



I CONGRESO NACIONAL CIUDAD REAL Y SU PROVINCIA



Fachada de la Iglesia de San Juan de los Rios.

TOMO III

I CONGRESO NACIONAL CIUDAD REAL Y SU PROVINCIA

**Francisco Alía Miranda, Jerónimo Anaya Flores,
Luis Mansilla Plaza y Jorge Sánchez Lillo
(directores)**

TOMO III



**Ciudad Real
INSTITUTO DE ESTUDIOS MANCHEGOS (CSIC)
2015**

Esta publicación se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación “Conflicto social y protesta popular en Castilla-La Mancha, 1850-1950”, referencia PEII-2014-024-P, financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional y la Consejería de Educación, cultura y Deportes dentro del Plan Regional de Investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación.

Colección General nº 102.

Edición subvencionada por la Excm. Diputación Provincial de Ciudad Real.

© De la edición, Instituto de Estudios Manchegos.

© De los textos e ilustraciones, los autores de los capítulos.

Coordinadores del Tomo III: Raquel Torres Jiménez y Enrique Herrera Maldonado.

Edición: Eduardo Higuera Castañeda.

Imagen de cubierta: Silvestre Pérez, alzado de la Iglesia parroquial de Carrizosa, 1805.

Maquetación e impresión: Lince Artes Gráficas.

ISBN tomo III: 978-84-87248-44-3.

ISBN colección tres tomos: 978-84-87248-43-6.

D.L.: CR 641-2015.

Instituto de Estudios Manchegos (CSIC).

Calle Caballeros, 3, 13001, Ciudad Real.

www.institutoestudiosmanchegos.es

ÍNDICE

PIÉDROLA: AVANCE DE LAS INTERVENCIONES (2013-2014)

Miguel Ángel Hervás Herrera, Víctor Manuel López-Menchero Bendicho, Germán Esteban Borrajo,
Ángel Marchante Ortega7

UN ÚTIL Y ANCESTRAL AERÓFONO PASTORIL: EL SILBATO DE PIEDRA

Antonio Vallejo Cisneros, Antonio Vallejo Climent20

ICONOGRAFÍA MARIANA Y DEVOCIÓN: VIRGEN DE LAS NIEVES DE MONTIEL

Dolores Carrasco Álamo.....29

PERVIVENCIA DEL LENGUAJE Y LAS FORMAS MUDÉJARES EN LA ARQUITECTURA TRADICIONAL GÓTICA DE LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL

M^a Cristina López López41

CALATRAVA LA NUEVA Y LOS INICIOS DEL GÓTICO EN CIUDAD REAL

Juan Zapata Alarcón.....53

ECOS DE LA ESCUELA ESCULTÓRICA DE SEBASTIÁN DE TOLEDO EN CIUDAD REAL

Sonia Morales Cano.....70

LA FÁBRICA DE LA MADRE DE DIOS (ALMAGRO): EL LARGO PROCESO CONSTRUCTIVO DE UN EDIFICIO SINGULAR

José Javier Barranquero Contento86

LA IGLESIA PARROQUIAL DE TORRE DE JUAN ABAD: ARTE E HISTORIA

Pedro Jesús Jaramillo Santos 103

DEL GRUTESCO AL CLASICISMO: ARQUITECTURA, PLATA Y ORNAMENTACIÓN EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL, DURANTE EL SIGLO XVI

Juan Crespo Cárdenas 115

LA CERÁMICA DEL QUIJOTE A TRAVÉS DE DOS INTERVENCIONES MANCHEGAS: EL SILO DE LA CALLE MORERÍA EN CIUDAD REAL Y LA IGLESIA DE SOCUÉLLAMOS

Diego Lucendo Díaz, Manuel Retuerce Velasco, Manuel Melero Serrano 127

LA IMAGEN DE LA MANCHA EN LOS RELATOS DE VIAJES DEL SIGLO XVIII

Verónica Gijón Jiménez 141

EL TORREÓN DE CARRIÓN DE CALATRAVA. HISTORIA, ARQUEOLOGÍA Y RESTAURACIÓN	
Miguel Ángel Hervás Herrera, Tomás Torres González.....	158
VESTIGIOS DE LA IMAGEN URBANA TRADICIONAL EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL	
Teodoro Sánchez-Migallón Jiménez.....	183
SACAR LUZ DE LA SOMBRA: EL PROYECTO PARA CARRIZOSA DE SILVESTRE PÉREZ	
Adrián Fernández Almoquera.....	201
EL PATRIMONIO DEL IES MAESTRO JUAN DE ÁVILA DE CIUDAD REAL, UN INSTITUTO HISTÓRICO	
Carlos Carnicer García, Beatriz Crespo Alises, Cristina Gómez Ramírez, Pedro José del Real Francia, Francisco del Río Muñoz.....	223
UN ESPACIO PARA LA CULTURA: DE LA ACADEMIA GENERAL DE ENSEÑANZA “PÉREZ MOLINA” AL MUSEO DE CIUDAD REAL (1895-2015)	
Pila Molina Chamizo.....	249
JOAQUÍN ARAUJO RUANO (1851-1894): NUEVAS APORTACIONES A SU VIDA Y OBRA	
Pedro J. Martínez Plaza.....	252
LA CULTURA EN VALDEPEÑAS DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA	
Concepción Moya García.....	269
EVOLUCIÓN DEL CERCO DE BUITRONES A LO LARGO DEL SIGLO XX	
Francisca Amaro Durán, José Tejero-Manzanares, Vicente Toledano Fuentes, María Mercedes Madrid-Illescas, Emilio Verastegui-Rayó, María Luisa Rubio Mesas.....	285
EL NUEVO ALMACÉN DEL AZOGUE DE LA MINA DE ALMADÉN, ACTUAL MUSEO DEL MERCURIO	
María Luisa Rubio Mesas, José Tejero-Manzanares, María Mercedes Madrid-Illescas, Francisca Amaro Durán, Vicente Toledano Fuentes, Emilio Verastegui-Rayó.....	302

LOS MOLINOS HIDRÁULICOS DEL GUADIANA EN EL ENTORNO DE CIUDAD REAL	
Julio Chocano Moreno.....	316
UNA OBRA SINGULAR DEL ESCULTOR E IMAGINERO SEVILLANO AGUSTÍN SÁNCHEZ-CID (1886-1955) EN LA SEMANA SANTA DE VILLARRUBIA DE LOS OJOS (CIUDAD REAL)	
Isidoro Villalobos Racionero	337
EL ESCULTOR LUIS MARCO PÉREZ Y SU OBRA EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL	
Jesús Rodríguez Méndez, Lucio Rodríguez Méndez.....	341
SALOMÓN BUITRAGO: OBRAS PARA PIANO Y ÓRGANO	
Vicente Castellanos Gómez	355
LA JUNTA NACIONAL DE RECONSTRUCCIÓN DE TEMPLOS PARROQUIALES EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL (1941-1979)	
Francisco José Cerceda Cañizares	371
RECREACIONES DEL QUIJOTE EN LA MANCHA: VOCES VETERANAS Y JÓVENES TALENTOS	
Juan José Pastor Comín	383
LA TRANSFORMACIÓN DE CIUDAD REAL (1990-2014): URBANISMO Y ARQUITECTURA	
Diego Peris Sánchez, Alejandro Moyano	396
LA CASA DE LOS CASTELLANOS. FUNCIONALIDAD Y PUESTA EN VALOR. RECUPERACIÓN DE LA CAPILLA DEL CRISTO DE BURGOS	
Miguel Carmona Astillero, Julián Vélez Rivas, J. Javier Pérez Avilés.....	415
EL MOVIMIENTO CULTURAL EN TOMELLOSO: DEL SIGLO XX HASTA NUESTROS DÍAS	
Ricardo Ortega Olmedo	436

ALGO MÁS QUE RESTAURACIÓN Y CONSOLIDACIÓN: EL “CERRO DE LAS CABEZAS”, UN EJEMPLO DE YACIMIENTO ARQUEOLÓGICO AL ALCANCE DE TODOS María Llanos Picazo Carrión, Julián Vélez Rivas, Tomas Torres González, Domingo Fernández Maroto, Miguel Carmona Astillero, José Javier Pérez Avilés	451
JORGE MANRIQUE A TRAVÉS DE LAS JORNADAS MANRIQUEÑAS Antonia Piqueras Jiménez.....	467
CARA Y CRUZ EN LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO: EL CASO DE LOS MOLINOS DEL RÍO AZUER Tomás Torres González, Miguel Ángel Hervás Herrera, Diego Lucendo Díaz.....	486
EL PUENTE DE LAS OVEJAS: LEGADO PATRIMONIAL DE LA TRASHUMANCIA EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL AL SERVICIO DE LA FORMACIÓN DE INGENIEROS CIVILES Rocío Porras-Soriano, Ana María Sanz-Redondo, José Tejero Manzanares, Miguel Castro-García, María Nieves Sánchez-Casado	499
EL DESCUBRIMIENTO DEL GIGANTE. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL CONJUNTO PICTÓRICO DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS DE MORAL DE CALATRAVA, CIUDAD REAL Raquel Racionero Núñez	509
APLICACIÓN DE DIFERENTES TÉCNICAS GEOFÍSICAS EN LA INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA DEL YACIMIENTO DE LAS VIRTUDES José Luis Sánchez Sánchez, Jesús Sánchez Vizcaíno, Óscar Merlo Espinosa, Víctor Manuel López-Menchero Bendicho, María Cristina López López	521
CONSERVACIÓN PREVENTIVA DEL ARCHIVO MUNICIPAL DE VILLANUEVA DE LOS INFANTES Verónica Mena Álvarez.....	534

PIÉDROLA: AVANCE DE LAS INTERVENCIONES (2013-2014)

Víctor Manuel López-Menchero Bendicho. *Doctor en arqueología por la Universidad de Castilla-La Mancha. Vicepresidente Sociedad Española de Arqueología Virtual.*
victor.lopezmenchero@gmail.com

Ángel Marchante Ortega. *Contratado predoctoral JCCM. Licenciado en Historia y máster en investigación por la Universidad de Castilla-La Mancha. Arqueólogo profesional.*
deil_marchante@hotmail.com

Germán Esteban Borrajo. *Arqueólogo profesional. Arqueología y Patrimonio CALENDAS.*

Miguel Ángel Hervás Herrera. *Arqueólogo profesional. Baraka Arqueólogos, S.L.*

El paraje de Piédrola se localiza a seis kilómetros de distancia al noroeste de la localidad de Alcázar de San Juan (Ciudad Real), en dirección al vecino municipio toledano de Quero. En este lugar se localiza uno de los yacimientos arqueológicos más importantes de la comarca, al menos en extensión y cronología. Éste toma su nombre del topónimo de la zona: Piédrola. Los trabajos arqueológicos acometidos desde 2013 en el lugar nos permiten trazar una primera aproximación a la historia de este singular paraje.

1. INTRODUCCIÓN

El paraje de Piédrola se localiza a seis kilómetros de distancia al noroeste de la localidad de Alcázar de San Juan (Ciudad Real), en dirección al vecino municipio toledano de Quero. Desde el punto de vista topográfico, el paraje se extiende por una zona de llanura, aunque con suaves ondulaciones, cortada en dos mitades por la construcción de la vía del tren que conecta Alcázar de San Juan con Madrid. En este lugar se localiza uno de los yacimientos arqueológicos más importantes de la comarca, al menos en extensión y cronología. Éste toma su nombre del topónimo de la zona: Piédrola. Pese al evidente interés científico que presenta el paraje, lo cierto es que nunca se han llevado a cabo trabajos arqueológicos de carácter sistemático encaminados a valorar el papel histórico jugado por este sitio o el potencial real de los vestigios que parece esconder, más allá de algunas aproximaciones muy generales al tema a partir de prospecciones no intensivas como los trabajos efectuados por Vaquero *et alii* (1984) o más recientemente Morales Hervás (2010).

Desafortunadamente, el desinterés mostrado por las administraciones públicas hasta el momento del inicio de nuestros trabajos no ha sido correspondido por el mismo desinterés por parte de los furtivos, cuyas excavaciones clandestinas son claramente visibles. El saqueo del yacimiento llevado a cabo durante décadas, tanto por aficionados bienintencionados como por furtivos con ánimo de lucro, sumado a los trabajos agrícolas intensivos que se vienen realizando históricamente en el paraje, han puesto en serio peligro un yacimiento cuyo potencial real tan solo podemos intuir. En tal término, y ante la necesidad evidente de realizar trabajos arqueológicos urgentes capaces de determinar el potencial real del yacimiento y sus posibilidades de futuro, el Ayuntamiento de Alcázar de San Juan suscribió en el año 2013 un contrato de I+D

con la Fundación General de la Universidad de Castilla-La Mancha con objeto de llevar a cabo un estudio histórico y arqueológico preliminar del paraje de Piédrola, basado fundamentalmente en la realización de una campaña de prospección intensiva del paraje. Los excelentes resultados alcanzados en 2013 permitieron acometer una primera campaña de excavaciones en el verano de 2014 en el marco de la Orden de 01/04/2014, de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes, por la que se establecen las bases y se convocan subvenciones para la realización de proyectos de investigación del patrimonio arqueológico y paleontológico de Castilla-La Mancha para el año 2014 [2014/4594]. Dicha campaña ha permitido confirmar la existencia de una necrópolis islámica que no había podido ser detectada en superficie, así como un posible poblado de la Edad del Bronce. La localización, asimismo, de restos arqueológicos romanos, ibéricos o modernos avala la amplitud cronológica del enclave.

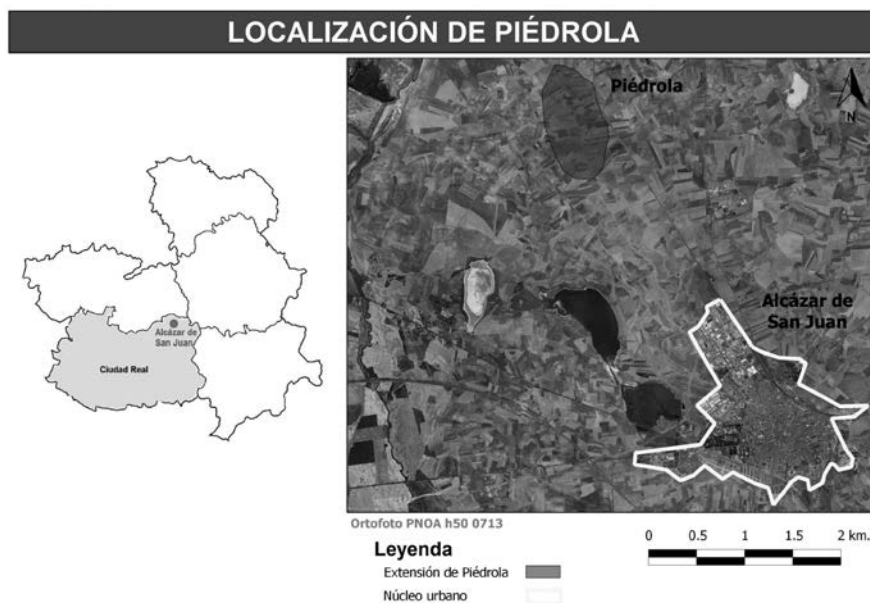


Figura 1. Plano de localización de Piédrola. “PNOA cedido por © Instituto Geográfico Nacional de España”. Fuente: elaboración propia.

2. LOS PRIMEROS POBLADORES

La ocupación humana del paraje de Piédrola podría remontarse al Paleolítico. Diversos útiles tallados en cuarcita y sílex parecen avalar tal teoría. Sin embargo, la dispersión de los mismos y la falta de contexto estratigráfico dificultan notablemente la ardua tarea de identificar los primeros momentos de ocupación humana de la zona.

Hasta la fecha, el mayor número de piezas conocidas para esta temprana fase de ocupación proceden de la publicación de Vaquero *et al.* (1984: 18), habiendo sido

complicada la identificación de nuevos útiles líticos durante las tareas de prospección efectuadas. Únicamente podemos resaltar la localización en un lugar periférico del yacimiento de una raedera de cuarcita. Ésta, aunque constituye uno de los grandes elementos identificativos del Paleolítico Medio, tiene su origen en el Paleolítico Inferior y su final en momentos mucho más tardíos, por lo que aporta una cronología muy amplia. También ha sido posible identificar un núcleo lítico de sílex de extracción laminar, cuya cronología puede oscilar desde el Paleolítico hasta el Calcolítico. En relación a la industria lítica de esta zona, llama poderosamente la atención la abundancia de sílex de diversas tonalidades, no habiendo sido posible identificar ninguna pieza clara, más allá de algunas posibles lascas. Sin lugar a dudas, la localización de útiles líticos de este material podría arrojar luz sobre esta temprana fase prehistórica del lugar, que en cualquier caso estaría vinculada con poblaciones nómadas o seminómadas.

3. UN POBLADO CALCOLÍTICO-BRONCE

Junto al caserío de Piédrola, en las faldas de una pequeña elevación del terreno, han aparecido en los últimos años un conjunto de elementos propios de la Edad de los Metales. La primera publicación al respecto nos lleva de nuevo al trabajo efectuado por Vaquero *et alii* en 1984. En aquella publicación pionera daban a conocer ocho fragmentos de cerámica campaniforme recogidos en el paraje de Piédrola, muy diversos entre sí, hasta tal punto que Garrido Pena (2003) en su tesis doctoral sobre “El campaniforme en la meseta” situaba a Piédrola como uno de los pocos yacimientos conocidos en la Submeseta Sur que aúnan al mismo tiempo cerámica campaniforme de estilo ciempozuelos (generalmente decorada sólo por una cara), junto con cerámicas campaniforme de tipo Dornajos (decorada por ambas caras) (Garrido, 2003: 234). El interés despertado por estos hallazgos llevó poco tiempo después al profesor Vallespí y otros a realizar un reconocimiento del lugar que permitió identificar una punta de flecha inacabada con un recorte del pedúnculo por escotaduras burdas y varios retoques planos (Vallespí *et al.*, 1987: 243). A este hallazgo habría que sumar poco después una punta de flecha de sílex de base cóncava, tallada por ambas caras, hachas pulimentadas de diorita y fibrolita, conchas perforadas, laminillas de hueso, pequeños cuchillos de sección triangular o trapezoidal, cerámica a mano con unguilaciones y mamelones y protectores de arquero pulimentados con dos agujeros (Haro y Vela, 1988: 274).

Los trabajos arqueológicos realizados en 2013 y 2014 parecen avalar los datos ya publicados con anterioridad que no venían sino a indicar la presencia de un asentamiento Calcolítico-Bronce en la zona. Así, ha sido posible localizar una gran cantidad de fragmentos de cerámica a mano, concentrados en un área fácilmente delimitable, entre los que destacan varios fragmentos de cerámica campaniforme con decoración interna y externa. A estos hallazgos se uniría la identificación de estructuras negativas (posibles fondos de cabaña y agujeros de poste) registradas en uno de los sondeos practicados en el verano de 2014.



Figura 2. Estructuras en negativo de la Edad del Bronce identificadas durante el proceso de excavación en el verano de 2014. Fuente: elaboración propia.

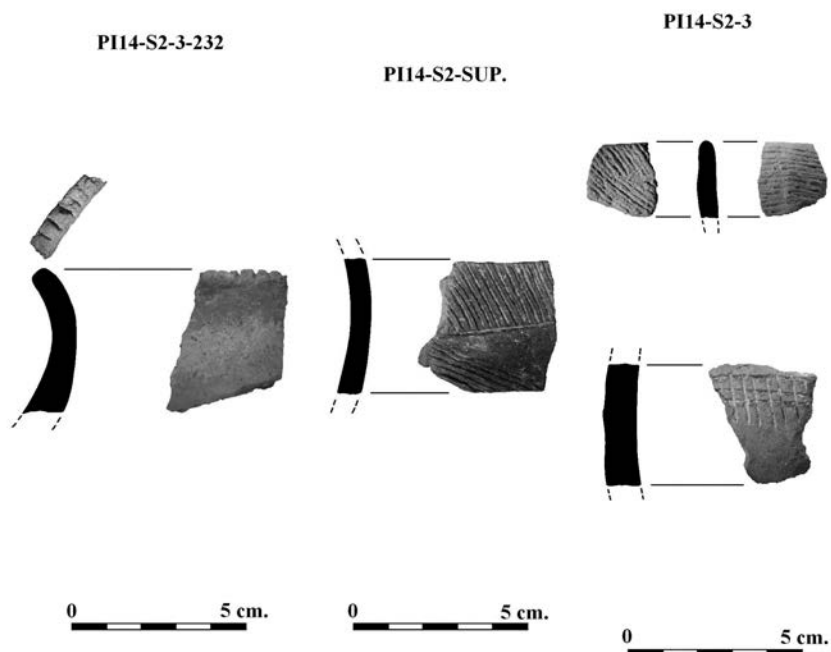


Figura 3. Algunos fragmentos de cerámica campaniforme y de la Edad del Bronce recuperados en el sondeo 2. Fuente: elaboración propia.

4. POBLADO IBERO

Sin ningún género de dudas, el paraje de Piédrola esconde un importante poblado ibérico tal y como ya habían apuntado algunos autores (Morales, 2010: 212 y ss.). Sin embargo, tras analizar la dispersión de materiales por la zona cabría preguntarse si se trata de un solo asentamiento o de varios, o bien si estamos ante un mismo asentamiento que fue variando de posición en función de los tiempos.

La recogida intensiva de materiales en superficie parece indicar la presencia de, al menos, tres núcleos principales de ocupación. Sin embargo, no es menos cierto que las parcelas que separarían estos núcleos o bien presentan una escasa visibilidad por encontrarse sin uso agrícola en la actualidad o bien se localizan en zonas más bajas y, por lo tanto, más propensas a acumular sedimentos capaces de sepultar los posibles materiales ibéricos. Por otro lado, el uso intensivo que se le ha dado a las canteras en época posterior, con el consecuentemente arrasamiento de los niveles arqueológicos que pudieran tener por encima, no hace sino complicar la interpretación de los datos recopilados en la prospección superficial.

En lo relativo a los materiales recuperados, destaca la clásica cerámica ibérica pintada, cuya presencia es muy abundante, así como cerámicas comunes o lisas y algún fragmento aislado de cerámica gris. Informantes locales afirman haber visto lo que parece corresponderse con una fíbula anular hispánica y un exvoto ibérico en forma de caballo, que podrían estar indicándonos la presencia de una necrópolis ibérica saqueada por furtivos.

La cerámica hallada presenta unos tipos formales bastante repetitivos, entre los que predominan las tinajillas, según la nomenclatura de Mata y Bonet (Mata y Bonet, 1992), con diversos desarrollos de los bordes, fundamentalmente moldurados y con perfil de pico de ánade. En proporción mucho menor se han podido identificar caliciformes y platos.

Además de los hallazgos cerámicos, es importante reseñar la presencia de numerosos fragmentos de molinos rotatorios manuales, consideramos que mayoritariamente adscribibles al mundo ibérico.

Finalmente, dada la localización de los vestigios situados mayoritariamente a media ladera no parece plausible la existencia de un poblado o poblados fortificados, siendo más correcto hablar de un poblado en llano carente de defensas naturales o artificiales. La posible función principal sería la explotación agropecuaria del entorno circundante, fértil por la presencia de agua de buena calidad a escasos metros de la superficie.

5. UN ASENTAMIENTO ROMANO ¿UNA VILLA?

La prospección superficial ha deparado el hallazgo de abundante material de cronología romana, en una proporción pareja al material de época ibérica, pero que se encuentra muy por encima de los hallazgos prehistóricos, medievales y moderno-contemporáneos.

La dispersión de los materiales es realmente amplia en todo el paraje, habiéndose podido determinar algunas zonas de concentración bastante claras, pero pocos hiatos sin materiales de esta cronología. Este último hecho puede explicarse en gran medida debido a la dispersión del material como consecuencia de las labores agrícolas continuas en la zona, así como por meras causas ambientales (meteorológicas fundamentalmente); además, muy probablemente, se da la existencia de materiales en posición secundaria en determinados puntos debido a los aportes asociados a las mencionadas labores agrícolas.

Los materiales romanos hallados en superficie pueden encuadrarse en una cronología que va desde el s. I de la era hasta el s. V, es decir, de las etapas romanas alto y bajoimperial. No obstante, no puede descartarse la existencia de facies tardorrepúblicas, habida cuenta del hallazgo de abundantes series de cerámicas pintadas de tipo ibérico que pueden remitir sin problemas a los ss. II y I antes de nuestra era. Sin embargo, no se han hallado materiales romanos cronológicamente significativos, como cerámicas de barniz negro (campanienses o derivadas), que nos remitan de manera directa a estas fases que si se encuentran representadas en otros yacimientos de la comarca, como es el caso del yacimiento de Pozo Sevilla en el propio término municipal de Alcázar de San Juan, a pocos kilómetros de Piédrola (Morín *et al.*, 2010).

Cabe destacar la documentación de diversos elementos constructivos en piedra que pueden atribuirse a época romana. En primer lugar, cabe mencionar la localización de diversos sillares que evidencian la existencia de arquitectura de envergadura en esta zona. Asimismo, en los propios linderos existen abundantes piedras susceptibles de haber sido empleadas en la construcción de muros, e incluso algún otro elemento reutilizado en construcciones contemporáneas. Por otra parte, fuentes locales informan de que se han hallado grandes fragmentos de molinos rotatorios tallados en basalto vesicular con ensambles de cola de milano, cuyo diámetro superaría con creces a los molinos rotatorios manuales mencionados en el apartado anterior.



Figura 4. Sillar presumiblemente romano localizado en Piédrola. Fuente: elaboración propia.

6. LA OCUPACIÓN ISLÁMICA

La prospección arqueológica realizada en 2013 había proporcionado cierto número de materiales cerámicos de superficie de cronología indudablemente islámica, lo que permitía confirmar la existencia de hábitat humano en este punto concreto durante el periodo andalusí. La mayor parte de los fragmentos islámicos recuperados se corresponden con cerámicas andalusíes de los periodos califal y taifa (siglos X y XI). Se han documentado fragmentos de cerámica común decorada con goterones, de cerámicas vidriadas meladas, decoradas en verde y morado, y también de cerámicas vidriadas de cuerda seca total, muy características de las producciones andalusíes de la Meseta en dicho periodo.

Los sondeos practicados en el verano de 2014 han dado como resultado el descubrimiento de una necrópolis islámica cuya fase más antigua se encuentra en perfecto estado de conservación. La fase más reciente, por el contrario, habría sufrido un proceso de destrucción casi total a causa de los arados que roturan estas tierras.



Figura 5. Necrópolis islámica de Piédrola. Fuente: elaboración propia.

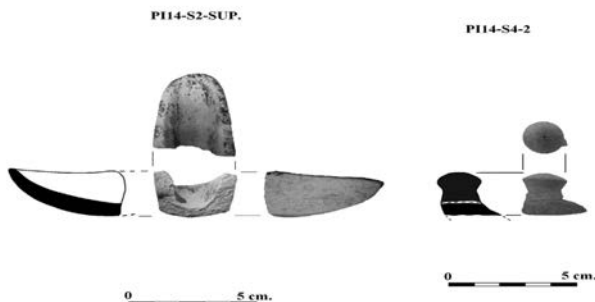


Figura 6. Piquera de candil de la clasificación de Retuerce forma P del subtipo P01C, paralelo en la pieza 450 con cronología del siglo X (omeya) aparecida en el sondeo 2 (izq.). Fragmento de una jarrita de dos asas, de cuerda seca parcial (también llamada de “goterones”), del tipo C, subtipo C.08.a, del siglo X (omeya) aparecida en el sondeo 4 (derecha.). Fuente: elaboración propia.

7. LA LLEGADA DE LOS CRISTIANOS (RESTOS BAJOMEDIEVALES)

En un área de dispersión muy similar a la de las cerámicas andalusíes, se han recogido en Piédrola algunos fragmentos de cerámica bajomedieval cristiana, aunque en una proporción mucho más baja que la de los primeros. Ello nos permite suponer la existencia de un pequeño asentamiento cristiano en Piédrola, sobre el mismo emplazamiento que había ocupado previamente el enclave andalusí.

Las fuentes escritas confirman con contundencia tal hipótesis. Así, en la carta Puebla de Alcázar de San Juan de 1241 ya se menciona explícitamente la existencia de un núcleo de población llamado Piedrolla:

E damosle por termino: que partan con Camuñas con sogá; e de parte de Villacentenos fasta Pozuelo, que yace entre Villarejo seco e de Molino e de Albernaldiello e Piedrolla; e parte con Quero o sea las dos partes de Quero e la tercera de Piedrolla; y es contra Dancos e Quintana como nos lo habemos partido con los Ducles asi lo hayan por termino. Facta carta in mense octobris Era MCCLXXIX” (Guerrero, 1969: 342).

8. EDAD MODERNA: CANTERAS MOLINERAS

La ocupación humana de Piédrola continúa, sin duda, durante la Edad Moderna. La presencia de agua debió favorecer como antaño la explotación agrícola y ganadera de la zona, así lo confirma la presencia de abundante cerámica moderna que se distribuye de manera aleatoria por todo el paraje. También se conservan algunas estructuras hidráulicas prácticamente abandonadas entre las que cabría destacar un pozo de agua y una bella noria que aunque ha perdido su maquinaria (ruedas y arcaduces) conserva todavía la plataforma elevada, el pozo, la pila de distribución y la balsa, formando así un interesante conjunto etnográfico que debiera ser puesto en valor.



Figura 7. Interesante estructura hidráulica conservada en Piédrola. Fuente: elaboración propia.

Sin embargo, el elemento más llamativo de esta fase son las canteras molineras o canteras de piedras de molino que se extienden a lo largo de más de 2 kilómetros, y que probablemente son el origen del topónimo medieval de *Piedrolla*¹.

Es importante puntualizar que la presencia de canteras molineras en Castilla-La Mancha es una incógnita, debido a la poca atención que esta clase de enclaves arqueológicos han recibido por parte de los investigadores. De hecho, la mayor base de datos europea de canteras molineras MEULIERES.EU² no registra ninguna entrada en el territorio que actualmente abarca la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha. Este dato contrasta con las numerosas canteras molineras que han sido inventariadas y estudiadas en otras comunidades autónomas como es el caso de Andalucía con 14 enclaves, Castilla y León con 42 o el País Vasco con 7, por poner tan solo algunos ejemplos.



Figura 8. Una de las muchas piedras de molino conservadas en Piédrola.

Fuente: elaboración propia.

En lo relativo a la cronología de estas canteras podemos afirmar que son anteriores al siglo XVIII. Para sustentar tal afirmación nos basamos en los siguientes indicios:

Al igual que ocurre en otros lugares de la geografía española con canteras de origen incierto, tampoco en Alcázar de San Juan nadie recuerda nada acerca de la existencia de estas canteras (Pascual y García, 2001: 258). Ni tan siquiera aquellos que siendo ya de edad avanzada han vivido desde pequeños en este lugar.

Ni Miñano (1827), ni Madoz (1846) hacen referencia alguna a las canteras de Piédrola. Madoz únicamente menciona lo siguiente en relación a Alcázar de San Juan “[...] existen también canteras de cal, yeso y piedra de construcción, la cual es de un

1 El origen del topónimo Piédrola debemos buscarlo en el norte de España, más concretamente en Campezo o Kanpezu (Álava, País Vasco), donde encontramos el despoblado medieval de Piédrola. Desde el punto de vista lingüístico, la palabra PIÉDROLA o PIEDROLLA probablemente proceda del latín medieval PETRULA (PETRA con sufijo - ULA), siendo posible identificar varias derivaciones en España como Pétrola en la provincia de Albacete, Pedrola en la provincia de Zaragoza y el monte Piétrola en Huesca. Además, esta palabra ha servido y sirve como apellido ilustre desde la Edad Media. Su significado literal sería piedra (PETRA) pequeña (ULA) lo que podríamos interpretar como una clara referencia a un terreno pedregoso o a una pedriza.

2 El proyecto está liderado por el Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes del CNRS <http://meuliere.ish-lyon.cnrs.fr/presentation.html>

encarnado muy oscuro” (Madoz, 1846: 443). Lógicamente, las canteras a las que hace referencia Madoz nada tienen que ver con las canteras molineras de Piédrola. Tampoco aparece mención al oficio de molero o fabricante de piedras de molino en los apartados referentes a las producciones, industria o comercio.

El Catastro del Marqués de la Ensenada (1749-1759) tampoco menciona nada acerca de la existencia de unas canteras de piedra o de piedras de molino, ni recoge el oficio de fabricante de piedras de molino. Sin embargo, sí menciona la existencia de 8 molinos harineros sobre los ríos Cigüela y Guadiana, dos molinos de viento y siete molinos de aceite.

El silencio absoluto en las grandes fuentes históricas de los siglos XVIII, XIX y XX resulta altamente significativo, pues unas canteras de la envergadura de las de Piédrola no pudieron pasar desapercibidas para la economía local de Alcázar de San Juan³. Su origen, por lo tanto, es claramente anterior.

Esta hipótesis viene avalada por la primera, y única hasta el momento, referencia indirecta que conocemos relativa a la existencia de tales canteras. Se trata de Hervás y Buendía que en el apartado referente a Alcázar de San Juan indica que “a últimos del siglo XVI, a la vez de los cargos concejiles, el Ayuntamiento nombraba anualmente examinadores o veedores de tundidores, boteros, curtidores [...] y fabricantes de piedras de molino” (Hervás y Buendía, 1914: 35). Tal mención nos indica la presencia de un número importante de personas dedicadas al oficio de fabricar piedras de molino, algo extremadamente inusual en los pueblos de La Mancha del siglo XVI⁴.

Pese a todo, es plausible que las canteras tuvieran un origen anterior, pues los molinos hidráulicos funcionaron con normalidad durante la Edad Media (Álvarez, 1989). Así, tanto en la Carta Puebla de Alcázar como en la de Quero, ambas de 1241, se hace referencia expresa a la existencia de molinos que sirven como hitos para la partición de los términos municipales: “Damosle por termino como parte con Alcaçar [...] e fasta el molino de Montesino [...]” (De Ayala, 1995: 488); “E damosle por termino: que partan con Camuñas [...] fasta Pozuelo, que yace entre Villarejo seco e de Molino [...]. (De Ayala, 1995: 491)”.

Por otro lado, sabemos que hubo un gran número de molinos hidráulicos sobre el río Cigüela y también sobre el Guadiana a su paso por Alcázar de San Juan. Así por ejemplo, en el archivo municipal de Alcázar de San Juan se conserva un documento fechado el 13 de diciembre de 1457 donde el Prior frey Juan de Valenzuela y su teniente, ceden a censo enfiteútico la heredad de Villacentenos a Juan López Caballero, criado de éste, incluyendo un molino hidráulico sobre el Guadiana: “Villa Centenos, con su serna e huerta e dehesa e mas una parada de molino, que es entre Mingo Martin e el Cuervo, en termino de las dicha villa de Alcaçar, caus e ribera de Guadiana, [...]” (Porrás *et al.*, 2012: 90).

3 Dadas las dimensiones de las canteras que se extienden a lo largo de más de 2 kilómetros y tomando en consideración el número de muelas y piezas que quedaron inacabadas en el momento de su abandono final (al menos 80), podemos suponer que el número total de piezas extraídas de las canteras a lo largo de su historia se contarían por miles, lo que debió suponer una fuente de ingresos muy importante para numerosas familias de Alcázar a lo largo de varios siglos.

4 En este caso es de lamentar que no contemos con las respuestas generales dadas por Alcázar de San Juan al cuestionario de Felipe II, pues sin duda arrojarían más luz sobre esta cuestión.

En cualquier caso es evidente que el momento de mayor esplendor de las mismas estaría vinculado con el auge de los molinos de viento e hidráulicos que en la zona de La Mancha se multiplicaron exponencialmente a lo largo de los siglos XVI y XVII.

A partir del siglo XVIII, por motivos que nos resultan desconocidos, las piedras de molino de la zona comenzarán a extraerse en la provincia de Toledo: las piedras de granito se extraerán en Los Yébenes y Madridejos (Toledo) y las de mármol gris en Urda (Toledo) (Lizcano, 2004: 69). Mientras que a lo largo del siglo XIX, como sucede en otros lugares de España, las piedras de molino locales serán paulatinamente sustituidas por las llamadas piedras francesas, de pedernal extraído en Dordoña, cuyo precio y calidad eran mejores que las fabricadas en la Península. Estas piedras fueron introducidas y comercializadas en España aprovechando la red de ferrocarriles, por lo que no tardaron en llegar hasta Alcázar de San Juan (Lizcano, 2004: 69).

Para cerrar el apartado referente a la posible cronología de las canteras de Piédrola diremos que, sea como fuere, la cuestión cronológica es un problema hasta el momento irresoluto en la mayoría de las canteras molineras localizadas en España (Altamirano y Antón, 2012). La falta de investigaciones sistemáticas al respecto suelen abrir la horquilla para su posible datación desde el mundo romano hasta el siglo XX. Por otro lado, el más que probable uso continuado de estos espacios a lo largo de los siglos ha provocado irremediamente la desaparición de los testimonios de su extracción en los momentos más tempranos de explotación, generalmente vinculados con el mundo romano o la Edad Media.



Figura 9. Las canteras de Piédrola también sirvieron para elaborar regaifas, camas de vino, quintales y otras piezas vinculadas con la producción de vino y aceite. Fuente: elaboración propia.

9. CONCLUSIONES

El yacimiento de Piédrola constituye un libro abierto de la historia de la Península Ibérica. En sus páginas al aire libre podemos leer como llegaron los primeros homínidos nómadas, como se asentaron y formaron pequeños poblados, como evolucionaron hacia sociedades mucho más complejas capaces de controlar territorios cada vez más amplios, podemos ver el ocaso de esas sociedades protohistóricas ante el empuje del invasor romano, y como este a su vez acabó por perecer, hasta la llegada de las huestes musulmanas, que como todos los pueblos anteriores acabaron sucumbiendo ante el empuje esta vez de las tropas cristianas, cuya fuerza se transformó en un prolongado periodo de paz interior que facilitó el auge del comercio y la industria, bien representadas por los ingenios molineros que demandaron de colosales piedras para poder abastecer a una sociedad en crecimiento demográfico, hasta la llegada de los grandes avances científicos y tecnológicos, como el ferrocarril. Piédrola es mucho más que un yacimiento, es un humilde pero completo resumen de la historia de aquellos hombres y mujeres que poblaron estas tierras que hoy conocemos como Castilla-La Mancha. Este es su verdadero valor y así debería ser reconocido.

Agradecimientos:

El Ayuntamiento de Alcázar de San Juan junto con la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha han hecho posible este trabajo.

Publicación autorizada por la Dirección General de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Altamirano García, Manuel y Antón Aguilar, Lourdes (2012): “Una cantera de piedra de molino inédita en el término municipal de Córdoba”, en *ANTIQUITAS*, nº 24, pp. 331-339.
- Álvarez Llopis, Elisa (1989): “El molino hidráulico en la sociedad hispano medieval, siglo X-XIII”, en *El agua en zonas áridas. Arqueología e historia. Hidráulica tradicional de la provincia de Almería*, pp. 655-680.
- De Ayala Martínez, Carlos (ed.) (1995): *Libro de Privilegios de la Orden de San Juan de Jerusalén en Castilla y León (siglos XII-XV)*, Madrid: Universidad Complutense, Instituto Complutense de la Orden de Malta (ICOMAL).
- De Haro Malpesa, Jesús, Vela Pozo, Francisco (1988): “Los yacimientos del Calcolítico y del Bronce en el noroeste de la provincia de Ciudad Real”, en *Primer Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, vol. II (1), pp. 271-281.
- De Miñano, Sebastián (1827): *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, Volumen 8. Imprenta de Pierart-Peratta, Madrid.
- Garrido Pena, Rafael (2003): *El campaniforme en la meseta: análisis de su contexto social, económico y ritual*. Tesis Doctoral.

- Guerrero Ventas, Pedro (1969): *El Gran Priorato de Castilla y León: de la Orden de San Juan de Jerusalén en el campo de la Mancha*. Diputación Provincial, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- Hervás y Buendía, Inocente (1914): *Diccionario histórico geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real.
- Lizcano Tejado, Jesús María (2004): “Piedra, agua y madera: los molinos harineros del término de Alcázar de San Juan (siglos XIII al XX)”, en *Alcázar y el agua*, Ed. Aguas de Alcázar EMSA.
- Madoz, Pascual (1846): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Vol. 1, Est. tip. de P. Madoz y L. Sagasti.
- Mata Consuelo y Bonet Helena (1992): “La cerámica ibérica: ensayo de tipología”, en *Estudios de Arqueología ibérica y romana. Homenaje a Enrique Pla Ballester*, Valencia, pp. 117-173.
- Morales Hervás, Francisco Javier (2010): *El poblamiento de la época ibérica en la provincia de Ciudad Real*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- Morín de Pablos, Jorge, Roberto de Almeida, R., Barroso Cabrera, Rafael y López Fraile, Francisco José (2010): “El yacimiento de Pozo Sevilla (Alcázar de San Juan, Ciudad Real) ¿Un ejemplo de Casa-Torre en La Mancha?”, en *Los paisajes rurales de la romanización: arquitectura y explotación del territorio*, pp. 287-321.
- Pascual, Pilar y García, Pedro (2001): “Canteras y tecnología molinar en el río Jubera (La Rioja)”, en *Revista Murciana de Antropología*, nº 7, pp. 237-266.
- Porras, Pedro Andrés; Herranz, Alberto y Escudero, F.J. (2012): *Documentos medievales del archivo municipal de Alcázar de San Juan (siglos XII-XV)*, Patronato Municipal de Cultura.
- Retuerce Velasco, Manuel (1998): *La cerámica andalusí de la Meseta*, Madrid, Cran Estudios, 1998, 2 vols.
- Vaquero Román, Ángel, De Haro, Jesús, Vela Pozo, Francisco, Sereno, I. Aguilar, M.J. Sariñena, y. Salve, M.S. Padilla, M.L. Úbeda, D. (1984): *Apuntes e inventario de arqueología de Alcázar de San Juan y su comarca*, Ed. Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Vallespí Pérez, Enrique José.; Ciudad Serrano, Antonio; García Serrano, Rafael y Caballero Klink, Alfonso (1987): “Notas sobre industrias líticas eneolíticas de yacimientos de Ciudad Real”, en *Revista Oretum*, nº 3, pp. 238-246.

UN ÚTIL Y ANCESTRAL AERÓFONO PASTORIL: EL SILBATO DE PIEDRA

Antonio Vallejo Cisneros
(Universidad Complutense de Madrid)

Antonio Vallejo Climent
(Universidad Complutense de Madrid)

Siempre nos ha resultado gratificante el hablar con personas bien entradas en edad, y en particular con aquellas que han pasado su vida en el medio rural. Personas que se dedicaron al pastoreo o a la agricultura son algunas de las que hoy podemos aprender interesantes cosas, pues aparte de que suelen ser buenas conocedoras de sus ancestrales oficios, son gente que ha vivido las tradiciones en general de nuestra cultura popular.

Es de todos conocida la habilidad de los pastores en las diferentes ramas de la artesanía, y es que, en su tiempo de ocio se entretenían realizando, por ejemplo, labores de guarnicionería (como zurrones o delantales...), tallado en madera (tablillas, bastones, bolillos para hacer encaje), hacían crineja o soguillas, preparaban badajos para el *alambre*, trabajaban el cuerno (y con este material hacían saleros, cucharones, jarros o depósitos para el aceite...). De ellos también hemos aprendido refranes, dichos, cuentos, costumbres y saberes en general, y lo mismo nos ha ocurrido con otros aspectos que han tenido que ver con el folklore musical, como son los romances y cantares de todo tipo, juegos y sencillas danzas..., y también aquello relacionado con sonadores y elementales instrumentos de su música popular, tales como flautas de caña, silbatos, zambombas...

Uno de los lugares que venimos visitando desde hace décadas es Mestanza (localidad situada en la cabecera del Valle de Alcudia), al sur de la provincia de Ciudad Real, y la visitamos, entre otras cosas, porque es un espacio en el cual, desde tiempos históricos, han venido confluyendo cada año buen número de pastores trashumantes (por lo general, procedentes de la provincia de Soria o León), que traen sus ganados a este lugar, atraídos por la calidad de sus abundantes pastos, y ya decimos, hablar con este tipo de gente, suele ser gratificante.

1. PRIMERAS NOTICIAS SOBRE UN DESCONOCIDO SILBATO

En una de aquellas visitas a Mestanza, entablamos conversación con un antiguo pastor de la localidad —Vicente Camacho—, casado en su juventud con una *serrana*, hija de pastores trashumantes. Vicente, que no poseía una amplia cultura erudita, sin embargo había gustado durante toda su vida de indagar en los diferentes aspectos de la cultura de tradición popular, relativa a las gentes que, año tras año, habían ido pasando por el pueblo (la mayoría, debido a la trashumancia). Entre las muchas e interesantes cosas que este antiguo pastor nos relataba un día, hizo un comentario referente a que,

siendo él pequeño, había visto, a unos pastores trashumantes, cómo se transmitían elementales mensajes entre sí “...utilizando para ello una piedrecita que introducían en su boca”, con la que también silbaban al ganado, transmitiéndole sencillas órdenes que, tanto las ovejas como los perros entendían y cumplían. Aquello nos llamó la atención y, debido a la confianza que teníamos en la veracidad de todo lo que Vicente nos contaba, lo creímos, y ello aunque nunca antes hubiésemos tenido noticia alguna de la existencia de tal tipo de silbato, que se entraba totalmente en la boca, y era capaz de emitir potentes sonidos audibles en la distancia.

2. COMENZAMOS LA INVESTIGACIÓN

Pasaron unos años, y a pesar de haber consultado en algunas ocasiones libros referidos a instrumentos musicales propios de ambientes pastoriles, o de haber hablado, en diferentes lugares del territorio nacional, con viejos pastores, no obteníamos noticia referente a que existiera o hubiera existido un sonador o elemental instrumento musical, de las características que apuntábamos.

Más adelante, picados de cierta curiosidad, tratamos de indagar a través de Internet y, tras un tiempo de búsqueda, conocimos que silbatos bastante parecidos a aquellos de los que Vicente Camacho nos hizo referencia, habían sido encontrados en excavaciones realizadas en México, y a los que los investigadores habían atribuido un uso en ciertos rituales religiosos y mágicos, y en otros casos para la caza o la trasmisión de algún tipo de señales, todos ellos pertenecientes a culturas precolombinas. También supimos que, en algún lugar territorio francés, en cierto momento apareció un objeto que pudo haber tenido un uso similar. Asimismo conocimos que en la zona del alto Aragón, algún viejo pastor hubo que en su día utilizó uno de estos silbatos.

Más adelante en el tiempo, localizamos cierta referencia en una pequeña publicación, y más tarde, en una de las visitas que hicimos al museo de instrumentos de la Fundación Joaquín Díaz en Uruña (Valladolid), vimos un objeto que ahí se identificaba como “silbato ovejero”, de arcilla, con forma plana y algo trapezoidal, de medidas aproximadas a 3,5x4x1,5 cm, provisto de una ranura que lo ahuecaba, y con un pequeño orificio que lo traspasaba. Al parecer, para hacer sonar tal silbato era preciso introducirlo en la cavidad bucal, se decía.

Aquellas noticias confirmaban lo que nuestro viejo amigo Vicente nos había referido bastante tiempo antes, y probaba que no era algo fruto de su invención, sino cosa cierta, y dedujimos que el referido tipo de silbo pastoril había sido algo de escaso uso, aunque tal vez fue conocido desde tiempo antiguo, y que no sólo fue conocido en algunas otras partes del territorio nacional sino en otras zonas del orbe.

3. LA CASUALIDAD

Y así quedó este tema, hasta que, otro buen día, ya más cercano al momento actual, estando sentados compartiendo un banco en la plaza del pueblo –Miguelturra

(C. Real)-, con dos ancianos, antiguos labriegos, pasó a media distancia otro buen hombre, que debía ser también, más o menos, de la misma edad que los dos que permanecían sentados, y a los cuales escuchamos decir algo como lo que sigue:

—“¡¡Rajaa..., Raajáaa!!—llamando por su apodo a aquel que caminaba, quien seguramente no los debió oír, ya que continuó su paseo. Ante aquella actitud, intervino el compañero de banco y dijo: “Échale un `carpío´, y verás cómo te oye”. A lo que contestó el compañero: “Otras veces era. Cuando yo les echaba un carpío a las ovejas, aunque estuvieran a más de medio kilómetro, al contao se salían del sembrao, y más si no era de mi amo. Ahora, ya sin dientes, y con los labios que se m´han quedao ya flojos, pocos carpíos pueo echar”. A lo que contestó el otro: “Caray, pues hazlo como otras veces hacían, con un silbo de piedra”.

Al oír esto, algo como una luz se nos encendió en la mente, y la curiosidad hizo que nos atreviésemos a preguntarles sobre qué cosa era aquello de un “silbo de piedra”, y también qué era un “carpío”. Siguiendo en la conversación, dijeron —“Pero de eso quien puede mejor informarles, es Lorenzo, `El Chorre´. Él fue también pastor y se daba buena maña en hacer esos silbato”.

4. LORENZO: NUESTRO PRINCIPAL INFORMANTE

Y fuimos a hablar con Lorenzo Madrid Sobrino, un hombre ya jubilado hacía unos años. Al principio, esta persona se mostró con nosotros algo precavido, cosa lógica por otro lado, aunque luego se abrió a colaborar plenamente. Dijo que sí, efectivamente, que hacia 1945, cuando él era un chiquillo, y trabajaba de pastor en el monte, el *Cuco*, que por aquel entonces era ya un viejo pastor (que debió nacer hacia 1875), le contaba cómo otros más antiguos que él, metiéndose una piedrecita en la boca, eran capaces de hablar (o sea transmitirse mensajes entre sí), no sólo con sus compañeros pastores en la distancia, sino que también, con aquella piedra -que en definitiva era un silbato- podían obtener determinados sonidos si se le insuflaba aire convenientemente, a una presión determinada, y también que con esos sonidos, combinándolos adecuadamente se podían dar elementales órdenes al ganado, y que lo entendían perfectamente, tanto las ovejas como los perros.

Aquella primera entrevista nos confirmó algo que ya cada vez íbamos teniendo más claro, esto es, que había pruebas suficientes de la existencia de dicho silbato “de piedra”, en las tierras del Campo de Calatrava y que lo usaron, en tiempo anterior, algunos pastores, sobretodo, cuando que ya eran muy mayores y carecían de buena dentadura o musculatura labial, que les impidiera realizar silbidos de manera natural.

5. QUÉ PRETENDEMOS SABER

Y nos vino el interés por conocer otros aspectos, tales como:

- formato y medidas que debía tener aquel objeto o sonador,
- con qué materiales se elaboraba, y qué características debían tener estos

- qué herramientas eran necesarias para construirlo,
- qué problemática podría presentar su elaboración,
- qué mantenimiento precisaba el sonador,
- cómo se podría reparar en caso de deterioro,
- si se solía decorar, y en ese caso, de qué manera se podría hacer,
- si se trataba de un simple sonador o más bien de un elemental instrumento musical.
- cómo había que actuar para lograr que sonase dicho silbato y también sobre la variedad de sonidos que podía llegar a emitir, o si con ese artificio se podría llegar a modificar alturas sonoras, timbre, intensidades o duraciones del sonido, llegando hasta poder interpretar algún tipo de melodía elemental.
- conocer en lo posible cómo eran los códigos sonoros con los que el pastor se entendía con sus ovejas.

Lorenzo no sólo se mostró dispuesto a contestarnos a todo lo que el buenamente supiese, sino que, además, prometió hacernos uno de aquellos silbatos, como el que él había aprendido a hacer cuando sólo era un chavalote, de manos de otro pastor mayor.

6. ELABORACIÓN DEL SILBATO

Lo primero que hizo Lorenzo fue pasar al corral de su casa y volver con un trozo de teja vieja. Nos lo enseñó y, con una sierra fina de hierro, cortó unos trozos, con forma trapezoidal y medidas de unos 5x4 cm, aproximadamente, y de alto, el mismo grosor de la teja, o sea más o menos 1,2/1,5cm. Después tomó uno de aquellos pedazos de cerámica y lo frotó sobre una áspera piedra del suelo de su patio, hasta ir redondeando todos los bordes de la pequeña pieza de arcilla. Más tarde, extrajo la navaja de uno de sus bolsillos (es bien conocido cómo en la Mancha, la mayoría de la gente de una cierta edad, sobre todo si habita en el medio rural, lleva con ellos, casi siempre, una navaja, que se utiliza en numerosas ocasiones para las más diversas acciones, a lo largo de cada día), y Lorenzo, valiéndose de ella, comenzó a hacer una ranura en el pedazo de arcilla, en la cara del grosor de la teja, al objeto de vaciarla convenientemente. Aquello era una labor que requería paciencia, por lo que nos sugirió que volviésemos dos o tres días más tarde, cuando ya tuviese vaciado su interior. Efectivamente, cuando volvimos a vernos en su casa, nos contó cómo, poco a poco, y tras algún que otro intento fallido que dio al traste con la obra, había conseguido ahuecar convenientemente aquel pedazo de teja, pero, es más, incluso valiéndose de la punta de una navaja finita, y también de un taladro muy delgado, había logrado perforar las dos finas paredes de la cámara o ahuecamiento realizado en el tejo, “...esto es lo más complicado de hacer, porque muchas veces se rompe”. Alcanzado ese objetivo, limpió convenientemente aquel objeto, soplando después para hacer salir el polvo o cualquier partícula mineral de aquel barro cocido que pudiese haber quedado suelta en el interior.

Hecho lo anterior, Lorenzo introdujo en la boca, de manera conveniente aquel fragmento de teja modificado, sujetándolo con los labios y la lengua (o bien con los dedos índice y pulgar y los labios), y en cualquiera de los casos, dejando hacia fuera la cara de la ranura. Y llegó el momento cumbre: Lorenzo insufló aire en aquel artilugio, con cierta presión, a la espera de conseguir un potente sonido... pero sólo sonó el aire. Y se disculpó diciéndonos: —“*hay veces que, aunque te creas que lo has hecho bien, no sé por qué, pero no acaba bien de sonar*”. Siguió probando... y nada. Pero, con toda tranquilidad dijo: “*No sos preocupís, que sonará*”, y sacando nuevamente la navaja, trasteó aquel objeto, se lo volvió a entrar en la boca, sopló, y... por fin, como por arte de magia, el aire insuflado, al pasar por aquellos agujeros practicados en esa porción de cerámica, había generado un sonido, de duración controlada, aunque aún no bien timbrado, de escasa intensidad, que presentaba cierta posibilidad de ser modificado ligeramente en lo referente al tono o altura, siempre que se actuara con cierta habilidad (y con ayuda de la colocación de las manos delante de la boca, o de la presión que se diera al aire al salir).

Nuestro amigo probó varias maneras de colocarse el silbato en el interior de la boca, hasta que, poco a poco, fue logrando emitir nuevos sonidos, cada vez más potentes y duraderos. Y ya contento y algo más tranquilo, dijo: “*Esto es un `carpio`, como el que yo le echaba a las ovejas cuando, de lejos, las veía que se salían del camino, y se metían a comerse la yerba de un sembrao... cuando ellas lo oían, al contao escapaban a correr, porque yo creo que decían `vámonos de aquí, porque si no, llega Lorenzo y nos da un palo`. De toas formas, enseguida que el perro escuchaba el `carpio`, salía a to correr, a sacar las ovejas de la finca en la que se habían metío*”.

Pero tampoco aquel día nos entregó Lorenzo el regalo prometido. Nos hizo esperar unos días más. Finalmente, una tarde se presentó en casa, y, desbordante de satisfacción y sano orgullo, sacó del bolsillo de su chaqueta un trozo de papel de periódico, doblado convenientemente, y dijo: “*Toma, el silbato. Ahora ya está con los adornos puestos!*”, y nos entregó su obra, ahora con el añadido de unos preciosos dibujos geométricos, -como solo un hábil y experto pastor sabe hacer- que él mismo había realizado con la punta de su navaja. Toda una preciosidad. Una obra de arte. Sí señor. “*Silbatos como este, también los he hecho algunas veces con un trozo de piedra de arenisca, y también de piedra caliza recogida del campo, de algún sitio que no haya estado expuesta al sol ni al viento, y mejor si estuvo enterrada y en sitio más bien húmedo, de modo que fuese más fácil trabajarla con la navaja*”.

Preguntado sobre la labor de mantenimiento del silbato, nuestro informante comentó que era muy sencillo, simplemente bastaba con cuidar que estuviese bien limpio por dentro, y evitar que se golpeará —para que no se rompiera—, aunque, en el peor de los casos “*...al contao hacíamos otro*”. Sobre cómo conseguía hacer sonar el silbato nos dijo: “*se mete el silbato en la boca, por la parte estrecha, hasta más allá de los agujeros, colocando el p i t o entre los labios y la lengua, y dejando el extremo abierto, o sea el de la ranura, hacia fuera. Después se sopla con fuerza, y sale un pitido parecido a como silbamos los hombre, metiéndonos los dedos en la boca, aunque de mucha mayor potencia*”.

Una vez que conocimos la manera de la que se valía Lorenzo para hacer sonar aquel silbato, pudimos comprobar que se podían obtener algunos sonidos de diferentes alturas, intensidades y duraciones que, añadidos a ciertos glissandos, podían dar, como resultado, ciertos efectos melódicos con los que conformar determinados códigos sonoros, aunque estos de carácter sencillo, y que bien podían servir como señales para una elemental comunicación entre el pastor y su rebaño, el pastor y su perro, o bien entre pastores. También comprobamos que el tono que daba el silbato se podía modificar con la mano, según se colocara ésta por delante del sonador, abriéndola o cerrando convenientemente en el momento oportuno. Sin embargo, nos parece que un silbato de las características del que hemos estudiado no debería catalogarse como instrumento musical, dado que sus posibilidades melódicas son muy escasas.

Ni qué decir tiene que aquel silbato que nos regaló Lorenzo, lo guardamos como oro en paño, y le damos más valor que a cualquier otro sonador que hubiésemos comprado, o al de un instrumento musical de tipo pastoril de los que guardamos en nuestra particular y pequeña colección, pues, en este caso, habíamos sido testigos de su gestación y de todo el proceso de elaboración, esto es, desde el hecho de recoger en el corral, una vieja teja curva rota, hasta que lo vimos convertido en algo vivo y útil, fiel a una tradición prácticamente perdida en nuestro entorno. Además, éramos conscientes de que se nos había regalado algo que tanto esfuerzo le había costado elaborar a este buen hombre, y nos lo había entregado con todo su corazón.

Pero estamos seguros que, a la vez, aquel viejo pastor, —recientemente fallecido, d.e.p.—, se vio sobradamente recompensado al ser consciente de que él aún era una persona útil, que sabía hacer ciertas cosas que otros, quizá más listos o con más dinero, estaba claro que no sabían hacer, y que enseñándonos a elaborar aquel artilugio y dándonos a conocer su utilidad —al no haber con toda probabilidad más personas que él, al menos en el entorno, que supiesen de aquel tema—, ello le hacía sentirse importante, por ser el único capacitado para transmitirnos, y, en definitiva, para indirectamente dar a conocer a las siguientes generaciones algo de lo cual él se sentía depositario, y máxime si así se lo estaban dando a entender aquellas personas —nosotros— que habían ido a entrevistarle en esos días.

7. UTILIDAD DEL SILBATO

Las vivencias anteriores nos hacen reflexionar acerca del interés o la utilidad de un silbato de estas características. La comunicación ha sido siempre un acto totalmente necesario en la vida del hombre, si bien es cierto que esta podía complicarse debido a la distancia u otros factores.

En los últimos treinta años el avance de las nuevas tecnologías nos ha facilitado todo tipo de acto comunicativo con el desarrollo de los medios, pero anteriormente resultaba un tanto complicado el hacerlo a distancia. Para ello el hombre, en esas circunstancias, debía de ingeniarse diferentes maneras para transmitir el mensaje, como pudieron ser señales visuales (de humo o lumínicas, movimientos de banderas, etc...) o

de tipo auditivo (sonidos de gran intensidad para ser captados en la distancia, por ejemplo utilizando campanas desde las torres de los templos o bien grandes trompas, como las que se utilizan en los valles del Tirol para comunicarse los pastores, incluso a través del silbido como es el caso del lenguaje sonoro en la Gomera, en nuestras Islas Canarias).

Como en todo acto de comunicación, debe existir un mensaje o comunicado que contenga la información que el emisor quiere transmitir, un emisor que transmita el mensaje, uno o varios receptores al cual vaya dirigido, un canal en el que fluya el mensaje, un código el cual debe ser conocido tanto por el emisor como por el receptor para que la información sea producida y entendida adecuadamente.

La comunicación no solo ha sido necesaria entre personas sino también entre el hombre y su medio. Desde que el hombre introdujo a los animales en su entorno, como forma de vida, bien para subsistir (caso del ganadero), o simplemente como compañía, fue estrictamente necesaria la comunicación entre ambas partes. Así como el perro mueve su cola transmitiendo estados de ánimo, el hombre debía comunicarse con él de alguna manera. A poca distancia podría resultar fácil que el animal respondiese a las órdenes de su amo, observándole también el gesto, pero en la lejanía, donde la voz del hombre no puede llegar, este debía de ingeniar alguna manera para transmitir la información, de modo que llegase al animal. Para ello el hombre se debió ingeniar el uso de sonadores que le sirvieran para comunicarse con los animales de su rebaño o el perro, y también con otros pastores, y para ello una posibilidad la pudo encontrar en el silbato o pito de piedra. Con este silbato y mediante un código, el pastor podía guiar al rebaño desde la lejanía, mandar órdenes a su perro, así como comunicarse con otro pastor, e incluso quizá utilizarlo como juguete sonoro para su entretenimiento.

8. LA PRESENCIA DE SILBATOS DE PIEDRA EN OTRAS CULTURAS

Al indagar acerca del “estado de la cuestión”, mediante la lectura de libros y la consulta de diferentes páginas de Internet, hemos conocido que la presencia de silbatos de piedra como los encontrados en esta zona citada del Campo de Calatrava, no es única en nuestra geografía hispana, aunque puede ser muy raro hoy en día el encontrarnos con gente que, no sólo los utilice sino que los haya visto utilizar, y hay constancia de haberse utilizado hasta tiempos relativamente recientes, similares artilugios en lugares de la sierra de Albarraçino en el alto Aragón, pero además, con otros usos bien distintos y de mayor trascendencia, hemos conocido el uso de diferentes silbatos de un tipo más o menos similar a los encontrados en nuestro territorio, en zonas del continente americano y en concreto en México, dónde al parecer se utilizaron, no solo para imitar pájaros y otros animales, sino para ahuyentar también a otras especies, emitiendo a veces sonoridades un tanto terroríficas. En otros casos, incluso parece ser que fueron utilizadas sus posibilidades sonoras para conseguir determinados efectos terapéuticos, influenciar la mente e incluso para intentar entrar en contacto con el mundo de los espíritus.

9. PROPUESTAS

Estamos convencidos que el contenido de nuestra aportación puede tener su interés, no solo desde el punto de vista de la organología o estudio de los sonadores e instrumentos de tradición popular, sino también por el interés comunicativo que pudiera tener. Aparte, consideramos que el tema objeto de este estudio bien podría ser tratado en el sistema general de enseñanza, como trabajo de interrelación de áreas para con el alumnado de enseñanza secundaria.

A modo de ejemplo, sugeriríamos un trabajo interdisciplinar entre las áreas de Lenguaje, Música, Expresión Plástica (manualidades) y Conocimiento del Medio. En este caso las actividades podrían consistir —en lo que a la Expresión Plástica se refiere— en la reproducción de silbatos, según un modelo dado, o bien proponer la invención de variantes que siempre estimula la creatividad. Adjuntamos, de forma esquemática, algunas sencillas maneras de elaborar un silbato un tanto similar al aquí tratado, utilizando para ello “plastilina” y después, pasta de “fimo”, que más tarde podría llevarse a la mufla (u horno de calor) para cocerlo adecuadamente. Posteriormente, después de comprobarse la efectividad sonora del objeto, podría sugerirse una decoración del mismo según el modelo propuesto o bien permitir una idea nueva (dando así también estímulo a la creatividad). La relación con el área de Música podría llegar con la búsqueda, utilización y mejora de las posibilidades sonoras de la erófono en construcción, en base a los diferentes parámetros sonoros (altura, intensidad duración o timbre). Desde el área de Lenguaje, las actividades podrían ir en la línea de crear, tratar de producir e identificar códigos sonoros o posibles mensajes, lo que podría dar lugar a una interesante ejercitación lúdica. Por último, no sería complicado encontrarla justificación para la interrelación con el área de Conocimiento del Medio, dado que el origen de la investigación, de hecho, está relacionado con los usos y costumbres habituales en una comunidad del mediorural y, dentro de la misma, de la cultura pastoril.

Esta propuesta que se puede interrelacionar con algunas de las áreas que conforman el currículo escolar, se podría llevar a cabo a través de equipos de alumnos, a los que después daríamos opción a exponer y debatir sus logros en asamblea.

FUENTES INFORMANTES

Vicente Camacho, natural de Mestanza. Agricultor y pastor en su juventud. Nacido hacia 1925.

Lorenzo Madrid Sobrino, natural de Miguelturra. En su juventud trabajó varios años de pastor.

Nacido hacia 1935.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Casares Rodicio, Emilio (1992): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid. Instituto Complutense de la Música-SGAE.

Curt Sachs (1947): *Historia Universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires. Edit. Centurión.

Payno, Luis A. (1995): *Instrumentos musicales de construcción sencilla*. (Colecc.: Temas didácticos de cultura tradicional). Valladolid. Ediciones Castilla.

Tranchefort, François-René. (1994): *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid. Alianza Editorial.

PÁGINAS WEB

www.tlapitzalli.com/rvelaz.geo/spanish.html

www.redalyc.org/pdf/730/73000408.pdf

silbato mágico olmeca de piedra negra – geocities. Ws

VIDEOGRAFÍA

Monesma, Eugenio (2004): <<El chiflo de pastor>> en *Instrumentos musicales* (cap3). Huesca. Edit pyrenepv.

Díaz Joaquín (1999): *Museo de Instrumentos*, CD-ROM. Valladolid. Edit.: Fundación Joaquín Díaz y la Junta de Castilla y León.

ICONOGRAFÍA MARIANA Y DEVOCIÓN: VIRGEN DE LAS NIEVES DE MONTIEL

Dolores Carrasco Álamo

(IES Máximo Laguna de Santa Cruz de Mudela. Ciudad Real)

1. INTRODUCCIÓN

El tema de este artículo es la imagen de la Virgen de las Nieves, parroquia de Montiel, Ciudad Real.

En primer lugar se hace un estudio sobre el origen y desarrollo del culto mariano, teniendo en cuenta las aportaciones de las mayores figuras de la Iglesia como San Agustín y el arte bizantino, origen de la iconografía de la Virgen María. Este culto tuvo un auge importante en los siglos XII y XIII debido a varios factores. Después concretamos en España, Castilla-La Mancha y el Campo de Montiel, ejemplos vivos de esta vocación. En segundo lugar, nos centramos en la imagen de la Virgen de las Nieves. Se hace un estudio iconográfico, de su restauración y procedencia. Contrastada toda la documentación parece ser que su origen está en el poblado de Torres de Montiel, aunque con una advocación distinta a la actual.

2. ORIGEN Y DESARROLLO DEL CULTO A LA VIRGEN MARÍA

Agustín Rico Mansilla¹, detalla el origen y desarrollo del culto a la Virgen María desde los primeros momentos del Cristianismo. La primera referencia escrita que se conoce sobre la Madre de Jesús es de San Pablo (*Gálatas*,4.4) fechada hacia los años 54-57, en la que se refiere a la Virgen como una mujer. El texto de Lucas (Lc.1, 26-56) cita a la Virgen María en varias ocasiones, aunque como un personaje secundario. El Apocalipsis de San Juan (Ap.: 12,1), la describe como una mujer vestida del sol y la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza. Esta descripción ha servido de inspiración a muchos artistas como Murillo. Después (Ap.:12,2-5) refiere su condición de gestante y que dio a luz un hijo varón. Ignacio de Antioquía, en sus epístolas a los Tralianos y a los Efesios defiende la ortodoxia católica al destacar “el nacimiento de Cristo del seno de María”.

Fue en la segunda mitad del siglo II cuando Justino, de origen griego y martirizado en 156 formuló el binomio Eva-María, desarrollado inmediatamente después por otro teólogo, Ireneo, obispo de Lyon entre 173 y 178 y muerto hacia 202 en cuya obra *Adversus haereses* ya consideró a la Virgen como la Nueva Eva que vino a redimir el género humano de los pecados cometidos por la primera mujer.

1 (Rico Mansilla, 2004: 1).

En los Evangelios Apócrifos encontramos abundante información sobre la Madre de Jesús, sus padres, su infancia y su elección divina. Dentro de la escuela alejandrina, el teólogo Orígenes (185-254), fue el primer comentarista que utilizó la palabra *Theotokos* (madre de Dios) para referirse a la Virgen, que a partir de entonces quedó incorporado a la liturgia oriental desde la segunda mitad del siglo III. Con San Agustín (354-430) la mariología latina se enriquece conceptualmente: establece la perpetua virginidad de María, su ascensión a los cielos, su estrecha relación con la Iglesia.

En el Concilio de Éfeso (431), ciudad donde había una Iglesia consagrada a la Virgen, se declaró a María como "*Theotokos*" o Madre de Dios, doctrina aceptada por la totalidad de padres conciliares. Así se zanjó una cuestión que había planteado serias dudas en el ámbito eclesial: la idea de que una mujer de naturaleza sólo humana, fuese vínculo de la Encarnación, haciendo posible así la venida del Hijo de Dios entre los hombres.

La creencia en la ascensión corporal de María a los cielos, condujo a la aparición de una fiesta dedicada a su "tránsito" (dormición o ascensión), si bien sus comienzos no están nada claros. En la Iglesia Oriental, la Virgen empezó a recibir un culto bastante generalizado en fecha temprana como lo atestiguan el calendario litúrgico bizantino, en especial las fiestas de Navidad y Epifanía y el arte religioso de los siglos IV y V. La conmemoración del tránsito de María, primera festividad a ella dedicada, se inició en Jerusalén a principios del siglo VI y cinco siglos después, Rusia otorgó a la Virgen el ábside central de la basílica de Santa Sofía, en Kiev. En el ámbito romano la evolución fue distinta y más lenta. La fiesta de la Purificación se celebra ya en 640, luego la Asunción (15 de agosto); a finales del siglo VII, la Natividad de María (8 de septiembre).

En Hispania, en el siglo VII se observa en la Iglesia visigótica un creciente interés por fomentar el culto a la Virgen. Es fundamental Ildefonso de Toledo (606-667), protagonista del primer milagro de obra de Gonzalo de Berceo, y además autor del texto *Virginitate Perpetua Sanctae Mariae*, siendo considerado por ello el primer reformador hispánico de la liturgia mariana. El propio Berceo detectó en San Ildefonso el esbozo de una teología basada en el papel de la Virgen como intercesora entre Dios y los hombres.

En el plano popular hay evidencias elocuentes de la existencia en toda la península Ibérica de una fuerte simpatía a la figura de la Virgen. Se han encontrado muchos testimonios de época visigoda como una lápida dedicada a una reliquia de la Virgen en Villares de Hortichuela (Granada) y cuatro referencias escritas a otros tantos lugares donde existían iglesias dedicadas al culto mariano: Jerez de los Caballeros (Badajoz), Porzuna (Jaén), Mondoñedo (Lugo) y Sorbaces.

Si revisamos las festividades marianas establecidas por la Iglesia Hispana nos encontramos con una sola: la llamada "Expectación del parto", fijada para el 18 de diciembre, es decir, siete días antes de Navidad que en los cánones del Concilio de Toledo (año 656) se fusionó con la fiesta de la Anunciación, trasladada desde el 25 de marzo. Gonzalo de Berceo, en su primer *Milagro de nuestra Señora*, se hace eco de esta modificación de fechas.

En Europa los siglos XII y XIII marcaron un auge del culto a la Virgen María, se considera el siglo XII como la edad de oro de la mariología y se estabilizó, pero con

una implantación popular cada vez más amplia, a partir del siglo XIV. Esta eclosión por del interés por la madre de Dios incluyó tanto a la jerarquía eclesiástica como al conjunto de los fieles; muchas pruebas lo corroboran: abundantísima iconografía mariana y advocaciones hoy vigentes, enriquecimiento de la liturgia mariana con nuevas oraciones y antífonas, gran cantidad de catedrales, iglesias y capillas a Ella consagradas, valiosos manuscritos de temática mariana, cuantiosas obras literarias en casi todas las lenguas romances.

Una nueva imagen de María se enraizó en las conciencias, la “mediadora” de los siglos VII al IX se convirtió en “protectora” y especialmente en una “fiel amiga” para ese peregrino en la tierra que fue el hombre medieval. El siglo XII fue también la edad de oro del monacato occidental —Cluny y Cister— personificado en su figura cumbre: Bernardo de Clairvaux o Claraval, cuya teología de clara orientación mariana, fue rápidamente aceptada por los fieles. Sus sermones se difundieron por todo el mundo cristiano, en especial el famoso *De aquaeductu*, dedicado a la fiesta de la Natividad de María y donde expone su doctrina sobre la Virgen como “conducto de las aguas, redentoras desde Cristo, fuente de la vida, hasta los hombres”. Berceo debió conocer este sermón porque en el Milagro XXII queda reflejado en una metáfora.

El extraordinario incremento de la piedad popular también quedó reflejado en la composición de las principales oraciones dedicadas a la Virgen. La más conocida es el “Ave María”. En esta misma época se popularizaron nuevas antífonas marianas, en particular la “Salve Regina”.

Se ha llegado a afirmar, incluso, que el culto a la Virgen María no fue causa, sino consecuencia del progreso en la consideración de la mujer que la sociedad medieval pareció experimentar en este momento histórico. Los siglos XII y XIII fueron también los del “amor cortés” y bastantes investigadores piensan que hubo casos en los que el amor a la Virgen apenas podía distinguirse, al menos en las formas, de la que el caballero sentía por su dama, idea quizá sugerida en el estudio de Las Cantigas de Alfonso X El Sabio.

Las Cruzadas tuvieron también consecuencias importantísimas: se reanudaron los contactos entre la Iglesia Romana y la Ortodoxa, la cultura occidental experimentó un enriquecimiento de las culturas cristianas orientales y del Islam (entonces con un nivel de conocimiento superior), acrecentaron el prestigio de los Papas, se incrementaron las relaciones comerciales, los reyes aumentaron su poder en detrimento del Feudalismo, se intensificó el espíritu caballeresco.

En esta época Gonzalo de Berceo es autor, al menos, de tres obras dedicadas a la Virgen: Milagros de Nuestra Señora, Loores de Nuestra Señora y El duelo que hizo la Virgen el día de la Pasión de su Hijo. Hay una tradición literaria que sitúa los milagros marianos dentro de la corriente del culto a María que se había extendido, desde el siglo anterior, por todo el orbe cristiano. La mariología debió formar parte de la vida espiritual del Monasterio de San Millán, al menos desde el siglo X. Hoy sabemos que en el monasterio se veneraba de forma especial a la Virgen, costumbre promovida por la orden cluniacense y fomentada por los monjes para atraer a los

peregrinos que transitaban por el Camino de Santiago, parte de cuyo trazado distaba escasos kilómetros.

También en la Edad Media, la iconografía mariana es la más abundante y frecuente en los sellos².

La Virgen se representa sentada con el Niño en brazos, o alguno de sus misterios, los santos, nimbados, con sus atributos o escenas de martirio.

Las figuras humanas son a veces sustituidas por alegorías tomadas de textos bíblicos. Un ejemplo es el sello del Cabildo de Segovia, con tipo iconográfico mariano.

España es “tierra de María”, y Castilla-La Mancha es un ejemplo vivo³:

En Castilla-La Mancha, en el siglo III se acuñó el término *Theotokos*. Probablemente sean Hipólito Romano y Orígenes los primeros en llamar Madre de Dios a María. Con el tema de la maternidad divina y virginidad perfecta se asociaba la fe en la eximia santidad de María. A partir del siglo III se la llama *aghia*, santa, y *panaghia*, santísima. También las expresiones “la Virgen”, la “Virgen Pura,” la Virgen del Señor, en el contexto en que se formulan, sugieren su extraordinaria santidad y pureza. Se encuentran principalmente en los Oráculos sibilinos, el Epitafio de Abercio y el Protoevangelio de Santiago, escritos todos en el siglo II.

Fue en el siglo V cuando la Iglesia hizo un esfuerzo para imbuir de sentido cristiano a ciertas fiestas y tradiciones populares paganas. En la época del III Concilio de Toledo, las *Mundas* (Mondas, que han llegado hasta hoy), fiestas abiertas a toda la comarca, con carácter religioso y popular, eran ya cristianas. En el periodo hispanovisigodo (siglos V-VII), tenemos datos monumentales y documentales del culto y devoción a la Virgen. En el área toledana se habla de tres: Santa María in Sorbaces, de ubicación problemática, relacionada con el tesoro de Guarrazar; Santa María de Melque, construida en el siglo VIII; y Santa María “*in Toletu*”, que se transformaría a lo largo de los siglos en nuestra grandiosa catedral.

Pero ciertas viejas tradiciones, remontan a la época mozárabe y goda el culto a alguna concreta advocación mariana de nuestra región, como el caso de Nuestra Señora de la Antigua, de Guadalajara, la antigua Arriaca romana.

3. ICONOGRAFÍA MARIANA

Es en Oriente donde se produjeron múltiples iconos marianos. Principalmente en el arte bizantino. Estos tipos los describe Francisco del Campo Real³, mostrando la imagen una evolución desde el estatismo y rigidez hacia un mayor naturalismo y expresión. En primer lugar, *Kyriotissa* que representa a María sentada como trono del niño, que está sobre sus rodillas totalmente de espaldas a ella y pasa a Occidente

2 (Varios Autores, 2006: 1-2).

3 (Campo Real, 1988: 389).

donde alcanza especial difusión en el románico, conocida con el nombre de Magentas o Virgen Majestad, que suele ofrecer la variante de llevar una corona como reina. *Hodigitria* (id.:390), la Virgen como Madre, tiene en su mano derecha una flor o un fruto, alegoría de la nueva Eva. Se dulcifica por el del Niño o la sonrisa de la Madre, e incluso por la búsqueda de la belleza sentimental. *Blacherniotissa*, que representa a la Virgen de pie, con los brazos levantados, orante, colocándose en el pecho un círculo que representa al Niño. Este tipo fue muy popular en Bizancio, en relación con un icono venerado en el monasterio de Blaquerua, y pasó a Occidente en el periodo gótico avanzado. *Eleousa* (como Madre de Dios), que alcanza gran desarrollo este tipo iconográfico en el que se acentúan los rasgos y actitudes maternas, la Virgen tiene al Niño en su brazo izquierdo, al que acerca su rostro, y a veces el Niño juega con su Madre, poniendo la mano en su barbilla. Otras veces se crea el “coloquio maternal” y la Virgen mira lánguidamente a su Hijo. Estas últimas interpretaciones del tema se desarrollan fundamentalmente a lo largo del siglo XV; *Galaktotrophousa* (id.:391), es la Virgen lactante, que tiene al parecer un origen egipcio, este modelo pasa a Occidente y conforme se hace especial hincapié en la naturaleza humana de Cristo alcanza mayor difusión, particularmente en el periodo gótico, con él se relaciona el tipo ya citado de la Virgen de la Humildad lactante, y en función de esta interpretación de dar vida al Niño suele tener un carácter de intercesora o funerario, como derivación de este concepto, ya a fines del gótico, surge el de la Virgen del Socorro o del Sufragio; Virgen dolorosa que corresponde también al periodo gótico, que es cuando alcanza un mayor desarrollo la iconografía mariana, la proliferación que surge como desalojo del de la Virgen en el Calvario. Tiene muchas variantes: el de la Piedad, el de la Virgen de los Dolores, como Virgen de las Angustias, muy prodigada en el Renacimiento y en el Barroco, Verónica; o bien, la Virgen de la Soledad, tipo creado y difundido fundamentalmente en el Barroco. En relación con este tema, se sitúa asimismo la Virgen de la Vid o del racimo, en que la Virgen ofrece al Niño un racimo de uvas, alusivo a la pasión.

Otros modelos, son posteriores a la iconografía medieval. Por indicar algunos: la Virgen de la Misericordia, en sus diversas advocaciones; la Inmaculada que se fija al principio del XVII; y las vocaciones de la Virgen, a través de los tiempos y en los diversos países, crean numerosísimas formas de representarlas, que se distinguen por la manera de disponerla, sobre todo, por la adición de algún elemento iconográfico que sirve para caracterizarla.

Hasta el siglo VIII no estallará en Oriente, no en Occidente, la absurda y sangrienta revolución iconoclasta. Durante este periodo hubo iconos marianos en nuestra región. Pensemos que los bizantinos que sí los tenían, ocuparon durante más de medio siglo el sudeste español, que hubo intensa relación entre la Iglesia católica española y la bizantina, y algunos obispos como San Leandro pasaron largas temporadas en Oriente.

San Leandro de Sevilla⁴, escribió una bella carta a su hermana Florentina, monja, conocida como *De institutione Virginum*. En ella les recuerda a María” cima y modelo

4 (Campo Real, 1988: 389).

de virginidad, madre de incorrupción”. La aportación de su hermano San Isidoro es notable. En varias obras suyas (*De ortu et obitu Patrum* Etimologías, Sentencias, *De Fide Catolica*, *Contrajudazos*) expone en sintonía con el Concilio de Éfeso la doctrina de la maternidad divina, anticipando una fórmula que utilizará casi literalmente el I Concilio Lateranense (649). San Isidoro sustituye frecuentemente el nombre de María por el de la Virgen. Y afirma su virginidad no sólo en la concepción de Jesús sino en el parto y después.

San Isidoro de Sevilla influyó en San Ildefonso de Toledo. No sólo prestándole su estilo sinonímico, que el toledano perfeccionó, sino en los mismos contenidos mariológicos.

Para Ildefonso, María es, ante todo, la Virgen por antonomasia. Y lo es porque es Madre de Dios. Es también Santa e Inmaculada. Y Reina y Señora. Una tradición muy querida para los toledanos dice que en la noche del 17 de diciembre del ¿666?, la Virgen se apareció a San Ildefonso premiándole con una veste o casulla celestial.

Durante los cuatro siglos de dominación islámica en nuestra región tampoco se interrumpió del todo el culto a la Virgen. Cuando ocurrió la invasión estaba ya terminado el trabajo de composición y recopilación de la rica Liturgia hispana. Se expresaba la fe a la

Virgen con hermosas antífonas, la recitación del *Magnificat* y un modo espontáneo y filial de encomendarse a la Señora.

Otro modo de expresar la vivencia mariana es la frecuencia del nombre de María en las mujeres mozárabes. Sancho Abarca tuvo una hija llamada María; otra también El Cid. En su bautismo, la mora Zaida tomó el nombre de María al casarse con Alfonso VI.

En cuanto a los orígenes histórico-legendarios de las diferentes advocaciones suelen responder a tres tipos o modelos que se repiten: hallazgo casual por un pastor o labriego en región montañesa de una pequeña imagen románica, que algún caballero cristiano llevaba y perdió guerreando con el moro, o que fue escondida por miedo a la morisma un día y encontrada al ser reconquistado el lugar; devociones nacidas a causa de alguna curación prodigiosa personal o colectiva (pestes) o de una revelación particular, devociones nuevas promovidas a partir del siglo XII en las regiones recuperadas del Islam por las Órdenes religiosas nuevas y pujantes: Cistercienses, Franciscanos, Carmelitas, Dominicos, Mercedarios, Servitas.

Por lo que se refiere al Campo de Montiel, Ángela Madrid⁵, nos aporta datos muy diversos del año 1468, y entre ellos, iglesias y fiestas dedicadas a María. En Montiel a finales de la centuria se conserva una ermita de Santa María de San Polo, iglesias de Santa María de Cañamares y las ermitas de Santa María de los Monasterios de Cañamares, y Nuestra Señora de la Vega de la Torre de Juan Abad. Las iglesias de Nuestra Señora de Torres, Santa María del Salido de Montiel, Parroquia de Nuestra Señora de Almedina... En Villanueva de los Infantes en 1508, cuentan con altares de San Andrés y Nuestra Señora.

La visita de 1478 recogida por Ángela Madrid⁶, nos muestra de forma detallada

5 (Madrid y Medina, 1999: 1051-1058).

6 (Madrid y Medina, 1988: 328-336).

las rentas de las encomiendas del Campo de Montiel, y con ello, las formas de vida. Nos hablan de Comendadores y clérigos, de templos con vocación mariana:

En la titularidad de iglesias y ermitas hay un marcado predominio de la devoción mariana. Así lo vemos en esta de Villahermosa, en la Torre de Juan Abad, en la de Cañamares, en la de Membrilla y en las ermitas de Santa María de Gorgogí y Santa María de la Vega. Las restantes advocaciones son Santa Catalina en las iglesias de Carrizosa y Fuenllana, Santa María Magdalena de Alcubillas, San Andrés en V^a de los Infantes y Villamanrique. A San Sebastián está dedicada la de Montiel y las de Alhambra y Santiago de Montiel a San Bartolomé.

Varias son las fortificaciones que describe con la misma vocación:

Al castillo de Membrilla del Tocón se accede a través de un puente levadizo. En el interior la iglesia de Nuestra Señora. Aún permanece la magnífica ermita gótica de Santa María de la Vega, donde celebraban la misa de Santa María de septiembre, porque debido a la gran devoción existente, no cabían en el templo todas las personas que acudían a oírlo... Hay dos altares dedicados a la Virgen.

E luego cabe esta bóveda esta una casa de despensa... e encima esta otra bóveda alta en que esta fecha una capilla muy deuota de Ntra. Sra. Sta. M^a e tiene un altar y encima de eso una red de yeso labrado de maçonería e un retablo de Nuestra Señora...

Las Relaciones Topográficas de Felipe II⁷ nos aportan información sobre los pueblos de Ciudad Real. Montiel, en 1575, tenía una clara devoción a María. En la fortaleza antigua y grande que señoreaba el pueblo, había una iglesia vieja con el nombre de Nuestra Señora de la Estrella, situada en la ribera derecha del río Jabalón. En la villa había otras ermitas junto al cerro San Polo, que eran la de Nuestra Señora de los Mártires y la de Nuestra Señora de los Monasterios. Tenía tres aldeas que eran Torres (con iglesia parroquial), Santa Cruz y Cañamares (con iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Mártires).

4. VIRGEN DE LAS NIEVES DEL POBLADO DE TORRES DE MONTIEL

La imagen de la Virgen de las Nieves, hoy puede contemplarse en la iglesia parroquial de San Sebastián, capilla de don Andrés Gutiérrez de la Vega. Se trata de una escultura exenta, una virgen sentada con el niño en brazos. Mide 67 cm. de altura y 29 cm. de ancho. Sólo está tallada por delante y puede observarse su trasdós de madera hueco. Está incrustada en una peana de 4 cm de alto que es posterior a la imagen. El Niño viste túnica verde estofada en oro. La Virgen posee corona dorada y viste túnica también dorada y el manto verde estofado en oro. En la mano derecha lleva un fruto y el Niño con su derecha bendice. El manto de la Virgen y la túnica del Niño tenían rica policromía dorada con formas vegetales y geométricas sobre fondo verde. Es una

7 (Campos y Fernández de Sevilla, 2004: 416-429).

talla de los siglos XIII- XIV. Emilio Pacheco⁸, la define como “románica”, pero su belleza y su gesto que inicia la sonrisa, nos hacen pensar en los primeros tiempos del gótico. La profesora Elena Sáinz Magaña⁹, relaciona la imagen con Nuestra Señora de Villajos, de Campo de Criptana; la Porterita, del convento de las Concepcionistas de la Inmaculada Concepción de Ciudad Real; Nuestra Señora de los Mártires, de Carrión de Calatrava; la Virgen de la Antigua, de Villanueva de los Infantes y nos confirma su iconografía gótica: “también de talla gótica y, recientemente restauradas, son las imágenes de La Virgen de Montiel y de la Virgen de Valenzuela”. Como refiere Ángela Madrid¹⁰, “mirándola de frente su contemplación nos impresiona”.

Durante la Guerra Civil Española, la vecina de Montiel, Salomé Megía de Antero, ocultó la imagen de la Virgen de las Nieves en su casa detrás de una pared. Después volvió a reintegrarse a la iglesia parroquial y se le da culto el día 5 de agosto.

Desde el punto de vista iconográfico, la representación es la habitual en la Edad Media, la *Theotokos*, María es presentada como trono de Dios, que contiene al Señor y lo ofrece a los hombres. En la obra *María en los pueblos de España*¹¹, se hace un repaso de los principales santuarios de Castilla-La Mancha con la misma advocación:

En Albacete, en Chinchilla de Montearagón, la patrona es la Virgen de las Nieves. “Es una pequeña escultura gótica de alabastro policromado... su espalda está sin labrar... la figura aparece con rigurosa frontalidad y está coronada y velada. En el brazo izquierdo porta al Niño... puede ser realizada por artífices de la Corona de Aragón”.

También la patrona de Almagro es la Virgen de las Nieves. En Cuenca, Nuestra Señora de las Nieves, es patrona de varias localidades como Albaladejo del Cuende, Torralba y Villanueva de la Jara que coinciden con la de Montiel en la representación iconográfica. En ocasiones el fruto de la mano es sustituido por la pajarilla de las nieves (Albaladejo del Cuende).

El nombre “de las nieves” fue muy frecuente en tiempos de la Reconquista. Federico Revilla¹² describe la nieve como “símbolo del blanco del cielo, de la vertical marcada por su caída y a plazo, del agua fecundadora en que por último se licuará”. El sentido de la pureza es tanto más patente... “mensaje de los dioses, signo de su benevolencia, protección o purificación”.

En 1980, don Natalio González, párroco de Montiel pidió al Obispado la restauración de la imagen que se encargó a las Monjas Mínimas de Daimiel. La restauración duró desde el 05.07.1982 al 30.07.1983.

Francisco del Campo Real, describe la imagen antes de ser restaurada¹³:

8 (Pacheco Sánchez, 2004: 221-222).

9 (Varios Autores, 1992: 79).

10 (Madrid y Medina, 1987: 156).

11 (Varios Autores, 1995: 122-245).

12 (Revilla, 1990: 271).

13 (Campo Real, 1988: 396-397).

La Virgen tiene corona de cartón dorada, rota por varios sitios. El Niño tiene tres dedos rotos. En el pelo ha perdido casi totalmente la policromía. Igualmente el manto deja muchos descubiertos. Así como otras grietas en el manto.

Entre las numerosas grietas de la Virgen se destaca una en la parte derecha desde el cuello a los pies; otra por la cara que pasa por el ojo derecho y otras muchas de menos consideración. La peana se encuentra prácticamente en madera, con algunos restos de yeso y algo de policromía.

Quien contemple esta imagen y la compare con los modelos de iconografía mariana en el arte medieval, comprenderá que el Campo de Montiel se enorgullece de poseer esta magnífica imagen, una de las pocas con las que cuenta la provincia de Ciudad Real. En el número 4 de ediciones postales de la Comisión Provincial de Monumentos de Ciudad Real aparece con el siguiente texto:

VIRGEN DE LAS NIEVES, Patrona de Montiel, antigua cabeza de este Campo de la Orden de Santiago, es hoy esta antiquísima e intacta imagen medieval que posiblemente tuviera en otras épocas distinta advocación, lo que no modifica un culto ininterrumpido de siete siglos.

Con respecto a la imagen restaurada, Francisco del Campo Real aporta:

Se han restaurado todas las grietas de madera y se tallaron los dedos del Niño que faltaban, así como las partes que faltaban en la corona de la Virgen. Se nivelaron todas las zonas perdidas con estuco. Dorado con oro fino todo lo que le faltaba: En la Virgen: túnica, manto, pelo, corona y velo. En el Niño, se completó el estofado, y dorado el pelo y los bordes de la túnica. La peana, después de su restauración y preparación correspondiente, se ha dorado y plateado, según se de-dujo que era el original. La túnica del Niño se ha plateado prácticamente toda ella. Las partes de la imagen no doradas (como las caras de la Virgen y el Niño, manos, pies, etc.) así como el tronco donde se aposenta, fueron igualmente restaurados después de quitar los repintes. Por último, envejecimiento del oro, plata y zonas policromadas.

La restauración no ha seguido el proceso adecuado porque la imagen ha perdido la policromía original, tanto en la túnica del Niño como en el manto de la Virgen. Los rasgos del rostro de esta imagen destacan en exceso por la pintura con respecto a la original.

Sobre la procedencia de esta imagen, Emilio Pacheco¹⁴ afirma que es del Poblado de Torres, según la descripción que se hace de esta aldea en el año 1757:

Esta iglesia constaba de tres naves de mampostería con techumbre de madera y dobles vigas labradas, con una dimensión de 32 varas de longitud y 21 varas de ancho (24,57m.X16, 13m.). Estaba situada en el altar mayor. En 1773, Torres quedó despoblado trasladándose la imagen a la ermita del Santo Cristo de la Expiración y colocándose en el retablo de estilo barroco donde se hallaba la Virgen del Perpetuo Socorro, imagen antigua desaparecida. Posteriormente la Virgen de las Nieves fue trasladada a la iglesia parroquial de San Sebastián Mártir.

14 (Pacheco Sánchez, 2004: 221).

También la tradición oral transmite esta procedencia.

En la visita del año 1498¹⁵ de las Órdenes Militares, en el Archivo Histórico Nacional, con respecto al poblado de Torres, lo confirma:

E luego los dichos visytadores fueron a visytar la iglesia de dicho lugar, que es de vocación de Nuestra Señora, la qual es de dos naves con sus arcos de cantería e toda cubierta de madera de pino. E tiene vna capilla de bóveda con su altar bien ataviado e vna ymagen de Nuestra Señora de bulto.

En la visita de 1508¹⁶, describe Torres: “Fue visitada la iglesia de dicho lugar, que es de la bocación de Nuestra Señora. Hallase bien reparada”.

En la visita de 1511¹⁷, también se refiere a la aldea de Torres: En la iglesia “tyene vna capilla de bóveda e vna sacystía e vn campanario e tres altares con vn retablito pintado e la ymagen de Nuestra Señora. Entre los ornamentos varias piezas de ropa para la Virgen”.

Amador Ruibal¹⁸, hace hincapié en la visita de 1757, que contiene la descripción más amplia de las conservadas sobre el buen estado de la iglesia parroquial y casas de la encomienda de Torres. Sobre la iglesia nos dice: “En el hastial de oriente y nave mayor hay un altar de yeso con un retablo liso... en su tabernáculo donde está colocada una imagen pequeña... próxima en el primer nicho otra del señor San Blas...”.

Estos datos coinciden con los de Emilio Pacheco antes mencionados, tanto en el año de la visita como en la existencia de una imagen de la Virgen, pero no cita la advocación. Consultada en el Archivo Histórico Nacional la carpeta 329, número 10 de las Órdenes Militares, concretamente la fecha de 1757, la descripción de la Iglesia parroquial de Torres es exactamente la misma mencionada anteriormente por Amador Rubial.

Consultado también el Libro de visitas de las Órdenes Militares, concretamente la visita de 1719¹⁹ que hace referencia al Campo de Montiel, nos aporta más detalles de la Iglesia Parroquial de Torres:

se compone de tres naves . Y cada una sobre tres arcos y pilastras de mampostería... en medio ay la Capilla mayor en laqual ay un retablo de dos cuerpos de talla dorado en partes antiguo en que ay diferentes pinturas; y en el sitio del deposito para el Santísimo Sacramento esta una ymagen de talla con el niño en brazos. Y es de tres cuartas de alto. Y en el nicho del segundo cuerpo del retablo ay una ymagen de San Blas de talla de estatura natural. Y tiene asta manteles. Y después ay al lado de la Epístola retablos de pino bueno.

Según esta última descripción, la imagen de la Virgen está situada en el altar, en el sagrario, es de talla, con el niño en brazos, que por las medidas que cita podría ser la Virgen de las Nieves.

15 (Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares. Libro 1068: Fol 220r y 356v.).

16 (AHN.OO MM.Libro 1071: Fol 171r y 187r.).

17 (AHN.OO MM.Libro 1077: Fol 262v y 269r.).

18 (Ruibal, 1984: 35).

19 (AHN.OO MM.1719, Libro 14: Fol 682 y 683).

Manuel Corchado Soriano, cita la parroquia de la aldea de Torres con el nombre de ermita del Señor San Blas²⁰:

Actualmente es un caserío en término de Montiel; sin embargo fue una de las primeras fundaciones del Campo y cabeza de una de sus encomiendas; frecuentemente es confundido con Torres de la Frontera, hoy de Albánchez, en el partido de Segura, por pertenecer a la misma Orden. Anteriormente al pleito de la Orden con el concejo de Alcaraz, en 1243, no aparecen menciones de este pueblo, pero en dicha fecha ya era un lugar con iglesia abierta; en el XVI era lugar de 30 vecinos, tenía una pequeña fortaleza de argamasa situada en la falda de un cerro, y su parroquia era la ermita del Señor San Blas, en la que se encontraban muchas piedras sepulcrales con cruces de caballeros de la Orden.

En cambio, la descripción de la encomienda, en 1757, nombra a la parroquia como de Santa María de Torres:

Se encontraba ya en despoblado, en un cerro pequeño; constaba de tres naves de mampostería, con techumbre de madera y dobles vigas de aire labradas, midiendo 32 varas de longitud por 21 de anchura; en su altar mayor existía una imagen pequeña de Nuestra Señora, y por encima otra del Señor San Blas; esta imagen de la Virgen debe ser la misma que hoy existe en Montiel, con la ad-vocación de Las Nieves, y se trata de una talla de madera de época gótica; algunos años más tarde, en 1773, se sabe contaba con ocho casas e iglesia.

Esta cita nos aporta más datos sobre la imagen, concretamente se refiere a ella como una talla de madera de época gótica.

A modo de conclusión podemos decir que la imagen de la Virgen de las Nieves procede del poblado de Torres, donde tuvo una advocación distinta a la actual, posiblemente la de Santa María. Por el lugar que ocupaba en la iglesia, situada en el altar, en el cuerpo central del retablo, así como por el nombre de la iglesia de dicho lugar, podemos deducir que era la patrona de la localidad, y el pueblo de Montiel se enorgullece de poseer esta bella imagen, una de las pocas que hay en nuestra provincia.



Imagen de Nuestra Señora la Virgen de las Nieves. Parroquia de Montiel. Ciudad Real.

20 (Corchado Soriano, 1971: 178-179).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ruibal, Amador (1984): *Vestigios de los antiguos castillos de la Estrella y San Polo y del lugar de Torres: Anuario de estudios medievales: el enclave de Montiel*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona.
- Campos y Fernández de Sevilla (2004): *Los pueblos de Ciudad Real en las Relaciones topográficas de Felipe II*. Instituto escorialense de investigaciones históricas y artísticas. Madrid.
- Corchado Soriano, Manuel (1971): *Avance de un estudio geográfico histórico del Campo de Montiel*. Instituto de Estudios Manchegos. Ciudad Real.
- Campo Real, Francisco del (1988): *Devoción mariana y sociedad medieval. Iconografía mariana medieval en el Campo de Montiel*. Instituto de Estudios Manchegos. Ciudad Real.
- Madrid y Medina, Ángela (1987): *Arte y arquitectura. El Campo de Montiel y La Mancha. Guías raras y completas de territorios y habitantes de España*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- Madrid y Medina, Ángela (1988): *Jorge Manrique comendador de Montizón. Se-paratas de los Cuadernos de Estudios Manchegos*. Num.18. Ciudad Real.
- Madrid y Medina, Ángela (1999): *Patrimonio artístico del Campo de Montiel a través de los libros de visitas de la Orden de Santiago*. Separata del Anuario Jurídico y Económico Escorialense. XXXII. San Lorenzo del Escorial. Págs. 1051-1057.
- Pacheco Sánchez, Emilio (2004): *Montiel. Historia y costumbres de la villa Dayton*. Madrid.
- Federico Revilla (1990): *Diccionario de Iconografía*. Cátedra. Madrid.
- Rico Mansilla, Agustín (2004): *Los milagros y el culto a la Virgen María en Berceo*. Biblioteca Gonzalo de Berceo. Madrid.
- Varios Autores (1992): *Ciudad Real y su provincia*. Gever. Sevilla.
- Varios Autores (1995): *María en los pueblos de España. Santuarios marianos de Castilla-La Mancha*. Volumen XVI. Ediciones Encuentro. Madrid.
- Varios Autores (2006): *El sello medieval*. Ministerio de Cultura. Madrid.

FUENTES

- Archivo Histórico Nacional. Sección Órdenes Militares (1719). Libro 14.
- AHN. Sección Ordenes Militares (1757). Carpeta 329. Uclés.
- AHN. Sección Ordenes Militares. Libro 1063.
- AHN. Sección Ordenes Militares. Libro 1068.
- AHN. Sección Ordenes Militares. Libro 1071.
- AHN. Sección Ordenes Militares. Libro 1077.

PERVIVENCIA DEL LENGUAJE Y LAS FORMAS MUDÉJARES EN LA ARQUITECTURA TRADICIONAL GÓTICA DE LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL

M^a Cristina López López

A comienzos del siglo XIII, el territorio que ocupa la actual demarcación de la provincia de Ciudad Real, experimenta unos cambios, engendrados por la fecha clave de 1212, año en el que tiene lugar la batalla de las Navas de Tolosa. Es a partir de este momento cuando comienza a transcurrir la consecuente premiación y repartición del espacio que nos atañe situado entre los Montes de Toledo y Sierra Morena.

La comúnmente conocida como tierra de paso, ya en manos cristianas, se divide en cuatro espacios diferenciados: el más extenso y beneficiado será el perteneciente a la Orden de Calatrava, separado por el camino a Andalucía del solariego de la Orden de Santiago; el hospitalario sanjuanista, en la parte noreste y el alfoz concerniente al arzobispado Toledano, situado en los Montes de Toledo.

Resultan significativas las diferentes manifestaciones artísticas, gestadas en los alfores de las diferentes Órdenes Militares. La Orden de Calatrava, por ejemplo, tras ser favorecida en la repartición de territorios anteriormente señalados, asume una relación muy directa y dependiente con el Arzobispado Toledano. Consecuencia y fruto de ello, serán las similitudes encontradas en la arquitectura, prevaleciendo las premisas artísticas aprobadas por Toledo. Es en dicha ciudad donde ya a comienzos del siglo XII, era costumbre otorgada por ley, la ocupación de las residencias palaciegas islámicas, por parte de los nobles castellanos.

Por el contrario, la Orden Militar de Santiago y la Hospitalaria de San Juan, obtendrán menor cantidad de territorios en la configuración definitiva de 1245. En el futuro, ambas órdenes adquirirán mayor independencia en aspectos económicos y administrativos, favoreciendo la generosa recepción de nuevas manifestaciones, criterios y formas en materia artística, hasta la incorporación de las Órdenes Militares a la Corona ya en el reinado de los Reyes Católicos.

La fase de repoblación de estos territorios antes casi desiertos, se completa con las políticas impulsadas por la Corona, consistentes en la atracción de nuevos habitantes procedentes de diferentes lugares de la Península Ibérica. La urgente necesidad de mostrar la victoria cristiana y poder ofrecer culto a la religiosidad de la época, favorece la edificación de templos. En la mayoría de las villas, la consecución de tal fin, vendrá acompañado de la reutilización de materiales constructivos y restos de antiguas fortalezas, amurallamientos, mezquitas y anteriores ermitas situadas en las cercanías del lugar. En otros casos, se opta por las fábricas de edificios de nueva planta.



1. Portada de la Umbría, Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Almodóvar del Campo.

Así, tal y como hemos apuntado anteriormente, las construcciones de templos donde los cristianos pudiesen orar, dependerá en todo momento de su ubicación y Orden Militar a la que perteneciese la villa. De esta forma, la arquitectura de la época que ha llegado hasta nuestros días, en los diferentes territorios de las Órdenes, de manera generalizada, era versada de los presupuestos cristianos tan asimilados en el Norte de la Península Ibérica, adecuando las tradicionales formas y manifestaciones góticas, relacionadas por el mundo cristiano, con las enraizadas y tan habituales de herencia islámica.

Es el arte de la arquitectura el que bien refleja la concurrencia de ambas culturas y la asimilación de sus formas. La pervivencia de las formas y modelos islámicos va desplazándose a un segundo plano, de lo que serán testigo los mudéjares, aquellos habitantes a los que se les permitió quedarse. Estos alarifes, que conocía por tradición directa las técnicas constructivas, materiales, modelos y formas; una mano de obra módica y asequible, que permitía desarrollar proyectos de forma rápida, funcional y visualmente sugestivos.

En campo calatravo, la población de Almodóvar del Campo era parada obligada en el camino de Toledo a Córdoba por sus ferias y mercados desde el siglo XIII. En ella se encuentra la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, anteriormente con la advocación de Nuestra Señora de la Estrella, la cual, pudiera encontrarse asentada sobre los cimientos de una antigua mezquita.



2. Portada septentrional, Ermita de Santa María de Alarcos, Ciudad Real.

La fábrica del templo en Almodóvar del Campo, se proyecta en una planta basilical con un gran arco toral que separa la cabecera del cuerpo de la iglesia. Dicho cuerpo se divide en tres naves, que a su vez son separadas por grandes arcadas que descansan su peso mediante pilares de diferentes formas. Es de destacar la amplitud del cuerpo de la iglesia y sus proporciones donde podemos contemplar la fastuosidad y magnificencia del artesonado mudéjar que cubre la nave principal, “Una armadura de cinco faldones, siendo de par y nudillo en el lado de la cabecera, y a los pies, de limas moamares”. Otro elemento de clara traza mudéjar, muy común en diversos templos y muy habitual en el campo calatravo, es la portada septentrional realizada a base de ladrillo, la cual se dispone mediante un arco de medio punto al que se superpone un arco polilobulado, ambos enmarcados por un alfiz del mismo material.

Esta pervivencia de la forma y concepto mudéjar se aprecia también en la portada también septentrional de la ermita de Nuestra Señora de Alarcos en Ciudad Real, dentro del alfoz realengo de Villa Real. La referida portada se proyecta mediante un arco rebajado enmarcado por un alfiz y donde el material constructivo del ladrillo ofrece un papel protagonista. En sendos templos, tanto en Almodóvar como en Alarcos, dichas portadas se encuentran enfrentadas por las ubicadas en los respectivos paramentos meridionales y accesos principales, de tradición gótica en la ermita de Alarcos y renacentista en Almodóvar. Quedando de esta forma, la entrada principal al templo sujeta a unos preceptos y formas arquitectónicas heredadas del mundo cristiano y abierto a las nuevas corrientes italianizantes, en contraposición del acceso secundario, en el paramento de la umbría, sin duda cumpliendo con la funcionalidad del culto, pero resuelto con materiales más económicos y traza heredera del mundo islámico.

Al sudoeste de la provincia, en la población de Chillón, en campo de calatravos, se encuentra la iglesia de San Juan Bautista y Santo Domingo de Silos, construida al amparo del castillo de Los Donceles, del cual se aprovechó la torre del homenaje como torre campanario.



3. Vista interior de la ermita de Santa María de Alarcos, Ciudad Real.

En su interior, con el mismo esquema compositivo de la iglesia de Almodóvar y de Alarcos, tres grandes arcadas de ladrillo separan las tres naves y un gran arco toral separa la nave principal de la cabecera. La cubrición también se resuelve con el cerramiento mediante un magnífico artesanado mudéjar realizado en carpintería a lo blanco, con incrustaciones de madera blanca, con una decoración de motivos vegetales y lazos que muestran en su policromía tonos muy llamativos como el verde, azul, rojo y negro.



4. Vista interior de la iglesia de San Juan Bautista y Santo Domingo de Silos, Chillón.

Sus tres portadas de acceso, construidas en ladrillo, muestran el claro concepto de la traza mudéjar. En el lado sur, en este caso no habilitado como acceso principal, el vano de la puerta se corona con un arco apuntado inserto en un alfiz. En el lado occidental y principal, junto a la torre campanario y bajo un gran rosetón enmarcado en ladrillo, la portada se abre mediante un arco de medio punto. En la fachada de la umbría, el vano de la puerta se completa mediante un arco rebajado con azulejería de carácter islámico inserto en un rombo de ladrillo simulando una clave, todo ello enmarcado por el alfiz. Sobre la portada un vano con traza de arco conopial, abocinado y enmarcado por varias moldurillas se encargan de iluminar la nave del Evangelio.



5. Fachada septentrional de la iglesia de San Juan Bautista y Santo Domingo de Silos, Chillón.

Al exterior, aparecen cuatro torreones cilíndricos que soportan el peso de los nervios de las bóvedas de crucería de cubren cabecera y transepto. Dichos torreones recuerdan a los similares insertos en la fachada septentrional de la iglesia de San Pedro en Ciudad Real, ó de igual forma, en el alfoz arzobispal, en la iglesia de San Antonio Abad de Horcajo de los Montes, entre los cuales se contempla la admirable portada mudéjar formada por sendos arcos conopiales en superposición uno de otro, atesorados por un arco polilobulado y enmarcados a su vez por un alfiz. Claro ejemplo y fiel reflejo de la influencia arquitectónica toledana, tal y como se puede apreciar en la portada de la iglesia de Santa Leocadia, en la iglesia de Santiago del Arrabal, y con la misma traza que los que podemos admirar en la mezquita de Bab al Mardum o iglesia del Cristo de la Luz en la misma ciudad de Toledo.



6. Vista de la fachada septentrional de la iglesia de San Pedro, Ciudad Real.

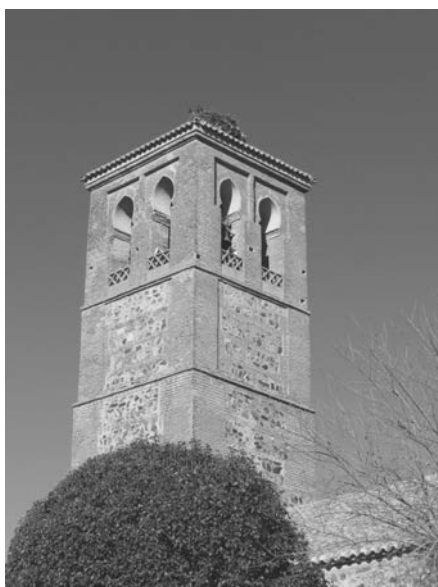


7. Fachada septentrional de la iglesia de San Antonio Abad, Horcajo de los Montes.



8. Portada Norte de la iglesia de San Antonio Abad, Horcajo de los Montes.

Cercana a la población de Horcajo de los Montes, dentro del alfoz arzobispal, en Arroba de los Montes se encuentra la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. El templo se cree asentado sobre lo que sería una mezquita, y este hecho se fundamenta en varios aspectos como las dimensiones de la planta o la disposición de las tres naves que conforman su planta basilical. Bajo una misma cubierta de estructura de par y nudillo, separan las naves sendas arquerías de medio punto, en contraposición de un gran arco toral de ladrillo que separa el presbiterio, el cual es cerrado mediante una bóveda esquinada con nervadura.



9. Torre campanario de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Arroba de los Montes.

Al exterior, los accesos al templo, tanto en su lado septentrional como meridional, se realizan a base de ladrillo. La portada principal, en el lado sur, se resuelve mediante un arco de herradura enmarcado por alfiz, siendo un arco de medio punto en el lado norte. No obstante, otro de los elementos que indican y sugestionan la idea del emplazamiento de una antigua mezquita es la torre campanario, que pudiera ser el antiguo minarete islámico. El acceso a la torre se encuentra a los pies de la nave de la Epístola, siendo su escalera construida en forma de caracol y sus huellas ejecutadas con lanchas de pizarra. La torre campanario se erige mediante una planta cuadrada y tres cuerpos, en los que se aprecian estrechos vanos, abriéndose el último y tercer cuerpo mediante sendos arcos de herradura apuntados en cada uno de sus lados. Similar traza y lenguaje en sus formas que la torre campanario de Arroba de los Montes, podemos visualizar en el cuerpo de campanas de la iglesia de Santa Leocadia en Toledo.



10. Portada meridional de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Arroba de los Montes.

En líneas anteriores, se ha podido comprobar que otro elemento importante en la ornamentación de los templos, de tradición mudéjar son las armaduras talladas en madera, dispuestas bajo las cubiertas a modo de cerramiento. Son varios los artesonados que se localizan en diferentes puntos de la geografía de la provincia, en su mayoría dentro del territorio de la Orden de Calatrava, y que han llegado hasta la actualidad. Huelga decir, que las destrucciones, expolios y quemados fue un capítulo no concluido desde la Guerra de la Independencia, pasando por el periodo desamortizador y hasta bien entrado el siglo XX, durante la Guerra Civil Española de manera generalizada en toda la Península Ibérica.

Un ejemplo de enajenación tras la Desamortización del XIX, es el perteneciente al convento de Santo Domingo en Almagro, actualmente en Monterrey (México). Otros ejemplos, se conservaron por haber corrido la suerte de encontrarse tapados anteriormente con un cielo raso, como el caso del artesonado de la iglesia de Santiago en Ciudad Real, o de la iglesia de la Santísima Trinidad de Torralba de Calatrava. Peor suerte sufrieron los destruidos y quemados como el perteneciente a la iglesia de Nuestra Señora de los Baños en Fuencaliente o la ermita de Alarcos en Ciudad Real, del cual aún podemos ver la riqueza de su calidad y policromía en un pequeño resto conservado, situado en la nave del Evangelio.



11. Vista interior de la iglesia de la Santísima Trinidad, Torralba de Calatrava.



12. Detalle de la armadura de la iglesia de la Inmaculada Concepción, Cañada de Calatrava.

Algunos ejemplos llegados hasta nuestros días, nos acercan al conocimiento de originales proyectos, revelando la ejecutoria de estas magníficas obras, la técnica utilizada por aquellos alarifes y maestros, dando como resultado un elemento excepcionalmente tallado y ornamentado de admirable belleza.



13. Iglesia de Santa Catalina, Tirteafuera.

Muy interesante es el artesanado conservado en la iglesia de Santa Catalina en Tirteafuera, aldea de Almodóvar del Campo. Se trata de una armadura que cubre la cabecera, transepto y nave, con decoración de lacería fechada en el siglo XV.



14. Vista interior de la iglesia de Nuestra Señora de Gracia, Fernancaballero.

También en campo calatravo, en Fernancaballero, la iglesia de Nuestra Señora de Gracia, conserva restos de una armadura en el espacio que ocupa la cabecera. En Santa Cruz de Mudela, la ermita del Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes, también conserva el artesanado fechada en el siglo XV. Otro de los ejemplos que se atesoran, éste situado en campo de la Orden de Santiago, en la población de La Solana,

se encuentra en la ermita de San Sebastián, en su capilla de la Epístola, con fondo de madera de ébano, marcada con artesanía de taracea e incrustaciones de nácar, cuya autoría pertenece a Juan de Orihuela.



15. Portada occidental de la ermita de Nuestra Señora de las Virtudes, Santa Cruz de Mudela.

Durante los últimos años del siglo XV y durante todo el siglo XVI, fue una época de gran actividad constructiva en la provincia, donde tuvo lugar una decisiva regeneración estilística que vino de la mano de artistas de origen flamenco o centroeuropeo. Éstos maestros se verán influenciados por las nuevas corrientes llegadas de Italia, a través del conocimiento de los tratados de arquitectura impresos en la península italiana años atrás. Dichos artistas también concedieron por diferentes motivos en cada caso, la oportunidad de conservar elementos de tradición mudéjar que supieron valorar e integrar en sus obras.



16. Vista interior de la ermita de Nuestra Señora de las Virtudes, Santa Cruz de Mudela.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Almarcha Núñez-Herrador, Esther; Herrera Maldonado, Enrique; Sainz Magaña, Elena (1996): *Ciudad Real y su provincia*, III, Sevilla, Gever.
- Azcárate Ristori, José María, (1958): *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, Instituto Diego Velázquez.
- Azcárate Ristori, José María, (1982): “Arte”, en *Castilla la Nueva*, I, Madrid, Fundación Juan March, pp. 101-289.
- Benito Ruano, Eloy, (1971): “Visita de las villas y lugares del Arzobispado de Toledo (1435)”, en *Anales toledanos*, 5, Diputación Provincial, pp. 77-103.
- Borrás Gualís, Gonzalo, (1990), et alii., *El arte mudéjar*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turoleses, Excma. Diputación de Teruel.
- Borrás Gualís, Gonzalo, (2011): *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, [Exposición] Paraninfo de la Universidad de Zaragoza del 6 de octubre de 2010 al 9 de enero de 2011, com., Zaragoza.
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier, (2004): *Los pueblos de Ciudad Real en las “Relaciones Topográficas de Felipe II”*, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses.
- Hervás y Buendía, Inocente, (2002): *Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Diputación Provincial.
- Izquierdo Benito, Ricardo, (2002): *Castilla-La Mancha Medieval*, coord., Ciudad Real, Manifiesta.
- Lampérez y Romea, Vicente (1999): *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Ámbito.
- López López, M^a Cristina (2014): “Ciudad Real artística tras la batalla de las Navas de Tolosa”, en *Las Navas de Tolosa 1212-2012 Miradas Cruzadas*, eds., Patrice Cressier y Vicente Salvatierra, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 655-665.
- Molina Chamizo, Pilar, (2006): *De la fortaleza al templo: arquitectura religiosa de la Orden de Santiago en la provincia de Ciudad Real*, I y II, Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Portuondo y Loret de Mola, Bernardo, (1972): *Catálogo Monumental Artístico Histórico de España, provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Rodríguez Rodríguez, Rocío, (2000): *El arte gótico en Ciudad Real y su provincia: Arquitectura*. Tesis Doctoral.
- Ruiz Gómez, Francisco, (2002): *Castilla-La Mancha Medieval*, Ciudad Real, Biblioteca Añil.
- Sánchez Lillo, Jorge, (2007): *Ciudad Real medieval, Hipótesis sobre la pervivencia del legado alfonsí*, Ciudad Real, Fundación El Monte.

CALATRAVA LA NUEVA Y LOS INICIOS DEL GÓTICO EN CIUDAD REAL

Juan Zapata Alarcón
(*Universidad de Castilla-La Mancha*)

Desde mediados del siglo XII hasta las primeras décadas del XIII el territorio que conforma la actual provincia de Ciudad Real se convirtió en uno de los principales campos de operaciones de la expansión cristiana hacia el sur. Como tierra de frontera, durante más de medio siglo actuó como un amplio espacio territorial inseguro, poco poblado, en constante disputa y con alternancias de poder que configuraron una de las etapas más convulsas, pero a su vez de mayor trascendencia histórica, de cuantas acontecieron en esta zona a lo largo de la época medieval. Una de las consecuencias directas de este complejo teatro de operaciones fue la entrada en escena de las Órdenes Militares, unas instituciones nacidas de la mentalidad de Cruzada sin las cuales no se puede entender el devenir histórico de esta tierra, ya sea desde el punto de vista geopolítico, económico o social, ya desde una perspectiva cultural como principales agentes de una producción artística que generó con el paso del tiempo un impresionante legado patrimonial. De entre todas a ellas, la que más nos interesa para el propósito de esta comunicación es la Orden de Calatrava, fundada en 1158 por el abad cisterciense Raimundo de Fitero para hacer frente a la amenaza almohade sobre la ciudad de Qal'al Rabah. Con ella nacía la primera de las Órdenes Militares hispanas y la única que asentó su convento principal en el territorio de la actual provincia de Ciudad Real.

En términos artísticos, estos nuevos territorios del valle del Guadiana incorporados al dominio cristiano experimentaron las consecuencias propias de un período de transición. En un primer momento, durante la segunda mitad del siglo XII, asistimos a la aplicación de unas formas románicas cuya difusión, no obstante, fue lenta en tanto que las condiciones tan poco alentadoras para el desarrollo de las artes no permitieron ir más allá de las necesarias labores de fortificación en las plazas y castillos arrebatadas al enemigo. En consecuencia, no será hasta comienzos del siglo XIII, tras la batalla de las Navas de Tolosa (1212), cuando comiencen a detectarse los primeros indicios que confirmen un cambio de tendencia, fruto de la paulatina incorporación de las nuevas aportaciones de un gótico incipiente que coexistió, a su vez, con la importante expansión del mudéjar.

El estudio de este proceso de transición estilística ha sido abordado por los diversos autores que se han ocupado del arte en la provincia de Ciudad Real, lo cual permite que tengamos una visión bastante aproximada de sus características y particularidades¹. Aun así, todavía persisten grandes lagunas sobre diversos aspectos en los que conviene llamar la atención de cuyo análisis se puede obtener algo más de luz a la hora de abordar el proceso de implantación del primer gótico en este

1 (Azcárate, 1982: 133 y ss; Delgado, 1992: 23-75; Sainz, 1996: 12 y ss.).

territorio. Es el caso, por mencionar algunos de estos aspectos, del papel desempeñado por calatravos y cistercienses, de los posibles influjos procedentes de otros centros artísticos, e incluso, de las técnicas y sistemas constructivos empleados en la edificación al sur del Guadiana entre finales del siglo XII y las primeras décadas del siglo XIII. Las limitaciones de espacio marcadas para esta comunicación tan solo permiten abordar estas cuestiones a modo de breve síntesis, de modo que estas líneas deben considerarse como un primer paso hacia el desarrollo de un análisis más detenido y pormenorizado. Por tanto, el objetivo de este estudio es el acercamiento a esta problemática a través del Sacro Convento de Calatrava la Nueva, principal sede conventual de esta orden militar, cuya construcción de nueva planta en las primeras décadas del siglo XIII lo convierte en el conjunto monumental de referencia para el tema que nos ocupa.

1. LA ORIGINALIDAD DE CALATRAVA LA NUEVA

Es difícil saber el momento preciso en el que se gestó la idea de levantar una sede conventual de nueva planta, aunque los diversos acontecimientos que rodearon a los calatravos en las dos últimas décadas del siglo XII sugieren la hipótesis de la derrota de Alarcos (1195) como punto de partida de un proyecto que pudo cobrar forma durante el período de asentamiento de los freiles en Salvatierra (1198-1211). Está claro que las urgentes necesidades militares derivadas de la coyuntura bélica del momento fueron decisivas a la hora de justificar su construcción, si bien, la dualidad funcional de la Orden obliga a contemplar otros agentes y contextos que, aun cuando no sean tan determinantes como las prioridades defensivas, tampoco pueden desligarse del resultado final. De este modo, también deberían considerarse factores de índole institucional y religioso, como el proceso de integración de los calatravos en el Císter², cuyas repercusiones no solo ayudarían a explicar la propia construcción de la nueva sede, sino también las características de su disposición espacial e incluso la llegada del Arte Gótico a la provincia de Ciudad Real.



Fig. 1.- Vista aérea de Calatrava la Nueva desde el suroeste.
(Foto: Jorge Morales Villén, 2005).

2 (Ayala, 2000: 525-555; Villegas, 2005: 165-195).

Sin duda, la construcción de Calatrava la Nueva a partir del año 1213 —tras la batalla de Las Navas y una vez conquistado el castillo de Dueñas—, marca un punto de inflexión en todos los sentidos con respecto al período anterior. Desde el punto de vista militar, se advierte una clara voluntad de cerrar definitivamente la entrada al valle del Guadiana por el paso del Muradal a través de un complejo defensivo de proporciones inéditas en la zona y capaz de soportar, en caso necesario, un asedio a gran escala. Las dolorosas experiencias de Alarcos y Salvatierra, unido a que debieron de transcurrir varios años tras la victoria de Las Navas hasta que se tuvo conciencia de las consecuencias reales para el poderío militar almohade, constituyen argumentos de peso que confirmarían la necesidad de levantar una fortaleza de esta envergadura. Asistiríamos, por tanto, a un cambio en la concepción del modelo defensivo en la vanguardia de frontera en el que la antigua red castral de origen musulmán quedaría en segundo plano³ y el grueso de la defensa se confiaría a una fortificación de grandes dimensiones. Un nuevo planteamiento que debe entenderse, en todo caso, dentro del contexto de Cruzada imperante en estos momentos y que apoyaría la hipótesis, nada descabellada a nuestro modo de ver, de una posible influencia de los modelos cruzados en Tierra Santa fundamentados en la construcción de grandes fortalezas inexpugnables⁴.

No obstante, las particularidades de Calatrava la Nueva van más allá de los cambios empleados en su planteamiento defensivo. Su construcción de nueva planta permitió el desarrollo de una distribución racional de los espacios según las necesidades normativas y funcionales de la Orden, algo que en las sedes anteriores no pudo aplicarse como consecuencia de los condicionantes derivados de los edificios preexistentes, de la falta de espacio o por otros motivos vinculados con el proceso de filiación al Císter⁵. Estas características espaciales quedan articuladas mediante un poderoso recinto amurallado que alberga en su interior un castillo y un convento —concebidos bajo un proyecto unitario pero para funcionar de manera independiente—, en el que tan solo la iglesia actuaba como espacio común ordinario al quedar dispuesta de manera que los freiles caballeros pudieran asistir a las ceremonias sin entrar por la clausura. A estas dos grandes zonas habría que añadir otras dependencias destinadas al servicio y abastecimiento general de la comunidad. En conjunto, a pesar de la escasez de fuentes para la época medieval, éstos podrían considerarse de manera genérica como los rasgos definitorios de este tipo de conventuales y pueden servir como propuesta metodológica para su estudio en la Edad Media, ya que no solo se muestran en Calatrava la Nueva sino también en la desaparecida sede santiaguista de Uclés a partir del siglo XIII⁶.

3 (Villegas, 2004: 809-824).

4 (Delgado, 1992: 47).

5 (Rades, 1572: 26r y ss.). Es bien conocido que las sedes anteriores fueron Calatrava la Vieja (1158-1195; 1212-c.1217), Salvatierra (1198-1211) y Zorita de los Canes (1211-1212). Desde la batalla de Alarcos hasta la conquista de Salvatierra (1195-1198), parece que los calatravos vagaron sin asiento fijos en enclaves como Ciruelos (Toledo) y Córcoles (Guadalajara).

6 (Zapata, 2014: 225-255).



Fig. 2.- Interior de la iglesia conventual de Calatrava la Nueva. (Foto: autor).

De la misma manera, en lo que respecta las posibles influencias espaciales o formales del Císter en las sedes anteriores a Calatrava, los restos conservados hasta el momento parecen confirmar la ausencia total de cualquier influjo cisterciense. Aunque los estudios arqueológicos más recientes sobre Calatrava la Vieja revelan la existencia de una posible clausura levantada en el último cuarto del siglo XII⁷, lo cierto es que no se advierte rastro cisterciense alguno ni en la disposición planimétrica ni mucho menos en la composición formal, pues la mayor parte de las estructuras, salvo la iglesia y algunas estancias anejas, están arrasadas casi a nivel de cimentación y los escasos restos que se conservan reproducen elementos pertenecientes al románico. En Calatrava la Nueva, por el contrario, queda clara la firme voluntad de adaptar el convento a la distribución de las clausuras masculinas cistercienses, a pesar de los condicionantes del terreno y de las fábricas preexistentes vinculadas a lo que debió de ser el castillo de Dueñas⁸. Este hecho no solo se manifiesta en la disposición perpendicular del refectorio a la panda sur del claustro, sino también en las dimensiones de los edificios más representativos de la clausura, especialmente la iglesia, que sugieren una proporción de 2:3 con respecto la métrica ideal de un monasterio cisterciense⁹.

2. RECURSOS

La construcción de una fábrica de esta envergadura exige necesariamente la disponibilidad de una gran cantidad de recursos, especialmente materiales y humanos, cuyas características y procedencia puede ayudar a conocer mejor el resultado final

7 (Hervás y Retuerce, 2009: 83-140). En el caso de Salvatierra es aún más difícil rastrear la existencia de un espacio religioso puesto que el yacimiento está sin excavar. No obstante, por el momento no existen indicios de una estructura conventual más allá del aprovechamiento de bóvedas y otros edificios para el uso religioso.

8 (Zapata, 2005: 1276-1278).

9 (Merino de Cáceres, 1991: 107-127).

de la obra. Si tomamos como referente previo las importantes obras de remodelación y ampliación efectuadas en las sedes anteriores de Calatrava la Vieja y Salvatierra, parece claro que los calatravos lograron superar, de una manera u otra, los graves inconvenientes de inestabilidad territorial y debilidad demográfica propios de la segunda mitad del siglo XII y las primeras décadas del XIII. Esta capacidad para reunir los recursos necesarios con los que ejecutar complejos proyectos constructivos alcanzó su máxima expresión en Calatrava la Nueva, pues no debemos olvidar que en 1221, incluso antes según Rades, ya estaba en disposición de ser ocupado aun cuando sus obras no hubieran finalizado¹⁰.

Desde el punto de vista económico sabemos que las principales fuentes de ingresos de la Orden procedían de las donaciones de la monarquía —y en menor medida de la nobleza—, hasta el punto de acaparar un vasto patrimonio integrado por una poderosa base territorial a la que habría que añadir derechos, inmunidades y privilegios generadores de renta¹¹. Ahora bien, una cosa es conocer el origen de los ingresos y otra muy distinta valorar el coste de una fábrica de estas características. Algunos autores han intentado cuantificar en términos económicos el grado de inversión realizado por las Órdenes Militares en sus fortalezas a lo largo de este período¹², pero en lo que atañe a Calatrava la Nueva es una cuestión difícil de resolver en la actualidad en tanto que carecemos de cualquier tipo de documentación al respecto.

En lo que atañe a los materiales constructivos, los restos conservados indican que los más empleados fueron la cuarcita —muros de mampostería y bóvedas más fuertes—, el ladrillo —arcadas y abovedamientos de estructuras cuya función no se vinculaba generalmente con lo defensivo— y, en menor medida, la piedra volcánica trabajada en sillares —vanos y espacios de alto valor representativo como en el caso de la iglesia conventual—. La procedencia de todos estos materiales evidencia la firme voluntad de obtenerlos al pie de obra o del entorno natural más inmediato algo, por otra parte, habitual en este tipo de construcciones defensivas condicionadas por el contexto de inseguridad en el que se erigen. La cuarcita se obtuvo de los grandes derrubios o pedrizas situadas en la falda del cerro mientras que la volcánica, muy porosa y relativamente blanda, se extrajo de la cercana sierra de La Atalaya en tanto que la falta de canteras de otros materiales la convertía en la única fuente disponible para el trabajo de la cantería¹³. El ladrillo, por su parte, es un material muy representativo en las fábricas del siglo XIII y es bastante probable que se elaborara a pie de obra ya

10 (Ortega y Cotes, 1761: 684; O'Callaghan, 1963: 501). El 1 de agosto de 1221 se firmaba apud Calatravam Novam un acuerdo de hermandad entre las Órdenes de Calatrava y Santiago, dando lugar a la primera referencia documentada de Calatrava la Nueva como sede conventual. No obstante, el cronista Francisco de Rades afirmó que una vez devuelta Calatrava la Vieja en el año 1212 ... estubo de aquella vez por tiempo de cinco años, y de allí fue trasladado a Calatrava la nueva... (Rades, 1572: 33r). Este hecho significaría que la ocupación tuvo lugar en torno al año 1217, si bien, hay que destacar que desconocemos la fuente utilizada para aportar este dato. En todo caso, en la actualidad se toma esta fecha como una referencia más que como una realidad.

11 (Ayala, 2003: 617).

12 (Ayala, 2002: 115).

13 Los restos de sillería del siglo XIII realizada en otros materiales son prácticamente inexistentes o muy residuales, como es el caso de la caliza empleada en las dovelas de algunos arcos que se alterna, a su vez, con la volcánica.

que, según la interpretación arqueológica, se documenta un horno de este período que estaría dedicado a su producción¹⁴.

A este esfuerzo por reunir los recursos materiales debemos añadir la importancia del agua como elemento indispensable para llevar a cabo el proceso constructivo. Es muy probable que a lo largo de la obra se edificaran aljibes para la captación de las aguas pluviales pero, tanto por la ubicación de la fábrica como por el carácter aleatorio de los agentes meteorológicos, es razonable pensar que fuera insuficiente para satisfacer la demanda de la obra y que, por tanto, tuviera que acarrear en su mayor parte desde otros puntos del valle. Conocemos la existencia de manantiales en las inmediaciones de Calatrava y Salvatierra que pudieron servir para el abastecimiento de las obras de manera que, en todo caso, el empleo de medios humanos y de tracción animal para su transporte sería de una magnitud más que considerable. Todo ello, sin olvidar que Salvatierra permaneció bajo el control del enemigo hasta el año 1226¹⁵.

En cuanto a los recursos humanos, los autores que han abordado el estudio del poblamiento en el Campo de Calatrava durante este período coinciden a la hora de afirmar que su característica principal fue la debilidad demográfica, la dispersión en pequeños asentamientos y la escasez de entidades urbanas a excepción de la antigua ciudad de Qal'al Rabah. De manera genérica, estaría integrada por los cristianos llegados en los primeros intentos repobladores, los judíos emigrados por la expulsión almohade y por los musulmanes que sobrevivieron al cambio de poder¹⁶. Ahora bien, aun cuando los calatravos recurrieran a esta base poblacional e incluso en el caso de que se emplearan esclavos como mano de obra, existen indicios que sugieren la participación de canteros y alarifes foráneos al Campo de Calatrava. En este sentido, cabe mencionar la incorporación de técnicas y de elementos arquitectónicos del primer gótico inéditos hasta el momento en la edificación de la zona, lo cual hace plausible la incorporación de una mano de obra concedora de estas técnicas cuya procedencia podría adscribirse al foco toledano y a su entorno de influencia.

En lo respectivo a las características sociales de los artífices se constata la presencia de un contingente asalariado, tanto a destajo como a jornal, sin que pueda descartarse la integración de una mano de obra esclava capturada en la batalla de Las Navas de Tolosa. Los contratados a destajo se documentan gracias al importante número de marcas de cantero conservadas en la sillería de la iglesia y que dan lugar a más de cuarenta tipos diferentes. A pesar de los grandes inconvenientes metodológicos que surgen a la hora de establecer vínculos razonables entre la gliptografía de Calatrava la Nueva y otros talleres de cantería peninsulares, al menos se puede establecer un acercamiento a la secuencia de trabajo a través de la participación de los canteros o sus cuadrillas en la construcción de las diferentes partes de la iglesia

14 (Segovia, 2009: 441).

15 (González, 1975-I: 287 y 354).

16 (González, 1975-I: 336 y ss; Ayala, 1996: 51-52; Rodríguez-Picavea, 2009: 147 y ss; Villegas, 2004: 812)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42

Fig. 3.- Relación de marcas de cantero documentadas en la iglesia de Calatrava la Nueva (Fuente: autor).

De este modo, hay marcas que solo se documentan en la cabecera mientras que otras solo se muestran en los pilares de los pies. Por el contrario, se advierte un buen número de estas marcas repartidas por todo el espacio de la iglesia y ello, en su conjunto, podría servir de referencia a la hora de establecer la hipótesis de que hubo canteros que solo participaron en la fase inicial, otros que se mantuvieron a lo largo de todo el proceso constructivo y otros que se incorporaron al final. Esta dispersión de la gliptografía, a nuestro modo de ver, no tiene por qué significar necesariamente un flujo de canteros que van y vienen a Calatrava, aun cuando esta posibilidad sea aceptable, sino más bien, su grado de participación en la fábrica de la iglesia bajo un régimen de contrato a destajo. No olvidemos que fuera de la iglesia —incluso también dentro de la misma— hay un importante volumen de sillería, concentrada principalmente en las dovelas de los arcos tanto de medio punto como apuntados, que no cuentan con marcas de cantería y ello podía interpretarse como la participación de una mano de obra asalariada contratada a jornal en tanto que recibiría un estipendio fijo independientemente del número de piezas labradas.

Junto con los canteros, es de suponer que dentro de este colectivo asalariado se incluyera otro grupo de alarifes, ya sean de origen cristiano o musulmán, encargados de la fábrica de otros edificios e incluso de la propia iglesia. La presencia aquí de arcos de herradura, túmidos y lobulados, así como el empleo de yeserías y de bóvedas esquinadas y de crucería con plementería cupuliforme de ladrillo, sugieren la participación de una mano de obra responsable de la incorporación del arte mudéjar en Calatrava cuyo origen, hay que insistir, habría que vincularlo con el foco artístico toledano.

3. ARCOS APUNTADOS Y BÓVEDAS DE CRUCERÍA

Desde el punto de vista formal, Calatrava la Nueva es el fiel reflejo de la etapa de transición estilística experimentada en el ámbito peninsular a comienzos del siglo XIII. Su fábrica constituye una verdadera síntesis de formas artísticas y soluciones constructivas en la que la pervivencia de elementos románicos se integra, en perfecta

y racional armonía, con otros procedentes del gótico y del mudéjar que le otorgan un carácter francamente excepcional. A lo largo de todo el conjunto se levantan arcos de medio punto y bóvedas de cañón que alternan con otros apuntados y bóvedas de crucería que, según los casos, no tienen por qué adscribirse necesariamente a una fase constructiva diferente sino a una ejecución técnica distinta.

Los arcos apuntados realizados con sillería presentan una diversidad en el despiece de las dovelas que dan lugar a múltiples variantes. Los más abundantes son los de tipo equilátero y se conciben de manera simétrica con un despiece ajustado al desarrollo del arco hasta confluir en el cerramiento con dos dovelas, y por tanto, con ausencia de clave única (fig. 4.a)¹⁷. Por otro lado, también se documentan arcos en los que, aunque se mantiene el mismo principio de cerramiento doble, su despiece se caracteriza por tener casi todas sus dovelas iguales, de modo que el arco se consigue mediante el volteo concéntrico de las mismas aplicando diferentes cantidades de mortero (fig. 4.b). Una tercera variante, menos abundante, es la cuenta con un despiece de las dovelas según el desarrollo del arco cuyo cerramiento se articula a través de una sola clave central (fig. 4.c)¹⁸.

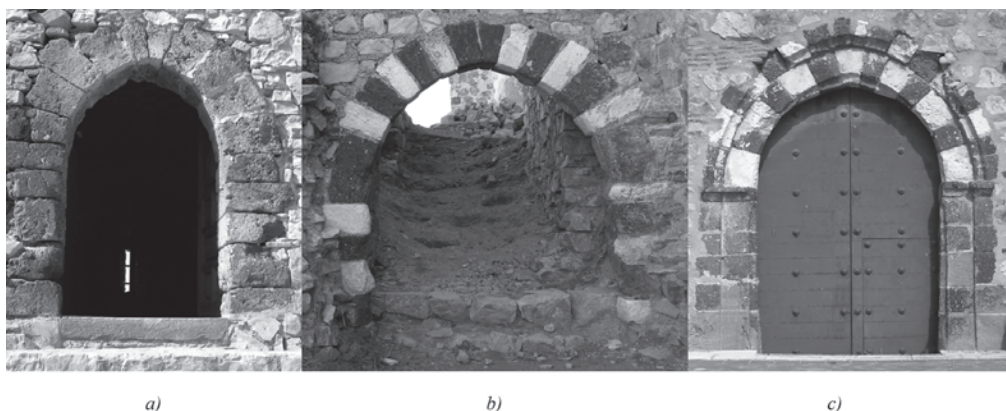


Fig. 4.- Algunas variantes en el despiece de las dovelas y volteo de arcos apuntados
(Foto: autor).

Además de los arcos apuntados y sus diferentes variantes hay que prestar atención al repertorio de abovedamientos tan interesante empleado en Calatrava la Nueva, sobre todo a las realizadas en ladrillo ya que mayoritariamente cuentan con la característica común de estar construidas sin necesidad de cimbra. De entre todas ellas destacan las de la iglesia conventual y las de la zona norte denominada en los documentos como *Villa Vieja*, a pesar de que éstas últimas se encuentran en un estado de ruina muy avanzado.

17 Este mismo sistema se aplica también a los arcos de medio punto.

18 A pesar de los escasos vestigios conservados de estos arcos con clave única, curiosamente ha sido el sistema empleado en las sucesivas reconstrucciones desarrolladas desde la década de 1970 hasta nuestros días, incluso en los arcos de medio punto.

La iglesia es de tres naves y cuatro tramos, sin transepto sobresaliente en planta ni altura pero marcado longitudinalmente, con cabecera de tres ábsides alineados que se integran en la muralla defensiva. El ábside central es poligonal de siete lados, mientras que los laterales son de testero semicircular precedido por dos tramos rectos separados por arcos fajones de medio punto. Los soportes se articulan mediante pilares cilíndricos con columnillas adosadas sobre las que apean los arcos cruceros, los perpiaños y los formeros. Estas columnillas, con un tercio de empotramiento en los pilares y un diámetro y altura variable según los empujes que reciben, arrancan sobre plintos cúbicos individuales y cuentan con un sencillo capitel geométrico de tipo cisterciense sin relieves o cualquier aditamento decorativo. Su número queda determinado por la ubicación de los pilares, seis para los principales de la nave central y una para los perimetrales, ya que en éstos los cruceros apean sobre ménsulas. Los muros perimetrales se levantan con mampostería de cuarcita mientras que los soportes, arcos y nervadura son de sillería de volcánica.

Sin duda, lo más representativo desde el punto de vista arquitectónico el sistema constructivo empleado en sus bóvedas, con unos casquetes y plementos de ladrillo en los que se advierte la tendencia a disponer las hiladas en lechos horizontales para evitar el cimbrado. En la cabecera, la capilla mayor tiene planta poligonal de siete lados en cuyos ángulos se adosaron columnillas para el apeo de la nervadura hasta confluir en una clave única. Esta disposición dio lugar a ocho paños, los siete correspondientes a cada uno de los lados más otro que unía la clave de la nervadura con el arco toral. La mayor parte de esta bóveda está reconstruida pero por los testigos que nos quedan se percibe que los casquetes de los paños arrancan con una sección plana, según la disposición del muro, que se curvan a medida que se voltean hasta adoptar una solución mixta entre poligonal y gallonada. El plemento que enlaza con el arco toral presenta el mismo principio constructivo aunque, en este caso, adquiere un aspecto cupuliforme y su cumbre se cierra en forma de ojiva. Por su parte, los ábsides laterales se cierran respectivamente con bóveda de horno y esquifadas también de ladrillo.

El resto de la iglesia se cubre con bóvedas de crucería simple en cuya nervadura, relativamente gruesa, queda claro el interés por mantener en todo momento el arco de medio punto. Los perpiaños son apuntados y doblados muy abiertos, de tipo equilátero, que apean sobre las columnillas adosadas a los potentes pilares circulares. En la nave central la clave de los cruceros se alza considerablemente por encima de los perpiaños mientras que en las laterales, de tramos rectangulares, la altura varía hasta el punto de quedar en algunos casos por debajo de la cota de formeros y perpiaños. Por su estructura básica, estos cerramientos constituyen un tipo de bóvedas ojivales bastante primitivo que pueden adscribirse al primer gótico. Así pues, a falta de nuevos datos que indiquen lo contrario, serían las primeras en levantarse al sur del Guadiana con los planteamientos de la arquitectura gótica, ya que puede establecerse una cronología hipotética en torno a finales de la década de 1220 o comienzos de la de 1230.

Desde el punto de vista constructivo resulta especialmente atractiva la técnica aplicada en la plementería, ya que presenta una disposición que da lugar a un aparejo

curvo autoportante¹⁹ en el que cada plemento adopta una estructura cupuliforme autónoma conocida comúnmente como *nido de golondrina*²⁰. Dichos plementos se constituyen como complejas superficies alabeadas mediante hiladas curvas de ladrillo que arrancan de manera independiente de las dos secciones hasta confluir en un eje o directriz central. La propia curvatura generada por la disposición de las hiladas le otorga un orden concéntrico hasta cerrar en una cumbre con forma de ojiva.

Los autores de la historiografía clásica que se ocuparon de la arquitectura medieval desde comienzos del siglo XX apenas si aluden a las características de estas cubriciones. Lampérez, que dedicó un par de páginas a Calatrava en su extensa obra, guardó silencio en lo referente a las bóvedas²¹. Torres Balbás, aunque de manera escueta, fue el primero en reconocer la disposición cupuliforme de la plementería²², línea que mantuvo algún tiempo después su discípulo Chueca Goitia al calificarlas como ... *curiosas bóvedas de ladrillo cupuliformes sobre nervios diagonales de piedra...*²³. De hecho, incluso hasta nuestros días, se ha considerado como un sistema constructivo extraño y excepcional, ya que su identificación resulta compleja a simple vista en tanto son plementerías concebidas para quedar ocultas bajo un revoco de yeso²⁴.

Los autores de la historiografía clásica que se ocuparon de la arquitectura medieval desde comienzos del siglo XX apenas si aluden a las características de estas cubriciones. Lampérez, que dedicó un par de páginas a Calatrava en su extensa obra, guardó silencio en lo referente a las bóvedas²⁵. Torres Balbás, aunque de manera escueta, fue el primero en reconocer la disposición cupuliforme de la plementería²⁶, línea que mantuvo algún tiempo después su discípulo Chueca Goitia al calificarlas como "*curiosas bóvedas de ladrillo cupuliformes sobre nervios diagonales de piedra*"²⁷. De hecho, incluso hasta nuestros días, se ha considerado como un sistema constructivo extraño y excepcional, ya que su identificación resulta compleja a simple vista en tanto

19 (Zaragozá, 2010: 186).

20 (Araguas, 2003: 89). Este autor las denomina como nid d'abeilles, esto es, nido de abejas o colmena.

21 (Lampérez, 1909: vol. II, 493-494).

22 (Torres Balbás, 1952: vol. VII, 116)...el templo tiene tres naves cubiertas con bóvedas de ojivas, de piedra éstas, con plementos cupuliformes de ladrillo, obra sin duda de albañiles mudéjares...

23 (Chueca, 1965: vol. I, 355).

24 (Delgado, 1992: 49). Esta autora, gran conocedora de la arquitectura medieval toledana y su entorno, todavía no había documentado ningún paralelismo a comienzos de la década de 1990... solución que le confiere gran originalidad, además de constituir un tipo de cubiertas sin paralelos documentados, por el momento, en la Península... Debemos recordar, no obstante, que falleció pocos años después y que, por tanto, hemos de suponer que su investigación aún no había concluido. En la misma línea se expresó Momplet, (1994: 184)... estos abovedamientos resultan sorprendentes por su carácter único, no conociendo ejemplos similares en la arquitectura medieval peninsular ni cristiana ni musulmana, ni tampoco otras construcciones no hispánicas comparables... Otros investigadores se enfrentaron a este mismo problema a la hora de estudiar bóvedas similares a las de Calatrava. En el caso de la iglesia de San Miguel de Brihuega (Guadalajara) se afirmaba que... los cuatro plementos, también de ladrillo, describen un esquema algo extraño, dibujando curvas, al disponer los ladrillos en una especie de espina de pez... (Abad, 1991: vol. II, 31).

25 (Lampérez, 1909: vol. II, 493-494).

26 (Torres Balbás, 1952: vol. VII, 116)...el templo tiene tres naves cubiertas con bóvedas de ojivas, de piedra éstas, con plementos cupuliformes de ladrillo, obra sin duda de albañiles mudéjares...

27 (Chueca, 1965: vol. I, 355).

son plementerías concebidas para quedar ocultas bajo un revoco de yeso²⁸. Con el paso del tiempo, el estigma permanente del gusto por los paramentos descarnados así como la nueva realidad que invita a una observación más precisa de las plementerías, aunque estén revocadas, han sacado a la luz nuevos ejemplos que obligan a reconsiderar los orígenes de las soluciones constructivas góticas en el centro-sur peninsular a comienzos del siglo XIII. Nos encontramos, por tanto, en los prolegómenos del inventario de este tipo de bóvedas del que es de suponer que crecerá a medida que la investigación avance en esta materia. En la actualidad, el repertorio de bóvedas similares a las de Calatrava es bastante reducido, por lo que tan solo conocemos algunos testimonios como el de la iglesia de San Miguel en Brihuega (Guadalajara)²⁹ o el documentado por Arturo Zaragoza en la torre del monasterio de San Jerónimo en Cotalba (Valencia)³⁰.



Fig. 5.- Representación ideal de diversas variantes de bóvedas de crucería con los materiales empleados en Calatrava la Nueva:

- a) crucería a la francesa; b) crucería cupuliforme angevina;
c) crucería cupuliforme con lechos horizontales “cola de milano”; d) crucería cupuliforme con cierre de plementos en forma de ojiva “nido de golondrina”. (Diseño: autor).

28 (Delgado, 1992: 49). Esta autora, gran conocedora de la arquitectura medieval toledana y su entorno, todavía no había documentado ningún paralelismo a comienzos de la década de 1990, ... solución que le confiere gran originalidad, además de constituir un tipo de cubiertas sin paralelos documentados, por el momento, en la Península. ... Debemos recordar, no obstante, que falleció pocos años después y que, por tanto, hemos de suponer que su investigación aún no había concluido. En la misma línea se expresó Momplet, (1994: 184), ... estos abovedamientos resultan sorprendentes por su carácter único, no conociendo ejemplos similares en la arquitectura medieval peninsular ni cristiana ni musulmana, ni tampoco otras construcciones no hispánicas comparables. ... Otros investigadores se enfrentaron a este mismo problema a la hora de estudiar bóvedas similares a las de Calatrava. En el caso de la iglesia de San Miguel de Brihuega (Guadalajara) se afirmaba que... los cuatro plementos, también de ladrillo, describen un esquema algo extraño, dibujando curvas, al disponer los ladrillos en una especie de espina de pez. ... (Abad, 1991: vol. II, 31).

29 (Abad, 1991: vol. II, 28-33; Momplet, 1999: 353).

30 (Zaragoza, 2010: 186).

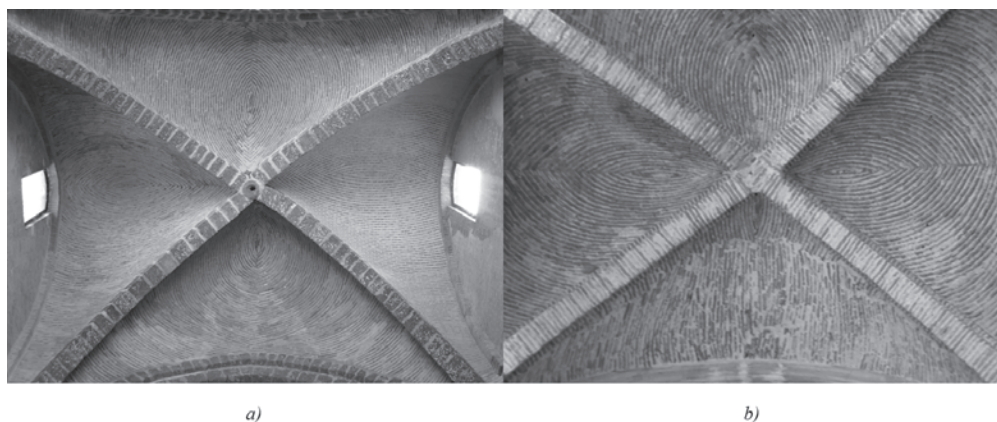


Fig. 6.- Bóvedas de crucería de la iglesia de Calatrava la Nueva (a) y de San Miguel de Brihuega (b).
(Foto: autor).

No obstante, a pesar de que se trata de una investigación incipiente, las posibilidades de estudio que ofrece este nuevo panorama comienza a arrojar los primeros resultados en el seno de la historiografía contemporánea. En consecuencia, las características de estos abovedamientos, en el conjunto de los diferentes repertorios arquitectónicos góticos, se han considerado como una variante de las bóvedas nervadas cupuliformes³¹. Su origen, en líneas generales, se ha buscado en las cúpulas románicas de la región de Aquitania, en el suroeste francés, cuya tradición constructiva se perpetuó tras el nacimiento del gótico dando lugar a las bóvedas de crucería cupuladas aquitanas o angevinas según las distintas variantes³². La difusión de estas tipologías por los reinos peninsulares y la progresiva adaptación a las necesidades constructivas dio lugar a lo que se conoce como bóvedas “hispano-aquitanas”³³, definidas por Lampérez como aquellas cuyo despiece de las bóvedas se realiza por anillos pero de forma independiente, de manera que dan lugar a cuatro porciones de esferas diferentes³⁴.

Desde el punto de vista mecánico, son bóvedas que por su configuración geométrica ofrecen menos empujes horizontales sobre los muros laterales que las de “tipo francés”, de modo que se puede llegar al punto de no necesitar arbotantes. No obstante, de su empleo también derivan algunos condicionantes volumétricos ya que, a diferencia de las construcciones “a la francesa” en las que los cruceros quedan a la misma altura que los perpiaños y ofrecen una visión diáfana del espacio, en las cupuliformes se marcan considerablemente los tramos dando lugar a un volumen mucho más fragmentado (fig. 2). Por otro lado, aun cuando los formeros alcanzan la

31 (Momplet, 1999: 350; Araguas, 2003: 87-89).

32 (Vega, 2011: 1339-1440).

33 (Azcárate, 1974: 42-44). Según este autor, aunque sin referirse expresamente a las de tipo similar a Calatrava, estas bóvedas de influencia aquitana mantienen... conexión entre la concepción oriental de la cúpula y la de ogivas (sic) francesa, según se advierte en la estructura cupuliforme, como casquete esférico reforzado por arcos interiores y en la disposición concéntrica de las hiladas, que evocan sistemas que se remontan a la bóveda del crucero de la catedral de Jaca y que se repiten en el arte mudéjar toledano...

34 (Lampérez, 1909: vol. II, 53-56). Este hecho se produce generalmente cuando no se dispone de un tramo cuadrado regular.

altura de los cruceros, la superficie muraria quedaba mucho más limitada y con ello se reducían las posibilidades de abrir grandes ventanales. Tal vez sea esta una de las razones por las que el modelo “a la francesa” triunfó sobre el aquitano y angevino, de manera que estas bóvedas cupuliformes se mantuvieron en época más tardía en edificios como torres y castillos que no necesitaban de amplios vanos. Es el caso, por poner un ejemplo cercano, del Torreón del Gran Prior en Alcázar de San Juan.

En lo que respecta a las de Calatrava, Momplet Míguez las ha definido como bóvedas protogóticas con referentes hispano-aquitano en las que se emplearon soluciones constructivas de origen islámico procedentes de la arquitectura hispano-musulmana³⁵. En principio, parece claro que estos abovedamientos mantienen algunos elementos estructurales que parten de modelos originarios del suroeste francés, como es el caso de la elevación de los cruceros por encima de los perpiaños. En la iglesia de Calatrava la diferencia de altura entre unos y otros oscila entre 1.70 metros del transepto y 1.40 metros del último tramo equivalentes a unos 6 y 5 pies castellanos respectivamente, lo cual obligó a incorporar hiladas correctoras para conseguir el cierre de la cumbre. Los formeros, por su parte, se elevan a la misma cota que los cruceros puesto que era la única forma de ganar espacio para el claristorio con una altura tan limitada³⁶. Aun así, la plementería conserva su estructura cupuliforme aunque con una curvatura del rampante menos pronunciada. El mismo resultado se obtiene en las naves laterales en las que incluso, sobre todo en la del Evangelio, la clave de los cruceros queda por debajo de los perpiaños y formeros. Por tanto, esta diversidad de posibilidades vendría a demostrar que la sección cupuliforme es independiente de la elevación de los cruceros y podría considerarse, a falta de nuevos datos, como un rasgo distintivo de este tipo de plementerías.

Gracias a esta condición tan heterogénea se abren unas perspectivas de estudio muy interesantes, ya que se amplía la casuística y permite conocer la viabilidad de este sistema de cubrición con factores variables. Sus múltiples opciones dejan bastante claro el carácter tan versátil y flexible al aplicarla a una bóveda ojival, al tiempo que supone una de las pocas manifestaciones conocidas de la arquitectura gótica en la que la plementería supera la altura de la clave de los nervios cruceros. Además, la experiencia demuestra que este sistema constructivo en ladrillo es bastante resistente. Cabe recordar que hasta finales del siglo XVI el tejado carecía de armadura³⁷ y, sobre todo, que estas bóvedas apenas sufrieron desperfectos en el terremoto de Lisboa de 1755³⁸, por no mencionar que la iglesia es el único edificio conventual que ha conservado sus bóvedas de ladrillo del siglo XIII hasta nuestros días.

35 (Momplet, 1999: 353-354).

36 Alcanza 11 metros en el transepto (39 pies) con un máximo 11.8 metros (42 pies) en su parte más elevada del último tramo.

37 Archivo Histórico Nacional (AHN), Órdenes Militares (OM), Archivo Histórico de Toledo (AHT), Calatrava, leg. 45138, fol. 1r, f/l. 1597, septiembre, 26. Madrid, ... la yglesia del dicho convento tiene tres nabes y la de enmedio mas principal a estado siempre a texa bana sin madera alguna y asentadas las texas sobre la misma bobeda, la qual por ser muy gruesa no se echava de ver el daño e agua que reçevia.

38 (Zapata, 2000: 259).

Fuera de la iglesia, el empleo del ladrillo para el cerramiento de bóvedas con una disposición capaz de evitar el cimbrado se documenta también en una serie de estancias de Villa Vieja cuya cronología, a falta de nuevos datos, puede situarse en el período que nos ocupa. Se trata de un conjunto de bóvedas de cañón y cañón apuntado, a las que habría que añadir los restos de lo que pudo ser una baída y diferentes tramos de bóvedas de arista que arrancaban sobre ménsulas de volcánica. De entre todas ellas tan solo se mantiene en pie una pequeña bóveda de cañón situada en el hueco de la escalera por la que se accedía al segundo nivel y que, a tenor de la poca atención que se ha prestado a su conservación, ha pasado prácticamente inadvertida hasta nuestros días (fig. 7). Sin duda, lo más relevante es la disposición de las hiladas de ladrillo “a bofetón”, técnica que consistía en roscar las bóvedas sentando las piezas con gruesas líneas de argamasa sobre la rosca anterior hasta conseguir un aparejo curvo en el que las hiladas se organizaban en sentido perpendicular al eje³⁹.

De este modo, en lugar de comenzar el cerramiento por los muros del eje longitudinal como suele ser lo habitual, el proceso debe iniciarse a partir de uno o de ambos testeros dando como resultado, según el caso, una peculiar formación espigada de los ladrillos en su convergencia de la cumbre. Este sistema, de origen oriental y muy antiguo, se difundió rápidamente por la arquitectura islámica hasta llegar a la Península para incorporarse en el arte hispanomusulmán, trascendiendo incluso sus límites cronológicos y espaciales a través del mudéjar. Su empleo en Calatrava la Nueva⁴⁰ debemos atribuirlo a la presencia de alarifes de filiación islámica, cuyo conocimiento de esta técnica aportó grandes ventajas que repercutieron en el ahorro de madera, mano de obra y, sobre todo, en el tiempo empleado en su fábrica.



Fig. 7.- Restos de bóvedas de ladrillo con rosca “a bofetón” en el antiguo espacio conocido como “casa de los pavones”. (Foto autor).

39 (Almagro, 1991: 244).

40 Este sistema se utilizó en la gran bóveda arruinada de la planta inferior de esta “casa de los pavones”, así como también es muy probable que se usara para cubrir las pandas del claustro conventual.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio se ha puesto de manifiesto que la construcción de Calatrava la Nueva supuso la definición final de las características espaciales y funcionales de la sede conventual de una Orden Militar y, sin duda alguna, debe considerarse como el mejor referente tanto para el estudio de este tipo de construcciones como para el análisis de los primeros momentos del gótico en la provincia de Ciudad Real. La consolidación gradual de los vínculos filiales entre calatravos y cistercienses fueron determinantes a la hora de implantar el nuevo concepto de espacio conventual, si bien, en lo que se refiere a la asimilación de las formas góticas existen indicios que sugieren la participación de otros agentes que exceden la mera influencia del Císter. De este modo, la presencia de pilares circulares en la iglesia estaría más cercana a las fórmulas empleadas en el gótico primitivo que a la arquitectura de los monjes blancos, y lo mismo podría decirse del sistema de cubrición de las bóvedas de crucería.

La ruina en el campo de Calatrava y en el territorio circundante de la mayor parte de los abovedamientos en los distintos edificios militares, así como la desaparición de la arquitectura religiosa del siglo XIII a consecuencia del proceso reconstructivo de finales del siglo XV suponen un obstáculo difícil de superar por el momento. No obstante, a pesar de las dificultades que existen a la hora de identificar bóvedas levantadas sin cimbra —no olvidemos que en la mayoría de los casos quedaron bajo enlucidos y revocos—, todos los indicios apuntan a que su empleo no fue un hecho aislado. Por el contrario, poco a poco afloran nuevos ejemplos, como el de las bóvedas de la torre del castillo de Bolaños, que sugieren una difusión por el Campo de Calatrava en momentos de plena expansión del gótico pleno. Estos paralelismos a lo largo del territorio manchego, aunque todavía sean escasos, suponen un indicador importante de que la difusión de la arquitectura mudéjar debió de ser representativa en esta zona durante los siglos XIII-XV, de modo que el reducido número de fábricas mudéjares habría que achacarlo a su progresiva desaparición y no a la ausencia de la misma. Asimismo, el empleo de bóvedas nervadas góticas con plementería cupuliforme en la que se aplicaron técnicas de filiación islámica no sería casual ni es esporádico y, en todo caso, debería vincularse con el foco de influencia toledano más que al levantino como han sugerido algunos autores⁴¹.

41 (Araguas, 2003: 87-89).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abad Castro, M^a Concepción (1991): *Arquitectura mudéjar religiosa en el Arzobispado de Toledo*, Toledo, Caja de Ahorros de Toledo, 2 vols.
- Almagro Gorbea, Antonio (1991): “La torre de Romilla. Una torre nazarí en la vega de Granada”, *Al-Qantara. Revista de Estudios Árabes*, 12/1, pp. 225-250.
- Araguas, Philippe (2003): *Brique et architecture dans l’Espagne Médiévale (XIIe-XVe siècle)*, Madrid, Casa Velázquez.
- Ayala Martínez, Carlos de (1996): “Las Órdenes Militares y la ocupación del territorio manchego (siglos XII-XIII)”, en *Alarcos 1195. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del VIII centenario de la Batalla de Alarcos*, coords. Izquierdo Benito, Ricardo y Ruiz Gómez, Francisco, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 47-104.
- Ayala Martínez, Carlos de (2000), “Órdenes militares castellano-leoneses y benedictinismo cisterciense. El problema de la integración (ss. XII-XIII)”, en *Unanimité et Diversité Cisterciennes. Actes du 4e Colloque International du CERCOR*, Saint-Étienne, pp. 525-555.
- Ayala Martínez, Carlos de (2002): “Las fortalezas castellano-leonesas de las Órdenes Militares. Problemas de control político y financiación (siglos XII-XIV)”, en *Mil anos de fortificações na Península Ibérica e no Magreb (500-1500): Actas do Simpósio Internacional sobre Castelos*, Lisboa, Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela, pp. 549-569.
- Ayala Martínez, Carlos de (2003), *Las Órdenes Militares hispánicas en la Edad Media*, Madrid, Marcial Pons.
- Azcárate Ristori, José M^a de (1982): *Castilla la Nueva*, vol. I, San Sebastián, Fundación Juan March.
- Azcárate Ristori, José M^a de (1974): *El protogótico hispánico*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Chueca Goitia, Fernando (1965): *Historia de la Arquitectura española*, vol. I, Madrid, Dossat.
- Delgado Valero, Clara (1992): “Arte Medieval”, en *La provincia de Ciudad Real*, vol. III, Arte y Cultura, Albacete, Biblioteca de Autores Manchegos, pp. 23-75.
- González, Julio (1975): *Repoblación de Castilla la Nueva*, Madrid, Universidad Complutense, 2 vols.
- Hervás Herrera, Miguel Ángel y Retuerce Velasco, Manuel (2009): “Calatrava la Vieja, primera sede de la Orden Militar de Calatrava”, en *El nacimiento de la orden de Calatrava. Primeros tiempos de expansión (siglos XII-XIII)*, eds. Madrid y Medina, Ángela y Villegas Díaz, Luis Rafael, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, pp. 83-140.
- Lampérez y Romea, Vicente (1999) [1909]: *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media*, ed. Julio Arcechea Miguel, Valladolid, Ámbito, 2 vols.
- Merino de Cáceres, José Manuel (1991): “Métrica y composición en la arquitectura cisterciense”, en *Segovia Cisterciense. Estudios de Historia y Arte sobre los monasterios segovianos de la orden del Císter*, Segovia, pp. 197-127.
- Momplet Míguez, Antonio Eloy (1994): “La iglesia del Sacro Castillo-Convento de Calatrava la Nueva”, *Anales de Historia del Arte*, 4, pp. 181-190.
- Momplet Míguez, Antonio Eloy (1999): “La presencia de modelos islámicos de abovedamiento en la arquitectura cristiana española de los siglos XI al XIII”, *Entre el califato y la taifa: mil años del Cristo de la Luz*, Toledo, Asociación de Amigos del Toledo Islámico, pp. 347-355.
- O’Callaghan, Joseph (1963): “Sobre los orígenes de Calatrava la Nueva”, *Hispania*, XXIII/92, pp. 495-504.
- Ortega y Cotes, Ignacio José, y otros (1761) [1981], *Bullarium Ordinis Militiae de Calatrava*, Madrid, Tip. Antonio Marín, ed. facsimilar Valencia, El Albir.
- Rades y Andrada, Fr. Francisco (1572) [1994], *Chronica de las tres Ordenes y Cavallerias de Santiago, Calatrava y Alcantara*, Toledo, Imp. Juan de Ayala, ed. facsimilar Valencia, París-Valencia.
- Rodríguez-Picavea Matilla, Enrique (2009): “Poblamiento y territorio en el señorío castellano de la Orden de Calatrava”, en *El nacimiento de la orden de Calatrava. Primeros tiempos de expansión (siglos*

- XII-XIII), eds. Madrid y Medina, Ángela y Villegas Díaz, Luis Rafael, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, pp. 140-172.
- Sainz Magaña, Elena (1996): “Arte Medieval”, en Ciudad Real y su provincia, vol. III, Sevilla, Gever, pp. 3-80.
- Segovia Fernández, Ana M^a (2009), “Primeras construcciones de la Orden en Calatrava la Nueva”, en *El nacimiento de la orden de Calatrava. Primeros tiempos de expansión (siglos XII-XIII)*, eds. Madrid y Medina, Ángela y Villegas Díaz, Luis Rafael, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, pp. 435-444.
- Torres Balbás, Leopoldo (1952): *Ars Hispaniae*, vol. VII, Madrid, Plus Ultra.
- Vega García, Esther de (2011): “¿Angevinas o aquitanas? Bóvedas cupuladas protogóticas en Castilla-León”, en *Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, pp. 1437-1446.
- Villegas Díaz, Luis Rafael (2004): “En torno a la red castral fronteriza calatrava (segunda mitad del s.XII-primer cuarto del s.XIII)”, en *V Estudios de frontera. Funciones de la red castral fronteriza*, coord. Toro Ceballos, Francisco y Rodríguez Molina, José, Jaén, Excma. Diputación Provincial, pp. 809-824.
- Villegas Díaz, Luis Rafael (2005): “El Císter y la fundación de la Orden de Calatrava”, *Cistercium*, 238, pp. 165-195.
- Zapata Alarcón, Juan (2000): “Intervenciones arquitectónicas en el Sacro Convento de Calatrava durante la segunda mitad del siglo XVIII”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 23-24, pp. 241-264.
- Zapata Alarcón, Juan (2005): “Construcción y planificación de Calatrava la Nueva (siglos XII-XIII)”, en *Actas del II Congreso de Castellología Ibérica*, Madrid, Asociación Española de Amigos de los Castillos, pp. 1273-1298.
- Zapata Alarcón, Juan (2014): “El antiguo convento de Uclés (1468-1528). Características espaciales y evolución arquitectónica: la iglesia y sus capillas funerarias”, *Lope de Barrientos*. Seminario de Cultura, 5, pp. 225-255.
- Zaragoza Catalán, Arturo (2010): “Cuando la arista gobierna el aparejo: bóvedas aristadas”, en *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*, coord. Arturo Serra Desfilis, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 177-224.

ECOS DE LA ESCUELA ESCULTÓRICA DE SEBASTIÁN DE TOLEDO EN CIUDAD REAL

Sonia Morales Cano
(Universidad de Castilla-La Mancha)

La fundación de Ciudad Real por Alfonso X El Sabio, en 1255, tuvo lugar en un momento en el que se estaban gestando una serie acontecimientos que influyeron de manera decisiva en la forma de pensar y de sentir la muerte en el Occidente medieval cristiano y afectaron tanto al lugar de inhumación como a las artes plásticas, en especial a la escultura funeraria. Sin duda, uno de los más significativos fue el nacimiento del purgatorio, en los albores del siglo XIII, cuando las relaciones entre los vivos y los muertos eran más intensas. La invención de este nuevo espacio supuso la “gran remodelación geográfica del más allá”¹: era un lugar intermedio entre el paraíso y el infierno que habría una puerta a la esperanza en la Salvación; también tuvo una repercusión cronológica, pues había un tiempo, entre el día del óbito y la celebración del Juicio Final en el que las almas podían beneficiarse de las buenas obras y las plegarias de los vivos para alcanzar ciertos méritos que les faltasen para entrar triunfantes en el reino de los Cielos².

Otro de los hechos destacados que aconteció en esta centuria, para el caso que nos ocupa, fue la aparición del reloj mecánico en sustitución del solar que supuso una verdadera revolución técnica en la Europa medieval³. Y, ese control temporal originó un doble sentimiento en el creyente: por un lado, tomó conciencia del paso inexorable del tiempo y de la fugacidad de la vida; por otro, impulsó su deseo de lograr la fama póstuma para que su memoria no se perdiera jamás⁴. Como resultado de este escenario, se desarrolló todo un universo de valores que se materializó de forma muy diversa durante los siglos del Gótico: desde las disposiciones testamentarias a la liturgia de los funerales, pasando por la elección de sepultura; sin olvidar su implicación en el terreno artístico y literario⁵. De este modo, el deseo de alcanzar la vida eterna, así como el miedo a lo desconocido, hizo que los hombres y mujeres de todas las condiciones sociales se prepararan para el momento de la muerte porque en el cristianismo, a diferencia de lo que ocurría en el paganismo, la muerte se sacralizaba y se presentaba como una celebración litúrgica y un misterio de fe⁶.

1 (Le Goff, 1985: 60).

2 (Duby, 1995: 225-226).

3 (Sauerländer, 2009: 121).

4 (Pérez Monzón, 2007: 379).

5 (Ruiz, 1999: 303-311).

6 (Didier, 1962: 122).

1. LOS ESPACIOS DE LA MUERTE EN LA CIUDAD REAL MEDIEVAL

A partir de ahí surgió la necesidad de aproximar el mundo de la muerte al ámbito urbano, de modo que si hasta entonces los cementerios habían estado alejados de las poblaciones -según habían dispuesto ya las antiguas leyes romanas-, en este momento comenzaron a crearse estos espacios dentro de las ciudades. Tal es así, que el rey Sabio estableció en *Las Partidas* que se debía dar sepultura a los cuerpos cristianos cerca de las iglesias, intramuros, “et non en lugares yermos et apartados dellas, yaciendo soterrados por los campos como bestias”⁷, diferenciando con ello el cementerio cristiano del judío o musulmán que, por el contrario, sí debía estar extramuros. Y, además, precisaba que a la hora de construir cualquier templo, debía dejarse un espacio anexo destinado a fonsario en lugar abierto a zonas públicas. Las razones que Alfonso X argumentaba para que las sepulturas se situaran cerca de las iglesias eran las siguientes:

La primera porque asi como la creencia de los cristianos es mas allegada á Dios que la de las otras gentes, que asi las sepulturas dellos fuesen acercadas á las iglesias; la segunda es porque aquellos que vienen á las iglesias quando veen las fuesas de sus parientes ó de sus amigos se acuerdan de rogar á Dios por ellos; la tercera porque los acomiendan á aquellos santos á cuyo nombre et á cuya honra son fundadas las iglesias, que rueguen á Dios señaladamente por los que yacen en sus cementerios; la quarta porque los allegados non han poder de se allegar tanto á los cuerpos de los muertos que son soterrados en los cementerios como á los que yacen de fuera: et por esta razon son llamados los cementerios amparamiento de los muertos⁸.

Como es lógico, estas disposiciones alfonsíes se vieron materializadas en la Ciudad Real medieval fundada por el monarca, con la ubicación del desaparecido fonsario judío a las afueras de la urbe, entre los caminos de la Mata y Calatrava, mientras que desde el siglo XIII existieron cementerios cristianos adosados a la iglesia de Santa María, la iglesia de Santiago y la de San Pedro, activos hasta que, en el siglo XIX, se inauguró el cementerio municipal⁹. En paralelo a esta nueva localización de los lugares de inhumación cristianos, el enterramiento en el interior de los templos, claustros y otras dependencias eclesiásticas empezó a convertirse en una práctica generalizada durante la Baja Edad Media para aquellos que haciendo gala de su riqueza, linaje y religiosidad se lo pudieron permitir y que no fueran “judíos et moros, et herejes”; ni tampoco “usureros manifiestamente nin á los que mueren en pecado mortal sabudamente”. A este respecto, Alfonso X, de nuevo se muestra tajante:

Enterrar non deben á otro ninguno dentro en la iglesia sinon á estas personas ciertas que son nombradas en esta ley, así como los reyes et las reynas et sus hijos, et los obispos, et los abades, et los priores, et los maestros et los comendadores que son

7 Partida I, Título XIII. El encabezamiento de este título es “De las sepulturas”.

8 Partida I, Título. XIII, Ley II.

9 (Golderos, 1998: 83).

perlados de las órdenes et de las iglesias conventuales, et los ricos homes, et los otros hombres honrados que ficiesen iglesias de nuevo ó monasterios, et escogesen en ellas sus sepulturas: et todo otro home quier sea clérigo ó lego que lo mereciese por santidad de buena vida et de buenas obras¹⁰.

Si el enterramiento en los cementerios anexos a las iglesias ofrecía ventajas muy atractivas para el fiel cristiano, la conquista espacial de los edificios eclesiásticos reportaba aún más beneficios: su carácter sacro iba acompañado de la protección de los santos en mayor grado y, además, hacía que los vivos se acordasen más fácilmente de los muertos al acudir a los oficios litúrgicos y su recuerdo se mantenía vivo¹¹. Se creaba, de esta forma, un *circuitos mortuorum* en contacto subterráneo con el espacio sagrado¹². Estos alicientes llevaron a las familias más ilustres que moraron en Ciudad Real a erigir sus panteones funerarios en las parroquias y conventos de la villa desde el siglo XIII.

De este modo, por ejemplo, la familia Villalobos, a cambio de fundar la iglesia del convento de San Antón, pudo alojar en su interior sus sepulcros, lo mismo que doña Mencía Alonso de Villaquirán y su esposo, don Alfonso Pérez de Ledesma, abogado de los Reales Concejos quienes, a través de una disposición testamentaria, donaron un amplio solar que poseían en la manzana que forman las calles Jacinto, Altagracia, Estrella y Luz para levantar un convento de dominicas bajo la advocación de Nuestra Señora de Gracia, a cambio de recibir honrosa sepultura en el mismo, efectuándose la fundación en 1435¹³; sin olvidar que el convento de San Francisco acogió de manera temporal el cuerpo sin vida del infante don Fernando de la Cerda, primogénito de Alfonso X y heredero legítimo al trono de Castilla, a quien sorprendió la muerte en el alcázar real ciudadrealeño en 1275, antes de ser trasladado al Monasterio de las Huelgas de Burgos. Un convento, el de San Francisco, que llegó a contar con una cofradía de caballeros hijosdalgos en el siglo XIV, instituida con el deseo de que sus miembros fueran honrados con distinguidos sepulcros en su iglesia¹⁴.

Y si la jerarquización de clases era muy marcada, incluso en el ámbito funerario, dentro de las iglesias también se puede hablar de jerarquización, en este caso espacial: el presbiterio era el lugar más codiciado y el sepulcro exento el más ostentoso¹⁵. Aun así, la opción predominante durante la Baja Edad Media fue la adquisición de una capilla propia, que no dificultaba la celebración de la liturgia y, además, servía a los más pudientes para demostrar su posición privilegiada intentando, incluso, superar los panteones de sus contemporáneos¹⁶. De esta forma, los templos pronto se llenaron de

10 Partida I, Título XIII, Ley XI.

11 (Yarza, 1984: 6).

12 (Ferrer, 2007: 131).

13 (Golderos, 1998: 47 y 52).

14 (Id.:35-36 y 39). A partir del IV Concilio de Letrán de 1215, hubo un movimiento de reflexión sobre el valor de la penitencia y el contacto entre el religioso y el hombre común, del que se hicieron eco las órdenes mendicantes. No debe extrañar, por tanto, que en este fervoroso clima, la elección de sepultura en los monasterios se convirtiera en un hecho muy frecuente (Yarza, 1988: 70).

15 (Morales, 2011a: 355).

16 (Bango, 1976: 93 y ss. y Yarza, 2003: 117).

tumbas, llegando a ser un lugar tanto de los muertos como de los vivos y la fisonomía de esos espacios se vio cada vez más alterada hasta que, en 1784, una Real Cédula de Carlos III ordenó que los cementerios volvieran a ubicarse fuera de las poblaciones, si bien en muchas ciudades como la que nos ocupa no se haría efectivo hasta la centuria siguiente, después de que el ministro Godoy dictaminara la prohibición de enterrar dentro de las iglesias para evitar olores insoportables y, sobre todo, epidemias¹⁷.

Esa circunstancia, unida a las desamortizaciones y las guerras de la Edad Contemporánea, entre otros motivos, ha hecho que desaparezcan muchos edificios sagrados en la ciudad y, en consecuencia, también los monumentos funerarios que albergaban. Empero, por fortuna se conserva uno de los panteones tardogóticos más interesantes del panorama nacional. Se trata de la magnífica capilla funeraria de los Coca, mandada construir a finales del siglo XV por don Fernando Alonso de Coca, capellán de los Reyes Católicos, chantre de Coria, canónigo de Sigüenza y párroco de la iglesia de San Pedro, en la que se ubica, a cuyo cargo estuvieron las obras del edificio.

2. UNA MORADA PARA LA ETERNIDAD A IMAGEN DE LA JERUSALÉN CELESTE

Así se explica que mandara levantar este espacio privado en su interior a costa de romper el muro sur de la iglesia, como atestigua una ventana original gótica semioculta por la portada de la capilla. No obstante, al margen de que el cargo de don Fernando fuera decisivo para esta empresa y de motivaciones religiosas, tal vez la razón que más peso tuvo en esta elección, fue su deseo de unir para siempre su memoria a un lugar que en esos momentos era favorecido por los Reyes Católicos; así lo testimonian las bolas isabelinas que ornan tanto el arco de acceso al panteón funerario como el alero exterior y el escudo de los monarcas que preside la capilla de la cabecera, en la nave del Evangelio, fundada por Juana Monzolo Treviño de Loaisa. Momento, también, en el que la ciudad adquiría importancia urbana bajo la monarquía de los Reyes Católicos, gracias, en buena medida, al establecimiento en ella del Tribunal de la Inquisición y la Real Chancillería, en 1483 y 1494, respectivamente¹⁸.

El acceso a tan distinguida capilla¹⁹ se produce a través de una portada monumental custodiada por las imágenes de San Pedro y San Pablo como patronos de la iglesia, mientras que en tímpano, el escudo heráldico que portan dos ángeles expresa el deseo de fama y autoafirmación del fundador más allá de la muerte. De modo que si en vida su pertenencia a una de las familias más acaudaladas de la ciudad se materializó en su casa palaciega, ubicada en la calle Real²⁰, cuyo restos ahora engalanan el acceso a un moderno edificio que ocupa ese mismo solar, quiso prolongar

17 (Santonja, 1998-1999: 34).

18 (Sáinz, Herrera y Almarcha, 1996: 61).

19 Consagrada, en principio, a la "Santa Concepción de la Virgen María" y después a Nuestra Señora, también se denomina del Sagrario (Portuondo, 2007: 231).

20 (Golderos, 1998: 81).

esa misma condición construyendo otra morada, esta vez para la eternidad, dentro del templo. Y, en esta última, no podía faltar su propia fachada cerrada aquí, eso sí, con una reja para permitir la contemplación interior, con la siguiente inscripción en letras monacales: “Esta obra mandó hacer el Señor Chantre de Cória”²¹.

Una morada formada por un cuadrado perfecto, de 6,80 m., que no es sino una alusión a la Jerusalén Celestre en la Tierra: al exterior presenta muros robustos con contrafuertes circulares en los ángulos que le dan un aspecto de fortaleza similar al que presenta la fachada occidental de la iglesia del sacro castillo-convento de Calatrava la Nueva y la capilla funeraria del maestre santiaguista don Álvaro de Luna, sita en la catedral de Toledo. El exterior, de nuevo, luce el escudo heráldico de su linaje, sustentado aquí por un paje en no muy buen estado de conservación y un estrecho alero recorrido por decoración de bolas, rosetas y pequeñas cabezas humanas vigilantes para que no penetre el mal. A buen seguro, esta capilla puede ser considerada una de las joyas bajomedievales más importantes no sólo de la provincia, sino de todo el panorama español en base a los distintos elementos góticos que la integran y, especialmente, al sepulcro del fundador, adscrito a una de las mejores escuelas escultóricas del momento: la que dirigió Sebastián de Toledo.

Es digno de mencionar, en este sentido, que el primer intento de elaborar un catálogo de la escultura funeraria española se debió a Ricardo de Orueta quien, en un célebre estudio convertido en referente dentro del arte sepulcral, desde hace un siglo, abordó las provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara²². Su objetivo no era otro que incluir, con posteriores investigaciones, todas las provincias españolas para poder tener algún día un estudio conjunto de estas manifestaciones artísticas a nivel nacional. Orueta centró su investigación en la escultura funeraria cristiana de los siglos XIII al XVII y, de forma concreta, en los sepulcros con estatua yacente.

La importancia de este estudio radica en la selección del tema objeto de estudio con el que dio a conocer obras que hasta entonces eran prácticamente desconocidas, como el monumento funerario de don Fernando Alonso de Coca y otras que en la actualidad han desaparecido²³. En este trabajo, el autor no duda en calificar el sepulcro del célebre Doncel de Sigüenza, sobre el que se volverá más adelante, como una de las más bellas obras “de cuantas ha producido el arte de Castilla en toda su historia, pudiendo soportar ventajosamente la comparación con las mejores creaciones de la plástica cristiana universal”²⁴.

El elogio hacia este tesoro escultórico puede hacerse también extensible al que guarda la parroquia de San Pedro cuando indica que “no me cabe duda de que este sepulcro de Ciudad Real nos vuelve a presentar otra vez al gran maestro de Sigüenza, que aunque aquí no alcance la delicadeza exquisita y el refinamiento ideal que se le

21 (Portuondo, 2007: 232).

22 (Orueta, 2000).

23 (Morales, 2013: 16).

24 (Orueta, 2000: 112).

notaba allá, no deja de ser nunca un admirable artista”²⁵. Ambos sepulcros se pueden estudiar dentro del conjunto de la producción escultórica de Sebastián de Toledo, a quien, por primera vez, Azcárate atribuye estas dos obras y al que define como el mejor escultor de sepulcros de los últimos decenios del siglo XV²⁶.



1. Sepulcros del Doncel de Sigüenza (izquierda) y don Fernando Alonso de Coca. (derecha).

2.1. Lo mejor de la escuela escultórica de Sebastián de Toledo

Durante la Baja Edad Media, la escultura funeraria adquirió un rango de privilegio y contribuyó, mejor que cualquier otra manifestación artística, a conseguir la fama póstuma tan anhelada por las clases altas. Para lograr este fin, la sepultura tenía que ser espléndida. Y, para ello, las personalidades más influyentes encargaron su sepulcro a los artistas más cualificados y prestigiosos del momento especializados, a ser posible, en este tipo de manifestaciones artísticas al exigir su ubicación cercana al espectador una finura y minuciosidad innecesarias en la escultura monumental²⁷. Así ocurre en el caso de Sebastián de Toledo, “entallador de ymaginería”²⁸, tal y como aparece citado en el contrato que firma en 1489 en Guadalajara con la duquesa del Infantado, doña María de Luna, por el que se obliga a labrar los cenotafios de sus padres, don Álvaro de Luna y doña Juana de Pimentel, para su capilla de la catedral toledana²⁹.

Se puede señalar, en este sentido, que la mejor producción funeraria en el siglo XV de la actual Castilla-La Mancha salió del círculo de Egas Cueman y su discípulo, Sebastián de Toledo. Unos artistas que muestran, a través de sus fascinantes creaciones escultóricas, la evolución del arte funerario, donde “lo caprichoso se suma a lo rico. Lo refinado a lo ostentoso”³⁰. Sebastián de Toledo debió formarse en los talleres de

25 (Id.: 137).

26 (Azcárate, 1990: 245).

27 (Arco, 1954:137).

28 (Azcárate, 1974: 31).

29 El contrato ha sido publicado por Carrete Parrondo (1975: 232-237).

30 (Yarza, 1992: 48).

escultura del monasterio toledano de San Juan de los Reyes. Allí trabajó a las órdenes de Egas Cueman entre 1479 y 1484 y esculpió algunas piezas, como las cabezas que aparecen en los pilares del crucero que le sirvieron para entrar en contacto con las formas flamencas que se habían introducido en la escuela toledana en torno a 1440, especialmente en la capilla de don Álvaro de Luna de la catedral Primada, en la que trabajaron Alvar Martínez y Hanequín de Bruselas³¹.

Las formas flamencas y la influencia de artistas de primer orden, como Egas Cueman, primero, y Juan Guas, después, quedaron patentes en algunos sepulcros realizados por Sebastián de Toledo: la tracería que decora cada uno de los frentes de la tumba de don Álvaro de Luna o “la mezcla de lo hispánico y lo flamenco, del entrañable humanismo y de la tradición formal gótica, e incluso de algún elemento ornamental procedente de Italia”³² que se aprecia en el sepulcro de don Martín Vázquez de Arce, más conocido como el Doncel de Sigüenza, que “parece un canto a las armas y a las letras”³³, son buenos ejemplos.

Unos años más tarde, entre 1486 y 1487, Sebastián de Toledo se desplazó a Segovia para colaborar en los trabajos que estaba llevando a cabo en la catedral de esa ciudad el maestro Juan Guas³⁴. En el claustro de este templo llevaría a cabo el grupo de la Piedad de la puerta de ingreso y un buen número de imágenes de pequeño tamaño en jambas y arquivoltas³⁵. Y, a juicio de Pérez Higuera, durante su estancia en estas tierras, labraría el suntuoso sepulcro de la condesa de Medellín, doña Beatriz Pacheco, situado en el monasterio del Parral³⁶. Desde Segovia, Sebastián de Toledo se trasladó con Juan Guas a Ávila, donde el segundo había realizado el sepulcro de don Pedro de Valderrábano³⁷, cuya estatua yacente va acompañada de un paje recostado sobre la celada de su señor, al modo de los que utilizará después Sebastián de Toledo en otros sepulcros abulenses como los de Nuño González Dávila, y Sancho Dávila, ubicados en la catedral.

Durante ese tiempo, Sigüenza se convirtió, junto con Toledo, en uno de los centros artísticos castellanos más importantes del momento. Y fue allí donde nuestro artista creó una escuela escultórica, de la que salieron los mejores sepulcros convertidos, buena parte de ellos, en grandes referentes dentro de su género. El asentamiento de este escultor toledano en tierras guadalajareñas le brindó la oportunidad de trabajar para las familias más adineradas y cultas de la segunda mitad del siglo XV y los albores de la siguiente centuria, entre las que se encontraban los Mendoza, protegidos de los Reyes Católicos. Uno de los linajes más sensibles a la estética italiana y a los nuevos preceptos humanistas que consideró que la mejor forma de dejar constancia de su gloria terrera a las generaciones venideras y asegurar su fama póstuma, era a través de sepulcros fastuosos. Para ello, era imprescindible que sus enterramientos fueran

31 (Morales, 2013: 59).

32 (Federico, 1971: 13).

33 (Peces, 1984: 38).

34 (Hernández, 1946-1947: 70).

35 (Azcarate, 1990: 248).

36 (Pérez Higuera, 1999: 132).

37 (Martínez, 1998: 23 y Caballero, 2006: 181).

diferentes al resto, conscientes del valor no sólo funcional, sino también didáctico y memorial de la escultura funeraria.

Era necesario, por tanto, poner esta hacienda no sólo en manos de un buen escultor, sino del mejor de aquellos tiempos. Un artista ecléctico que estuviera familiarizado con la tradición gótica y el arte hispanoflamenco, pero también con el Clasicismo y los nuevos aires humanistas. Ya se ha apuntado más arriba la formación hispanoflamenco de nuestro artista al lado de grandes maestros de la talla de Egas Cueman y Juan Guas. Pero, en cambio, no está claro del todo cómo pudo conocer las corrientes clasicistas. Tal vez se debió a que los dos primeros condes de Tendilla, familiares directos del Gran Mendoza, realizaron diferentes viajes diplomáticos a Italia desde 1455 a 1486³⁸.

Se ha de suponer, en consecuencia, que fueron ellos los que importarían modelos e ideas venidos directamente de Roma. Y que Sebastián de Toledo les pudo acompañar en alguno de sus viajes observando directamente los sarcófagos de los antiguos emperadores romanos en los que, entre otros motivos iconográficos, se representan grifos como los que ornaban el sepulcro de don Álvaro de Luna y figuras recostadas con las piernas cruzadas a la altura de los tobillos, al modo en que aparece representado el famoso Doncel de Sigüenza; o bien, el artista del foco toledano pudo tener como referencia para sus creaciones un posible cuaderno de notas y dibujos realizado, quizás, por los condes de Tendilla durante sus periplos³⁹.



2. Sepulcros del maestre santiaguista don Álvaro de Luna (derecha) y de doña Juana Pimentel (izquierda).

A partir de los renombrados monumentos funerarios de don Álvaro de Luna y su esposa y del perteneciente a don Alonso Carrillo de Acuña, que se cita como modelo para los anteriores en el contrato mencionado más arriba, es posible relacionar casi una veintena de enterramientos, atribuirlos al artista que nos ocupa y suponer la existencia de un taller escultórico en la zona⁴⁰. Entre estas obras artísticas se pueden citar, por poner sólo algunos ejemplos destacados, los sepulcros de don Martín Vázquez de

38 (Sánchez, 2010: 147).

39 (Morales, 2011b: 182).

40 (López, 1978: 103).

Arce, en la catedral de Sigüenza, don Martín Fernández, en la iglesia parroquial de Pozancos, don Alonso Fernández, en la iglesia parroquial de Jirueque, don Rodrigo de Campuzano, en la iglesia de San Nicolás y los condes de Tendilla, don Íñigo López de Mendoza y su esposa, doña Elvira de Quiñones, en la iglesia de San Ginés.

Fuera de Guadalajara, son dignos de mencionar en la provincia de Toledo los cenotafios de don Francisco Jufre de Loaysa, en la Colegiata de Talavera de la Reina, don Gonzalo Chacón y doña Clara Alvarnárez, en la iglesia de San Juan Bautista de Ocaña y don García de Osorio y doña María de Perea que, procedentes de la desaparecida iglesia de San Pedro de Ocaña, se conservan en el Victoria & Albert Museum de Londres; también los monumentos funerarios de don Alfonso Carrillo de Acuña, en la Magistral de Alcalá de Henares y don Juan Núñez Dávila, don Nuño González Dávila, y don Sancho Dávila, estos últimos en la catedral de Ávila. Y, en Ciudad Real, el de don Fernando Alonso de Coca.



3. Pajes de los sepulcros de don Alfonso Fernández de Coca (izquierda), don Francisco Jufre de Loaysa (centro) y don Rodrigo de Campuzano (derecha).

Todas estas piezas comparten unas características propias, como la disposición de un paje o doncella a los pies del difunto, en sustitución a los tradicionales perros o leones que simbolizan la fidelidad a su amo, sirven para hacer alarde de la posición socio-económica del comitente⁴¹ y, también, para expresar el sentimiento de melancolía ante la muerte de un ser querido a través de un dolor contenido que vino a sustituir las muestras desmesuradas de duelo que se manifestaban en los funerales durante los siglos XIII y XIV⁴². En algunos sepulcros atribuidos a Egas Cueman, realizados entre 1460 y 1470 ya aparecen representadas estas imágenes de manera semejante a las que realizará Sebastián de Toledo en las siguientes décadas, lo que hace suponer un trabajo en equipo, en un primer momento, entre el maestro y su discípulo.

41 (Miranda, 1989: 120).

42 (Azcarate, 1974: 20).

El monumento funerario de don Alonso de Velasco y doña Isabel de Cuadros, en el monasterio de Guadalupe, dan buena cuenta de ello: en este caso los pajes aparecen de pie, sosteniendo cada uno una espada, en una pose muy naturalista muy similar a la que se observa en el centro de las yacijas de los sepulcros del Doncel de Sigüenza y don Fernando Alonso de Coca donde flanquean los correspondientes blasones⁴³. Parece razonable, por tanto, que Sebastián de Toledo fuera el encargado de realizar esa parte en el sepulcro guadalupense atribuido documentalmente a su maestro.

2.2. La originalidad del sepulcro de don Fernando Alonso de Coca

El posible encargo del sepulcro del Chantre de Coria a Sebastián de Toledo parece más que evidente, no sólo en función de las conexiones iconográficas y estilísticas con sepulcros de su escuela escultórica, sino también porque durante una etapa de su vida don Fernando Alonso de Coca fue canónigo de la catedral de Sigüenza, a cuyo cargo estuvieron las obras del templo y allí pudo encargar su monumento funerario al artista. Un sepulcro, el de Ciudad Real, lleno de simbolismos, que pone de manifiesto que estas obras de arte, más allá de su funcionalidad, poseen un valor didáctico y memorial con una clara intención comunicativa con la que el individuo trata de eludir la muerte espiritual, pero también la social⁴⁴. De ahí que su ornamentación y belleza atraiga todas las miradas y se mantenga vivo el recuerdo del difunto entre las generaciones venideras; de ahí, también, que la tumba, la *domus aeterna* del finado desde el instante en que recibe sepultura, marque el lugar preciso de culto al que tienen que acudir los familiares para orar y llevar ofrendas.

Por eso no es de extrañar que los más pudientes gastasen buena parte de su fortuna en esas obras y que las encargaran en vida para supervisar todos los detalles. Incluso existen documentos que revelan que algunos clientes vanidosos llevaban a sus amigos a contemplar los trabajos que se estaban llevando a cabo en su sepulcro jactándose de la gran obra que les permitiría seguir siendo recordados entre las generaciones venideras⁴⁵. No sabemos si fue el caso de Fernando de Coca, pero el hecho de que la inscripción que identifica al finado no llegara a incluir la fecha completa de defunción induce a pensar que lo encargaría en vida⁴⁶.

El monumento funerario, de alabastro, está cobijado en un nicho practicado en el muro sur de la capilla, bajo un arco semicircular de doble arquivolta, coronado por el escudo heráldico orlado de laurea y se apoya sobre un basamento moldurado soportado por tres leones que apresan huesos y cabezas de perro con un claro sentido protector: engullir el mal para cargar de energía positiva al difunto en su viaje a la otra vida. Si bien el precedente de los leones carnívoros y, especialmente los andrófagos

43 El panel del sepulcro de don Fernando Alonso de Coca que contiene la representación de esos dos pajes es de menor calidad que el del Doncel de Sigüenza debido, entre otras cosas, a que esa parte es una reproducción del original realizada en 1945 por don Antonio Coronado, como testimonia una pequeña inscripción grabada en el borde superior de esa pieza.

44 (Ariès, 1983: 173).

45 (Redondo, 1987).

46 La leyenda reza: SEPULTURA DEL CHANTRE FERNANDO DE COCA FUNDADOR E DOTADOR DE ESTA CAPILLA E CAPELLANIA FINO A.... DIAS DEAÑO MC. (Rodríguez Rodríguez, 2002: 261).

hay que buscarlo en la cultura antigua oriental, en el marco de la escultura funeraria gótica hay que tener en cuenta que entre los siglos XII y XV se fue gestando la idea de que los condenados en el Juicio Final serían eternamente devorados⁴⁷. En este sentido cabe entender la aparición de leones devorando otros animales e, incluso, figuras humanas, en los sepulcros de la escuela toledana desde el siglo XIV, como los que empleó Ferrand González, similares a los que aparecerán ya en el siglo XV en el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal, en la Cartuja de Miraflores, realizado por Gil de Siloé o este de Ciudad Real.



4. León y águila del sepulcro de don Fernando Alfonso de Coca.

La yacaja, compartimentada en tres registros, también está llena de simbolismo pues, si como ya se ha dicho, la parte central vuelve a repetir el tema de la heráldica⁴⁸, los extremos están repletos de hojas de roble muy carnosas y cuajadas de bellotas como alegoría de la fe cristiana y en alusión, también, al sentido de la vida cristiana que, como la naturaleza, es cíclica. Un sentido asociado a la resurrección que se refuerza con la incorporación de un águila en el ángulo inferior derecho que, por su capacidad para emprender largos vuelos, alude al viaje eterno⁴⁹. El mensaje de salvación que manifestaban estos elementos se vio reforzado con la incorporación de la estatua yacente dispuesta sobre la tumba porque “fijar sus rasgos en la piedra significaba protegerlos de los estragos de la muerte, vencer las fuerzas destructoras, perdurar”⁵⁰.

Como ocurre en este caso, el yacente se colocaba con los pies orientados al este, el lugar por el que sale el sol que renace cada día, símbolo de Dios; o, si la ubicación de la capilla no lo permitía, con los pies dirigidos hacia el retablo de la capilla ya que se esperaba el aviso del santo o patrón de la iglesia para la resurrección⁵¹. La muerte,

47 (Pereda, 2001: 67).

48 El emblema heráldico consiste en un pino flanqueado de dos leones rampantes.

49 (Sáinz, Herrera y Almarcha, 1996: 67).

50 (Duby, 1995: 242).

51 (Sáinz, Herrera y Almarcha, 1996: 66).

en consecuencia, se mostraba como algo pasajero: un tránsito a la otra vida. Por tanto, la imagen que representa al finado adquiere la apariencia de una persona viva, bien porque sostiene entre sus manos con fuerza un libro, una espada o un rosario, bien porque adoptan una posición orante o aparecen incorporadas leyendo, como el renombrado Doncel de Sigüenza o, simplemente, con los ojos abiertos: este último caso es el que se produce en la efigie de don Fernando y en otros sepulcros atribuidos a Sebastián de Toledo, como el de don Rodrigo de Campuzano, en la iglesia de San Nicolás de Guadalajara cuyos rostros, prácticamente, son idénticos.

Esa actitud durmiente, además, se refuerza con el uso de almohadas sobre las que apoyan sus cabezas las estatuas yacentes que, al tiempo de simbolizar alcurnia, son el recordatorio del *lit de parade* en el que se contempla por última vez al difunto⁵². Esa imagen del cuerpo muerto, pero aún incorrupto es, a lo sumo, la que se transmite en piedra en el arte funerario gótico español, en aras a prolongar el estatus social del representado de cara a la eternidad y transmitir un mensaje esperanzador a quienes la contemplan. Tanto, que las estatuas yacentes representan al difunto ataviado con la indumentaria propia de su ocupación en vida porque, lo que en realidad se pretendía, era perennizar la gloria terrenal pero, también, elevar el vestuario a una categoría simbólica, al privilegio de una élite⁵³. Así, la efigie del canónigo de Sigüenza viste la indumentaria litúrgica propia de los clérigos: alba, casulla, manípulo y un bonete sobre la cabeza.



5. Detalles de las esculturas yacentes de don Rodrigo de Campuzano (izquierda) y don Fernando Alonso de Coca (derecha).

Su gloria terrenal, transmitida a las generaciones venideras, se refuerza con la incorporación de un paje a los pies. Un personaje que, si bien es un distintivo de la escuela escultórica de Sebastián de Toledo, sobre todo en los sepulcros de la nobleza, su presencia casi es excepcional en el caso de los clérigos⁵⁴. Algo que no deja de sorprender si se tiene en cuenta que la cama sepulcral vuelve a mostrar una pareja de pajes sosteniendo su escudo heráldico, a los que se suma otro más en el muro

52 (Franco, 2002: 128).

53 (Núñez, 1985: 19 y 1988: 9-20).

54 (Moreno y Gómez, 1999: 73).

occidental de la capilla, en el exterior del edificio. Elementos, todos ellos, que hacen de este sepulcro una obra escultórica de primer nivel.

2.3. De la memoria individual a la perpetuación del linaje

Justo delante del retablo se sitúan dos laudas góticas de mármol blanco pertenecientes a don Fernando Alonso de Coca y doña María Alfonso, padres del fundador de la capilla, en las que la única decoración consiste en tres grandes cuadrifolios en los que se inserta una roseta, en el central, y el escudo heráldico familiar, en los dos extremos. Una tipología mucho más sencilla que la escogida por su hijo, que no dificultaba el tránsito durante las ceremonias religiosas y también fue una opción muy aceptada entre los más pudientes en los siglos del Gótico: se consideraba que si la misa era el instrumento salvador esencial, capaz de beneficiar a los difuntos a través de los méritos acumulados por el sacrificio divino renovado sobre el altar, la base más consciente para poner en relación el mundo de los vivos y el de los muertos, el simple hecho de que el oficiante pusiera los pies sobre ella, reconfortaba el alma⁵⁵.

Hasta el siglo XV, lo habitual era que estas leyendas aludieran a la memoria individual del finado pero, a partir de esa centuria, se hará mención también a la familia para dejar constancia del linaje al que pertenece el difunto y del que se siente orgulloso hasta llegar, incluso, a falsificarlo para hacerlo más antiguo⁵⁶. Por lo general, las inscripciones de entonces contienen referencias a los ascendientes; empero, las inscripciones que orlan las lápidas de don Fernando Alonso⁵⁷ y doña María Alfonso⁵⁸, focalizan la atención en su hijo, a quien realmente debe la fama el panteón.

El conjunto funerario se completa con un magnífico retablo hispano-flamenco de alabastro policromado dedicado a Nuestra Señora de Loreto, un caso singular en la producción castellana en la que abundan este tipo de obras realizadas en madera, solo equiparable al retablo mayor del monasterio de Santa María de El Paular, en Madrid. Por el momento se desconoce el nombre de los artistas de esta obra pero sus coincidencias de diseño con el proyecto del retablo que hizo Juan Guas para la iglesia del monasterio de San Juan de los Reyes, conservado en el Museo del Prado, permite atribuir también esta obra al círculo de Sebastián de Toledo, a caballo entre dos centros artísticos: Toledo y Sigüenza⁵⁹.

La talla de Nuestra Señora de Loreto que preside el retablo, fue rehecha tras la desaparición de la original en 1936. Está flanqueada en las calles laterales por escenas de la Virgen, mientras que por encima y debajo de ella figuran temas cristológicos acordes al sentido funerario de la capilla: la Crucifixión en el ático y la Resurrección

55 (Gómez Nieto, 1992: 354).

56 (Yarza, 2003: 113).

57 La inscripción reza: "AQUI YACE EL SEÑOR FERNANDO ALFONSO DE COCA PADRE DEL CHANTRE FERNANDO DE COCA FUNDADOR DESTA CAPILLA. FINO A VEINTE E SEYS DE AERYL AÑO DE MCCCCXXV AÑOS".

58 La inscripción reza: "AQUI YASE LA SEÑORA MARIA ALFONSO MADRE DEL SEÑOR FERNANDO DE COCA FUNDADOR DESTA CAPILLA, FINO A PRIMERO DIA DE ENERO DE MCCCCXIII AÑOS".

59 (Moreno y Gómez, 1999: 86 y 88).

en la predela acompañada en los laterales, esta última escena, por San Pedro, San Pablo, San Juan Bautista y San Bartolomé remarcando la importancia de la intercesión mariana y de los santos para el fundador de la capilla y su familia, cuyos escudos heráldicos se integran en el guardapolvo.

El uso repetitivo del escudo heráldico de los Coca, repetido hasta la saciedad en toda la capilla, manifiesta de manera muy clara el afán de perpetuar la memoria del promotor a través de su propiedad particular. Permitía que aquéllos que no podían leer las inscripciones conocieran sin problemas a quién pertenecía el monumento que contemplaban⁶⁰. Y era, sin dudas, un signo distintivo de poder representado plásticamente⁶¹ con el que las clases altas aseguraban que su recuerdo se mantuviera vivo de generación en generación⁶². Otro medio efectivo de conseguir el privilegio de la tan ansiada fama póstuma entre los más pudientes, puesto que nadie muere hasta que no se olvida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alfonso el Sabio (1985) [1555]: *Las Siete Partidas* (glosadas por Gregorio López), Madrid, Boletín Oficial del Estado, 3 vols.
- Arco Garay, Ricardo del (1954): *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, CSIC, Instituto Jerónimo Zurita.
- Ariès, Philippe (1983): *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus.
- Azcárate, José María de (1974): “El Maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza”, *Wad-al-Hayara*, 1, pp. 7-67.
- Azcárate, José María de (1990): *Arte Gótico en España*, Madrid, Cátedra.
- Bango Torviso, Isidro Gonzalo (1976): “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte y Arqueología*, XLII, pp. 93-132.
- Caballero Escamilla, Sonia (2007): *La Escultura Gótica Funeraria de la catedral de Ávila*, Ávila, Diputación Provincial.
- Carrete Parrondo, Juan (1975): “Sebastián de Toledo y el sepulcro de don Álvaro de Luna”, *Revista de Ideas Estéticas*, 131, Madrid, pp. 232-237.
- Duby, Georges (1995), *La época de las catedrales. Arte y Sociedad, 980-1420*, Madrid, Cátedra.
- Federico Fernández, Aurelio de (1971): *El Doncel de Sigüenza. La escultura hispanoflamenca más relevante*, Sigüenza, s. n.
- Ferrer García, Félix A. (2007): “La muerte individualizada en la vida cotidiana y en la literatura medieval castellana (siglo XI-XV)”, en *Espacio, Tiempo y Forma*. III, 20, pp. 97-134.
- Franco Mata, Ángela (2002): “La imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII-XV)”, en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, pp. 121-144.
- Golderos Vicario, José (1998): *Ciudad Real, siete siglos a través de sus calles y sus plazas (1245-1945)*, Ciudad Real, Ayuntamiento.
- Gómez Nieto, Leonor (1992): “Las misas por los difuntos. Testamentos madrileños bajomedievales”, en *En la España Medieval*, 15, pp. 353-366.
- Hernández, Arturo (1946-1947): “Juan Guas, maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491)”, en

60 (Menéndez-Pidal, 1993: 49).

61 (Yarza, 1988: 68-69).

62 (Molénat, 1986: 696).

- Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 13, pp. 57-100.
- Le Goff, Jacques (1985): *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus.
- López Torrijos, Rosa (1978): “Datos para una escuela de escultura gótica en Guadalajara”, en *Wad-al-Hayara*, 5, pp. 103-114.
- Martínez Frías, José María (1998): *La huella de Juan Guas en la catedral de Ávila*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, Instituto de Arquitectura Juan de Herrera.
- Menéndez-Pidal de Navascués, Faustino (1993): *Los emblemas heráldicos. Una interpretación histórica*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- Miranda García, Carlos (1989): “La idea de fama en los sepulcros de la escuela de Sebastián de Toledo”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. II, 3, pp. 117-124.
- Molénat, Jean Pierre (1986): “La volonté de durer: majorats et chapellenies dans la pratique tolédane des XIII^e-XV^e siècles”, en *En la España Medieval*, 5, pp. 683-696.
- Morales Cano, Sonia (2011a): “La escultura funeraria gótica en la provincia de Toledo”, en *Anales de Historia del Arte*, vol. extra, 1, pp. 353-364.
- Morales Cano, Sonia (2011b): “Acerca de la escultura funeraria gótica en el Valle de Henares”, en *Anales Complutenses*, 23, pp. 175-200.
- Morales Cano, Sonia (2013): *Moradas para la eternidad: la escultura funeraria gótica toledana*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Moreno Alcalde, María y Gómez Bárcena, María Jesús (1999): “La capilla funeraria de Don Fernando Alonso de Coca en la iglesia de San Pedro de Ciudad Real”, *Anales de Historia del Arte*, 9, pp. 67-89.
- Núñez Rodríguez, Manuel (1985): “El discurso de la Muerte: Muerte épica. Muerte caballerisca”, en *Archivo Español de Arte*, 68, pp.17-30.
- Núñez Rodríguez, Manuel (1998): “La Indumentaria como Símbolo en la Iconografía Funeraria”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media.*, coord. Núñez Rodríguez, Manuel y Portela Silva, Ermelindo, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. 1, pp. 9-20.
- Orueta, Ricardo de (2000) [1919]: *La escultura funeraria en España: provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*, Guadalajara, AACHE.
- Peces Rata, Felipe (1984): *La catedral de Sigüenza*, Madrid, Everest.
- Pereda, Felipe (2001): “El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 13, pp. 53-85.
- Pérez Higuera, Teresa (1999): “Sepulcro del arzobispo D. Alfonso Carrillo de Acuña”, en *La Catedral Magistral. Alcalá de Henares, Patrimonio de la Humanidad*, eds. Morena, Áurea de la, Clemente, Carlos y Hoz, Juan de Dios de la, Alcalá de Henares, Diócesis de Alcalá, pp. 121-134.
- Pérez Monzón, Olga (2007): “*Quando rey perdemos nunqu[a] bien nos fallamos...* La muerte del rey en la Castilla del siglo XIII”, en *Archivo Español de Arte*, LXXX, 320, pp. 379-394.
- Portuondo, Bernardo (2007) [1917]: *Catálogo monumental artístico-histórico de España: provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Diputación Provincial.
- Redondo Cantera, María José (1987): *El sepulcro en el siglo XVI en España. Tipología e iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura. Centro nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico.
- Rodríguez Rodríguez, Rocío (2002): “La capilla del canónigo de Sigüenza don Fernando de Coca en la iglesia de San Pedro de Ciudad Real”, en *Wad-al-Hayara*, 29, pp. 259-267.
- Ruiz Domínguez, Juan Antonio (1999): *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- Sáinz Magaña, Elena, Herrera Maldonado, Enrique y Almarcha Núñez-Herrador, Esther (1996): *Ciudad Real y su provincia*. III, Sevilla, Gever.
- Sánchez Gil, Isabel (2010): *El Doncel de Sigüenza, origen e inspiración. Una investigación iconográfica*, Madrid, Aula Documental de Información.

- Santonja, José Luis (1998-1999): “La construcción de cementerios extramuros: un aspecto contra la lucha de la mortalidad en el Antiguo Régimen”, en *Revista de Historia Moderna*, 17, pp. 33-44.
- Sauerländer, Willibald (2009): “Tiempos vacíos y tiempos llenos”, en *Arte e historia en la Edad Media. I: Tiempos, espacios, instituciones*, dirs., Castelnuevo, Enrico y Sergi, Giuseppe, Madrid, Akal, pp. 113-153.
- Yarza Luaces, Joaquín (1984): “Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos”, en *Fragmentos*, 2, pp. 4-19.
- Yarza Luaces, Joaquín (1988): “La Capilla Funeraria Hispana en torno a 1400”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. coords. Núñez, Manuel y Portela, Ermelindo, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. 1, pp. 67-92.
- Yarza Luaces, Joaquín (1992): *Baja Edad Media. Los siglos del Gótico*, Madrid, Silex.
- Yarza Luaces, Joaquín (2003): *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid, Ediciones del Viso.

LA FÁBRICA DE LA MADRE DE DIOS (ALMAGRO): EL LARGO PROCESO CONSTRUCTIVO DE UN EDIFICIO SINGULAR

José Javier Barranquero Contento
(Universidad Nacional de Educación a Distancia)

La iglesia de Madre de Dios era, junto a la desaparecida de San Bartolomé¹, una de las dos parroquias con las que contaba Almagro. A pesar del indudable interés arquitectónico de este magnífico edificio, la mayor parte de los estudios que se han realizado sobre él se limitan a repetir los datos proporcionados a finales del siglo XIX por un erudito de Almagro, Federico Galiano y Ortega, sin realizar nuevas aportaciones documentales². Recientemente publicamos un artículo en el que exponíamos algunas novedades en torno a los inicios de su fábrica³ pero ahora, con este trabajo, pretendemos analizar de forma sistemática todo su desarrollo constructivo.

1. EL EDIFICIO

La iglesia de Madre de Dios destaca dentro de su contexto arquitectónico por ser una de las dos parroquias del Campo de Calatrava en las que se utilizó el modelo de planta salón o *hallenkirche* y la única que llegó a terminarse⁴. El edificio cuenta

1 La vieja iglesia de San Bartolomé, que estaba situada junto a la famosa plaza de la localidad, fue demolida como consecuencia de los daños que le ocasionó el terremoto de Lisboa y la parroquia trasladada a la antigua iglesia del Colegio de los Jesuitas.

2 Hasta ahora la mayor parte de los investigadores que han abordado el análisis de este edificio han utilizado las referencias documentales encontradas por Federico Galiano y Ortega, aunque estas no son del todo acertadas. Este erudito consultó los fondos del archivo municipal de Almagro lo que le permitió determinar la fecha en la que, a su juicio, se habían iniciado las obras (1546) y sacar a la luz el nombre del maestro que diseñó la obra, Enrique Egas el Mozo, apoyándose para ello en un acuerdo del concejo fechado el 28 de febrero de 1546. Según Galiano (2004: 174) ese día Enrique presentó “la traza o plano para la fábrica de la iglesia, que fue aprobada y aceptada”, pero el erudito de Almagro pasó por alto un dato muy importante que cambia por completo su apreciación del documento, y es que la traza que presentó el maestro no se utilizó para iniciar la obra, sino para continuar el proyecto, que en esos momentos estaba paralizado, un dato que nos obliga a replantearnos tanto la autoría del diseño original como la propia fecha de inicio de la fábrica. En este sentido, conviene aclarar que los errores de apreciación de Galiano y Ortega no se deben a una mala interpretación del texto, sino a un hecho bien distinto. A nuestro juicio el estudioso de la historia de Almagro no leyó el documento original, que deja bien claro que la traza habría de servir para “hazer y continuar” la obra, sino el índice que encabeza el libro de acuerdos y que, a juzgar por el tipo de letra, se redactó en el siglo XVIII. Precisamente, el hecho de conformarse con consultar el índice y no leer el documento en cuestión, le llevó a interpretar también de forma errónea un acuerdo del Capítulo General de la Orden celebrado en 1534 en el que se afirmaba de forma expresa que la parroquia estaba construyéndose en esos momentos. En su momento, Galiano precisó (2004: 174) que el texto en cuestión no quería decir que “se hubiese comenzado en aquella fecha -1534- la construcción del templo, sino que se allegaban los recursos necesarios para realizar tan grandioso pensamiento”. En realidad, como veremos más adelante, la obra se inició mucho antes de lo que afirmaba Galiano y su desarrollo estuvo lleno de problemas. Entre los autores que utilizaron los datos de Galiano podemos citar a Sainz y Herrera (1996-97: 128-131) y a Díez de Baldeón (1993: 133-139).

3 (Barranquero, 2013: 15-28).

4 La otra iglesia a la que hacemos referencia es la de Almodóvar del Campo, un edificio mudéjar de planta basilical dotado de tres naves, la central más alta y ancha que las laterales, que comenzó a reformarse a principios del siglo XVI siguiendo el modelo de planta salón, aunque solo se construyó el ábside y el primer tramo de las naves, conservándose la mayor parte del antiguo recinto.

con tres naves, la central más ancha que las laterales, que están dispuestas a la misma altura (figura 1). Las naves están rematadas por sendos ábsides poligonales que poseen perfiles distintos: el central es bastante más grande que los laterales, no solo más ancho, como la propia nave central, sino también mucho más profundo, y además posee cinco lados; mientras que los laterales sólo tienen tres. Las diferencias que podemos apreciar en planta tienen también su reflejo en la cubierta, ya que si los ábsides laterales se cierran con sendas veneras, el central lo hace con una bóveda nervada que consta de seis paños.

El cuerpo de la iglesia posee seis pilares que dividen el desarrollo de las naves en cuatro tramos. Los pilares, que han sido descritos como cruciformes⁵ o elipsoidales⁶, presentan cuatro columnas toscanas colocadas sobre un alto plinto semicircular que permanecen adosadas a sendas pilastras también toscanas; elementos a los que se añaden otras cuatro columnillas que aparecen en los ángulos del pilar, dispuestas entre los fustes de las pilastras, y que ejercen como elemento de transición entre ellas.

Los muros del edificio presentan tres tipos distintos de soporte. El primer tramo del cuerpo de la iglesia queda delimitado por una estructura muy compleja que sería una trasposición de los pilares que articulan el cuerpo de la iglesia. De ahí que nos volvamos a encontrar con una columna toscana adosada a una pilastra y flanqueada por dos finas columnillas, estructura que se superpone a otra pilastra más ancha que sobresale ligeramente del muro. Sin embargo, este tipo de soporte desaparece en los siguientes tramos siendo sustituido por un simple capitel toscano colgado a modo de ménsula. El hastial de los pies presenta otros dos capiteles toscanos colgados, idénticos a los que acabamos de mencionar, que aparecen dispuestos en correspondencia con los pilares del cuerpo, pero en la confluencia de los muros con el hastial de los pies nos encontramos con unas ménsulas de dimensiones mucho más pequeñas. Lógicamente, la presencia de distintos tipos de soporte estaría relacionada con la existencia de varias fases en la construcción del edificio.

Los cuatro tramos en los que se dividen las naves de la iglesia se cierran mediante sendas bóvedas de terceletes realizadas en rampante redondo y delimitadas por arcos de medio punto. Los arcos descansan sobre los capiteles de las columnas, mientras que los nervios de las cubiertas caen sobre las columnillas de los ángulos. El diseño de las nervaduras no es demasiado habitual dentro del contexto en el que nos estamos moviendo, siendo más común que se utilicen trazados mucho más complejos⁷.

A pesar de la sobriedad que transmite la estructura del edificio, algunos de sus elementos constructivos están decorados, por lo que también sería necesario comentar este aspecto antes de terminar nuestro análisis. En concreto, los capiteles de las columnas que flanquean dos de los ábsides (el central y el del lado del evangelio), así como los de las columnas que delimitan el primer tramo de los muros de la iglesia,

5 (Sainz y Herrera, 1996-97: 131).

6 (Díez de Baldeón, 1993: 134).

7 Las bóvedas de la parroquia de Almodóvar del Campo serían un buen ejemplo de ese otro tipo más complejo.

están decorados con cabezas de ángeles y rostros humanos. Estos motivos, que también podemos encontrar en una de las columnas del ábside de la epístola⁸, han pasado desapercibidos para otros autores que han estudiado la estructura del edificio, pero tienen mucha importancia desde el punto de vista estilístico. El resto de los capiteles, tanto los de las columnas que se adosan a los pilares del cuerpo de la iglesia, como los que aparecen a modo de ménsulas en sus muros, carecen de estos elementos ornamentales, lo que nos estaría hablando de distintos planteamientos decorativos asociados de nuevo a distintas fases en la construcción del edificio.

2. LA FINANCIACIÓN DE LA OBRA

La financiación de la fábrica de Madre de Dios es una buena muestra del papel que desempeñó el Consejo de Órdenes en este tipo de menesteres, y más concretamente en el Campo de Calatrava. La fábrica de la iglesia contaba con las dos terceras partes de las primicias que pagaban sus parroquianos; pero esta renta, de la que también disfrutaban la mayor parte de las parroquias del Campo de Calatrava, era claramente insuficiente para levantar el edificio y muy pronto tuvieron que articularse otras fórmulas de financiación. Sabemos que el ayuntamiento trató de costear la obra con las rentas procedentes del arrendamiento de tres dehesas municipales, y que también llegó a un acuerdo con Gaspar Rótulo, un acaudalado vecino de Almagro oriundo de Milán, para que construyera las capillas colaterales del edificio. Sin embargo, cuando el concejo se vio obligado a destinar la renta de las tres dehesas para hacer frente a otros gastos, la fábrica volvió a paralizarse⁹. Los vecinos de Almagro también colaboraron de forma muy activa en la obra, aportando sus carros para transportar materiales o realizando peonadas, y lo mismo ocurrió con algunos de los personajes más importantes de la localidad, como Miguel de Lerma, que realizó algunas donaciones y prestó dinero para la fábrica; pero lo cierto es que todos estos recursos resultaban insuficientes, de ahí que los miembros del concejo decidieron solicitar apoyo económico al Consejo de Órdenes.

Las peticiones de las autoridades de la villa se sucedieron a lo largo del tiempo y el Consejo respondió concediendo varias limosnas que debían pagar las dignidades que percibían los diezmos, que en el caso que nos ocupa eran la Mesa Maestral y, en menor medida, el comendador de Almagro, limosnas que fueron claves a la hora de levantar el edificio. La primera de la que tenemos constancia se otorgó en 1566, año en el que los miembros del ayuntamiento consiguieron 200 ducados (es decir, 75.000 maravedís) por un período de diez años¹⁰. Quince años después, concretamente el 7 de mayo de 1581, obtuvieron 1.000.000 de maravedís, y el 30 de julio de 1584

8 Curiosamente el capitel de la columna que aparece a la derecha carece de decoración, rompiendo con la tendencia que se aprecia en esta zona del edificio.

9 El nuevo fin al que se destinó este dinero fue la paga de los réditos de los censos que contrajo el concejo para costear los gastos ocasionados por la supresión de los regimientos perpetuos de la localidad.

10 La concesión, por tanto, ascendía a la nada despreciable cifra de 750.000 maravedís. Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Órdenes Militares (en adelante OOMM), Archivo histórico de Toledo, legajo 43593, sf.

consiguieron 400.000 maravedís más¹¹, cantidad está última que volvieron a recibir cuatro años después, en agosto de 1588¹².

Las últimas cantidades concedidas por el Consejo de Órdenes de las que tenemos constancia documental datan de la década de 1590. Tras una nueva petición remitida por la villa de Almagro, los miembros del Consejo mandaron tasar las obras, que fueron valoradas en 3.002.433 maravedís. Tras determinar qué cantidad se podría gastar cada año en la fábrica de la iglesia, cantidad que fue estimada en unos 1.500 ducados, los miembros del Consejo decidieron acceder a las peticiones de la villa, distribuyendo el dinero en partidas de 1.500 ducados que debían depositarse en manos de Juan Xedler¹³.

La primera remesa se libró a principios de 1591 y la segunda en los primeros meses de 1593, aunque al parecer estaba concedida desde mayo de 1592. En este segundo pago no solo se incluyeron los 1.500 ducados de rigor, sino también otros 139.416,5 maravedís que se habían gastado de más en las obras realizadas tras la primera entrega, cantidad que habían prestado varias personas, fundamentalmente Marcos Fugger y sus hermanos, como tesoreros de los maestrazgos.

El pago de la siguiente partida rompió con la tónica seguida hasta el momento. Tras gastar los primeros 1.500 ducados, Juan Xedler trató de obtener el resto del dinero en que fue tasada la obra pero, como ya hemos visto, no lo consiguió y los miembros del Consejo se limitaron a librar otros 1.500 ducados y los maravedís que se habían gastado de más. Sin embargo, y a pesar de esta negativa, Juan volvió a intentarlo cuando se agotó la segunda entrega. El 8 de septiembre de 1593 remitió al Consejo de Órdenes las cuentas del dinero correspondiente, precisando que en esta ocasión se habían vuelto a gastar otros 551.506 maravedís más, cantidad que también había prestado Marcos Fugger. Ante la situación en la que se hallaba la fábrica, Juan solicitaba que además de

las quinientas y cinquenta y un mill y quinientos y seis maravedis que se deven al dicho Marcos Fucar se libren un quento y çiento y ochenta y seis mill y quinientos y onze maravedis que faltan a cumplimiento a los dichos tres quentos y dos mill y quatrocientos y treinta y tres maravedis en que fue tassada la dicha obra.

El 18 de septiembre de 1593 los miembros del Consejo acordaron que “se le libre todo lo que falta por librar hasta la cantidad de los tres quentos dos mill y tantos maravedis de la tassacion conforme al parecer de Juan Xedler y por la forma y horden que se han mandado gastar los tres mil ducados hasta agora”. Sin embargo, tendremos que esperar hasta el 15 de febrero de 1594 para que los miembros del Consejo, tras mandar realizar nuevas diligencias, acabasen dictaminando que “de la renta que su magestad lleba de diezmos de aquesta parrochia se pague en dos años la cantidad mandada librar contenida en la cedula que para ello esta hecha y en quanto

11 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf.

12 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 37078, sf.

13 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 37078, sf.

al comendador todo¹⁴”. Si tenemos en cuenta este último auto, el Consejo consideró oportuno destinar más de 5.552.000 maravedís a la fábrica de la iglesia, por lo que podemos decir que la obra se costeó en buena medida con las rentas procedentes de las dignidades que percibían los diezmos, que como ya hemos dicho eran la Mesa Maestral y el comendador de Almagro¹⁵.

3. EL COMPLEJO DESARROLLO DE LA OBRAS

La provisión real que daba permiso para construir la parroquia de Madre de Dios se despachó el 18 de enero de 1532, y lo cierto es que las obras debieron comenzar muy pronto, tal como certificaba el acuerdo del Capítulo General de 1534. El testimonio que ofreció en 1566 Juan Navarro, cantero que estuvo vinculado al proyecto desde sus inicios, es bastante claro al respecto, al afirmar que las obras de la iglesia se habían iniciado hacía más de treinta años¹⁶. El hecho de que la construcción del edificio se iniciara en esos momentos tiene una enorme importancia no sólo porque demostraría que la fecha propuesta por Federico Galiano y Ortega era incorrecta, sino también porque nos obligaría a replantearnos la autoría de su diseño. Si las obras comenzaron mucho antes de lo que hasta ahora se venía afirmando, por lógica tuvo que existir una traza previa a la presentada por Enrique Egas el Mozo en 1546, y afortunadamente tenemos noticias de ella. Gracias a la documentación que hemos consultado sabemos que la traza original fue realizada por varios maestros y que uno de ellos fue Juan Navarro. El dato lo aportó el propio cantero al afirmar que el “dio parte de la traza como maestro de cantería con otros maestros”¹⁷. Faltaría por determinar el nombre del maestro o maestros que participaron con él en la elaboración del proyecto y también el tipo de aportaciones que realizó Juan, un artífice formado a pie de obra, con un conocimiento más empírico que teórico, y que no sabía escribir, como atestigua la documentación¹⁸. Los datos que acabamos de exponer no excluyen la posibilidad de que Enrique Egas el Mozo pudiera participar en la elaboración de la traza original, porque sabemos que estaba en Almagro desde 1530, pero su juventud desaconseja pensar en esta posibilidad y, además, sería necesario encontrar referencias documentales que apoyasen esta teoría¹⁹.

Con independencia de la problemática en torno a la autoría del proyecto inicial, lo cierto es que las obras se paralizaron al poco de comenzarse, seguramente por falta

14 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 37078, sf.

15 La Mesa Maestral percibía los diezmos del pan, vino, ganados, queso y lana, mientras que el comendador de Almagro llevaba los correspondientes a las huertas, alcaceles, barreros y tejeras, entre otras rentas de poco valor. Para hacernos una idea de cómo se distribuían las cantidades a pagar entre la Mesa Maestral y la encomienda de Almagro baste con decir que de los 1.500 ducados que mencionábamos antes, 522.552 maravedís los pagaba la Mesa y el resto, 39.948, la encomienda.

16 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 43593, sf. El maestro, que en esos momentos contaba ya con setenta años, recibe en el documento el sobrenombre de el Viejo, pero no hay duda de que se trata del mismo Juan Navarro que firmó varios acuerdos en 1546 con los miembros del concejo relacionados con la obra de la iglesia.

17 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 43593, sf.

18 El maestro no firmó su declaración porque no sabía escribir. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 43593, sf.

19 Enrique contaba tan solo con veintiséis años cuando llegó a Almagro (Barranquero, 2013: 18).

de financiación, y permanecieron así hasta principios de 1546. La situación en la que se encontraba la fábrica y los deseos de reanudarla quedaron reflejados en el acuerdo que adoptaron los miembros del concejo el 9 de julio de 1545. Ese día “platicaron en que parece que ay muy mucha nyglijencia en el edeficio de la obra de la iglesia nueva de la Madre de Dios”, por lo que “mandaron a Juan Alvares procurador que saque las escrituras que tocan a la dicha obra y que sacadas se de horden que se haga la dicha iglesia y en lo que a la villa toca se ponga en orden de lo hazer y se pida a Gaspar Rotulo que se le diga que haga lo ques obligado”²⁰. Dos días después, el 11 de julio, los miembros del ayuntamiento llamaron a Hernando de Valenzuela, mayordomo de la obra²¹, para saber cuánto trigo tenía “de los terradgos que avia cobrado de la dehesa de los sylares”. Hernando dijo tener “mas de dozientas fanegas de trigo alguna parte dello bueno y otro mojado” y que sería conveniente venderlo²². Los miembros del concejo, atendiendo a las palabras del mayordomo y a que “al presente ay demanda”, le ordenaron vender el grano “pues se vendera agora mejor”.

A pesar de lo acordado por el ayuntamiento las obras no se reiniciaron de inmediato y tendremos que esperar hasta principios de 1546 para ver los primeros contactos con los maestros que iban a trabajar en ellas. Las diligencias se reanudaron el 28 de febrero con la firma de un acuerdo con Juan Navarro, cantero al que ya conocemos, para que labrase la piedra con la que debían realizarse las esquinas de la iglesia. El maestro se comprometió a “dar toda la piedra que fuere menester para las esquinas de la dicha yglesy (sic.) puesta al pie de la obra a çinco quartillos de plata cada vara de medir desbastada”, precisando que también labraría “a su costa cada vara de la dicha piedra a treynta ta (sic.) maravedís”²³. El mismo día que se cerraba este acuerdo se produjo la comparecencia de Enrique Egas el Mozo que “mostro la traça que por los señores justiçia rregimiento se le encargo que hiziese para fundamento de la obra de la dicha yglesya por donde se a de hazer y continuar”. No podemos saber qué relación guardaba esta nueva traza con la original, pero lo que sí podemos afirmar es que era otra distinta que el maestro realizó en ese momento porque si no, no hubiera cobrado cuatro ducados por hacerla²⁴.

Las medidas que acabamos de mencionar no fueron las únicas que adoptaron los miembros del concejo para reiniciar las obras. En este sentido ordenaron a Hernando de Valenzuela que “busque la cal y todas las otras cosas y materiales que fueren menester para la dicha obra”²⁵ y consiguiera peones que cavasen las zanjas para los cimientos del edificio siguiendo la traza de Enrique Egas el Mozo. Además, como Gaspar Rotulo “por la contrataçion que tiene hecha con el concejo desta villa esta obligado a hazer a su costa las dos capillas colaterales”, se determinó que “començado abrir la dicha çanja

20 Archivo Municipal de Almagro (en adelante AMA), libro de acuerdos de 1543, caja 4, siglo XVI, fol. 142r.

21 Hernando de Valenzuela no era el maestro de obras, como hasta ahora se venía afirmando por Díez de Baldeón (1993, p. 133) o Sainz y Herrera (1996-97, p.128), sino el mayordomo de la fábrica.

22 AMA, libro de acuerdos de 1543, caja 4, siglo XVI, fol. 143r.

23 AMA, libro de acuerdos de 1543, caja 4, siglo XVI, fol. 206v-207r.

24 Enrique Egas el Mozo recibió estos cuatro ducados como pago por la traza y también por haber realizado “otras cosas tocantes a la dicha obra y edeficio”. AMA, libro de acuerdos de 1543, caja 4, siglo XVI, fol. 207v.

se notifique al dicho Gaspar Rrotulo que haga hazer las dichas capillas y que entienda luego en ellas y sy no lo hiziere o dilacion en ello pusyere quel procurador del dicho concejo le ponga demanda antel juez de rresydençia”²⁵.

Unos días más tarde, el 4 de marzo, los miembros del concejo volvieron a reunirse para hablar de la obra de la iglesia y, tras llamar a Enrique Egas y Hernando de Valenzuela, decidieron “quel dicho maese Enrrique entienda en la obra de la dicha yglesya para que como maestro ques entienda en ella y se haga conforme a la traça questa hecha por el dicho maese Enrrique”. El maestro recibiría 5.000 maravedís de salario “por cada un año de los que anduviere” en la obra, cantidad que percibiría “porque tenga cargo de la dicha obra y dar su parecer en ella y traçar y hazer todo lo neçesario como tal maestro”, estipulándose que además de estos 5.000 maravedís recibiría otros tres reales por cada día que se “ocupare” en la obra²⁶.

Después de tomar estos acuerdos, el 13 de marzo de 1546 Enrique Egas el Mozo informó a los miembros del concejo que era imposible continuar la obra “syn que se compre la casa en que bive Fernando de Juara” que estaba tasada en cien ducados. En respuesta, las autoridades de la villa mandaron “que se tome la dicha casa para que luego se derrueque lo que della fuere menester y se continue la dicha obra y que se pague por ella los dichos çien ducados”²⁷. Unos dos meses después, concretamente el 5 de mayo, los miembros del concejo llegaron a un acuerdo con Juan Navarro para que hiciera “las molduras de los estribos de la yglesya [...] de piedra labrada conforme a las molduras y muestra que dexo maese Enrrique”, tarea por la que habría de recibir dos reales cada día que trabajase en ella²⁸.

Finalmente, el último acuerdo del concejo que hemos documentado está fechado el 7 de agosto de 1546. Ese día los miembros del ayuntamiento acordaron que los pilares de la iglesia se hicieran de piedra labrada procedente “de la cantera de la Calçada” y no de ladrillo porque al parecer “sale mas barato” y, además, consideraban que el construirlos de cantería era “muy mejor”, amén “de mas fuerte y mas vistoso”, cambio que se había realizado “con parecer de maese Enrrique y de otros oficiales”²⁹.

Es muy difícil, por no decir imposible, hacerse una idea del estado en el que se hallaba la fábrica de la iglesia a través de los testimonios que acabamos de recoger, pero parece obvio que entre principios de la década de los treinta y 1546 las obras no habían avanzado mucho, un desarrollo verdaderamente lento que se convirtió, junto a los cambios que sufrió el proyecto, en uno de los rasgos que caracterizaron la historia constructiva de este edificio. Precisamente, lo que sí nos permiten los documentos es conocer el primer cambio que se introdujo en la fábrica. Lógicamente nos estamos refiriendo a la decisión de cambiar el ladrillo por la cantería a la hora de construir los pilares del edificio.

25 AMA, libro de acuerdos de 1543, caja 4, siglo XVI, fol. 207r.

26 AMA, libro de acuerdos de 1543, caja 4, siglo XVI, fol. 209r.

27 AMA, libro de acuerdos de 1543, caja 4, siglo XVI, fol. 212v.

28 AMA, libro de acuerdos de 1543, caja 4, siglo XVI, fol. 224v.

29 AMA, libro de acuerdos de 1543, caja 4, siglo XVI, fol. 252r.

A pesar del interés que tenía el ayuntamiento en seguir con el proyecto, las obras avanzaron muy poco y, lo que es peor, volvieron a paralizarse cuando la fábrica se vio privada de la renta de las tres dehesas de las que se beneficiaba. Las referencias que tenemos en torno al estado en el que se hallaba la obra en esos momentos no son demasiado numerosas, aunque sí bastante precisas. En este sentido, sabemos que en 1560 ya se habían comenzado a levantar los pilares torales (es decir, los que flanquean el ábside central) gracias al apoyo económico de Miguel de Lerma, pilares en los que estuvo trabajando Juan Navarro. El maestro, que ya había cobrado en esos momentos unos 11.000 maravedís por su labor, todavía debía percibir otros 3.500 que se le adeudaban³⁰.

Afortunadamente estos no son los únicos datos que disponemos sobre la situación de la fábrica, porque seis años después los miembros del ayuntamiento decidieron remitir una petición al Consejo de Órdenes solicitando apoyo económico para proseguir la obra de la iglesia y con motivo de esta petición se realizó una información en la que fueron entrevistados varios testigos y, lo que es más importante, se llevó a cabo una tasación de la obra. Juan Núñez de Talavera, capellán mayor de Madre de Dios, fue uno de los testigos que declaró en la información y sus palabras nos proporcionan una breve descripción de la iglesia. Gracias a ellas sabemos que sólo se habían levantado los “adarves [...] hasta poco mas de las puertas y enpeçados dos pilares”³¹.

La obra fue revisada y tasada por cuatro maestros, un cantero llamado Juanes y tres albañiles, Juan González, Alonso Hernández Romo y Bastián de Frexinal. Los maestros valoraron el coste de lo que se había hecho hasta el momento, estimando que las quinientas tapias reales de mampostería que estaban realizadas habrían costado 3.000 ducados, y que la cantería que estaba “gastada hasta chapiteles” habría supuesto el desembolso de otros 3.500. Los maestros, además, tasaron lo que faltaba por hacer en 19.500 ducados, 4.500 para terminar lo que estaba ya “fundado” y otros 15.000 para acabar el resto del edificio³².

El documento elaborado por Juan y sus tres compañeros incluía dos apreciaciones de gran importancia relacionadas con otros dos cambios que sufrió el proyecto original. En primer lugar, los maestros incluyeron en su tasación el coste de tres portadas “questan fundadas y otras que se an de fazer en el testero segun la traça questa dado” (sic.); frase de la que se deduce que el edificio contaba al menos con cuatro portadas y no tres como posee en la actualidad. A este detalle habría que añadir otro relacionado con la propia calidad de la fábrica porque los maestros afirmaron que “la traça questa dada no se puede quitar porque al principio se hazia de piedra labrada con sus molduras muy costosas oy (sic.) bolbiese a hazer e se haçe de manposteria e sin molduras por menos costa”³³. El abandono de la cantería todavía puede apreciarse

30 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 43605, sf. La situación de la fábrica era tal y las perspectivas de progresar tan poco halagüeñas que en torno a esas fechas comenzó a levantarse un edificio provisional de tapiería en lo que sería la nave central de la iglesia para poder celebrar los divinos oficios mientras se terminaba la obra principal.

31 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 43593, sf.

32 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 43593, sf.

33 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 43593, sf.

en el primer tramo del muro de la epístola. Su parte baja está formada por cinco hileras de sillares perfectamente cortados que alcanzan unos dos metros de altura (figura 2), y a partir de ahí el lienzo continuó levantándose en mampostería, como el resto de los muros del edificio, reservándose la cantería para algunos elementos como las esquinas de los contrafuertes. Por desgracia, la parte baja de la cabecera, zona que también se correspondería con la etapa inicial de la fábrica, permanece oculta por dependencias secundarias de la iglesia, por lo que resulta difícil saber si también comenzó a realizarse con sillares.

En cuanto a las molduras que debía tener la fábrica, y de las que poseemos un testimonio anterior en el acuerdo al que llegaron el concejo y Juan Navarro, también hemos podido constatar cambios que, como veremos más adelante, afectan fundamentalmente a los capiteles de los pilares. Cuestión bien diferente sería determinar qué molduras debía realizar Juan Navarro para los contrafuertes, y si llegó a hacerlas, ya que, si exceptuamos la imposta que recorre los muros del edificio delimitando el cuerpo de ventanas, en la actualidad los contrafuertes sólo presentan una moldura convexa en la parte baja, a modo de toro, que transforma la parte frontal de cada uno de ellos en la basa de una pilastra que estaría colocada sobre un pequeño plinto.

Las obras volvieron a reanudarse gracias al apoyo económico del Consejo de Órdenes pero, como las cantidades concedidas resultaron insuficientes para terminar la iglesia, fue necesario solicitar una nueva limosna, y las diligencias que se realizaron con motivo de esta petición nos permiten conocer el estado en el que se hallaba la fábrica tras esta nueva etapa constructiva. El 27 de febrero de 1581 se realizó una nueva tasación de la obra que, en esta ocasión, corrió a cargo de dos carpinteros, Cristóbal Pérez y Francisco Franco, y dos albañiles, Agustín López y Alonso de Uclés. Los maestros comprobaron que sólo se habían empezado a construir dos pilares que “tienen de presente levantados del suelo çinco varas e quarta e no ay otros pilares hechos en todo el cuerpo de la yglesia” y que, por tanto, faltaban

por haçer quatro pilares de todo punto que son los que dividen las naves y lo que esta hecho de cal y canto es hasta las dos puertas prinçipales todo hasta los enxarxamentos y las tres capillas la mayor y las dos de los lados colaterales estan alçadas y a nibel de lo que an menester y el crucero prinçipal con los dos de las otras dos naves ansymismo estan puestos a nybel y enpeçados y movidos los enxarxamentos de los arcos torales que son diez los movimientos y los dos pilastrones questan en medio faltan por acavar y la pared de entramvas partes de la yglesia que corresponde desde las dichas capillas por el largo de la yglesia estan veinte varas en largo por entranvas partes que les faltan siete varas de manposteria para ponerlo a nybel con lo demas y lo que falta para acavar la dicha largura de la dicha yglesia tiene y le falta doze varas e media de sacar de nuevo desde lo firme con el hastial que tambien esta por enpeçar y ansymismo le faltan dos estribos por fundar que an de hir encorporados con esta muralla que le falta³⁴.

34 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 43112, sf.

A la vista de este testimonio parece claro que los muros, tanto del ábside central como de los laterales, ya se habían terminado, presentando la altura que debían tener para poder realizarse las bóvedas, y lo mismo ocurría con los lienzos del primer tramo del cuerpo, que también estaban a nivel, aunque todavía no se habían terminado los dos primeros pilares. El segundo tramo de los muros del cuerpo, sin embargo, no estaba concluido, ya que le faltaban siete varas para ponerlo a nivel con lo anterior. Este testimonio deja bien claro, por tanto, que todavía no se habían empezado a realizar las bóvedas y así quedó reflejado en la tasación de los elementos que debían construirse. En este sentido, los maestros precisaron que en las tres naves de la iglesia era necesario hacer “quinçe capillas que son de a veynte y seys terçias cada capilla de quadrado”, referencia que confirma lo que acabamos de decir, ya que los tres ábsides más los cuatro tramos en los que se dividen cada una de las naves dan un total de quince bóvedas.

La tasación de las obras incluye además varias referencias que nos ayudan a valorar los cambios que se habían introducido en la fábrica. En primer lugar los maestros tasaron cada uno de los capiteles de los seis “pilastrones” en 5.000 maravedís “porque an de llevar çiertas figuras conforme a los demas questan hechos”³⁵. Esta referencia nos hace pensar en el cambio mencionado por Juanes y el resto de maestros que describieron la fábrica en 1566. Como ya hemos visto, los capiteles de las columnas que flanquean dos de los ábsides (el central y el del lado del evangelio), así como los de las columnas que delimitan el primer tramo de los muros de la iglesia, están decorados con cabezas de ángeles y rostros humanos³⁶, motivos que a juzgar por la declaración de Juanes se habían desechado por razones de carácter económico. Sin embargo, los maestros que realizaron la nueva tasación pensaron que los capiteles de los pilares del cuerpo debían ser como los anteriores. Lo curioso del tema es que el criterio de estos últimos no se tuvo en cuenta porque los capiteles en cuestión carecen de cualquier tipo de decoración. En relación con los cambios en la fábrica, el documento incluye otro dato muy interesante relacionado con las portadas de la iglesia. Los maestros consignaron en su tasación la necesidad de realizar “tres pares de puertas”³⁷, con lo que estaríamos ante la construcción de tres portadas, como tiene en la actualidad, y no de más, como atestiguaba la tasación de 1566.

Las autoridades de la villa volvieron a solicitar apoyo económico al Consejo de Órdenes en 1586 y estas actuaciones, que al final se saldarían con la concesión de otros 400.000 maravedís, nos permiten conocer los pormenores de la obra entre 1581 y el año en el que se cursó la nueva petición³⁸. Dentro de estas diligencias se incluyeron tres cuentas de gran importancia. En primer lugar figuran las que tomaron el alcalde mayor del partido y los regidores de Almagro el 15 de diciembre de 1583 a Juan Díaz

35 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 43112, sf.

36 También podemos encontrar este tipo de decoración en una de las columnas que flanquean el ábside de la nave de la epístola.

37 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 43112, sf.

38 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136.

Botija, mayordomo de Madre de Dios, del millón de maravedís que había mandado dar el rey para la fábrica de la iglesia. En segundo, aparece una “memoria de lo que se gasta en la yglesia de la Madre de Dios de peones y lo neçesario dende a honze dias del mes de henero de myll e quinientos y ochenta y dos años”³⁹. Y en tercero, las cuentas que tomaron el gobernador del Campo de Calatrava, el rector de la parroquia y un regidor diputado por el ayuntamiento al mayordomo de la iglesia el 31 de julio de 1586.

La cuenta que se tomó el 15 de diciembre de 1583 no solo recoge los nombres de los maestros que trabajaron en la fábrica y las labores que realizaron, sino que además nos aporta varios datos que servirían para contextualizar algunos de los cambios que se introdujeron en ella. En este sentido, el primer asiento del documento consigna el pago de cincuenta y ocho reales que se entregaron a Juan de Escarate, cantero, y Agustín López, albañil “por tres dias que se ocuparon en tasar la obra y materiales de la dicha yglesiae hazer condiciones”⁴⁰. Después de esta referencia, las cuentas nos ofrecen otra que, en principio, no tendría nada que ver con el diseño del edificio, pero que en el fondo sí estaría relacionada con este asunto. Se trata del pago de sesenta y seis reales que se entregaron a Salvador Ramos, maestro de cantería, “que se le dieron a buena cuenta por catorze dias que se ocupo por mandado de los señores comysarios desta obra en benyr desde Toledo a conçertar de trabajar en ella y tener cuydado della”⁴¹. A juzgar por lo expuesto en este asiento, Salvador no sólo habló de las condiciones con las que trabajaría en la obra sino que, además de “conçertar de trabajar en ella”, también debía tener “cuydado” de la misma, término que nos sugiere que se haría cargo de la dirección del proyecto⁴². Lo que no dice la anotación en cuestión es que, mientras estuvo en Almagro, el maestro también realizó una traza, detalle que conocemos gracias a una referencia incluida en la “memoria de lo que se gasta en la yglesia”⁴³. Por desgracia no sabemos cuál era el contenido de las condiciones redactadas por Juan de Escarate y Agustín López, ni cómo era la traza diseñada por Salvador Ramos, pero parece obvio que éstas pudieron modificar las trazas iniciales y el proyecto presentado por Enrique Egas el Mozo.

Según consta por las cuentas que se tomaron a Juan Díaz Botija en la obra trabajaron un número relativamente importante de maestros. Concretamente, la

39 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf.

40 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf. El documento recoge también el pago de otros “tres rreales [...] a Miguel Lopez vecino de Almagro porque fue a la villa de Hernancavallero a llamar a un cantero para que tasase la obra de la dicha yglesia y hazer las condiciones della”. Como el asiento no incluye el nombre del maestro en cuestión no podemos saber si era alguno de los dos que realizaron las trazas o se trataba de otro distinto, aunque es más probable que se tratase de alguien que no llegó a participar en la elaboración del diseño y que precisamente por eso no se mencionó su nombre, al carecer de vinculación con la obra.

41 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf.

42 No obstante, si tenemos en cuenta que en la documentación no se incluye ningún otro pago a este maestro cabe pensar que su participación como supervisor de la obra fue más bien puntual, aunque no podamos determinar las razones de esta breve relación debido a la falta de precisión de las fuentes.

43 Se trata de una anotación en la que se recoge el pago de veintiocho maravedís por “una criva y dos pligos de papel de marca mayor para una traça que hizo Rramos cantero”. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf.

documentación recoge el nombre de cinco canteros y de cinco albañiles⁴⁴. El grupo de canteros estaba formado por el propio Juan de Escarate⁴⁵ y por otros cuatro hombres: Juan de Ribera⁴⁶, Juan de Carrasquilla, Juan de Túnez y Juan García⁴⁷; mientras que los albañiles eran Antonio Hernández⁴⁸, Jerónimo del Castillo⁴⁹, Alonso Alcaide, Agustín López⁵⁰ y Alonso de Uclés. Precisamente Alonso de Uclés desempeñó un papel muy especial junto a Antonio Hernández, porque las cuentas recogen el pago de veinticuatro reales “por el tiempo que se ocuparon en hazer una traça y condiciones de la dicha obra”⁵¹. Este pago, que se realizó el 28 de agosto de 1582, es la segunda mención a unas trazas y condiciones que recoge la documentación y, como veremos a continuación, no será la última.

La “memoria”, que incluye los gastos de la obra desde el 11 de enero de 1582, constituye una relación bastante pormenorizada, aunque a veces demasiado imprecisa, de todos los pequeños desembolsos que se realizaron entre esa fecha y el 2 de octubre

44 El documento también recoge, entre otros, el nombre del carpintero Francisco Franco al que se le pagaron doce reales por abrir una cantera y 2.376 maravedís por sacar dieciocho piedras de dicha cantera. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf.

45 Juan de Escarate recibió 35.160 maravedís “por dos pilastrones que labro y asiento en la dicha yglesia”, y otros 20 reales que “gano de prometido en una baxa que hizo en las piedras para los pilares de la dicha obra”, cantidades a las que tendríamos que añadir otros doce reales que recibió, junto a otros tres “conpañeros” de los que no se especifica el nombre, porque “binyeron a hazer baxa en las dichas piedras y asentar las cornijas”.

46 Juan de Ribera fue el maestro que realizó la mayor parte de las tareas de cantería, labor por la que recibió 124.984 maravedís, distribuidos en varios pagos. El 25 de abril de 1582 recibió 24 reales (es decir, 816 maravedís) por seis piedras “para las cañas de los pilares que tenya labradas” y el 11 de noviembre de ese mismo año recibió otros 41.684 maravedís “por dozientas y catorze piedras que labro para las columnas de la dicha yglesia a tres rreales y medio cada una y de labrar sesenta e seis varas y tres quartas de cornija a seis rreales cada vara y de setenta y çinco rreales que gano de prometido en la dicha obra”. Los pagos siguieron realizándose hasta finales del año siguiente. En este sentido, entre el 20 de noviembre de 1582 y el 11 de diciembre de 1583 percibió otros 78.200 maravedís “a quenta de lo que a de aver por el asentar de las piedras de la cornija de la dicha obra y otras obras de la dicha yglesia”, y el 15 de diciembre de 1582 obtuvo otros 4.284 maravedís “que los gano de prometido en las columnas de la dicha obra y asentar la cornija y en la demas obra que se obligo a hazer”. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf.

47 A las cantidades que recibió Juan de Ribera habría que añadir los treinta y dos reales y medio que le pagaron a él y a otros tres canteros (Juan de Carrasquilla, Juan de Túnez y Juan García) “de çierta piedra que labraron a jornal para la dicha obra”. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf.

48 El 19 de febrero de 1581, Antonio Hernández obtuvo cuatro ducados que había ganado “de prometido en una postura que hizo en la dicha obra”, y el 29 de abril de 1582 recibió ciento sesenta reales por “el destajo que tomo en la dicha obra de acabar la pared de la humbría a nyvel y hazer el arco de la ventana y deshazer los andamios”. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, s.f.

49 El 9 de noviembre de 1582, Jerónimo del Castillo recibió 23.222 maravedís “por asentar las dos columnas primeras en la dicha yglesia en los quales entran honze rreales que gano de prometido”. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf.

50 Entre febrero y julio de 1583, Alonso Alcaide ganó 2.500 maravedís “de prometido en la obra que se rremato”, y otros 34.830 “por los destajos que hizo en la dicha obra”. La partida en cuestión no especifica de qué destajos se trataba pero, a juzgar por otras anotaciones, debía referirse a la construcción de dos pilares de la iglesia. En este sentido, Alonso Alcaide y Agustín López recibieron entre el 5 de septiembre y el 11 de diciembre de 1583 15.300 maravedís por “quenta e parte de pago de los” que “an de aver por el destajo de asentar las piedras e hazer las columnas ques el destajo de las dos columnas que se rremataron en los dichos Alonso Alcayde e Agustín Lopez”, cantidad a la que habría que sumar los 60 reales que les pagaron el seis de agosto de 1583 “de prometido en la postura de las dos columnas”. Agustín, además, recibió 127.908 maravedís por sacar la piedra para la obra, otros 2.720 “del prometido que gano en la baxa que hizo del sacar la piedra para las columnas de la dicha obra”, y 5.100 más por llevar la piedra desde las canteras hasta la iglesia. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf.

51 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf.

de 1583. En el listado se menciona la adquisición de varios elementos necesarios para el desarrollo cotidiano de la fábrica, como una libra de hilo de bramante o “un quarton para el tiro de la obra”, pero casi todos los pagos están relacionados con tareas de albañilería en las que intervinieron varios oficiales y distintos peones. A lo largo del documento se menciona el nombre de cinco maestros de albañilería que nos son bien conocidos: Antonio Hernández Becerro, Antonio Serrano, Alonso Alcaide, Alonso de Uclés y Agustín López. Sin embargo, en muchas ocasiones sólo aparece la cantidad que se pagó, sin recoger el nombre del maestro al que se entregó, por lo que no podemos valorar con precisión el papel que desempeñó cada uno de ellos y tampoco podemos descartar la presencia de más albañiles⁵².

A pesar de todo, la memoria en cuestión nos aporta dos referencias de gran interés relacionadas precisamente con la elaboración de unas trazas y de otras condiciones. Nos referimos a la traza que realizó Salvador Ramos, que ya mencionamos en su momento, y a los seis reales que se pagaron a Diego de Peralta, escribano, por “el traslado de las condiciones que hizo Juan de Ribera para los pilares de la dicha obra”⁵³. Estamos ante las dos últimas referencias relacionadas con el diseño del edificio que aparecen en el documento, aunque por desgracia las anotaciones en cuestión carecen de fechas.

Las cuentas que se tomaron el 31 de julio de 1586 nos vuelven a hablar de la construcción de los muros de la iglesia y, lo que es más importante, nos permiten determinar el momento en el que empezaron a realizarse las bóvedas. La obra fue realizada por cuatro maestros de albañilería: Agustín López, Gerónimo del Castillo, Antonio Recuero y Alonso Hernández Romo. Los dos primeros se encargaron fundamentalmente de cubrir parte del edificio, aunque también trabajaron en sus muros⁵⁴, mientras que Antonio Recuero y Alonso Hernández Romo se dedicaron exclusivamente a levantar la “muralla” del edificio⁵⁵.

52 Antonio Hernández Becerro es, con diferencia, el que más veces vemos reflejado en las cuentas, realizando además distintas tareas, aunque la mayor parte de las ocasiones en las que se recoge este dato se trata de la misma labor, la de cortar ladrillo. El nombre de Antonio Hernández también aparece asociado en dos asientos al de Antonio Serrano, aunque en ellos no se recoge la tarea que estaban realizando. Alonso Alcaide, por su parte, es mencionado en dos ocasiones, aunque solo en una de ellas se incluye la fecha completa y además se menciona lo que había hecho. Se trata del pago de cuatro reales y medio que se entregaron al maestro y de otro real y medio que se dio a otros dos hombres “que le ayudaron a trastejar la yglesia ques por todo syete rreales y medio”, cantidad que se le entregó el 22 de octubre de 1583. Finalmente, Alonso de Uclés y Agustín López aparecen una sola vez. El primero en un asiento que carece de fecha y que tampoco menciona la tarea concreta que realizó, y el segundo en otro en el que se recoge el pago de cincuenta y cuatro maravedís “de una baxa que hizo [...] en la piedra para la yglesia”. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf.

53 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf. La memoria incluye otras dos referencias a Juan de Ribera. Se trata de un pago por haber sacado “las piedras desbastadas antiguas questavan en la quebrada cubiertas de agua”, y de la elaboración de un requerimiento que se hizo al maestro “para que labrase bien las piedras”, lo que podría indicar que había algún problema con el trabajo que estaba realizando.

54 Estos dos maestros recibieron 21.760 maravedís por realizar a destajo diez arcos torales; otros 94.180 “a quenta de lo que an de aver por las bovedas y cruzeros que hazen en la capilla e un pedaço de la dicha yglesia”, pagos que se efectuaron entre el 18 de marzo de 1585 y el 22 de junio de 1586; y 101.525 maravedís más por “cubrir enmaderar y tejar” una parte de la iglesia, tarea en la que también participó un carpintero llamado Juan de Rosales. A estas tres cantidades también habría que añadir los 17.000 maravedís que cobraron “a quenta de lo que an de aver por el escorredizo que hizieron arrimado al hastial de la dicha yglesia”, y los 3.366 que recibieron “de prometido en la obra de la muralla”. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf.

55 Las cuentas, por desgracia, solo recogen los 748 maravedís que ganó Antonio Recuero “de prometido en la obra de la dicha muralla”, sin mencionar la cantidad principal que había cobrado. Alonso Hernández Romo, por su parte, recibió 25.500

Los 400.000 maravedís que se recibieron en 1588 dieron un nuevo impulso a la obra y sabemos en qué se gastaron gracias a una decisión del gobernador del Campo de Calatrava, que consideró oportuno tomar cuenta de los mismos al mayordomo de la iglesia e incluirla en las diligencias que se realizaron en 1590 para conseguir de nuevo el apoyo económico del Consejo de Órdenes. Según consta en el documento, los trabajos de cantería fueron adjudicados a dos maestros de los que no teníamos ninguna referencia hasta ahora. Se trata de Juan de Gurgumandía el Viejo y el Mozo⁵⁶. Estos dos canteros, presumiblemente padre e hijo, desempeñaron un papel fundamental en la obra a partir de esos momentos, aunque no fueron los únicos que trabajaron en ella porque la documentación también recoge el nombre de un tercer maestro que nos es bastante familiar, Agustín López⁵⁷. Los trabajos de albañilería, por su parte, recayeron en manos de tres oficiales, Juan Pérez, Alonso de Uclés y Jerónimo del Castillo, que se encargaron básicamente de enladrillar el suelo de la iglesia o de trabajar en los muros de la misma, aunque dos de los pagos, concretamente los realizados a Jerónimo del Castillo en diciembre de 1588 y enero de 1589, estaban relacionados con una tarea bien distinta, la realización de su altar mayor⁵⁸.

A finales del siglo XVI las obras estaban ya muy avanzadas. La situación en la que se hallaba la fábrica quedó recogida en la tasación que realizaron Cristóbal Pérez y Jerónimo del Castillo el 7 de marzo de 1590. Según sus propias palabras la nave central de la iglesia debía tener “cinco capillas con la capilla mayor” mientras que “las dos colaterales [...] quatro con dos capillas sobre los altares”. Los maestros comprobaron que estaban “hechas en la nave de en medio tres con la capilla mayor y en las dos colaterales estan hechas dos en cada una nave sin las de las veneras de manera que en cada una destas dos faltan dos capillas para llegar al testero”. La obra cargaba “sobre quatro columnas que dividen las tres naves” por lo que todavía era necesario “hazer otras dos columnas”. Además de lo dicho era necesario realizar “los lienços de las paredes de la dicha yglesia e testero e torre lo qual esta alçado sobre la haz de la tierra tres varas de alto”. El coste total de la obra ascendía, como ya mencionamos al principio, a 3.002.433 maravedís: 1.855.168 de los materiales y 1.147.265 por el trabajo de los maestros y peones⁵⁹.

maravedis por “el hazer de la dicha muralla que rremato en el”. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 42136, sf.

56 Los pagos que recibieron Juan de Gurgumandía el Viejo y el Mozo comienzan el 19 de octubre de 1588 con los 7.000 maravedís que los “ganaron de prometido en la dicha obra de las dos columnas e lo demas que en ellos rremato”. Entre el 23 de octubre de 1588 y el 27 de noviembre de ese mismo año recibieron 32.300 maravedís distribuidos en cinco pagos “a cuenta de lo que an de aver por la obra de las columnas y esquinas e lo demas que estan obligados a hazer en la dicha yglesia y en ellos fue rrematado”. Finalmente, las cuentas incluyen otros tres pagos efectuados en 1589, concretamente el 20 de mayo, el 7 de junio y el 5 de noviembre, que sumaron otros 44.200 maravedís. Curiosamente, estos tres últimos pagos se realizaron a Juan de Gurgumandía, sin especificar si se trataba del Viejo o del Mozo, “a cuenta de los maravedis que a de aver por la piedra que a labrado y a de labrar para la dicha obra”. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 37078, sf.

57 Agustín López, por su parte, solo aparece mencionado una vez (concretamente en un pago realizado el 19 de octubre de 1588) y recibió 10.800 maravedís “que los ganó de prometido en las posturas de la obra de cantería de las dos columnas e cornijas e sillares e otras obras de la dicha yglesia”. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 37078, sf.

58 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 37078, sf. El maestro cobró 9.010 maravedís por su trabajo.

59 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 37078, sf. En la tasación no se incluían determinados elementos como las portadas, el coro o la tribuna.

Las cuentas que se tomaron de las aportaciones económicas realizadas en 1591 y 1593 incluyen otras dos referencias a los pagos que recibió Juan de Gurgumandia, maestro en quién volvieron a rematarse las labores de cantería⁶⁰. La construcción de los muros de la iglesia recayó en esta ocasión en manos de Alonso Hernández Romo, Alonso de Uclés y Agustín López⁶¹.

Finalmente, los gastos que se realizaron a partir de 1593 nos hablan también de dos elementos concretos de la fábrica de especial interés: las portadas de la sacristía y el gran óculo que se abre a los pies del edificio. En este sentido, la documentación recoge el pago de 12.240 maravedís a Juan de Gurgumandia “por dos portadas de cantería que hizo para la sacristia de la dicha yglessia”, y el desembolso de otros 3.400 que se entregaron a Juan Romero el Mozo “a cuenta de los ladrillos de molduras que a de hacer para el espejo del hastial”⁶².

A principios de septiembre de 1593, y tras el último impulso que recibieron las obras, la iglesia todavía no estaba terminada. En palabras del propio Juan Xedler no estaba “hecho el testero principal y torre y con los dichos maravedís se a puesto hasta rrepissas”, precisando que con el 1.186.511 de maravedís que faltaban por entregar se podrían comprar “la madera nezessaria para tejar la dicha yglessia y ladrillos cal y yesso y canteria para las bovedas”⁶³. Dos meses más tarde se realizó una nueva información en la que declaró el propio Juan de Gurgumandia, aportando un testimonio mucho más preciso que el anterior. Según el maestro era muy necesario que se terminase la obra porque

tiene gran peligro lo hedificado sy no se acaba lo que falta a causa destar descubiertos al agua y syn arrimo ni correspondençia tres arcos grandes en que estriban todas las bovedas y zinborrio que ay hecho en la dicha yglessia y por estar ansy en bazio se tiene muncha sospecha de que an de hazer rruyna sy no se les da estribo y corresponson questo es el ultimo rremate que falta a la dicha obra acabando la muralla e colunas en questos an de estribar y cargandolos de bobeda por parejo con los otros que se hizieren y acabaren⁶⁴.

La referencia al “último remate” nos hace pensar que lo que faltaba por hacer del edificio eran las bóvedas del tramo final de la iglesia, además de terminar el hastial de los pies⁶⁵.

60 La primera, fechada el 9 de abril de 1592, menciona el desembolso de 170.798 maravedís por las “piedras sillares de las esquinas y de las colunas y piedra labrada y sacada que tienen en la dicha obra que van asentado”. La segunda, fechada el 30 de julio de 1593, es aún más cuantiosa ya que ascendió a la nada despreciable cifra de 514.302 maravedís, cantidad que recibió por las mismas tareas que el pago anterior. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 37078, sf.

61 Los dos primeros recibieron 132.600 maravedís por las “cien tapias rreales de a diez pies de largo y cinco en quadrado” que habían realizado hasta el 9 de abril de 1592; mientras que el tercero cobró 258.570 maravedís por otras “ciento y noventa y cinco tapias rreales” que había hecho entre la fecha anterior y el 20 de agosto de 1593. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 37078, sf.

62 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 37078, sf.

63 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 37078, sf.

64 AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, legajo 37078, sf.

65 Los tres arcos grandes que estaban desprotegidos eran los arcos perpiños que delimitaban el tercer tramo de las naves.

Las obras se prolongaron durante unos años más, hasta principios del siglo XVII. Probablemente, el muro de los pies terminó de levantarse en 1602, ya que esta fecha aparece grabada sobre el óculo que se abre en él, pero otros elementos, como la torre, nunca llegaron a concluirse.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Los datos aportados en este trabajo nos han servido para desentrañar un proceso constructivo enormemente complejo que sólo pudo terminarse con el apoyo económico del Consejo de Órdenes. La obra se inició mucho antes de lo que hasta ahora se había pensado y el proyecto original fue diseñado por varios maestros, entre los que se encontraba el cantero Juan Navarro. No tenemos constancia documental de la participación de Enrique Egas el Mozo en la elaboración de esas primeras trazas, y aunque tampoco podemos descartarlo, lo que sí ha quedado claro es que el diseño que presentó ante el concejo en 1546 no supuso el punto de partida del edificio, sino que sólo sirvió para continuar las obras.

El proyecto inicial sufrió, además, varias transformaciones que afectaron tanto a los materiales de construcción como al tipo de soportes y al programa decorativo del edificio. En buena medida, las modificaciones fueron consecuencia de los numerosos problemas de financiación que debió superar su fábrica. Las continuas interrupciones y el dilatado desarrollo de las obras favorecieron la participación de un nutrido grupo de maestros que también realizaron aportaciones al proyecto, elaborando varias trazas y condiciones que estarían en el origen de algunas de las transformaciones que experimentó la fábrica. En este sentido, habría que recordar los diseños realizados por Juan de Escarate y Agustín López, o los de Salvador Ramos y Juan de Ribera.



Figura 1: Interior de la iglesia.

Por otro lado, las columnas que también habrían de terminarse, se supone que adosadas al hastial de los pies, nunca llegaron a construirse porque, como ya hemos visto, fueron sustituidas por grandes capiteles colgados o modo de ménsulas.



Figura 2: Sillares del muro del lado de la epístola.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Barranquero Contento, José Javier (2013): “La arquitectura en el Campo de Calatrava (1500-1570): de Juan de Baeza y Antón Egas a Enrique Egas el Mozo y Martín de Zalvilla” en *Archivo Español de Arte*, 86, pp. 15-28.
- Galiano y Ortega, Federico (2004) [1894]: *Documentos para la historia de Almagro*, Ciudad Real, Área de Cultura. Diputación Provincial.
- Díez de Baldeón, Clementina (1993): *Almagro: arquitectura y sociedad*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Sainz Magaña, Elena y Herrera Maldonado, Enrique (1996-97), “Arte Moderno”, en *Ciudad Real y su provincia*, Sevilla, Gever.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE TORRE DE JUAN ABAD: ARTE E HISTORIA

Pedro Jesús Jaramillo Santos
(UNED/ORISOS)

1. INTRODUCCIÓN

El Campo de Montiel se ha caracterizado por ser un territorio fronterizo, zona de paso de invasores en tránsito por la Península Ibérica. Zona de escasa ocupación poblacional desde épocas prehistóricas por la crudeza del clima, definen un paisaje que, aún hoy, se caracteriza por multitud de núcleos de población de escasa magnitud, cercanos y dispersos.

Existen en la zona indicios de la presencia de poblamientos romanos (Almedina, Alhambra, Fuenllana, Torre de Juan Abad, Villanueva de la Fuentes, etc.). En las primeras décadas del siglo VIII la presencia árabe, por su gran valor estratégico, marcará el devenir histórico del Campo de Montiel: Alambra, Albaladejo, Alcubillas, Almedina, Eznavejor (Torre de Juan Abad) y sobre todo Montiel (castillos de San Polo y la Estrella).

En el año 1175 el papa Alejandro III concedía la Bula fundacional al primer maestre de la Orden de Santiago, Pelay Pérez Correa, en ella se le otorga “todas las rentas, diezmos, y derechos eclesiásticos de todas aquellas iglesias que fueran nuevamente levantadas en los territorios desiertos arrebatados a los musulmanes”. Como contrapartida “...la orden garantizaría la manutención de sus beneficios y fábrica...”.

Así, la Orden de Santiago llega a la zona en 1186, comienza entonces un proceso de repoblación y de reconquista, de recristianización, convirtiendo esta comarca en territorio de operaciones bélicas contra los dominios musulmanes de Sierra Morena, a partir de 1212 (Navas de Tolosa).

En 1243 la Orden ya domina todo el campo de Montiel e inicia la explotación de sus recursos económicos, organizando el territorio tanto política como económicamente: se establecen los primeros castillos, se construyen las primeras iglesias, fomenta el desarrollo de pueblos y aldeas, crea vías de comunicación y se establecen poblaciones alrededor de sus Parroquias. En 1243 Montiel recibe su primer fuero y se configuran las tres grandes cabeceras medievales del campo: Montiel, Alhambra y Eznavejor (Torre de Juan Abad).

2. CONTEXTO HISTÓRICO

Los Reyes Católicos absorben los poderes de las Órdenes, se convierten es maestros y se inician proyectos constructivos en todo el campo de Montiel creándose y afianzándose numerosas encomiendas: Vva. de la Fuente, Carrizosa, Alhambra y La Solana, Montiel, Santiago de Montizón, Torre de Juan Abad, Torres y Cañamares, Villahermosa, etc.

El Campo de Montiel es un territorio desmembrado, dividido en múltiples pueblecillos, rodeados de numerosas aldeas (con escasos vecinos o abandonadas) donde aún perviven los primitivos castillos y fortalezas. No existían verdaderos asentamientos urbanos, predominando el carácter rural.

Los monarcas revitalizarán los núcleos poblacionales, entregando tierras a aquellos que favorecen a la corona como recompensa a sus servicios. Los comendadores repueblan sus dominios poniendo en explotación nuevas tierras, atrayendo a nuevos pobladores con fueros y exenciones, fomentando la ganadería y el comercio. Los Reyes confirman todos los fueros y privilegios tradicionales y concediendo otros nuevos. Los efectos son casi inmediatos: se produce un rápido crecimiento de la población, paralelo a un crecimiento económico, se abandonan los castillos por estos nuevos asentamientos en lugares llanos, cercanos a los ríos y a los caminos más importantes, las fortalezas quedan como residencia de los cargos políticos. Muchas de estas pequeñas aldeas adquieren el rango de villa con el tiempo.

Torre de Juan Abad queda englobada en la Encomienda de Santiago de Montizón, junto a Chiclana, Villamanrique, Linarejos y Castellar de Santiago (Molina, 1994).

Todos estos factores demográficos y económicos, en el contexto religioso del reinado, propician la reforma y construcción de nuevas parroquias a partir de la segunda mitad del siglo XV. Así, entre 1468 y 1493 casi todos los templos del Campo de Montiel han finalizado su fase constructiva, gracias a hacendados y la nobleza.

El piadoso monarca Carlos I y los nuevos dogmas del Concilio de Trento traerán nuevos aires a la comarca. Se crea un espacio sagrado monumental, sagrado, ricamente decorado, se construyen retablos, se decoran altares y bóvedas con pinturas “celestiales”, púlpitos, órganos, etc.

3. LA IGLESIA

Construida en el siglo XVI, sobre los restos de una pequeña capilla-fortificada de 1243, dedicada a Santa María. De pequeñas dimensiones y de planta rectangular. Realizada por maestros locales en mampostería y cubierta de madera y teja.

En el año 1498, previendo un aumento de la población, se acomete la reforma de la misma, comenzando por la capilla mayor. Una nueva Iglesia, de planta rectangular y con cubierta de madera a dos aguas, que aprovecha el torreón del campanario en su primer tramo (aún pueden verse sus saeteras, de ahí el carácter defensivo de la misma). Y siguiendo modelos tradicionales, similares a las formas de construcción mudéjares.

En 1507 se continúa labrando su interior y se abre una pequeña puerta en el lado Sur, protegida por un pequeño portal. En 1515 se empieza a cerrar la última crujía y se comenzó su Torre Campanario, así como una sacristía. Terminada en 1535, se completa con la ornamentación interior.

El progresivo aumento de la población obliga la necesidad de ampliar el templo parroquial. En 1536 el Concejo encarga la obra a Juan de Arama la ampliación del Presbiterio, acorde con el nuevo estilo tardogótico con innovaciones renacentistas

sólo en la decoración. Pero su prematura muerte, fraudes, problemas económicos, adulteración de los materiales, pleitos... retrasaron la obra más de 20 años.



Ilustración 1: Exterior de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Olmos.

Fuente: <http://www.cronistasoficiales.com/wp-content/uploads/2014/02/mapa-de-torre-de-juan-abad-2.jpg>

En 1581 el Concejo decide encargar a Francisco Cano la elaboración de un Retablo mayor y en 1589 la reparación del antiguo retablo de Santa Bárbara al maestro Alonso de Paz.

Pero en 1615 aparecen graves deficiencias en la bóveda de la Capilla Mayor, desmoronándose alguno de sus nervios. El Concejo contrata al maestro Domingo de Aguirre. Así, Entre 1615 y 1672, se recaudan fondos para reformar la bóveda en profundidad y contratar al maestro Matías del Castillo para reforzar la Capilla Mayor, sustituyendo los nervios de las bóvedas de crucería por ladrillo con yeso y añadiendo varios contrafuertes en el exterior. En el interior sustituye el antiguo cuerpo principal, cubierto de madera, por uno de planta rectangular, sobre arcos de medio punto, fajones, descansando sobre pilastras dóricas gigantes. La cubierta de madera se sustituye por una bóveda de medio cañón con lunetas y vanos temales, construidas por Juan de Arévalo y Juan Núñez.

A pesar de los esfuerzos por reparar la bóveda de la Capilla Mayor, a fines del s. XVII se encuentra en un estado casi ruinoso. El Maestro Juan Ruiz de Ris, sustituye las bóvedas del Presbiterio por una Cúpula o Media Naranja, sobre cuatro arcos torales. En las pechinas se pintan los cuatro evangelistas. Se termina esta obra en 1717. Construye también una nueva Sacristía, que finaliza en 1719, ya de concepción barroca.

La labor constructiva, durante tres siglos de retrasos, pleitos, búsqueda de fondos y problemas estructurales concluye en 1733 con la terminación de la Torre, rematada con un Chapitel, aguja, cruz y veleta. Realizada por los maestros Juan Alejandro Núñez de Barreda y Pedro de Castro.

Su estilo, fundamentalmente, es Renacentista; su planta es de Cruz de brazos cortos, de una nave y crucero abovedado. En el exterior presenta dos pórticos de entrada, el del Sur (principal) es una portada grecorromana renacentista de dos cuerpos, El material de sus columnas es de roca arenisca en jaspeado que aparenta ser de mármol. La portada Norte, más sobria, posee un sencillo arco conopial.



Ilustración 2: Exterior de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Olmos.
Fuente: <http://www.parroquiatorrejuanabad.es/>

3.1. El Retablo Mayor

En 1581 el Concejo encarga a Francisco Cano la traza del Retablo Mayor. *"Platicaron sobre que quieren que se faga un rretablo para la yglesia maior desta villa y porque está enesta villa Francisco Cano... Trataron con él de la traça y orden que sobre ello á de aver"*¹; y 1607, fecha en que está totalmente acabado, pero sin colocar, las tallas se encuentran repartidas entre la iglesia y en la sacristía.

Finalmente fue dorado el Tabernáculo en 1733. Y en 1751 Antonio del Barco, maestro pintor y dorador, *"pintó, doró y estofó el Retablo Mayor, hasta entonces en madera"*².

Realizado en madera dorada y policromada, de estilo manierista (imitación de los grandes maestros del Renacimiento), en clara transición hacia el barroco. Ocupa una extensión de 80 m².

1 Archivo Municipal de Torre de Juan Abad. Libro de actas y decretos (1578-1592).

2 Archivo Municipal de Torre de Juan Abad. Protocolos notariales.



Ilustración 3: Vista frontal del Retablo Mayor. Foto autor.

En el Retablo pueden distinguirse varias partes:

3.1.1. BANDA INFERIOR. De izquierda a derecha: Santa Clara; Santa Lucía; Santa Bárbara; el rey David con la espada y la cabeza de Goliat; un bajo relieve con la Santa Cena; un criado de la Cena; San Dámaso; San Agustín. En el Templete se encuentran tres imágenes pequeñas: Cristo en la Columna, Ecce Homo, y el diácono San Esteban.



Santa Clara



El Rey David



Ecce Homo



Un criado

Ilustración 4: Imágenes de la banda inferior del Retablo. Foto autor.

A continuación: San Ambrosio; Santo Tomás de Villanueva; Santa Leocadia; un bajo relieve con El Lavatorio de los Pies; un criado llevando el ánfora del agua; Santo Domingo de Guzmán; San Francisco de Asís; San Sebastián.

- a) Primer Cuerpo: Comienza el Apostolado en talla entera y tamaño natural: San Pedro; San Juan; San Pablo; Santiago el Mayor.
- b) Segundo Cuerpo: Continúa el Apostolado: San Andrés; San Felipe; Ntra. Sra. Coronada por los Ángeles; Santo Tomás; San Bartolomé.



Ilustraciones 5 y 6: Imágenes de la banda inferior del Retablo. Foto autor.

Ilustración 7: Imagen de la banda inferior del Retablo. Foto autor.

- c) Tercer Cuerpo: Finaliza el Apostolado: San Mateo; Medallón de San Miguel; Santiago el Menor; un Calvario con las tres imágenes clásicas: Cristo Crucificado, Virgen Dolorosa y San Juan; San Simón; Medallón de San Nicasio; San Judas Tadeo.



Ilustración 8: Parte superior del Retablo. Fotos autor.

- d) Coronándolo todo, en un arco de medio punto, está la Imagen del Padre eterno con la bola del mundo en sus manos, representando así a Dios creador de todo y omnipotente.

Sobre este arco un frontón triangular para simbolizar la sabiduría y omnipresencia divina. Sobre ello y rematándolo todo un Cuadro de la Virgen, rodeado de rayos y unas bandas sostenidas por ángeles donde dice: "*Veni de Líbano, sponsa mea, coronaveris*".

Posee además este retablo cuatro lienzos relacionados con la vida de la Virgen María: Abrazo de San Joaquín y Santa Ana en la puerta dorada; Presentación de María en el templo; Nacimiento de la Virgen María; Nacimiento de Cristo.

Sobre estos cuadros hay unos sellos en bajo relieve: Saúl, recostado en un diván; David con el libro de los Salmos; San Ambrosio y San Agustín; Presentación de las Reglas de San Francisco al Papa Inocencio III.

Además el Retablo está adornado con profusión de ángeles y serafines y con columnas de orden dórico y corintio. Son en total 20 grandes y 12 más pequeñas en el Templete, todas en talla entera, y otros adornos en madera tallada.

La Bóveda que cubre todo el retablo contiene pinturas de ángeles músicos y símbolos alusivos al cielo.



Ilustración 9: Bóveda del Retablo. Foto autor.

3.2. Los frescos

Los frescos de las columnas del presbiterio representan a mujeres bíblicas (Ruth, Esther, Judit...) y en las pechinas del crucero se encuentran pintados los cuatro evangelistas.

Las pinturas al fresco abundan por todo el presbiterio, incluso relleno los vanos con vidrieras y alrededor del Retablo.



Ilustración 10: Pintura al fresco en una de las pechinas. Foto autor.



Ilustración 11: ventana. Pintura al fresco. Detalle. Foto autor.



Ilustración 12: bóveda. Pintura al fresco. Detalle. Foto autor.

Posee también interesantes pinturas murales en la bóveda del Altar Mayor y en sus columnas laterales, así como en las pechinas de la media naranja.

Las pinturas de las columnas laterales representan las mujeres bíblicas, que actuaron a favor de la liberación de su pueblo y que anticipan la figura de la Virgen María.

3.3. Los pequeños retablos

Esta decoración se completa con dos retablos medianos, barrocos, en los brazos del crucero, de madera dorada y policromada.

Un retablo pequeño, renacentista, dorado y policromado, en la parte superior tiene un óleo de la Virgen y el Niño.

Un retablo pequeño, neoclásico, en madera jaspeada.

Dos retablillos neoclásicos, en madera dorada.

Los Retablos laterales de S. Jerónimo Penitente y S. Juan Bautista fueron realizados entre 1759 y 1762 por Cristóbal García Hidalgo, maestro tallista, vecino de Torre de Juan Abad.



Ilustración 14: Uno de los pequeños retablos. Foto autor.

3.4. La Sacristía

La sacristía está adosada al muro de la iglesia. Es de piedra de sillería. Sobre la línea de impostas, descansan dos bellas ventanas cuadradas flanqueadas por pilares de capiteles dóricos.

La Cajonería de la Sacristía también fue labrada en la misma época por Cristóbal García Hidalgo.

4. EL ÓRGANO HISTÓRICO

Sépassé por esta pública escritura y obligación [...] como yo Gaspar de la Redonda Zevallos maestro organero, vecino de la villa de Campillo de Alto Buey del obispado de Cuenca, Y estante en ésta de la Torre De Juan Abad, que me obligo a labrar, construí y, conducir para la Iglesia Parroquial de ella un órgano que ha de constar y contener los siguientes registros³.

En el coro de la iglesia, situado en una estrecha tribuna en voladizo, en el muro norte, se encuentra un órgano barroco, de los llamados catedralicios, del siglo XVIII, de impecable traza. Construido por el maestro organero Gaspar de la Redonda Zevallos en 1763. Es el único órgano histórico que se conserva en la provincia de Ciudad Real y uno de los pocos de la región castellano-manchega. Cuenta con el 99% del material original.

La fábrica de la caja de pino que lo alberga está dorada y policromada en tonos azules y rosas imitando mármoles, pleno de rocallas doradas, guirnaldas en cascada y placas recortadas; fue encomendada al tallista local Cristóbal García Hidalgo⁴.

Se caracteriza, al contrario que otros órganos europeos de la época, por la inclusión de trompetería horizontal y por los registros partidos, buscando un contraste tímbrico que hiciera innecesario un segundo teclado. Un fuelle grande en cuña con cinco pliegues, alimentado por dos bombas más pequeñas accionadas por un balancín en forma de T, produce el aire.



Ilustración 15: Órgano histórico de la Iglesia Parroquial de Torre de Juan Abad.

3 Archivo Municipal de Torre de Juan abad. Protocolo notarial ante D. Francisco Joseph Romero. 1763.

4 Archivo Municipal de Torre de Juan Abad. Protocolo notarial de Cristóbal García Hidalgo.

Conserva en su interior retazos de la historia de la música: varios tubos de madera, de casi dos metros de alto, están recubiertos (para evitar las pérdidas de aire) con partituras antiguas. Entre éstas figuran páginas en cifra de órgano procedentes de un ejemplar de la Facultad Orgánica (Alcalá, 1626) del Libro de tientos de Francisco Correa de Arauxo. En el interior del fuelle, forrando la tapa, y en otros tubos hay pegadas partituras del primer tercio del siglo XVIII, con música instrumental y vocal.

Cuenta, además, con más de 800 tubos metálicos. Sellando el interior hay también varias hojas con música de Inglaterra para instrumentos de arco, insólita en el panorama musical español. Se trata de partes de partitura para viola de gamba, escritas con trazos a la inglesa en el primer cuarto del siglo XVII, encoladas a las contras de tambor para conservarlas herméticas.



Ilustración 16: Vista frontal del órgano. Foto autor.

Incorporados a la maquinaria del órgano actual, se encuentran restos de un órgano renacentista pequeño.

Recientemente ha sido restaurado por el maestro organero Alan Faye y su taller.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Corchado Soriano, Manuel. (1971): *Avance de un estudio geográfico-histórico del Campo de Montiel*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos.
- Corchado Soriano, Manuel. (1982): *El Campo de Calatrava. Los pueblos*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos.
- Hervás y Buendía, Inocente (1.899; Edición facsímil, 2003): *Diccionario Histórico, Geográfico, Biográfico y Bibliográfico de la Provincia de Ciudad Real*, Tomo II, Ciudad Real, BAM.
- Madrid y Medina, Ángela. (1979). El Campo de Montiel en la Edad Moderna. *Cuadernos de Estudios Manchegos*, nº 9, 10, 11 y 12, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos.
- Molina Chamizo, Pilar (1999): *Iglesias Parroquiales del Campo de Montiel. 1243-1515*, Ciudad Real, BAM.
- Molina Chamizo, Pilar (2006). *De la fortaleza al templo. Arquitectura religiosa de la Orden de Santiago en la provincia de Ciudad Real (ss. XV-XVIII)*. Tomos I y II. Ciudad Real. BAM.
- Parrilla Alcaide, Carlos y Parrilla Nieto, Miguel (2003): *Linajes y blasones del Campo de Montiel*, Ciudad Real, BAM.
- VV. AA. (1988). *La arquitectura religiosa en la provincia de Ciudad Real a lo largo de la historia, en Actas del Primer Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, Tomo VII, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

FUENTES

- Archivo Parroquial de Torre de Juan Abad
Archivo Municipal de Torre de Juan Abad.
Archivo Histórico Nacional.
<http://www.parroquiatorrejuanabad.es/>
<http://www.elcampodemontiel.com/torre-de-juan-abad/>

DEL GRUTESCO AL CLASICISMO: ARQUITECTURA, PLATA Y ORNAMENTACIÓN EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL DURANTE EL SIGLO XVI

Juan Crespo Cárdenas

(Servicio Municipal de Bibliotecas del Ayuntamiento de Ciudad Real)

Durante el siglo XVI, convivieron en nuestra provincia distintas corrientes artísticas: junto a una enorme pervivencia de una estética de raigambre “tardo-medieval”, a partir del primer tercio de esta centuria, poco a poco comenzaron a introducirse nuevas formas artísticas entroncadas con una nueva estética “renacentista”.

La presente comunicación pretende estudiar y comparar los diversos elementos decorativos del siglo XVI que ornamentaron la arquitectura y las obras de platería existentes en la provincia de Ciudad Real, y demostrar que, aunque la naturaleza de los materiales empleados en estas dos artes era totalmente distinta, no así las decoraciones y ornamentaciones empleadas en ellas. Este mismo fenómeno puede extenderse también a otras artes como la escultura o la pintura.

Para comprender esta idiosincrasia en las obras de arte de nuestra provincia en el siglo XVI es necesario tener presente la realidad histórica, política, demográfica, social y religiosa experimentada en este territorio desde finales del siglo XV. Tras la anexión de las Órdenes Militares a la corona, los Reyes Católicos, iniciaron un proceso de homogeneización de todos los pueblos y lugares, afectando para el tema que nos ocupa fundamentalmente a las posesiones de los frailes calatravos y santiaguistas. Esta situación se extendió también a otros lugares cercanos no pertenecientes a ninguna orden militar, sino dependientes directamente de la corona, como es el caso de Ciudad Real.

Con la llegada al trono en 1516 de su nieto Carlos I, continuó desarrollándose este mismo proceso, utilizando para ello al Consejo de Órdenes Militares y sus mecanismos de control para difundir los nuevos modelos artísticos fomentados por el nuevo monarca. La sustitución de lenguajes fue lenta dada la gran pervivencia del modelo “tardo medieval” muy del gusto de gremios, concejos y estamento eclesiástico. Pero poco a poco fueron penetrando influencias italianas que encontraron en la decoración un buen vehículo de difusión, ya que no suponían un cambio en las estructuras generales: plantas, alzados, tribunas, presbiterios y bóvedas de terceletes. (Sainz y Herrera, 1997: 83-84).

Arquitectónicamente este fenómeno de renovación ornamental es muy evidente en las portadas de las iglesias. Algunas son verdaderos programas icnográficos. El llamado “estilo ornamental” con una decoración a base de grutescos será el protagonista dando sus frutos en obras arquitectónicas y piezas de platería. Las formas adoptan plantillas prefijadas, la simetría italiana convive con animales fantásticos y mitológicos, reinterpretados desde una visión religiosa, ligada a la Contrarreforma.

Algunos tratadistas contribuyeron a la difusión de estas nuevas formas en el arte español, destacando la publicación durante el primer tercio del siglo XVI de las *Medidas de lo Romano* de Diego de Sagredo. El camino estaba preparado para recibir una reforma mucho más ambiciosa: un nuevo lenguaje plateresco procedente del foco toledano en el que se forman importantes canteros y plateros, cuyos trabajos se extenderán por muchos pueblos de Ciudad Real, contribuyendo a la difusión del nuevo estilo.

Durante el último tercio del siglo XVI, en el reinado de Felipe II, comenzó a difundirse un nuevo estilo caracterizado por la depuración decorativa y la transformación de las estructuras, sustituyéndose los modos heredados desde la época de los Reyes Católicos por otros de raíz clásica. Este proceso suele asociarse al foco arquitectónico desarrollado en torno a la construcción del monasterio del Escorial y la llegada de maestros de todas las artes procedentes de Italia. En nuestra provincia será también de gran importancia la construcción y decoración del palacio de Viso del Marqués.

En la decoración, en estos momentos, comienza a gestarse una estética depurada, predominando una decoración más austera y clasicista, inspirada en los tratados de Alberti, Vignola y Vitruvio, que verá su culmen en obras sencillas, buscando en numerosas ocasiones la economía de medios. Poco a poco, en arquitectura, se abandonan las preferencias por las portadas-retablo plagadas de grutescos, y en las obras de plata, se sustituyen las decoraciones abigarradas con animales fantásticos y personajes mitológicos, en favor de obras realizadas dentro de una corriente estética más sobria (Sainz y Herrera, 1997: 135)

Para poder demostrar la evolución estética presente en obras de arquitectura y de platería, seleccionamos a continuación algunos ejemplos de estas dos artes que nos ayudaran a comprender la complejidad de este fenómeno artístico.

1. GRUTESCOS: PORTADA DEL PERDÓN DE PARROQUIA DE VILLAHERMOSA Y CÁLIZ DE LA CATEDRAL DE CIUDAD REAL

El grutesco es un elemento decorativo que representa elementos vegetales combinados con guirnaldas, figuras humanas, animales fantásticos y mitológicos que se relacionan entre si de una manera caprichosa y aleatoria.



1. Portada Oeste, parroquia Villahermosa.

Este tipo de decoración se comenzó a emplear en el siglo XVI. Raro es el edificio de esta época que no posee en su interior o exterior, sobre todo en las portadas esta decoración. Un ejemplo, podría ser, la portada del Oeste de la iglesia parroquial de Villahermosa realizada durante el primer tercio del siglo XVI por el maestro Martín Sánchez de Longarte (Molina, 2006b: 223). Está realizada a base de grutescos en el trasdós del arco, además de en el entablamento y los laterales.

Estos mismos grutescos los vemos en la subcopa del cáliz de la Catedral de Ciudad Real, datado a mediados del siglo XVI: posee una amplia decoración de bucráneos y querubines con guirnaldas; en el pie alterna calaveras y ángeles alados (Crespo, 2006: 173-175).



2 y 3. Cáliz Catedral de Ciudad Real; Cáliz Catedral de Ciudad Real.

2. DECORACIÓN A CANDELIERI: PÚLPITO VILLANUEVA DE LOS INFANTES Y CRUZ DE LA CATEDRAL DE CIUDAD REAL

La decoración de candelieri es propia del Renacimiento. En torno a un punto central se desarrolla toda la composición guardando una simetría y un orden respecto a un mismo eje. Son elementos vegetales, como tallos entrelazados y cuernos de la abundancia.

El púlpito de la iglesia parroquial de San Andrés apóstol en Villanueva de los Infantes es una obra única y excepcional en toda la provincia. A raíz de los postulados del Concilio de Trento, la palabra del sacerdote comenzó a cobrar importancia pues era uno de los vehículos de transmisión de la fe entre Dios y los hombres. El sacerdote debía tener un espacio dentro de la iglesia destinado a tal fin. Lo normal era realizarlos en hierro, madera o yeso. Las iglesias más poderosas como la parroquia de Villanueva de los Infantes lo hizo en piedra. Su estructura pentagonal descansa sobre una columna de fuste helicoidal. Los paneles, poseen una rica decoración de roleos vegetales y hojas de acanto. El mensaje iconográfico de esta obra, como señalan los profesores Sainz y Herrera, es una clara alusión a la defensa de la palabra, de la vida y del poder (Sainz y Herrera, 1997: 124).



4 y 5. Púlpito, parroquia Villanueva de los Infantes; Cruz Catedral de Ciudad Real.

Existe una gran simetría en los motivos decorativos. En torno a un jarrón que sirve de eje central se desarrolla todo el panel. Esta obra es atribuida a la familia de los Peroli, maestros italianos que en el último tercio del siglo XVI, estaban también trabajando en el palacio de Viso del Marqués.

Estos mismos esquemas decorativos de jarrones y cornucopias que posee el púlpito los podemos ver en la cruz procesional de la Catedral de Ciudad Real. Se trata de una pieza realizada en Córdoba hacia 1540 aproximadamente y atribuida al platero Sebastián de Córdoba, pues como afirmamos en 2007, las investigaciones llevadas a cabo sobre su autoría resultan complicadas de concluir (Crespo, 2006 151-154).

Las dos piezas tienen en común, las superficies planas y rectangulares donde se adapta muy bien esta decoración. En las dos obras vemos los mismos elementos ornamentales, propios de la época: cuernos de la abundancia con una abigarrada decoración vegetal y todo ello en torno a una simetría característica de ese periodo.

3. MEDALLONES: PORTADA DE CÓZAR, CORO DE LA PARROQUIA DE TERRINCHES Y HOSTIARIO DE MEMBRILLA

Durante la época clasicista es habitual el empleo de medallones decorados por personajes. En el interior del tondo se introduce, en relieve, el busto de personajes mitológicos o bíblicos. Claros ejemplos son los medallones de San Pedro y San Pablo que se encuentran en el coro de la iglesia parroquial de Terrinches, realizado por Juan



6 y 7. Coro, parroquia Terrinches. Portada principal, parroquia Cózar.

de Arama, entre 1535 y 1549 (Molina, 2006b: 82, 88). También existen otros medallones con personajes de carácter mitológico como es el caso de la portada principal de la iglesia parroquial de San Vicente de Cózar, que representan a San Pedro y San Pablo. En las obras de platería poseemos infinitud de representaciones: pie de la custodia de Fontanajero, cruz parroquial de Villar del Pozo o custodia de la parroquia de Viso del Marques, entre otros muchos. No nos detendremos en estos casos, sino en una pieza de gran maestría. Se trata del hostiario conservado en la parroquia de Membrilla, marcado por el platero toledano Gregorio Baroja hacia 1575 (Crespo, 2006: 191-195). En las paredes de la caja, el platero cinceló los rostros de los 12 apóstoles. Poseen una gran minuciosidad, pudiendo identificarlos: además de portar cada uno sus atributos personales, los rostros son distintos; podemos observar rasgos de vejez o juventud, como en el caso de San Pedro y San Juan. Los espacios triangulares que dejan libres los tondos son ornamentados por cabezas de querubines en la zona alta y decoración de grutescos en la zona inferior.



8. Hostiario, parroquia Membrilla.

4. TENANTES: REJAS DE LA CATEDRAL DE CIUDAD REAL Y PARROQUIA DE SAN PEDRO DE CIUDAD REAL Y CUSTODIA-PORTAVIÁTICO DE LA PARROQUIA DE SAN PEDRO DE DAIMIEL

Durante el siglo XVI fue muy habitual emplear tenantes para sostener escudos heráldicos o espejos con los que manifestar, ante los ojos de todo aquel que los viese, el poder, honor y linaje de quien los encargó como adorno de portadas, ventanas y otros elementos arquitectónicos, empleados en casa nobles, capillas y edificios públicos. En algunos casos estos tenantes se representan en diversas formas: salvajes, amorcillos o *putti* y en otros son figuras de ángeles, como en la reja que cierra la capilla de San Juan



9. Reja capilla de San Juan Bautista, iglesia de San Pedro, Ciudad Real.

Bautista en la Iglesia de San Pedro de Ciudad Real (Rodríguez, 1998: 55-56) y en la reja de la antigua capilla de Loaysa, construida originalmente para una estancia perteneciente a esa familia noble de Ciudad Real que se abría junto al presbiterio, en el lado de la epístola, trasladada posteriormente, en la segunda mitad del siglo XX, durante el mandato del obispo Hervás, hasta el arranque de la escalera que da acceso al camarín de la Virgen del Prado. Ambas rejas, fueron realizadas en el siglo XVI y seguramente por el mismo maestro rejero. En las cresterías podemos comprobar como unos querubines con cuerpo mitad humano, mitad fantástico, sostienen, dentro de un tondo, escudos con las armas de sus propietarios. Estos ángeles también podían portar o mostrar al pueblo la sagrada Forma en los ostensorios, como es el caso de la custodia-portaviático de plata en su color conservada en la parroquia de San Pedro de Daimiel y realizada en Ciudad Real por el platero Diego Rodríguez durante el tercer cuarto del siglo XVI. En este caso, las figuras de querubines se arrodillan para sostener entre sus manos el viril de la pieza, como si los propios ángeles estuvieran también adorando y venerando al Santísimo Sacramento (Crespo, 2006: 168-170).



10 y 11. Reja, antigua capilla Loaysa, Catedral. Custodia, parroquia San Pedro, Daimiel.

5. GALLONES: PILA BAUTISMAL DE TORRENUEVA Y COPÓN DE FERNÁN CABALLERO

En los edificios, no solo se empleaban los elementos decorativos en las portadas o en las capillas. Las pilas bautismales y las llamadas pilillas de agua bendita que existen en el interior de las iglesias, junto al cancel, también podían ser especialmente ornamentadas. Durante el siglo XVI, se empleó preferentemente el gallón: elemento que simula un gajo de naranja, con la superficie suavemente redondeada. Se solían disponer en grupo de forma radial. Con el tiempo esta decoración fue estilizándose hasta llegar en las obras de piedra, a las estrías, y en las piezas de plata, a las costillas, tan propias en las primeras décadas del siglo XVII. Es común ver en las tazas de las pilas o pilillas formas gallonadas, como en el caso de la pila bautismal de la parroquia de Torrenueva. Podemos encontrar este mismo elemento decorativo en algunas piezas de plata del quinientos, destacando una obra inédita hasta el momento: un copón perteneciente a la parroquia de Fernán Caballero, cuya tapa, troncocónica, se encuentra adornada por gallones.



12. Copón, parroquia Fernán Caballero.



13. Pila bautismal, parroquia Torrenueva.

6. ÁNGELES: CATEDRAL DE CIUDAD REAL, CÁLIZ DE ERMITA DE LA CONCEPCIÓN DE CAMPO DE CRIPTANA Y CUSTODIA DE FONTANAREJO

Este elemento que hunde sus raíces en la antigüedad clásica tuvo gran aceptación en el arte cristiano occidental a partir del Renacimiento. Suelen acompañar todo tipo de escenas ya sean civiles o religiosas. En algunos casos, cuando se representaban de cuerpo entero, como los putis de la custodia de la parroquia de Fontanarejo, eran una excusa para poder realizar un estudio anatómico del cuerpo. En otros casos, como la decoración del pie del cáliz de la ermita de la Concepción de Campo de Criptana, datado hacia 1575 (Crespo, 2006: 203-204) solo contemplamos su rostro alado igual que en la cornisa de la sacristía vieja de la Catedral de Ciudad Real, realizado en los años 60 del siglo XVI por los maestros canteros vizcaínos Martín de Zalvídea, natural de Guernica y Martín de Unarrieta, vecino de Ciudad Real, pero de ascendencia vasca (Rodríguez, 2000: 273).



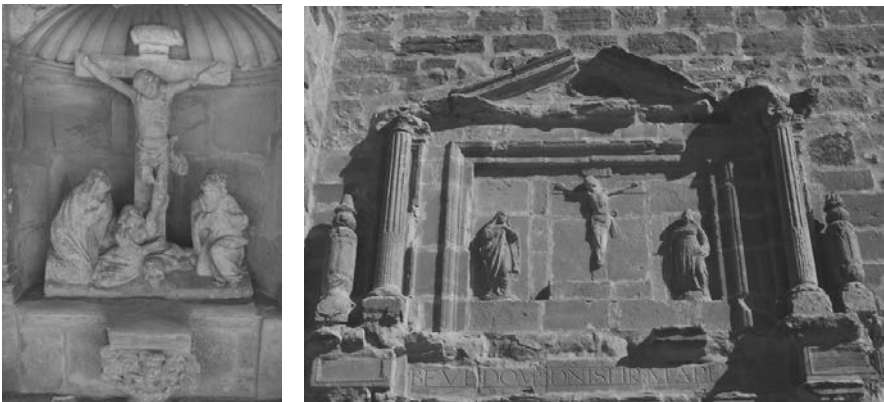
14. Custodia, Fontanarejo.



15 y 16. Cáliz, parroquia Campo Criptana. Sacristía vieja, Catedral Ciudad Real.

7. CALVARIOS: PORTADAS SUR DE VILLAMANRIQUE Y CÓZAR, CAPILLA DE LA ANUNCIACIÓN DE PUEBLA DEL PRÍNCIPE Y CUSTODIA DE FONTANAREJO

Entre el repertorio de elementos decorativos de esta época encontramos la representación humana. Son habituales algunas escenas de la Pasión de Cristo, sobre todo el Calvario, formado por un crucificado acompañado en algunos casos por la Virgen y san Juan. Es el momento culminante de los programas iconográficos defendidos en la Contrarreforma, en los que se hace hincapié en el momento de la crucifixión, señalando a Cristo como único Salvador del mundo.



17 y 18. Portada Sur, parroquia Villamanrique. Portada Sur, parroquia Cózar.

Estos conjuntos sirven para ornamentar edificios como la portada Sur de la parroquia de San Vicente de Cózar realizada en la segunda mitad del siglo XVI por el maestro cantero Juan de Arama (Molina, 2006a: 246). También podemos ver el mismo esquema compositivo en la puerta de ingreso de la ermita de la Vera Cruz de Campo de Criptana o en el calvario existente en la portada principal de la parroquia de San Andrés, obra de Juan de Arama entre 1535 y 1549 (Molina, 2014: en prensa). En otras ocasiones crucificado está aislado en interiores de iglesias rematando ingresos a capillas como es

el caso de la capilla de la Anunciación en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Puebla del Príncipe realizada por Diego Hurtado (Molina, 2014: en prensa). Podrían ser muchos los ejemplos a enumerar en arquitectura en torno a este tema iconográfico. La custodia de la parroquia de Fontanarejo obra del platero toledano Alonso de Ávila y realizada hacia 1575, se remata también por un crucificado (Crespo, 2006: 196-199). La figura descansa sobre un pedestal oval que sobresale de una cupulilla que simula el monte calvario con la calavera y las tibias. En Villamanrique, Puebla del Príncipe y Fontanarejo, los crucificados poseen calaveras a sus pies, haciendo alusión al lugar donde murió Cristo: según los evangelistas Mateo y Juan, era el monte de la calavera. En los cuatro casos representan a Cristo ya muerto, clavado con tres clavos, con la cabeza inclinada sobre su hombro derecho y el paño de pureza anudado a la izquierda.



19 y 20. Capilla Anunciación, parroquia Puebla del Príncipe. Custodia, Fontanarejo.

8. DIOS PADRE: CRUZ DE LA PARROQUIA DE MORAL DE CALATRAVA, PORTADA OESTE DE LA PARROQUIA DE VILLANUEVA DE LOS INFANTES, PORTAPAZ DE PARROQUIA DE MEMBRILLA Y CRUZ DE CABEZARRUBIAS DEL PUERTO

Las portadas y cruces se estructuran como si fueran retablos, con cuerpos, calles y áticos. Ornamentalmente también se asemejan a los programas iconográficos desarrollados en los retablos, muchos de ellos rematados por la figura de Dios Padre. Podemos distinguir varios modelos: en primer lugar en figura de tres cuartos, entronizado, ataviado con capa, bendiciendo con la diestra y en la contraria portando bola del mundo rematada en cruz. El rostro barbado de anciano con cabellos largos y coronado por tiara rematada por cruz, como corresponde a una dignidad de Papa o emperador celestial, como es el caso del cuadrón de la cruz de la parroquia de Moral de Calatrava realizada en Toledo por Pedro San Román en el segundo cuarto del siglo XVI. O la representación de Dios Padre esculpida en el tímpano de la portada del Oeste de la iglesia parroquial de San Andrés de Villanueva de los Infantes, diseñada

por Francisco de Luna y finalizada por sus discípulos Pedro de Mújica y Pedro de Arriano en la década de los cuarenta de este siglo (Molina, 2006b: 307-311).



21 y 22. Portada Oeste, parroquia Villanueva Infantes. Cruz, parroquia de Moral.

En otros casos es representado de medio cuerpo, no entronizado y sin tiara, como el ático del portapaz de la parroquia de Membrilla, realizado en bronce y fechado en el último cuarto del siglo XVI. También en la cruz de la parroquia de Cabezarrubias del Puerto, realizada en Ciudad Real por el platero Tome de Acosta hacia 1600, podemos apreciar el mismo modelo estilístico. Son figuras, que no llegan a ser de medio cuerpo, con el rostro de anciano, bendiciendo con la diestra y sosteniendo en la mano izquierda una bola rematada por cruz (Crespo, 2006: 155, 213 y 234).

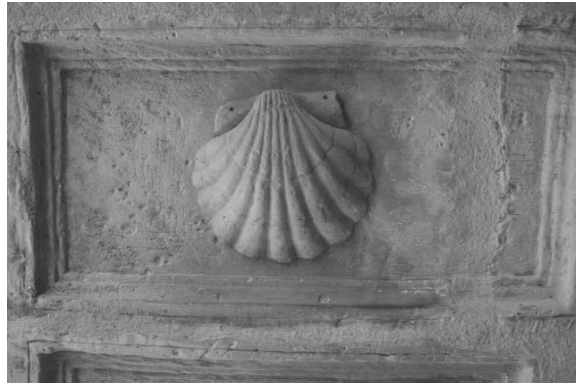


23 y 24. Portapaz, parroquia Membrilla. Cruz, parroquia de Cabezarrubias.

9. VENERAS: CRUZ DE PARROQUIA DE ALCUBILLAS Y PORTADA DE PARROQUIA DE VILLAMANRIQUE

Igual que en el campo de Calatrava vemos una profusión de cruces de calatrava, en el campo de Montiel existen conchas o veneras decorativas, propias de los frailes de la orden de Santiago. Podemos contemplar las conchas que posee el anverso del cuadro de la cruz de la parroquia de Alcubillas, realizada por el platero toledano

Hernando Díaz hacia 1535 (Crespo, 2006: 158-160). También podemos descubrir estas conchas en la mayoría de los edificios del campo de Montiel.



25 y 26. Cruz, parroquia de Alcubillas. Portada Sur, parroquia Villamanrique.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Crespo Cárdenas, Juan (2006): *Plata y plateros Ciudad Real, 1500-1625*, Ciudad Real, BAM.
- Molina Chamizo, Pilar (2006): *De la fortaleza al templo*, Ciudad Real, BAM.
- Molina Chamizo, Pilar (2014): *Constructores de iglesias: los Ruiz Hurtado y la arquitectura religiosa y provincial durante los siglos XVI y XVII*, jornadas IV centenario de la muerte de Francisco Cano (1614-2014), en prensa.
- Sainz Magaña, Elena y Herrera Maldonado, Enrique (1997): “Arte Moderno”, en *Ciudad Real y su provincia*, Ed. Coord. Alfonso Caballero Klink, Sevilla, Gever.
- Rodríguez Rodríguez, Rocío (1998): *El arte gótico en Ciudad Real*, inédito.
- Rodríguez Rodríguez, Rocío (2000): *El arte gótico en Ciudad Real y su provincia: arquitectura*, inédito.

LA CERÁMICA DEL QUIJOTE A TRAVÉS DE DOS INTERVENCIONES MANCHEGAS: EL SILO DE LA CALLE MORERÍA EN CIUDAD REAL Y LA IGLESIA DE SOCUÉLLAMOS

Diego Lucendo Díaz
(*Baraka Arqueólogos S.L.*)

Manuel Retuerce Velasco
(*Universidad Complutense de Madrid*)

Manuel Melero Serrano
(*Baraka Arqueólogos S.L.*)

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es llamar la atención sobre la cerámica de la Edad Moderna en la provincia de Ciudad Real, que, a pesar de lo podríamos pensar, está prácticamente sin estudiar. La arqueología, en este caso, puede ser una buena herramienta para conocer las diferentes producciones cerámicas de la Mancha e intentar relacionarlas con alfares locales. Todo ello, con la ayuda de las fuentes escritas, que ya son abundantes para este periodo.

Los dos conjuntos cerámicos que presentamos en estas páginas, que en el futuro serán objeto de trabajos individualizados, nos muestran gratas sorpresas, como son la aparición de piezas de importación de cierta calidad, en el caso de Ciudad Real, o el uso ritual de piezas comunes en el caso de Socuéllamos.

Por último, se ha creado una tipología cerámica de este periodo, basada en un sistema alfanumérico, similar a la utilizada en el estudio de la cerámica islámica de la Meseta por parte uno de los autores (Retuerce, 1998). Aunque este objetivo es mucho más ambicioso que lo que pretendemos dar a conocer en este artículo, hemos decidido utilizar dicho sistema para poder realizar una descripción más precisa de las piezas cerámicas a las que nos referimos. Si bien la cronología de éstas es posterior a la de las recogidas en el mencionado estudio, pensamos que la clasificación formal empleada en dicha obra es perfectamente válida para nuestro objeto de estudio, ya que existe cierta continuidad entre las producciones islámicas y las castellanas de los siglos posteriores.

La clasificación cerámica está basada en los fundamentos tecnológicos y taxonómicos —ambos intrínsecos— presentes en el cerámica. Los dos se constituyen en los modos del análisis. Los principios clasificatorios establecidos se pueden aplicar a cualquier otro material medieval y moderno, tanto islámico como cristiano, según hemos podido comprobar en la catalogación de materiales cerámicos bajomedievales y cristianos de otros yacimientos castellanos, como Madrid, Ágreda (Soria), Medina del Campo (Valladolid), etc., o como muy bien lo han hecho otros autores al estudiar los materiales pertenecientes a un período anterior (Caballero & Sáez, 1999).

La descripción de la tipología se realizará de forma conjunta; de este modo, comprenderemos mejor la evolución de las Formas a lo largo de la Edad Moderna o, por el contrario, la perduración de algunas de ellas a lo largo de los siglos.

Antes de realizar la descripción tipológica, contextualizaremos los materiales dentro de las dos excavaciones, pues los datos que aportan éstas son de vital importancia para conocer los diferentes usos que pueden tener piezas similares.

2. CALLE MORERÍA (CIUDAD REAL)

El municipio de Ciudad Real se sitúa en el sector central de la provincia de Ciudad Real, dentro de la región natural del Campo de Calatrava. Linda con los términos municipales de Carrión de Calatrava, Miguelturra y Pozuelo de Calatrava, al este; Ballesteros de Calatrava, Villar del Pozo y Cañada de Calatrava, al sur; y Corral de Calatrava, Poblete, Alcolea de Calatrava y Picón, al oeste. Por el norte, es frontero con el anejo de Peralbillo, perteneciente al municipio de Miguelturra.

En el actual término municipal de Ciudad Real existen numerosos testimonios de culturas pasadas, siendo el principal de ellos la antigua fortaleza islámica y posterior proyecto de ciudad medieval del Cerro de Alarcos, habitado también durante las Edades del Bronce y del Hierro.

Alarcos representa el primer intento relevante de repoblación de la región de La Mancha tras la primera conquista de la zona por parte de los ejércitos castellanos. En las últimas décadas del siglo XII, Alfonso VIII de Castilla trató de crear en Alarcos una nueva ciudad de realengo concebida como base de operaciones para la futura conquista de Andalucía, y como punto de control regio sobre una región de extraordinaria importancia estratégica, dominada abrumadoramente entonces por las órdenes militares.

Sin embargo, la batalla homónima de 1195 dio al traste con el gran proyecto urbanístico y repoblador del rey castellano, pues la contundente victoria almohade retrotrajo de nuevo la línea de frontera con el Islam hasta el valle del Tajo.

Recuperada la región, diecisiete años después por el mismo monarca, a raíz de la campaña de las Navas de Tolosa (1212), los sucesivos intentos repobladores en Alarcos fracasaron reiteradamente.

El actual núcleo urbano de Ciudad Real fue fundado por el rey Alfonso X el Sabio, mediante Carta Puebla otorgada en 1255, sobre el pequeño núcleo preexistente de Pozuelo Seco de Don Gil, atravesado desde principios del siglo XIII por el nuevo trazado de la ruta principal entre Toledo y Córdoba (Villegas, 1993: 78). Las condiciones naturales de su emplazamiento, más en llano, y el desarrollo de las funciones que se pretendía que desempeñase el nuevo núcleo, eran sin duda mejores que las de Alarcos.

Hacia 1262, el propio monarca se ocupó personalmente, durante una de sus estancias en el lugar, del diseño y trazado del espacio urbano, pues mantuvo en su interior el antiguo caserío de Pozuelo de Don Gil, situado tal vez en el entorno de la iglesia de Santa María, y delimitó la superficie de la nueva villa con gran amplitud, en previsión de un futuro próspero (Villegas, 1993: 78).

Finalmente, se edificó un recinto de planta ovoide irregular cercado por una muralla de tapial de tierra sobre base de mampostería caliza, flanqueada por unas ciento treinta torres y dotada de hasta siete puertas, algunas de ellas de destacable monumentalidad. Dentro de la ciudad, se crearon varios barrios, destacando la importante judería y la morería, que ocuparía un amplio espacio al oeste de la ciudad, dentro del recinto amurallado casi desde el origen de la ciudad.

Desde su fundación, Ciudad Real fue un municipio de realengo en pleno corazón del Campo de Calatrava. La villa fue convertida en ciudad por el rey Juan II de Castilla en 1420 y ya en el siglo XVII recibió de la Corona la Tesorería y la Contaduría de Millones y el rango de capitalidad de la provincia, rango que perdió a partir de 1750 y durante once años, en beneficio de Almagro. Recuperada la capitalidad por Ciudad Real en 1761, Almagro volvió a ponerla en cuestión en 1837, llevando su reclamación al Congreso de los Diputados, al igual que hicieron en esa misma época otros municipios con respecto a sus capitales de provincia —son los casos de Baeza, Barbastro, Betanzos, Calatayud, Mérida, Vigo...— (Pillet, 1993: 35). Con la división provincial actual, creada por el ministro Javier de Burgos en 1833, la provincia de La Mancha pasó a denominarse definitivamente de Ciudad Real, adquiriendo el nombre de la capital.

3. INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA EN CALLE MORERÍA

Esta intervención vino motivada por la instalación de una serie de contenedores soterrados para los residuos selectivos en la c/ Morería, cerca de la esquina con la c/ Real. En este punto se situó una isla compuesta por tres contenedores soterrados en forma de L (Fig. 1).



Fig. 1: situación de los contenedores en el plano de este sector de Ciudad Real.

El resultado de esta intervención fue la aparición de una serie de silos pertenecientes a la Baja Edad Media o comienzos de la Edad Moderna y amortizados durante el siglo XVI. Únicamente fue excavado uno de ellos, aunque se documentó la existencia de al menos otro, ubicado al oeste del primero, y que quedó fuera de la intervención arqueológica. Todo lo cual viene a indicar la presencia de más silos en esta zona de la ciudad.

El silo excavado presenta una planta circular, con un diámetro aproximado de 2,70 m, una sección en U y una profundidad de 1,70 m. Posiblemente, en las diferentes reformas urbanísticas, se cortó la parte superior del silo, pues éste aparece justamente debajo de la preparación para colocar el asfalto y no está asociado a ningún nivel de uso (Fig. 2). Desconocemos el momento exacto de su construcción, aunque sabemos que debió de amortizarse, utilizándolo como basurero, durante el siglo XVI, ya que los materiales recuperados se encuadran en los siglos XV y XVI.

En sus rellenos se han documentado un total de cuatro estratos, siendo los dos inferiores los que poseían la mayor parte de los materiales recuperados. Por el gran tamaño de los fragmentos y la presencia de varias piezas completas, es evidente que el silo fue colmatado en un corto espacio de tiempo.



Fig. 2: el silo, antes y después de la excavación.

Gran parte de las piezas documentadas deben de ser producciones de Ciudad Real o de localidades cercanas. Ciudad Real tuvo un gremio de “olleros y tazoneros” durante la Edad Media, pero en el padrón por parroquias conservado hacia 1530, donde se consigna a los vecinos pecheros y su dedicación profesional, sólo se consigna un tinajero “Fernando de Medina”, en el padrón de la parroquia de San Pedro (Lizcano, 2000, 233). Otros centros de producción local cercana en esta época se encontraban en Almagro y Bolaños de Calatrava.

Las piezas de mayor calidad tienen una procedencia más lejana. De las piezas documentadas, destacan varias decoradas con reflejo dorado de importación valenciana de Manises. Esta producción de lujo del reino valenciano, que se exportó a una gran cantidad de países europeos y africanos, como no deja de ser lógico, también se comercializó en casi todo el reino de Castilla como un objeto de lujo (Retuerce y Melero, 2009).

En las piezas halladas en Ciudad Real, todas formas abiertas, predomina la decoración dispuesta en secciones de hoja de cardo, en contraposición de secciones con tres bandos de retículas. Sólo se ha documentado un pequeño fragmento de reflejo dorado y azul.



Fig. 3: pieza de reflejo dorado de Manises.

4. INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA IGLESIA DE SOCUÉLLAMOS

La iglesia de Nuestra Señora de la Asunción se ubica en la Plaza de la Iglesia, s/n, entre las calles de Don Antonio Mendoza —al oeste—, del Cura —al norte— y de las Cruces Bajas —al suroeste—, en el sector septentrional del actual núcleo urbano.

Se trata de un edificio exento de grandes proporciones (803,79 m² útiles), con planta basilical de cruz latina de tres naves —las dos laterales truncadas a los pies— y ábside poligonal, tanto al exterior como al interior, a cuyo lateral sureste se adosa la sacristía. El transepto está marcado tanto en planta como en altura, y el edificio en su conjunto aparece reforzado por varios contrafuertes de fábrica al exterior.

La traza general del edificio descrito se inscribe dentro del estilo tardogótico, con algunos elementos renacentistas. Fue edificado a lo largo del siglo XVI, aunque cuenta con reformas del siglo XX, tales como la construcción de la capilla situada en el extremo meridional del transepto, que reproduce fielmente la del lado norte, original del siglo XVI y parte de la torre del campanario.

La excavación arqueológica vino motivada por la instalación de la calefacción del edificio, que precisó la realización de una zanja perimetral en todo el edificio y la excavación del interior de la torre del campanario. En los aproximadamente 100 m de zanjas se documentaron un total de 54 inhumaciones individuales —muchas de ellas destruidas por otras inhumaciones o por las diversas reformas del edificio—, 6 osarios y un buen número de elementos constructivos, reflejo de la evolución arquitectónica del edificio. Estos enterramientos se dividen en varias tandas que nos marcan diversas fases cronológicas, que van desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX.

En este artículo nos centraremos en los materiales hallados en la segunda tanda de inhumaciones, fechada a caballo de los siglos XVII y XVIII, y en la excavación de la torre del campanario (Fig. 4).

La excavación de la segunda tanda de inhumaciones, la más completa de las tres, aportó un total de 39 enterramientos, 31 individuos adultos y 8 infantiles, siendo en esta zanja donde más materiales cerámicos se hallaron y donde se ha documentado un ritual bastante inusual relacionado con estas piezas.

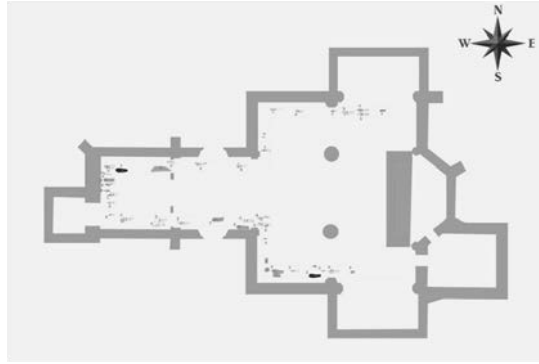


Fig. 4: planta de la iglesia con la segunda tanda de enterramientos.

Así, en los rellenos de los enterramientos se documentó la aparición de escudillas, muchas de ellas completas, de un tamaño muy similar, entre 12 y 17 cm de diámetro, decoradas al interior en tonos melados y verdosos y con un predominio de las formas A3 y A4 de la tipología que hemos realizado.

Estas piezas debieron de formar parte del ritual funerario en el día de las exequias del difunto, durante el llamado Antiguo Régimen, según Pedro Javier Cruz (2008b), que es quien reciente más extensamente se ha ocupado de él, tanto con una visión arqueológica como etnológica y mediante el empleo de la documentación escrita. Estas piezas cerámicas son los llamados platos de ánimas, cuyo sentido concreto ha sido objeto de diferentes interpretaciones para tiempos bajomedievales y modernos. Entre otros varios posibles, para contener agua bendita, como rito de paso y en recuerdo del bautismo, o bien para depositar la sal con la pretensión de que el cadáver del difunto no se hinchase durante el velatorio, en relación también con la creencia de que la sal ayudaba a expulsar al demonio del cuerpo del finado (Cruz, 2008b, 2010-12; Padilla & Álvaro, 2011). Un ritual éste que enlazaría con los del primer cristianismo, no exento de reminiscencias paganas, que ha sido constatado en diferentes puntos de la geografía española, a partir sobre de todo del siglo XVI, al excavar o restaurar iglesias o conventos de esa época, en donde se han hallado en osarios, arrumbados en cualquier espacio del interior de los campanarios —tal como sucede también en Socuéllamos, según se verá—, arrinconados en viejas capillas, sobre las bóvedas, cualquier otro rincón de estos edificios o relleno espacios abiertos en el suelo de estos lugares, a modo de silos, y tanto en la Península Ibérica como en Canarias y la América hispana (CRUZ, 2008a, b; 2010-12; Sosa, 2014). Pudiendo formar parte de este mismo rito o siendo variante, junto a platos o escudillas, muy a menudo también se encuentran jarritos, en relación con el agua o el vino, tal como se constata en España o Francia

(Angot & Rapin, 1973; Schweitz, 1981). Como una hipótesis más, cabría enlazarlo también con rituales realizados por los familiares de conversos al cristianismo, que recordarían rituales judaicos, y en los que la escudilla, conteniendo agua, formaba parte importante en el día las exequias (Casanovas, 2012).

Lo que ya no es tan frecuente, pues dichos platos de ánimas cumplían su función durante el rito funerario en el momento de depositar el cuerpo en la tumba, es encontrarlos dentro de ésta, junto al cadáver (Cruz, 2008b: 564). En Socuéllamos, el enterramiento que mejor escenifica este ritual es el nº 37, donde se recogieron un total de 14 escudillas del tipo A3, trece vidriadas al interior en melado y una en verde (fig. 5). Las piezas se encontraban dispersas por todo el cuerpo en diferentes posiciones, unas bocarriba y otras invertidas. Entre ellas, destacan dos escudillas que contenían una reducción de huesos envueltos cuidadosamente dentro de una tela y dispuestas bocabajo sobre la cadera y sobre el pecho del individuo. De las 65 piezas documentadas en la iglesia, fueron éstas las únicas que contenían una reducción de huesos (fig. 6).

Todos estos casos de la iglesia de la Asunción de Socuéllamos, y particularmente éste en concreto, con un número considerablemente mayor de piezas, con escudillas depositadas junto al cadáver dentro de la tumba, hacen que se pueda pensar en una variante del ritual funerario descrito más arriba, típico de la Edad Moderna en varias regiones de España.



Fig. 5: Individuo de la tumba nº 37, con varias de las escudillas documentadas.



Fig. 6: conjunto de cuencos de la tumba nº 37.

El otro conjunto cerámico documentado durante esta misma intervención, se encontró en el interior de la torre del campanario. En este caso, las piezas (281 fragmentos) tienen una doble procedencia: por un lado, algo más de la mitad de las piezas vuelven a ser escudillas, similares a las de los enterramientos, aunque aquí sus tipos se amplían; y las piezas del tipo A3, mayoritario en las tumbas, es aquí muy escaso. La otra mitad, básicamente, son fragmentos de platos de loza decorados.

Tal como se mencionó antes, durante la Edad Moderna también los campanarios de las iglesias fueron espacios habituales para depositar los platos de ánimas, una vez cumplida su función dentro del rito habitual. Es decir, tras recogerlos en el momento en el que el cuerpo del finado se introducía dentro del ataúd, nunca se tiraban fuera del recinto sagrado y se guardaban de mejor o peor manera, en cualquier rincón en que cupieran, dentro la iglesia (Cruz, 2008b). No sería ésta la situación que ocurriese en las fosas documentadas dentro de la iglesia, en la que esos platos sí que se introdujeron junto al cadáver dentro de la tumba, lo que plantearía una posible variante del mencionado rito.

En el caso de la iglesia de Socuéllamos, cabe que las 146 escudillas, la mayoría completas, encontradas en el campanario y similares a las documentadas en las inhumaciones de las tumbas de la nave, pudieran datarse en el mismo momento que éstas, hacia el siglo XVI. En cambio, los platos de loza blanca, también muy abundantes, decorados en azul con toques en amarillo y que presentan un sencillo motivo central floral y cenefa de palmas en el borde (fig. 7), forman parte de una vajilla típica del siglo XVIII; probablemente local o comarcal, estaría imitando la producción talaverana de ese momento. La labor alfarera de algunos de estos pequeños centros comarcales es la que se ha registrado en los diversos hallazgos arqueológicos habidos en la Meseta norte (Cruz, 2008b). En parte, estas alfarerías de ámbito comarcal o local se especializarían en este tipo de labor, que muy bien podría denominarse como funeraria, surtiendo con los platos de ánimas la observancia de una costumbre popular nacida a comienzos del Antiguo Régimen. Como en Socuéllamos, las piezas de forma abierta elaboradas en estos alfares meseteños para esta concreta finalidad presentaban en su centro un motivo vegetal (Cruz, 2008b), bien con un diseño esquemático frontal o bien cenital. Por el momento, con estas características, en la Meseta sur, se ha podido identificar un centro alfarero en Hellín (Albacete) (López & Rubio, 2009).

La formación de este último depósito debió de producirse a finales del siglo XVIII, momento en el que dejaron de realizarse enterramientos en la iglesia y posiblemente se acabó con el ritual relacionado con las escudillas. Este cambio no fue sencillo y en 1787 se nos informa que “seguían los fallecimientos, llenándose de sepulturas la iglesia parroquial, la ermita de Loreto y la de Ntra.Sra. de Los Ángeles, hasta más de 900” (San Andrés, 1999: 426).



Fig. 7: uno de los platos decorados.

Por motivos de higiene, la real cédula del 3 de abril de 1787 obligaba a crear cementerios en las ciudades y pueblos grandes. Esta medida tuvo muy mala acogida y cuando se planteó la construcción de un cementerio al lado de la ermita de San Antón “La gente no estaba conforme y hundía de noche lo edificado de día y la noche del 13 de marzo de 1788 lo demolieron todo. Lo comenzaron otra vez bajo la supervisión de un Alcalde Mayor de la Audiencia que envió el Consejo de las Ordenes, pero tuvo que marcharse y volver con auxilio de tropa” (San Andrés, 1999, 246). Al final, el cementerio de la localidad acabó construyéndose ese año y seguramente no hubo más enterramientos en la iglesia.

5. TIPOLOGÍA DE LAS PIEZAS

Para diferenciar los dos conjuntos de materiales que se presentan y seguir la tipología utilizada por uno de los firmantes (Retuerce, 1998) —fundamentalmente andalusí—, el nombre de cada una de las Formas que aquí mostramos viene precedido por la sigla Mo, para señalar el material del yacimiento de Morerías, y So, para el material de la Iglesia de la Asunción de Socuéllamos. Centraremos el estudio en la forma A (escudillas, platos, fuentes, etc.), ya que en los dos yacimientos es la Forma predominante: en Morerías representa el 48’69 % (316 fragmentos de un total de 649) y en la Iglesia de la Asunción el 98’55 % (341 fragmentos de un total de 345).

Calle Morerías (Ciudad Real) (Fig. 8):

El tipo MoA01 se caracteriza por tener un borde vertical recto con una ligera carena y con la base plana o muy ligeramente cóncava. Todas las piezas documentadas están vidriadas al interior en verde oscuro o melado.

El tipo MoA03 lo forman escudillas con un borde exvasado y labio redondeado o ligeramente apuntado. La base en estas escudillas ya es siempre cóncava. Todas están vidriadas por ambas superficies en melado o en verde oliva. Algunas de estas escudillas aparecen con asas de oreja.

El tipo MoA07 se caracteriza por tener una carena y un borde recto tras una pequeña ondulación. La base suele ser ligeramente cóncava. Estas escudillas no tienen ningún acabado, salvo en algunas ocasiones una especie de juguete o engalba muy aguada de tonos rojizos.

El tipo MoA09 son cuencos o ataifores de mayor tamaño sin ningún tipo de acabado. Presenta un borde corto recto y un labio con una pequeña moldura al exterior. Tras una carena, el borde enlaza con unas paredes rectas. La base es convexa.

El tipo MoA12 es un plato con las paredes rectas y, tras una carena interior, un borde curvo, con un labio redondeado casi en horizontal. La base es plana. La mayoría de las piezas tienen un vedrío melado al interior y, en raras ocasiones, tonos verdes oscuros.

El tipo MoA13 es un plato con una pared recta acabada en un borde apuntado con moldura exterior. La base se compone de un anillo de solero de sección diagonal de tradición claramente mudéjar. El acabado siempre está formado por un vedrío al interior con tonos melados y verdes.

El tipo SoA01 se caracteriza por ser una escudilla donde predomina el eje horizontal frente al vertical. Es de paredes curvas acabadas en labios redondeados. Las piezas pueden estar vidriadas sólo al interior o también al exterior, siempre en tonos melados y verdes.

Iglesia de la Asunción de Socuéllamos (Fig. 9):

El tipo SoA02 son escudillas con las paredes rectas acabadas en un labio redondeado y con una base plana. Siempre se encuentran vidriadas al interior y, en la inmensa mayoría de los ejemplares, es de color melado.

El tipo SoA03 se caracteriza por tener las paredes curvas, un borde recto y un labio redondeado o apuntado. La base puede ser plana, cóncava o rehundida. Las piezas pueden estar vidriadas sólo al interior o también al exterior, siempre en tonos iguales, melados y verdes.

El tipo SoA04 es una escudilla con las paredes ligeramente curvas y un borde exvasado con un labio apuntado. Las bases son en su mayoría planas, aunque pueden estar también rehundidas. Como los anteriores tipos, pueden estar vidriadas sólo al interior o en ambas superficies en melado o verde.

El tipo SoA05 es un plato de base plana, paredes curvas y un borde, que a partir de una carena, es engrosado y recto terminado en un labio apuntado. Todas son piezas vidriadas, o al interior o en ambas caras con una mayoría de tonos melados.

El tipo SoA06 agrupa a platos de loza vidriados siempre en ambas caras. Se caracterizan por tener las paredes rectas con carena al interior, que se puede marcar o no al exterior, y un labio redondeado o apuntado. La mayoría de las bases son planas o ligeramente cóncavas. Algunos platos tienen como base un anillo de solero recto y muy pequeño. Pueden estar vidriadas en blanco y, cuando llevan decoración, se utiliza el azul con el amarillo.

El tipo SoA07 es un plato con base cóncava, paredes curvas y un borde exvasado, casi plano, a partir de una carena interior. El labio es redondeado al exterior y plano

al interior. La decoración del ejemplar representativo tiene vedrío blanco por ambas caras, con decoración interior en azul y verde.

El tipo SoA08 es un plato de base cóncava, con una pared recta a la que se le marca una carena al interior y termina en un labio redondeado. Todas las piezas están vidriadas en ambas superficies.

El tipo SoA09 es una escudilla con paredes curvas con un borde horizontal y un labio redondeado. Todas son piezas vidriadas o al interior o en ambas caras con una mayoría de tonos melados.

El tipo SoA10 es una escudilla con una base plana, paredes ligeramente curvas y rectas, con un carena al interior justo antes del labio redondeado. El vedrío sólo se presenta al interior en color melado.

Los conjuntos cerámicos de Morerías, en Ciudad Real, y de la Iglesia de la Asunción, de Socuéllamos, son de cronologías diferentes pero presentan una serie de características comunes. La cerámica de Morerías es enmarca en la transición entre el mundo Bajomedieval y el Moderno, mostrándose ya en ella las características de la vajilla moderna que se apreciará con total claridad en la encontrada en la Iglesia de la Asunción.

Dentro de la forma A de Morerías, nos encontramos con dos grandes grupos: el primero, con tipos que todavía mantienen una tradición medieval; y el segundo, con otros que ya son claramente modernos. De tradición medieval es el tipo MoA13, que se entronca con la tradición mudéjar al poseer una base con un anillo de solero y un vidriado interior. El tipo MoA07 se trata de una escudilla sin vedrío y es representativo de unas escudillas sin vidriar que van a desaparecer en el mundo moderno, en el que siempre aparecerán vidriadas. El ataífor o cuenco MoA09 sigue la tradición de las grandes fuentes mudéjares, aunque en este caso aparecen sin ningún tipo de vedrío. Junto a este grupo que mantiene características medievales, hay otro que ya es claramente moderno. En él se debe destacar la generalización de las escudillas, tanto del tipo MoA01 como MoA03, siempre vidriadas o sólo al interior o en ambas caras, con tonos melados o verdes. Junto a estas piezas aparecen ya los primeros platos MoA12, todavía de cerámica, con la carena interior y vidriados al interior en su mayoría con tonos melados.

En la Iglesia de la Asunción, la forma A se puede agrupar en dos grandes grupos: las escudillas (tipos SoA01, SoA02, SoA03, SoA04, SoA09 y SoA10) y los platos (del tipo SoA05 al SoA08). Las escudillas siguen teniendo un diseño parecido a las de Morerías, estando todas las piezas vidriadas al menos al interior con los mismos tonos melados o verdes. En este momento las bases pueden ser rehundidas, siendo una característica que en el conjunto de Morerías no aparece.

En cambio en los platos ya hay una diferencia grande, pues ya es clara la generalización de la loza que viene a sustituir a la cerámica. De hecho, sólo las formas SoA05, SoA07 y SoA08 son de cerámica, siendo únicamente el 8% del conjunto. Los platos de loza están vidriados siempre por ambas caras y la decoración, si la hay, es floral en el centro y una cenefa floral en el borde, donde el azul se combina con algunos trazos en amarillo.

Hay que señalar que en la submeseta sur, si poca atención se ha prestado a la cerámica bajomedieval es casi nula la que ha tenido la de la Edad Moderna. Incluso, para las primeras, salvo la atención prestada a las producciones de lujo valencianas importadas en estas tierras, recopiladas por nosotros (Retuerce & Molero, 2012), o la publicación de piezas arqueológicas aisladas, muy pocos son los trabajos de síntesis realizados. Por otro lado, todavía falta concretar y estudiar los centros de producción en la región de esta cerámica. Es de suponer que la producción de cerámica o loza debió ser bastante local a excepción de la que viniera de los centros conocidos, primero de Manises (Morerías). Posteriormente, serían sustituidas por las producciones de Talavera, Puente del Arzobispo, Toledo, Hellín u otro centro alfarero más próximo, en el caso de Socuéllamos (Iglesia de la Asunción).

Para finalizar, conviene repasar brevemente el resto de Formas presentes. En la Iglesia de la Asunción sólo aparecieron 5 fragmentos que no eran de la Forma A: una jarrita (Forma C), dos cazuelas (Forma G) y dos lebrillos (Forma I). En cambio, en Morerías, el material es más variado y abundante: cantimploras (Forma B), diferentes tipos de jarros y jarritas (Forma C), un número importante de orzas (Forma E) con unas características similares: cuerpo globular con un borde recto, alguna tapadera (Forma H), lebrillos (Forma I) y almireces (Forma V). Hay que estacar que en ambos conjuntos, salvo las dos cazuelas de la Iglesia de la Asunción, no aparece ninguna otra pieza relacionada con el fuego en la cocina como podrían ser ollas o pucheros (Forma F). Asimismo, en Morerías, aparece también cerámica de importación del Reino de Valencia decorada con reflejo dorado, azul y verde manganoso.

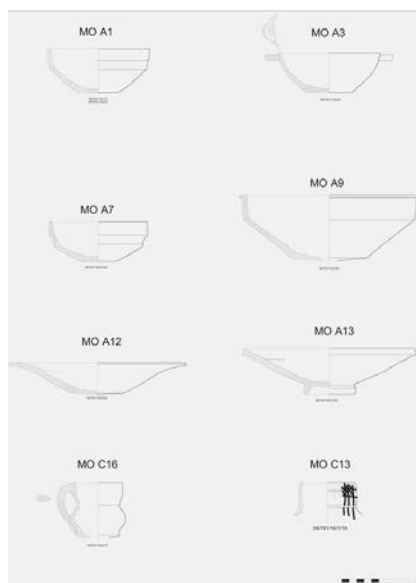


Fig. 8: cerámica de la c/ Morerías (Ciudad Real).

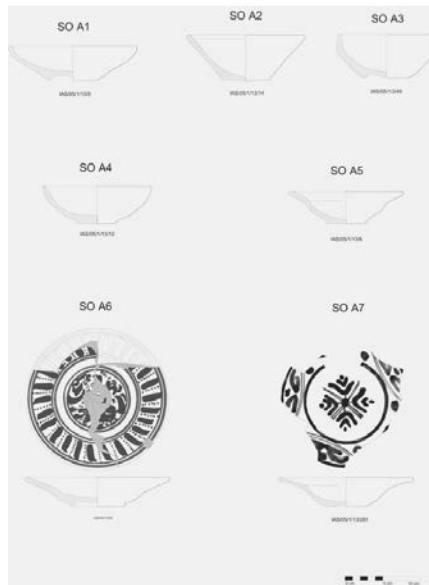


Fig. 9: cerámica de la iglesia de la Asunción de Socuéllamos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANGOT, Jean-Pierre & RAPIN, André (1973): “Un habitat abandonné au 18ème siècle. Le Montel. Les sépultures et le rituel d’inhumation”. *Revue archéologique de l’Oise*. 3. pp. 17-26.
- CABALLERO KLINK, Alfonso (1993): “Arqueología e Historia Antigua”, en VV.AA.: *Historia de Ciudad Real*, pp. 57-71. Ciudad Real.
- CABALLERO, Luís & SÁEZ, Fernando (1999): *La iglesia mozárabe de Santa Lucía del Trampal. Alcuéscar (Cáceres). Arqueología y Arquitectura*. 2 vols. Memorias de Arqueología Extremeña, 2. Mérida.
- CASANOVAS MIRÓ, Jordi (2012): “La arqueología funeraria judía en el marco de la Arqueología de la muerte”. *Jornadas sobre antropología de la muerte. Identidad, creencias y ritual*. Madrid, 2010. pp. 44-63. Madrid.
- COLL CONESA, Jaume (Coord.) (2011): *Manual de Cerámica Medieval y Moderna*. Madrid.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier (2008a): “Un interesante conjunto cerámico del siglo XVIII procedente de la iglesia de San Bartolomé de Basardilla (Segovia)”. *Estudios del Patrimonio Cultural*, 0. p. 32-47.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier (2008b): “A propósito de algunos rituales mortuorios relacionados con la sal”. *Estudios del Patrimonio Cultural*, 1. p. 5-14.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier (2010-2012): “La sal como ofrenda en los rituales mortuorios. Nuevas perspectivas de estudio”. *Sautuola*, 16-17. p. 561-579.
- ESCUADERO BUENDÍA, Francisco Javier (2003): “Cofradías, capellanías y patronazgos de Socuéllamos”. *I Jornadas de patrimonio religioso de la villa de Socuéllamos*, pp. 41-61.
- LIZCANO TEJADO, Jesús María (2000): *Los barreros. Alfarería en la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real.
- LÓPEZ PRECIOSO, Francisco Javier & RUBIO CELADA, Abraham (2009): *La loza esmaltada hellinera*. Albacete.

- PADILLA, José Ignacio & ÁLVARO, Karen (2011): “La pileta del despoblado medieval de Revenga (Burgos): a propósito del lavado ritual de los difuntos y sus evidencias arqueológicas”. *Pyrenae*, 42.1. p. 67-100.
- PILLET CAPDEPÓN, Félix (1993): “Análisis geográfico del municipio de Ciudad Real”, en VV.AA.: *Historia de Ciudad Real*, pp. 21-55. Ciudad Real.
- RETUERCE VELASCO, Manuel (1998): *La cerámica andalusí de la Meseta*. 2 vol. Madrid.
- RETUERCE, Manuel & MELERO, Manuel (2012): “La cerámica de reflejo dorado en la Corona castilla”. En *Atti del IX congresso internazionale sulla ceramica medievale nel mediterraneo*, Venecia. pp. 88-94. Borgo di San Lorenzo.
- SAN ANDRÉS GALIANA, Porfirio (1999): *Historia de Socuéllamos (Ciudad Real)*. Datos y documentos recopilados de archivos y colaboraciones particulares.
- SCHWEITZ, Daniel (1981): “Dépôts funéraires médiévaux en Vendômois et dans le Centre”. *Revue archéologique de Centre de la France*, 20.2. pp. 27-40.
- SOSA SUÁREZ, Elena (2014): *La Edad Moderna y Contemporánea en Las Palmas de Gran Canaria a través de los objetos. Materiales arqueológicos de la exposición “El pasado bajo nuestros pies”*. Las Palmas.
- TURINA GÓMEZ, Araceli (1994): *Cerámica medieval y moderna de Zamora*. Zamora.
- VILLEGAS DÍAZ, Luis Rafael (1984): *El urbanismo de Ciudad Real en la Edad Media*, Ciudad Real.

LA IMAGEN DE LA MANCHA EN LOS RELATOS DE VIAJES DEL SIGLO XVIII

Verónica Gijón Jiménez
(Universidad de Castilla-La Mancha)

En el siglo XVIII el viaje se convirtió en uno de los instrumentos de conocimiento más importantes, no solo para quien lo realizaba, sino también para aquellos que leían los textos resultantes de ellos (Pimentel, 2003, pp. 36-60). En esta época España quedó alejada de los circuitos de los viajeros, porque era considerada un país atrasado, sumido en la superstición y el oscurantismo, que poco podía aportar al aprendizaje de los viajeros. Sin embargo el deseo de conocimiento fomentado por la Ilustración llevó a algunos extranjeros a recorrer España (Soriano Nieto: 2011, pp.255-211). La Mancha no fue el destino final para ninguno de los viajeros que visitaron el país, sino que era un lugar de paso en el camino de Madrid a Andalucía o levante. Algunos de los autores que atravesaron la región reseñaron en sus relatos todo aquello que les pareció digno de su atención.

Este trabajo pretende realizar un breve recorrido por los relatos de los viajeros extranjeros que visitaron La Mancha en el siglo XVIII, prestando especial atención a las descripciones de las poblaciones, sus edificios más notables y las obras de arte que contenían. Para el correcto análisis de los relatos de viaje dicha información será comparada con otras fuentes de la época y obras contemporáneas sobre los temas tratados por los viajeros. Sus juicios de valor serán interpretados teniendo en cuenta las variables que podían influir en su percepción, como la nacionalidad del viajero, su religión o sus gustos personales. Se prestará especial atención a la mentalidad de la época, ya que la ideología ilustrada fue el condicionante que más influyó en estos viajeros.

En lo referente al marco espacial este estudio se extenderá a la región geográfica de la Mancha¹ y las diferentes circunscripciones territoriales que llevaron este nombre durante el siglo XVIII². De este modo no quedarán excluido ningún territorio, que de uno u otro modo formara parte de La Mancha durante este periodo.

1 Algunos autores afirman que la región natural de La Mancha estaba limitada al Oeste por los Montes de Toledo, al Este por los estribos occidentales de la Sierra de Cuenca, al Norte por la Alcarria y al Sur por Sierra Morena; comprendiendo la Mesa de Ocaña, Quintanar, Belmonte, San Clemente y la Sierra de Alcaraz. Queda incluida también la parte oriental de este territorio, denominada Mancha de Montearagón o Mancha de Aragón (Madoz: 1987, pp.135-135; Hosta: 2008, p.12; Hernández-Pacheco: 1949, p. 40; Arroyo Ilera: 2006, pp. 274) Otto Jesse acepta la delimitación propuesta por Madoz salvo en el norte, donde sitúa el final de La Mancha en la línea formada por Villacañas, Belmonte y Alarcón (Jesse: 1946, pp. 273-274). Criado del Val añade el Campo de Montiel a los territorios propuestos por Madoz (Criado del Val: 1969, pp. 30-31). Aurelio Pretel lleva el límite oriental de la Mancha de Montearagón más al Este, incluyendo las poblaciones de Almansa, Yecla, Villena y Saz (Pretel: 1984, pp. 269-271). Para este estudio se tendrá en cuenta la máxima extensión propuesta por estos autores, incluyendo la Mesa de Ocaña y las fronteras señaladas por Pretel para la Mancha de Montearagón.

2 En 1691 se creó la provincia de La Mancha que estaba formada por los partidos de Almagro, Campo de Calatrava y Villanueva de los Infantes. En 1711 se instauraron las intendencias, pero fue en 1718 cuando se dividió en dos la intendencia de Toledo para crear la Intendencia de La Mancha. Las intendencias desaparecieron en 1724, pero fueron reinstauradas en 1749. En 1799 se hizo una reforma territorial que supuso la inclusión en la provincia de La Mancha del Priorato de San Juan y Mota del Cuervo, mientras que Balazote, Villarrobledo y Munera pasaron a pertenecer a Cuenca (López-Davalillo Larrea: 2000, pp.146-147; Martínez Díez: 1983, pp. 70-76; Rodríguez Domenech y Rodríguez Espinosa: 2014, pp. 96-108).

1. EL PRIMER TESTIMONIO DEL SIGLO XVIII SOBRE LA MANCHA

El primer viajero que nos dejó su testimonio sobre las tierras de La Mancha fue Maurice Margarot, nacido en Devon en 1745, en el seno de una familia francesa. Realizó un viaje por la península Ibérica entre 1771 y 1772 (Emsley, 2014-15). Pasó por La Mancha en el trayecto entre Toledo y Andalucía. El primer municipio al que hizo referencia fue Consuegra que le pareció “una gran villa a la española, es decir, mal ordenada y donde todo está descuidado (Margarot, 1780, p. 130)”. Encontró Valdepeñas muy similar a Consuegra, pero el viajero destacó la buena calidad de su vino y dedicó unas palabras a sus bodegas:

Valdepeñas se le parece bastante, teniendo de particular que el vino es excelente y muy abundante, lo cual la vuelve famosa entre los viajeros *gourmets*; todas las bodegas están cavadas en la roca, de donde la ciudad toma su nombre; este vino se conserva en grandes jarras de tierra (Margarot: 1780, p. 130).

Las primeras bodegas de Valdepeñas aparecieron en el siglo XVI y fueron cuevas pertenecientes a casas palaciegas y señoriales (Martínez Díaz, 2005, p.35). El siglo XVIII no fue el más favorable para el cultivo de la vid en Valdepeñas, pero sí tuvo un buen desarrollo. En 1752, cuando se realizó el *Catastro del Marqués de la Ensenada*, el viñedo estaba en expansión, ya que había 600.000 cepas nuevas sólo en el término de Valdepeñas (López Salazar Pérez, 1994, pp.35-36). Por los datos que se desprenden del *Catastro del marqués de la Ensenada*, estudiados por Luís Morales, en esta época las bodegas estaban en casas de jornaleros o pequeños labradores, que algunas veces también poseían viñas. Su estructura era muy sencilla, estaban formadas por dos o más cuartos bajos y otros dos superiores. Uno de los cuartos bajos estaría destinado a la prensa de la uva y el otro a la cocina. Las habitaciones superiores se utilizarían para el almacenamiento del grano. Los muros de las estancias eran de adobe y estaban cubiertos por vigas de madera, cañizo y teja (Jesús Morales, 2009, pp. 233-234).

Antes de abandonar La Mancha el viajero menciona Calatrava, de la que dice que no tiene nada destacable. También hace referencia a Ciudad Real, que le pareció una villa grande y bien poblada, rodeada por una buena muralla. Además el viajero aludió a una industria de guantes que según su opinión era de las más reputadas del país (Margarot:, 1780, pp.130-131). La imagen que se llevó Margarot de las murallas de Ciudad Real no debía corresponderse con la realidad, ya que Antonio Ponz, que visitó la ciudad en la misma época asegura que estaban arruinadas en algunos trechos (Ponz, 1972a, pp. 37-38). Esto queda corroborado por Portuondo en su catálogo, donde señala que la muralla no era muy robusta, sino más bien una cerca construida de mampostería y ladrillo (Portuondo, 2007, pp. 162-163).

2. EL VIAJE A LA MANCHA DE RICHARD TWISS

El siguiente viajero en llegar a La Mancha fue el inglés Richard Twiss, hijo de un comerciante establecido en los Países Bajos. Realizó un viaje por España en 1773 y publicó su relato dos años después. Atravesó La Mancha en su camino de Madrid a Valencia. Twiss llegó a Ocaña el 11 de abril de 1773, por un camino muy bueno. En dicha localidad le llamó la atención una fuente que le pareció romana a pesar de que un autor español afirmaba que la había construido Felipe II hacia 1580 (Twiss, 1999: p. 138).

El autor mencionado por Twiss es Antonio Ponz, que también se refirió a esta fuente en su *Viaje de España* y afirmaba que fue construida por Juan de Herrera cuando se hizo el palacio de Aranjuez (Ponz, 1972b, pp. 257,258). Ambos viajeros están en lo cierto, puesto que la fuente Grande está atribuida a Herrera, y datada entre 1574 y 1578. Se trata de una fuente monumental formada por una galería columnada de planta cuadrada que contaba también con lavaderos (García Guzmán, 1963, p.25).

Después de dejar Ocaña emprendió el camino hacia Corral de Almaguer, donde pasó la noche. Al día siguiente el viajero llegó a Quintanar de la Orden y supuso que allí había nacido Don Quijote y después llegó al Toboso, localidad que identificó con la patria de Dulcinea. Más tarde encontró unos molinos y creyó que allí había tenido lugar el episodio de los gigantes, pero consultó la obra de Cervantes y se dio cuenta de que había sucedido en las llanuras de Montiel. Algunos viajeros anteriores ya habían situado las aventuras de Don Quijote en La Mancha, pero Twiss es el primero que habla de lugares concretos. Además vemos que utiliza el libro para intentar deducir los emplazamientos donde habrían tenido lugar sus aventuras.

Los dos días siguientes Twiss estuvo en El Provencio, Minaya, La Roda y la Gineta. Este último pueblo pertenecía ya a la provincia de Murcia, pero al formar parte de lo que Aurelio Pretel denomina Mancha de Montearagón, seguiré estudiando el recorrido. El día 15 llegó a Albacete, una ciudad bastante grande, porque contaba con unos cinco mil habitantes. Tenía dos iglesias y vivían de la venta de tijeras y cuchillos (Twiss, 1999, pp. 138-140). Una de las iglesias a las que Twiss se refiere es la parroquia de San Juan Bautista, actual catedral de Albacete. Su construcción comenzó en 1515, sobre una iglesia anterior, se alargó todo el siglo XVI y parte del XVII, sufriendo numerosas interrupciones. En el siglo XVIII se realizaron intervenciones en ella, en 1700 se sustituyeron las cubiertas de madera por otras de piedra (García-Sauco Beléndez, 1976, pp. 43-67).

La identificación de la otra parroquia mencionada es más difícil, puesto que aparte de la de San Juan, el resto de las iglesias pertenecían a conventos o eran ermitas. Entre ellos tenemos el convento de San Francisco, fundado en 1485, que tenía una iglesia parecida a la parroquia de San Juan. Además había en Albacete un convento dedicado a la Encarnación establecido en 1532, el de monjas justinianas de la Concepción en 1571, el de agustinos, fundado en 1576 y el de San Antón en 1587. Además, Albacete contaba con ermitas, algunas de las cuales se levantaban dentro de la ciudad. La de San Pedro y la de Santa María de los Llanos se remontaban a la Edad Media. Más

tardías son las de la Concepción, la de Santa Catalina, Santa Bárbara, San Ildefonso y San Sebastián (García-Sauco Beléndez, 2006, pp. 25-60). Podemos deducir, por tanto, que Twiss no conoció con detenimiento la ciudad, puesto que no mencionó ninguno de estos edificios.

El autor hizo noche en la aldea de Villar y al día siguiente pasaron por Bonete y pernoctaron en Almansa. El viajero opinaba que Almansa era un pueblo considerable, puesto que tenía unos mil seiscientos vecinos, una iglesia de una arquitectura aceptable y ocho conventos. Describió su castillo, encaramado en una escarpada roca, que conservaba su escalinata (Twiss, 1999, pp.139-140). Almansa habría experimentado un auge económico a lo largo del siglo XVIII, que provocó un crecimiento demográfico, de manera que en 1755 contaba con 1040 vecinos. Esta situación de bonanza también permitió la realización de importantes obras urbanísticas, la construcción de nuevos edificios y la ampliación de los ya existentes.

Entre ellos se encontraba la iglesia mencionada por Twiss, Santa María de la Asunción. Había sido construida en el siglo XVI pero a inicios del siglo XVIII se encontraba en mal estado. Se realizaron unos trabajos de reparación que consistieron en la construcción de la torre, la capilla de la comunión y un nuevo ábside. Todas las obras estaban terminadas en 1773, por lo tanto el viajero conoció la nueva imagen de la iglesia (Pereda Hernández, 2009, pp. 272-279). El castillo había sido construido por los musulmanes en el lugar donde había una torre romana, que aún existía en el siglo XVII. Después pasó a la orden del Temple y en 1310 volvió a la Corona; más tarde perteneció al marqués de Villena (Herrera Casado, 1989, pp. 29-34). Al salir de la ciudad el viajero visitó el monumento conmemorativo de la batalla de Almansa:

Aproximadamente media milla al este de la ciudad, en mitad de una llanura, hay un obelisco cuadrado de piedra de treinta pies de altura: el pedestal se levanta sobre tres escalones y en él hay inscripciones talladas en latín y en español que señalan que en este lugar, el 25 de abril de 1707, se obtuvo la victoria sobre los rebeldes catalanes. El número de muertos y prisioneros fue de dieciséis mil (Twiss, 1999, p.140).

El monumento que describe Twiss, fue mandado construir por el rey Felipe V mediante una cédula real enviada a Almansa. En ella ordenaba que se erigiera en el lugar de la batalla una columna o pirámide para conmemorar la victoria. También incluía la inscripción que debía llevar³. Las obras se demoraron y en 1709 todavía estaban en marcha. El monumento ya no existía en 1869 y entonces se volvió a reconstruir (López Megía y Ortiz López, 1998, pp. 394-414).

3 “Varios viajeros hacen referencia a esta inscripción: “Para eterno reconocimiento, al gran Dios de los exercitos, y a su Santissima madre, de la insigne victoria, que con su Protección consiguieron en este sitio, a veinticinco de Abril de mil setecientos y siete, las armas del Rey Nuestro señor don Phelipe Quinto, el animoso, Auxiliadas de las del Señor Rey Christianíssimo Luis Dézimo quarto, el Grande, siendo General de todas el mariscal duque de Berwik, contra el exército de Rebeldes, y sus aliados de quatro grandes potencias, quedando enteramente derrotados, muertos en la Campaña, heridos y prisioneros, diez y seis mil, y apressada toda su Artillería, tren; y bagaje, con un Botín riquíssimo. Don Pasqual de Villacampa y Pueyo”. Citado por F. R. López Megías, M. J. Ortiz López.

3. LAS IMPRESIONES DE DALRYMPLE Y PEYRON

El siguiente relato de viajes sobre La Mancha fue escrito por William Dalrymple, un militar inglés destinado en Gibraltar, que aprovechó un permiso de cinco meses para viajar por España en el año 1774. (Guerrero: 1988, pp. 423-428). El viajero recomienda el viaje a La Mancha para apreciar bien la obra de Cervantes. Este autor cruzó La Mancha de sur a norte, llegando en primer lugar al Viso del Marqués, donde el alcalde le mostró el palacio del marqués del Santa Cruz (Dalrymple: 1777, p.30):

Es un edificio grande y cuadrado y ha sido magnífico, pero ahora está arruinado, estaba originalmente decorado por artistas italianos, en el gusto que aún se ve en algunos palacios de Génova; las hazañas del famoso predecesor de esta familia contra los moros, están pintadas al fresco, muchos trofeos arrebatados a ellos todavía están atesorados allí (Dalrymple: 1777, p.30).

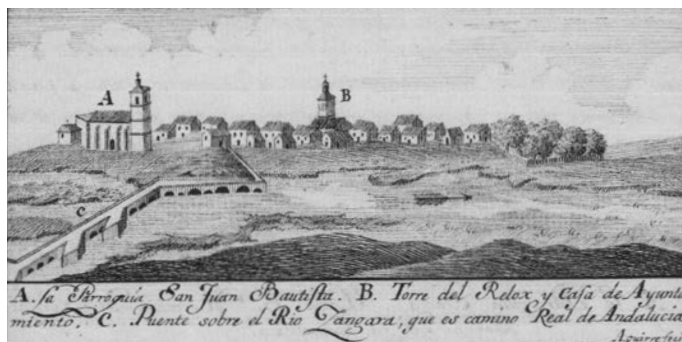
El palacio estaba en tan malas condiciones cuando Dalrymple lo visitó porque se había visto afectado por el terremoto de Lisboa de 1755 (Campo Muñoz: 2009, pp. 29-40). Había sido construido en 1562 con trazas de Enrique Egas el Mozo. Como afirma el viajero, fue terminado por artistas italianos contratados por don Álvaro de Bazán, para darle al edificio un aire genovés. El autor no debió entender la temática del ciclo pictórico que decora sus muros, ya que la mayoría eran de tema mitológico y buscaban exaltar la figura del marqués de Santa Cruz (López Torrijos: 2009, pp. 222-229). Después de visitar el palacio Dalrymple reparó en las casas del pueblo, que le parecieron bajas.

El siguiente destino del militar inglés fue Manzanares, donde llegó después de dejar Santa Cruz de Mudela a la izquierda. Divisó la torre de su iglesia mucho antes de llegar, pero el municipio en sí no le atrajo mucho porque le pareció igual que todos los que había dejado atrás. Solo prestó atención al cuartel del carabineros que estaban allí destacados (Dalrymple: 1777, p. 31). El autor no describió ninguno de los edificios de Manzanares, ni siquiera la iglesia que vio de lejos. Según Portuondo se trataba de la parroquia de la Asunción que databa de finales del siglo XIV o principios del XV (Portuondo: 2007, p. 335).

Después de dejar Manzanares el viajero pasó por la venta de Quesada, pero se dio cuenta de que no respondía a la descripción que Cervantes había hecho en el Quijote. Siguió su camino hasta Villarta, población que el viajero denominó “villano agujero”. Al día siguiente partió hacia Puerto Lápice, donde el autor sitúa uno de los pasajes del Quijote: la aventura del Vizcaíno. Sin reparar más en esta población, partió hacia Camuñas, que le pareció un lugar miserable. Desde allí llegó a Tembleque, una localidad mayor que las demás, en cuya posada pasó la noche (Dalrymple: 1777, pp. 30-33).

El viajero no se detuvo a describir ninguno de los pueblos por los que pasó, pero podemos saber cómo eran en esta época gracias a la obra de Domingo de Aguirre. Este

militar con formación de matemático fue contratado en 1769 por el gran prior de la Orden de San Juan para escribir un libro sobre la historia de la Orden y sus posesiones. Este trabajo no se llegó a publicar en su época, pero se conservan dos manuscritos originales, uno en la Biblioteca Nacional y otro en la biblioteca del Palacio Real de Madrid⁴. Dicha obra contiene una descripción de todas las localidades que formaban parte de la Orden, que se completan con la representación gráfica de cada población (Muñoz Villarreal: 1997, pp. 572-574; Corella Suarez: 1992: pp.133-141).



1. Domingo de Aguirre, Vista de Villarta, Descripción del Gran Priorato de San Juan de Jerusalén en los reinos de Castilla y León, 1769, Mss.20551, fol. 122, Biblioteca Nacional de España.

Según la información aportada por Domingo de Aguirre Villarta era un pueblo de poca importancia, que contaba con 193 casas. En la imagen vemos un conjunto de casas bajas del que sobresalen dos torres (Aguirre: 1769, pp.136-140), una perteneciente a la parroquia de San Juan Bautista y la otra a la casa del ayuntamiento (Rubio Liniers: 1999, p. 33). En primer plano aparece un puente sobre el río Zancara. Puerto Lápice era aún más pequeño que Villarta, ya que solo contaba con 44 casas y no tenía iglesia. Camuñas estaba un poco menos poblado que Villarta y tenía una iglesia con la advocación de Nuestra Señora de la Asunción. El lugar más importante de los mencionados era Tembleque, que contaba con 800 casas una iglesia dedicada a la Virgen, un convento de San Pedro de Alcántara y varias ermitas (Aguirre: 1769, pp. 136). Ninguno de los dos autores menciona su plaza mayor construida durante el reinado de Felipe IV (Herrera Casado: 2004, pp.131-133).

Antes de salir de La Mancha pasó por La Guardia, que según Dalrymple tenía una situación encantadora porque estaba sobre un desfiladero. Desde allí se dirigió a Ocaña, pero no prestó atención a ninguno de los edificios relevantes del lugar (Dalrymple: 1777, pp. 33-35), como las iglesias de Santa María, San Pedro y San Juan; el convento de Santo Domingo y el de San José; o los palacios de los grandes maestros y el de Cárdena.

4 Biblioteca del palacio Real MC/182 y Biblioteca Nacional de España Mss/20551. Existe también una copia del siglo XIX que fue editada en 1973.

Jean François Peyron fue un diplomático nacido en la ciudad provenzal de Aix en 1748. Realizó un viaje por España entre 1777 y 1778 y publicó su relato de forma anónima. Fue otro viajero francés, Jean François Bourgoing quien nos descubrió la autoría de este relato al recomendar en su libro de viajes la descripción de Granada que había escrito Peyron (García Mercadal: 1999, p. 237).

Peyron cruzó La Mancha en su camino desde Córdoba a Madrid. Al contrario que otros viajeros contemporáneos, el diplomático francés tuvo una opinión muy positiva sobre esta región, ya que afirmaba que había sido muy bien descrita por Cervantes, cuyos personajes eran conocidos por todo el mundo. El viajero consideraba a La Mancha una región alegre, donde se cantaba y se amaba la música, especialmente las seguidillas. El primer pueblo en el que se detuvo fue Viso del Marqués, pero no visitó el palacio del marqués de Santa Cruz. Después pasó por Valdepeñas, famosa por su buen vino tinto, que es el más apreciado de España. Desde allí llegó a Manzanares, pero no nos dejó ningún detalle sobre esta localidad, sino que aprovechó para hablar de las virtudes de la región y de las minas de mercurio de Almadén, según su punto de vista, una de las más ricas y de las que más tiempo llevaban explotándose.

A continuación llegó a Villarta, pero no describió esta localidad, sino que hace referencia al río Guadiana que discurría una larga distancia bajo tierra y aparecía en los Ojos del Guadiana. También pasó por Puerto Lápice, donde sólo había ocho casas y que anteriormente era una venta. Siguió su camino hasta Consuegra, una ciudad considerable, que contaba con numerosas iglesias y algunos conventos. Los alrededores de la localidad estaban llenos de huertas y el campo estaba bien cultivado. El último lugar de La Mancha al que el viajero hace referencia es Mora, una pequeña villa muy poblada, situada en un lugar llano, rodeado de bellos paseos (Peyron: 1782: pp. 318-323).

Existe una descripción de Consuegra realizada por Domingo Aguirre en 1769. Este autor afirmaba que se habían encontrado muchos vestigios de la antigüedad, como monedas, lápidas, medallas, restos de un acueducto y de un circo romano. Peyron hizo referencia a las iglesias pero no las nombró ni precisó su número. Aguirre nos lo especifica en su descripción.

La decadencia de esta Villa ha sido grande y de tal modo que cualesquiera de sus hijas fundada por ella le igualan o le compiten. Tiene dos parroquias. Santa María de la Asunción que es la más antigua cuya fábrica es echa la mayor parte de piedras de los antiguos templos Romanos, como queda adherido. La otra, con la advocación de San Juan Bautista que se erigió en lo material en capítulo celebrado en Alcázar a 17 de Setiembre de 1567 es grande y de buena fábrica moderna porque la primera se la llevó el río por lo que hicieron un revestimiento de piedra para sujetar el Río en tiempo de lluvias (Aguirre: 1769, p. 77).

En cuanto a los conventos, la descripción de Aguirre nos permite saber que había uno de religiosos de San Pedro de Alcántara, otro de carmelitas y otro de

monjas bernardas. En el dibujo de Consuegra realizado por Aguirre están señalados los edificios más importantes. Además de los ya citados podemos ver otros, como las ermitas del Pilar y de la Vera Cruz, la torre del palacio maestral, el castillo y un edificio a las afueras al que titula con el nombre de la fábrica. Cuando trató sobre la población de Mora también omitió la mención a sus edificaciones más importantes: la iglesia de Santa María, construida hacia 1525, posiblemente con trazas de Alonso de Covarrubias o Juan de Horozco (Rodríguez de Gracia: 1990, pp. 74-79; Rodríguez de Gracia: 1983, p. 57). El convento de franciscanos bajo la advocación de San Eugenio, que se terminó de construir después de 1612 (Salazar: 1612, pp. 295-296). Tampoco mencionó el castillo de Peñas Negras que se encontraba a las afueras de Mora (Fernández Pombo: 1977, pp. 8-13).



2. Domingo de Aguirre, Vista de Consuegra, Descripción del Gran Priorato de San Juan de Jerusalén en los reinos de Castilla y León, 1769, Mss.20551, lam.2, Biblioteca Nacional de España.

4. UN DIPLOMÁTICO FRANCÉS EN LA MANCHA

El francés Jean François Bourgoing, fue el siguiente en dejarnos su testimonio sobre La Mancha. Llegó a convertirse en un gran conocedor de España, puesto que residió en Madrid durante diez años. Su primera estancia en el país tuvo lugar desde 1777 a 1785, tiempo en el que desempeñó los cargos de primer secretario de embajada y encargado de negocios. Regresó en 1791 como ministro plenipotenciario de Francia y tuvo que abandonar el país precipitadamente en 1793 cuando fue anunciada la condena a muerte de Luis XVI. Escribió dos obras sobre sus viajes, la primera *Nouveau voyage en Espagne*, vio la luz en 1788. La segunda *Tableau de l'Espagne moderne* fue publicada en 1797, después de su segundo viaje. Se trata de una reedición ampliada del primer texto (Bennassar y Benassar: 1998, p. 1207).

Bourgoing atravesó varias veces La Mancha, la primera fue en el curso de un viaje de Aranjuez a Valencia que comenzó a finales de abril de 1783. El primer

lugar que describió fue, Villamanrique, donde había una granja al borde del Tajo, con vegetación y una cascada artificial. Allí residían los monjes de Uclés unas cuantas semanas al año. Después llegaron al miserable pueblo de Fuentidueña. Más tarde pasó por Tarancón, que contaba con unos dos mil fuegos. A continuación se trasladó a Villar Rubio y llegó a Uclés:

Este castillo se parece más a la guarida de un tirano subalterno en los siglos del sistema feudal, que a la residencia pacífica de una comunidad religiosa. Este era sin duda otras veces, uno de los asilos fortificados que los caballeros de la orden de Santiago habían construido para ponerse a salvo de las incursiones de los moros. Su destino ha terminado, y el edificio le ha sobrevivido (Bourgoing: 1789: p.32).

El monasterio de Uclés le parece al viajero el hogar de un villano feudal por su aspecto de fortaleza, era la casa principal de la orden de Santiago, lugar de enterramiento de ilustres personajes como Jorge Manrique o don Álvaro de Lara. Sin embargo, un siglo después amenazaba ruina y algunos estudiosos llamaban la atención sobre la necesidad de recuperarlo (Cortés Arrese: 2011, pp. 44-46). A continuación fue a Saelices, desde allí a Montalbán, Congosto, Villar del Saz, Minglanilla y Villagordo. En el camino no describió nada, solo nombró las salinas de Minglanilla, el río Cabriel y una cueva donde se escondían los contrabandistas (Bourgoing: 1789: pp. 33-37).

El segundo viaje de Bourgoing por tierras de La Mancha se hizo desde Valencia hasta Aranjuez y después el viajero volvió a atravesar esta región hasta Sierra Morena. El primer lugar que visitó fue Almansa, ciudad célebre por la batalla que le dio el trono a Felipe V, situada en una llanura bien cultivada. Cerca de la población el viajero vio el monumento conmemorativo de la batalla de Almansa que ya había sido mencionado por Twiss:

A un tiro de cañón a un lado de Almansa se eleva un zócalo al que se sube por algunos escalones y donde los cuatro lados llevan en lengua latina y en lengua española una inscripción relativa a la victoria conseguida por el Mariscal de Berwick. Este zócalo está coronado por una pequeña pirámide, sobre la cual se ve un león armado (Bourgoing: 1789: pp. 120-121).

El autor señala que el monumento estaba al lado de un camino, de manera que todos los viajeros podían verlo, pero consideraba que este era insuficiente para recordar una victoria tan importante. La población de Almansa sí le pareció agradable, puesto que es espaciosa, con calles anchas y casas bonitas. Al norte de Almansa vio un antiguo castillo deshabitado (Bourgoing: 1789: p. 111). Se trata del castillo de Almansa, una fortaleza de época almohade que fue tomada entre 1242 y 1243 por las tropas cristianas del infante Alfonso y la Orden de Santiago. El marqués de Villena Juan Pacheco le hizo una profunda reforma, pero en el momento en el que la vio el viajero había caído en desuso y estaba en ruinas (Simón García: 2011, pp.113-116).

Después de dejar Almansa el viajero se adentró en unas tierras pobres salpicadas de árboles y cultivos. Bourgoing avistó Chinchilla, pero no nos dejó detalles sobre esta población. Después llegó a Albacete, que era el único oasis de actividad en esas tierras tan desierta, ya que tenía una industria basada en el acero, que agradó al viajero. Albacete era una ciudad muy frecuentada, sobre todo, por comerciantes. También visitó La Gineta, La Roda, Minaya y El Provencio. Nos aporta poca información sobre estas localidades, de Minaya solo dice que estaba tan desprovista, que no encontraron alimentos que comprar. En el caso de El Provencio el autor destaca que vivía gracias al cultivo del azafrán. El siguiente municipio en el que se detuvo fue Mota del Cuervo, cuyo paisaje salpicado de molinos de viento le hizo rememorar las aventuras del Quijote. El viajero estaba seguro de que el pasaje de la lucha contra los gigantes tuvo lugar aquí, puesto que Quintanar y El Toboso se encontraban cerca (Bourgoing: 1789: p. 112-126). Sin embargo, parece que los molinos en los que se inspiró Cervantes para escribir esta aventura eran los de Campo de Criptana. En esa época, Según el estudio de Jiménez Ballesta de las *Relaciones Topográficas de Felipe II*, Mota del Cuervo no tenía molinos en esa época, o si los tenía no eran tantos como en Criptana (Jiménez Ballesta: 2001, pp. 23-26). El viajero siguió su camino esperando visitar El Toboso, pero el cochero no compartía sus gustos literarios y no quiso desviarse, de modo que solo pudo ver de lejos el campanario de la iglesia. Seguidamente Bourgoing atravesó Quintanar de la Orden y continuó hasta llegar a Corral de Almaguer, desde donde se dirigió a Aranjuez.

El autor no se detuvo a describir estas dos últimas localidades, pero dedicó varias páginas a la carretera que se estaba construyendo para viajar desde Madrid a Andalucía, gracias al conde de Floridablanca. Según el viajero esta vía estaba a la misma altura que cualquiera que se pudiera encontrar en Europa. Su impacto sería muy positivo en La Mancha, puesto que serviría para dinamizarla y revivir su industria. El viajero afirma que él fue uno de los primeros en beneficiarse de esta nueva infraestructura, puesto que emprendió otro viaje hacia Andalucía en 1785. En primer lugar Bourgoing se trasladó de Madrid hasta Ocaña, donde menciona solamente su escuela de equitación. Después pasó por La Guardia, que le pareció un gran montón de ruinas. Sin embargo opinaba que Tembleque tenía mejor apariencia. Allí se elaboraban algunos artículos de mercería y había una pequeña industria de salitre. A continuación llegó a Madridejos, donde el viajero vio un paseo de olmos que le agradó mucho después de haber pasado por unas tierras desprovistas de vegetación. La siguiente parada en su camino fue Puerto Lapice, donde Don Quijote se hizo armar caballero. Después encontró Villarta y Manzanares, la población más grande de La Mancha, donde se podía beber un vino tan bueno como el de Valdepeñas. Su viaje por La Mancha terminó después de pasar por Santa Cruz y Almuradiel.

En la segunda edición de su obra Bourgoing volvió a narrar los viajes por La Mancha incluidos en la primera versión del libro, pero introdujo algunas novedades, como la alusión al castillo de Consuegra y a la Casa de Caridad de Ciudad Real:

Cuenta con una casa de misericordia que debe a la bondad del arzobispo de Toledo para con sus feligreses diseminados por La Mancha. Es un edificio soberbio, que en 1790 había costado ya más de dos millones de reales (Bourgoing: 1797, p.78).

El arzobispo al que se refiere el viajero es Lorenzana, quien mandó hacer la casa de Caridad de Ciudad Real que formaba parte de su política ilustrada. Buscaba atender a los necesitados y enseñarles un oficio con el que se pudieran ganar la vida. La adquisición de los terrenos para la construcción de la casa de Caridad de Ciudad Real, comenzó a hacerse en 1784. El edificio fue trazado por el arquitecto Eugenio López Durango y en 1791 ya estaba completamente terminado (López Navas y Montero Domínguez: 1987, pp. 27-37).

5. LOS ÚLTIMOS VIAJEROS DEL SIGLO XVIII

Joseph Townsend también dedicó parte de su libro de viaje por España a La Mancha. Realizó su viaje en 1786 y 1787, unos meses después de la muerte de su esposa. Era médico de profesión pero estaba interesado en otros temas como la conchiliología, la paleontología y la geología (Robertson: 1988, p. 134). El viajero pasó tres meses en Madrid y después realizó un viaje a Sevilla que comenzó el 15 de febrero de 1787. En primer lugar llegó a Ocaña, que le pareció un pueblo bastante grande, donde había cuatro parroquias y diez conventos. Siguió el camino hasta La Guardia, pobre y miserable, que estaba al borde de la ruina, porque solo contaba con una industria de salitre. A pesar de la miseria que encontró en este lugar, su iglesia le pareció hermosa. Sus altares eran modernos y no estaban muy decorados, pero en uno de ellos había cuadros de Angelo Nardi (Townsend: 1998, p. 255). Efectivamente, Cean Bermúdez afirma que en la iglesia de La Guardia había cuadros de este artista, que había pintado al servicio del rey Felipe IV. También había hecho pinturas al fresco en la capilla de la Concepción de la misma iglesia (Cean Bermúdez: 1800, pp. 221-224).

El viajero esperaba poder ver los molinos de La Mancha y no quedó descontento, porque los encontró a las afueras de cada pueblo. Opinaba que se utilizaban porque no había corrientes de agua (Townsend: 1998, p. 255). Según Jiménez Ballesta, el primer testimonio escrito que tenemos sobre molinos en Castilla-La Mancha es una carta del hijo del infante de don Manuel, dándole permiso a la villa de Chinchilla para construir un molino. Según las *Relaciones topográficas de Felipe II*, en 1575, las poblaciones manchegas que tenían molinos eran Campo de Criptana, Belmonte, Las Mesas, El Pedernoso y Villaescusa de Haro. Esta información no es completa porque no todas las villas respondieron al cuestionario. En 1752, cuando se hizo el *Catastro de la Ensenada*, había unas treinta y tres poblaciones que contaban con molinos de viento, entre ellas aparecían los pueblos más visitados por los viajeros que iban a Andalucía, como Consuegra, Manzanares, Quintanar de la Orden, Tembleque y El Toboso (Jiménez Ballesta: 2001, pp. 17-23).

Su siguiente parada fue Tembleque, donde también había una industria de salitre. Según el viajero estaba muy despoblado y contaba con una parroquia una ermita y un convento. El 17 de febrero llegó a Camuñas, que solo era una miserable aldea (Townsend: 1998, p. 255-256). Según las fuentes de la época Camuñas tenía en 1785 unos 1400 habitantes y solo contaba con una parroquia y algunas ermitas (Porres de Mateo: 1986, p. 157). Desde allí fue a Puerto Lápice, donde el viajero vio numerosas norias para regar los cultivos aunque le pareció un lugar muy pobre. Aquí el único edificio que describe es la venta:

La venta es del tipo tradicional de España. Tiene sesenta pies de longitud y, si descontamos las construcciones adyacentes, no más de diez de anchura. En un extremo se encuentra la cocina, que es una campana de chimenea de diez pies cuadrados, con un hogar en el centro, rodeado por tres de sus lados por un banco que sirve a los arrieros para sentarse durante el día y dormir por la noche. Se abre a un establo en el que con simplicidad primitiva, y bajo un mismo techo hospitalario (Townsend: 1998, p. 256).

Según el viajero la venta tenía un patio con un pozo al lado del edificio principal, había también un dormitorio sobre el establo. Townsend no indica nada, pero es muy posible que esta sea la venta donde otros viajeros sitúan una de las aventuras de Don Quijote. Aunque el edificio había sido construido en el mismo siglo XVIII (Villaverde Gil: 2002, p. 55). Después fueron a Manzanares y en el camino vio muchas norias para regar los cultivos. Las casas del pueblo eran de barro y además había un castillo y una iglesia donde vieron cuatro buenas pinturas. Pero lo que más le complació a Townsend fue su vino, que según su criterio era tan bueno como el Borgoña o el Oporto (Townsend: 1998, pp. 256-257).

El castillo de Manzanares fue fundado hacia 1239 por la orden de Calatrava, según los datos aportados por las *Relaciones topográficas de los pueblos de España*. Su finalidad sería la de proteger la tierras y a sus nuevos pobladores de los ataques musulmanes (Gijón Granados: 2003, pp. 54-55). En cuanto a las pinturas mencionadas son las del retablo mayor, que Portuondo atribuye a Ribera o a algún pintor de su misma escuela (Portuondo: 2007, p. 335) Antes de salir de Manzanares Townsend nos dio una breve descripción de la posada donde se alojó, ya que le pareció más cómoda y espaciosa de lo normal. Medía ciento ochenta pies por treinta y seis y tenía en la zona central establos, cocheras y la cocina. A los lados estaban los dormitorios que tenían cuatro camas cada uno (Townsend: 1998, p. 257). En Manzanares había varias ventas en aquella época: la venta de Quesada en el camino hacia Alcázar de San Juan, otra en el camino de Valdepeñas, la venta de Borondo en el camino de Almagro y una casa de campo en el de Torralba que disponía de alojamiento para personas y monturas (Porres de Mateo: 1985, pp.173-175).

La siguiente parada en el camino fue Valdepeñas, donde llegó el 19 de febrero pero tan solo mencionó la calidad de su vino. Finalmente fueron a Santa Cruz y Almuradiel. Antes de salir de La Mancha describió la venta donde se alojaron en

este último pueblo: estaba organizada en torno a un patio, y tenía habitaciones bien amuebladas, con chimenea y dos alcobas. En el último piso había habitaciones para el administrador y el personal (Townsend: 1998, pp. 257-258).

Este pueblo había sido fundado en el nuevo camino de Andalucía en 1781, un año después de que el Papa Pio VI autorizara al rey para tomar posesión de este territorio que había pertenecido a la Orden de Calatrava. La posada de Almuradiel se estaba construyendo en 1785 (Porres de Mateo: 1985, pp.71-72), según Townsend estaba terminada cuando él la visitó.

El último viajero que nos dejó sus impresiones sobre La Mancha en el siglo XVIII fue Wilhelm von Humboldt, hermano del famoso naturalista Alexander von Humboldt. Visitó España entre 1799 y 1800, acompañado por su mujer embarazada, sus tres hijos y un amigo (Puig-Samper: 1999, pp. 329-355).

Humboldt pasó por La Mancha en el trayecto de Toledo a Andalucía, pero se detuvo solo lo imprescindible, de manera que su descripción es muy breve. En primer lugar paró en Manzaneque, un pequeño pueblo que tenía un castillo arruinado. Después cogió el camino de Puerto Lápice, en el que había muchas ventas mencionadas en el Quijote y llegó a Consuegra. Según el autor era una bella localidad donde se conservaba un palacio situado en la cima de un monte (Humboldt: 1998, pp. 143-144). Debía de referirse al castillo, que en estos momentos ya no era la casa del prior de la Orden de San Juan, sino la ermita de Santa María la Blanca. Esta ermita existía desde el siglo XVII, cuando se erigió para sustituir a una antigua que databa de 1229. Estaba decorada con un retablo en el que se representaban escenas de la vida de Cristo, San Juan Bautista un santo sin identificar y un castillo que podría ser el de Consuegra (Fernández-Layos de Mier: 1984 pp. 11-14, 42-44).

Por último pasó por Manzanares y Santa Cruz, localidades de las que no dio muchos detalles, solo se detuvo a describir la venta del segundo municipio:

La posada me pareció extraordinariamente buena y bien dispuesta. Era un edificio cuadrado que en el patio descansaba sobre 12 columnas de piedra, con habitaciones espaciosas y una cocina muy bonita. En el fondo de la misma había una elevación, en la que estaba el fogón, alrededor del cual un saledizo del muro, cubierto con una estera, servía de asiento. Alrededor del mismo hay además sillas y una especie de bonitos *tabouret*, especie de cilindros hechos de juncos (Humboldt: 1998, pp.144-145).

Después de salir de Santa Cruz el viajero atravesó Sierra Morena abandonando La Mancha, sin dar más detalles sobre la región. La descripción de esta posada no aparece ni en el *Catastro del Marqués de la Ensenada* ni en las *Descripciones del Cardenal Lorenzana*. En la primera fuente se menciona la existencia de algunos mesones en la población, pero no se describen sus edificios (Porres de Mateo: 1985, pp. 244-255)⁵.

5 Archivo General de Simancas (ASG), Dirección General de Rentas, 1ª remesa, Catastro de la Ensenada Respuestas Generales, L470, fol. 62r- 64r. Consultado on-line el 10/0372015 <http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ServletController>.

6. CONCLUSIÓN

Los viajeros del siglo XVIII atravesaron La Mancha de una forma muy precipitada, debido a que solo constituía un lugar de paso obligado en su viaje. Todos ellos atravesaron la región utilizando las rutas que iban de Madrid a Andalucía y de Madrid a Valencia o a la inversa. A su paso por La Mancha dedicaron poco tiempo a conocer sus municipios y por lo tanto, las pocas descripciones que realizaron son muy escuetas. Casi todos los viajeros solían dar una opinión general de los pueblos que encontraban a su paso. En muchos casos era bastante negativa. A Margarot Consuegra le pareció mal ordenada y descuidada, Twiss denomina a Villarta villano agujero y a Camuñas de lugar miserable. Normalmente estas críticas negativas venían inspiradas por las malas condiciones en las que se encontraban estos pueblos, su pobreza o su pequeño tamaño. También hay opiniones positivas como la de Twiss sobre Almansa por tener un mayor tamaño que las localidades de su alrededor y una buena arquitectura. Peyron fue el autor que tuvo una opinión más positiva, Consuegra le pareció una ciudad considerable, pero no describe el resto de las localidades por las que pasó. Las ciudades eran las protagonistas de los libros de viaje del siglo XVIII y los pequeños pueblos de La Mancha con sus modestas construcciones no consiguieron atraer lo suficiente la atención de los viajeros.

A pesar de que los autores ignoraron la mayor parte del patrimonio artístico manchego, algunos de sus elementos lograron despertar su interés, en su mayor parte fueron edificios civiles. Castillos como el de Consuegra, la fuente de Ocaña, el monumento de la batalla de Almansa, los molinos o las ventas que describen Townsend y Humboldt. Esto es poco común puesto que la arquitectura religiosa suele tener una mayor presencia en los relatos de viaje, pero en el caso de La Mancha la mayoría de los viajeros se limitan a hacer referencia al número de iglesias y conventos que había en un municipio sin referirse a ninguno en concreto. Los viajeros apenas hacen referencia al arte mueble, el único que rompió esta tendencia fue Townsend que mencionó las pinturas de Angelo Nardi en La Guardia y las pinturas de la iglesia de Manzanares.

Los viajeros no solo se veían atraídos por el patrimonio artístico, sino que tenían otros intereses como la ciencia, la economía o la sociología. Estas inquietudes se ven reflejadas en la atención prestada por los autores estudiados a los paisajes, los cultivos, los caminos y la industria de La Mancha. Estas preocupaciones denotan la gran influencia que tenían en ellos las ideas ilustradas, ya que la mayoría de estos elementos eran producto de las políticas que estaban llevando a cabo las autoridades del país siguiendo esta ideología. La Casa de Caridad fundada por Lorenzana en Ciudad Real, la mejora de las comunicaciones con la construcción de nuevos caminos y el establecimiento de algunas industrias.

Por último cabe mencionar la presencia de Don Quijote de La Mancha en la mayoría de los relatos estudiados. Los autores mostraron interés por conocer los lugares mencionados en la novela de Cervantes y especulaban con la localización de algunas de las aventuras del caballero de la triste figura. Esta tendencia pone de manifiesto que

en el siglo XVIII Don Quijote de La Mancha ya era la mejor carta de presentación de la tierra que le dio nombre.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguirre, Domingo (1973): *El gran priorato de San Juan de Jerusalén en Consuegra, en 1769*, Patronato José María Quadrado, Toledo.
- Arroyo Ilera, Fernando (2006): “La Mancha: la tierra y los hombres en los tiempos del Quijote”, Pillet Capdepón, Félix y Plaza Tabasco, Julio (Coord.), *El espacio geográfico del Quijote en Castilla-La Mancha*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 63-106.
- Benassar, Bartholome y Benassar, Lucile (1998): *Le voyage en Espagne: anthologie des voyageurs français et francophones du XVIe au XIXe siècle*, Robert Laffont, Paris.
- Bourgoing, Jean François (1789): *Nouveau voyage en Espagne ou tableau de l'état actuel cette monarchie: contenant les détails les plus récents sur le constitution politique... Avec une carte enluminée, des plans & des figures en taille douce*, Vol. III, Chez Regnaud, Paris.
- Bourgoing, Jean François (1792): *Tableau de l'Espagne moderne par J. FR. Bourgoing*, Vol. III, 2ª ed., chez l'Auteur, Du Pont, Devaux, Regnault, Paris.
- Campo Muñoz del, Juan (2009): *Viso del Marqués. Apuntes para una historia descripción del palacio y monumentos*, 5ª ed., s/n, Ciudad Real.
- Cean Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Vol. III, Imprenta de la viuda de Ibarra, Madrid.
- Criado del Val, Manuel (1969): *Teoría de Castilla-La Nueva. La dualidad Castellana en la lengua, la literatura y la historia*, Gredos, Madrid.
- Corella Suarez, Pilar (1992): “Aportaciones a la “Descripción del Gran Priorato” de Domingo de Aguirre”, *Anales Toledanos*, 29, pp. 133-181.
- Cortés Arrese, Miguel (2011): *Las órdenes militares de los románticos*, Catarata, Madrid.
- Dalrymple, William (1777): *Travels through Spain and Portugal, in 1774 with a short account of the Spanish expedition against Algiers in 1775*, J. Almon, Londres.
- Emsley, Clive (2014-15) “Maurice Margarot”, *Oxford Dictionary of national Biography*, consultado el 23 de mayo de 2011 <http://www.oxforddnb.com/view/article/63599>
- Fernández-Layos de Mier, Juan Carlos (1984): *El Castillo de Consuegra*, Diputación Provincial, Toledo.
- Fernández Pombo, Rafael (1977): *El castillo de Mora. Ayuntamiento de Mora*, Mora.
- García Guzmán (1963): *Ocaña en las rutas turísticas de España*, s/n, Madrid.
- García-Saúco Beléndez, Luis G. (1979): *La Catedral de San Juan Bautista de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.
- García-Saúco Beléndez, Luis G. (2001): *Batalla de Almansa. 25 de abril de 1707*, Instituto de Estudios Albacetenses don Juan Manuel, Albacete.
- García-Saúco Beléndez, Luis G. (2006): *Apuntes para una Historia del Arte de Albacete. La Edad Media y el Renacimiento*, Librería Popular, Albacete.
- Gijón Granados, Juan de Ávila (2003): *Arqueología moderna en el castillo de Manzanares (Ciudad Real). La nobleza, la casa de Borbón y las Órdenes Militares*, Gijón Granados ed., Manzanares.
- Guerrero, Ana Clara (1990): *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*, Aguilar, Madrid.
- Heras, de las Jesús (2008): *La orden de Calatrava. Religión, Guerra y Negocio*. Madrid, EDAF, 2008.
- Hernández Pacheco, Eduardo (1949): “La Mancha”, *Memorias de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, X, pp. 39-61.
- Herrera Casado, Antonio (1979): *Castillos y fortalezas de Castilla-La Mancha*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo.
- Herrera Casado, Antonio (2004): *Plazas mayores y ayuntamientos de Castilla-La Mancha*, Aache, Guadalajara.

- Hosta, José (2008): *Crónica de la Provincia de Ciudad-Real*, Diputación Provincial, Ciudad Real, ed. facsímil de la de Madrid de 1865.
- Humboldt von, Wilhem (1998): *Diarios de viaje a España 1799-1800*, ed. Miguel Ángel Vega, Cátedra, Madrid.
- Jesse, Otto (1946): “La Mancha: contribución al estudio geográfico de Castilla-La Nueva”, *Estudios geográficos, XXIII-XXIV*, pp. 479-524.
- Jiménez Ballesta, Juan (2001): *Molinos de viento en Castilla-La Mancha*, Ediciones Llanura, Piedrabuena.
- Jesús Morales, Eva María (2009): “Aproximación a las instalaciones bodegueras de Valdepeñas a mediados del siglo XVIII”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 33, pp. 213-247.
- López-Davalillo Larrea, Julio (2000): *Atlas histórico de España y Portugal. Desde el Paleolítico hasta el siglo XX*, Madrid, Síntesis.
- López Megía Francisco R. y Ortiz López, María del Mar (1998): *De la muy noble, muy leal y felicísima ciudad de Almansa e intrahistoria de la célebre batalla que se libró en su campo en 1707. Con los apéndices: De la Columna del Triunfo. De la Feria. Almansa la Mal Cercada. De la Nieve y de su Pozo*, Fr. López, Ayuntamiento de Almansa, Almansa.
- López Navas, Sebastián, Montero Domínguez, Guillermo (1987): *Casa de Caridad cuartel de la Misericordia (1784-1987)*, Ayuntamiento de Ciudad Real, Ciudad Real.
- López Torrijos, Rosa (2009): *Entre España y Génova. El palacio de don Álvaro de Bazán en el Viso*, Ministerio de Defensa, Madrid.
- Madoz Ibáñez, Pascual (1987): *Diccionario Geográfico-Estadístico. Histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Castilla-La Mancha, Vol. II. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha*, Toledo, ed. facsímil de la Madrid de 1845-50.
- Margarot, Maurice (1780): *Histoire ou relation d'un voyage qui a duré près de cinq ans: pendant lesquels l'auteur a parcouru une partie de l'Angleterre, La France, l'Espagne, le Portugal*, Vol. I, imprimerie de G. Bing, Londres.
- Martínez Díaz José Luis (2005): *La genealogía de las bodegas de Valdepeñas*, Ayuntamiento de Valdepeñas, Ciudad Real.
- Martínez Diez, Gonzalo (1983): “La provincia de La Mancha”, Navarro González, José Luis (Dir.), *I Symposium de Historia de La Mancha. Derecho e Instituciones. Actas*, Ciudad Real, Centro Asociado de la UNED, pp. 66-85.
- Muñoz Villarreal, J.J. (1997) “Consabura: algunas observaciones en torno a la obra de Domingo de Aguirre: el Gran Priorato de San Juan de Jerusalén en Consuegra en 1769”, *Hispania Antiqua*, 21, pp. 571-598.
- Pérez Higuera, Miguel Juan (2009): “De villa a ciudad: La evolución histórica de Almansa a lo largo del siglo XVIII”, *Al Basit*, 53, pp. 237-286.
- Peyron, Jean François (1782): *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777 & 1778*, Vol. I, Chez P. Elmsly, Paris.
- Pimentel, Juan (2003): *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Marcial Pons, Madrid.
- Ponz, Antonio (1972a): *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, XVI, Atlas, Madrid, facsímil del ed. de Madrid de 1787.
- Ponz, Antonio (1972b): *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, I, Atlas, Madrid, facsímil de la ed. de Madrid de 1787.
- Portuondo, Bernardo (2007): *Catálogo monumental artístico-histórico de la provincia de Ciudad Real*, Diputación Provincial, Ciudad Real, ed. facsímil de la ed. de Madrid de 1917.
- Porres de Mateo Julio et alii (1985): *Los pueblos de la provincia de Ciudad Real a través de las descripciones del cardenal Lorenzana*, Caja de ahorros D.L., Toledo.
- Porres de Mateo, Julio, Rodríguez de Gracia, Hilario, Sánchez González, Ramón (1986): *Descripciones del Cardenal Lorenzana (Archivo Diocesano de Toledo)*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo.
- Pretel Marín, Aurelio (1984): “En torno al concepto y límites de un topónimo olvidado: La Mancha de

- Montearagón” en Pretel Marín, Aurelio (coord.), *Congreso de historia de Albacete. Edad Media*, Vol. II, Instituto de Estudios albacetenses, Albacete, pp. 263-271.
- Robertson, Ian (1988): *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*, Serbal, Barcelona, CSIC, Madrid.
- Rodríguez de Gracia, Hilario (1983): “Resumen de la historia de Mora”, *Toletum*, nº 20, 1983, pp. 51-81.
- Rodríguez de Gracia, Hilario (1990): *El señorío de Mora. De la Orden de Santiago a los Rojas toledanos*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo, pp. 74-79.
- Rodríguez Domenech, M^a de los Ángeles y Rodríguez Espinosa, Eduardo (2014): “El territorio de la Intendencia de La Mancha en el Catastro de la Ensenada. Antecedentes, configuración y evolución posterior”, *CT Catastro*, 80, pp.89-148.
- Rubio Liniers, Santiago (1999): *La arquitectura de Juan de Villanueva en La Mancha*, Tf editores, Madrid.
- Salazar, Pedro (1612): *Crónica y Historia de la fundación y progreso de la provincia de Castilla de la orden del bienaventurado padre San Francisco*. Madrid, Imprenta Real.
- Simón García, José Luis (2011): *Castillos y torres de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses don Juan Manuel, Diputación de Albacete, Albacete.
- Soriano Nieto, Nieves (2011) “El viaje y lo monstruoso en el siglo XVIII. Por una ética-estética del Grand Tour”, *Nómadas Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 34, pp. 255-288.
- Townsend, Joseph (1998) [1791]: *Viaje por España en la época de Carlos III*, ed. de Ian Robertson y Javier Portus, Turner, Madrid.
- Twiss, Richard (1999) [1775]: *Viaje por España en 1773*, ed. M. Delgado Yoldi, Catedra, Madrid.
- Villaverde Gil, Alfredo (2002): *Viaje por La Mancha de Don Quijote y Sancho*, Aache, Guadalajara.

EL TORREÓN DE CARRIÓN DE CALATRAVA. HISTORIA, ARQUEOLOGÍA Y RESTAURACIÓN

Miguel Ángel Hervás Herrera
(*Baraka Arqueólogos, S.L.*)

Tomás Torres González
(*Baraka Arqueólogos, S.L.*)

1. INTRODUCCIÓN

El *Torreón* de Carrión es una antigua casa solariega construida en la década de 1780 por iniciativa de Juan Drouvillet, primer conde de Carrión de Calatrava, y situada en el sector central del núcleo urbano de esa localidad (*figura 1*). A mediados del siglo XIX fue considerada por Pascual de Madoz (ed. 1987: I, 284) como "...la mejor de la provincia en cuanto a las necesidades agrícolas, por sus almacenes, graneros y bodegas...". Tras diversos cambios de propiedad y uso, alcanzó el siglo XXI en un estado de conservación muy precario.

En los últimos años, el esfuerzo conjunto de las distintas administraciones ha permitido su rehabilitación integral y su recuperación para usos públicos de carácter cultural, gracias a la ejecución de un *Plan Director* precedido por un exhaustivo estudio arqueológico, y desarrollado en tres fases de obra consecutivas. El objetivo de la intervención era rehabilitar el conjunto respetando al máximo su fisonomía original y su indudable valor histórico y arquitectónico.

En la actualidad, el complejo arquitectónico está integrado por dos cuerpos de fábrica de grandes proporciones —Torreón y Cámara— distribuidos en torno a un patio empedrado de contorno irregular, y cuenta con aljibe y bodega subterránea.

2. EL CONTEXTO URBANO

El Torreón de Carrión, también conocido como *Casa Zaldívar*, se localiza en el núcleo urbano de Carrión de Calatrava (Ciudad Real), en el número 12 de la calle de los Caídos, antiguamente conocida como calle de la Hoz, muy cerca de la confluencia con las calles Cervantes y del Potro, unos 80 m al norte de la Plaza de la Constitución (*figura 2*). Se trata de una zona llana del sector central de la población, en la que no se han conservado restos del urbanismo preexistente. De hecho, el sustrato geológico de la zona, constituido por calizas terciarias, aflora directamente bajo las soleras de los pavimentos del primer momento de ocupación.

En el entorno próximo se localizan otros edificios de alto valor patrimonial, tales como la iglesia parroquial de Santiago Apóstol —tardogótica, con importantes reformas del Renacimiento y de épocas barroca y neoclásica—, el edificio del Ayuntamiento, de

3. RESEÑA HISTÓRICA DEL EDIFICIO

El Torreón fue construido en la década de 1780 como casa solariega de los Condes de Carrión de Calatrava. Las obras se realizaron por iniciativa de D. Juan Drouvillet, personaje de origen francés y residente en Bayona, que en agosto de 1783 había comprado el Señorío de la localidad —incluidas las tierras de propios y la jurisdicción de la villa— y se había convertido en el primer Conde de Carrión de Calatrava, al recibir dicha dignidad de parte del rey Carlos III por los servicios prestados a la Corona (Rodríguez, 2014: 36-37).

El edificio no es citado por el *Catastro de Ensenada*, fechado para la localidad en el año 1752, de donde se deduce que su construcción es posterior a esa fecha. Por otra parte, según recoge el historiador Juan Rodríguez Jiménez (2014: 37), en el archivo de los Condes de Carrión de Calatrava se conserva un documento fechado a comienzos de la década de 1780 que incluye la cuenta “del gasto de la obra hecha en la casa del Señor Conde de Carrión”, en referencia al complejo arquitectónico objeto del presente artículo, lo que viene a confirmar que su construcción inicial se produjo entonces.

El 3 de mayo de 1826, El Torreón fue vendido por los Condes de Carrión, junto con otras propiedades, a Ignacio Zaldívar, de quien lo heredó en 1827 su hijo, José Zaldívar y Carrillo, según demuestra una nota del Registro de la Propiedad. A la muerte de éste último, acontecida en 1890, el edificio pasó a propiedad de su hijo, Joaquín Zaldívar y Santisteban (Rodríguez, 2014: 38).

El conjunto arquitectónico estuvo en poder de la familia Zaldívar hasta bien entrado el siglo XX, por lo que es conocido también con el nombre de *Casa Zaldívar*. Así lo llamaba a mediados del siglo XIX el *Diccionario* de Pascual de Madoz (ed. 1987: I, 284), que en el artículo referido a Carrión de Calatrava afirma que dicha villa “...tiene 500 casas de habitación, entre las cuales es bastante notable la de los señores Zaldívar, por su solidez y espaciosos departamentos; y es sin duda la mejor de la provincia en cuanto a las necesidades agrícolas, por sus almacenes, graneros y bodegas...”.

A lo largo del siglo XX, el edificio principal —el *Torreón* propiamente dicho— funcionó sucesivamente como escuela de niñas, cárcel del pueblo durante la Guerra Civil, y vivienda de diversas familias. El edificio de almacén o *Cámara* fue ocupado también por varias viviendas y cuadras en su planta baja, mientras que la planta superior o “camarón”, que en origen había albergado un lagar, sirvió para la celebración de bailes de sociedad durante la década de 1960.

El conjunto pertenecía a la familia Peco Moraga cuando lo compró la Diputación Provincial de Ciudad Real, ya en la década de 1980. El 23 de junio de 1992 fue declarado Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento¹. La incoación previa de dicho expediente se había producido con fecha 14 de octubre de 1991².

1 Decreto 97/1992, D.O.C.M. nº 51, 8 de julio de 1992, pág. 3099-3101.

2 D.O.C.M. nº 82, 25 de octubre de 1991, pág. 3568-3570.

adintelados y de igual tamaño, rematan con dinteles de ladrillo a sardinel. En el piso inferior se sitúa la puerta de entrada, flanqueada por dos ventanas al oeste y una al este, que en su origen tuvieron el mismo formato que la puerta. El piso intermedio exhibe cuatro grandes balcones protegidos por antepechos de forja sin apenas proyección hacia el exterior. El piso superior, íntegramente edificado con ladrillo, apoya sobre una moldura de ladrillo de media caña y medio bocel entre filetes corridos, y sus vanos, de menor tamaño, rematan con arcos de medio punto.

El esquema de la fachada norte es básicamente idéntico al de la ya descrita, con la única diferencia de que, en ella, los cuatro vanos del piso inferior conservan su formato original, idéntico al de la puerta de entrada.



4. Fachada norte del edificio principal o Torreón, una vez finalizados los trabajos.

El alero de la cubierta presenta un vuelo muy destacado, y fue construido a base de una sucesión continua de filetes corridos de ladrillo escalonados a la inversa que remata, bajo la línea del tejado, en una hilera de pequeñas bovedillas de yeso que simulan la disposición de las cobijas en una cubierta de teja.

La planta superior conserva, al interior, restos de pinturas al fresco que representan una falsa balaustrada perimetral rematada con florones, y tras ella, un frondoso jardín idealizado, dentro de una tradición pictórica de falsas arquitecturas muy característica de las décadas finales del siglo XVIII.

Los forjados entre plantas estuvieron soportados por jácenas de madera de sección cuadrangular, de gran escuadría. El forjado existente entre las planta baja y primera, que se ha conservado íntegro y en buen estado, carece del hueco necesario para el tiro de una escalera, de donde se deduce que la escalera original de comunicación

entre ambas plantas estuvo situada en la vivienda colindante por el este, conocida como Casa de Castañeda y en origen perteneciente al conjunto que nos ocupa. Así lo confirman tanto las referencias orales recogidas sobre el terreno, como la existencia de dos grandes puertas —hoy tapiadas— en el muro oriental del edificio Torreón, una en planta baja y otra en planta primera, ocultas durante décadas tras los revestimientos de las paredes, y descubiertas durante los trabajos de restauración.

Cuando se dividió la propiedad de ambos inmuebles, se construyó en el ángulo sureste del patio una nueva escalera exterior en sustitución de la anterior. La comunicación entre las plantas primera y superior se resolvió mediante una escalera de caracol hoy desaparecida, parcialmente empotrada en el sector central del muro oeste.

4.2. El almacén o Cámara

Cierra el patio interior por el oeste, y constituye un buen ejemplo de arquitectura tradicional destinada al almacenamiento de productos agropecuarios. Tiene planta rectangular (26,20 x 8,24 m) y dos alturas sobre la rasante del terreno, más un sótano en el tercio meridional. Está construido con obra mixta de tapial de tierra acerado entre machones y cintas dobles de ladrillo, y reforzado al exterior por medio de un conjunto de ocho contrafuertes de mampostería. La fábrica descrita apoya sobre un zócalo perimetral de mampostería caliza en aparejo irregular (*figura 5*).

La planta baja, cuyas esquinas están construidas con sillería caliza de buena calidad de talla, conserva sin grandes alteraciones su estructura original, propia de una cámara para almacenamiento de grano: se halla dividida longitudinalmente en dos naves por medio de una secuencia central de seis grandes pilares de planta cuadrada fabricados con mampostería, que soportan un total de catorce bóvedas tabicadas de arista construidas con ladrillo.

El sótano presenta idéntico esquema constructivo, aunque tiene un menor desarrollo en altura y sólo cuenta con dos pilares centrales para un total de seis bóvedas, dado que sólo está presente en el tercio meridional del edificio. Los pilares del sótano se sitúan bajo la vertical de los dos pilares más meridionales de la planta baja.

La planta superior es diáfana, está cubierta a dos aguas por un tejado de teja curva sobre cerchas de madera a la española, y en origen acogió un pequeño lagar. A este edificio le fue añadido, en un momento constructivo de cronología indeterminada, un cuerpo de fábrica rectangular de dos alturas, cubierto con teja curva a tres aguas y construido con tapial de tierra entre machones y cintas de ladrillo, que se adosó en perpendicular al sector central de la fachada oriental del inmueble preexistente.



5. A. Vista general del edificio Cámara, antes y después de la intervención.



5. B. Vista general del edificio Cámara, antes y después de la intervención.

4.3. El patio interior

Articula los recorridos en el interior del conjunto, y distribuye los accesos entre los diferentes cuerpos de fábrica. Estuvo desde su origen pavimentado con cantos rodados cuarcíticos organizados en función de un complejo juego de maestras para evacuación de aguas pluviales, y contaba con dos pozos y con un sumidero central que conducía las aguas de superficie al interior de un aljibe situado en su extremo sur. A

él puede accederse desde la planta baja del edificio Torreón, o directamente desde el exterior a través de un portón situado en la calle Cervantes.

Su ángulo noreste estuvo ocupado por un cuerpo de fábrica de planta rectangular y una sola altura, construido con tapial de tierra y carente de cualquier valor de patrimonio, que en el momento de iniciarse los trabajos se encontraba casi completamente arruinado, y fue eliminado durante la tercera fase de los trabajos.

4.4. La Casa de Castañeda

La vivienda colindante por el este, conocida como Casa de Castañeda, también formó parte del conjunto, según demuestra tanto la fisonomía de su fachada exterior, como los datos aportados por el estudio arqueológico realizado y por las diversas fuentes orales consultadas.

En la actualidad ocupa los nº 8 y 10 de la calle de Los Caídos, y se encuentra convertida en una vivienda urbana tradicional de dos alturas y planta básicamente cuadrangular, cubierta con teja curva sobre estructura de madera, y con sus dependencias distribuidas en torno a un patio central porticado, más un patio trasero adicional de perímetro muy irregular.

Al igual que el cuerpo principal de El Torreón, está construida con obra mixta de tapial de tierra entre machones y cintas dobles de ladrillo. La fachada principal, orientada al sur, exhibe una cuidada simetría. La puerta principal de entrada al inmueble se presenta flanqueada por pilastras molduradas de sillería caliza, remata con un dintel adovelado también de sillería, y conserva restos de policromía en rojo, negro y amarillo. Los ventanales del piso inferior presentan grandes dinteles de ladrillo adovelados, cuyo borde superior exhibe un llamativo juego de molduras alternativamente curvas y rectas.

A la Casa de Castañeda pertenece en la actualidad la bodega subterránea documentada junto al flanco oriental del patio. Aunque desconocemos en qué momento se produjo la división del complejo en dos propiedades diferentes, sospechamos que fue con posterioridad a la redacción del *Diccionario* de Pascual de Madoz, acontecida en los años centrales del siglo XIX, dado que la descripción que esta obra hace del edificio parece referirse al inmueble completo.

5. LA INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA

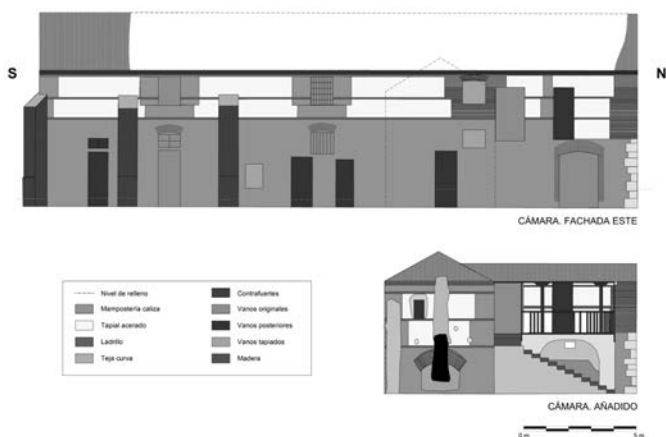
Uno de los principales objetivos de la intervención era rehabilitar el conjunto respetando al máximo su fisonomía original y su indudable valor histórico y arquitectónico. Para ello era imprescindible realizar un estudio arqueológico del mismo con anterioridad a la redacción del Plan Director, y un seguimiento arqueológico exhaustivo de todas las fases de obra.

Gracias a la intervención realizada, el inmueble ha podido recuperar su fisonomía y recorridos originales, y ha sido dotado de nuevos usos sin perder por ello su valor como documento histórico construido.

5.1. El Estudio arqueológico previo

Los trabajos de estudio arqueológico previo se llevaron a cabo entre octubre de 2006 y octubre de 2007 bajo la dirección de los arqueólogos Miguel Ángel Hervás Herrera y Tomás Torres González, y mediante el concurso del Taller de Empleo *El Torreón*. Consistieron en el control de las labores de desescombro, en la realización de excavaciones arqueológicas en diferentes puntos del complejo, y en la lectura estratigráfica completa de los edificios conservados, incluidas las medianeras.

La lectura estratigráfica de fábricas y paramentos permitió determinar con precisión el contorno de las diferentes fases constructivas existentes, y su sucesión en términos de cronología relativa, y sirvió además para identificar la configuración inicial de ambos edificios y sus recorridos, para establecer qué elementos eran originales y cuáles habían sido añadidos posteriormente, y para determinar el valor histórico y arqueológico de todos ellos, lo que habría de servir durante las fases de obra para decidir qué elementos debían ser recuperados, y cuáles podían ser eliminados (*figura 6*).



6. Lectura estratigráfica de la fachada oriental de la Cámara.

Además, se llevó a cabo un desescombro completo del solar bajo seguimiento arqueológico, lo que evitó la destrucción no documentada de cualquier elemento con valor monumental o documental, y permitió recuperar información suficiente sobre las partes derruidas del edificio: entre los escombros se localizaron algunos elementos constructivos recuperables —piezas de sillería, ladrillos moldurados, fragmentos de vigas...—, de los que se obtuvieron, además, datos importantes para la redacción del Proyecto de Rehabilitación, y un sólido conocimiento sobre la historia constructiva del conjunto.

Por último, se realizaron diversos sondeos arqueológicos en puntos estratégicos, tanto al interior del edificio de la Cámara como en el patio, con el fin de documentar

el paquete estratigráfico subyacente a los niveles de pavimento más modernos, y los materiales arqueológicos asociados a las fosas de cimentación de los distintos cuerpos de fábrica.

El estudio descrito permitió descubrir y documentar, entre otros elementos: la escalera original de bajada al sótano de la Cámara, un lagar en la planta superior de ésta y una tinaja empotrada en la planta inferior, el aljibe subterráneo existente en el extremo sur del patio y la atarjea que lo alimentaba, la gran bodega subterránea contigua a la medianera este, y los sucesivos niveles de pavimento tanto del patio como de los edificios Torreón y Cámara.

5.1.1. Estudio del edificio Torreón

La estructura del Torreón, muy afectada por la ruina de la cubierta y por los desplomes generados por ésta en los muros de carga, fue completamente restaurada en el año 2001, en una intervención realizada sin el preceptivo seguimiento arqueológico. En el transcurso de la misma se reconstruyó el armazón de cubierta, se restauraron las fachadas, y se sustituyó el forjado de la planta superior por planchas de hormigón prefabricado, operación durante la cual sufrieron importantes daños los frescos que decoran el interior de la planta alta. El forjado de la primera planta, en cambio, ha conservado su estructura original intacta.

En el momento de comenzar el Estudio arqueológico que nos ocupa, el interior de la planta baja del Torreón, originalmente diáfano, se encontraba compartimentado en diversas habitaciones de uso doméstico por medio de numerosos tabiques de muy diversa factura, todos ellos levantados a lo largo de la segunda mitad del siglo XX para adaptar el edificio a sus nuevos usos. Estas compartimentaciones se hallaban en un estado de ruina muy avanzado, y carecían por completo de cualquier valor de patrimonio, más allá de un cierto interés documental, que fue debidamente salvaguardado por la intervención arqueológica. Fueron demolidas durante la segunda fase de obra.

En origen, la planta baja de la fachada norte —orientada al patio interior— disponía de cuatro puertas de acceso funcionales, de las cuales tan sólo una conservaba su formato original en el momento de comenzar los trabajos. Otras dos de ellas estaban tapiadas por completo, y la cuarta, situada en el ángulo noroeste del edificio, había sido reducida notablemente de tamaño mediante su tapiado parcial. Los cuatro vanos de la planta baja de la fachada sur —integrada en la calle de los Caídos— eran en origen idénticos a los de la fachada norte. En la actualidad, tres de ellos se encuentran convertidos en ventanas mediante el tapiado de su tercio inferior, de modo que tan sólo la puerta principal de acceso mantiene su formato original.

Tras la segregación de la Casa de Castañeda, la comunicación entre las plantas baja y primera del Torreón pasó a realizarse por medio de una escalera de obra construida en el interior de un cuerpo de fábrica de nueva planta que quedó adosado al extremo oriental de la fachada norte del edificio, ocupando el ángulo suroriental del patio. La construcción de este nuevo acceso obligó a tapiar la puerta más oriental

de la planta baja de la fachada norte, y a desmontar el antepecho de forja del balcón correspondiente de la primera planta. De la escalera descrita no se han conservado más que sus improntas en la fachada norte del Torreón y en la medianera contigua, el basamento de sus muros de carga perimetrales, y el pavimento del rellano inferior.

En un momento de reforma de cronología indeterminada se construyó un porche adosado a la fachada norte del edificio. Estuvo cubierto a un agua con tejado de teja curva, y soportado por columnas de fundición que apoyaban sobre zapatas de piedra. La cumbrera de su cubierta quedaba por debajo del umbral de los balcones de la primera planta, con los que no interfería. El porche descrito incorporaba en su extremo oeste una pequeña habitación equipada con chimenea. En 2001 se encontraba en avanzado estado de ruina, y fue completamente desmantelado por la intervención restauradora acometida entonces. El porche en cuestión no formaba parte del diseño original del edificio, y no ha sido reconstruido.

5.1.2. Estudio del edificio Cámara

A partir de mediados del siglo XX, la Cámara dejó de ser utilizada para almacenamiento de productos agropecuarios, y fue reutilizada como edificio de vivienda y cuadras. Como consecuencia de ello, y en varias fases sucesivas, se llevaron a cabo importantes modificaciones en sus recorridos originales mediante la apertura de nuevos vanos y el tapiado o reconversión de otros ya existentes, y su interior fue objeto de diversas compartimentaciones que respondían a procesos de compra-venta parciales, segregaciones y repartos, de modo que, al comienzo de la intervención, la estructura original del interior del edificio era prácticamente irreconocible a simple vista.

Por lo que respecta a la modificación de puertas y ventanas, durante el estudio arqueológico realizado fue posible identificar todos aquellos vanos que formaban parte del diseño original del edificio y determinar la configuración inicial de los mismos, diferenciándolos de aquellos que habían sido abiertos *a posteriori* como consecuencia de la adaptación del edificio a sus nuevos usos.

Así, se identificó la puerta principal de acceso a la planta baja, situada en el extremo septentrional de la fachada este, y reconvertida en simple alacena como consecuencia de la construcción de una nueva escalera exterior de acceso a la planta superior, que cegaba el acceso original. De las cuatro puertas restantes que jalonaban la fachada oriental de la planta baja, sólo una resultó ser original.

Las dos ventanas existentes en la fachada norte de la planta baja fueron convertidas en sendos portones de acceso de animales al interior de la cuadra habilitada en ese sector, para lo cual había sido necesario eliminar sus jambas originales, y rasgar el muro de carga en la vertical de ambos vanos hasta alcanzar la cota de pavimento del patio contiguo. La ampliación de la luz original de ambos vanos dejó sin apoyo a los dos arcos de ladrillo que los remataban, lo que obligó a reforzarlos mediante el empotramiento de viguetas de madera y el tabicado parcial del intradós de los mismos.

Como consecuencia de la pérdida de capacidad portante de los arcos originales y de la deficiente calidad del refuerzo de madera aplicado, se abrieron grandes grietas verticales en esa fachada (*figura 7*).



7 A. La fachada norte de la Cámara, antes y después de la intervención.



7 B. La fachada norte de la Cámara, antes y después de la intervención.

También fueron modificados los recorridos del cuerpo de fábrica añadido en este sector del edificio, cuya puerta original de entrada desde el patio, situada en su fachada oriental, había sido tapiada y reconvertida en chimenea, y sustituida en sus funciones por otra de nueva apertura en su fachada sur.

En el momento de comenzar los trabajos, la planta baja de la cámara se encontraba dividida en un total de trece estancias diferentes por medio de la construcción de diversos tabiques que atestaban contra los pilares centrales originales. El sector sur fue dedicado a vivienda, y en él se documentaron dos cocinas equipadas con sus correspondientes chimeneas, y diversas estancias asociadas (*figura 8*). El tercio norte fue dedicado a usos agrícolas y ganaderos, como demuestra la existencia de diversos pesebres y ganchos de madera empotrados en las paredes.



8. Cocina documentada en el ángulo suroriental de la planta baja de la Cámara.

En su diseño original, el acceso al sótano se llevaba a cabo por medio de una escalera de tiro recto dispuesta el paralelo al eje longitudinal del edificio, que arrancaba en el interior de la planta baja de la Cámara, y desembarcaba junto al ángulo oriental de la pared norte del sótano. A raíz de la transformación del edificio en viviendas, la mitad superior de la escalera descrita fue amortizada con escombros, y sustituida en sus funciones por un nuevo tramo de escalera transversal al anterior y con salida directa al patio empedrado central, a través de una puerta de nueva apertura situada en la fachada oriental del inmueble.

Por último, cabe destacar el hallazgo de una tinaja empotrada en el pavimento de la planta baja del inmueble, completa y en buen estado, que formaba parte del diseño original de la cámara, y sirvió para almacenamiento de productos agropecuarios. Durante el proceso de compartimentación de la planta baja de la cámara, la tinaja fue rellena con escombros, y su boca quedó amortizada por la construcción de uno de los tabiques divisorios.

La planta baja ha conservado completas las catorce bóvedas de arista que servían de soporte a la planta superior, sin que en ninguna de ellas se observe indicio alguno de la existencia de un tiro de escalera, lo que demuestra que el acceso a la planta superior se realizó siempre desde el patio del complejo, por medio de una escalera exterior situada junto al extremo norte de la fachada oriental.

Desconocemos la configuración de la escalera original, que en cualquier caso era distinta a la de la escalera existente en el momento de comenzar los trabajos, conformada por catorce grandes peldaños de piedra en un único tiro rectilíneo paralelo a la fachada oriental del edificio, ascendente de norte a sur, que desembarcaba en una pequeña galería superior cubierta con un tejado a un agua soportado por dos pies derechos de madera, y protegida con una balaustrada de madera torneada.

La planta superior de la Cámara, en cambio, apenas había sufrido modificaciones relevantes en su distribución y recorridos, más allá de la colocación de nuevos pavimentos sobre los niveles de uso originales. Desde un principio estuvo dividida en dos espacios por medio de un tabique divisorio transversal que segregaba el tercio norte de la sala, en cuyo interior se han documentado los restos de un lagar perteneciente al primer momento de uso del edificio.

En efecto, esta sala estuvo equipada en origen con un pavimento de baldosas articulado en función de dos maestras diagonales que, partiendo de los ángulos noreste y noroeste de la estancia, confluyen en el sector central de su lado sur, junto al borde de un lebrillo empotrado en el nivel de pavimento a modo de poceta de decantación (*figura 9*). Cada uno de los tres paños de pavimento definidos por las maestras presenta vertiente hacia éstas, que a su vez vierten hacia el sur, en dirección al lebrillo mencionado. Por medio de un pequeño desagüe perforado en el fondo del lebrillo, los líquidos resultantes del prensado vertían al interior de una tinaja —hoy desaparecida— situada en la planta baja del edificio, bajo la vertical de dicho desagüe.



9. Restos del lagar documentado en el extremo septentrional de la planta alta de la Cámara.

5.1.3. Estudio de la medianera oriental

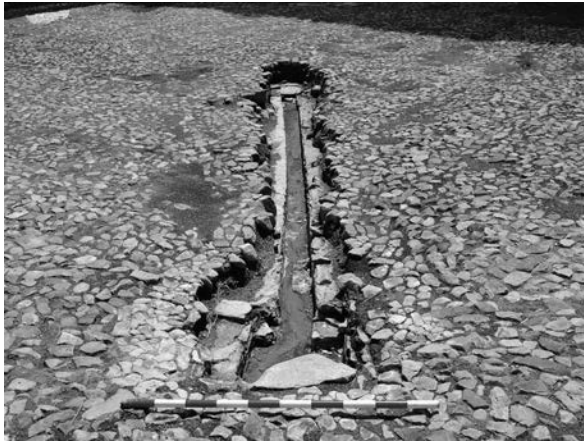
La configuración de la actual medianera oriental del conjunto demuestra que todas las edificaciones situadas al este del patio formaron parte inicialmente de la misma propiedad que la Cámara y El Torreón, aunque hoy sólo pertenecen al conjunto tres de las habitaciones situadas en la planta baja.

En este sector se observa la existencia de tres cuerpos de fábrica consecutivos en el tiempo, alineados en dirección norte-sur. El más antiguo de ellos ocupa el tercio sur de la medianera, y se adosa al ángulo noreste del Torreón. Los tres tienen planta rectangular y dos alturas, y sus fachadas visibles —que configuran la actual medianera este del conjunto— están construidas con tapial de tierra acerado o con cajones de mampostería encofrada entre cintas dobles de ladrillo, sobre zócalos continuos de mampostería caliza irregular, y presentan numerosas reformas, consistentes principalmente en el tapiado o modificación de algunos vanos originales, en la apertura de otros nuevos, y en la reparación de los tapiados deteriorados mediante la aplicación de rechapados de mampostería caliza o de ladrillo hueco.

5.1.4. Estudio del patio interior

En origen estuvo pavimentado por un empedrado dividido en cuatro cuarteles triangulares por otras tantas maestras diagonales que, partiendo de cada una de las esquinas del espacio, convergían en su sector central, punto en el que se han documentado los restos de un sumidero conectado a una atarjea subterránea (*figura 10*) que conducía las aguas de superficie hacia el interior del aljibe, también subterráneo, situado en el cuadrante suroriental del patio. Unos 4 m al oeste del aljibe se documentó también la existencia de un pozo de planta circular, entibado al interior con mampostería caliza trabada con arcilla.

El aljibe se localiza frente a la fachada norte el edificio principal de El Torreón, tiene planta rectangular alargada en dirección este-oeste, cuenta con 5,20 m de longitud por 3,20 m de anchura, tiene una profundidad máxima de 2,40 m en la vertical del intradós de la clave, está enfoscado al interior con mortero hidráulico, y cubierto por una bóveda de medio cañón ligeramente rebajada, construida a base de pequeños mampuestos irregulares de piedra caliza colocados en posición de dovela, y en la actualidad parcialmente derruida (*figura 11*).



10. Patio empedrado y atarjea de evacuación de aguas superficiales.



11. Aljibe localizado junto al flanco meridional del patio.

Bajo el flanco oriental del patio se documentó la existencia de una bodega subterránea de grandes dimensiones que pertenece actualmente a la Casa de Castañeda, colindante por el este con el complejo arquitectónico que nos ocupa. La bodega en cuestión se halla limpia y en perfectas condiciones de uso, aunque desprovista de tinajas, y cuenta con un amplio acceso escalonado desde el interior de la crujía occidental de la mencionada Casa de Castañeda, situada en el nº 8 de la calle Caídos.

La bodega citada es subterránea en todo su desarrollo: fue íntegramente excavada en el sustrato geológico del solar —calizas pontienses de la Era Terciaria— mediante el sistema de mina, según demuestra el hecho de que las bóvedas que cubren las distintas galerías están también esculpidas directamente en la roca, al igual que las paredes con sus nichos para alojamiento de tinajas, y las propias superficies de uso (*figura 12*). Está compuesta por un total de siete galerías abovedadas de trazado

básicamente rectilíneo, distribuidas según un esquema general de planta ramificada. Cuatro de estas galerías están orientadas en dirección este-oeste, mientras que las tres restantes presentan orientación norte-sur. Cada una de las galerías cuenta con alrededor de 1,50 m de anchura, y con una altura máxima de 2,10 m hasta la clave de la bóveda. Las dos galerías del extremo meridional, orientadas en dirección norte-sur, descienden sensiblemente de cota hacia el sur, mientras que las cinco restantes se presentan horizontales.

En total, la bodega suma unos 64 m lineales de recorrido, y cuenta con 47 huecos para alojamiento de tinajas. Por sus notables dimensiones, encaja con la descripción aportada en 1848 por el *Diccionario* de Pascual de Madoz (ed. 1987: I, 284).

5.2. Seguimiento arqueológico de las fases de obra

El seguimiento arqueológico se llevó a cabo bajo la dirección de los arqueólogos Miguel Ángel Hervás Herrera y Tomás Torres González, en paralelo a cada una de las diferentes fases de obra, que se desarrollaron entre mayo de 2009 y noviembre de 2013. Permitió salvaguardar los valores documentales del conjunto, recuperar todos los elementos constructivos que podían ser reutilizados durante la restauración, documentar la secuencia estratigráfica completa del subsuelo, evitar la destrucción no documentada de tabiquerías, pavimentos y otros elementos constructivos, y garantizar la correcta aplicación de los criterios de intervención previamente establecidos, de modo que, tras la intervención restauradora, el conjunto arquitectónico pudiese conservar la mayor parte de su carga documental y sus principales valores materiales y formales.



12. Galería de la bodega subterránea documentada bajo el flanco oriental del patio.

6. LAS FASES DE OBRA

La primera intervención restauradora conocida en El Torreón de Carrión se había realizado con carácter de urgencia en 2001, y consistió exclusivamente en la sustitución de la cubierta a cuatro aguas del edificio principal, en la reposición del forjado de su planta superior con planchas prefabricadas de hormigón, y en la consolidación de sus fachadas norte y sur. El resto del conjunto permaneció en estado de ruina parcial.

La recuperación sistemática posterior del conjunto arquitectónico se llevó a cabo entre mayo de 2009 y noviembre de 2013 según los criterios de intervención establecidos durante la fase de Estudios previos, y se articuló en tres grandes fases de ejecución.

Dado el deficiente estado de conservación de las fábricas existentes, la intervención desarrollada a partir de 2009 hubo de llevar a cabo importantes labores de consolidación estructural, mediante la restauración y restitución de fábricas y cubiertas, el tratamiento de fachadas exteriores, la eliminación de humedades por capilaridad en la base de los muros de carga, y el saneamiento de las estructuras-soporte, entre otras.

6.1. Primera fase. Restauración del edificio Cámara

Se desarrolló entre mayo de 2009 y octubre de 2010 bajo la dirección facultativa del arquitecto Francisco José Cuenca Herreros. La intervención se centró en la consolidación estructural de la cámara, que antes del comienzo de las obras presentaba importantes patologías que amenazaban con su ruina total a corto plazo.

Entre dichas patologías cabe destacar la presencia masiva de humedades capilares en la base de los muros de carga perimetrales; la descomposición parcial de los seis pilares de fábrica de la planta baja, con pérdida de capacidad portante; la intensa meteorización de los ladrillos que conforman los plementos de las bóvedas de la planta baja; importantes descalces y desplomes en los contrafuertes exteriores; desaparición casi total de la cubierta del edificio...

Con los trabajos de esta primera fase se pretendía, por un lado, impedir la ruina total del edificio y asegurar su conservación, devolviendo las funciones estructurales perdidas a sus muros de carga, contrafuertes, pilares y bóvedas tabicadas; y por otro, eliminar todos aquellos elementos añadidos durante la última etapa de uso del edificio que careciesen de valor patrimonial, y recuperar los elementos que hubiesen podido ser eliminados o transformados entonces, devolviéndole al edificio su fisonomía y sus recorridos originales.

Para ello se realizaron diversos trabajos de consolidación estructural, entre los que cabe destacar:

- el zunchado perimetral del tercio sur del edificio, que sirvió de atado a la base de las fábricas y liberó de presiones a las paredes perimetrales del sótano, consolidadas al interior con obra de ladrillo;
- la restauración de los contrafuertes exteriores, que fueron recalzados y reparados con obra de mampostería similar a la original, rejuntados con mortero

mixto, y rematados en coronación con pequeños tejadillos de teja curva idénticos a los originales;

- el encamisado de los pilares de la planta baja y del sótano, que se encontraban parcialmente descompuestos por efecto de la humedad capilar y de la fatiga de los materiales. El cuarto pilar de la planta baja contando desde el sur hubo de ser desmontado por completo y reconstruido desde su base;

- el refuerzo estructural de las bóvedas de arista, cuyos ladrillos se encontraban en parte descompuestos por efecto de la humedad, comprometiendo la estabilidad del conjunto. Para ello fue necesario sustituir los ladrillos afectados, eliminar los revestimientos de yeso del intradós de las bóvedas, y aplicar nuevos revestimientos de yeso reforzado con marmolina, previa colocación de una malla de fibra de vidrio que aseguraba la transmisión homogénea de las cargas y ayudaba a prevenir la aparición de grietas o fisuras (*figura 13*).

- la construcción de losas autoportantes en plantas alta y baja, que descargan de presión tanto a las bóvedas del sótano como a las de la planta baja, al tiempo que facilitan su sustentación. La losa de la planta baja fue montada sobre bovedillas plásticas de sistema multimódulo *cavity*, que facilita la ventilación natural del área, eliminando por convección tanto la humedad capilar como la de retorno. Ello obligó al desmontaje —previa documentación arqueológica completa— de los pavimentos originales de ambas plantas, que en cualquier caso se encontraban en muy deficiente estado de conservación. Tan sólo fueron conservados *in situ* el pavimento de ladrillos asociado a la boca de la tinaja empotrada en planta baja, y el del lagar del extremo norte de la planta alta, en torno a los cuales se crearon sendas discontinuidades en las respectivas losas para conservar la lectura de ambos elementos.

- la reconstrucción de la estructura completa de cubierta del edificio, previo zunchado perimetral del mismo en coronación. La cubierta fue reconstruida en su integridad, reproduciendo con toda precisión su esquema y dimensiones originales, para lo cual se recuperó y copió una de las pocas cerchas originales que se habían conservado completas (*figura 14*).



13. Trabajos de consolidación de las bóvedas de la planta baja de la Cámara.



14. Proceso de reconstrucción de la estructura de cubierta de la Cámara.

Por otra parte, las modificaciones sufridas por el edificio como consecuencia de su transformación en vivienda habían alterado profundamente su fisonomía interior, todas ellas databan de la segunda mitad del siglo XX, derivaban de la aplicación de usos impropios, y carecían por completo de cualquier valor de patrimonio, por lo que, de acuerdo con la Dirección Facultativa y con la Comisión Provincial de Patrimonio, se tomó la decisión de revertirlas, acometiendo los trabajos de restauración necesarios para devolverle al edificio, en la mayor medida posible, su fisonomía original, lo que además permitió recuperar sus recorridos tal como habían sido concebidos en un primer momento.

Con este objetivo se realizaron diversos trabajos de restauración, consistentes principalmente en la eliminación de todas las compartimentaciones de la planta baja (*figura 15*), en la reapertura de las puertas originales tapiadas —incluida la principal—, en la recomposición de la geometría original de los vanos que habían sido modificados (*figura 16*), y en la eliminación de aquellos que habían sido abiertos *a posteriori*. También se recuperaron la traza original rectilínea de la escalera de bajada al sótano, y los niveles de uso originales empedrados adyacentes al edificio (*figura 17*).



15 A. El interior de la planta baja de la Cámara, antes y después de la eliminación de las compartimentaciones de mediados del siglo XX.



15. B. El interior de la planta baja de la Cámara, antes y después de la eliminación de las compartimentaciones de mediados del siglo XX.



16 A. Recomposición de la geometría original del vano principal de acceso al cuerpo añadido de la Cámara.



16. B. Recomposición de la geometría original del vano principal de acceso al cuerpo añadido de la Cámara.

La intervención restauradora más significativa afectó a la escalera y la galería que facilitaban el acceso a la planta superior de la Cámara. Ambas se encontraban en muy precario estado de conservación, no formaban parte del diseño original del edificio, habían sido edificadas sobre un relleno muy inestable que era necesario eliminar y que contenía materiales de cronología reciente, y su construcción había obligado al tapiado de la puerta principal de acceso a la planta baja del inmueble, dotada de cierto valor monumental.

En virtud de todas estas circunstancias, y de acuerdo con la Dirección Facultativa y con la Comisión Provincial de Patrimonio, se tomó la decisión de desmontar ambos elementos, que fueron sustituidos por una escalera de nueva factura en acero cortén sobre estructura metálica, lo que permitió a su vez la recuperación de la puerta principal de la planta baja (*figura 5*).

También cabe destacar la recomposición de la geometría original de las dos ventanas de la planta baja de la fachada norte, que habían sido transformadas a mediados del siglo XX en portones de acceso al interior de la cuadra habilitada en ese sector del edificio. La restauración realizada permitió recuperar el apoyo natural de los dos arcos superiores de ambas ventanas, con la consiguiente estabilización de la fábrica original (*figuras 7 y 18*).



17. Reparación de los pavimentos empedrados del patio junto a la fachada oriental de la Cámara.



18. Trabajos de recomposición de la geometría original de las ventanas de la planta baja de la fachada norte de la Cámara.

Asimismo, se eliminaron algunos elementos añadidos ajenos a las funciones originales del edificio, tales como el pesebre empotrado en el muro oeste de la cuadra, o las tres chimeneas de las cocinas documentadas, cuyos tiros rompían además las fábricas originales.

Por último, se llevó a cabo la reparación de los tapiales acerados deteriorados de las fábricas de la planta alta. Para ello se aplicó el criterio de mínima intervención, de modo que los acabados originales que se encontraban en buen estado fueron conservados intactos, y sólo se restituyeron los tramos desaparecidos o aquellos que se habían desprendido de su soporte.

6.2. Segunda fase. Restauración del edificio Torreón

Se desarrolló entre noviembre de 2010 y mayo de 2011 bajo la dirección facultativa del arquitecto Juan Basiano Salcedo Calvo. En esta ocasión, la intervención se centró en la rehabilitación integral de edificio principal o Torreón.

Por una parte, y siguiendo el mismo criterio aplicado durante la primera fase en relación con el edificio Cámara, se eliminaron todas las compartimentaciones de la planta baja y todos los revestimientos del interior de las plantas baja y primera, y fueron recuperados y restaurados los vanos originales de las fachadas norte y sur, y sus antepechos de forja.

Asimismo, se reforzó el forjado de la planta primera mediante la construcción de una losa autoportante, y se recuperó la circulación del interior del edificio con la construcción de las escaleras de acceso a las plantas primera y segunda, edificadas de nueva planta en acero cortén sobre estructura metálica para mantener el mismo código de restauración que se había aplicado en relación con la Cámara (*figura 4*).

6.3. Tercera fase. Habilitación para uso público

Se desarrolló entre junio y noviembre de 2013 bajo la dirección facultativa del arquitecto Juan Basiano Salcedo Calvo. Durante esta última fase se realizó la restauración de la medianera oriental, que fue acometida siguiendo los mismos criterios de paramentación que se habían aplicado previamente en el resto de las fábricas del complejo arquitectónico (*figura 19*). Además, se llevó a cabo la construcción de dos aseos públicos en el ala oriental del conjunto, la pavimentación del patio mediante empedrados similares a los originales, la protección de los restos del aljibe, y el tratamiento de las medianeras no históricas. Se instalaron sistemas de alumbrado y climatización en todo el complejo, diversos elementos de cerrajería, un ascensor exterior para acceso a la planta alta de la cámara, y un escenario desmontable en el extremo norte del patio.



19 A. La medianera oriental del conjunto, antes y después de su restauración.



19 B. La medianera oriental del conjunto, antes y después de su restauración.

Asimismo, se realizaron trabajos de protección y musealización *in situ* de diversos vestigios arqueológicos recuperados en fases anteriores, tales como la tinaja empotrada en el pavimento de la planta baja de la Cámara, o el lagar de la planta alta. Por último, se instalaron mamparas de cristal en la planta baja de la Cámara para delimitación de aulas y espacios de trabajo, y se colocaron el mobiliario y los cortinajes.

Con esta última fase de trabajos finalizó el proceso de rehabilitación y restauración del conjunto monumental de El Torreón de Carrión, que ha quedado habilitado para su nuevo uso como Escuela Municipal de Música, Sede de la Agrupación Musical “Calatrava la Vieja”, y sala de congresos, exposiciones y conferencias, al tiempo que ha recuperado sus principales valores históricos y arquitectónicos, y ha conservado tanto su valor como documento histórico construido, como su originalidad material y formal.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Madoz, Pascual (ed. 1987): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Castilla-La Mancha*. Salamanca. Ámbito Ediciones. 2 vols.

Rodríguez Jiménez, Juan (2014): *Carrión de Calatrava en el siglo XX*. Ciudad Real, Artes Gráficas Hermanos Lozano.

VESTIGIOS DE LA IMAGEN URBANA TRADICIONAL EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL

Teodoro Sánchez-Migallón Jiménez
(*Universidad Politécnica de Madrid*)

Se trata de una aproximación al estudio de la arquitectura vernácula de la provincia de Ciudad Real, con un recorrido a través de las distintas comarcas, destacando las características de las diferentes respuestas constructivas al medio físico. Desde un conocimiento del territorio, y apoyándose en las imágenes, se analiza de forma transversal el objeto arquitectónico que conforma la edificación urbana de los núcleos poblacionales del espacio provincial.

Se realiza una visión general de los escasos ejemplos populares de los caseríos de la provincia. Se estudia la casa urbana, la impronta visual en calles y plazas, como tipo edificatorio más común, su composición, materiales, programa, distribución, volumen, sistemas constructivos y elementos arquitectónicos (lenguaje formal). Análisis aproximativo a la arquitectura vernácula urbana, en un trabajo de campo casi arqueológico.

Al no profundizar sólo se resumen los aspectos principales y diferenciales de la arquitectura tradicional en la provincia de Ciudad Real, como transición entre la casa castellana y los cortijos andaluces, entre la casa extremeña y la levantina, con sus influencias y peculiaridades.

1. INTRODUCCIÓN

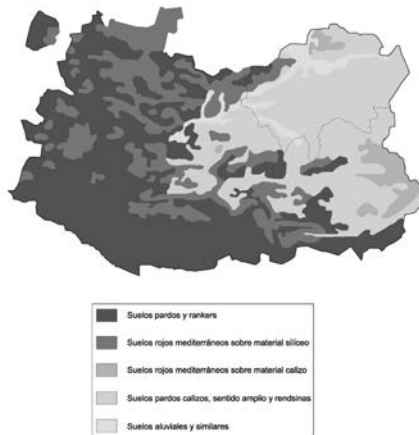
Vestigio, según el RAE, es el recuerdo, señal o noticia que queda de algo pasado. La aportación que se pretende extraer en esta comunicación se concreta en una secuencia de imágenes de algunos rincones urbanos provinciales, que nos muestren en su conjunto la cara vernácula, la imagen más popular de caseríos y villas, con la que se puede interpretar y completar la historia constructiva, edificatoria, y en consecuencia, la historia socio-económica de la población ciudadrealeña del XIX y primera mitad del XX.

Este estudio aproximativo aporta algunas claves sobre los elementos identificativos de la arquitectura popular de las casas urbanas en las diferentes comarcas de la provincia. Este análisis comparativo superficial revela la dificultad de establecer límites geográficos precisos a estos invariantes constructivos, siendo muy difusas las fronteras. Desde una simple división entre comarcas de llanura y de montaña, se puede llegar a distinguir dentro de los montes de Ciudad Real (oeste de la provincia), la zona norte, la intermedia que se funde con las áreas de transición del Campo de Calatrava, y la zona sur del Valle de Alcudia, Almadén y Sierra Morena. Quedaría el este de la provincia formado por la llanura manchega y la comarca específica del Campo de Montiel.

Estas divisiones iniciales se apoyan en un análisis profundo de las condiciones físicas del territorio.

Las formas del relieve de la provincia de Ciudad Real, se organizan en tres grandes unidades morfoestructurales más una cuarta de transición:

- El zócalo norte, oeste y sur de la provincia de litología paleozoica y precámbrica.
- La cuenca sedimentaria manchega al noroeste, con materiales del terciario.
- La altiplanicie de Montiel al sureste, constituida por un roquedo mesozoico.
- El Campo de Calatrava, en la zona central, de transición, con asomos volcánicos



1. Suelos de la provincia de Ciudad Real. Elaboración propia.

La división del territorio, según los suelos sean silíceos o arcillosos, es concluyente para definir los materiales básicos de los que se componen las construcciones tradicionales, al oeste principalmente con piedra cuarcítica, (proveniente de la consolidación de areniscas con alto contenido en cuarzo, amarillenta o rojiza, muy compacta y dura), y al este la arcilla (roca sedimentaria disgregada), que en la construcción tradicional manchega es el material básico y primordial en forma de tapial, adobe, ladrillo, teja, mortero de agarre y revestimiento, además de la piedra caliza (roca sedimentaria de precipitación química, formada por carbonato cálcico, abundante en La Mancha, llamada toba).

El Campo de Montiel, comparte su roquedo entre rocas areniscas y calizas, siendo la arenisca una roca compuesta por arena empastada por cemento que le da la dureza, de color pardo o rojizo, llamada piedra de moliz.

El zócalo base en el que se asienta la provincia es silíceo, con areniscas, cuarcitas y pizarras; y en la llanura este, se esconde bajo una cobertera terciaria caliza, con dolomías, margas, yesos y arcillas, más o menos ricas en cal.

El clima continental sintetiza los rasgos físicos del medio y es clave para ver las posibilidades que le ofrece al hombre el entorno que le rodea. La irregularidad

pluviométrica y su escasez en el este, contrasta con las lluvias más regulares del noroeste. “La regionalización climática de Ciudad Real muestra como rasgos más destacados la oposición entre dos zonas claramente diferenciadas, una mediterránea con matices oceánicos y otra con matices continentales, y entre ambas áreas de transición”¹. Estas diferencias se plasman sensiblemente en la inclinación de cubiertas y en la utilización de piedra en cerramientos para conseguir un mejor comportamiento higratérmico.

La ocupación humana ha modificado profundamente el paisaje vegetal original de la provincia, con una intensa deforestación, los encinares se han convertido en pastizales con árboles, quejigos, rebollos o robles en forma arbustiva o sub-arbustiva. Existen cinco especies básicas en la provincia: encina, alcornoque, quejigo, roble melojo o rebollo y sabina albar. De todas estas especies vegetales se extraen materiales para la construcción, ramas para fabricar entramados en paños de cubiertas y las falsas o sobrados, además de reforzar y arriostrar tapias y elementos secundarios, como pequeños porches. Materiales pobres pero presentes en las construcciones, sobre todo en las más rurales.

La floresta que acompaña al encinar se limita a la retama de bolas y al romero. Los matorrales propios del encinar calizo serían romerales, salviares, esplegueras, tomillares y aulagares, y en el encinar silíceo tenemos jarales y cantuesares. En los pastizales calizos tenemos esparto y lastonar, mientras que vallicares, berceales y majadales se dan en los pastizales silíceos. El lentisco se da en las solanas de Sierra Morena. El aumento de humedad y templanza térmica provoca la aparición de arbustos como el madroño, el durillo, la cornicabra, el rusco y el brezo blanco.

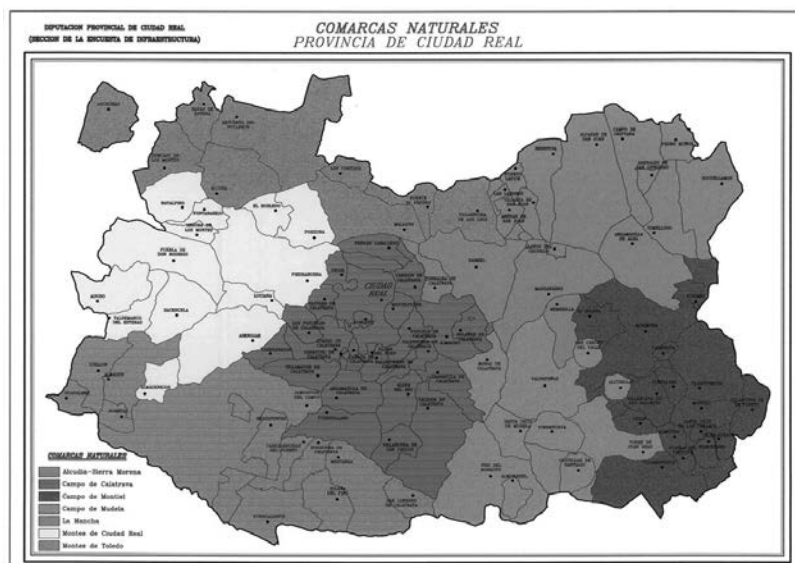


Imagen 2. Comarcas naturales de la provincia de Ciudad Real. Diputación de Ciudad Real.

1 (Fernández, 1991: 107).

2. VALLE DE ALCUDIA-ALMADÉN

El recorrido comienza desde el sur-oeste, con la comarca de Almadén, al final del Valle de Alcudia, constituida por cerros y lomas suaves, con grandes vegas en los límites con la provincia de Córdoba. En este rincón, comunicado desde la antigüedad por calzadas romanas en su paso desde el Levante hasta Mérida, se mezcla la arquitectura popular manchega con la extremeña y la cordobesa, con casas desarrolladas en planta baja y sobrado, con fachadas de portón central y ventanas en ambos lados, con ventanuco en alto. El interior se desarrolla a partir de un paso central hasta el patio trasero, destacan la escasez de huecos a fachada y las grandes chimeneas para la matanza. En las poblaciones mineras se mezclan los elementos de arquitectura civil del XVIII, de ladrillo y motivos clasicistas, con las primitivas mamposterías de cuarcita del lugar, hoy muy encalada.

Los huecos son de menor tamaño en las cámaras, y evolucionan hasta convertirse en balconillos, con revoco en toda la fachada, recercando los huecos, sobre todo la puerta o portón, y disponiendo sobre las ventanas el guardapolvos o tejadillo de obra revocado, cubriendo las rejas, más decoradas en el modelo más evolucionado y más reciente de casa.



3. Almadén.



4. Almadenejos.



5. Brazatortas.



6. Guadalmez.

Poblaciones asentadas en laderas, con un trazado adaptado al terreno, irregular, de raíces hispano-musulmanas. Los sobrados en estos pueblos tienen mayor entidad que en municipios más serranos, indicativo de mayores cosechas. Se aprecia en las calles una amplitud para el paso de carros, disponiendo de construcciones agropecuarias en las afueras de los pueblos, corrales, apriscos, establos, cuadras y huertos, quedando los centros para la vivienda del jornalero o pequeño propietario de ganado o tierras, sin corrales amplios, en un parcelario más comprimido, con unidades entre 150-250 m², provenientes de la ordenación original de la propiedad en algunas manzanas más modernas en los ensanches, y segregaciones de manzanas centrales con las grandes casonas bajomedievales y posteriores.

Esta composición de fachada se repite en los pueblos del Valle de Alcuía, siendo un elemento peculiar las grandes chimeneas tronco-piramidales con base rectangular alargada, que responden a un gran hogar que ocupa todo un frente del cuarto principal, con campana de humos alta, vividera.

La impronta visual de algunas casas del XIX, se define por los vanos con cierto orden, de pequeñas dimensiones, con puertas discretas, aleros sencillos, colores variados en los revocos, sobre mamposterías pobres, con una altura de cornisa entre la planta baja y la planta y media, cubiertas a dos aguas con pendientes hacia la calle, con una proporción que iguala el ancho de calle con la altura de edificación, con centros donde los huecos salpican todos los frentes edificados, no existiendo grandes paredazos silenciosos.

De Almadén dice Feduchi: "...su trazado es regular, amplias calles...", del Valle de Alcuía dice:

los pueblos son pequeños y muy humildes, de irregulares trazados y casas de una sola planta, todo lo más con la adición de una cámara superior, de muros de piedra y cubierta de teja a dos aguas, con el caballete paralelo a la calle. Tienen tres únicos huecos: la puerta y una ventana lateral, y el pequeño de la cámara,...revocos de violento colorido,...recercado en blanco...en Cabezarrubias, Almodóvar y revocos de fuertes tonos de color entre líneas blancas en Tirteafuera².

La construcción popular de los pueblos más serranos, cuya principal actividad son los pastos ganaderos y el cultivo del cereal y olivo, se caracteriza por su humildad, y el uso casi generalizado de la piedra en sillarejo, cuarcita, vista o encalada, con pocos revocos, y estos de barro. Destacan las casas de labor con grandes cercados para el ganado, quinterías diseminadas por el extenso territorio, ventas, poblados pequeños, con trazados irregulares y sinuosos, adaptados a la topografía.

2 (M. Feduchi, 1984: 376).

3. MONTES NORTE

Las arquitecturas populares de estas comarcas presentan grandes similitudes por lo que se pueden englobar los pueblos de Cabañeros, montes de Toledo y montes de Ciudad Real, formando entre todos la comarca de los Montes norte.

En algunos ejemplos de poblaciones próximas a la Siberia extremeña se usan decoraciones barrocas en recercados de huecos, sobre todo la portada, destacando Agudo. Como aportaciones a la construcción tradicional en la provincia, se realizan cubriciones interiores con bóvedas vaídas y de arista en planta baja, cámaras cubiertas con rollizos y suelos de entramados de cañas y maderas de menor entidad.



7. Agudo.



8. Puebla de don Rodrigo.

La construcción popular de esta comarca se caracteriza por el uso de la mampostería de sillarejo vista, encalada o revocada, las pequeñas dimensiones de las viviendas en planta baja, con programas sencillos, destacando el uso ganadero en corrales, cuadras, cobertizos, parideras y pequeñas construcciones rurales, mezclando soluciones típicas de la serranía, con otras más evolucionadas en las poblaciones. El tamaño de las villas es reducido, no formando un auténtico casco, siendo producto de la adición de casas entorno a la iglesia y a los caminos, siempre adaptándose al terreno en media ladera y junto a algún río o fuente importante.

Uno de los pueblos que conserva una imagen popular será Piedrabuena, su casco antiguo tiene forma almadrada, con el castillo extramuros. Con una topografía de calles inclinadas, edificada sobre una loma, con manantiales próximos, constituye un cruce de caminos. Las construcciones tradicionales se realizaban con mamposterías enripiadas con piedras volcánicas de basalto y con piedras areniscas o cuarcitas, usando el adobe en las cámaras o plantas altas. Quedan restos de casas de labor y pequeñas agrupaciones de viviendas en planta baja entorno a callejones (adarves musulmanes). Las murallas se encuentran encaladas. La agricultura se concentraba en pocos propietarios, por lo que las viviendas eran sencillas y pequeñas, de jornaleros y aparceros. Existiendo algunas grandes casas de labor, con amplios corrales.



9. Horcajo de los Montes.



10. Arroba de los Montes.



11. Alcoba de los Montes.



12. Piedrabuena.

No existe jerarquía de casas ni espacios públicos relevantes, no hay plaza mayor, son calles estrechas, sinuosas, con manzanas irregulares, con los montes como final visual de las mismas.

4. CAMPO DE CALATRAVA

La casa-patio manchega varía según la evolución histórica de los cascos urbanos, como en Almagro con un casco sometido y constreñido por un recinto mural, al contrario que Infantes con un parcelario abierto al ser una población ex novo, con casas en solares más extensos. Los modelos primitivos con zonas de trabajo más complejas, han ido evolucionando, perdiéndose o transformando los anexos, y adaptando la vivienda a los usos actuales³.

El Campo de Calatrava, se extiende por el centro de la provincia, en el área geográfica de transición de los terrenos silíceos del oeste y la mancha llana y caliza del este. Su orografía es más irregular que la vecina manchega, poseen la peculiaridad

3 (Almarcha, 2001: 353-376).

de haber padecido un periodo de vulcanismo, que hoy se aprecia en antiguos cráteres, lagunas y elevaciones, con gravas volcánicas.

El poblamiento de esta comarca es mayor que en otras, debido al paso del camino de Córdoba a Toledo, al río Jabalón, situarse la capital de la Oretania cerca de Granátula y disponer la Orden de Calatrava, su capital administrativa y la residencia de los banqueros alemanes *Fucales*, en Almagro.

En torno a la capitalidad económica de Almagro crecieron las demás poblaciones, con patrones constructivos similares, aunque destaca la arquitectura civil, palaciega y religiosa que se concentra en la capital de la Orden. La construcción popular tiene influencias mudéjares muy claras, por la gran población morisca de la comarca, los alfiles de las puertas, el uso de ladrillo en las verdugadas y rafas de los aparejos de los tapias y en las mamposterías pobres. En sus fachadas, primero el revoco de mortero bastardo y después la cal.

Grandes conjuntos urbanos, extensos, con solares de dimensiones respetables, que propician programas agropecuarios amplios, alternándose con viviendas pequeñas de braceros o arrendatarios, incluso de artesanos. Las manzanas están muy divididas.

Destacan los patios con sus galerías y corredores, con sus columnas de piedra o madera, que evolucionan a tener cerrados sus cuatro lados, con un afán señorial y clasicista, de imitación a las casas nobiliarias y solariegas.



13. Almagro.



14. Carrión.

Según Feduchi la componente rural de estas poblaciones está representada por los enormes portones, de dimensiones superiores a los del resto de la provincia, con un variado muestrario de protecciones, guardacantones, guardacarros, tejadillos, etc.

La componente urbana es patente en el trazado regular y amplio de sus calles... con el enmorrillado original, con casas-vivienda de dos plantas, fachadas ordenadas con sencillez y cierta simetría en la composición de los huecos, con formas, tamaños y detalles muy variados... en planta baja... rejas saledizas, protegidas a veces por guardapolvos... en segunda planta vidivera o una cámara, siendo en el primer caso más grandes, con rejas o balcones y con una elaborada carpintería de cuarterones, mientras que en el

segundo caso, son pequeños y cerrados por una simple hoja de tabloncillos verticales... muros encajados sobre zócalos de color, casos particulares en bandas horizontales de tapial, encajados y separados por verdugadas de ladrillo y machos de mampostería⁴.

La importante rejería que cierra todos los huecos que horadan en mayor número y dimensiones los frentes de las calles, con un ordenamiento de balcón-ventanal, con reiteraciones compositivas, así como la carpintería mejor trabajada en portones, con una gran hoja recercada o dos hojas, además del trabajo mudéjar del ladrillo en aleros en forma de dientes de sierra, o aparejo en diagonal, son los elementos diferenciadores de la arquitectura calatrava respecto a la manchega pura.

La imagen urbana de estas construcciones llega a nuestros días mejor conservada y más valorada, gracias a su protección (sólo en Almagro) y a un turismo que la reclama, la revive y la anima a prolongarse en el tiempo. La restauración, la hostelería y la administración pública son mecenas del aparejo mudéjar, del patio, corral, bodega y cuadra.



15. Granátula.



16. Ballesteros.

La densidad urbana, las plazuelas y aperturas que se forman frente a conventos, parroquias y palacios, la estrechez de adarves y callejas, juderías y morerías, arrabales y mercados enriquecen las villas calatravas y las dotan de una variedad espacial y una movilidad que provocan perspectivas, imágenes en confortables rincones y sorprendentes acodos, en los que se debe extremar el respeto por la volumetría existente, la proporción de huecos, los silencios decorativos, usos y densidades edificatorias, para mantener los sutiles equilibrios del paisaje urbano medieval.

4 (M. Feduchi, 1984: 378).



17. Moral.



18. Torralba.

Granátula de Calatrava mantiene construcciones palaciegas de gran entidad, Ballesteros dispone de recorridos homogéneos en sus frentes con una gran diversidad cromática, Carrión tiene un ensanche bodeguero muy digno, sin grandes edificios nobiliarios, pero con casonas de labor en magnífico estado de conservación. Torralba ha conservado plazas y calles en su primer ensanche, con elementos de gran antigüedad y características populares muy claras. El caso del casco histórico de Moral de Calatrava es curioso, apoyado en varias iglesias, la plaza, el pósito y algunas calles, mejorando sus pavimentos, reforma y renueva sus edificios populares perdiendo la descomposición, las texturas y los materiales auténticos de la casa del jornalero, dejando olvidado un ensanche muy interesante, tanto en el conjunto de pequeñas casas que se arraciman sobre la loma, como en las grandes casas de labor de la parte baja del caserío, con gran limpieza de frentes, portadas, hastiales de camarones y pajares que rodean al centro.



19. Bolaños.



20. Corral.

Bolaños prácticamente ha perdido todas sus edificaciones populares. Corral ha realizado un gran esfuerzo en la pavimentación del centro histórico, pero quedan calles perimetrales a este centro con embaldosados muy dudosos, apreciándose la irregularidad de un trazado casi árabe, con una presencia de cuarcitas más notable, debido a su cercanía a las sierras del sur. Casas de una y dos plantas alternan en el conjunto.

Decía el geógrafo alemán Otto Jessen sobre los pueblos del Campo de Calatrava:

se hallan en los valles con agua y suelo fértil...junto a fuentes termales o minerales... se funden por completo en forma y color con el paisaje que los rodea. Sus casas, todas de igual altura, estrechamente construidas, constituyen una masa blanco grisácea, cuyo perfil parece ser un suave relieve del terreno. Las ruinas del castillo o monasterio que se alza sobre el punto más alto dan la misma sensación que las cumbres rocosas de las sierras vecinas. Sólo la iglesia, se eleva por encima de la llanura de los tejados⁵.

5. CAMPO DE MONTIEL

Su relieve lo compone una altiplanicie de unos 800 m de altitud, surcada por el río Jabalón y sus afluentes, además de otros ríos de la cuenca del Guadalquivir. Tiene formaciones montañosas de pequeña entidad, lomas y cerros, con las estribaciones de la Sierra de Alcaraz, al sur de la comarca, lindado con Andalucía. Sus tierras son rojizas, ricas en arcillas triásicas con óxidos de hierro. “La erosión remontante de los ríos tributarios del Guadalquivir, ha incidido en los materiales sedimentarios del Campo de Montiel, generando un relieve de plataformas diseccionadas, mesas, cerros testigos y cuestras”⁶.

Existe una baja densidad de población. “Los pueblos se encuentran en los espolones, contrafuertes o cerros testigos (Alhambra), en las terrazas o junto a los ríos”⁷. La construcción popular de esta comarca se entiende según Feduchi así:

la piedra adquiere una mayoritaria presencia, así como también el adobe y el tapial, muchas veces vistos y mimetizados por la coloración del terreno...predomina la vivienda de carácter urbano de dos plantas como máximo y de discretas dimensiones, que contrasta con las grandes de las casonas solariegas, identificables no solo por el tamaño sino por los blasones y detalles cultos de sus fachadas, las columnas de piedra de sus patios, las trazas más regulares y una distribución en que se acusa la jerarquización de las habitaciones nobles: comedor, salas y dormitorios...insertas en el tejido urbano, o desplazadas a las afueras, las estructuras agrícolas se manifiestan con asiduidad en dependencias anejas a las viviendas o integradas en las mismas o en los conjuntos que, denominamos casa urbana de labrador, ejemplos próximos, en sus disposiciones y dependencias a los de la quintería o casa de labor aislada⁸.

Se alternan la vivienda sencilla de pequeños patios, con la casona palaciega, con sus patios castellanos y corral agropecuario posterior. Existen viviendas evolucionadas con grandes patios de vecinos, con dos alturas, con elementos cultos en fachada, en una

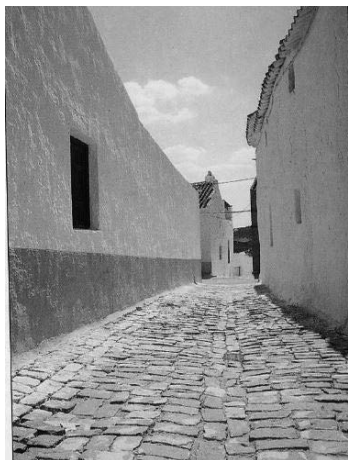
5 (Jessen, 1930: 500).

6 (Carricondo, 2007: 125).

7 (Jessen, 1930: 500).

8 (M. Feduchi, 1984: 376).

clara tendencia de imitación de la arquitectura renacentista y barroca. Los materiales alternan la piedra arenisca rojiza, con los tapiales de adobe, encalados y revocados. El ladrillo aparece en forma de aparejo mudéjar o toledano, la sillería y la piedra labrada se utiliza en la arquitectura más noble. “Es frecuente que la entrada a las viviendas presente un arco rebajado de ladrillo generalmente sin encalar”⁹.



21. Alhambra.



22. Carrizosa.



23. Castellar.



24. Torrenueva.

Interesante el casco de Alhambra, con sus callejas morunas de fachadas muy manchegas por la cal, así como Carrizosa, una sorpresa agradable descubrir sus pequeñas construcciones, como se amontonan y descuelgan en la ladera, con algunas casas de labor con portada y vivienda en dos plantas. Castellar y Torrenueva tienen trazados más abiertos y modernos, centrados por la plaza de la iglesia, con casonas en el centro abriéndose ensanches más modestos en la periferia conviviendo casas bajas con bodegas y corrales, calles anchas, pozos públicos, abrevaderos, ensanches y plazuelas, pareciendo que el caserío se desparrama o disgrega, entre lo rural y lo urbano.

9 (Flores, 1973: 468).

La piedra en mampostería encalada o vista se presenta en edificios menos complejos que los vecinos manchegos, de menores dimensiones y programa, en conjuntos más apretados, y de los que se conservan buenos testimonios populares, Villamanrique, Torre de Juan Abad, La Solana, etc.



25. Villanueva de los Infantes.



26. Santa Cruz de Mudela.

Las poblaciones donde la proporción ancho de calle y altura de aleros, la distribución aleatoria de huecos en sus frentes, la proporción de los mismos, elementos, colores, texturas, tejados, zócalos, carpinterías tradicionales, no se han mantenido, han sido las más evolucionadas económica y demográficamente, como Valdepeñas.



27. Torre de Juan Abad.



28. Villamanrique.

Es una comarca rica en rincones tradicionales, debido a su abandono, y falta de renovación, constituyendo un potencial por descubrir su imagen urbana de otro momento histórico.

6. LA MANCHA

La gran llanura manchega, formada por sedimentación de arenas, margas, yesos y calizas, al noreste de la provincia, surcada por el Guadiana, Azuer, Cigüela y Záncara, con formación de lagunas endorreicas, una altitud media de 650 m y una alta densidad de población, comparada con el resto de la provincia, aunque concentrada en distantes pueblos, con extensos términos.

La construcción popular de esta comarca es muy similar a la de sus comarcas vecinas, la mancha toledana, conquense y albaceteña, con el uso generalizado del tapial de tierras apisonadas en calado, siendo escasos los elementos de sillarejo (solo en zócalos y cimientos), aunque en el espacio rural si se construya con piedra seca, como los bombos y chozos. Destacan las grandes casas de labor urbanas, algunas transformadas en casas solariegas. El carácter agrícola de todos los municipios se refleja en las grandes manzanas, con viviendas de planta baja y de dos plantas, existiendo muchos corrales, portadas y pajares, como anexos agrícolas de los usos domésticos, dualidad de la vida manchega.

La forja de rejas está muy presente con buenos trabajos, además encontramos portadas de casas nobiliarias recercadas en piedra labrada. La madera de pino conquense y de Alcaraz se aprecia en galerías, balconadas y barandillas al interior de patios y corrales.

La llanura manchega está atravesada por vías de comunicación antiguas como el camino real de Andalucía del siglo XVIII, cañadas de la Mesta y vías romanas desde Toledo al sur y al levante, lo que ha propiciado el tránsito de influencias, comercio y modernización, por lo que la construcción popular ha sufrido grandes transformaciones, desapareciendo los modelos primitivos, aunque todavía quedan restos para comprender la esencia de la arquitectura manchega.

Dichas claves se resumen en el uso de tapiales de tierra en calada, prácticamente sin revocos en su origen, evolucionando con revocos de tonos ocre, añiles, bermellones, cenizas, usando estos colores en el zócalo, aunque el gris es el dominante, para finalmente en los siglos XIX y XX, enjalbegarse por completo. Destacan las grandes casas de labor urbanas, evolucionadas a casas solariegas, pequeñas quinterías diseminadas por el extenso territorio, alternándose con grandes caseríos. Los cascos urbanos tienen un trazado de amplias manzanas regularizadas, con ensanches en anillos concéntricos, creciendo sin límites como una mancha de aceite. Las viviendas son de planta baja y de dos alturas, existiendo muchos pajares o cámaras, los huecos se han transformado, de cuadrados y pequeños, a vanos de proporciones verticales, con rejas y balcones importantes, escasea la madera y la piedra, encontrándose ladrillos de tradición mudéjar en muchos ejemplos.

Las grandes portadas destacan en las calles en caladas, los vastos corrales con escaleras, galerías, porches, con estructuras adinteladas, junto con los pequeños patios domésticos, dos alturas de madera, pies derechos sobre piedras, techos de viguetas de madera y bóvedas de yeso al revoltón, solados de barro, alternados con empedrados

de guijarros, grandes tejados de teja curva y pequeñas chimeneas, cuevas, bodegas, lumbreras, pozos, pilas y cocinillas, conforman los grandes programas de las casas, siempre acompañados de una multitud de dependencias agrícolas en torno al corral. Como dice Feduchi, patios grandes y funcionales frente a los patios íntimos y vivideros, pueblos en los que la cal unifica volúmenes y materiales.

En las dos castillas la casa popular tiene una característica común, la dispersión de locales, el aspecto exterior movido y risueño, y la planta única, aunque diferencia la casa castellana de la andaluza. De la castellana, en la que se podría ubicar la manchega, con una clara influencia andaluza, nos dice que es moderna y modesta, sin valor artístico alguno, levantada con tapial o ladrillo, cubierta a dos aguas, parda al exterior como el terreno que la sustenta, o enfoscada. Dentro, la base es la cocina, con fogón bajo y ancha campana, al lado dos o tres piezas. El corralón, delante de la casa una vez, detrás otras, es árido y pequeño espacio terrizo con unos cuantos casuquines para cuadra, gallinero y cochiguera¹⁰.

Azorín describe las calles de Argamasilla como anchas y luminosas, en concordancia con los interiores, los distingue de los pueblos moriscos levantinos, en los que todo es recogido y anchuroso, dice así:

las calles son de una capacidad extraordinaria; las casas son bajas y largas, de trecho en trecho un inconmensurable portalón de un patio rompe, de pronto, lo que pudiéramos llamar la solidaridad espiritual de las casas; allá al final de la calle, la llanura se columbra inmensa, infinita...todo está en profundo reposo. El sol reverbera en las anchas paredes; las puertas y las ventanas están cerradas...¹¹.

La imagen de los pueblos de la llanura se corresponde con la anchura de sus calles, “estrechas y torcidas en el interior, y en el resto sorprende su anchura y rectitud”¹², el centro de la población es la plaza mayor, de forma simétrica, cuadrada o rectangular, rodeada de casas, el Ayuntamiento y la iglesia, las calles que salen de la plaza comienzan con arcos, dando forma cerrada a la plaza, que tiene soportales, con columnas de piedra, con galerías corridas. En ella se celebran festejos y mercados. Alrededor de la plaza se halla el barrio mercantil, y a este núcleo se adosan barrios de labradores, con calles más anchas de casas bajas de labor con corrales, y en los bordes las eras.

“El blanco deslumbrante da paso a lo levantino y andaluz”¹³, pudiéndose relacionar las casas-cortijos jienenses con los caseríos rurales manchegos y con las grandes casas de labor de los extrarradios de los pueblos.

10 (Lampérez, 1922: 78)

11 (Azorín, 1905: 760)

12 (Jessen, 1930: 500)

13 (De Hoyos, 1952: 15)

Dice Miguel Fisac sobre la arquitectura popular manchega:

gran predominio del macizo sobre el hueco, abriéndose estos con la premisa del uso y distribución interior...la irrupción de soluciones decimonónicas burguesas como el balcón alineado, o la ordenación vertical u horizontal de concepto cartesiano, produce un resultado inarmónico, destruyendo la simplicidad ingenua de lo popular. Las texturas rugosas de las capas de cal caídas sobre la áspera superficie de los tapias y las aristas redondeadas, son también constantes en lo manchego. Así como la aparente anarquía en la disposición de los huecos, los tejados con bastante inclinación a dos aguas y la ausencia de grandes aleros¹⁴.



29. Herencia.



30. Manzanares.



31. Argamasilla de Alba.



32. Daimiel.

De los pueblos de la Mancha Baja situados en la provincia de Ciudad Real, van quedando pocas fachadas que contengan los invariantes que relata Fisac, aunque si se mantienen la estructura de las calles, la altura de cornisas y el volumen edificatorio, en los ensanches y en determinados barrios donde la renovación ha sido escasa y respetuosa, pero en general es muy difícil encontrar un entorno limpio y poco degradado. Los casos de Campo de Criptana, Alcázar, algunos rincones de Pedro Muñoz, Herencia, Argamasilla y Membrilla, son todavía dignos de conservar, y con ellos imaginar lo que fueron durante unos 400 años los poblachones manchegos.

¹⁴ (Fisac, 1985: 23)



33. Puerto Lápice.



34. Alcázar.

Las construcciones vernáculas en Ciudad Real, no se pueden identificar exclusivamente con las manchegas, existiendo variantes en los montes, Calatrava y Alcudia, siendo las edificaciones del campo de Montiel, manchegas en su concepto, añadiendo materiales y elementos serranos. Desde las fachadas de puerta central y huecos laterales, sobrado con ventanucos, tejarcos sobre portadas, adarves, calles estrechas y mamposterías de piedra blanqueadas del oeste provincial, pasando por las dos plantas más ordenadas, con balcones enrejados, ladrillos en verdugadas, recercados mudéjares, guardapolvos sobre las ventanas, zócalos coloridos y carpinterías y rejas más elaboradas del centro provincial hasta las amplias calles de fachadas ciegas con grandes portadas, de gran riqueza volumétrica, con cuerpos a dos y tres aguas, hastiales, remates de paredazos altos, pajares con piqueras, bocarones y camarones a la calle, lumbreras de cuevas-bodegas, encalados hasta el suelo, aleros pobres, texturas de tapiales con zócalos de calizas, casas y corrales, frentes y traseras, dualidad económica y doméstica de las casonas, dos entradas, dos fachadas, dos vidas, Quijote y Sancho, luces cegadoras del blanco y sombras negras, paisajes urbanos que reflejan un espíritu llano, austero y misterioso, de puertas a dentro, con rincones en las casas, patios de vida y calles vacías, que desembocan en la plaza, mercado y esquinzazo de habladorías. Montiel, comarca santiaguista con influencias de Uclés, Alcaraz y Baeza, donde conviven con ingenua sencillez, las mamposterías de ripios con las labras barrocas de las puertas, calles manchegas coloreadas, rojizas y con vientos serranos, retiro de hidalgos.

BIGLIOGRAFÍA CITADA

- Almarcha Núñez-Herrador, Esther y Herrera Maldonado, Enrique (2001): “La casa-patio manchega” en *La casa meridional. Correspondencias*, Sevilla, ed. Junta de Andalucía, pp. 353-376.
- Caro Baroja, Julio (2003): *Los pueblos de España*, Madrid, ed. Alianza, pp. 173-182, Vol. 2.
- Carricondo Sánchez, Juan Francisco (2007): *Historia geológica de la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, ed. B.A.M.
- De Hoyos Sancho, Nieves (1952): *La casa tradicional en España*, Madrid, revista Temas españoles nº 20, pp. 15-19.
- Diez de Baldeón, Clementina (1993): *Almagro, arquitectura y sociedad*, Toledo, ed. J.C.C-M.
- Fernández García, Felipe (1991): “El clima” en *Geografía. La provincia de Ciudad Real-I*, Ciudad Real, ed. B.A.M. pp. 71-110.
- Ferreras Chasco, Casildo y García Rayego, José Luis(1991): “La vegetación” en *Geografía. La provincia de Ciudad Real-I*. Ciudad Real, ed. B.A.M. pp. 113-164.
- Fisac Serna, Miguel (2005) [1985]: *Arquitectura popular manchega*, Ciudad Real, ed. Colegio de Arquitectos de Ciudad Real.
- Flores López, Carlos (1973-79): *La arquitectura popular española*. Madrid. ed. Aguilar, pp. 389-481, vol. 5.
- García Mercadal, Fernando (1981): *Arquitecturas regionales españolas*, Madrid, ed. Consejería de Cultura Comunidad de Madrid, pp. 104-115.
- Jerez García, Óscar (2004): *Arquitectura popular manchega. Las Tablas de Daimiel y su entorno*, Ciudad Real, ed. B.A.M.
- Jessen, Otto (1946) [1930]: *La Mancha. Contribución al estudio geográfico de Castilla la Nueva*, Madrid, revista Estudios Geográficos nº 23 y 24 (Traducción de Joaquín Gómez de Llareña).
- Jiménez Arqués, Inmaculada (1981): *La arquitectura popular manchega en la provincia de Ciudad Real*, Madrid, revista Narria nº 22.
- Lampérez y Romea, Vicente (1993) [1922] *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Madrid, ed. Giner, pp. 78-79, vol. 1.
- López Gómez, Julia y López Gómez, Antonio (1996): *La casa rural en Ciudad Real en el siglo XVI, según las Relaciones Topográficas de Felipe I*, Madrid, revista de Estudios Geográficos, CSIC. pp. 219-240.
- Maldonado Ramos, José Ramón (1982): *Arquitectura popular manchega*, Ciudad Real, Cuadernos de Estudios Manchegos nº 13.
- Martínez Feduchi, Luis (1984): “La Mancha, del Guadiana al mar” en *Itinerarios de arquitectura popular española*, Madrid, ed. Blume, vol. 5.
- Martínez Ruíz, José (Azorín) (1975) [1905]: *La ruta de Don Quijote*, Madrid, ed. Aguilar.
- Sánchez-Horneros Gómez, Antonio (1981): *La arquitectura popular toledana*, Toledo, ed. Instituto de investigaciones y estudios toledanos, Diputación Provincial de Toledo.
- Torres Balbás, Leopoldo (1988) [1931]: “Lavivienda popular en España”, en *Folklore y costumbres de España*, Madrid, ed. Merino, pp. 438-446, vol. 3.

SACAR LUZ DE LA SOMBRA: EL PROYECTO PARA CARRIZOSA DE SILVESTRE PÉREZ

Adrián Fernández Almoguera
(Universidad Sorbona de París, Centro André Chastel)

Cuando el 17 de febrero de 1825 moría en Madrid el arquitecto Silvestre Pérez, se cerraba en torno a él todo un capítulo de lo que tradicionalmente se ha conocido como “Arquitectura española de la Ilustración”¹. Pérez, que durante toda su vida desarrolló una intensa carrera profesional en la que la Academia de San Fernando jugó un papel fundamental, legó a dicha institución un rico fondo del que destacan una colección de dibujos de arquitectura². Entre esos dibujos, y aunque citado en diferentes ocasiones, se encuentra prácticamente olvidado un juego de seis planos que describen un proyecto para la “iglesia parroquial de Carrizosa” (provincia de “La Mancha”), firmados en Madrid en enero de 1805, y aprobados por la Comisión de Arquitectura de la academia el día 28 del mismo mes³.

Antes de adentrarse en el estudio de este proyecto, que permaneció con el arquitecto hasta el fin de sus días al no haber sido finalmente llevado a término, cabe plantearse quién fue Silvestre Pérez, y qué papel jugó en la evolución de la arquitectura española durante la fundamental transición de los siglos XVIII al XIX. Pérez nace en Épila (Zaragoza) en 1767 y, como nos cuenta Ceán Bermúdez, tuvo sus primeros contactos con la arquitectura bajo la tutela de Agustín Sanz (1724-1801)⁴. Fue sin duda éste quien a su vez serviría de puente entre el joven arquitecto y Ventura Rodríguez (1717-1785), maestro que marcaría toda la primera etapa de estudio académico de Pérez desde su llegada a San Fernando en 1781⁵.

En las salas de la Academia, Pérez recibió una formación que, como se venía haciendo desde el nacimiento de la institución, se basó en el incipiente estudio de los modelos canónicos heredados de la Antigüedad, o de los principales maestros del clasicismo arquitectónico italiano. Es evidente que este aprendizaje, basado sobre todo en la incansable copia de láminas y grabados sacadas de los volúmenes presentes en la biblioteca académica, se encontraba ya en desfase con los importantes debates teóricos

1 Como introducción clásica a la problemática ver (Sambricio, 1986).

2 Dicho legado fue analizado por (Arbaiza Blanco-Soler y Heras Casas, 1994). Además de los citados dibujos de Pérez, hay otros 13 de su Maestro Ventura Rodríguez, y un conjunto de miniaturas, estampas, y diseños de diversa índole entre los que aún hay problemas de identificación. El documento original de la donación aparece reproducido en las láminas L, LI y LII del artículo citado.

3 Ver Actas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1786 hasta 1805 (en adelante ACA), Junta del 28 de enero de 1805. Fol. 289 r. Los dibujos se encuentran en el Archivo de la Academia de San Fernando (en adelante ASF), con los números de inventario que van del A-4015 al A-4018, A-4020 y A-4022.

4 Ceán escribe una pequeña biografía del arquitecto publicada a su muerte en Diario Literario Mercantil el 8 de abril de 1825. Ver (Sambricio, 1982). Agustín Sanz fue uno de esos “arquitectos de confianza” que la Academia se preocupó por tener en las distintas provincias españolas para que la carga de los principales proyectos arquitectónicos estuviera, de una forma u otra, bajo la tutela teórico-práctica de la institución.

5 (Moleón, Pedro, 2004: 279).

que recorrían la Europa de los albores de la Revolución Francesa⁶. A pesar de ello, Silvestre Pérez hizo una carrera académica meteórica, conquistando diferentes premios y ayudas en los diversos concursos en los que participó en sus años como alumno de San Fernando⁷. Gracias a sus estudios de los capitales de Vignola o de las (engañosas) ruinas de Desgodetz, Pérez comienza a hacerse un nombre entre las altas instancias académicas, dominadas en esta época por los miembros del conocido como Partido Aragonés⁸, quienes no dudaron en apoyar al prometedor estudiante de origen zaragozano.

Prueba de esta combinación de talento y apoyo interno, es que ya en 1788 (siendo aún estudiante) le fueran aprobados los planos para la iglesia parroquial de Niembro, Barro y Valmori, en el Principado de Asturias⁹. En este contexto, otro hecho sin duda fundamental fue el que por estas fechas (1785) muriera Ventura Rodríguez, y con su muerte se rompieran los vínculos teóricos de Pérez con esos valores propios a un maestro distanciado de cuanto acontecía en la Roma o el París de la época. El 2 de mayo de 1789 Pérez recibe el grado de Académico de Mérito tras su propuesta de un “Edificio para una Academia de tres Nobles artes en que nada faltase de lo necesario para su enseñanza y comodidades”¹⁰.

Sin embargo, el punto de inflexión en la carrera del arquitecto comienza el 27 de mayo de 1791 cuando Floridablanca informa a la Academia del visto bueno de Carlos IV para el nombramiento de Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo (1769-1798) como nuevos pensionarios del rey en Roma¹¹. Ambos arquitectos llegan a la ciudad el 5 de septiembre del mismo año, permaneciendo en ella hasta el otoño de 1796. Estas fechas deben advertirnos del importante efecto que para unos jóvenes arquitectos venidos del restringido medio académico madrileño tuvo el pasar cinco años en una ciudad que, aún en el epílogo del siglo XVIII, era la *Caput Mundi* de las artes europeas. La proyección histórica con la que debemos estudiar estos hechos nos indica que si a algún fenómeno concreto fue mayoritariamente responsable del increíble proceso de renovación de la arquitectura española en este periodo, ese fue indudablemente el desarrollo del programa de pensiones para los artistas españoles en Roma.

En lo que concierne a Pérez, lo que importa en primer lugar es su llegada a la comunidad española en Roma, que en esos momentos se componía del conjunto de los artistas pensionarios, así como de un selecto grupo de aristócratas viajeros e intelectuales del país. Un simple vistazo al diario de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), miembro de la célebre Arcadia romana, nos muestra la vida social y cultural de un joven

6 Un buen estudio comparativo entre los pensamientos académicos de esta época se encuentra en (Baudez, 2013).

7 La lista completa estos premios se encuentra en (Arbaiza Blanco-Soler y Heras Casas, 1994: 343-345).

8 Ver (Olaechea, 1969). Silvestre Pérez fue sobre todo protegido por el Marqués de Santa Cruz y su hermano, destacados miembros de la corte de Carlos III y fieles al Conde de Aranda y al citado Partido Aragonés.

9 ACA, junta del 20 noviembre 1788, fol. 104 v y 105 r.

10 Ver ACA, junta del 2 de mayo 1790, fol 123. v. Los dibujos se conservan en el archivo de la Academia con las firmas que van del A-167 al A-170.

11 (Moleón, 2004: 280). En la carta se añade que las pensiones serán de 3 años “tiempo que ha parecido suficiente para copiar los monumentos antiguos y ver las mejores obras modernas, en especial las de Palladio en el Estado Veneciano”. Nótese como aún en las fechas en las que Percier y Fontaine partían de Roma, desde Madrid se insistía en una enseñanza que se hallaba desfasada con el debate académico de la Europa contemporánea.

arquitecto al que, en compañía del poeta y de otras altas personalidades españolas, se le abrieron las puertas de los más selectos salones, galerías, e incluso logias masónicas, de la “Roma revolucionaria”¹².

A la cabeza de dicha comunidad, y tutelando estrechamente a los arquitectos de San Fernando, se encontraba José Nicolás de Azara (1730-1804), uno de los personajes de mayor relevancia de toda la Ilustración española. El estudio de sus memorias y de su correspondencia, nos ayuda a comprender algunos de los momentos clave de una carrera diplomática muy ligada al desarrollo de las artes que se desarrolló fundamentalmente entre la llegada de la Revolución francesa a Roma y el París del Consulado napoleónico. Azara, cuyo interés cultural universalista le hizo valedor de una enorme fama en Roma, introduce a Pérez y Castillo en los círculos intelectuales romanos, les invita a su residencia para que conozcan a diplomáticos y artistas de todo tipo, y les pone en contacto con teóricos como Francesco Milizia (1725-1798), o arquitectos como Giuseppe Valadier (1762-1839). Personajes que, con sus proyectos y publicaciones, marcaron una época de cambios fundamentales en el pensamiento arquitectónico europeo de su tiempo. Del célebre teórico, Pérez asimiló las radicales propuestas racionalistas publicadas en escritos como su *Principi di Architettura Civile* (1781)¹³. De la mano del arquitecto, quién como él tendrá mucha importancia en los planes urbanísticos del Primer Imperio, conoció las principales innovaciones venidas desde París, y frecuentó a la élite de arquitectos italianos presentes en Roma. Es evidente que de Valadier, Pérez obtuvo una nueva visión en la manera de concebir la arquitectura como unión directa del proyecto arquitectónico y el entorno urbano que lo envuelve, características inherentes a la obra del famoso maestro romano¹⁴. Esta preocupación, antigua pero totalmente actualizada por los arquitectos del París revolucionario que buscaba su refundación urbana, es muy evidente en el entorno de Valadier durante la Revolución y el Imperio, y lo será en Pérez conforme desarrolle sus mejores proyectos al volver a España. Al fin y al cabo, Giuseppe Valadier fue uno de los primeros grandes arquitectos de la *Roma internazionale* que se “comprometió de manera prematura con los proyectos arquitectónicos de la era revolucionaria creados en las últimas décadas del siglo XVIII”¹⁵.

La obra de Valadier nos introduce en una cuestión fundamental en lo referente a Pérez, pero que por su importancia para España traspasa los propios límites de sus dibujos. Se trata de la incipiente influencia francesa en la evolución del urbanismo,

12 Ver (Fernández de Moratín, ed. 1968). Interesan sobre todo las anotaciones de 1793 y 1794, donde el arcade se pasea “cum pensionados” por Roma. No cabe duda del contacto entre Pérez y los miembros de la Arcadia, así como de la estrecha relación de Moratín y Pérez con los círculos franceses de la Roma revolucionaria. De la misma manera en que Pérez fue uno de los arquitectos imperiales en Madrid (reformando el palacete del propio Moratín en la calle Juan Bautista nº11, manzana 315), Moratín fue nombrado por José Bonaparte bibliotecario mayor de la Real Biblioteca. Ambos sufrieron por igual un exilio en Francia una vez cayó el Primer Imperio napoleónico.

13 (Sambricio, 1975: 38). La relación entre Pérez y Milizia debió de ser muy estrecha, puesto que en 1802 el arquitecto presenta al Ministro de Estado Pedro de Ceballos (1759-1839) la traducción del primer volumen del *Vite dei più celebri architetti*. Sabemos que antes de morir había traducido ya el segundo, aunque ninguno vio nunca la luz.

14 Sobre la obra de Valadier con respecto a la influencia revolucionaria en Roma ver (Marconi, 1964: 93-103).

15 (Cipriani, dir., 2004: 480).

la arquitectura, y la decoración arquitectónica españoles de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Cuestión fundamental, y en la que Azara jugó de nuevo un papel crucial. Siendo un invitado asiduo en el Palacio Mancini, introdujo a los pensionarios a su cargo en las dependencias de dibujo de la academia francesa en Roma. Sabemos, gracias a diarios, correspondencias, registros, o por la simple comparación de proyectos arquitectónicos, que los arquitectos españoles y los franceses anduvieron a menudo juntos por la ciudad papal. Estos lazos se hicieron mucho más fuertes si cabe en el periodo en que Pérez reside en Roma, tiempo en el que Azara hace las veces de mediador entre la nueva República de Francia y el Estado Papal. Azara (y con él, el círculo español en Roma) asumió un papel protagonista en acontecimientos trágicos como el asesinato del diplomático republicano francés Hugo de Bassville en enero de 1793, momento en el que el embajador protegió a los artistas franceses en el Palacio de España mientras que el hastiado pueblo de Roma quemaba la academia de Francia¹⁶.

Antes incluso de que la deflagración revolucionaria tambaleara de tal manera los cimientos del estado de la Iglesia, los franceses habían creado ya en la década de 1780 una logia masónica en Roma. Esta institución, así como otras fundadas diez años más tarde bajo la influencia principal de José Bonaparte en la ciudad, sirvieron para extender un pensamiento político-artístico de esencia republicana. No hay que olvidar que cuatro de los seis fundadores de esa primera logia masónica romana, la *Réunion des amis sincères*, eran jóvenes artistas venidos a Roma para complementar sus estudios, estando todos ellos estrechamente ligados a la coyuntura revolucionaria francesa¹⁷. A tenor de estos datos, no es de extrañar que una vez establecido el gobierno del propio José Bonaparte en Madrid (1808-1813), los principales proyectos urbanísticos y arquitectónicos recayeran sobre los arquitectos con mayor actividad en esas fechas, que a menudo (y no por casualidad), eran los que habían conocido el ambiente romano y sus círculos franceses. Entre ellos y con un protagonismo especial, Silvestre Pérez, uno de los arquitectos principales del José Bonaparte (1768-1844) que fue Gran Maestro de la Gran Logia Nacional de España, como lo había sido antes de la Gran Logia napolitana, donde con casi toda seguridad, y con la ayuda de Joaquín Murat (1767-1815), también se produjeron contactos con la comunidad española de Roma¹⁸.

Otro de los medios en los que los contactos entre todos estos jóvenes arquitectos se producían, era el académico. En el estado actual de las investigaciones, no tenemos constancia documental de la participación de Silvestre Pérez en ninguna de las academias romanas de su tiempo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que mucha

16 Ver Gimeno Puyol, 2014, capítulo II: "Posición de Azara después del Motín".

17 (Montègre, 2011: 362). Es remarkable el que entre 1788 y 1790 hubiera, que sepamos, once artistas en la logia, de los que al menos tres eran arquitectos o arquitectos-decoradores.

18 (Benimeli, 1984: 340). Como el propio autor indica, el hecho de que José Bonaparte (que fue embajador en Roma a finales de siglo) fuera Gran Maestro de la gran logia española, explica la proximidad y colaboración de ciertos españoles que pasaron por la ciudad papal con su gobierno. Entre los familiares directos de Bonaparte hubo hasta ocho miembros de importantes logias masónicas. El mismo autor apunta de manera aguda que "ningún otro régimen favoreció más la extensión de la masonería como el Napoleónico", *ibid.* p. 339.

documentación relativa a esta cuestión se ha perdido, y que, por ejemplo, en los concursos de la Academia de San Luca la información sobre los participantes que no lograban un premio era desestimada, y acababa por desaparecer. Es sin embargo obvio, que no solamente nuestro arquitecto estuvo al tanto de lo ocurrido en dichas instituciones, sino que debió participar activamente en sus sesiones, como sin duda ocurrió en las de la célebre *Accademia della Pace* (activa entre 1793-1797)¹⁹.

Con Pérez, nos movemos en un periodo en el que un pensionario por la arquitectura español llegado desde París, Jorge Durán (-1798), conquista en 1795 (y no sin cierta ayuda del todopoderoso Azara) el primer premio *ex aequo* del concurso de Primera Clase de San Luca²⁰. Basta la comparación de esta *Cappella sepulcrale* de Durán (Fig. 8-9), con el *Progetto di una Chiesa* (Fig. 7) con el que el Ventura Rodríguez (maestro de juventud de Pérez) fue nombrado académico de San Luca en 1748. El abismo tipológico, conceptual, teórico y estético entre ambos proyectos ejemplifica el inmenso cambio operado en la arquitectura española durante este corto espacio de tiempo. Cambio que tiene una inconfundible esencia francesa, esencia que no hará más que incrementarse conforme la obra de los arquitectos españoles se vaya desarrollando en los años finales del siglo XVIII.

Un ejemplo de todo lo expuesto hasta aquí, está en los dibujos que el arquitecto hace en Roma. Pérez y Castillo realizaron en sus cinco años de estancia romana una serie de envíos a la Academia que, a mi entender, han de ser considerados más como “deberes escolares obligatorios” para probar su trabajo a los académicos madrileños, que como una manifestación artística de carácter personal²¹.

Es por esto que conviene sobre todo concentrarse en lo los jóvenes que hicieron para ellos mismos, en que lo captaron e inventaron a lo largo de su paso por los círculos intelectuales de Roma, o a través de sus contactos y charlas con los colegas de todas las naciones que compartían un mismo abanico de preocupaciones artísticas. No hay que olvidar que paralelamente a estos ejercicios académicos de rigor, Pérez tuvo el privilegio de participar en las experiencias arqueológicas promovidas por Azara en Tívoli, donde se centró en el estudio del orden dórico de la “buena y más purgada arquitectura”, teniendo el propio embajador un claro objetivo de gravar y publicar dichas investigaciones²². Pérez y Castillo trabajaron también para el jesuita expulso Pedro José Márquez (1741-1820), un amigo íntimo de Azara en Roma que llegó a

19 (Cipriani (dir.), 2004: 88-108).

20 (Moleón, 2004: 301). Este premio fue compartido con el célebre Giovanni Campana, quién recibió el premio de primera clase con su icónica *Cappella Sepolcrale* cuyos 4 planos se conservan en Academia de San Luca con signatures que van del ASL 0904 al 0906.

21 Una relación concisa y breve de estos proyectos se encuentra de nuevo en (Blanco Soler y Heras Casas, 1994: 346). Pérez y Castillo remiten unos cuarenta ejercicios hechos en Roma de los que muchos, por ahora, se encuentran perdidos. Algunos de ellos se localizan en la sección de dibujos de la Academia de San Fernando. A tenor de estos ejemplos, los pensionarios se concentraron (al menos de manera oficial frente a la dirección madrileña) en el levantamiento y dibujo de los monumentos emblemáticos de la Antigüedad romana: del Circo de Caracalla al templo de Júpiter Stator, entre otros.

22 (Gimeno Puyol, 2010: 326). Carta de Nicolás de Azara a Isidoro Bosarte firmada en Roma el 10 de junio de 1795. Azara envió igualmente al también pensionario de la Academia Isidro González Velázquez (1765-1840) a trabajar sobre el orden dórico de los templos de Pesto.

publicar sendos trabajos sobre el dórico y la villa de Mecenas a comienzos del siglo XIX utilizando los dibujos hechos por los pensionarios.

La cuestión del incipiente interés por el dórico en el pensamiento artístico de la comunidad española en Roma es fundamental. Pensemos que desde el templo dórico erigido en Santiago de los Españoles en honor a Carlos III (1789), al gigante mausoleo dórico de Jorge Durán (1795), pasando por las investigaciones arqueológicas orquestadas por Azara, el interés español por el dórico no hace sino multiplicarse a medida que se acaba el siglo XVIII.

En relación a este interés, considero que de nuevo debemos tener en cuenta el que entre los pioneros en esta recuperación y reinterpretación del dórico en época moderna estuvieran los arquitectos franceses que estudiaron o construyeron en el entorno artístico-político de la Revolución. Mientras que Pérez llena sus dibujos de edificios regidos por el dórico de sus columnas, en París se lanzaban los célebres *Concours de l'An II*, se construía la *Rue des Colonnnes* (1793-1795)²³, el famoso claustro del convento de los Capuchinos de Brongniart (1780-1782), o el increíble museo de historia de la arquitectura de la *Rue Saint Florentin* que Legrand y Molinos concibieron a partir de 1789, y donde las columnas dóricas del ático (aún visibles) nos advierten de la preeminencia de este orden entre los dibujos y maquetas que allí se exponían.

Una síntesis de todas estas cuestiones se encuentra entre las páginas del citado *taccuino* de Pérez conservado en la Biblioteca Nacional²⁴. Al no ser un álbum ordenado cronológicamente de manera lineal, y componiéndose tanto de dibujos perfectamente rematados como de rápidos bocetos a vuelapluma, estas páginas son la mejor síntesis de las distintas experiencias vitales del arquitecto. Vivencias y dibujos que van de Roma, al exilio parisino, pasando por algunos proyectos hechos a su vuelta a España. Insisto en la importancia de la absoluta disociación entre esos dibujos, y los que Pérez envía a la Academia de Madrid durante su pensión en Roma. Más allá de la medición y el levantamiento “tipo” de los monumentos antiguos más célebres, los dibujos de la Biblioteca Nacional proponen fantasías chinescas, interiores nobles dignos del París del Directorio, recuerdos piranesianos, caprichos ajardinados, adornos de estilo imperial, ornamentos urbanos y paisajes, entre otros muchos y variados ejemplos.

Pero lo que sin duda se desprende de estos dibujos es el profundo conocimiento que Pérez tenía de determinadas problemáticas ajenas a los debates artísticos que él había presenciado durante su formación juvenil madrileña. Silvestre Pérez se preocupaba, y reflexionaba, por la tipología de villa suburbana (triumfo definitivo en la arquitectura parisina revolucionaria), por los grandes monumentos públicos ligados a la emergente sociedad moderna, por la correcta inclusión de estos monumentos en el medio urbano de las nuevas capitales, por la definición de las nuevas tipologías

23 Una introducción general al tema se encuentra en (Pérouse de Montclos, 2003: 460-487).

24 Se trata de un álbum con 77 dibujos que pertenecen a Pérez en su mayoría, incluyendo algunos de Ventura Rodríguez, Isidro González Velázquez y de Pedro Manuel de Ugartemendía. Todos aparecen catalogados en el Catálogo de dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional (siglo XVIII), entre las páginas 69 y 116.

y equipamientos que necesitaban esas capitales (Fig. 10), por el racionalismo en la concepción urbana de las fachadas que definirían sus calles, y por la monumentalidad de sus *barrières* y el confort interior de sus modernas viviendas. Y todo esto, Pérez lo planteo desde un recurrente y nuevo sentido del clasicismo y de lo clásico, que ya poco tenía que ver con las volutas de Vignola o las columnatas de Bramante, pero que hacía de los vestigios de Roma una gramática con la que componer los textos que iban a definir las ciudades, los edificios, y los monumentos de un nuevo mundo cuyos lazos con el pasado se rompían a una velocidad hasta entonces insospechada.

A partir de la vuelta del arquitecto a España en 1796, Pérez inicia una actividad profesional muy prolífica y cuyo análisis excede el interés de este estudio. Cabe destacar su incipiente participación en el ámbito académico de San Fernando, lo que le convertirá en Teniente Director de arquitectura en 1801. Este puesto, que hará pasar por sus manos la casi totalidad de las grandes obras públicas que se proyectaban en España, no detendrá en los primeros años del nuevo siglo sus varios intentos (fracasados) para que la Academia le deje marchar a Francia²⁵. Es en la década que abre el siglo XIX cuando Pérez trabajó para diversos aristócratas construyendo o reformando sus palacetes madrileños, proyectando algunos edificios para las colonias españolas, interviniendo en grandes empresas como el bilbaíno puerto de la Paz (1807), o enviando desde su estudio madrileño diversos proyectos religiosos, civiles, o privados que contribuyen a extender sus dibujos (y sus ideas) por las distintas provincias españolas²⁶. Es también en esta época cuando Silvestre Pérez, usando su influencia como profesor de arquitectura en la Academia, forma a toda una nueva generación de arquitectos que serán los encargados de tomar el relevo en la participación de muchos y muy interesantes proyectos arquitectónicos del primer cuarto del siglo XIX²⁷.

Con la conversión de España en un estado satélite del imperio napoleónico, Silvestre Pérez entra en la primera plana de los principales proyectos públicos del país, gracias sin duda a su carácter de afrancesado y a los profundos contactos que tuvo con la élite gala durante su periplo romano. En 1810 se le nombra arquitecto municipal de Madrid, y con tal cargo presenta el excepcional proyecto del nuevo foro napoleónico en el distrito del Palacio Real²⁸. Este proyecto (aunque no fuera

25 (Sambricio, 1986: 395-396).

26 Una descripción detallada (aunque no actualizada) de los diversos proyectos citados tanto en las actas académicas como en los archivos que conservan obra del arquitecto se encuentra en (Sambricio, 1975: 51-53). Nótese, una vez más, que entre estos proyectos la presencia estilística y teórica de Francia es remarcable. Citemos por ejemplo el famoso Puerto de la Paz (1807), que si bien y como se ha dicho está estrechamente ligado a propuestas como la de Charles L'Enfant para el plano de Washington (1791), no se puede desligar de algo tan próximo como el urbanismo Napoleónico sus proyectos, como el de la nueva ciudad en La Roche-sur-Yon (1804). En cuanto a la proyección de ciertos alzados urbanos (ASF A-5052, BNE Dib/14/27/21/2, por ejemplo), Pérez demuestra conocer las nuevas medidas de regulación urbana y depuración ornamental ensayadas en las unidades de habitación creadas para esas emergentes "Nuevas Romas" que la Revolución y Napoleón se esforzaban por extender en Europa.

27 Entre ellos destacan Custodio Moreno, Pedro Nolasco Ventura, Melchor de Prado Mariño, Miguel Ángel Antonio de Marichalar, Juan Gómez (pensionario de la academia en París, y posteriormente en Roma) o Pedro Manuel de Ugartemendia, quién le ayudará a volver de su exilio francés gracias a la colaboración en diversos proyectos en el País Vasco.

28 BNE Dib/14/14/1 a Dib/14/14/6. Para una visión panorámica de la producción arquitectónica imperial entre Francia e Italia ver (Tedeschi y Rabreau, 2012).

jamás llevado a cabo), situó conceptualmente, y gracias a su genuina utilización del lenguaje simbólico de las plazas, columnas y arcos de triunfo en la unión de los distintos poderes de la nación, a Madrid en la primera línea de las principales capitales europeas del imperio napoleónico: desde el París de Percier y Fontaine, al Milán de Antolini y Luigi Canonica. Gozando del privilegio directo del rey José, Silvestre Pérez trabaja sin descanso durante los años de presencia francesa en España. Cuando el verano de 1812 el hermano de napoleón renuncia definitivamente a su proyecto para gobernar (y reformar) el país, Silvestre Pérez huye y se instala en Francia, con el resto de compatriotas que estuvieron peligrosamente cerca del gobierno bonapartista de Madrid. Hasta hoy, y debido a la práctica desaparición su nombre en los archivos españoles de la época y su poca actividad profesional desarrollada en estas fechas, poco se sabe del exilio parisino de Silvestre Pérez más allá de algunos dibujos que firma en la ciudad. Bermúdez citó en su homenaje, de manera ciertamente elegiaca, que el arquitecto vivió en París.

Observando los edificios de aquella corte, concurriendo a las Academias y museos, a una cátedra de Química, en la que hizo grandes progresos y tratando con los más celebres maestros de las bellas artes que le estimaban y obsequiaron por su mérito; y con los sabios literatos que le oían con placer por su instrucción²⁹.

Sin embargo, y a pesar de que es evidente que durante su estancia parisina Pérez frecuentó todos estos ambientes gracias a sus buenas conexiones con el mundo francés, no existe (por el momento) rastro material de su paso por estas instituciones parisinas. Tampoco conocemos con certeza absoluta la fecha de su retorno, aunque sepamos que los primeros contactos de Pérez con la España fernandina fueron gracias a los amigos, y ex alumnos, que trabajaban en el País Vasco. En 1818 Pérez es nombrado Arquitecto Mayor de San Sebastián, ciudad para la que proyecta su ayuntamiento en 1819. Ya desde los últimos días de 1818 su nombre aparece en las actas del ayuntamiento de Bilbao con respecto al buen ritmo de los proyectos que la ciudad ha puesto bajo su mando³⁰. Todo indica, pues, que en 1819 el arquitecto se encontraba en el norte de España, donde participará en tareas arquitectónicas y urbanísticas hasta mediados de la década de 1820. El 23 de enero de 1824 su nombre vuelve a las actas de la Comisión de Arquitectura de la academia madrileña. Se trataba de su última colaboración con dicha institución, que le encargaba revisar el puente sobre el Guadalquivir con motivo de un viaje que realizó el arquitecto a Sevilla. Pérez llegó a presentar un proyecto para una nueva plaza en la capital hispalense³¹, cuyo debate y desarrollo apenas pudo llegar a

29 (Sambricio, 1982: 222). De igual manera, todavía hoy no es posible saber si, como afirma igualmente Ceán, Pérez hizo una breve estancia en París entre 1822 y 1823.

30 (Sambricio, 1986: 396) cita las actas del 31 de diciembre de 1818 en las que se debatía sobre el proyecto de la Plaza Nueva de la ciudad.

31 ACA, junta del 29 de julio de 1824, fol. 14. La redimensión del proyecto fue presentada ya por su albacea testamentario en la Junta del 15 de Marzo de 1823 fol. 23v.

ver al sorprenderle la muerte a mediados de febrero de 1825³².

Ese fue, a muy grandes rasgos, Silvestre Pérez Martínez, probablemente el arquitecto más notorio de la España de la transición entre la Ilustración y el Liberalismo. Concentrémonos de nuevo en la cuestión que nos interesa en el presente estudio; la pequeña iglesia parroquial que el arquitecto concibió para Carrizosa en 1805. Dejando de lado los numerosos retablos, tabernáculos, altares, conventos, e incluso cajas de órgano que Pérez diseña a lo largo de su carrera, las más importantes contribuciones del arquitecto a las tipologías religiosas se inician en 1788 con la citada iglesia parroquial de Niembro³³. Diez años más tarde, Pérez presentaba los planos topográficos para la ubicación de la que fue, teórica y estéticamente, su iglesia más importante: el templo de la Asunción de Motrico (Guipúzcoa)³⁴.

Este proyecto, planteado poco tiempo después de su vuelta de Italia, materializa en sus dibujos todo lo aprendido en su larga estancia romana. De Motrico nos atrae, en primer lugar, su potente vocación urbana. El arquitecto elige el centro de una plaza donde su iglesia, conectada por una serie de vías que el diseña en sus bocetos³⁵, aprovecha la orografía para elevarse por encima del resto de construcciones, lo que impone el acceso al edificio a través de una amplia escalinata. Pérez comienza por anular el campanario colocándolo en la parte opuesta de la entrada siguiendo un eje longitudinal, y como si de un monumento civil se tratara (en la manera francesa contemporánea de entenderlo), elimina también todo rastro de decoración superflua, abre inmensos vanos termales en tres de sus lados, y configura una planta de inspiración basilical clásica. Sin duda el elemento clave de este templo es su pórtico hexástilo, donde la desnudez de las columnas de orden dórico se alía con el espectacular juego de volúmenes geométricos que domina la elevación del edificio. Lo que Pérez hace en Motrico es transformar una iglesia católica en un templo pagano, en un monumento de esencia clásica que se eleva sobre su propia acrópolis, invitándonos a adentrarnos en su interior casi a la manera de un rito, de algo misterioso que se alimenta de una combinación de elementos constructivos clasicistas, monumentalidad arquitectónica, y moderna proyección urbana.

Estas cuestiones han de tenerse en cuenta a la hora de analizar la iglesia de la Asunción de Bermeo (Vizcaya) que Pérez comienza a construir, con ayuda de Alejo de Miranda (1760-1821), en la década de 1820. En ella se insiste en su cuidada volumetría geométrica, en su lenguaje clasicista y en la depuración de su decoración, elevando el templo sobre una plataforma que hace las veces de estereóbato no solo para el pórtico

32 Concretamente, la noche del 17 de febrero, siendo enterrado el martes 22 del mismo mes en la parroquia de San Luis.

33 Esta iglesia, cuyos planos no se conservan, es un ejemplo único en la arquitectura española de la Ilustración. Su importancia se nutre tanto de lo innovador de sus simples formas, como de lo extraordinario del paraje en el que se encuentra, así como de la cantidad de elementos propios al imaginario Pérez que ella prefigura. Se ha planteado que el arquitecto fuera también el autor del cementerio que la completa, en cuyo extremo aún hoy observamos un monumento funerario que, ciertamente, es de una gran modernidad estilística.

34 ACA, junta del 28 de Febrero de 1798, fol. 297. En 1799 se remitieron a la academia ocho dibujos ejecutados por Pérez para el examen de la Comisión, que los aprobó en la junta del 5 de enero de 1799.

35 Ver BNE Dib/14/27/11, apuntes sobre la planta de la Iglesia de Motrico con respecto a su entorno urbano, de la sección transversal, y un interesante alzado donde el arquitecto proyecta dos torres que elimina del dibujo definitivo.

de columnas dóricas que da acceso al interior (flanqueado por sendos arranques de torre que casi recuerdan a las “sublimes” entradas a ciudades que Pérez dibuja en Roma), sino para las otras veinticuatro columnas del mismo orden que articulan las distintas fachadas de la iglesia. Esta especie de columnata que la rodea, no hace sino remarcar aún más la conexión con una idea de Antigüedad reinterpretada para un uso moderno, Antigüedad que se materializa en la sencilla robustez del orden dórico que sustenta este templo, siendo ésta una de las más brillantes reflexiones en torno al concepto de sacralidad arquitectónica de la época.

Algo en la línea de lo experimentado en Motrico y Bermeo hizo Pérez en 1804 en su proyecto para la ermita de Mugaros, donde la idea de templo clásico se materializaba en una planta circular precedida de un atrio de entrada que servía de transición al interior (Fig. 11). Esta única apuesta por la planta circular de Pérez es importante no solo por su clara evocación del Panteón romano, sino también por su carácter de propagación de modelos que en España habían sido magistralmente interpretados por iglesias como la de Montefrío, en Granada³⁶. Fue un año después cuando Silvestre Pérez proyecta la iglesia parroquial de Carrizosa, cuya planta es el resultado de la fusión entre un espacio originariamente de carácter rectangular (como había propuesto en Motrico 1798) y otro de carácter centralizado (como poco antes había planteado para Mugaros 1804). Lo verdaderamente importante de esta planta es que prefigura lo que quince años después hará en Bermeo, es decir; inscripción de una planta de cruz griega en un espacio más amplio de forma rectangular (Fig. 14). Vemos pues que este templo, del que hasta ahora nada se había escrito, tiene una importancia capital en el desarrollo de la obra de Pérez. Los seis dibujos de los que se compone muestran la planta (Fig. 1), el alzado frontal (Fig. 2), lateral (Fig. 3) y trasero (Fig. 4), así como la sección longitudinal (Fig. 5) y transversal (Fig. 6). Aunque no sepamos las causas del fracaso del proyecto (ni tan siquiera quién o qué institución lo encargó), deducimos que no fueron bosquejos en fase inicial y que debió de estar en una fase de realización avanzada puesto que tres de los planos están perfectamente acabados y lavados con aguadas negras y grises. Cabe destacar igualmente que este proyecto es el único que hemos conservado de cuantos Pérez diseñó para la provincia de Ciudad Real³⁷. Entre esos proyectos, la iglesia de Carrizosa es una muestra a más pequeña escala de lo ensayado previamente, y a su vez una propuesta de futuro para lo planteado por el arquitecto en diversos proyectos posteriores.

36 Sambricio lo anticipa en sus comentarios del catálogo de la BNE. La autoría de Iglesia de Montefrío, cuyos planos originales se han perdido, sigue siendo problemática. Lo que sí es cierto es que Pérez conoció esta propuesta (que se construyó entre 1786 y 1802), y la reinterpretó en estos dibujos para un proyecto completamente definido y que esperaba ser pasado a tinta.

37 Además del proyecto para Carrizosa, las actas de la Comisión de Arquitectura confirman que Pérez diseñó una hospedería de Calatrava en Almagro (ACA, Junta del 31 de agosto de 1798, fol. 302). Para la misma localidad de Almagro (y tan solo unos meses después de presentar los planos para Carrizosa) el arquitecto presentó los diseños en limpio para la Iglesia parroquial de San Bartolomé, cuyos borradores habían sido citados en juntas previas (ACA, junta del 6 de abril de 1806). Por último, Carlos Sambricio da noticia de un cierto proyecto para la “Iglesia de San Vicente, en la Mancha” realizado supuestamente en 1805 (Sambricio, 1975: 52). Tanto las trazas originales como los expedientes de dichos proyectos han sido imposible de localizar hasta nuestros días.

Una vez más, el templo en cuestión se alza sobre una plataforma que solo permite el acceso a través de una escalinata que nos conduce a una entrada coronada por una cartela y una cruz, únicos elementos que nos hablan en este exterior del carácter cristiano de la edificación³⁸. De nuevo todo ornato “innecesario” es eliminado, y la depuración ornamental es llevada a sus últimas consecuencias, permitiendo muy pocas licencias, entre las que destacan el sobrio frontón que marca la entrada al “templo”, las ventanas termales laterales, y el característico obelisco que suele coronar (física y simbólicamente) los proyectos religiosos de Silvestre Pérez. Nótese que, con respecto a esta depuración ornamental, Pérez llega a plantearse la inclusión de una pequeña espadaña sobre el frontón de acceso (Fig. 3) que en el proyecto definitivo decide finalmente eliminar. El interior del edificio (Fig. 6) no es sino una proyección del exterior, y en él se configura una iglesia donde lo que impera es la desnudez de los muros, desnudez orquestada por un juego de volúmenes planos donde solamente las hornacinas con esculturas y los huecos de muro destinados a albergar pinturas aportan la nota “ornamental”. Incluso el pequeño coro, de planta cuadrada y conectado con las sacristías laterales, se hace eco de esta sencillez. Elevado sobre tres escalones y tras el altar, el retablo se articula sobre una elegante sillería (¿de mármol?), sustentando el esquema simétrico de esculturas, relieves y casetones que enmarcan la pintura central del retablo. Los elementos formales del interior de esta iglesia derivan de lo ya planteado en Motrico, sin embargo el menor tamaño del templo de Carrizosa acentúa aún más si cabe el fuerte carácter intimista que Pérez otorga a los espacios interiores de sus templos. Dichos espacios suelen estar perfumados con una atmósfera sagrada, pero siendo ésta una sacralidad distinta a lo que la tradición arquitectónica había entendido hasta entonces. Pérez invierte en el interior la aparente distribución de espacios externa mediante unas bóvedas rebajadas que, además de esconder la estructura sustentante de madera, anula la sensación ascensional del conjunto.

El arquitecto nos invita a avanzar hacia el sanctasanctorum del templo, en el que entre las esculturas se venera a la divinidad de este santuario. A dicho espacio solo podemos llegar tras acceder por la escalinata de entrada, franquear un primer cuerpo de transición al interior, y caminar bajo la atenta mirada de las diversas efigies que, vestidas a la manera antigua, nos observan bajo tenue luz que los dos únicos vanos termales laterales ofrecen. Insisto en que lo que Pérez plantea en estos templos es prácticamente un ritual de iniciación arquitectónico. Ritual de intensidad visual variable; más misterioso y personal en Carrizosa, o más monumental en Motrico, y sobre todo en Bermeo, cuyo interior se acerca a la idea espacial de una gran sala de termas imperial (Fig. 17).

38 El esquema de esta entrada no es sino una simplificación de formas del que Pérez concibió en 1800 en los dibujos del convento de Padres Agustinos en Morcote en América (BNE, Dib/14/27/12 y 14/27/13), sensacional proyecto donde el arquitecto aplicó de manera radicalmente moderna el orden dórico al conjunto de las pandas del claustro (BNE Dib/14/27/14). Esa última propuesta va en la línea del interés de los arquitectos españoles por los usos del dórico, atracción creciente a lo largo de las décadas del XVIII, y que dio origen a proyectos tan interesantes como el mercado de abastos que el académico de mérito Torcuato Benjumeda (1757-1836) construyó a partir de 1830 en Cádiz.

En múltiples sentidos, el carácter casi privado de esta pequeña iglesia para Carrizosa se sirve de este “moderno” lenguaje arquitectónico para conectar el templo con un primitivismo religioso ajeno a la mayoría de las construcciones eclesiásticas de esta época, y que se nutre de raíces tan antiguas como los santuarios paganos de la tardo antigüedad, o las basílicas paleo cristianas de esa “Roma eterna” que Pérez había conocido poco antes. Este es un tipo de misticismo que se difundió desde el París revolucionario donde los arquitectos comenzaron a trazar verdaderos témenos, o “círculos mágicos”, en torno a los monumentos de la ciudad, o mejor dicho de la “nueva ciudad” surgida tras los acontecimientos de la Revolución. Ya fueran civiles o religiosos, grandiosos o modestos, todos esos monumentos, o iconos urbanos, servían para celebrar el nacimiento de un nuevo mundo, donde los arquitectos (diseñadores de ese mundo) jugaron un papel esencial.

De los dibujos para Carrizosa (como de las otras iglesias citadas en relación a ella), llama mucho la atención el tratamiento que Pérez hace de las luces y las sombras, pasando éstas de un mero recurso “artístico” para ilustrar el volumen del edificio, a ser todo un principio rector de la composición del mismo. Con este recurso, que aplica tanto en el interior como en el exterior de sus templos, Pérez dramatiza la composición, y refuerza aún más si cabe esa aura propia que envuelve sus iglesias.

La de Carrizosa es una proposición que nos habla además del *modus operandi* del arquitecto, quién desde su estudio madrileño firma y envía sus proyectos hacia las distintas partes de España. Ya fuera para una población próspera gracias al comercio como lo fue Mugardos, o para una villa que en el censo de Floridablanca (1787) constaba con 349 habitantes, Pérez aplica un mismo proceder. Sus proyectos retratan a un arquitecto que se concentra en la simplificación (y variación) de modelos a partir de los cuales van surgiendo distintos proyectos que comparten, sin embargo, una esencia casi única. Silvestre Pérez se acerca por tanto al Boullée de los *corps purs*, o al Durand próximo a la concepción de la arquitectura como un elemento de exportación moderno, donde a partir de unos modelos simples (recogidos en su *Recueil*) se puede construir una ciudad entera por el simple principio de variar, simplificar y racionalizar todo edificio.

Es por tanto que el proyecto de Pérez para Carrizosa, prácticamente olvidado desde que hace casi dos siglos entrara en el archivo de la Academia de San Fernando, es un ejemplo único por cuanto su sencillez no deja de ofrecer respuestas para casi la totalidad de preguntas que podemos formularlos en torno a la vida y obra del arquitecto. Esta pequeña iglesia representa no solo un icono de modernidad arquitectónica que pudo enriquecer el patrimonio de la provincia de Ciudad Real, sino que además contiene entre sus seis láminas una muestra de los importantes, e irreversibles, cambios que la arquitectura religiosa de este tiempo sufrió en el contexto europeo de transición a la modernidad del mundo contemporáneo.

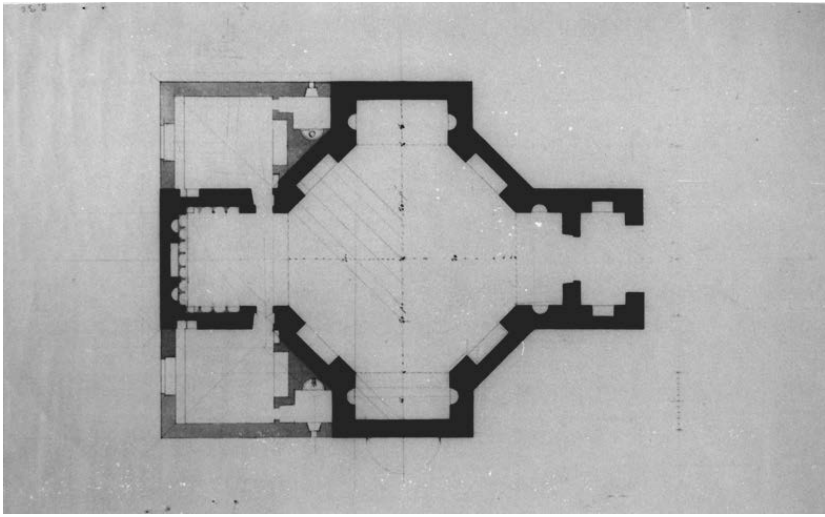


Fig. 1 Silvestre Pérez, *Planta de la Iglesia parroquial de Carrizosa*, 1805.
ASF A-4015. 476 x 297 mm.



Fig. 2 Silvestre Pérez, *Alzado principal de la Iglesia parroquial de Carrizosa*, 1805.
ASF A-4016. 476 x 297 mm.

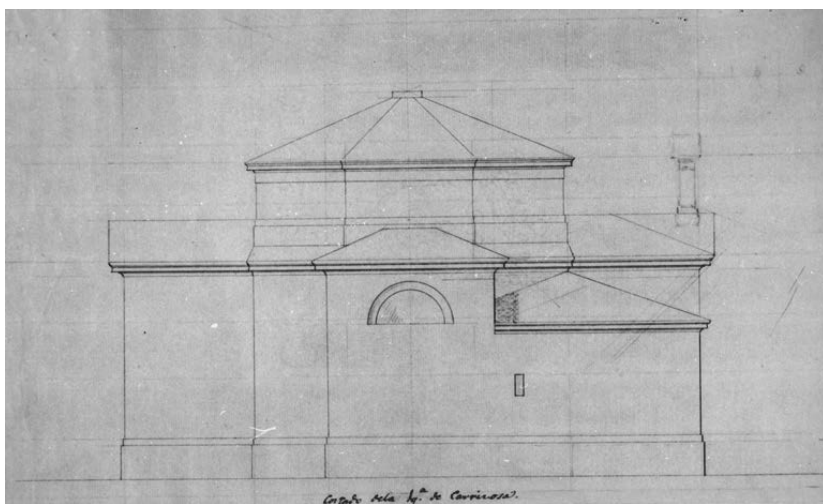


Fig. 3 Silvestre Pérez, *Alzado lateral de la Iglesia parroquial de Carrizosa*, 1805. ASF A-4017. 236 x 376.

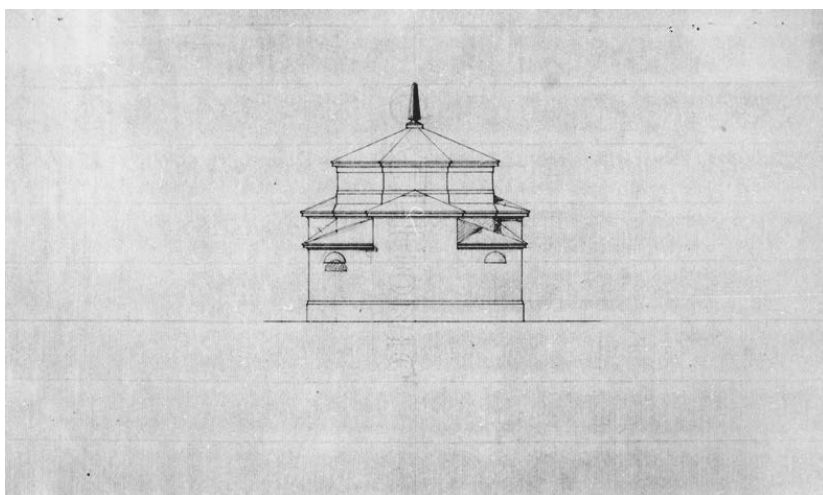


Fig. 4 Silvestre Pérez, *Alzado de la fachada posterior de la Iglesia parroquial de Carrizosa*, 1805. ASF A-4018. 234 x 377 mm.

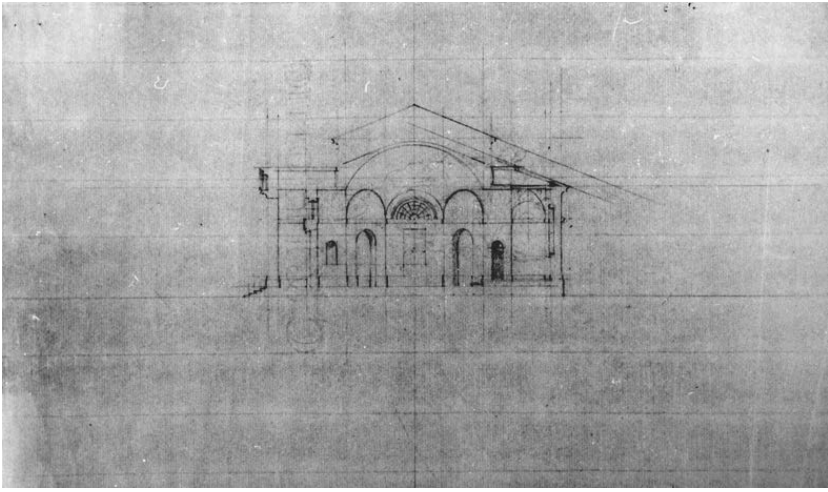


Fig. 5 Silvestre Pérez, *Sección longitudinal de la Iglesia parroquial de Carrizosa*, 1805.
ASF A-4020. 233 x 376 mm.



Fig. 6 Silvestre Pérez, *Sección transversal de la Iglesia parroquial de Carrizosa*, 1805.
ASF A-4022. 234 x 376 mm.



Fig. 7 Ventura Rodríguez, *Proyecto para una iglesia* (alzado), 1748. Roma, Academia de San Luca, ASL 2170, 700 x 704 mm.

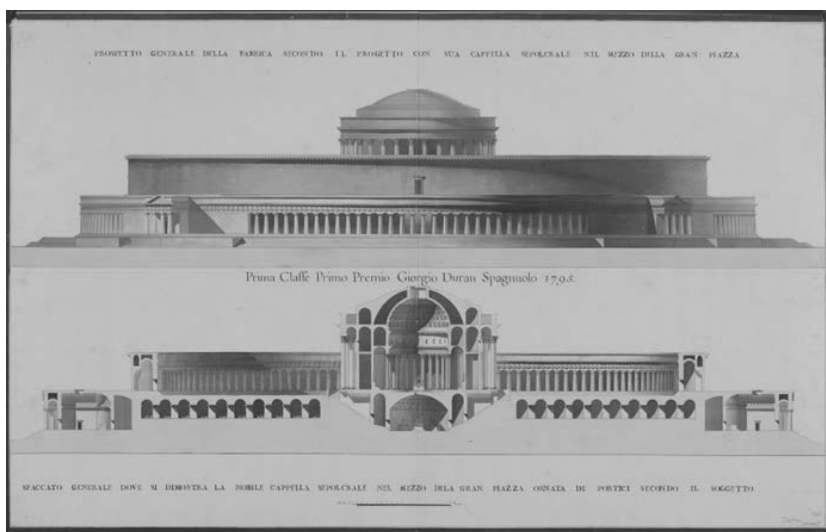


Fig. 8 Jorge Durán, *Capilla sepulcral* (alzado y sección), 1795, Roma, Academia de San Luca, ASL 0911, 990 x 630 mm.

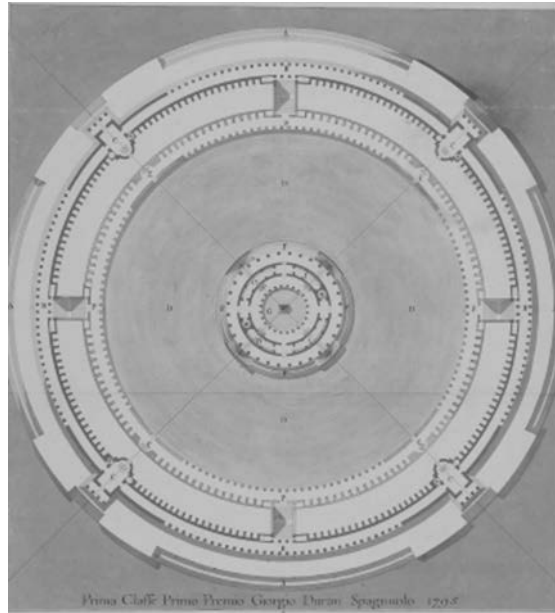


Fig. 9 Jorge Durán, *Capilla sepulcral* (detalle de la planta), 1795, Roma, Academia de San Luca, ASL 0909, 628 x 996 mm.

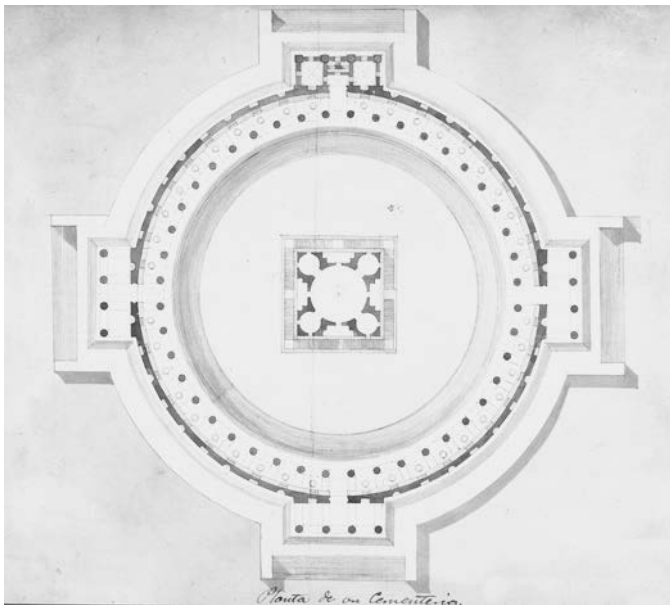


Fig. 10 Silvestre Pérez, *Planta de un cementerio*, 1791-1796, Madrid, BNE, Dib/14/27/3, 296 x 300 mm.

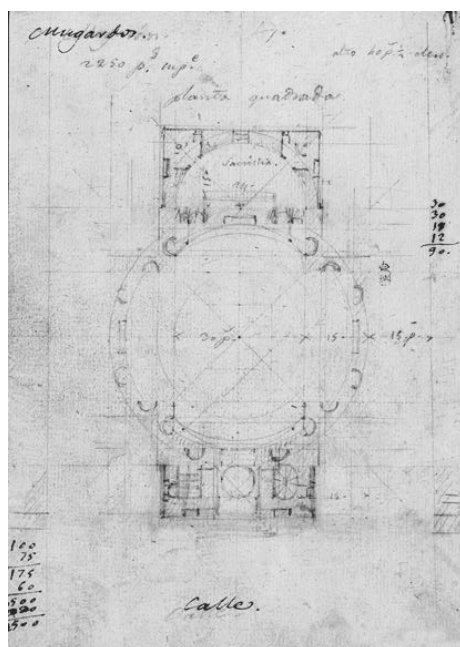


Fig. 11 Silvestre Pérez, *Iglesia de Mugardos* (planta), 1804, Madrid, BNE, Dib/14/27/68, 179 x 145 mm.

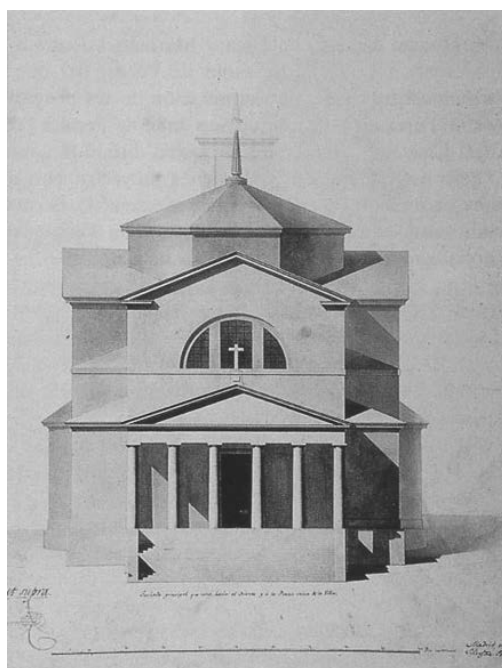


Fig. 12 Silvestre Pérez, *Iglesia de Motrico* (alzado), 1798, Motrico, Archivo parroquial.

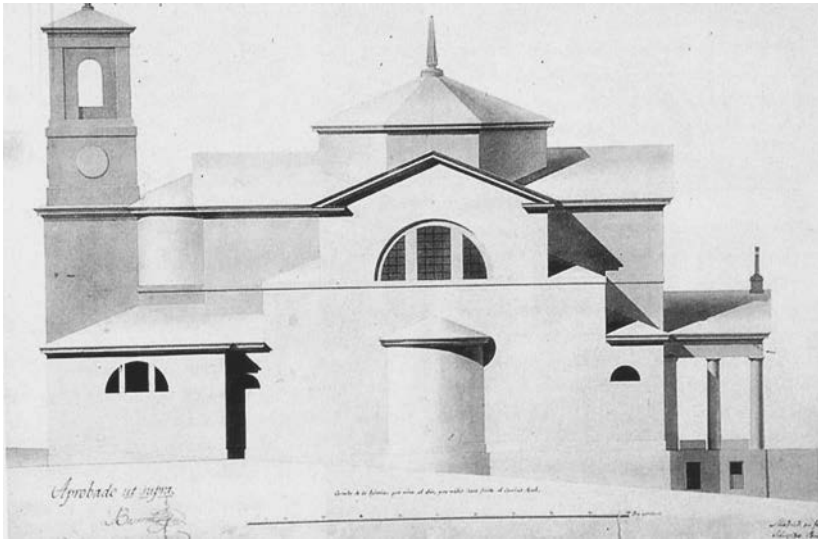


Fig. 13 Silvestre Pérez, *Iglesia de Motrico* (alzado lateral), 1798, Motrico, Archivo parroquial.

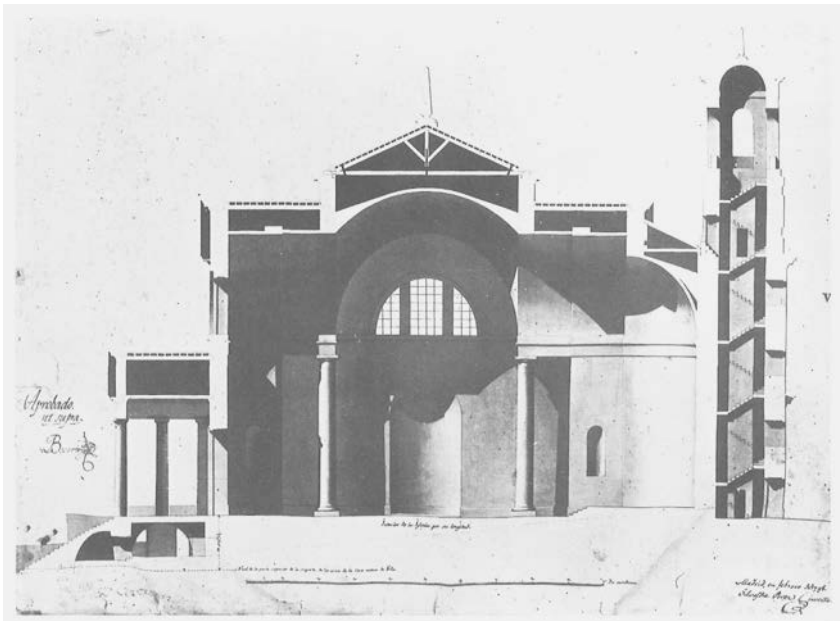


Fig. 14 Silvestre Pérez, *Iglesia de Motrico* (sección longitudinal), 1798, Motrico, Archivo parroquial.

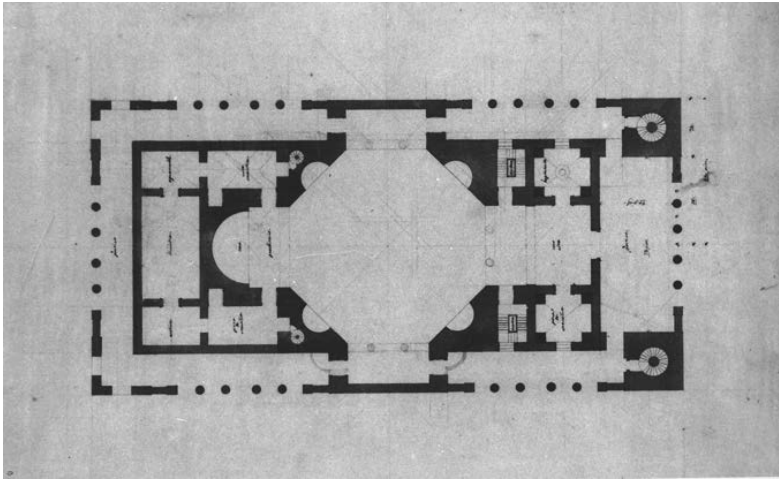


Fig. 15 Silvestre Pérez, *Iglesia de Bermeo* (planta), c. 1807, Madrid, ASF A-4691.

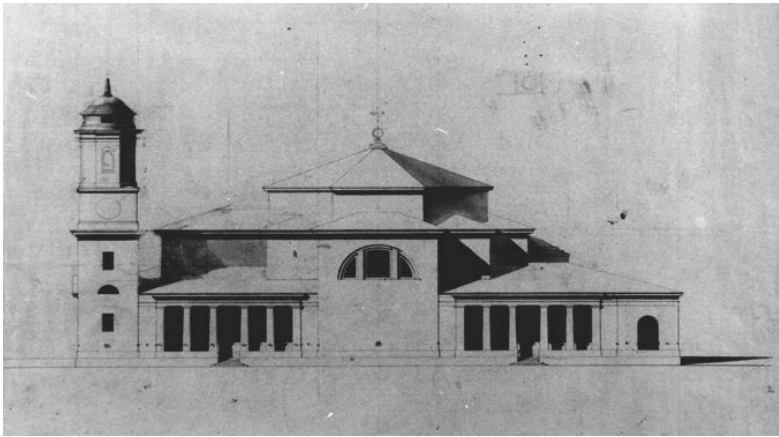


Fig. 16 Silvestre Pérez, *Iglesia de Bermeo* (alzado principal), c. 1807, Madrid, ASF A-4692.

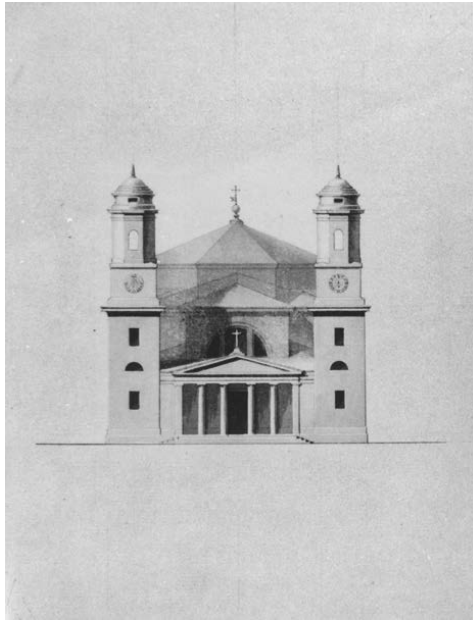


Fig. 17 Silvestre Pérez, *Iglesia de Bermeo* (alzado lateral), c. 1807, Madrid, ASF A-4693.

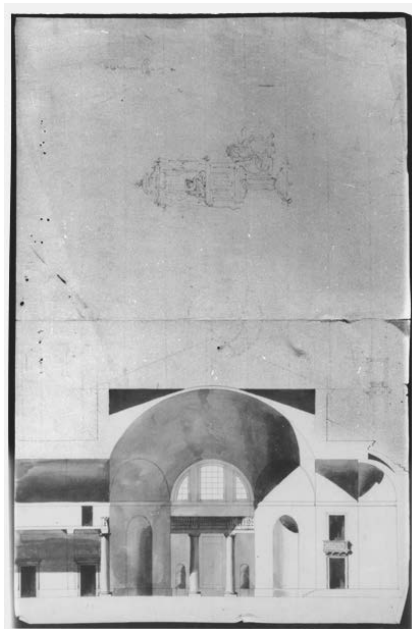


Fig. 18 Silvestre Pérez, *Iglesia de Bermeo* (sección longitudinal, y trazas de un púlpito), c. 1807, Madrid, ASF A-4023.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Andioc, René y Andioc, Mireille (1968): *Leandro Fernández de Moratín: Diario (Mayo 1780-Marzo 1808)*, Madrid, Castalia.
- Arbaiza Blanco-Soler, Silvia, Heras Casas, Carmen (1994), “El legado de Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando”, *Academia*, n° 79, pp. 341-386.
- Baudez, Basile (2013): *Architecture et tradition académique*, Paris, Presses universitaires de Rennes.
- Benimeli, José Antonio, “La masonería bonapartista en España”, en *Les espagnols et Napoleon*, actas del Coloquio internacional de Aix-en-Provence, 1984, Editions de l’Université d’Aix-en-Provence.
- Gimeno Puyol, María Dolores (2010): *José Nicolás de Azara: epistolario (1784-1804)*, Madrid, Castalia.
- Gimeno Puyol, María Dolores (2014), *Primera memoria de José Nicolás de Azara*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Marconi, Paolo (1964), *Giuseppe Valadier*, Roma, Officina Edizioni.
- Moleón, Pedro (2004), *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour*, Madrid, Abada.
- Montègre, Gilles (2001): *La Rome des français au temps des Lumières*, Rome, École française de Rome.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie (2003): *Histoire de l’architecture française: de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès.
- Sambricio, Carlos (1986): *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo superior de los colegios de arquitectos de España.
- Sambricio, Carlos (1975): *Silvestre Pérez: arquitecto de la Ilustración*, San Sebastián, Comisión de arquitectura del Colegio de Arquitectos.
- Sambricio, Carlos (1982): “Noticias sobre Silvestre Pérez a través de unas notas de Ceán Bermúdez”, en *Miscelánea de Arte*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, pp. 220-223.
- Tedeschi, Letizia y Rabreau, Daniel (2012), *L’architecture de l’Empire entre la France et l’Italie*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press.
- VV.AA (2009), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, Siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

EL PATRIMONIO DEL IES MAESTRO JUAN DE ÁVILA DE CIUDAD REAL, UN INSTITUTO HISTÓRICO

Carlos Carnicer García

Beatriz Crespo Alises

Cristina Gómez Ramírez

Pedro José del Real Francia

Francisco del Río Muñoz

(IES Maestro Juan de Ávila)

1. JUSTIFICACIÓN

El pasado 24 de octubre de 2014 se publicó en el DOCM la Resolución de 25/09/2014, de la Dirección General de Organización, Calidad Educativa y Formación Profesional, por la que se aprobaba declarar Instituto Histórico de Castilla-La Mancha al Instituto de Educación Secundaria Maestro Juan de Ávila de Ciudad Real. Las autoridades educativas castellano-manchegas reconocían así la singularidad de este centro con más de 170 años de historia, anterior a la Ley Pidal, y que cuenta con un importante patrimonio.

Este reconocimiento nos ha impulsado a presentar esta comunicación con el objetivo de dar a conocer no solo la historia de nuestro instituto, fundamental durante muchos años en la vida académica de la capital y provincia, sino también de sacar a la luz todo el patrimonio que atesora; creemos que esta es la mejor manera de conservarlo y evitar su pérdida. También nos parece importante su divulgación para estudiosos e investigadores.

Nuestra comunicación se va a centrar en: a), una breve historia del devenir de nuestro instituto; y b) el patrimonio de nuestro centro (el archivo, la biblioteca “Alfredo Róspide” y el museo “Julia Muela”).

2. BREVE HISTORIA DEL DEVENIR DE NUESTRO INSTITUTO

Han pasado 171 cursos académicos desde que el 2 de noviembre de 1843 comenzaran las clases. La idea del instituto comenzó a gestarse unos años antes. La primera noticia que encontramos está fechada el 21 de agosto de 1837, cuando la Diputación y la Sociedad Económica de Ciudad Real solicitan un Estudio de Filosofía hasta que se pueda abrir un Instituto. En el Archivo General de la Administración Civil del Estado, de Alcalá de Henares aparecen las gestiones previas a la creación

del Instituto (desde aquí queremos manifestar nuestro más profundo agradecimiento al profesor D. Ángel Jara Barreiro, quien nos ha facilitado buena parte de la documentación al respecto); se trata de comunicaciones entre la Dirección General de Estudios, Ministerios de la Gobernación y de Hacienda, la Sociedad Económica de Ciudad Real, el Jefe Político, el Ayuntamiento de la capital y la Diputación Provincial, fechadas entre 1837 y 1843, relativas a solicitudes de un Estudio de Filosofía primero, de un Instituto después, petición de información detallada acerca de las fuentes de financiación con las que contaría el nuevo establecimiento para asegurarse de que era un proyecto viable, rechazo de las mismas, aprobación de nuevas fuentes, petición del edificio del desamortizado convento de la Merced como sede del futuro Instituto, petición de rapidez en las tramitaciones, etc. El interés mostrado por el entonces Regente del Reino, el general Baldomero Espartero, natural de Granátula de Calatrava, para la consecución del objetivo fue, a nuestro juicio, decisivo.

La fecha sin duda más importante es la del 9 de febrero de 1843¹, día en el que el Presidente de la Dirección General de Estudios firma la Orden de creación del Instituto de Segunda Enseñanza, especificando la provisión de fondos y la organización académica del mismo.

Para su ubicación se decidió el desamortizado convento de la Merced, situado en la calle Caballeros, tal y como había solicitado el Ayuntamiento; en la actualidad dicho edificio ha pasado a ser Museo.

Allí se educaron miles y miles de alumnos de la provincia, pues fue el único centro público de enseñanza secundaria hasta bien entrado el siglo XX. Y la mayoría eran varones: la primera mujer matriculada, según los datos de que disponemos, aparece en el curso 1863-64 (Consuelo Daimiel Cabañero).

El Instituto también contó durante unos años con un Colegio de Internos, ubicado en las propias dependencias del centro: se abrió en 1848 y su cierre oficial fue en 1877 (aunque en los dos últimos cursos académicos, el Colegio se mantuvo cerrado). La financiación del mismo corrió a cargo de los propios alumnos y de subvenciones por parte de la Diputación; y fue precisamente la retirada de estas, sumado al descenso del número de alumnos por la apertura de otros centros privados en otras localidades de la provincia, lo que provocó su cierre definitivo.

En esta primera etapa el Instituto se convirtió por un día en residencia real, ya que la reina Isabel II de camino a Badajoz y Lisboa pernoctó en el edificio (la noche del 9 al 10 de diciembre de 1866), para lo que se acondicionaron unas dependencias. Como recuerdo de este evento se colocó una placa conmemorativa, que aún permanece en el edificio.

En 1963 se inauguró el segundo Instituto de la ciudad, el Femenino, hoy “Santa María de Alarcos”, separándose los alumnos y las alumnas en ambas instituciones, que convivieron en el mismo lugar, pues aunque se construyó un aulario anexo, en la calle Rosa, se compartían patios de recreo, sala de profesores, administración, etc.

1 Gaceta de Madrid, 11-febrero-1843, nº 3049, pág. 1.

La falta de espacio obligó, no obstante, a la construcción de un edificio nuevo, que vio la luz en los terrenos de la Granja Agrícola, en la Ronda de Calatrava, y los alumnos del ya llamado “Maestro Juan de Ávila”, más conocido como Masculino, comenzaron las clases en este nuevo edificio en el curso 1967-68.

Al nuevo centro se trasladaron también la Biblioteca, el gabinete de Historia Natural, enseres de los laboratorios de Física y Química, modelos de escayola, etc. además de expedientes y libros de administración, si bien somos conscientes de la pérdida de mucho material.

Los tres edificios del Instituto “Maestro Juan de Ávila”



1843-1967



1967-2005



Desde el 2005

Pero los cambios en las leyes educativas, las nuevas asignaturas y otras circunstancias provocaron la construcción primero de un aulario anexo y posteriormente de un tercer edificio para la misma institución. Así en el curso 2005-2006 inauguramos el edificio en el que hoy estamos; de nuevo otro traslado.

Este nuevo centro dispone de las dependencias adecuadas a las leyes de educación, al mismo tiempo que permite una mejor conservación y difusión de todo el patrimonio del que dispone; tiene los espacios adecuados para la Biblioteca, que lleva el nombre de “Alfredo Róspide”, para el Museo de Ciencias Naturales “Julia Muela”, y para el archivo que recoge el material administrativo que se conserva.

En 1941 se celebró el centenario de la creación del Instituto, efeméride, que según los datos recogidos, tendría que haber tenido lugar en 1943; con ese motivo se llevaron a cabo diversos actos académicos y protocolarios, actividades culturales con los alumnos, excursiones y hasta la edición de un pequeño periódico con artículos del entonces director D. José Balcázar, del Ministro de Educación Nacional, D. José Ibáñez Martín, etc., y con los trabajos realizados por los alumnos y que resultaron premiados. Para esta conmemoración también se solicitó el nombre de Maestro Juan de Ávila, petición que fue atendida y publicada en el BOE del 23 de marzo de 1941².

Hasta esta denominación el instituto aparece llamado con distintos nombres:

2 Orden de 11 de marzo, pág. 1969.

Instituto de Segunda Enseñanza, Instituto General y Técnico, Instituto Nacional de Enseñanza Media, Instituto Nacional de Bachillerato y el ya citado de Maestro Juan de Ávila.

Además del reciente reconocimiento de nuestro centro como Instituto Histórico de Castilla-La Mancha, forma también parte desde 2010 de la Asociación Nacional para la Defensa del Patrimonio de los Institutos Históricos (ANDPIH), constituida ese mismo año, aunque llevaba ya varios trabajando. La ANDPIH está realizando una catalogación nacional de todo el patrimonio de los Institutos considerados históricos (Ley Pidal, 1845).

3. PATRIMONIO

Hemos organizado el apartado Patrimonio, que constituye el cuerpo fundamental de la presente comunicación, en tres bloques: Archivo, Biblioteca y Museo.

3.1. Archivo

Está formado por los documentos generados por el propio centro a lo largo de su historia (en proceso de catalogación). En total tenemos algo más de 100 libros, que contienen:

- Actas (de ingreso, de exámenes, por asignaturas, de toma de posesión/cese).
- Diarios de cantidades.
- Índices alfabéticos por nombre de pila o apellido y año de matrícula.
- Libros de gastos de material ordinario.
- Libros de nóminas.
- Libros de registros de comunicaciones dirigidas a la Superioridad (1860-1888).
- Libros generales de certificaciones y títulos.
- Libros de actas de sesiones de la junta económica.
- Libros de registros de entrada de certificaciones académicas.
- Matrículas.
- Registro de tarjetas de identidad escolar.
- Solicitud de títulos.

Gracias a este material constatamos que por sus aulas, como alumnos y/o profesores, han pasado personalidades como:

- Federico Galiano y Ortega (Almagro, Ciudad Real, 1842 - Ciudad Real, 1906), Catedrático de Universidad, Académico de la Historia y Diputado Provincial. Fue Director de este Instituto,

- Inocente Hervás y Buendía (Torralba de Calatrava, Ciudad Real, 1842 - Ciudad Real, 1914). Autor del *Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, Miembro Correspondiente Real Academia de la Historia y Catedrático de Historia Eclesiástica.



General Aguilera

- Francisco Aguilera Egea, el General Aguilera (Ciudad Real, 1857 - Madrid, 1931). Ministro de la Guerra entre abril y junio de 1917 en el gabinete de García Prieto.

- Antonio Blázquez Delgado-Aguilera (Almadén, Ciudad Real, 1859 - Madrid, 1950). Miembro de la Real Academia de la Historia y autor entre otros libros de una *Historia de Ciudad Real*.

- Federico Relimpio y Ortega (Almagro, Ciudad Real, 1862 - Sevilla, 1919). Doctor en Ciencias Físico-Químicas y Catedrático de Química en la Universidad de Sevilla, de la que también fue Rector.

- Ángel Andrade Blázquez (Ciudad Real, 1866-1932). Pintor y escultor.

- Carlos Vázquez Úbeda (Ciudad Real, 1869 - Barcelona, 1944). Pintor y cartelista. Fue nombrado Hijo Predilecto por el Ayuntamiento de Ciudad Real y se le dedicó una calle (la actual Cuchillería).

- José Balcázar Sabariego (1873-1944). Catedrático de Lengua y Literatura y Director de este Instituto. Autor de las *Memorias de un estudiante de Salamanca*.

- José Castillejo Duarte (Ciudad Real, 1877 - Londres, 1945). Pedagogo y profesor de Universidad. Tuvo relación con la Institución Libre de Enseñanza y Francisco Giner de los Ríos. Trabajó en el Ministerio de Instrucción Pública, concretamente, en el servicio de relaciones con el extranjero (lo que más tarde se convertiría en la JAE, Junta para la Ampliación de Estudios, de la que llegaría a ser Secretario).



José Castillejo

- Gabriel Miró (Alicante, 1879 - Madrid, 1930). Autor de *El humo dormido* (en el que hace referencia a su paso por el Instituto de Ciudad Real), *Figuras de la Pasión del Señor*, *Libro de Sigüenza*, *Nuestro padre San Daniel*, *El obispo leproso* y *Años y leguas*.

- Cirilo del Río Rodríguez (Castellar de Santiago, Ciudad Real, 1892 - Madrid, 1955). Abogado y político del Partido Progresista, llegando a ocupar durante la II República las carteras ministeriales de Agricultura y Obras Públicas.

- Carlos Calatayud Gil (Valencia, 1894 – Ciudad Real, 1980). Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de este Instituto, del que además fue nombrado Director honorario³.

- Julián Alonso Rodríguez (Ciudad Real, 1899 - Cádiz, 1963). Catedrático de Agricultura, Comisario Director de este Instituto durante el período de la Guerra Civil y Cronista Oficial de Ciudad Real.

- Jerónimo López-Salazar Martínez (Ciudad Real, 1899-1979). Escultor, miembro del Instituto de Estudios Manchegos y de la Comisión Provincial de Monumentos.

- Antonio López Torres (Tomelloso, Ciudad Real, 1902-1987). Maestro de la pintura realista manchega.

- Juan Alcaide Sánchez (Valdepeñas, Ciudad Real, 1907-1951). Poeta.

- Miguel Fisac Serna (Daimiel, Ciudad Real, 1913 - Madrid, 2006). Arquitecto, urbanista y pintor. Doctor *honoris causa* por la Universidad Europea de Madrid.

- José Gutiérrez Ortega (Jabalquinto, Jaén, 1914 - Ciudad Real, 1969). Presidente de la Diputación Provincial de Ciudad Real en 1951. Fundador y Director del diario Lanza.

- Cecilio López Pastor (Ciudad Real, 1915-2006), Periodista y Cronista Oficial de Ciudad Real.

- M^a Isabel Pérez Valera (Mahón, Baleares, 1916 - Don Benito, Badajoz, 1976). Directora de la Biblioteca Pública de Ciudad Real, que actualmente lleva su nombre.

3 BOE, 18-septiembre-1963, nº 224, pág. 13565. Orden de 7 de septiembre.

- José María Martínez Val (Ágreda, Soria, 1916 - Madrid, 1999). Abogado, Catedrático de Geografía e Historia y Director de este Instituto, durante cuyo mandato el Centro se trasladó a los terrenos de la Granja Agrícola.

- Carlos López Bustos (Madrid 1916-2007), escritor y Catedrático de Física y Química. Director de este Instituto. Hijo adoptivo de Ciudad Real, miembro de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio. En memoria suya el laboratorio de Física de nuestro Instituto lleva su nombre.



Juan Alcaide Sánchez

- Francisco García Pavón (Tomelloso, Ciudad Real, 1919 - Madrid, 1989). Escritor, premio Nacional de la Crítica y premio Nadal.

- Julia Muela Delmas (Santa Cruz de Mudela, Ciudad Real, 1921 - Ciudad Real, 1987), Catedrática de Ciencias Naturales de este Instituto, a la que debemos la organización del museo que lleva su nombre.

- Manuel López Villaseñor López Cano (Ciudad Real, 1924 - Torrelodones, Madrid, 1996). Pintor, Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

- Ángel Crespo Pérez de Madrid (Ciudad Real, 1926 - Barcelona, 1995). Poeta, profesor, ensayista, traductor y crítico de arte.

- Joaquín García Donaire (Ciudad Real, 1926 - 2006). Escultor y pintor. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

- Ángel Jara Barreiro (Ciudad Real, 1931). Autor del libro *La segunda enseñanza en La Mancha. El Instituto de Ciudad Real, 1837-1867*.

- Alfredo Róspide López (Miguelturra, Ciudad Real, 1932-1994) Director de este centro, encargado de la biblioteca, que actualmente lleva su nombre.

- Vicente Calatayud Maldonado (Ciudad Real, 1935). Neurocirujano, Catedrático en la Universidad de Medicina de Zaragoza, autor de varios libros y de un sinnúmero de artículos en las más prestigiosas revistas nacionales y extranjeras. Ha recibido en 2014 la medalla al Mérito del Trabajo.

- Manuel Espadas Burgos (Ciudad Real, 1936). Doctor en Historia por la Universidad Complutense, Director de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma.

- Emilio Ontiveros (Ciudad Real, 1948). Economista, Catedrático en la Universidad Autónoma de Madrid y autor de numerosos libros y artículos. Fundador y Presidente de Analistas Financieros Internacionales.



3.2. Biblioteca “Alfredo Róspide”

Como ya hemos señalado más arriba, la primera ubicación del Instituto es el desamortizado convento de la Merced; comienza con un presupuesto de 81000 reales de vellón, de los que 70000 se destinan para el pago a profesores y personal subalterno y 11000 a la adquisición de libros, material didáctico y de oficina⁴; así comienza la Biblioteca del Instituto. Pero no partía de cero, solo con parte de los 11000 rs. de presupuesto, sino que heredó la biblioteca del convento. Al Instituto fueron a parar también las bibliotecas de otros conventos desamortizados, quedando depositadas en un almacén hasta que en 1881 se decidió habilitar un espacio específico para biblioteca: así los fondos desamortizados se mezclaron con los del Instituto, siendo utilizados exclusivamente por profesores y alumnos, hasta que en 1896 la Biblioteca, hasta entonces dirigida por profesores, se convierte en Biblioteca Pública, encargándose de ella un funcionario del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios; abrió sus puertas al público en general en 1900; en las dependencias del Instituto permanecerá hasta 1926, año en el que lo abandona para pasar a unas instalaciones de la Diputación; buena parte de los fondos desamortizados serían trasladados a la nueva ubicación; por ello nosotros de la desamortización no tenemos prácticamente nada.

4 J. A. Miravete Gómez, [En línea:] http://www.upct.es/seeu/_as/divulgacion_cyt_09/Libro_Historia_Ciencia/web/mapa-centros/mapa46-ciudad-real.htm [consulta: 06-03-2015].



José Patricio Clemente

Nuestro actual fondo antiguo procede de las adquisiciones que se han ido haciendo a lo largo de los años y de las donaciones recibidas; entre estas la más importante no solo por su volumen, sino también por el tipo de colección, es la de los hermanos Clemente y López del Campo, José Patricio y Manuel, afincados en Moral de Calatrava⁵: en torno a 1000 ejemplares de nuestro fondo antiguo proceden de su donación. Este hecho aparece recogido en la Gaceta de Madrid del 26 de septiembre de 1912⁶, en la que una Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes da las gracias a D. Manuel Clemente y López del Campo por la donación al Instituto de Ciudad Real de una colección de moluscos y unas 1000 obras literarias y científicas, lo que firma el subsecretario del Ministerio por orden de S.M. el Rey.



Entre los más de 18000 volúmenes de los que hoy dispone nuestra Biblioteca, superan los 4000 los catalogados como pertenecientes al Fondo Antiguo, entendiendo como tal, y siguiendo indicaciones del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico (CCPB), todos los fondos hasta 1958, fecha de la aparición del Depósito Legal.

5 Estos hermanos originarios de Puebla de Don Fadrique (Toledo) emigraron a Filipinas, donde hicieron fortuna; a su regreso se instalaron en Moral de Calatrava (Ciudad Real), lugar en el que son conocidos por su labor filantrópica.

6 Real Orden de 17 de septiembre, pág. 709.

Tenemos en total catalogados 4266 ejemplares hasta esa fecha. De los siglos XVIII y XIX cuenta nuestra biblioteca con 1694 volúmenes, de la 1ª mitad del siglo XX con 2572.

Todo este Fondo Antiguo ya aparece en el CCPB, siendo nuestra biblioteca una de las cinco de Ciudad Real que figuran en él; también se encuentran ahí las bibliotecas de otros institutos de Castilla-La Mancha que fueron creados al principio de la década de los años cuarenta del siglo XIX (El Greco, de Toledo; el Alfonso VIII de Cuenca y el Brianda de Mendoza, de Guadalajara). Del valor del Fondo Antiguo de nuestro Centro da idea el hecho de que los catalogadores del CCPB encontraron en nuestra biblioteca 483 ejemplares nuevos que no estaban entre el millón de volúmenes con los que en ese momento contaba el CCPB, e incluso alguno es ejemplar único en nuestra Comunidad Autónoma.

Muchos son los volúmenes de nuestro fondo dignos de ser destacados, pero por la limitación de espacio y tiempo de esta comunicación mencionaremos solo algunos: La edición de Gallemart del *Sacrosanctum Oecumenicum Concilium Tridentinum* (es el ejemplar más antiguo de nuestra biblioteca, data de 1745), obra de la que no hay ningún ejemplar en la UCLM, aunque en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español figuran en nuestra región 11 volúmenes más.

De 1747 data la *Historia de la Provincia de Philipinas de la Compañía de Jesús*, publicada en Manila por el P. Pedro Murillo Velarde, obra de la que en nuestra Comunidad, según figura en el CCPB, solo existe el de nuestra biblioteca; en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español aparecen otros 13 volúmenes.

De 1787 tenemos el tomo VI de la 2ª parte del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, impreso en la imprenta de la Viuda de Ibarra, hijos y compañía. De esta edición no hay ningún ejemplar en la biblioteca de nuestra Universidad; en toda Castilla-La Mancha hay una treintena.

De 1788 es la obra *El teatro ó colección de los saynetes y demás obras dramáticas de Don Ramón de la Cruz*, de la que tenemos nosotros los tomos 3, 5, 7 y 8. De esta edición no figura en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español ningún ejemplar ubicado en nuestra Comunidad.

De 1794 conservamos la edición de *Pamela Andrews o La virtud recompensada*, escrita en inglés por Tomas Richardson, traducida al castellano, corregida y acomodada a nuestras costumbres por el traductor, tomos III y IV, único ejemplar, según el CCPB, en nuestra Comunidad; del tomo VI (1795) hay un volumen en el Seminario de Ciudad Real y en la UCLM, Campus de Cuenca, también hemos encontrado otro ejemplar con los tomos I y II encuadernados juntos, aunque no aparece reflejado en el CCPB.

Del S. XIX tenemos más de 1600 ejemplares de los que podemos destacar algunos tomos (4, 7, 13, 15, 16, 17 y 18) del *Diario de las discusiones y actas de las Cortes*, publicado en Cádiz, en la Imprenta Real, entre 1811 y 1813. También podemos destacar la edición del Quijote impresa en Argamasilla de Alba en 1863 (sucesores de Rivadeneyra), la *Historia Natural* de Buffon (en 31 tomos), la revista *La Ilustración Española y Americana* de 1881 a 1892; la *Historia Eclesiástica de España*

de Vicente de la Fuente (en 6 tomos, 1875); varios volúmenes de la *Legislación Ultramarina* de Rodríguez San Pedro; la *Revista de España, La España moderna, Anuarios*, guías oficiales de Filipinas, la colección de la BAE, la *Historia Universal* de Cantú, publicada entre 1847 y 1849, el *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar* de Madoz (Madrid, 1849), el *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de la Islas Filipinas* de Buzeta (Madrid, 1850); varios ejemplares del *Almanaque de la Ilustración* (entre 1870 y 1891), la *Biografía Eclesiástica Completa*, de Castellanos de Losada (Madrid, entre 1864 y 1867), *Estudios sobre la Historia de la Humanidad* (de François Laurent, 1875-1878), varios volúmenes de *Discursos leídos en las Recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española* (entre 1860 y 1893), varios volúmenes de *Memorias de la Academia Española* (entre 1870 y 1896) o muchos de los títulos que conforman la magna obra de Emilio Castelar.

Mención aparte merece el ejemplar *Monumentos Arquitectónicos de España*, 1852-1881, que desgraciadamente no tenemos completo; se trata de una obra que surge en la Escuela Especial de Arquitectura, dentro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, patrocinada por el Ministerio de Fomento; se componía de 281 estampas agrupadas en 32 monografías con textos explicativos de José y Rodrigo Amador de los Ríos o Manuel de Assas, entre otros; la parte gráfica fue estampada en la Calcografía Nacional, con el apoyo de algunos talleres madrileños para las láminas litográficas y cromolitográficas, mientras que las hojas de textos se imprimieron primero en la Imprenta Real y tras la desaparición de esta en la imprenta Fortanet. Con estampas de esta obra se ha realizado recientemente una exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁷.

Y ya del S. XX, por mencionar solo algunos, contamos, por ejemplo, con 20 volúmenes de la *Revista de la Real Academia de Ciencias*, la *Revista Ibérica*, o un ejemplar de *Don Quijote de la Mancha. Comedia lírica sobre la base de la obra inmortal de Cervantes, con música de Teodoro San José*, publicada por E. Barriobero en Madrid, 1905, con la curiosidad añadida de que fue publicado para conmemorar el IV Centenario, cuando en realidad era el III, tal como figura en la 3ª hoja, donde se lee lo siguiente: “Al Excmo. Señor Don Juan de la Cierva y Peñafiel, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, en el IV Centenario del Quijote”, obra de la que hay dos ejemplares más en el CCPB (en la Biblioteca Pública del Estado en Ávila y en la Biblioteca Regional de Madrid); la Biblioteca General de Ciudad Real, de la UCLM, posee otro ejemplar. Y a estos títulos se podría añadir una larga lista.

3.3. Museo de Ciencias Naturales “Julia Muela”

En el año 1985 por iniciativa de D.^a Julia Muela Delmas y D. Tomás Redondo, profesores de Ciencias Naturales, y la colaboración de otros departamentos, se recuperaron y catalogaron materiales existentes en el centro, procedentes del antiguo

⁷ Vide el catálogo de la exposición editado por Juan Bordes (2014), Madrid.

gabinete de Historia Natural y del departamento de Física y Química, a los que se habían sumado la donación hecha por los hermanos Clemente y López del Campo en 1912 de una colección de conchas de moluscos de Filipinas⁸; con este material se montó el actual Museo “Julia Muela”, que se ha ido enriqueciendo con otras donaciones, entre las que destaca la colección de más de 1000 ejemplares de lepidópteros de D. Alberto López Villaverde, y con las sucesivas dotaciones de material de la administración educativa.



La colección tiene tres principales componentes: los animales naturalizados o conservados en formol, los materiales didácticos utilizados en la enseñanza de las ciencias y el material de laboratorio.

3.3.1. El inventario de los animales naturalizados fue revisado, completado y valorado⁹ en 2006, con motivo del último traslado del centro, por D^a Isabel Rey y D^a Josefina Barreiro, conservadoras del Museo Nacional de Ciencias Naturales, quienes afirman haberse encontrado con una magnífica colección de gran valor histórico, tanto por la época de la que proceden los ejemplares (más del 80% de las piezas son de finales del s. XIX y principios del XX¹⁰), como por los taxidermistas que las prepararon, los mejores de la época: Dutchen, J. M. Benedito, M. Sánchez, J. Sánchez Bermejo (colaboradores del Museo Nacional de Ciencias Naturales), Severini y Darder, y por su excelente calidad; la colección tiene además un valor añadido al no existir muchas de este tipo en España y, posiblemente ninguna en la provincia de Ciudad Real; a esto se suma la imposibilidad o dificultad de reponer las piezas en caso de pérdida o deterioro, al no existir ya su preparador.

Esta colección consta de 146 ejemplares de vertebrados de 130 especies, entre los que destacamos: esturión (*Acipenser sturio*) y pez volador (*Tringa volitans*) en los peces.

8 De esta donación queda constancia en la Real Orden de 17 de septiembre de 1912, vide nota 6.

9 Sobre el valor de las piezas de un museo vide Santos-Mazorra y Rey, 2015a: 14 de enero, y Santos-Mazorra y Rey, 2015b: 67-86.

10 El resto procede de preparaciones hechas por alumnos y donadas al centro.

Un ejemplar de cocodrilo del Nilo (*Crocodylus niloticus*), tortuga verde (*Chelonia mydas*), iguana (*Iguana tuberculata*), y camaleón (*Chamaeleo chamaeleon*) en los reptiles.

Entre los anfibios citamos gallipato (*Pleurodeles waltl*) y varias especies de anuros ibéricos.

Las aves constituyen el grupo de vertebrados más representado y entre ellas se encuentran varios ejemplares de especial interés por su rareza en la Península Ibérica: búho real (*Bubo bubo*), águila real (*Aquila chrysaetos*), avutarda (*Otis tarda*), cigüeña negra (*Ciconia nigra*), grulla (*Grus grus*), morito (*Plegadis falcinellus*), avetoro (*Botaurus stellaris*) o alimoche (*Neophron percnopterus*); además de otras muchas especies comunes en nuestros ecosistemas, como perdices (*Alectoris rufa*), abubillas (*Upupa epops*), etc., o de origen exótico como loros (*Psittacus oestrus*) o un ejemplar de pavo real (*Pavo christatus*).

Respecto a los mamíferos destacan especies de gran rareza en una colección privada, como ornitorrinco (*Ornithorhynchus anatinus*), chimpancé (*Pan troglodytes*), murciélago frugívoro (*Pteropus edulis*), leopardo (*Felis panthera*) o armadillo (*Dasypus novemcinctus*); además de otros mamíferos propios de la fauna ibérica, como el lobo (*Canis lupus*), el ciervo (*Cervus elaphus*) o el corzo (*Capreolus capreolus*).

También hay una amplia representación de invertebrados de diferentes *fila* como poríferos, equinodermos, celentéreos, platelmintos, etc., pero son destacables, en primer lugar, la colección de insectos de todos los órdenes y en especial 600 especies ibéricas de lepidópteros, con 6 cajas en las que se ven sus ciclos completos, y la colección de 165 ejemplares de moluscos, en su mayoría procedentes de Filipinas de la anteriormente citada donación de D José Patricio Clemente y López del Campo, como *Conus geographus*, *Nautilus*, *Architectonica perspectiva*, *Melo aethiopica* o *Murex ramosus*.

3.3.2. Los materiales didácticos históricos están representados por:

41 modelos de escayola, que reproducen la anatomía del hombre, animales y plantas, procedentes de la casa Emile Deyrolle en París y adquiridos probablemente a finales del siglo XIX o comienzos del XX, destacando entre ellos modelos anatómicos de dientes, oído, tráquea, estómago, cerebro, etc., anatomía interna de la gallina (*Gallus domesticus*), de un coleóptero, de un helecho o una flor con verticilos desmontables.

18 litografías en color de plantas, realizadas por D. Justo Salinas, incluidas en la carpeta *Flora Forestal Española*¹¹.

22 láminas murales: se trata de litografías¹² a dos o tres tintas en papel grueso

11 (Laguna, 1890).

12 En su parte inferior está rotulado PLANCHES MURALES D'HISTOIRE NATURELLE PAR ACHILLE COMTE, DIRECTEUR DE L'ÉCOLE DE SCIENCES DE NANTES. En su parte inferior central o izquierda aparece A. COMTE o TH. CHAILLOT DELINEAVIT. DESSINÉ SUR PIERRE & LITH. CHEZ CHARPENTIER À NANTES. En su parte superior, junto con el número del plano y en algunos casos un encabezamiento sobre su contenido, están rotuladas con alguna de las inscripciones: BOTANIQUE, ZOOLOGIE O GEOLOGIE.

de color negro, sobre lienzo, de gran formato (90 x 90 cm. apróx.) y sin fecha, aunque por sus características pueden datar de mediados del XIX. Cada una de las distintas ilustraciones de las láminas lleva asignada un número o letra, conservando el Museo 14 de Botánica, 7 de Zoología y 1 de Geología.

26 cajas decultivos agrícolas, lanas, pieles, pelo y materiales de construcción, que proceden del antiguo “Gabinete de Agricultura” del Instituto, originarios de Chile, Argentina, India, Australia, Inglaterra, Francia y España; algunas de las cajas presentan los sucesivos procesos hasta llegar a un tejido.

3.3.3. Entre el material de laboratorio de Ciencias Naturales destacan dos microscopios “Ernst Leitz Wetzlar” de finales del XIX, dos cráneos humanos (uno montado despiezado y otro en corte sagital). También se conservan productos químicos originales y preparaciones microscópicas del XIX. Este último material no se encuentra expuesto.

Hay también varios instrumentos procedentes del Departamento de Física y Química pertenecientes a diversos equipos (“E. Leybold’s Nachfolger”, del año 1939, “Torres Quevedo” de 1950, “Apparecchi consigliati del Physical Science Study” del Instituto Técnico Industrial Aldini Valeriani de Bologna. Se encuentran, además, equipos de Sogeresa, de 1960, Köhl, Wittner, Asea y Enosa. Algunos otros pueden ser más antiguos, pero carecen de etiquetas y no figuran en los catálogos). Por citar algunos: una máquina centrifugadora, un espectroscopio, una bomba de vacío, una lámpara de filamento, un carrete de chispa, un armario de madera con barómetro de mercurio, un galvanómetro o dos sextantes.

El Instituto disponía también de una importante colección de rocas, minerales y fósiles, de la que queda una pequeña parte.

La importancia de los fondos recogidos en este museo es triple, científica,



Anatomía interna de la gallina

Gallus domesticus.

didáctica e histórica: científica, porque disponemos de una colección de ejemplares de excepcional rareza y que aún hoy tienen interés para posibles estudios científicos; didáctica, ya que gracias a ellos podemos entender cómo se han desarrollado en los últimos 150 años los métodos de enseñanza de las ciencias naturales; y finalmente, histórica, y a este respecto baste mencionar que nuestro Museo aparece recogido dentro de las Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural¹³.

Y para terminar, tenemos que dejar constancia de que el estado de conservación del patrimonio de nuestro instituto es dispar: junto a volúmenes y piezas museísticas en buenas condiciones hallamos otros que necesitan ser restaurados; pero el instituto, con sus limitadísimos recursos, no puede hacer frente al coste de esta labor; sin la ayuda de la Administración será muy difícil atajar su deterioro. También es importante que para su uso didáctico este patrimonio esté en las condiciones adecuadas. Igual ocurre con la difusión: el escaneo, por ejemplo, de material bibliográfico o los seguros pertinentes para poder exponer piezas del museo fuera del instituto requieren una serie de recursos con los que no contamos; si no logramos hacer accesible todo este importante material a investigadores y al público en general, de poco servirá y quedará relegado al olvido. No obstante, los primeros pasos dados por nuestras autoridades educativas con el reconocimiento de cuatro institutos históricos en Castilla-La Mancha nos hacen albergar esperanzas.



13 (González Bueno, Antonio y Baratas Díaz, Alfredo, 2013: 208).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA. VV. (2005): *Un convento, un instituto, un museo: rehabilitación del Instituto Santa María de Alarcos, antiguo convento mercedario de Ciudad Real: memoria histórica y sentimental*, Ciudad Real, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005, S. A.
- Aragón Albillos, Santiago (2011): “La sólida permanencia de los objetos. Una nueva vida para los gabinetes históricos de ciencias naturales en los institutos de enseñanza secundaria”, *CEE Participación Educativa*, nº extraordinario, pp. 69-79.
- Bonis Téllez, M^a Luisa y Rodríguez Guerrero, Carmen (2011): “La historia escondida en nuestro Instituto”, *CEE Participación Educativa*, 17, pp. 173-186.
- Bordes, Juan (ed. y com.) (2014): *Monumentos Arquitectónicos de España (1852-1881)*. Madrid, Catálogo de la exposición realizada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Clemente y López del Campo, Domingo (1977) [1869]: *Guía de Ciudad Real*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos.
- González Bueno, Antonio y Baratas Díaz, Alfredo (2013): “Los templos de Natura. Guía de las colecciones españolas de Historia Natural. Patrimonio educativo de Historia Natural”, en *Museos y colecciones de Historia Natural. Investigación, educación y difusión*, eds. González Bueno, Antonio y Baratas Díaz, Alfredo, Madrid, Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural, segunda época, XI, pág. 208.
- Jara Barreiro, Ángel (2001): *La segunda enseñanza en la Mancha. El Instituto de Ciudad Real 1837-1967*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, BAM.
- Jara Barreiro, Ángel (inédito): *Expediente Orgánico de la Creación del Instituto de Segunda Enseñanza de Ciudad Real 1837-1861*.
- Martínez Alfaro, Encarnación y Massip Hidalgo, Carmen (2011): “Utilización didáctica del patrimonio histórico del Instituto – Escuela de Madrid”, *CEE Participación Educativa*, 17, pp. 187-198.
- Martínez Guerau de Arellano, Domingo y otros (1986): *La Instrucción Pública en Ciudad Real 1850-1931*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, BAM.
- Medrano y Treviño, Diego (1972) [1843]: *Consideraciones sobre el estado económico, moral y político de la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos.
- Miravete Gómez, José Antonio, http://www.upct.es/seeu/_as/divulgacion_cyt_09/Libro_Historia_Ciencia/web/mapa-centros/mapa46-ciudad-real.htm [consulta: 06-03-2015].
- Santos-Mazorra, Celia y Rey, Isabel (2015a): “Conocer el valor económico de los ejemplares de las colecciones científicas es esencial”, *Blog del Museo Nacional de Ciencias Naturales*, 14 de enero.
- Santos-Mazorra, Celia y Rey, Isabel (2015b): “Criterios de valoración de ejemplares de las colecciones del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid (MNCN-CSIC)”, *Bol. R. Soc. Esp. Hist. Nat. Secc. Aula, Museos y Colecciones*, 2, pp. 67-86.

FUENTES

- BOE, 23-marzo-1941, nº 82, Orden del 11 de marzo, pág. 1969
- BOE, 18-septiembre-1963, nº 224, Orden del 7 de septiembre, pág. 13565.
- Boletín Oficial de Ciudad Real, 15-julio-1841, nº 58, Orden del 7 de junio, págs.254-5.
- Boletín Oficial de Ciudad Real, 2-octubre-1843, Orden del 8 de febrero, pág. 551.
- Gaceta de Madrid, 11-febrero-1843, nº 3049, pág. 1.
- Gaceta de Madrid, 26-septiembre-1912, nº 270, pág. 709.
- Libros de actas del Instituto.

UN ESPACIO PARA LA CULTURA: DE LA ACADEMIA GENERAL DE ENSEÑANZA “PÉREZ MOLINA” AL MUSEO DE CIUDAD REAL (1895-2015)

Pila Molina Chamizo
(*Museo de Ciudad Real*)

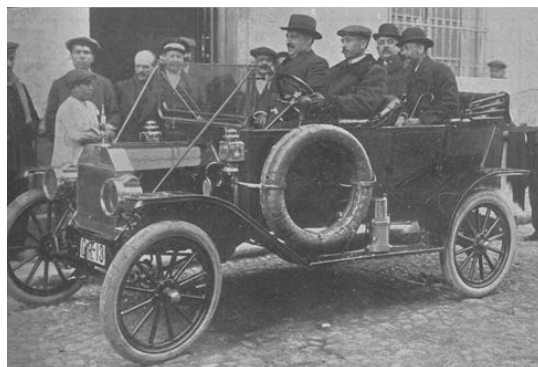
1. INTRODUCCIÓN

En Ciudad Real, desde el año 1895, existe un espacio urbano vinculado a la enseñanza y a la difusión de la Cultura. En pleno centro, junto a la plaza mayor, se ubica un solar, a caballo entre las calles Caballeros y Prado (actualmente pasaje de Pérez Molina). En este lugar instaló su sede la Academia General de Enseñanza, uno de los centros docentes más importantes de la capital y provincia desde finales del siglo XIX y durante todo el primer tercio del siglo XX. Fundada por don Miguel Pérez Molina, personaje de gran relevancia en la vida cotidiana de la ciudad: alcalde, senador, diputado y comendador de la Orden de Alfonso XII. En sus peculiares instalaciones se formaron muchas generaciones de Ciudadrealeños, hasta que los tristes sucesos acaecidos durante la Guerra Civil española y la muerte de su fundador, vinieron a terminar con un proyecto educativo pionero en la provincia. Tras albergar transitoriamente otras funciones, el deterioro producido en el inmueble determinó su demolición total. Convertido en solar durante muchos años, el azar determinó que nuevamente fuera elegido como espacio para albergar la sede de un muy deseado proyecto cultural: el museo provincial. Tras atravesar múltiples problemas, fue inaugurado en el mes de marzo del año 1982. Desde entonces, hasta nuestros días, salvando enormes dificultades, entre ellas un periodo de cierre que se prolongó siete años, nuevamente abre sus puertas como escenario de una gran variedad de proyectos expositivos, culturales y educativos, con una clara vocación de servicio social, teniendo siempre como punto de partida la defensa, custodia y difusión de nuestro patrimonio histórico provincial y regional.

2. LA ACADEMIA GENERAL DE ENSEÑANZA PÉREZ DE MOLINA

El espacio que hoy ocupa el edificio del Museo de Ciudad Real acogió la llamada Academia General de Enseñanza Pérez Molina, cuyo nombre conserva el callejón que une el paseo del Prado con la calle Caballeros. Fue este uno de los centros docentes más importantes de la capital y de la provincia, fundado en el año 1895 por D. Miguel Pérez Molina, en las cercanías del Instituto de Segunda Enseñanza, el Casino y el Obispado de Ciudad Real (Asensio, 2007: 248-254). Don Miguel fue un personaje importante en la vida cotidiana de la ciudad. Licenciado en Ciencias Físicas, políticamente perteneció al partido liberal gaseista (Pérez, 2012: 119), ejerciendo como alcalde de la ciudad entre los años 1912 y 1913, quedando su labor al respecto reflejada en la

prensa de la época. Así es frecuente encontrar en *Vida Manchega* referencias a distintas medidas tomadas bajo su mandato al frente del ayuntamiento capitalino. En 1912 sus conciudadanos eran conscientes del enorme esfuerzo realizado por el alcalde para lograr, a pesar de las carencias económicas, solucionar el tema del abastecimiento de agua en la ciudad así como acometer importantes reformas urbanas¹.



1. Miguel Pérez Molina, visitando la Granja. *Vida Manchega*. Año 1913, nº 50.

Senador, comendador de la Orden de Alfonso XII, viajero y librepensador cercano a ideas de corte regeneracionistas. Intentó introducir en España un modelo educativo europeo, a imitación de experiencias suizas, considerando que en la formación de sus alumnos debían unirse como elementos fundamentales el estudio, el contacto con la naturaleza y el desarrollo de actividades físicas (Jara, 2001:193).



2. Edificio Academia General Pérez Molina.

1 *Vida Manchega*, 20-junio-1912, nº 12:4, 31-octubre-1912, nº 30:5, 20-marzo-1913, nº 50:7, 25-enero-1916, nº 154:9

El proyecto de don Miguel venía a paliar una triste situación: educativamente, la capital, durante todo el siglo XIX, había adolecido de enormes carencias. El analfabetismo era tónica habitual entre sus habitantes, con un importantísimo vínculo rural. Como primer paso para luchar contra esta lacra, en el año 1843, con el beneplácito del general Espartero, el Ayuntamiento de la ciudad consiguió destinar el antiguo edificio desamortizado del convento de la Merced a un nuevo uso docente, creando el Instituto de Segunda Enseñanza cuya andadura, a través de varias denominaciones y fases variopintas, contribuyó a formar muchas generaciones de jóvenes ciudadrealeños (Espadas, 1993: 290-291).

Complementando magistralmente durante décadas al Instituto al que estaba inscrita, la Academia General de Enseñanza creada por don Miguel permitía cursar además otros estudios: preparación militar para alumnos de cuota, clases de taquigrafía, correo y telégrafos, estudios de comercio, mecánico de automóviles, clases de esgrima, etc. (Alía, 1986: 142.).

Academia General de Enseñanza | ELEMENTAL, SECUNDARIA, FACULTATIVA Y ESPECIAL
 Establecida en CIUDAD REAL en el año 1885

CENTRO DE EDUCACIÓN moral, intelectual y física para alumnos internos, permanentes y externos
 A cargo de Profesores titulados.
 Director: D. MIGUEL PÉREZ MOLINA, Licenciado en Ciencias Físico Matemáticas

Edificio de 1.300 metros cuadrados, con tres pisos y tres fachadas que reúne en mejores condiciones higiénicas, situado en el punto más céntrico de la capital. La planta baja está ocupada por los Salones de Estudio, con pupitres individuales; las Aulas provistas de moderno material de enseñanza; el patio central cubierto con marquetería de cristal, y está destinado a Clase de Párvulos, a cargo del profesor señor Mr. Amadeo Poizat. Amplio Comedor, Cocina y otras dependencias.

En el principal están: la Dirección, Biblioteca, Escuela Graduada, Clases de Dibujo y Música, Museo Escolar y Gabinete de Ciencias. La planta segunda está ocupada por los vestíbulos y espaciosos dormitorios de gran cubicación. Oratorio para las prácticas religiosas. Cuarto de limpieza con baño y duchas y enfermería completamente independiente.

CAMPO DE RECREO: Gran local de 4.000 metros cuadrados para los juegos al aire libre. Frontón para el juego de pelota y Gimnasio Higiénico.

Pasado el día, donde se resumen los resultados de los exámenes en 18 cursos consecutivos y las condiciones reglamentarias que interesa conocer a las familias. De 661 exámenes han obtenido este último curso los alumnos 95 MATRÍCULAS DE HONOR, 215 SOBRESALIENTES, 171 NOTABLES, 269 APROBADOS Y 6 SUSPENSOS. DÍGROSOS 14 Y GRADOS 26.

Puede visitarse este Centro de diez a doce

3. Anuncio en prensa de la Academia. *Vida Manchega*, 1913, nº 84.

Como medio propagandístico, la Academia se sirvió de la prensa local y provincial para anunciar sus servicios. En septiembre del año 1912 *Vida Manchega* incluyó un amplio reportaje sobre esta institución cuyo análisis puede ilustrar a la perfección el proyecto educativo que Pérez Molina tenía en mente². El edificio en el que se fundó había sido construido por don Dámaso de Barrenengoa, próspero industrial de la ciudad (Hervás, 1918: 382), sirviendo antes para otros menesteres: Gobierno Civil, Casino y sede de la primitiva Diputación Provincial hasta la inauguración de su Palacio en el año 1893 (Jara, 2001: 191). El 1 de octubre de 1912 se inauguraba el XVIII curso académico “en el sitio más sano y céntrico de la población”. El caserón, de estilo neoclásico, ocupaba una superficie de 4.000 metros cuadrados, con tres pisos y tres fachadas ventiladas por ciento cuatro huecos exteriores. Para colmo de bienes su posición cercana a los jardines del Prado era altamente beneficiosa para los alumnos “en los

2 *Vida Manchega*, 26-septiembre-1912, nº 25:7-10.

cuales encuentran el necesario solaz y esparcimiento y oxigenación en los descansos”. Contaba también con un recinto anexo llamado “campo de recreo” convenientemente vallado, en el que se había instalado un gimnasio higiénico, dotado de aparatos modernos al que podían acudir los alumnos durante las horas de recreo “a ejercitarse en juegos higiénicos tan propios para su esparcimiento, como convenientes y aun necesarios al perfecto desarrollo físico”. Los alumnos podían ser internos, externos, mediopensionistas y permanentes. Las enseñanzas eran mixtas.

Los estudiantes contaban con dos salones de estudio, en los que realizaban sus tareas tanto al levantarse como por la tarde, después de dar un paseo y antes de cenar, horas consideradas las más idóneas para tales menesteres “en las cuales los sentidos están más despiertos y adecuados a la meditación y el reposo”.

En la primera planta se localizaban el parvulario, la escuela graduada, el museo escolar, los salones de estudio, la secretaría, la sala de profesores y el comedor; en la segunda la biblioteca (con más de siete mil libros); la tercera dedicada a clases, dormitorio, oratorio y enfermería.

Las aulas estaban preparadas para acoger la módica cantidad de 50 alumnos pues “por su elevación de más de cinco metros de altura les permite la aireación necesaria”. Todas ellas contaban con grandes encerados, cuadros murales, mapas y planos, que servían de apoyo a los docentes en su labor.

En la planta baja se localizaba el comedor, preparado para acoger hasta cien comensales, que ocupaban dos largas hileras de mesas, presididas en un testero por la mesa de los profesores. Diez camareros se ocupaban del servicio de mesa.

Como salas anexas amen de salones y capilla también había dormitorios en los que “un fámulo en cada uno de ellos vigila constantemente el sueño de los alumnos”, se cita una biblioteca con millares de volúmenes y un museo, con colecciones de Mineralogía, zoología y Física.

En esta institución daban clase más de 60 docentes, doctores, licenciados, ingenieros y técnicos procedentes por oposición de institutos y escuelas normales³, siguiendo escrupulosamente los textos y programas establecidos por el Instituto de Segunda Enseñanza antes mencionado.

Durante la República y la Guerra Civil la Academia continuó su labor, sorteando todo tipo de dificultades debido a la orientación católica de su director. Desengañado de la política, don Miguel pasó los últimos años de su vida refugiado en su labor docente intentando hacer honor al aforismo que durante tantos años había presidido la entrada a aquella institución: “el trabajo todo lo vence”⁴. Murió, olvidado de casi todos, en su Academia, el 4 de abril de 1939, pocos días después de la entrada en la capital de las tropas franquistas. Fue enterrado en el cementerio de Ciudad Real en la estricta intimidad, acompañado por algunos amigos y antiguos alumnos (Fernández, 2012: 120).

Después de la guerra la Academia, como institución docente, fue trasladada a un edificio en la Ronda de Ciruela (el mismo que ocuparía años más tarde la Cruz Roja, hoy lamentablemente deteriorado y abandonado a su suerte) bajo el nombre de Academia General de Enseñanza Media, adaptada a los nuevos programas educativos acordes con la reforma educativa implantada por el franquismo.

El antiguo caserón de la calle Caballeros, se utilizó entonces para otros menesteres terminando en todos ellos de forma accidental. En primer lugar fue sede del Gobierno Civil

3 Vida Manchega, 25-julio-1917, nº 187:3.

4 Lanza, 4-abril-1944, nº 276: 2.

hasta sufrir un incendio en los años cincuenta del siglo XX tras el que sólo quedaron las paredes exteriores⁵, trasladándose en el año 1957 a su nueva sede de la calle Cervantes. Pasó entonces el inmueble a manos del Ministerio de Educación y Ciencia, que lo reconstruyó, prácticamente de nueva planta, para instalar la Escuela Normal de Magisterio. Pero el 31 de enero de 1966, a las tres y veinticinco de la tarde, cuando los alumnos se disponían a comenzar sus clases, cayó un gran trozo del tejado, en el lado que daba al pasaje, junto al Casino (hoy en día sede de dependencias municipales). Muchas vigas y escombros se desplomaron sobre el ropero y la sala de profesores, no causando ningún daño personal gracias a la intervención de un bedel. El peso de los escombros provocó la caída de parte del piso situado bajo el ropero, cayendo polvo y escombros sobre un aula en la que se estaba impartiendo su clase de física don Marcelino Araujo, saliendo todas las alumnas ilesas. Ante la situación, la entonces directora doña María Eugenia Sánchez de León, determinó cerrar la Escuela hasta recibir el correspondiente informe de los técnicos del Ministerio. El arquitecto provincial y de Construcciones escolares, Jesús García del Castillo, acompañado del aparejador Florencio Molina Céspedes, realizó la visita al día siguiente del suceso, reflejando la prensa que las causas del hundimiento podían obedecer a un “reblandecimiento” sufrido por las paredes maestras causado por las persistentes lluvias caídas durante el invierno, habiéndose acumulado gran cantidad de agua en los sótanos del edificio⁶.

Finalmente los técnicos determinaron que el viejo edificio no podía continuar en tan precaria situación aconsejando su demolición. Las alumnas de magisterio fueron entonces trasladadas temporalmente a la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, situada en la plaza de la Provincia (actual Escuela de Artes Pedro Almodóvar)⁷.

El edificio de la Academia General de Enseñanza fue totalmente destruido aquel año, quedando como solar durante muchos años, empleado como aparcamiento habitual por los escasos vehículos que por entonces contaba la capital.

2. EL NACIMIENTO DE UN NUEVO MUSEO

La historia del Museo de Ciudad Real se remonta a mediados del siglo XIX. Una Real Orden de 6 de noviembre de 1867 disponía la conservación de los objetos arqueológicos, para lo que el entonces Gobernador Civil de la Provincia gestionó un salón del Instituto provincial de Segunda Enseñanza en la calle Caballeros con destino a ser la sede de un futuro Museo Arqueológico Provincial. Este primer esbozo museístico no prosperó.

En los primeros años del siglo XX la prensa local fue testigo del surgimiento de una conciencia popular muy pujante que reclamaba la creación de un verdadero Museo Provincial, al ser Ciudad Real una de las pocas capitales de provincia que todavía carecía de esta institución. Entre sus defensores destacaron dos célebres personajes del momento: los pintores Ángel Andrade y Carlos Vázquez. Ambos maestros, por iniciativa del diputado provincial don José Balcázar, y con el respaldo de la Diputación, habían comenzado a realizar una galería pictórica de manchegos ilustres, aunque por el año 1917 el encargo estaba paralizado por falta de presupuesto, habiéndose finalizado tan solo tres retratos: “Hernán Pérez del Pulgar” y “Beato Juan de Ávila” (Vázquez) y “General López Aguilera” (Andrade)⁸. En febrero de aquel año,

5 Lanza, 12-enero-1973, nº 9.075:16.

6 Lanza, 1-febrero-1966, nº 6.952:16.

7 Lanza, 1-marzo-1966, nº 6.976:4.

8 Vida Manchega, 25-marzo-1917, nº 179:1-2.

don Antonio Heras, colaborador asiduo de *Vida Manchega*, desde América, hasta donde se había trasladado como profesor de Español e Historia de la Literatura, se quejaba amargamente de que aquel intento hubiese resultado vano, afirmando que la idea de tener un museo en la ciudad parecía haberse extinguido en el mismo momento de su concepción.

Pero el azar quiso que la sucesión de pequeños acontecimientos ocurridos a partir del primer tercio del siglo XX fueran hilvanando poco a poco la gestión de tan esperado proyecto. En noviembre de 1931 Ángel Andrade murió en Ciudad Real, donando la inmensa mayoría de su producción a la Diputación como paso previo a la fundación del futuro Museo Provincial (Ladrón, 1999: 233).

El 21 de junio de 1934 por acuerdo de la Diputación Provincial, se ordenó al Arquitecto Provincial que habilitara unos cuartos existentes en una antigua casa sita en el número 7 de la calle Cervantes, antigua residencia de los Jesuitas, para poder establecer en ella el pretendido museo⁹. Esta sede jesuítica había sido abandonada en el año 1932 tras el decreto de disolución de la Orden. Manuel Alcázar Hernández, delegado provincial de Bellas Artes, estuvo al frente de estas primeras gestiones organizativas, recibiendo como depósitos, sobre todo cuadros, procedentes de la Diputación y del Ayuntamiento a los que se unieron varias obras procedentes del entonces Museo Nacional de Arte Moderno (Alfá, 1994: 289-290). Dos años más tarde, el 5 de junio de 1936, la Diputación libraba 3.750 pesetas para dar comienzo a las obras de reparación de dicho edificio que continuaron hasta el 15 de julio de aquel año¹⁰.

Pero estas primeras gestiones, como el resto de la vida cotidiana, quedaron interrumpidas durante el periodo de la Guerra Civil. Gracias a la labor ejercida por la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico las obras depositadas en aquel primer edificio no sufrieron ningún daño (Alfá, 1994:290). A nivel provincial, durante la contienda se recopilaron otras piezas procedentes en su mayor parte de iglesias y conventos, quedando depositadas en distintos edificios oficiales (Diputación, Obispado, Seminario viejo). Después de la Guerra se dispuso que todas aquellas obras que no fueran recogidas por sus propietarios pasaran a disposición de la Dirección General de Bellas Artes. Siguiendo esta orden el 10 de julio de 1942 la Dirección General depositó los fondos existentes en la Diputación Provincial, como germen del futuro museo. Paralelamente, la Diputación había recopilado su propia colección de obras, destacando cuadros de Carlos Vázquez y Ángel Andrade, así como la colección de insectos de Don José María de la Fuente, llamado cariñosamente “el cura de los bichos”. La sección de arqueología nació a la par en otro centro: la Casa de Cultura, donde se guardaba una importante colección arqueológica, en cuya conservación fue fundamental la labor ejercida muchos años por su directora doña Isabel Pérez Valera.

Durante los años sesenta y setenta del siglo XX Ciudad Real comenzó poco a poco a participar de la dinámica edificatoria de importancia realizada a nivel provincial impulsada desde el Estado central (Almarcha, 1997: 362-363). Buscando una nueva imagen de la ciudad, comenzaron entonces a realizarse obras culturales de importancia. Entre los proyectos en la prensa del momento se hablaba, no sin cierto escepticismo, de la intención del ministerio de Educación y Ciencia de construir varios hitos: una Escuela de Ingenieros Técnicos Agrícolas, un colegio universitario, la ampliación de la Casa de Cultura y el Museo Provincial¹¹. La defensa

9 ARCHIVO DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CIUDAD REAL (ADPCR), obras, Caja 23.

10 ADPCR, Secretaría, Negociado de Hacienda, nº 101.

11 Lanza, 30-mayo-1971, nº 8.674:16, 25-septiembre-1971, nº 8.774: 3, 26-octubre-1971, nº 8.775: 16, 30-octubre-1971, nº 8.778: 16, 12-noviembre-1971, nº 8.815: 4, 31-diciembre-1971, nº 8.856:4, 9-abril-1972, nº 8.939: 16, 23-noviembre-1972, nº 9.034: 16, 20-enero-1973, nº 9.682: 16.

de estos proyectos culturales fue cobrando poco a poco fuerza con el apoyo constante de la opinión pública ciudadrealeña, siendo constantes las noticias y comentarios de columnistas y colaboradores de los periódicos locales, fundamentalmente Francisco Pérez Fernández y Dulce N. Ramírez Morales, publicados en los tres años siguientes, en los que se plasmaba cualquier rumor o noticia que realmente confirmara el inicio de cualquier gestión encaminada a que el museo fuera por fin una realidad.

Además de la defensa realizada por los miembros de la Comisión Provincial de Monumentos, dirigida entonces por don José Antonio García Noblejas, al éxito de esta campaña de opinión popular contribuyeron también determinados hechos casuales como el redescubrimiento del yacimiento paleontológico perteneciente al Terciario, aparecido en la finca llamada “Las Higuieruelas” en Alcolea de Calatrava, cuyos restos fósiles comenzaron a ser excavados por Emiliano Aguirre, viéndose la necesidad urgente de trasladarlos para su conservación y custodia a un lugar idóneo del que entonces se carecía¹². El problema consistía en encontrar el solar adecuado para levantar el nuevo edificio.



4. Solar calle Pérez Molina. Fotografía Luis Morales. Archivo Museo Ciudad Real.

Fue entonces cuando las autoridades nacionales y locales pusieron por fin sus ojos en el solar ocupado antaño por la Academia General de Enseñanza¹³. En el año 1973 empezaron las gestiones para el futuro museo. En el verano de 1974 el Ministerio de Educación y Ciencia creó cerca de veinte plazas de directores-conservadores de museos entre las que se encontraba la perteneciente a Ciudad Real, a pesar de no disponerse todavía de sede. De esta forma, en agosto de aquel año, fue nombrado el primer director del Museo Provincial de Ciudad Real: Rafael García Serrano. Según explicaba él mismo en un reportaje publicado recientemente¹⁴, su primera gestión, desarrollada desde una habitación cedida por la Diputación, fue comenzar a realizar averiguaciones para localizar las piezas y fondos que habían sido propios o destinados al nuevo museo, dispersos por la Casa de Cultura, Ayuntamiento, Obispado y Diputación.

Más difícil de solucionar era el problema de conseguir los fondos necesarios para levantar el nuevo edificio en el solar de la calle Caballeros. El 17 de agosto de 1974, como paso previo, en las actas del pleno de la Diputación se incluyó un anteproyecto de presupuesto extraordinario para los comienzos de la construcción por un valor de 51.648.370 pesetas

12 Lanza, 24-febrero-1971: 16, 21-octubre-1971, nº 8.770: 13.

13 Lanza, 22-octubre-1971, nº 8.771: 9, 1-julio-1972, nº 9.010: 4.

14 La Tribuna, 8-septiembre-2012: 10-11.

(Ortiz, 1999: 341). Un año después se reafirmaba la voluntad de prestar el dinero necesario al ministerio de Educación en tanto que desde la Administración Central se arbitrabán los créditos presupuestarios necesarios para abordar las obras. La corporación provincial pidió a su vez un préstamo al Banco de Crédito Local por el importe antes mencionado, adjudicándose las obras a la empresa constructora AGROMAN. Como arquitecto del proyecto intervino el arquitecto cordobés Carlos Luca de Tena, como aparejadores Juan Requena y Florencio Molina Céspedes¹⁵.

El siguiente paso fue formalizar legalmente la creación del Museo Provincial de Ciudad Real, lo que se consiguió por Real Decreto 390/1976 de 23 de enero de 1976 (BOE 3 de marzo de 1976). La nueva institución nacía con el fin de estudiar, conservar y exponer las obras de arte, objetos arqueológicos, histórico-artísticos y etnológicos de la Provincia. A pesar de no disponer todavía de edificio propio, Rafael García Serrano había comenzado sus actividades culturales desde el mes junio de 1975, abarcando las mismas desde exposiciones a cine, de música a teatro (VV.AA, 2003: 308).

En el año 1979 el edificio estaba ya terminado, pero no entregado por diversos problemas burocráticos que no parecían tener fin. Fue entonces cuando García Serrano, aprovechando la presencia de la reina doña Sofía en Almagro, donde había acudido para la inauguración del Parador de Turismo, consiguió hacerle llegar noticia de tan lamentable situación, despertando su interés y logrando, a través de su mediación, desbloquear las gestiones.

El 15 de marzo de 1982 el Museo Provincial de Ciudad Real abrió sus puertas en un solemne acto de inauguración presidido por la entonces ministra de cultura Soledad Becerril, acompañada por la esposa del entonces presidente del gobierno Calvo Sotelo. La prensa local se volcó con el acontecimiento, asistiendo además de las autoridades políticas provinciales, representantes del mundo de la cultura y numerosos artistas plásticos, entre los que se contaron celebridades como Antonio López Torres, Manuel Villaseñor o Miguel Prieto, entre otros¹⁶.



5. Inauguración del Museo Provincial. Foto: Luis Morales. Archivo Museo de Ciudad Real.

El nuevo edificio, con un coste final de ciento veinticinco millones de pesetas, contaba con una superficie total de 3.745 metros cuadrados utilizables, divididos en cuatro plantas y un ático. Entre sus secciones figuraban Arqueología, Arquitectura,

15 Veinte mil kilómetros Cuadrados, Ciudad Real, septiembre 1975, pág. 55.

16 Lanza, 16-marzo-1982, n.º 12.509.

Pintura, Grabado, Fotografía, Costumbres y Artes Populares, Cartelería, etc. Los fondos procedían de aportaciones realizadas por el Ayuntamiento, Diputación Provincial, Catedral, Obispado, ayuntamientos de otras localidades (Almodóvar del Campo y Fontanarejos), donaciones de artistas (Donaire, Mon Montoya, Úbeda...) así como de particulares, destacando las colecciones donadas por Eduardo Tello, Alfonso Retamosa o Estanislao Oliver, entre otros. El precio de la visita se estipuló en setenta y cinco pesetas, siendo gratuita para estudiantes, licenciados y jubilados¹⁷.



6. Inauguración Museo Provincial. Foto Luis Morales. Archivo Museo de Ciudad Real.

Trece años después de la inauguración, y con un nuevo director, Alfonso Caballero Klink (1984) las instalaciones del museo fueron profundamente reformadas, gracias a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. El objetivo era modernizar su imagen, mejorar su acceso, incrementar sus contenidos, reordenar sus materias y ampliar sus colecciones, añadiendo a las primitivas secciones una nueva dedicada a las Ciencias Naturales. El proyecto arquitectónico fue dirigido por el arquitecto Javier Navarro Gallego, reinaugurándose, el 29 de marzo de 1995.

En aquel entonces los fondos del museo se redistribuyeron en tres salas de exposición permanentes. En la planta baja el visitante podía realizar un recorrido histórico a través de los restos arqueológicos seleccionados de los principales yacimientos provinciales, comenzando en el Paleolítico Inferior para terminar en el año de fundación de Ciudad Real (1255). La planta primera albergó distintas colecciones de Ciencias Naturales: restos fósiles (en su mayoría procedentes de las excavaciones del yacimiento paleontológico de “Las Higuieruelas” de Alcolea de Calatrava), minerales e insectos, destacando la impresionante reconstrucción de un esqueleto de mastodonte (*Anancus Arvernensis*), verdadero símbolo del Museo. La planta segunda recogió la colección de Arte Contemporáneo de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, reorganizada años después por los profesores Julián Díaz Sánchez, Juan Pablo Wert Ortega y Alicia Díez de Baldeón García, quedando almacenados gran parte de los fondos pictóricos de los siglos XVII al XIX pertenecientes a depósitos

17 Lanza, 12-diciembre-1982, extra de Navidad, pág. 61.

estatales y del Museo del Prado que habían sido expuestos en la fase anterior. La planta sótano se destinó a exposiciones temporales. En este mismo año, se puso en marcha el Departamento de Educación y Acción Cultural, denominado cariñosamente Gabinete Didáctico, con la misión de hacer accesibles tanto los fondos permanentes como los pertenecientes a las muestras de carácter temporal, adaptando sus contenidos a todo tipo de colectivos, fundamentalmente escolares.

3. DE MUSEO PROVINCIAL A MUSEO DE CIUDAD REAL/CONVENTO DE LA MERCED

En el año 2007 el Museo Provincial de Ciudad Real, dirigido entonces por Manuel Osuna Ruiz, cerró sus puertas para acometer un largo proceso de reformas internas. Como problema derivado de las obras, y por motivos de seguridad, se planteaba el cese obligatorio de todas las actividades realizadas dentro de sus instalaciones. Para solucionar esta situación se buscó un nuevo escenario al que trasladar las actividades con la intención de mantener vivo el fuerte vínculo cultural establecido fundamentalmente con los centros educativos provinciales.

Muy cerca del propio museo, en la calle Caballeros, se levanta un bello edificio conocido actualmente con el nombre de Convento de la Merced (antiguo Instituto de Santa María de Alarcos). Su excelente situación en pleno corazón de la ciudad, compartiendo manzana con la Diputación Provincial, abierto a una amplia plaza pública y en el centro de una calle muy transitada en la que ya existían otros dos museos (museo diocesano y el museo provincial antes citado), lo convertía en un magnífico escenario cultural.



7. Convento de la Merced. Claustro.

Afortunadamente, por acuerdo de 3 de agosto del año 2010, el Consejo de Gobierno de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha ha declarado Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, el Convento de la Merced culminando así un proceso de rehabilitación y puesta en valor de un espacio de gran raigambre para los ciudadrealeños.

Históricamente este edificio comenzó su andadura en el primer tercio del siglo XVII, fruto de las reformas espirituales heredadas de los presupuestos post-tridentinos. Su nacimiento no estuvo exento de dificultades materializadas en las reticencias manifestadas por otros conventos fundados con anterioridad (carmelitas, dominicos y franciscanos), para quienes la nueva construcción podía suponer un incómodo competidor a la hora de atraer las donaciones y limosnas de los devotos de la ciudad. El 8 de enero de 1610 Andrés Lozano, capitán oriundo de Ciudad Real pero asentado y enriquecido en la ciudad de Sevilla, dejó establecido en su testamento una considerable cantidad de ducados para comenzar la construcción de un convento e iglesia en su ciudad natal. Su gestión fue encomendada a la poderosa Orden de la Merced, bajo cuya protección aumentó y prosperó económicamente hasta convertirse en un referente de la vida cotidiana. Curiosamente desde los primeros tiempos su historia estuvo ligada a la difusión cultural, pues entre las obligaciones de la fundación se incluían la obligatoriedad de poner en funcionamiento una “Cátedra de Gramática”.

Tras un dilatado periodo constructivo que se prolongó hasta bien entrado el siglo XVII, el perfil definitivo del complejo conventual culminaría con la construcción de un bello templo de estética barroca, dedicado a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora (voto particular de la ciudad y de su concejo), ya en el último tercio del siglo XVIII costado por don Álvaro Muñoz de Figueroa, noble de gran peso en la ciudad, mecenas y devoto de aquella casa.

El paso del tiempo determinó su posterior devenir sufriendo el proceso desamortizador del siglo XIX pasando a convertirse el 9 de febrero de 1843, durante la regencia de Espartero, en el primer Instituto de Enseñanza Superior de la provincia de Ciudad Real tras la supresión en 1824 de la antigua universidad de Almagro. La nueva orientación educativa perduró más de 150 años, bajo distintas denominaciones y dependencias administrativas, hasta el año 1995, fecha en la que la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha se hizo cargo del ya conocido como “Antiguo Convento de la Merced” con la intención de dotar a la capital de un nuevo espacio cultural. La rehabilitación de un edificio tan singular fue llevada a cabo por la Empresa Pública TRAGSA, siendo nuevamente el arquitecto encargado de las obras Miguel Navarro Gallego, quien logró rescatar respetuosamente la esencia del edificio, dejando constancia de sus distintas fases y funciones, adecuándose a una nueva finalidad expositiva con vocación de total accesibilidad y cercanía al público.



8. Museo de Ciudad Real. Entrada principal.

La irrupción de la crisis económica determinó que el cierre del antiguamente llamado “Museo Provincial” se prolongara excesivamente, hasta su reapertura en el mes de septiembre de 2013. Actualmente El Museo de Ciudad Real/Convento de la Merced, bajo la dirección de José Ignacio de la Torre, ofrece a sus visitantes dos sedes: la situada en el clásico espacio de la calle Caballeros, con fondos arqueológicos y paleontológicos, así como el Convento de la Merced, reservado para albergar los fondos de Bellas Artes, desde las colecciones más antiguas hasta las más contemporáneas. En ambos espacios se realizan exposiciones temporales de muy variada naturaleza. Sirvan como ejemplo las últimas realizadas: “Los dinosaurios de las Hoyas (Cuenca)”, “La entomología y el cura de los bichos”, “Los libros que enloquecieron a don Quijote”, etc. Además, tanto el DEAC como la recién creada Asociación de Amigos del Museo, otro viejo anhelo hecho realidad, promueven todo tipo de actividades culturales: conferencias, talleres, visitas guiadas, conciertos, excursiones y un sin fin de propuestas culturales con las que, ahora sí, y gracias a la confianza de nuestros visitantes, por fin hemos hecho honor al antiguo lema que desde la época de don Miguel Pérez Molina presidía el ingreso al espacio que hoy en día ocupamos: “el trabajo todo lo vence”.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alía Miranda, Francisco (1994): *La Guerra Civil en retaguardia, Ciudad Real (1936-1939)*, Ciudad Real, BAM.
- Almarcha Núñez-Herrador, Esther (1997): “Arte contemporáneo”, en *Ciudad Real y su provincia*, ed. Coord. Alfonso Caballero Klink, Ciudad Real, Gever, pp. 299-400.
- Asensio Rubio, Francisco (2007): *La Enseñanza Primaria. Ciudad Real II República y Guerra Civil*, Ciudad Real, BAM.
- Díez, Alicia; Díaz, Julián y Wert, Juan Pablo (1999): *Sala de Arte contemporáneo. Catálogo Museo Provincial de Ciudad Real*, Ciudad Real, Junta de Comunidades Castilla-La Mancha.
- Espadas Burgos, Manuel (1993): “El Ciudad Real contemporáneo”, en *Historia de Ciudad Real*, ed. Caja Castilla-La Mancha, Manuel Espadas Burgos. Ciudad Real, pp. 261-333.
- Hervás y Buendía, Inocente (2002) [1918]: *Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, ed. facsímil, Ciudad Real, BAM.
- Jara Barreiro, Ángel (2001): *La segunda enseñanza en la Mancha. El instituto de Ciudad Real 1837-1967*, Ciudad Real, BAM.
- Ladrón de Guevara Flores, María Paz (1999): “República y Guerra (1931-1999)”, en *Historia de la Diputación Provincial de Ciudad Real*, ed. José Luis Loarce, Ciudad Real, BAM, pp. 231-246.
- Ortiz Heras, Manuel (1999): “Dictadura franquista y Diputación (1939-1975)”, en *Historia de la Diputación Provincial de Ciudad Real*, ed. José Luis Loarce, Ciudad Real, BAM, pp. 247-295.
- Pérez Fernández, Francisco (2012): *Efemérides manchegas*, Ciudad Real, BAM, 1ª parte.
- VVAA (2003): *Historia del Arte de Castilla-La Mancha en el siglo XX*, ed. coord. Gianna Prodan, Ciudad Real, Junta de Comunidades CLM.

JOAQUÍN ARAUJO RUANO (1851-1894): NUEVAS APORTACIONES A SU VIDA Y OBRA

Pedro J. Martínez Plaza
(Museo Nacional del Prado)

La trayectoria y personalidad artística de Joaquín Araujo Ruano (Ciudad Real, 1851-Madrid, 1894) no han sido objeto hasta ahora de ningún estudio monográfico. Los datos que se conocen tanto de su biografía como de su producción, recogidos en diferentes trabajos enciclopédicos publicados en las últimas décadas, han sido escasos y se han basado con frecuencia en una actualización de las reseñas de Manuel Ossorio –escrita en vida del pintor- y de José González Ortiz¹. Sin embargo, la especial consideración que sus escenas de costumbres tuvieron entre la crítica y el público, así como la gran calidad y la reputación internacional que consiguieron sus aguafuertes, demuestran el interés que la figura de este artista manchego tiene dentro del panorama español del siglo XIX, tanto para la pintura de género como para la historia del grabado. Por tanto, mediante la reconstrucción de su biografía y la localización de numerosas obras inéditas², este artículo pretende analizar su carrera y el conjunto de su obra, y ponderar su singularidad y originalidad a través de su adecuada contextualización.

1. BIOGRAFÍA

Joaquín Araujo Sánchez-Ruano nació en Ciudad Real en 1851 y recibió el bautismo en la iglesia de Santiago. Era hijo de Tomás Araujo Costa (natural de Trubia) y de Marcelina-Sánchez Ruano y Sánchez- Pacheco (natural de Miranda del Castañar), pero en su nombre de profesión suprimió la primera parte –Sánchez– del apellido materno. Blanco Asenjo (1894: 254) aseguró que, pocos años después, la familia se trasladó a Barcelona, donde el niño estudió con el maestro Llorens, pero carecemos de datos que permitan confirmar esta noticia. El resto de biógrafos indican en cambio que el artista, siendo adolescente, se trasladó desde su ciudad natal a Madrid, para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Así lo demuestran ahora los libros de matriculación de la Escuela de esta institución, donde aparece inscrito desde el curso de 1866-1867 al de 1870-1871. En su primer año, se matriculó en las clases de antiguo y ropajes y de modelado por el antiguo, que volvió a cursar en su segundo año, junto con colorido y composición³. Y en los dos cursos siguientes (1869-1870 y 1870-

1 Quiero expresar mi agradecimiento por la ayuda recibida en la realización de este artículo a Javier Barón, Ángeles Vian, Ángeles Benavides, Ana P. Martínez y Pablo Montserrat. (Ossorio, 1883: 47; González, 1986; y posteriormente: González, 1989; Sobrino, 1993: 205-206; Fernández, 2006; Blas, 2010: 812)

2 En aras a la clarificación y uniformidad del texto se incluirán entre paréntesis los datos sobre la localización de cada obra: “sin identificar” para las obras conocidas sólo nominalmente; “sin localizar” para aquellas de las que poseemos fotografía pero de las que ignoramos su paradero; en el caso de obras localizadas, se incluye la colección en la que se encuentran o el último año en que salieron al mercado.

3 Libro de matrículas 1866-1868. Archivo Histórico de la Facultad de Bellas Artes-UCM (en adelante AHFBAA-UCM), caja

1871) de nuevo se inscribió en estas cuatro asignaturas, aunque en ninguno de los casos consta que se presentara a los exámenes⁴. En las clases de la Academia, Araujo conoció a numerosos compañeros, con alguno de los cuales estableció profundos lazos de amistad. Es el caso del extremeño Nicolás Megía (1845-1917), con quien coincidió en los tres primeros cursos de la Escuela⁵, y a quien estuvo muy cercano durante el resto de su vida, hasta el punto de que este lo acompañó en su lecho de muerte. Como el resto de jóvenes alumnos, y dentro de las actividades complementarias a su formación, el artista manchego acudió de copista al Museo del Prado, donde se registró el 22 de octubre de 1867, siendo presentado por el escultor José Gragera y declarando tener su domicilio en Corredera Baja de San Pablo⁶. Desde ese año y hasta poco antes de su prematura muerte, Araujo acudió con frecuencia al Museo, dedicándose a copiar especialmente a Velázquez (con al menos 15 copias registradas), y, en menor medida a Goya (los *Fusilamientos*), Tiziano (*Ecce Homo* y *Dolorosa*) y Van Dyck⁷.

El numeroso corpus de dibujos que se conserva de su mano, además de su evidente valor artístico, constituye una fuente de gran valor para poder trazar su biografía, especialmente intensa en un artista que desde sus comienzos hizo del viaje su principal recurso de inspiración. Al menos desde 1870, Araujo comenzó a viajar por España, pues en ese año fechó un dibujo en Pola (Asturias). En él aparecen los motivos que desde sus primeros años interesarán al pintor: los tipos populares y las escenas de la vida rural⁸. Este viaje posiblemente fue hecho en busca de asunto para la obra que pretendía presentar en la Exposición Nacional de Bellas Artes del año siguiente -su primera participación en un certamen de importancia-, a la que concurrió con la representación sobre una de las costumbres cotidianas de Aragón: *Partida de guiñote en una posada de Aragón* (sin localizar)⁹. Se trataba de un cuadro en el que, a pesar de las torpezas propias del principiante, el joven ya mostraba cuáles serían los principios artísticos por los que discurriría su carrera: verosimilitud descriptiva, afán en el detalle y fuerte caracterización de los tipos.

En el catálogo de esa exposición¹⁰, Joaquín Araujo aparece como discípulo de Ignacio Suárez Llanos y como alumno de la Escuela de la Academia, a la que ya no acudiría en el curso de 1871-1872. Como otros muchos artistas, decidió entonces marchar a Roma para complementar allí su formación. Este viaje debió pagarlo de su propio bolsillo, pues no nos consta que fuese premiado o dotado con alguna beca

175/20.

4 Libro de matrículas 1869-1871.AHFBBAA-UCM, caja 170

5 (Rodríguez, 2011: 37)

6 Archivo del Museo del Prado (en adelante AMP), L. 36, leg. 14.04, nº registro 313.

7 AMP, Caja 1337, leg. 14.88, exp. 1: nº registro 19, 72, 76, 77 y 105 (1869); nº registro 45, 668 y 898 (1870); 199, 201, 471 (1871) AMP, L. 34, leg. 14.07: nº registro 405 (1878); AMP, L.1, leg. 14.08: nº registro 286 y 287 (1883); AMP, L. 3, leg. 14.09: nº registro 528 y 547 (1887), 333 (1889), 199 (1892), 264 y 403 (1893). No es conveniente tomar estas cifras como totales absolutos, ya que la secuencia de los libros de copistas del Archivo no se conserva completa.

8 Museo del Prado, D-4871, fechado: "Pola. 29 junio. 70". Puede ser Pola de Siero o Pola de Lena.

9 Conocida a través de fotografía. Véase Instituto del Patrimonio Cultural de España (en adelante IPCE), Fototeca (nº inv. VN-30884)

10 Catálogo de la Exposición Nacional del Bellas Artes de 1871, Madrid, imprenta del Colegio de Sordomudos y de Ciegos.

privada o dependiente de instituciones públicas. De nuevo los dibujos nos documentan esta estancia, que debió ser breve, pero que nos ha dejado algunos testimonios de gran interés, como la escena de su estudio en la ciudad eterna o el bello apunte de cuatros *ciocciaras* fechado igualmente en la ciudad eterna en 1872¹¹. En 1873 está documentada su actividad en Madrid y Ávila, donde de nuevo se centró en recoger diferentes tipos populares¹². En este mismo año, o a principios del siguiente, Araujo se encontraba en París. Allí se vio influido por las escenas de casacón y la estética de Mariano Fortuny (1838-1874), maestro de referencia para los jóvenes españoles tanto en la pintura de *tableautin* como en el trabajo de la acuarela. Movido por la necesidad de éxito y reconocimiento, el manchego sucumbió ante este tipo de obras, abandonando su primitiva vocación costumbrista. Así, presentó al Salón de París de 1874 un cuadro ambientado en la moda goyesca dieciochesca, que precisamente tituló *Salida para la corrida de toros (1795)* (mercado del arte, 2011)¹³ y que fechó en ese año en París: representa el interior de un patio español, en el que una joven con mantilla y peineta recibe, como si fuera un torero, las adulaciones de majos y picadores, algunos de ellos montados a caballo. Araujo demostró su habilidad para apropiarse de las características de esta pintura en la ambientación, la indumentaria, la pincelada precisa y detallista, y el colorismo. Al mismo salón presentó tres acuarelas, cuyo paradero desconocemos, si bien su título parece indicar que también se trataba de asuntos de inspiración dieciochesca¹⁴. Estas obras son por ahora el único testimonio de la incursión de Araujo en un género del que debía sentirse bastante distanciado, pues desde el principio de su trayectoria se consagró a recoger asuntos de la vida real.

En 1875 se encontraba de nuevo en España, concretamente en Toledo y Madrid, ciudades donde se interesó especialmente por un tipo de especial fortuna, las manolas: mujeres con mantilla, cabeza descubierta y cesta en su regazo, a las que dibujó reiteradamente¹⁵ y que centraron gran parte de sus lienzos durante 1875 y 1876. Así sucede con *La cantante en las calles de Madrid* (sin localizar)¹⁶ y con *Las lavanderas* (mercado del arte, 2002)¹⁷, presentada en el Salón de París de 1877. En ese mismo salón exhibió una de sus obras más conocidas: *Aduaneros carlistas registrando una diligencia* (Museo del Prado)¹⁸. Representa a unos carlistas examinando el equipaje de una diligencia en un puesto fronterizo, una escena que debió ser presenciada por el

11 Véase respectivamente: Sala Retiro, 14-diciembre-2011 (firmado “23 marzo 1872”) y Cadarso y Mujeriego, 2004. Agradezco la información sobre la historia de este último dibujo a Enrique Jiménez.

12 Respecto a los dibujos de Ávila, véase Ansorena, 31-enero-2014 (Personajes de Ávila, fechado “Ávila 3 Mayo 73”) y Fernando Durán 22-mayo-2014 (Mujeres con trajes de Ávila, lote 1038). Entre los dibujos de Madrid puede destacarse Mula y asno abrevando (Museo del Prado, D-4864, fechado “29 Junio 73”).

13 Subasta UppsalaAukt, Tabla, 50x75, 8-diciembre-2011, lote 1078.

14 Estas acuarelas eran: L'attente, la Force prime le Droit, Soldats au bord de l'eau, parc de Versailles.

15 Véanse algunos ejemplos de estos dibujos en: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante RABASF), nº inv. 2505; Subastas Segre, septiembre-2012, nº 11 y 11-A (fechados en 1875).

16 Véase su reproducción fotográfica en Museo del Prado (HF0832/004).

17 Finarte España, 14-marzo-2002, lote 35. En ocasiones titulado Un lavadero en Toledo.

18 Tabla, 55 × 75 cm, depositado en Madrid, Oficina del Defensor del Pueblo, P-4829, también titulada Examen de una diligencia por los carlistas, en la frontera.

propio pintor, como evidencia un dibujo preparatorio para algunos de los personajes, en concreto los de los milicianos que inspeccionan los baúles¹⁹. El cuadro había sido presentado por el autor en la Exposición de Londres de 1875 y fue llevado también a la Exposición Nacional de 1881, donde recibió una tercera medalla, siendo la primera obra que le compró el Estado. En julio de 1877 realizó un viaje a la provincia de Salamanca, donde dedicó una gran cantidad de dibujos a documentar una costumbre habitual en las zonas montañosas, que interesaría también por esos años a otros artistas como Ricardo de Madrazo²⁰: los cazadores que, bajo la promesa de recompensa o con el fin de ganar dinero, se dedicaban a apresar lobos para poder recibir su premio. Estos estudios dieron lugar a una nueva obra firmada al año siguiente, *La prima* [fig. 1]. En ella, uno de estos cazadores, ante el asombro de diferentes aldeanos, principalmente niños, se presenta con un lobo atado de una cadena ante el alcalde, que espera sentado en el interior de un patio. Fiel observador de la realidad, Araujo dibujó tanto al alcalde²¹, como al joven que está a su lado azuzando con una vara al lobo [fig. 2], poniendo especial interés en recoger sus actitudes y gestos. La obra final es fiel reflejo del estilo maduro de pintor, que concede gran interés a la descripción de los tipos populares, hasta el punto de que cada uno de ellos presenta un traje típico diferente. El cuadro fue presentado en el Salón de París de 1878, y debió tener éxito, pues fue adquirido en ese año por el marchante Adolphe Goupil quien lo vendió muy poco después²².

En el catálogo de este salón, Araujo se presentaba como alumno de Leon Bonnat, un pintor francés vinculado a nuestro país y en cuyo taller de París aprendieron también otros muchos jóvenes españoles. A partir de 1880, el pintor, asentado de manera estable en Madrid tras su estancia en Francia, comenzó a participar de lleno en la vida artística y cultural de la ciudad. Formó parte del Círculo de Bellas Artes y acudió a la primera exposición organizada en 1880 con *Soledad* (sin localizar)²³. Durante esta década y la siguiente presentó con cierta frecuencia sus obras en las diferentes exposiciones comerciales organizadas en la capital, fundamentalmente en los comercios de Pedro Bosch y de Ricardo Hernández²⁴. En 1881 volvió a participar en una Exposición Nacional, tras diez años de ausencia. Allí presentó, entre otros, dos cuadros de escenas de costumbres sevillanas, temática que se haría frecuente en su producción pictórica durante esta década, si bien ya hay dibujos con estos temas fechados en 1879. En uno de ellos se dedicó a estudiar unas pjaras de cerdos²⁵ que luego aparecerían en la *Feria de Sevilla* (sin localizar)²⁶, donde volvían a cobrar protagonismo las manolas,

19 Museo del Prado, D-4842.

20 Así lo demuestra el dibujo que Madrazo realizó en 1876 que titula Juan Pino, cazador de lobos en Ávila (Museo del Prado, D-8787).

21 Museo de Badajoz (fechado el 17 de julio de 1877).

22 (Roglán, 2005: 335).

23 Catálogo. Primera Exposición del Círculo de Bellas Artes, 1880, nº cat. 3, Reproducida en p. 21.

24 En el comercio de Ricardo Hernández presentó obras en diferentes ocasiones (véase por ejemplo, *El Liberal*, 12-junio-1882 y *Diario Oficial de Avisos*, 20-febrero-1883 y *La Dinastía*, 31-marzo-1890), así como en la Exposición Artístico-Literaria de 1884-1885 (*Diario de Avisos*, 10-enero-1885) y en una de las organizadas por Bosch (*La Época*, 29-abril-1891).

25 Museo del Prado, D-4870.

26 Reproducción grabada publicada en *La Ilustración Española y Americana*, 22-abril-1880, p. 8.

aunque aquí tratadas como muñoleras. De 1883 es *Rosina* (sin localizar), cuadro donde la bella modelo posa sentada con una guitarra en su regazo y una nota en su mano derecha. La joven, estudiada en un dibujo previo²⁷, protagoniza también la acuarela *Compás de espera*²⁸. Para la siguiente Exposición Nacional (1884), se presentó con cuatro cuadros de especial importancia, pues el éxito alcanzado por tres de ellos supuso su reconocimiento en el panorama artístico nacional e internacional. Dos de ellos fueron comprados por el Estado. Se trata de *¡Dónde iremos! (Bosnios)* y *En marcha (Bosnios)*²⁹. En ambos se representa a los típicos bohemios que al son de la música hacen bailar por las calles y plazas los monos y osos que acarrean. Fueron concebidos como pareja, pues el segundo es una especie de respuesta del primero, cuyo argumento continúa, ya que en el primer cuadro los personajes se preguntan por el destino de su próxima actuación y en el segundo se ponen en camino hacia él. Estos dos cuadros gozaron de especial consideración entre el público y los aficionados, como demuestran las numerosas reproducciones grabadas que se publicaron de los mismos en la prensa ilustrada y la gran cantidad de copias que, tras su llegada al Museo del Prado, se hicieron de ellos, y que a veces, erróneamente, han aparecido en el mercado como originales suyos. Según los *Libros de copistas del museo*, ambos cuadros fueron copiados en más de una treintena de ocasiones entre 1884 y 1896 por diferentes pintores (entre los que destaca Víctor Esteban Lozano) y aficionados. Es una cifra mucho más elevada que la registrada para las copias de *Aduaneros carlistas*, el otro cuadro del manchego presente en las colecciones estatales³⁰.

En ese certamen expuso además *Una mala compra, mercado de un pueblo en la provincia de Salamanca* (sin localizar)³¹. Representa a un aldeano que es engañado en la venta de unos burros por unos gitanos, quienes se los venden bajo la atenta mirada de sus respectivas mujeres, sentadas en un tajo. El asunto había sido estudiado exhaustivamente por el artista, que dibujó los tipos en diferentes actitudes al menos desde 1880³². A pesar de que algunos críticos consideraron la obra como la de mayor mérito de las cuatro que el pintor había presentado en esta Exposición Nacional³³, no tuvo demasiado éxito en España, pero sí en París, donde fue expuesta en el Salón de 1885. De 1884 es también *La plaza mayor de Madrid durante las fiestas de Navidad* [fig. 3], una obra de especial interés iconográfico pues muestra una de las escenas más típicas de la ciudad y el espacio de la Plaza Mayor. Aproximadamente hacia

27 Conocido a través del grabado Estudio para Rosina, h. 1883 (Museo del Prado, D-4877).

28 Publicada bajo el título Un compás de espera (La Ilustración española y americana, 15-febrero-1888, portada), se trata de una composición similar a Rosina.

29 ¡Dónde iremos! (Bosnios), lienzo, 67 x 99 cm., (Museo del Prado, depositado en el Museo de Málaga, P-6881); En marcha (Bosnios) lienzo, 58 x 90 cm (desaparecido en su depósito del Museo de Málaga, P-7645).

30 Para todas ellas, véanse los libros de copistas: AMP, L. 3, leg. 14.09; L. 2, leg. 14.10.

31 Véase su reproducción fotográfica en IPCE, Fototeca (VN-03976).

32 Véase Museo del Prado (D-4847, D-4873 y D-4839, y especialmente D-4852, muy próximo a la composición final), Instituto Valencia de Don Juan (nº inv. I-7841), Fernando Durán, julio-1998 (lote 86), Subastas Segre, diciembre-2007 (subastado como Boceto de Escena del Quijote, lote 116), Sala Retiro, 14-diciembre-2011 (lote 32).

33 (Pla Valor, 1884: 563; Fernández Flórez, 1884: 334). Además, la obra también fue copiada por algunos artistas (Subastas Segre, marzo 2015, lote nº 61, titulada erróneamente Romería y firmada por Ocón).

1875, Araujo comenzó a aprender las técnicas de grabado, que empleó tanto en la reproducción de obras de arte como en el grabado de invención, donde se centró en la representación de un único tipo humano, de medio cuerpo, rodeado de un objeto alusivo o identificativo, que aportaba mayor tipismo. Quizá por influencia de este segundo tipo de estampas, al menos entre 1885 y 1890 se centró especialmente en grandes figuras de tipos populares, y no tanto en la composición de escenas. De estos años son composiciones como *¿Quién engaña a quién?*³⁴, protagonizada por un gitano y un agricultor de Andalucía, o *De Domingo a Domingo*³⁵, que recoge una interpretación alegre de un borracho reconvenido por su mujer, vestidos ambos con un traje típico de Salamanca.

Puede considerarse que la evolución de Araujo sufrió una especie de paréntesis entre 1886 y 1887, coincidiendo con su segundo viaje a Roma y las consecuencias que este tuvo en su carrera artística, ya que el pintor abandonó casi al completo su pintura de género y se decantó por la de historia, de la que hasta entonces se había mantenido completamente al margen. Al igual que en su estancia de 1872, debió llegar a Italia en 1886 por sus propios medios, permaneciendo en la ciudad eterna al menos durante los meses de abril y mayo, meses en que se fechan algunos dibujos de academias y desnudos³⁶. Estos, junto al estudio de las obras del Renacimiento y de la Antigüedad, rigieron su formación romana. Puede parecer sorprendente que alguien ya formado y en la plenitud de su trayectoria se dedicase a esas alturas a estudiar el cuerpo humano, pero es posible que Araujo se convenciera de la necesidad de realizar un gran cuadro de historia que le permitiese consolidarse y ser reconocido en los medios artísticos oficiales. Al igual que otros artistas de su generación como Cecilio Plá³⁷, Araujo pudo verse motivado por el ejemplo de Antonio Muñoz Degrain (1840-1924) o de José Moreno Carbonero (1858-1942), pintores que procedían respectivamente del paisaje y del género, pero que sin embargo consiguieron el gran éxito de sus carreras gracias a un cuadro de historia realizado en Roma y presentado en la Exposición Nacional de 1884. Para su gran lienzo de *El Infierno* (sin localizar)³⁸, Araujo decidió decantarse por una de las visiones ofrecidas por Dante en su *Divina Comedia*. Se trataba de una fuente elegida con cierta frecuencia por los artistas, especialmente por los más jóvenes, como Pla, para sus cuadros de historia. La representación de estos asuntos requería el estudio de la gestualidad, de la expresión de los sentimientos de angustia y desesperación y, especialmente, del desnudo masculino, lo que acababa convirtiendo al cuadro en un ejercicio académico donde demostrar los conocimientos y habilidades adquiridos. El lienzo representaba la visión descrita en el Canto Tercero del libro de Dante, en la que

34 Reproducida en *La Ilustración Española y Americana* (15-julio-1885, p. 24).

35 Reproducida en *La Ilustración Española y Americana* (8-julio-1888), y fechada en 1886.

36 Estudio de modelo en escorzo está fechado el "28 Abril 1886" (Museo del Prado, D-4859) y Dos estudios de cuerpo masculino el "15 Mayo 1886" (Durán, mayo-1998, lote 105). Es posible que a este periodo de 1886-1887 corresponda también *Apuntes de desnudo femenino* (Museo del Prado, D-4874).

37 (Martínez, 2011: 136).

38 El cuadro permaneció en su poder hasta su muerte (Blanco y Negro, 27-octubre-1894, p. 7). Véase su reproducción fotográfica en IPCE, Fototeca, nº inv. VN-1962.

éste, acompañado de Virgilio, ha llegado a la orilla del Aqueronte, el primer río del Infierno. El conjunto de dibujos relacionados con la obra confirman que esta se gestó al menos desde 1886, coincidiendo con su estancia en Roma, y que el resultado final fue fruto de un estudio concienzudo de la anatomía humana, analizada a través de dibujos de manos y pies y del cuerpo masculino en diversas posiciones³⁹. Además, el pintor manejó al menos cuatro esquemas compositivos. En el primero, identificado de su mano como “1er pensamiento de conjunto” [fig. 4] se concedía especial importancia al grupo de los condenados, reunidos en la mitad izquierda de la escena, mientras que Dante y Virgilio ocupaban la parte derecha. El segundo estudio (mercado del arte, 1998)⁴⁰ está también identificado por el propio artista, quien desplazó a estos dos personajes al centro y distribuye con mayor equilibrio a los condenados alrededor de un montículo montañoso. Éste aparece más elevado en la tercera composición (mercado del arte, 1998)⁴¹, la más próxima a la obra definitiva, y en la que figura “3º” y la fecha de 1886. En ella, aparece el río Aqueronte con Caronte en la barca, mientras que los condenados sólo ocupan la montaña. Existe un estudio más, que no se encuentra identificado ni fechado, pero que secuencialmente cabe encuadrar al final del proceso creativo. Como en el tercer estudio, este otro muestra la laguna, la montaña y los condenados sobre esta, si bien su número es menor que en aquel. Además, aparecen algunas figuras de condenados con idéntica postura a la que tendrán en el lienzo definitivo. Para los cuerpos desnudos parece claro que la inspiración fueron los modelos italianos del Renacimiento, especialmente Miguel Ángel y su *Juicio Final*. Estas deudas con la pintura italiana fueron puestas de manifiesto por los críticos, entre los cuales el cuadro tuvo buena acogida al exhibirse en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887. Así, Pedro de Madrazo sentenciaba que el *Infierno* era, junto a *Dafnis y Cloe* de Gonzalo Bilbao, el único lienzo inspirado por obras poéticas digno de mención en aquel certamen, a la vez que advertía en él “un detenido estudio, así del natural, como del modo peculiar de uno de sus más grandes y peligrosos intérpretes, Miguel Ángel”⁴². Eguilaz lo calificó de “inmejorable de dibujo, carácter y expresiones”⁴³ y alabó también la *Copia de los frescos de Rafael en la Academia de San Lucas de Roma* (sin localizar)⁴⁴ presentada en este mismo certamen. Muy posiblemente en estos años el artista había viajado a Holanda, donde copió al aguafuerte algunos de los rostros más conocidos del cuadro de *Los Síndicos* de Rembrandt, que, junto a la acuarela *Cante jondo* también presentó en esta Exposición Nacional. Mientras que su cuadro del *Infierno* tuvo escaso eco entre la crítica y no mereció ningún premio por parte del jurado, sus dos estampas de *Los Síndicos* fueron distinguidas con segunda medalla,

39 El mejor conjunto de los dibujos preparatorios sobre este cuadro se conserva en el Museo del Prado (D-4843, D-4858, D-4875, D-4876, D-4878, D-4879, D-4880).

40 Durán, mayo-1998, lote 101, titulado Dos estudios para grandes composiciones.

41 Véase nota anterior.

42 (Madrazo, 1887).

43 (Soles, 1887: 162).

44 Ha de ser una de las obras que aparece en una fotografía de la Exposición póstuma de las obras de Araujo en el círculo de Bellas Artes en 1894 (Blanco y Negro, 27-octubre-1894, p. 7).

ingresando en las colecciones del Museo del Prado⁴⁵.

Araujo aprovechó el verano de 1887 para realizar uno de los viajes más fructíferos de su carrera, que le llevó por buena parte de Galicia, pasando previamente por Astorga⁴⁶. A mediados de julio ya se encontraba en Vigo, para llegar después a Santiago de Compostela -donde recogió la celebración en el campo del día de Santiago Apóstol-, Pontevedra y Bayona⁴⁷, retornando de nuevo a Vigo. Allí descubrió uno de los motivos de mayor inspiración para sus obras: las mariscadoras, escabecheiras y pescadoras de la ría [fig. 5]. Mediante dibujos recogió los momentos de la faena de estas mujeres, sus atuendos y las pequeñas embarcaciones al borde del agua⁴⁸. Fue tal su interés que volvió en el verano siguiente para estudiar de nuevo los mismos motivos. Con estos apuntes, no sólo suministró dibujos para grabados⁴⁹, sino que también elaboró pequeñas obras al óleo, como *Mariscadora* y *Vendedoras de langostas* (ambas sin localizar)⁵⁰, que pueden considerarse entre los mejores estudios de tipos de toda su producción, y que revelan, especialmente el segundo, un intenso estudio del natural. Otros cuadros de esta época fueron *La Ría de Vigo* (sin identificar) y *Mercado de pescados en Vigo* (sin localizar)⁵¹, presentados a la Exposición Nacional de 1892 y a la Exposición de Chicago.

Tras una breve enfermedad, Araujo falleció el 15 de marzo de 1894. El hallazgo de su testamento y de su testamentaría nos aporta interesantes datos sobre su vida privada⁵². Estuvo casado en dos ocasiones, primero con María de los Dolores Rodríguez y después con Carmen Baeza y Segura, y no tuvo descendencia. Su posición económica debía ser más bien modesta. Además de su vivienda habitual en la calle de los Reyes, que era de su propiedad, poseía algunas participaciones inmobiliarias en Madrid, que había heredado de sus padres, de los que fue su hijo único y heredero. No obstante, el valor de tasación de muebles y ropas, así como lo que dejó en metálico, eran muy reducidos. El *retrato yacente*⁵³ realizado por uno de sus discípulos predilectos, Manuel Poy Dalmau (1876- doc. 1948), es buena muestra de la admiración hacia el pintor, y de la conmoción que causó su fallecimiento a los 43 años. El Círculo de Bellas Artes, del que él había formado parte activa, reservó una sala de la exposición bienal de ese año para dar a conocer buena parte de sus dibujos y de las obras que había dejado en su taller. La pequeña muestra se convirtió en un auténtico homenaje a su figura, como lo era también el retrato de Poy Dalmau. Sin embargo, la imagen más conocida del artista

45 Museo del Prado (G-1409 y G-1410).

46 En esta ciudad fecha un dibujo "5 julio 1887" (Museo del Prado, D-4837).

47 La secuencia de este viaje puede ser reconstruida gracias a algunos dibujos del Museo del Prado: dos de Santiago (D-4857, D-4848), uno del viaje a Pontevedra (D-4861) y otro de Bayona (D-4840).

48 Véase algunos de estos dibujos en: Museo del Prado (D-4836, D-4845, D-4853, D-4856, D-4865), Fernando Durán, mayo-1998, lote 100; el Museo Elisa Cendrero de Ciudad Real (Mujer con rastrillo, fechado en 1887), Segre, septiembre-2012, lote 12; Segre, 19-marzo-2013, lote 8.

49 Como el de Las "escabecheiras" en la Ría de Vigo (La Ilustración Española y Americana, 30-agosto-1891, p. 117).

50 Las dos obras fueron reproducidas en fotografía por Laurent (véase IPCE, nº inv. VN-1889 y VN-1890).

51 Reproducido con el título Un mercado de Vigo (Blanco y Negro, 27-octubre-1894, p. 8).

52 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, T. 25455, fol. 25 y T. 37633, fol. 3595.

53 Manuel Poy Dalmau, Retrato yacente del pintor Joaquín Araujo, 1894, Museo del Prado (P-4278).

es debida a Giovanni Boldini, quien hacia 1890 había coincidido con Araujo en París, donde realizó uno de los retratos de mayor intensidad de toda su carrera (Ferrara, Museo Boldini), en el cual recoge fielmente el carácter extrovertido y jovial del manchego. La iconografía del pintor se completa con el retrato de Araujo que forma parte de la galería de efigies de los socios del Círculo de Bellas Artes (nº inv. FA0366), último testimonio de la consideración que sus contemporáneos tuvieron hacia el manchego.

2. PERSONALIDAD ARTÍSTICA Y ANÁLISIS DE SU OBRA

Desde su primera participación en un certamen público en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871, Araujo se definió como pintor de género, una especialidad singularmente fecunda en el arte español y que durante el siglo XIX gozó de gran estima entre la crítica y el público. Su dedicación casi exclusiva a este tipo de escenas y a los cuadros de tipos le convirtieron en uno de los principales especialistas del género de su época. Alfredo Opisso (1894: 198) lo calificó de “uno de nuestros primeros pintores de costumbres y de género”. Esta consideración se debió en buena medida a la singularidad de su obra dentro del panorama artístico coetáneo. En los ámbitos artísticos oficiales se seguía valorando y premiando fundamentalmente la pintura de historia. Por ello fueron muy pocos los que se dedicaron de manera íntegra a las escenas de género, que apenas resultaban reconocidas por los jurados de estos certámenes. Además, frente a la influencia extranjera a la que sucumbieron muchos de sus contemporáneos, Araujo, centrado en asuntos populares propiamente españoles, se ofrecía para los críticos como una de las pocas excepciones a esta tendencia mayoritaria. Por este motivo, y por su interés en mantenerse “castizo y español en sus asuntos”, Pérez Nieva (1894: 1) lo ensalzó como “el Hurtado de Mendoza de la pintura contemporánea nuestra”, mientras que Rodrigo Soriano (1894: 137) lo puso de ejemplo frente a “los que buscan en el género rimbombante de la historia”. Francisco Alcántara, uno de los críticos más lúcidos y reputados del último tercio de siglo, señalaba que esta dedicación temática estaba fundamentada en buena medida por su origen. Recurría así a un *topos* habitual en las vidas de artistas, que en el caso de aquellos pertenecientes al siglo XIX se repetía con frecuencia si el biografiado había nacido en provincias, pues se trataba de establecer la influencia del lugar de nacimiento en la personalidad artística. Por ello, este crítico aseguraba que “en cuantos lugares, libros y acciones cursaron, vivieron o escribieron la picardía nuestros grandes novelistas, tenía sus antecedentes el genio picaresco y maleante de Araujo, que como manchego, de pura casta española, hallaba en sí mismo ese regocijo perpetuamente renovado, patrimonio de nuestra sangre”⁵⁴. Sin entrar a discernir lo que su obra pueda deber a su lugar de origen, que por otro lado se convierte en contadas ocasiones en motivo de inspiración para su pintura, ésta sí refleja a menudo el carácter personal de Araujo, a quien se describía como una persona jovial y entusiasta, cuyo carácter cercano le llevaba a

54 (Alcántara, 1894: 3).

confraternizar rápidamente con los habitantes de los lugares a los que viajaba y que luego protagonizaban sus lienzos. Esta cercanía a sus modelos de estudio define en buena medida su estilo y la caracterización de sus tipos mucho más que un posible condicionamiento geográfico.

2.1. Sus dibujos

La sinceridad y objetividad con las que se enfrentaba al natural quedan reflejadas en sus dibujos, normalmente a lápiz y sólo en ocasiones a pluma, completados a veces con toques de color mediante la acuarela. En ellos, el artista recogía normalmente sus impresiones de manera rápida pero certera, anotando con frecuencia el lugar y la fecha, e incluso algunas valoraciones o comentarios sobre el viaje o sobre el motivo ante el que trabajaba. Por su amplitud y variedad constituyen un muestrario sobre las costumbres y tipos populares de diferentes lugares de nuestra geografía, y resultan de gran valor etnográfico y antropológico por el carácter descriptivo y minucioso con que fueron realizados. Este interés ya fue reseñado por sus contemporáneos, algunos de los cuales defendieron la utilidad de sus dibujos, no sólo como documento testimonial sino también como trabajo pedagógico para los jóvenes (Alcántara, 1894).

Tras la recopilación de la obra dispersa del pintor llevada a cabo durante este trabajo, hemos considerado que el corpus de sus dibujos identificados está cercano al centenar, una cifra meramente orientativa, dada las dificultades de localización y la pérdida de algunos de sus álbumes y cuadernos de trabajo, de la que el mismo pintor dio cuenta⁵⁵. A su muerte, los testamentarios, mediante sello circular impreso, autentificaron debidamente todos los que quedaron en su taller, y muchos de ellos se mantuvieron entre sus herederos. Comenzaron a dispersarse en la década de 1970, cuando sus descendientes –Carmen y María Dolores Reig Clemente– vendieron o donaron diferentes lotes a diversas instituciones y museos⁵⁶. En la actualidad, son además la parte de la producción del manchego que aparece con mayor frecuencia en el mercado. Por el carácter que adquieren en el conjunto global de su obra, los dibujos constituyen la parte de mayor interés y aquella en la que el carácter de Araujo se muestra con mayor sinceridad, a diferencia de las obras pictóricas. Éstas siempre fueron consecuencia de un arduo proceso de documentación en el que, a través del dibujo, se estudiaban los tipos humanos, sus actitudes y sus gestos, así como los animales y otros objetos de la realidad cotidiana. Muchos dibujos nacieron simplemente como impresiones de viaje, y por eso poseen una instantaneidad que desaparecía cuando se trabaja en el taller. Algunos de ellos se convirtieron, poco después, en motivo de inspiración para un cuadro o su realización ya obedecía a una idea previa del pintor,

55 En uno de los dibujos del Museo del Prado (D-4881) anota “los primeros apuntes me los robaron. El álbum entero”.

56 Museo del Prado (46 dibujos, véase AMP, Fondos Museo de Arte Moderno, O.M. 27-11-1973), Academia de Bellas Artes de San Fernando (6 dibujos, véase Rivera, Durá, 1990: 408-409), Patrimonio Nacional (véase Soler del Campo, 1995: 39). También es de gran interés la colección conservada en el Museo Elisa Cendrero de Ciudad Real, depositada allí por el Instituto de Estudios Manchegos (6 dibujos); esta colección última no ha podido ser estudiada presencialmente, dado el cierre temporal por obras de este museo).

si bien en otros casos empleó en sus composiciones dibujos realizados años atrás. Araujo nunca se enfrentaba al cuadro hasta que había estudiado pacientemente los diferentes elementos que lo integrarían, así como su composición, que también trabajaba previamente en dibujos. Así sucede con sus cuadros principales, como *Una mala compra*. La prolijidad con la que se enfrentaba a cada motivo y el carácter paciente con el que elaboraba cada pintura explican lo reducido de su catálogo. El exceso de elaboración, y su obsesión por definir y precisar hasta el último detalle de sus cuadros, fue considerado por algunos críticos como el mayor lastre de su obra pictórica, demasiado apegada al dibujo y carente de soltura y facilidad de ejecución. Faltas que, según Alcántara (1894), impidieron al artista llegar más lejos en su carrera: “Si a la constancia y denuedo de Joaquín Araujo en el trabajo inteligente, hubiera unido la facilidad, ese don de acabar los asuntos sin fatiga, esa gracia que persiste hasta el fin y borra la huella de tantos afanes como al artista cuesta su obra, hubiera sido uno de los más grandes pintores modernos”. Del mismo modo se expresaba Augusto Comas (1894: 683), para quien esta obsesión por el dibujo, que condicionaba el resultado final de sus cuadros, le impidió a Araujo dominar el color. Rodrigo Soriano (1894: 137) habló abiertamente de la superioridad de sus dibujos frente a sus cuadros, y de cómo a través de su comparación se podía observar “la diferencia que existe entre lo espontáneo y lo amanerado, entre el campo y el estudio”. Sin embargo, para Fernanflor (1884: 398), la manera de trabajar de Araujo era una virtud que escaseaba entre sus contemporáneos, hasta el punto de que en su crítica a *Una mala compra* se expresaba de esta manera “Cuando el arte se cultiva de este modo con tanto estudio, seriedad y cariño, deja de ser un medio de vivir y se convierte en religión. Es tan raro encontrar en España un pintor de conciencia, que yo no me canso de elogiar y admirar a quien la tiene”.

2.2. Su pintura

Por tanto, su método de trabajo conllevaba una lenta elaboración de sus cuadros, lo que explica que su catálogo no sea superior a las cincuenta obras, teniendo en cuenta también su temprana muerte, que hizo que su carrera artística no llegase a durar más de 25 años. Como se ha podido comprobar al analizar su trayectoria biográfica, Araujo estuvo vinculado a unos cuantos lugares de la geografía española, cuya inspiración resultó especialmente productiva, pues aunque su carácter viajero y curioso le llevó a visitar buena parte del país, el manchego sintió especial predilección por Ávila (donde viajó al menos en 1873 y 1881), Vigo, Sevilla y Granada, y sobre todo Salamanca, a cuya feria acudía todos los años y donde encontró motivos para sus principales obras. De hecho, tanto *Una mala compra* como *El premio*, están basadas en costumbres y tipos salmantinos, que también aparecen frecuentemente en su obra grabada. Desde esta provincia, se movió también por lugares cercanos, como las Hurdes, donde estuvo al menos en 1878⁵⁷. El artista también dedicó a Madrid, su lugar de residencia habitual,

57 Fruto de este viaje es un dibujo pasado al grabado y titulado El Banco de la Paciencia (La Ilustración Española y Americana, 22-12-1880, pp. 371 y 377).

alguna de sus obras de mayor empeño, como *La plaza mayor de Madrid durante las fiestas de Navidad*, cuyo valor reside precisamente en ser el único cuadro conocido ambientado en una ciudad, ya que la pintura de género de Araujo apenas refleja la vida urbana.

2.3. Velázquez

Uno de los aspectos menos conocidos de la personalidad artística de Araujo es su admiración por Velázquez. La lección del maestro sevillano seguía teniendo especial peso entre los pintores de las décadas finales de siglo⁵⁸, y sobre todo en el naturalismo internacional. Pero en el caso de nuestro artista adquiere una connotación especial, no sólo porque esta devoción se refleja únicamente en su obra grabada –no en su pintura–, sino además por el cariz que aquella adquirió y que recogieron sus contemporáneos en múltiples testimonios. Augusto Comas (1894: 685) aseguraba que para Araujo, Velázquez, al que llamaba “Don Diego”, estaba muy por encima del resto de pintores españoles. Tal devoción debió rayar en el fanatismo, si damos por buena la anécdota contada por Cecilio Pla, quien aseguraba que estando un día en el Prado vio cómo el pintor manchego, subido en unas escaleras en frente del retrato de *Martínez Montañés*, “prorrumpía a media voz en frases de encomio y entusiasmo y gesticulaba con viveza empuñando en la diestra una lente”⁵⁹. Estas anécdotas tienen el suficiente respaldo documental para tomarlas por ciertas: si analizamos la presencia del pintor en los libros de registro de copias del Museo del Prado, puede comprobarse que su nombre aparece casi siempre como copista de las obras del sevillano, en especial de los enanos y bufones y, en menor medida, de *Las Lanzas* y de *Las Meninas*. Cabe entender que, dado su interés por reproducir mediante el aguafuerte algunas de las pinturas de Velázquez [fig. 6], Araujo necesitase estudiar con detalle previamente al maestro, pero algunas de estas copias debieron ser hechas por puro placer. Así lo confirma el testimonio de Fernández Bremón (1894: 174), que al estar de visita un día por el Prado se encontró con Araujo copiando una parte del cuadro de las Meninas y le preguntó para quien era esa copia, a lo que éste contestó “Para mí solo. Es un trabajo lento; he estudiado ante todo cómo preparó su lienzo Velázquez e imitado su procedimiento en todo lo posible, y estoy trabajando con cariño”. Era tal el proceso de interiorización que logró de la pintura de Velázquez que los aguafuertes dedicados a reproducir algunos de sus lienzos se convirtieron en obras de referencia para el estudio del maestro y gozaron de un gran éxito en España y en el extranjero, acrecentando la fama de Araujo como grabador⁶⁰.

58 (Marín, 1987: passim).

59 Este testimonio es conocido a través de Blanco Asenjo (1894: 254), quien asegura haberlo oído contar a Cecilio Pla. En el archivo personal de este pintor, parcialmente conservado y que hemos manejado frecuentemente para otras investigaciones, no hay ningún documento que permita confirmar una posible relación de amistad entre Pla y Araujo.

60 Fernández Bremón (1894: 174) asegura que los editores de estampas de Londres pagaban muy bien los aguafuertes de Velázquez.

2.4. Sus grabados

Sin embargo, su incursión en el trabajo de la reproducción gráfica es bastante tardía, pues debió comenzar hacia 1874, y posiblemente se debiera a sus viajes por Europa, donde hubo de aprender las técnicas que lo convirtieron en uno de los más famosos acuafortistas españoles de finales de siglo⁶¹. Así, en Londres tuvo por maestro a Robert Walker Macbeth (1848-1910). Este lo consideró uno de sus principales discípulos, como evidencia el retrato que le hizo al aguafuerte y en el que anotó “Good Boy” (Blas, 2010: 812). Gracias a su mediación, el manchego consiguió numerosos trabajos, entre ellos el de reportero gráfico de *The Chronic*, donde colaboró asiduamente. Aunque se ha apuntado una relación de amistad y aprendizaje con James Whistler (Fernández, 2006), esta no ha podido ser comprobada, pues en el epistolario de este pintor aparece tan sólo una referencia al de Ciudad Real, completamente secundaria⁶².

En España fue asiduo colaborador de diferentes revistas, como *Los lunes de El Imparcial* y *Blanco y Negro*. Para esta segunda trabajó entre 1892 y 1894, ofreciendo dibujos de composiciones hoy desconocidas, como la de *Un mercado de Madrid*, y sobre todo de tipos populares, especialmente charros salmantinos y escabecheiras de Vigo⁶³. *La Ilustración Española y Americana* publicó muchos de sus cuadros, como era habitual entre aquellas obras de especial mérito o consideración, y además Araujo realizó algunos dibujos para las ilustraciones que acompañaban algunos textos, como los de Eduardo de Palacio⁶⁴.

Buena parte de los grabados de Araujo fueron de reproducción, destacando los de las obras de Velázquez. Otros en cambio fueron de invención, estando dedicados la mayoría de ellos a tipos populares, como *Pastor Segoviano*⁶⁵. Este segundo tipo de estampas complementan a menudo su obra pictórica, con la que muchas de ellas guardan estrecha relación.

3. CONCLUSIÓN

La fama y reconocimiento nacional e internacional del pintor manchego se basaron en buena medida en sus grabados –ya fueran de reproducción o de invención–, pero también en su pintura de género. Su dedicación casi en exclusiva a las escenas de costumbres, así como la calidad de sus estampas, lo convierten en una figura especialmente singular dentro del panorama artístico español, a pesar de su desigual

61 Entre las colecciones públicas en España que conservan obra grabada del artista destacan Museo de Prado, Calcografía Nacional y Biblioteca Nacional.

62 Carta de John Mead Howells a James Whistler, 22-abril-1894: http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/people/display/?cid=2189&nameid=Araujo_J&sr=0&rs=1&surname=&firstname= (consulta: 21-febrero-2015).

63 Véase respectivamente Blanco y Negro, 10-julio-1892, p. 8; 10-febrero-1893, p. 12; 29-abril-1893, p. 1; 13-mayo-1893, p. 7.

64 Por ejemplo, su texto titulado Cante Hondo fue ilustrado con una estampa según dibujo original de Araujo que se tituló de la misma manera (La Ilustración española y americana, 23-octubre-1885).

65 RABASF, Calcografía Nacional, nº inv. 4005.

fortuna crítica, que lo sumió casi en el olvido poco después de su prematura muerte y que ha sido una de las causas del escaso conocimiento de su figura y de su obra hasta la actualidad.



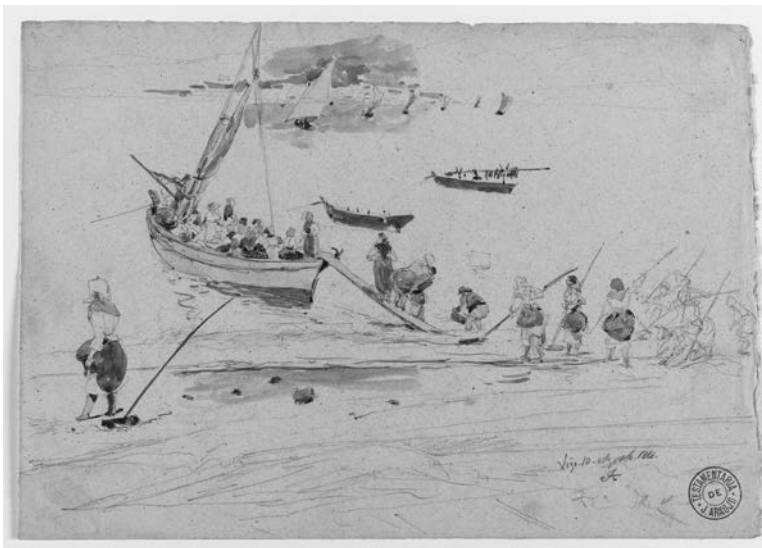
1. Joaquín Araujo, La prima. Tabla, 91,4 por 147,3 cm. Colección particular.



2. Joaquín Araujo, dibujo preparatorio para La prima.
Pluma sobre papel, 230 x 430 mm, Museo del Prado, D-4851.



3. Joaquín Araujo, La plaza mayor de Madrid durante las fiestas de Navidad. Sin localizar.



4. Joaquín Araujo, Escabecheiras en la Ría de Vigo. Lápiz y acuarela sobre papel, 225 x 320 mm, Museo del Prado, D-4836.



5. Joaquín Araujo, El bufón don Diego de Acedo (copia de Velázquez).
Aguafuerte, 464 x 355 mm., Museo del Prado, G-3.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alcántara, Francisco (1894): “Exposición del Círculo de Bellas Artes. Sala de Araujo”, *El Imparcial*, 9703, sin paginar.
- Blanco Asenjo, Ricardo (1894): “Estafeta del Arte”, *La Ilustración Ibérica*, pp. 251-254.
- Blas Benito, Javier (2010): “Araujo Ruano, Joaquín”, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, Volumen IV.
- Cadarso Vecina, María Victoria, Mujeriego Botella, Manuel (2004): *Dibujos. Creadores de los siglos XIX y XX. Fondo artístico de Caja Castilla-La Mancha*, Cuenca.
- Comas y Blanco, Augusto (1894): “Siluetas artísticas. Joaquín Araujo”, *Blanco y Negro*, 27-octubre-1894, pp. 683-685.
- Fernández Bremón, José (1894): “Crónica general”, *La Ilustración española y americana*, p. 174.
- Fernández Flórez, Isidoro, (1884): “Exposición general de Bellas Artes. Crónica general”, *La Ilustración española y americana*, 30-5-1884, pp. 397-399.
- Fernández Martín, Dolores (2006): “Araujo y Ruano, Joaquín”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, eds. Miguel Zugaza y Francisco Calvo Serraller, Madrid (<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/araujo-ruano-joaquin/>, consulta: 21-febrero-2015).
- González López, Carlos (1989): *Pintores españoles en París*, Barcelona, Tusquets
- González Ortíz, José (1986): “Joaquín Araujo Ruano (1851-1894) pintor y aguafuertista”, *Lanza, Extra*

Feria de Ciudad Real.

- Madrazo, Pedro (1887): “Nuestro arte moderno. Temores y esperanzas. IV. Joyas dispersas”, en *La Ilustración Ibérica*, 20-junio-1887.
- Marín Valdés, Fernando A. (1987): “Aureliano de Beruete: crítica velazqueña y velazquismo fin de siglo”, *Liño: Revista anual de historia del arte*, 7, pp. 115-136.
- Martínez Plaza, Pedro J. (2011): “El ‘Entierro de Santa Leocadia’ de Cecilio Pla”, *Boletín del Museo del Prado*, 47, pp. 134-147.
- Opisso, Alfredo (1894): “Cosas del día. Fallecimiento del pintor D. Joaquín Araujo”, *La Ilustración Ibérica*, vol. I, p. 198.
- Ossorio Bernardo, Manuel (1883): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid.
- Pérez Nieva, Alfonso (1894): “Cuarta exposición bienal del Círculo de Bellas Artes. Sala Araujo”, *La Dinastía*, 30-junio-1894, p. 1.
- Plá Valor, Manuel (1884): “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Ilustración ibérica*, 9-agosto-1884, pp. 562-564.
- Rivera Navarro, Elena, Durá Ojeda, María Victoria (1990) “Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. V”, *Academia*, 70, pp. 389-496.
- Rodríguez Prieto, María Teresa (2011): *Nicolás Megía Márquez (1845-1917)*, Badajoz.
- Roglán, Mark (2005): “Appendix: Nineteenth-century spanish painters in the inventory books of Goupil & Cie, and Boussod, Valadon & Co. (Inventories, 1846-1919)”, en *Prelude to Spanish Modernism*, Albuquerque Museum, Nuevo México, pp. 331-354.
- Sobrino Martí, Ángel (1993): “Araujo y Ruano, Joaquín”, en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, vol. I., pp. 204-206.
- Soler del Campo, Álvaro (1995): “Cincuenta fotografías y un dibujo sobre las Colecciones y Sitios Reales”, *Reales Sitios*, 32, p. 32-42.
- Soles Eguilaz, J (1887), “Lo que se pinta”, *La Ilustración católica*, pp. 162-163.
- Soriano, Rodrigo (1894), “La Exposición del Círculo de Bellas Artes. II”, en *La Lidia*, pp. 137-140.

LA CULTURA EN VALDEPEÑAS DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA

Concepción Moya García

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende dar a conocer la riqueza y variedad cultural de Valdepeñas durante la Segunda República. La mayoría de esta riqueza se había gestado en épocas anteriores, incrementándose en este periodo. Hablar de cultura en Valdepeñas en la primera mitad del siglo XX, es hablar de Gregorio Prieto y Juan Alcaide, y a ellos se les dedicará parte de este trabajo, pero no podemos dejar de lado las asociaciones y espacios que se dedicaron a vivir y difundir la cultura. Asociaciones y espacios que son desconocidos para mucha gente y que desde aquí queremos rescatar del olvido, poniendo en valor a las personas que lo hicieron posible y sus actividades. Destacan, sobre todo, cuatro asociaciones con puntos de vista y de desarrollo distintos, pero cuyo fin fue divulgar la cultura.

2. ASOCIACIONES CULTURALES LOCALES: SALA KRIX, AGRUPACIÓN BENAVENTE, ASOCIACIÓN BALBUENA Y LIRA VALDEPEÑENSE

La Sala Krix nació en los momentos anteriores al advenimiento de la Segunda República, al caer el régimen del general Primo de Rivera, siendo favorecida por el cese de la censura. En ella se reunía, de forma periódica, un grupo reducido y elitista de amigos con fuertes inquietudes intelectuales, realizando lecturas de las obras publicadas o realizadas por sus miembros, o bien dando conferencias sobre temas diversos, relacionados con la literatura, la gramática o las matemáticas, que servían para enriquecer la sed de conocimiento de sus componentes.

Esta asociación estaba formada por periodistas, escritores, poetas y aquellas personas de la sociedad valdepeñera que formaban su élite cultural, contando entre sus miembros con: Juan Alcaide Sánchez, Lorenzo Arias, Alfonso Castells, Vicente López de Lerma, Antonio Martín Peñasco, Antonio Merlo Delgado, Cecilio Muñoz Fillol, Jaime Muñoz Fillol, Francisco Sánchez Carrasco, Bonifacio Sánchez Martín y Aurelio Toledo. Entre ellos podemos destacar a los directores de los dos periódicos existentes en ese momento en la localidad, un empresario ligado al cinematógrafo y al teatro, el director de un colegio privado, un profesor de idiomas y dos grandes promesas de la cultura local: el ya conocido poeta Juan Alcaide y el veterinario y escritor, Cecilio Muñoz Fillol.

Hasta comienzos de 1931, se habían celebrado siete reuniones, debiendo retrasar la octava en varias ocasiones, al tener que desplazarse Cecilio Muñoz, a Madrid durante algunos meses, lo que nos muestra que éste era la verdadera alma del grupo. Esta deseada velada se celebró el 16 de agosto, en lo que vino a suponer la reapertura

de las actividades del grupo, en ella Juan Alcaide, leyó la comedia de renunciamiento en tres perfiles “Lo que se lleva el camino”, y Bonifacio Sánchez dio una conferencia sobre “La evolución de la poesía castellana desde Rubén Darío”.

A partir de ese momento, la sala Krix realizó una intensa actividad, celebrando el 29 de agosto una nueva velada, en la que Cecilio Muñoz leyó su obra: “La vampiresa del Cosmos”, mientras que Juan Alcaide, realizó la lectura de una parte de “Llanura” y Bonifacio Sánchez, disertó sobre “De re gramaticae”. En la siguiente velada, que tuvo lugar el 12 de septiembre, se trataron temas científicos y literarios, así Antonio Martín Peñasco, dio una charla sobre los “Aspectos científicos y filosóficos del infinito matemático” y Antonio Merlo leyó varios pasajes de su obra “Racimos de cuentos” (Narraciones en agraz). La undécima velada tuvo lugar a finales de diciembre, y en ella Cecilio Muñoz Fillol, hizo una lectura de su comedia de hechicerías en cuatro actos “La mariposa negra o la bruja de San Juan”, obra escrita en exclusiva para la Asociación Cultural Balbuena. Juan Alcaide leyó fragmentos de “Llanura”, y Antonio Merlo, hizo lo propio con su obra “Racimos de cuentos”, entre los que destacaba “La visita del tabernero”, publicado por “La Voz del Pueblo”, tras haber obtenido con él, un premio en los Juegos Florales celebrados en Ciudad Real en 1920”¹.

Desde ese momento continuaron sus reuniones de forma regular presentando en las dos siguientes, Cecilio Muñoz Fillol, la comedia negra en tres actos “Ahora que han vuelto las golondrinas” y la tragedia, “La máscara del sol”, mientras que Antonio Merlo, hizo lo pertinente con su sainete con motivos de zarzuela, en un acto, “American Tangolia”. En agosto de 1932, se realizó la decimoquinta reunión en la que Bonifacio Sánchez, leyó su soneto “A ella”, una bella y erótica composición, que fue seguida por otra de Juan Alcaide “Claudicación”, concluyendo la velada con la novela de Antonio Merlo Delgado “La tragedia vulgar de Don Abundio”, que su autor describió como una novela breve del saber cotidiano².

Tras un paréntesis, la Sala Krix celebró en agosto de 1933, una nueva velada, con el siguiente programa: lectura de la tesis de entrada de Anselmo Martín Peñasco, como nuevo miembro del grupo, que por enfermedad tuvo que ser retrasada a la siguiente reunión; conferencia de Bonifacio Sánchez, titulada “Una máquina de gobierno”, que versó sobre las culturas orientales y la radio; lectura por Juan Alcaide, de una “Escala-Pórtico”, una visión poética de Valdepeñas, completada con tres “azulejos”, que podrían denominarse también aguafuertes, titulados “Agosto”, “Abril” y “Junio”; presentación por Antonio Merlo, de tres “Crónicas serranas” llamadas “Lluvia”, “Nieve” y “Tempestad”, en las que mostró el aspecto de la sierra bajo esos tres meteoros, para finalizar con el poema “Yo amo a la sierra”, sobre Sierra Morena; y finalmente Antonio Martín Peñasco, presentó lo que definió como una “Larva de versos”, entre los que destacaron “El viento robó una hora” y “Huracán”, junto a dos romances de precioso y exaltado lirismo, titulados “Mi velero” y “Mi orgullo”.

1 El Eco de Valdepeñas, 24 de agosto, 7 y 21 de septiembre de 1931; Adelante, 13 y 27 de agosto, 11 de septiembre, 18 y 28 de diciembre de 1931.

2 El Eco de Valdepeñas, 1 y 29 de agosto de 1932.

Como podemos observar, después de un año sin reuniones éstas se retomaron con mucha fuerza y gran participación, celebrando otra pocos días después, en ella, Anselmo Martín Peñasco expuso su tesis de entrada, siendo ello un requisito imprescindible para poder pertenecer al grupo, y que tituló “Algunas observaciones sobre el lenguaje del Quijote y cuál era el lugar de cuyo nombre no quiero acordarme”, en la que trató el lenguaje utilizado en la época del Quijote, y cuál podría ser el lugar del que Cervantes no quiso acordarse, basándose para ello en el capítulo XLI, de la segunda parte de la obra. Analizando este pasaje Anselmo intentó demostrar, de modo indirecto pero lógico, que el lugar era Valdepeñas, siendo contestado por Bonifacio Sánchez. Obviamente, buscar el posible lugar es algo que se viene haciendo desde hace mucho tiempo, siendo la tónica general, el querer demostrar que la localidad de uno es o podría ser el disputado “lugar”. El siguiente acto consistió en una charla lírico- anecdótica con proyecciones sobre “Impresiones de un viaje al origen del río Mundo” por Antonio Merlo Delgado, continuando Cecilio Muñoz Fillol, con la lectura de una comedia negra en un acto y prosa, escrita especialmente para ese momento, y que tituló “Fantasía de Carnaval”³.

La XX velada contó con una importante novedad, ya que a iniciativa de Antonio Merlo, se celebró en Sierra Morena, en este agreste paisaje, Cecilio Muñoz Fillol, leyó su última obra, una tragedia sinuosa y fantástica, en dos actos y nueve cuadros, titulada “Los Suplicantes”, en la que se mezclaban realismo e ilusión. Siguiendo el estilo duro de su autor, Antonio Merlo Delgado, participó con unos versos libres titulados “Molinos de Viento”, mientras que Antonio Martín Velasco les deleitó con una “Larva de versos”, entre los que destacaron “Jazz-band” y “El Poema de la serpiente”. Se concluyó con una lluvia de versos, leídos por todos los componentes del grupo de muy diversos autores: Manuel de Góngora, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez y Villaespesa.

En la siguiente reunión, celebrada en agosto de 1934, se hicieron innovaciones, leyendo Antonio Merlo, el cuento “La Vaquerilla”, escrito por Consuelito Muñoz Camacho, indicando al final que la “Sala Krix”, le aguardaba como una nueva promesa literaria, siendo ello un hecho destacable por ser mujer, pues hasta este momento no había participado en ninguna reunión, el género femenino. La velada del mes siguiente tuvo un carácter monográfico, con el programa “Sinfonía de ciudades”, disertando los componentes del grupo, sobre varias ciudades españolas⁴.

La XXIII velada, que tuvo lugar en abril de 1935, se celebró en el paraje natural del Despeñaperros. El programa consistió en una disertación de Cecilio Muñoz Fillol, sobre “La subconsciencia en la filosofía de Moisés Ben Maimón”, tras lo cual Antonio Merlo Delgado, leyó las poesías de Juan Alcaide “Contraluces sevillanas” y “Una falseta para González Marín”, junto a tres romances: “Tarde partida”, “Calle del agua” y “Envío: Pepe González”, a continuación se leyó una larva de versos de Antonio Martín Peñasco, la evocación lírica de Antonio Merlo, “Toledo” y la obra de Anselmo

3 Adelante, 29 de julio de 1933; El Eco de Valdepeñas, 24 de julio y 14 de agosto de 1933.

4 El Eco de Valdepeñas, 16 de abril, 27 de agosto y 10 de septiembre de 1934.

Martín Peñasco, “Naipes de amor en la baraja de Lope de Vega”, con 16 sonetos de gran dinamismo y erótica composición, leídos por Antonio Merlo, el lector de la sala.

La siguiente reunión tuvo lugar en la cueva de una bodega de la calle Castellanos, en la que se hizo un bajorrelieve etrusco: “Baco vestido de alabardero”, junto a un elogio de la Mancha y el vino, mientras que Anselmo Martín Peñasco, habló sobre el libro del Buen Amor del Arcipreste de Hita⁵.

La última velada se celebró el 13 de abril de 1936, en Venta de Cárdenas, con una charla de Juan Alcaide sobre “Pedantería y autobombo”, el ensayo de Antonio Merlo Delgado, que trataba de “Las pomaradas de Asturias”, una conferencia de Antonio Martín Peñasco, titulada “Influjo andaluz en Valdepeñas: diferenciación de lo manchego en lo manchego”, la lectura del esqueleto de una comedia estridente de Cecilio Muñoz, y el estudio de la sensualidad en el libro del Buen Amor, por Anselmo Martín Peñasco⁶.

Junto a esta asociación tan selecta, en julio de 1931, surgió otra que buscaba ante todo, promocionar la cultura en las distintas capas sociales de la localidad, intentando crear en un principio una sociedad artística denominada “Sociedad Amigos del Arte”, que fuera sucesora de la que había existido a comienzos de la década anterior, teniendo previsto en un primer momento, dar en la feria unas funciones teatrales en el Cine Ideal. Este primer proyecto sufrió una rápida evolución en poco tiempo, pasando a denominarse Asociación Cultural Balbuena; a finales de julio, definían sus fines y realizaban una estructuración acorde con los objetivos que tenían previsto realizar.

El fin principal de la asociación era: “estimular y ayudar a cualquier valor personal positivo de la localidad” dentro del ámbito artístico y cultural, funcionando dividida en seis secciones: música, literatura, pintura, artes industriales, deportes y sección femenina, debiendo estar esta última presidida por una mujer, como era racional dentro de la corriente feminista que estaba impregnando en estos momentos a los movimientos culturales de la localidad, como una clara muestra de progreso. Cada sección se regiría de forma autónoma dentro de la asociación, estando al frente de cada una de ellas una comisión encargada de difundir la cultura con todos los medios a su alcance.

La primera de sus actuaciones fue a favor del teatro, poniendo en escena en la feria de 1931, la obra “El Rayo” de Muñoz Seca y Fernández López, en beneficio del Asilo de Ancianos. La siguiente actividad tuvo lugar en octubre y estuvo relacionada de nuevo con el teatro, al preparar una velada con la representación de la obra “Los Lagarteranos”, una comedia en tres actos de Luís de Vargas, que se escenificó el 21 de octubre, en el Cine Ideal. La siguiente actividad fue totalmente distinta, al organizar una excursión cultural a la ciudad de Granada⁷.

En diciembre, celebraron una nueva velada teatral en el Cine Ideal, poniendo en escena la farsa cómica de Carlos Arniches “La Casa de Quirós” y el boceto de comedia

5 El Eco de Valdepeñas, 22 de abril y 10 de junio de 1935.

6 El Eco de Valdepeñas, 5 de agosto de 1935, 13 de abril de 1936.

7 Adelante 16, 23 y 30 de julio, 11 de septiembre y 9 de octubre de 1931; El Eco de Valdepeñas, 12 de octubre de 1931.

“Sin querer” de Benavente, actuando en la primera de ellas: Antonio Velasco, Mariano Gonzalvo, Carlos Cornejo, Emilio Huertas, Francisco Prieto, Eduardo Segovia, Emilia de los Reyes, Manolita Cornejo y Carmen Gonzalvo; mientras que en la segunda destacaron: Agustina Velasco, María Ávila y Francisco Prieto. Aunque la función fue un éxito, el público no respondió a los esfuerzos de la asociación para promocionar el teatro y otras actividades culturales, siendo la entrada solo algo más de media.

A comienzos de 1932, se produjo una conjunción de intereses entre las dos asociaciones culturales de la localidad, cuando la Asociación Balbuena, se decidió a representar una obra, de uno de los más destacados miembros de la Sala Krix: la comedia de renunciación en tres perfiles “Lo que se lleva el camino” de Juan Alcaide. El estreno tuvo lugar el 4 de enero, en el Cine Ideal. Los tres perfiles de la obra, escrita en verso, fueron: 1º Poseída, 2º Anunciación y 3º Luz María, estando dividido el último en dos momentos. Pero el programa de la velada fue más extenso, pues en la segunda parte, el joven Eugenio Sánchez interpretó varias piezas de la zarzuela “El Huésped del Sevillano”, acompañado al piano por Luís Ibáñez, a continuación la señorita Luisa Sanz recitó varios romances del libro de poesías “Llanura” de Juan Alcaide, amenizando los descansos una orquesta, con varias piezas musicales de Rossini, Chueca y Albéniz.

En febrero de 1932, la Asociación realizó una actividad deportiva, celebrando un partido de fútbol amistoso, entre componentes de la Asociación Cultural y miembros de la directiva de la Sociedad Deportiva de Valdepeñas, que resultó cordial y entretenido. Sin embargo, a partir de ese momento la Asociación comenzó a espaciar sus actuaciones, lo que denotó un síntoma de decadencia, y aunque el 13 de mayo, representaron el juguete cómico “Soltero y sólo en la vida” de Antonio Paso y Ricardo González del Pozo, a finales de año prácticamente había desaparecido. Tras dos años en los que no realizó ninguna actividad, el 20 de julio de 1934, sus miembros fueron convocados en el Círculo Liberal, a una junta extraordinaria en la que se firmó el acta de disolución⁸.

En diciembre de 1931, nació una tercera asociación con muchas menos pretensiones que la anterior, pues se limitaba a representar obras de teatro de forma regular y a participar en actividades benéficas, aunque tuvo una mayor continuidad y una importante presencia en la localidad. Estamos hablando de la Asociación Benavente, que surgida el 1 de diciembre de 1931, se mantuvo en activo prácticamente durante toda la República. Esta asociación estaba formada por jóvenes artistas valdepeñeros, amantes del teatro que querían promocionar la cultura en su localidad.

Su debut tuvo lugar en el Círculo de la Confianza, con la representación de las obras “Una limosna por Dios” de José Jackson Veyan y “Ciertos son los toros” de Joaquín Abati, siendo todo un éxito, con el salón lleno de público. La actuación fue acompañada por la orquesta del maestro Ibáñez, mostrando su deseo de representar más obras.

8 Adelante, 18 de diciembre de 1931, 1 y 4 de enero, 14 de abril y 20 de mayo de 1932; El Eco de Valdepeñas, 14 de diciembre de 1931, 4 de enero, 22 de febrero y 23 de mayo de 1932, 16 de julio de 1934; Nueva Luz, 21 de mayo de 1932.

En abril realizaron una nueva velada artística en el mismo lugar, representando el drama “La Encubridora” y el juguete cómico “La muerte del Cesar”, estando presente en la sala la Agrupación Unión Artística de Santa Cruz de Mudela, con lo que se muestra cómo la asociación pretendía la cooperación con otras agrupaciones culturales de localidades vecinas. El 10 julio, escenificaron el melodrama “Mal año de lobos”, y el juguete cómico “Entre doctores” de Joaquín Abati, siendo todas las actuaciones en el Cinema “La Confianza”, en cuya sala se pusieron unos grandes aspiradores eléctricos, para que el local tuviera una temperatura agradable⁹.

La Asociación Benavente, estaba consiguiendo notables éxitos, sin recibir ningún tipo de subvenciones ni apoyo oficial. El director era Juan Francisco Rubio, y los actores: Juan José del Rey, Nicolás M. Peñasco, José Sánchez, Antonio León, Alfonso Cejudo, Eugenio Prieto y Juan Antonio García, mientras que las actrices, aficionadas al igual que ellos, eran: Antonia Román, Palmira Grande y Paquita Castellanos, estando a cargo de la escenificación el joven Nicolás M. Peñasco. Su éxito se basaba en la unión de personas veteranas aficionadas al teatro, que a los 18 años de dejar de trabajar en otro grupo similar, se habían unido a jóvenes promesas, a los que alentaban y animaban en la organización de actuaciones teatrales.

En noviembre, pusieron en escena el drama en tres actos “En mitad del corazón” de J. Andrés de Prados y E. Gómez de Miguel. El 6 de diciembre, celebraron su primer aniversario con una actuación especial, en homenaje a su director, Juan Francisco Rubio, poniendo en escena “Hijo de viuda” y “La afición”, interviniendo de manera extraordinaria, el fundador de la agrupación Ramón Fernández, que había tenido que abandonar el grupo.

A finales de 1932 la asociación, a petición de Ana María Alemany, directora del grupo escolar de niñas Sebastián Bermejo, preparó a varias alumnas de dicha escuela para que celebraran una velada teatral en el cine La Confianza, representando la obra “¡Una limosna por Dios!”, resultando un gran éxito, siendo dirigidas por Juan Francisco Rubio y Luís Ibáñez. Los ingresos obtenidos fueron para la citada escuela¹⁰.

La experiencia de los actores y actrices de la agrupación provocó que las representaciones se sucedieran con mayor regularidad y amplio repertorio, programando para el 26 de enero de 1933, un espectáculo formado por el drama en tres actos “Hija y madre” de Manuel Tamayo y Baus, y el juguete “La criatura” de Miguel Ramos Carrión, aunque se retrasó hasta el 16 de febrero, por la enfermedad de su director.

Del apoyo a los escolares pasaron al de las personas mayores, realizando en abril, una velada en “Homenaje a la Vejez”, representando el drama “Los Plebeyos” de Félix G. Llano y J. Franco Rodríguez, acompañados por la primorosa pianista Isabelita Cortés, que tocó acompañada por un coro de treinta niños de las escuelas nacionales. El salón de La Confianza fue cedido gratis, y a los ingresos obtenidos por las entradas, se sumaron 75,55 pesetas, de la venta de claveles entre el público.

9 El Eco de Valdepeñas, 7 de diciembre de 1931 y 4 de julio de 1932; Nueva Luz, 1 de mayo y 9 de julio de 1932; Adelante, 14 de abril de 1932.

10 Nueva Luz, 29 de octubre, 5 de noviembre, 3 y 24 de diciembre de 1932; El Eco de Valdepeñas, 18 de julio, 24 de octubre, 5 y 26 de diciembre de 1932.

Las motivaciones benéficas fueron una constante de la Asociación. Así actuaron en mayo a beneficio del futbolista “Moro”, que había resultado lesionado en un partido, facilitándole una ayuda económica hasta que pudiera trabajar de nuevo. En esta ocasión tras la obra “Hija y madre” de Tamayo y Baus, volvió a actuar Isabelita Cortés, para completar uno de los mayores éxitos de la agrupación¹¹.

El 13 de diciembre de 1933, ofrecieron otra magnífica velada teatral en el cine de La Confianza, con la obra “La locura de Don Juan” de Carlos Arniches, actuando como fin de fiesta el joven Juan José Marqués, que cantó varias romanzas. Una nueva colaboración entre la asociación y el joven cantante, tuvo lugar el 11 de abril de 1934, donde la primera puso en escena el drama en tres actos “Entre el deber y el derecho” de Antonio de Hurtado, junto al juguete “El pie izquierdo”, siendo la entrada regular. El 9 de mayo, ante la petición de numerosas familias, repusieron la obra “La Locura de Don Juan”, concluyendo con un fin de fiesta a cargo del maestro Ibáñez, de la joven Lolita Jiménez, y de la tuna “La Lira Valdepeñense” bajo la dirección de Luisito Ibáñez¹².

La siguiente actuación tuvo lugar en septiembre con la representación del juguete de Muñoz Seca “María Fernández”, cosechando un nuevo éxito, a continuación prepararon el drama “El caudal de los hijos” de José López Pinillos, puesto en escena el 5 de febrero de 1935. El 5 de junio, obtuvieron otro éxito con la representación de la obra del autor manchego Rafael López de Haro: “Ser o no ser” y el sainete “La Casa de los Milagros”. En diciembre, representaron el juguete “La Guapa” de José Mané Granada y José Téllez Moreno, en la Confianza, volviendo a alcanzar un enorme éxito. A finales de enero de 1936, pusieron de nuevo en escena el juguete cómico “María Fernández”, en una función homenaje a la memoria de Antonio León Ballesteros, siendo entregada la recaudación a su familia. Por último, la asociación actuó en mayo en el Cine Ideal, con la comedia “Madre Alegría”, siendo el mobiliario de la obra construido por los alumnos de la Escuela de Trabajo¹³.

La Asociación Benavente, celebraba todos los años el aniversario de su fundación, con una fiesta a la que daban el nombre de “Cuchipanda”, en la que se reunían los socios con sus familias. En ella abundaban los pasteles y la limonada, la música y los habanos, eligiendo normalmente para esta celebración el Casino “La Confianza”¹⁴.

En el carnaval de 1934, surgió una tuna denominada La Lira Valdepeñense dirigida por el joven subdirector de la Banda Municipal Luís Ibáñez Braña, estando compuesta por 4 violines, 1 mandolina, 5 bandurrias, 2 laúdes, 8 guitarras, 1 saxofón y cinco panderetas, precedidos por un abanderado que portaba un estandarte de estilo bizantino, obra del artista local Manuel Santos. La tuna nombró presidenta de honor a

11 El Eco de Valdepeñas, 23 de enero, 13 de febrero, 3 de abril y 22 de mayo de 1933.

12 El Eco de Valdepeñas, 12 de diciembre de 1933, 2, 16 y 30 de abril, 14 de mayo de 1934; El Pueblo Manchego, 2 de mayo de 1934.

13 Orientación, 15 de diciembre de 1935, 2 de febrero y 9 de mayo de 1936; El Eco de Valdepeñas, 9 de diciembre de 1935.

14 El Eco de Valdepeñas, 24 de septiembre de 1934, 4 de febrero y 17 de junio de 1935; Orientación, 16 de junio y 4 de agosto de 1935.

Isabelita Cortés, dando su primer concierto en la casa de la agraciada¹⁵.

Esta nueva agrupación musical actuó, como hemos visto, junto a la Asociación Benavente, realizando en el carnaval de 1935, una gira por varias localidades de la provincia. Visitó Ciudad Real, donde cosechó un gran éxito, comenzando su actuación por la calle Alfonso X el Sabio, hacia el ayuntamiento, marchando luego al Gobierno Civil, donde el propio gobernador les entregó un donativo tras salir al balcón a escucharla. El recorrido continuó por la Diputación, visitando a continuación varios centros oficiales y casas particulares, incluido el Gran Hotel. En la estación de radio emitieron cuatro de sus canciones, lo que provocó que al término de su recorrido en el Gran Casino, fueran recibidos con aplausos, pasando después por el periódico “El Pueblo Manchego”. Desde allí marcharon a Almagro, donde actuaron en los casinos, y en el baile de máscaras que se estaba celebrando en el teatro. El viaje fue muy fructífero, cubriendo los gastos con los donativos recibidos¹⁶.

3. LAS BIBLIOTECAS PÚBLICAS

La primera biblioteca pública de Valdepeñas se instaló en el parque Cervantes, y aunque fue planificada en los momentos anteriores a la República, su puesta en marcha se fue retrasando, a pesar de las peticiones para que se inaugurara pronto, ante el número de volúmenes que se había acumulado.

En julio de 1932, se solicitó la creación de una nueva biblioteca municipal, ya que la del parque no reunía las debidas condiciones, aunque ello no implicaba el cierre de ésta pues se pedía que se ampliara con una infantil¹⁷.

La donación en agosto de 1933, por parte de Ángel Caminero González, de sus libros para una biblioteca, hizo que el Consistorio se planteara la posibilidad de instalar una biblioteca municipal en un lugar céntrico, lo que se decidió ese mismo mes, eligiendo para su emplazamiento, el local que ocupaba la oficina de la Bolsa de Trabajo, en el edificio del ayuntamiento, ya que ésta se iba a trasladar.

El 16 de marzo de 1934, se recibió la notificación de que la Diputación Provincial, había concedido una subvención para bibliotecas, dedicándose la mitad de la adjudicada a la localidad, para la biblioteca de la Escuela de Trabajo y el resto a la municipal, para la cual Eusebio Vasco, entregó algunos libros en junio de 1935¹⁸.

El domingo 16 de junio, llegó a la localidad el camión “stand” de los Editores Españoles, siendo recibido en la Plaza de la República por el alcalde y los concejales, que habían decidido adquirir varios libros por valor de 300 pesetas, que serían repartidos en uso, solamente, entre las bibliotecas del Instituto de Segunda Enseñanza, la de la Escuela de Trabajo y la biblioteca popular del parque, hasta que el pueblo tuviese

15 El Eco de Valdepeñas, 19 y 26 de febrero de 1934.

16 El Eco de Valdepeñas, 11 de marzo de 1935.

17 Nueva Luz, 26 de noviembre de 1932.

18 Archivo Histórico Municipal de Valdepeñas (en adelante AHMV). Caja 859, libro 60, actas de sesiones marzo-agosto de 1933, acuerdos 11 y 18 de agosto de 1933; caja 859, libro 63, actas de sesiones febrero-mayo de 1934, acuerdos 16 de marzo de 1934; El Eco de Valdepeñas, 21 de agosto de 1933 y El Pueblo Manchego, 5 de junio de 1934.

instalada debidamente su biblioteca, algo que varios concejales consideraban que sería en época todavía lejana, por observar cierta desidia. Para recibir a los editores, se celebró un acto en el que el encargado de la Feria del Libro, agradeció el caluroso recibimiento, para continuar con unas palabras del director del Instituto, Alfonso Caro-Patón, del director del semanario “Adelante”, Alfonso Castells, en nombre de la prensa local y provincial, y del concejal Francisco García Ferreyol¹⁹.

El 2 de abril de 1936, cuando aún no se había establecido la deseada biblioteca municipal, la Comisión de Instrucción Pública, pidió que se instalase en el antiguo despacho de secretaría, con los libros del legado de Ángel Caminero, que tenían un valor de setenta u ochenta mil pesetas, aunque algunos de ellos se habían enviado a la biblioteca del parque, mientras que otros lamentablemente, habían desaparecido, por lo que se decidió realizar las gestiones pertinentes para recuperar los libros que, probablemente, se habrían llevado algunos señores²⁰.

4. CASINOS, ESPACIOS PARA EL ENCUENTRO Y LA DIFUSIÓN CULTURAL

Los casinos eran auténticos centros de debate, en los que se realizaban toda clase de actos y eventos, bien conmemorativos o conferencias de carácter político, científico o literario, siendo además lugares de encuentro y diversión, acogiendo en sus salas representaciones teatrales, como ya hemos visto, o proyectando cine, como veremos. A finales de la década de los veinte había siete casinos en Valdepeñas: Casino de la Concordia, Círculo de la Confianza, Círculo Liberal, Casino Club, Casino Republicano, Círculo de la Unión y Casino Valdepeñas, de los cuales, los cuatro primeros contaban con su propia biblioteca. Estos centros realizaron una gran labor cultural, naciendo tres de ellos a finales del siglo XIX (el Republicano, la Concordia y la Confianza).

Entre sus actividades destacaba la participación en las fiestas de la localidad, así el Republicano, en 1935 celebró el aniversario de la República con un vino de honor, seguido de varios discursos, finalizando con un baile de sociedad hasta las tres de la madrugada. Pero la fiesta en la que participaban todos, con independencia de su ideología, era el Carnaval, destacando en 1932, los bailes en el Liberal, la Concordia y la Confianza, mientras que el año siguiente, los que más lucieron fueron el del Círculo Republicano, que lo celebró en su nuevo local, y los de la Confianza, que fueron los más animados entregando premios todas las noches²¹, éste último, como veremos, también proyectaba cine en una de sus salas.

19 El Pueblo Manchego, 17 y 18 de junio de 1935; Orientación, 23 de junio de 1935.

20 AHMV. Caja 861, libro 73, actas de sesiones febrero-junio de 1936, acuerdos 2 de abril de 1936.

21 Adelante, 18 de febrero de 1932; El Eco de Valdepeñas, 15 de febrero de 1932, 6 de marzo de 1933, 22 de abril de 1935; El Pueblo Manchego, 9 de febrero de 1932 y 4 de marzo de 1933.

5. EL CINE Y EL TEATRO

En la feria de 1903 se instaló en Valdepeñas, en la calle Castellanos, el primer cinematógrafo llenándose de público todas las noches, aunque no fue hasta tres años después, cuando lo hizo de forma comercial, ofreciendo el salón Vert varias sesiones de cine de mala calidad por lo que la actividad fue suspendida. El teatro Heras se sumó a la innovación proyectando varias películas, aunque fue el cinematógrafo establecido en el Salón Luminoso de la Posada del Cristo, en 1907, el que alcanzó mayor éxito. En 1909 el cine estaba claramente establecido en Valdepeñas, ofreciendo películas de forma regular el Cine Imperial y el Cinematógrafo Princesa, en este último se emitió una película de la procesión de la Virgen de Consolación, rodada en la localidad con la participación de operarios de la casa francesa Pothe Frerer²². Las salas de cine eran, en realidad, teatros convencionales o salas de casinos adaptados al nuevo espectáculo siendo el local más significativo el Cine Ideal, situado en la calle Castellanos nº 8.

A lo largo del período que nos ocupa el cine y el teatro, continuaron formando parte de la vida cultural valdepeñera, luchando por conseguir un mayor espacio entre los gustos del público, con un ligera ventaja para el cine, alentada por los precios, más populares, y la competencia existente entre las dos principales salas de la localidad, lo que provocó que las películas del momento se proyectasen poco después de haber sido estrenadas en Madrid. No por ello, el teatro desapareció de la escena que aunque era menos frecuente que el cine, destacó por la variedad de espectáculos y por las actuaciones de las asociaciones culturales locales, que como hemos visto, se ocuparon de deleitar a los amantes de este arte con sus representaciones.

En cuanto al cine, desde finales de 1932, la competencia fue mayor entre las dos salas de la localidad, la Confianza y el Ideal, que rivalizaron por atraer al público. Además, en verano se proyectaban películas en el Cine Parque, un local al aire libre que pasó a ser gestionado por una nueva empresa en julio de 1933, fecha en la que presentó un magnífico aparato sonoro, con el que proyectó la película “El precio de un beso”, siendo tal la aceptación del público que tuvo que ser repetida al día siguiente. Otra empresa que proyectaba en verano, era la de cine “Teatro Royalty”, la cual en el verano de 1935, además de las películas para adultos, ofreció funciones infantiles²³.

En enero de 1934, se realizaron importantes reformas en el Cine Ideal, para competir con su rival, proyectando y anunciando para próximas sesiones un buen elenco de películas como “El Hechizo de Sevilla”, “Violetas imperiales”, “King Kong” y “Una morena y una rubia”, entre otras. Como novedad inauguró una sección de cine infantil, donde por poco dinero podían acudir más de 600 muchachos, que así “estarían más recogidos”. Para contrarrestar esta programación, la sala de la Confianza se alió con la empresa “Martín”, anunciando una variada programación que comenzó con la proyección de “King Kong”.

22 El Porvenir, 11 de septiembre, 11 y 16 de octubre de 1906, 5 y 15 de enero, 14 de marzo de 1907; El Heraldo de Valdepeñas, 26 de junio, 26 de agosto y 5 de septiembre de 1909.

23 El Eco de Valdepeñas, 10 y 17 de septiembre, 1 de octubre de 1934; Orientación, 14 de julio de 1935.

La empresa Martín, intentó aprovechar al máximo la temporada, por lo que al llegar el verano solicitó permiso al Ayuntamiento para instalar un cine al aire libre en la Plaza de la República, oscilando los precios de las sillas entre 20 y 25 céntimos, aceptando los impuestos reglamentarios, aunque el Consistorio lo rechazó al votar la Comisión en contra por lo estrecho del sitio elegido y lo perjudicial que sería para los vecinos. En vista de ello, realizó las gestiones necesarias para adquirir el Cine Parque, consiguiéndolo a primeros de julio, proyectando en éste durante los meses de verano, las películas anunciadas en La Confianza²⁴.

En cuanto a las distintas actuaciones musicales o teatrales que tuvieron lugar durante este período, podemos destacar la presentada en el Cine de la Confianza, en mayo de 1931, con tres ases del flamenco: Luís Yance, Pena (hijo) y Angelillo, cada uno de ellos acompañado por su grupo de “tocaos”.

El 1 de junio de 1932, se representó la obra de teatro “Los llanos del Convento” por una compañía, que tenía como primera actriz a Julia Osete, mientras que en septiembre llegó a Valdepeñas la Compañía cómico-dramática Ibáñez-Plá, que actuó dos días en el Cine La Confianza, interpretando obras de Alejandro Dumas y Alberto Insús²⁵.

En abril de 1933, la Compañía de teatro Osete-Espinosa puso en escena en el Teatro Cine Ideal, la obra “Los hijos de la noche”, uno de sus últimos éxitos en Madrid. En el mismo local debutó en junio, la Compañía de Zarzuelas y Revistas “Iñigo Agudo” con la obra “La moza que yo quería”, a la que asistió el autor del libro José de Lucio, debiendo salir los actores a escena en cada acto a saludar a petición del público. El 9 de mayo de 1935, se estrenó en el Cine Ideal, la obra “La melena de la Esfinge”, una comedia de alta tensión intelectual de Cecilio Muñoz Fillo, con un cuadro artístico de estudiantes, siendo un clamoroso éxito²⁶.

En 1935, abrió al público un nuevo local con el nombre: “Cine Proyecciones”, cuyo propietario era Baldomero Sánchez. El 19 de mayo de 1936, el recitador González Marín, antes de partir para su gira por América, recitó poemas de Rafael Alberti, Federico García Lorca, Manuel de Góngora, y de su amigo Juan Alcaide, quien lo presentó, pues gracias a él había aceptado actuar en Valdepeñas. A pesar del elevado precio de las entradas, se llenó la sala, respondiendo el público con un caluroso aplauso a cada una de sus intervenciones²⁷.

6. LA BANDA DE MÚSICA

El primer antecedente, que hemos encontrado, de la Banda de Música valdepeñera se remonta a 1884, tras la petición de varios socios de la Academia de Música, del pago de un salario para su director por estar formando a varios jóvenes. En

24 El Eco de Valdepeñas, 22 de enero, 5 de febrero, 12, 19 y 26 de marzo, 30 de abril, 16 de julio de 1934; AHMV. Caja 859, libro 64, actas de sesiones mayo-julio de 1934, acuerdos 15 y 22 de junio de 1934.

25 El Eco de Valdepeñas, 18 de mayo de 1931, 30 de mayo y 5 de septiembre de 1932.

26 El Eco de Valdepeñas, 10 de abril, 12 y 19 de junio, 3 de julio de 1933 y 20 de mayo de 1935.

27 Orientación, 23 de junio de 1935 y 26 de mayo de 1936; AHMV. Caja 861, libro 71, actas de sesiones octubre-diciembre de 1935, acuerdos 2 de noviembre de 1935.

1887 se oficializó la formación de la Banda indicando en sus bases que tenía que ser municipal. El Ayuntamiento redactó en 1892 su reglamento, aportando 2000 pesetas anuales²⁸.

Las primeras décadas del siglo XX fueron para la Banda de Música de varios vaivenes, intercalando épocas de esplendor con otras de total abandono, estando a punto de ser disuelta, pero el tesón de varios de sus componentes permitieron que de una u otra forma siguiera adelante. Así en la década de los treinta la Banda de Música seguía formando parte de la vida cultural valdepeñera, contando en 1932, con un presupuesto de 14000 pesetas anuales, el cual incluía el salario del director y del conserje, además del material y del mantenimiento del edificio de la Academia de Música, cantidad pequeña con la que poco se podía hacer para despertar el interés y el estímulo de las algo más de cuarenta personas, que componían la agrupación artística, habiendo otros pueblos como Tomelloso, Alcázar de San Juan o Manzanares, que dedicaban mayor cantidad a la atención de la banda. El número de músicos que la formaban, durante este período oscilaba entre los 35 y los 45, contando entre ellos unos ocho o diez educandos. El único miembro que tenía un sueldo fijo era el director Luís Ibáñez, que cobraba 6000 pesetas anuales, mientras que otros dos percibían 40 pesetas mensuales.

Una de las carencias de la Banda, era la ausencia de un quiosco o templete, aunque fuera portátil para poder actuar como era debido, mientras que en la cuerda de clarinetes, no había la alineación debida, por ser de marcas y estructuras diferentes²⁹.

El 23 de septiembre de 1932, por primera vez en su existencia, se presentó a un concurso de bandas, que se celebró en Madridejos, en lo que parecía que iba a suponer una potenciación y revitalización de la Banda, aunque después de ello, siguió limitándose a sus conciertos de fines de semana y en las fiestas de la localidad. El 7 de abril de 1933, se nombró un subdirector, recayendo el cargo en el joven violinista Luís Ibáñez Braña, hijo del director. Sin embargo, continuó languideciendo hasta que a comienzos de 1935, se decidió su disolución, dentro de la política de limitación de gastos del Ayuntamiento, cerrándose asimismo la Academia de Música en la que los jóvenes aficionados de la localidad aprendían a tocar los instrumentos³⁰.

Pero una localidad como Valdepeñas no podía estar sin un elemento tan importante para las fiestas, por lo que a los dos meses de su disolución, el 15 de marzo de 1935, se negoció con el que fuera su director, Luís Ibáñez, la formación de unas bases para la contratación por el Ayuntamiento de la Banda, con derechos y deberes, mediante la cantidad que venía consignada para dicho fin en los presupuestos de ese año, 15943 pesetas, concediendo a los músicos, en depósito, el instrumental y el vestuario, figurando en las bases que el número mínimo de músicos debía ser de cincuenta³¹.

28 AHMV. Caja 846, libro 13, actas de sesiones 1883-1885, acuerdos 10 de mayo de 1884; El Defensor de Valdepeñas, 4, 11 y 18 de septiembre de 1887.

29 El Eco de Valdepeñas, 21 de diciembre de 1931, 19 de septiembre de 1932.

30 AHMV. Caja 859, libro 60, actas de sesiones marzo-agosto de 1933, acuerdos 7 de abril de 1933; caja 860, libro 67, actas de sesiones diciembre 1934-febrero 1935, acuerdos 4 de enero de 1935; El Eco de Valdepeñas, 7 y 14 de enero de 1935.

31 AHMV. Caja 860, libro 68, actas de sesiones febrero-abril de 1935, acuerdos 15 de marzo de 1935; El Eco de Valdepeñas, 18 de marzo de 1935.

El director de la Banda, también dirigía un cuarteto de música, que actuaba en numerosos locales y eventos, destacando los éxitos obtenidos a mediados de 1935.

7. GREGORIO PRIETO

Gregorio Prieto nació en Valdepeñas el 2 de mayo de 1897. Fue discípulo del pintor local Manuel Delicado Mena, quien le impulsó para continuar sus estudios en Madrid. Fue pensionado por la Diputación Provincial de Ciudad Real y por el Ayuntamiento de Valdepeñas, estudiando entre 1916 y 1918, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde vieron la luz sus primeras obras, obteniendo una beca del gobierno para la Escuela de Pintores de Paisajistas, en Segovia. En esta época entró en contacto con García Lorca, Cernuda, Dalí, Buñuel y Alberti.

En 1920 marchó a Bilbao, comenzando así su época vasca, exponiendo sus obras en el Círculo de Bellas Artes y el Ateneo Bilbaíno, allí entró en contacto con el místico pintor Arteta y con el escritor Mourlane Michelena. Tras su vuelta a Madrid su obra “gris, rosa y verde” fue rechazada por el tribunal de la Exposición Nacional de 1920, quedando de manifiesto la incompetencia del citado tribunal. Los coleccionistas franceses, ingleses y norteamericanos adquirieron numerosos cuadros del pintor paisajista, elogiando su obra, y es que los paisajes del norte lo habían enamorado variando sus gustos cromáticos que derivaron hacia coloraciones húmedas. Todo ello le animó a volver a exponer en Bilbao en 1921, año en el que también expuso en Barcelona recibiendo un nuevo premio. Su pueblo organizó para la feria de ese año una exposición reconociendo sus méritos.

El crítico de arte José Iribarne lo ubicó entre los mejores paisajistas, indicando que solo era superado por Zuloaga y Regollos, apreciando hacia 1924 en la obra de Prieto, cierta influencia de este último.

La década de los veinte fue muy importante para Prieto siendo reconocido en numerosas ciudades españolas y extranjeras, viajando pensionado a París y Londres. En la capital francesa estuvo en contacto con Picasso, obteniendo de la prensa parisina grandes elogios, exponiendo en numerosas galerías, lo que le supuso su definitiva consagración internacional; su carrera era ya imparable.

En 1927 una nueva beca le permitió viajar a Roma, aunque ello no limitó sus viajes por el mundo recorriendo París, Madrid, Londres, Constantinopla, y Egipto. En 1930 expuso en Buenos Aires, sobre todo, paisajes manchegos, así como en Atenas. Al año siguiente se estableció en París, donde entró en contacto con Manuel Altolaguirre. En junio de 1932, tras exponer en Berlín, fue requerido a presentar sus cuadros en Dinamarca. Regresó a Berlín, tras ser invitado a participar en una nueva exposición al lado de los más renombrados artistas alemanes. Junto a la muestra de sus cuadros, dio sendas conferencias en la Universidad de Berlín y en la de Copenhague, eligiendo para esta última como tema “su querida Mancha”, a la que no olvidaba a pesar de su lejanía. En julio, viajó a Estocolmo desde donde se desplazó a Oslo, en un recorrido por los países nórdicos, hallándolo un mes después en Austria, en la ciudad de Salzburgo.

En diciembre de 1933, obtuvo un nuevo triunfo en la exposición realizada en Atenas, desfilando por ella toda la intelectualidad griega. Dicha exposición fue presentada por el poeta Costis Palamas y por Margarita Sarfatti, celebrándose en los salones Elpa de la capital griega. Palamas dijo sobre su obra: “sus dibujos me dan la sensación por sus líneas sencillas, parecidas a las columnas de los antiguos templos dóricos, de maravillosos poemas, comparables con los de nuestro gran poeta Solomos, que exhala la belleza en un perfume profundamente contenido”, mientras que Angelo Sikelianos consideró que sus cuadros se encontraban al nivel luminoso del arte eterno. Muchas de sus obras fueron adquiridas por miembros de la intelectualidad griega, destacando entre ellos el director del Museo Nacional de Escultura, M. Philadelphus y el de la Pinacoteca M. Papantonió, siendo tal el éxito de la exposición que fue de nuevo invitado a exponer en 1934. Desde Atenas, se desplazó a Delphos para realizar los estudios necesarios para continuar con su gran cuadro “El Auriga de Delphos”, en el que estaba trabajando al menos desde agosto, cuando se encontraba en el Lido de Roma, e indicó que estaba trabajando con seriedad, fe y fuerza en un gran cuadro, para no defraudar las esperanzas puestas en él³².

En agosto de 1934, de regreso a España, expuso en el Ministerio de Estado siete de los cuadros que pintó durante su pensionado en Roma, causando la admiración de todos aquellos que los contemplaron. Un jurado compuesto por artistas y críticos propuso que el Gobierno le otorgara la más alta recompensa reglamentaria que se podía conceder.

El crítico de arte de ABC, Luís de Galinsoga, indicó que el de Gregorio Prieto había sido un pensionado fecundo, no siendo corriente que los pensionados expusieran su obra, aunque el artista valdepeñero sí lo hizo. En sus obras se podían observar ruinas, cabezas estatuarias, alegorías delficas, en resumen, una evocación sintética de la tradición artística de la Ciudad Eterna. En ellas, la materia aparecía administrada con sabia decisión, sin regatear lo que la impresión artística exige, modelando las figuras con un amoroso esmero escultórico y el paisaje con su anatomía estricta, mientras que las formas y el color poseían su proporcionalidad precisa.

La obra de Gregorio Prieto fue una conjunción entre lo viejo y lo nuevo, entre lo clásico y lo moderno, como la definió el crítico Gil Fillo, que indicó que el pintor estaba educado técnicamente en el arte nuevo y espiritualmente en el clásico, lo que podía suscitar incertidumbres, pues los modernos lo consideraban uno de los suyos al tomar de ellos la manera de construir y estructurar, al modo geométrico; mientras que para los clasicistas, se encuadraba entre ellos, al tomar la antigüedad como único camino de perfección, lo que demuestra que el pintor sabía armonizar ambas tendencias.

A finales de marzo de 1935, expuso en la Galería Quatre Chemins de París. Los cuadros inspirados en temas griegos fueron muy elogiados por la prensa parisina, editando la Editorial G.L.M., con motivo de la exposición, un cuaderno de dibujo titulado “Matelots”. El director del Museo Jean-de Paune compró varias de sus obras³³.

32 El Pueblo Manchego, 29 de junio de 1932; El Eco de Valdepeñas, 27 de junio, 4 de julio y 8 de agosto de 1932, 1 de enero de 1934.

33 El Eco de Valdepeñas, 13 y 20 de agosto de 1934, 8 de abril de 1935; Adelante, 12 de abril de 1935.

8. JUAN ALCAIDE

Juan Alcaide Sánchez, tuvo unos orígenes modestos. La primera noticia que hace referencia a él, está fechada el 26 de julio de 1918, cuando en una reunión del Ayuntamiento, fue propuesto por el director del colegio Institución Moderna de Enseñanza, para que ocupase la plaza de becado que hasta entonces poseía el alumno Fortunato Muñoz. En noviembre del año siguiente, figuraba como uno de los tres alumnos subvencionados por el colegio de San Antonio, entregando el Ayuntamiento 375 pesetas, por cada uno de ellos para gastos de libros, matrícula y enseñanza³⁴.

Estudió Magisterio en Ciudad Real, concluyendo en el año 1927, año en el que ya podemos ver sus poesías publicadas en el periódico, “El Eco de Valdepeñas”. En octubre de 1927, encontramos dos de sus poesías: “Forma e Imagen” dedicada a Bernardo de Balbuena, en el tercer centenario de su muerte, y “Retrocede, hermano” de claras connotaciones manchegas, con referencias a Dulcinea y Don Quijote, en la que indicaba que “hoy ser loco no reporta ningún bien”, evocando los años en los que el ilustre personaje literario, campaba por estas tierras. En otras colaboraciones, la prosa se entremezcla con la poesía, como en un bello artículo dedicado a su amigo, Eloy Muñoz Martí, otro ilustre valdepeñero que en septiembre de 1927, había estrenado en Madrid una obra teatral.

En julio de 1928, sus poesías comenzaron a llamar la atención de los críticos, así José Heví de Vicente, reclamaba en un artículo, que las instituciones oficiales como el Ayuntamiento de Valdepeñas o la Diputación Provincial, debían poner los medios para reunir en un tomo, sus mejores versos, y lanzarlos al mercado y a la crítica. Según Heví, Alcaide era un poeta influenciado por los clásicos que, sin embargo, había adoptado los modernos y arbitrarios moldes que estaban de moda en la métrica de esos años. Su poesía se podía describir como el vino nuevo en odres viejos, evocando motivos campestres, de andanzas de amor, de momentos de verdadero ensueño, siendo las principales características de su poesía el talento, la ductilidad y la inspiración.

En 1929 varios concejales encabezaron una suscripción popular, para recoger fondos y editar un libro con los poemas del poeta, así en 1930, vio la luz el primer libro de Juan Alcaide, con ilustraciones del pintor Gregorio Prieto y prólogo de Antonio Martín Peñasco. La obra no incluía toda la producción del poeta, pues gran parte de ella, todavía quedaba repartida en periódicos locales y regionales, así como en una lujosa y selecta publicación gráfica levantina.

En su obra titulada “Colmena y Pozo” presenta una poesía acomodada a las normas clásicas, aunque en el fondo es una obra de su tiempo, de presente y de futuro. En este libro Juan Alcaide se revela como el gran poeta que es, encontrando los temas para sus versos en la vida y en sí mismo, con una versificación concisa y perfecta, en la que abundan las imágenes, y el ropaje musical del verso es totalmente armonioso. En la obra se ven las influencias de Antonio Machado, sobre todo, en las poesías “Cromo

34 AHMV. Caja 855, libro 38, actas de sesiones abril-septiembre de 1918, acuerdos 26 de julio de 1918; caja 855, libro 39, actas de sesiones 1918-1919, acuerdos 11 de octubre de 1918; caja 855, libro 40, actas de sesiones 1919-1920, acuerdos 14 de noviembre de 1919.

del Llano” y “El Poeta”, mientras que en el romancillo “El Gibadito” se puede ver la influencia de Federico García Lorca, aunque ese influjo es externo, ya que el autor conserva en toda su obra una personalidad propia³⁵.

Las críticas favorables a la obra del poeta se sucedían, destacando la realizada por el periódico madrileño: “El Herald de Madrid”, con el que el poeta colaboraba de forma esporádica, o la del crítico de “Vida Manchega”, Cástulo Carrasco.

En 1931 partió hacia un pueblo de Orense para ocupar la plaza de maestro que había obtenido, aunque la marcha de Valdepeñas no le supuso una pérdida de contacto con su pueblo al que remitía periódicamente sus poesías que eran publicadas en los semanarios “Adelante” y “El Eco de Valdepeñas”. A finales de 1931, se encontraba preparando un nuevo libro de poesías: “Llanura”. En él muestra un pueblo que trajina y sestea, enfermo por la fiebre de esta tierra mansa y violenta a la vez, pero sobre todo humilde. Sus poesías son una galería de gestos y actitudes de pasiones humanas, unas veces de un realismo penetrante, mientras que en otras destacan sus simbólicas abstracciones, en un claro contraste.

En septiembre de 1933, su publicación desbordaba los elogios por una obra, que era considerada como una colección de cuadros de rico colorido, animados por la melodía de musicales versos, en una mezcla de armonía y composición. Las alabanzas a Juan Alcaide, le llegaron del mismo Antonio Machado que le envió una carta mostrándole su admiración. En la tierra donde ejercía el Magisterio, el periódico “Escuela de Trabajo” de Orense publicó un artículo en el que destacaba la figura del poeta, que lograba en sus versos la plenitud de verbo, finura y claridad de expresión, flexibilidad y maestría.

Colaboró en las revistas “Ágora” de Albacete, “Eco” y “Frente Literario” de Madrid. En la primera con la poesía “La Venterilla” dedicada a Juan Hermoso, y en la segunda con las composiciones “Resurrección de Platero” y “Ofrendas” en un número monográfico dedicado a Juan Ramón Jiménez³⁶.

A primeros de junio de 1936, apareció el libro “La noria del agua muerta”, publicado por Ediciones Yunque de Madrid, en el que se incluían 35 poemas del autor e ilustraciones de Gregorio Prieto, al que correspondió el poeta, dedicándole una de sus más bellas poesías, como un rendido tributo a la amistad existente entre ambos. Cuando este libro vio la luz, Juan Alcaide estaba preparando una nueva obra: “Luz Lejana”³⁷.

Aunque Juan Alcaide era el principal exponente literario de Valdepeñas, en la ciudad podíamos encontrar numerosos escritores, en varios ámbitos literarios, muchos de los cuales, al igual que el mismo Alcaide, ya los hemos visto actuar en la Sala Krix. Las principales figuras del momento eran el pedagogo Lorenzo Luzuriaga, el periodista Casto Pérez Pozo, la poetisa Dolores Marín, el novelista Alfonso Madrid y el escritor Emilio Cornejo, aunque una de las principales promesas era el joven escritor Cecilio Muñoz Fillol, que a sus 24 años, era considerado como una de las grandes plumas de Valdepeñas, además de un gran orador.

35 El Eco de Valdepeñas, 23 de julio de 1928, 19 y 26 de mayo, 2 y 9 de junio, 1 de julio de 1929; 4, 11 y 25 de agosto de 1930; El Pueblo Manchego, 5 de septiembre de 1930.

36 El Eco de Valdepeñas, 25 de septiembre, 2 de octubre y 19 de diciembre de 1933, 11 de junio de 1934.

37 Adelante, 30 de junio de 1936; El Eco de Valdepeñas, 25 de mayo y 6 de julio de 1936.

EVOLUCIÓN DEL CERCO DE BUITRONES A LO LARGO DEL SIGLO XX

Francisca Amaro Durán

José Tejero-Manzanares

Vicente Toledano Fuentes

María Mercedes Madrid-Illescas

Emilio Verastegui-Rayo

María Luisa Rubio Mesas

(Universidad de Castilla-La Mancha)

1. INTRODUCCIÓN

En el año 2003, se produce el cierre de la explotación minera en Almadén. A partir de este momento, se apuesta por la transformación y recuperación del patrimonio industrial y minero y ponerlo en valor, de ahí nace el Plan Director de Minas de Almadén y Arrayanes, S.A. (Hernández, 2006). En el año 2008, tuvo lugar la inauguración del Parque Minero de Minas de Almadén, lo que supone la explotación cultural y turística del conjunto minero al recuperar las labores e instalaciones minero-metalúrgicas: un lugar sin precedente (Cañizares, 2008: 9-31).

Del análisis y representación de cada elemento existente, reflejados en los planos encontrados en el Archivo Histórico de Minas de Almadén (en adelante AHMA), se puede llegar a reconstruir el patrimonio minero e industrial del departamento metalúrgico y, así, poner en valor vestigios materiales e inmateriales, como testimonios históricos de los procesos productivos que permitan disfrutar a las visitas del Parque Minero de Almadén, declarado Patrimonio de la Unesco el día 30 de Junio de 2012.

Para llevar a cabo este trabajo, se han tratado todos los planos estudiados en el programa Autocad, trasladándolos a escala real para así poder contrastar la información existente en ellos que permitiera hacer un seguimiento exhaustivo de los numerosos y variados tipos de hornos y elementos que han existido en cada momento en dicha instalación.

2. ELEMENTOS MÁS SIGNIFICATIVOS DEL CERCO DE BUITRONES EN LA ACTUALIDAD

Una de las partes fundamentales del Parque Minero de Almadén es el Cerco de Buitrones, el cual, ha albergado durante muchos años una serie muy numerosa de

artefactos industriales, imprescindibles para obtener el mercurio del cinabrio. Hasta llegar a la situación actual, este recinto ha sufrido diversas modificaciones.

En la figura 1, se puede ver una foto aérea u orto-foto de cómo se encuentra el Parque Minero en la actualidad con los elementos fundamentales conservados (figura 2).



Figura1: Estado actual del Parque Minero de Almadén. Fuente: <http://www.sigpac>.

Los demás elementos que han existido han sido derruidos, con lo cual se ha perdido un grandioso patrimonio minero-industrial. En estos momentos, se puede trabajar solo a partir de la documentación existente para poder reconstruirlo, haciendo de él un importante patrimonio inmaterial a través de diferentes virtualizaciones.



Figura2: Elementos significativos del Cerco de Buitrones. Fuente: <http://www.sigpac>.

3. METODOLOGÍA

En primer lugar, se ha realizado un análisis minucioso de los planos por orden cronológico. Posteriormente, se han contrastado los datos para poder llegar a hacer un estudio de la evolución del Cerco de Buitrones.

En la tabla 1, se especifican los planos que se han utilizado para el desarrollo de la investigación. Se han dibujado en Autocad, tomando como base el plano de 1918. En él, se puede comprobar todos los elementos existentes, pudiendo así contractar, con cada nuevo plano, aquellos elementos que han sido derruidos o las nuevas construcciones, ya que a lo largo del siglo XX se han encontrado grandes diferencias entre los planos seleccionados.

AÑO	TÍTULO DE PLANO	ESCALA	REFERENCIA AHMA
1875	CERCO DE BUITRONES		P-04476
1912	CERCO DE DESTILACIÓN (BUITRONES)	1:100	P-04477
1918	CERCO DE DESTILACIÓN (BUITRONES)	1:100	PT-1281
1922	PLANO DEL CERCO DE BUITRONES	1:400	PT-1280
1924	CERCO DE BUITRONES	1:1000	P-1924
1929	PROY. DE REFORMA DEL CERCO DE DESTILACIÓN	1:400	P-8280010
1939	PLANO DE LOS CERCOS CON SUS EDIFICACIONES	1:1000	P-07361
1972	PLANO DE LOS CERCOS	1:300	P-04986

Tabla 1. Cronología de los Planos estudiados. Fuente: Elaboración Propia.

4. DESCRIPCIÓN DE LOS PLANOS

4.1. Plano del Cerco de Buitrones del año 1875

Para facilitar la interpretación de los planos del siglo XX, se ha empezado por realizar un análisis del plano de 1875 (figura 3). Su referencia es P-04476 en el AHMA.

La Puerta de Carlos IV (figura 4), es la entrada principal del Cerco de Buitrones que data de 1795, realizada en ladrillo y con características neoclásicas, con un escudo en el frontón que remata en una cruz. También existen otras entradas al Cerco: una en el muro posterior a la entrada principal y otras dos en el muro superior.

A la parte derecha de la Puerta de Carlos IV, se encuentra la Portería, a continuación, las Oficinas y la Carbonera.

En esta época, cabe destacar la existencia de trece hornos dentro de las instalaciones del Cerco de Buitrones: diez pares de hornos Bustamante¹, un horno de

1 Reinventor de los hornos de caños o aludeles en Almadén (Tejero et al., 2014: 1-16).

Caños², un par de hornos de Idria³ y un horno de Sistema Pellet⁴. Hay que insistir en el Almacén de Mercurio, rodeado en su parte izquierda y superior por 5 pares de hornos de Bustamante. En la parte izquierda se encuentran: (P) hornos San Pedro y San Pablo, (At) hornos Atocha y Almudena, (D) hornos San Antonio y Santo Domingo y (M) hornos San Miguel y San Benito y, en la parte superior, se encuentran (F) hornos San Fermín y San Francisco.

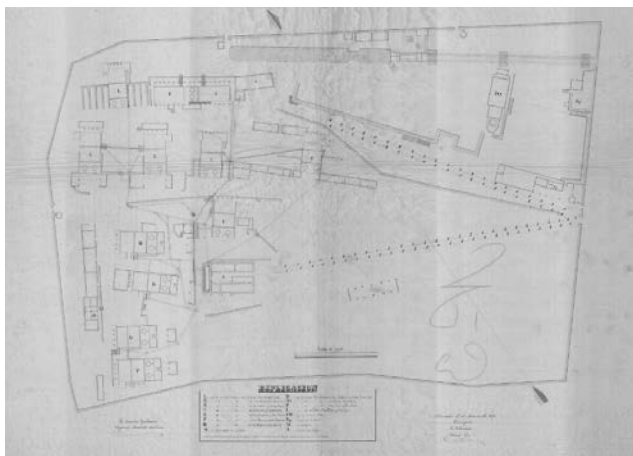


Figura 3. Plano del Cerco de Buitrones de 1875⁵.



Figura 4: Puerta de Carlos IV (Año 1795)⁶.

-
- 2 Caño o aludel utilizado para formar el sistema de destilación en los hornos de Bustamante (Tejero et al., 2014: 1-16).
 3 Sistema de hornos instalados en Almadén en 1806 e importados desde Idria por el director de las minas D. Diego Larrañaga (Tejero et al., 2014: 1-16).
 4 Invento del ingeniero francés Mr Pellet en el año 1867. No pasó de un ensayo, nunca llegaron a utilizarse (Tejero et al., 2014: 1-16).
 5 (Tejero, 2011)
 6 <https://11870.com/pro/puerta-de-carlos-iv/media>

Justo detrás del par de los hornos San Pedro y San Pablo, se encuentra el Depósito de Bolas. Entre el par de hornos (M) San Miguel y San Benito y (F) San Fermín y San Francisco, se cuenta con la existencia de un Horno de Caños.

Las Oficinas de los Oficiales se encuentran a las espaldas de los cuatro pares de Hornos Bustamante citados con anterioridad y, a la parte superior del par de hornos (F) San Fermín y San Francisco, existen otros cuatro pares de hornos de Bustamante que son, de izquierda a derecha: (S) hornos San Carlos y San Sebastián, (B) Santa Cruz y Santo Reyes, (C) Cavanillas y Caravantes y (E) San Eugenio y San Julián.

En la parte superior izquierda del Cerco, se sitúa el último par de hornos Bustamante: (L) Larrañaga y Prado y, junto a éste, un par de hornos de Idria (I) San Carlos y San Luís.

El último horno se encuentra en la parte superior derecha del Cerco: (Pll) horno Sistema Pellet y, en su parte derecha y pegado al muro perimetral, hay un almacén de Recipientes de Azogue. Pegado al muro de la parte superior se encuentran el Montacargas, una Chimenea, el depósito de Herramientas y la Reparación Mecánica; justo debajo a todo esto hayamos la Explanada para la clasificación de Minerales. Hay que destacar también la cimentación existente a la derecha del Almacén del Azogue (Puche y Mansilla, 1986: 3-10).

4.2. Plano del Cerco de Buitrones de 1912

El primer plano que se describe del siglo XX se remonta al año 1912 (figura 5), cuya referencia es el P-04477. En este plano y sucesivos, se puede comprobar que no tienen cajetín, siendo la información algo escasa y dispersa, encontrándose algunas diferencias con respecto al anterior y que se van a describir y situar en el plano.

En primer lugar, se puede ver que el título y la empresa a la que pertenece el plano, en la parte central del plano, la escala la podemos ver en la parte inferior derecha del Cerco. Por otro lado, las firmas del Auxiliar facultativo se localizan en la parte inferior derecha del margen del plano y, en la parte inferior central del margen, se observa la firma del Ingeniero encargado. Finalmente, en la parte inferior izquierda, aparece el visto bueno del Director.

A la derecha de los hornos San Fermín y San Francisco, se sitúa otro horno de Caños y, en su parte superior, destacan otro par de hornos de Bustamante, llamados Monasterio y Buceta.

También, aparecen ubicados en este plano los hornos Spirek⁷, justo en el lugar donde se encontraban el par de hornos de Idria San Carlos y San Luís y, al lado, el horno de Canales⁸; en la parte superior de los hornos Spirek, se sitúa uno de los Secadero de Minerales, a la derecha y en la parte superior del Cerco se sitúan los otros dos Secaderos de Minerales.

7 Hornos inventados por el Ingeniero Spirek y construidos en Almadén en 1904 (Tejero et al., 2014: 1-16).

8 Hornos inventados por Livermore e introducidos en 1888 en Almadén (Tejero et al., 2014: 1-16).

En el plano de la figura 4, destacan los inicios de alguna estancia, las cuales aparece en la figura 5 divididas en dos estancias, como Fragua y Carpintería y, en la parte superior se albergan los Almacenes, los otros se sitúan al lado de las Oficinas de los Oficiales, detrás de los cuatro pares de Hornos Bustamante. Situado en la parte inferior derecha del plano, podemos destacar el horno Berrens.

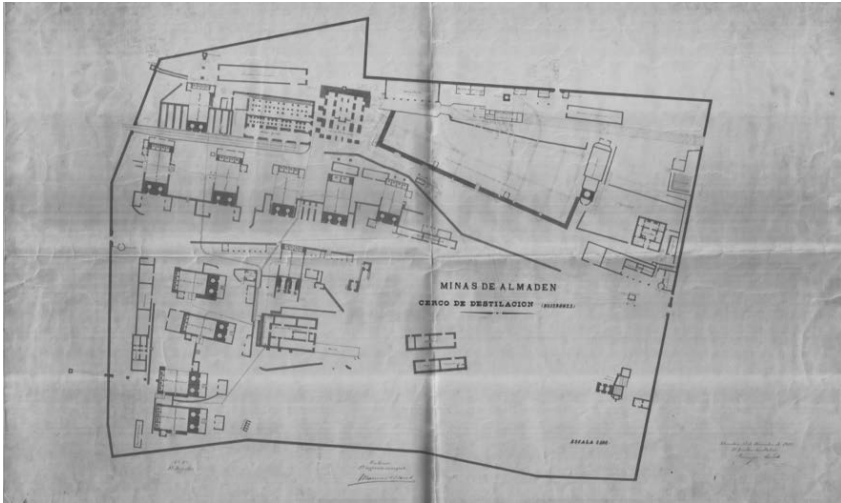


Figura 5: Plano del Cerco de Buitrones de 1912⁹.

Existen tres Básculas, una situada a la izquierda de la entrada por la Puerta de Carlos IV, otra en la parte izquierda de la entrada superior del Cerco y la tercera se encuentra situada en la parte superior del horno Bustamante San Eugenio y San Julián.

Por último, destacamos la existencia de 3 Chimeneas nueva, una en el exterior del muro del Cerco, a las espaldas de las Oficinas de los Oficiales, otras dos en la esquina de la parte superior izquierda del plano.

4.3. Plano del Cerco de Buitrones de 1918

El plano del año 1918 (figura 6), tiene como referencia PT-1281. La firma del geómetra junto con la fecha del plano se puede ver en el margen inferior derecho, en la parte inferior central del margen podemos ver la firma del Ingeniero encargado. En la parte inferior izquierda del plano, aparece el visto bueno del Director.

Después de analizar todos los planos que se van a mostrar en este trabajo, se decidió tomar como base el del año 1918, ya que es en el que más elementos se pueden observar del siglo XX y, a partir de este, se analizaron todas las nuevas construcciones e instalaciones, destacando las desapariciones o ruinas de las instalaciones que se reflejan en dichos planos.

9 (Tejero, 2011).

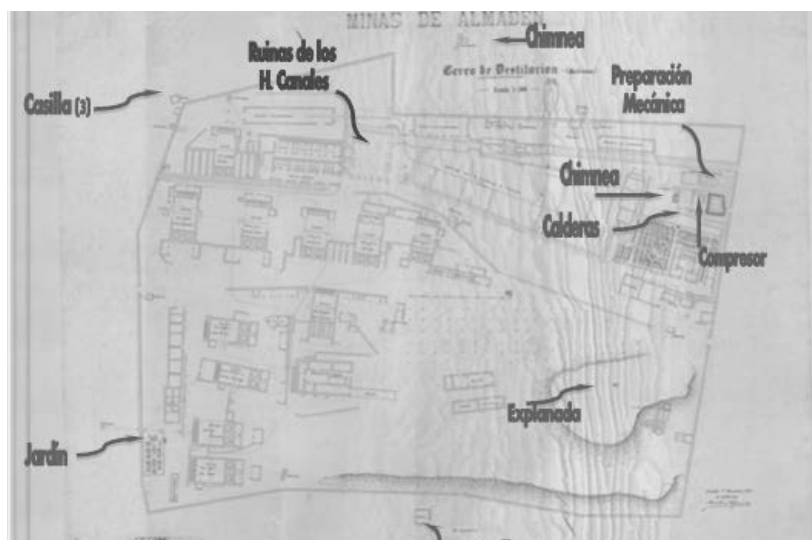


Figura 6. Plano del Cerco de Buitrones de 1918¹⁰.

En definitiva, en este plano de 1918 no se encuentran muchas diferencias con el descrito anteriormente de 1912, pero sí vamos a destacar las nuevas construcciones, como las tres casillas en el exterior del Cerco y, en su interior, existe una explanada, al lado del horno Berrens¹¹, un pequeño Jardín pegado al muro de la izquierda y, al lado del Almacén de Recipientes, se encuentran el Compresor, las Calderas y la Preparación Mecánica. También podemos destacar en este plano las Ruinas de los hornos de Canales y dos Chimeneas, una fuera del Cerco en la parte superior central y otra pegada al cuarto de Calderas.

4.4. Plano del Cerco de Buitrones de 1922

El título de plano, la propiedad y la escala se muestran en el margen superior en la parte central del plano (figura 7); en la esquina superior derecha, se encuentra la referencia PT-1280.

Las firma del geómetra junto con la fecha del plano y, en este caso, la de la persona que lo ha dibujado, se pueden ver en el margen inferior derecho como en los planos anteriormente mencionados. Este plano no va firmado por el ingeniero y tampoco aparece el visto bueno del Director.

10 (Tejero, 2011).

11 Horno invención de M. Berrens e introducido en 1875 en Almadén (Tejero et al., 2014: 1-16).

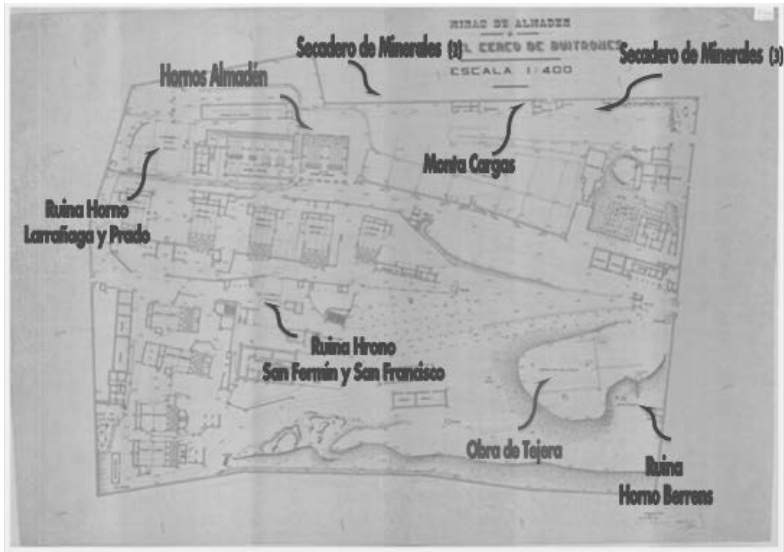


Figura 7: Plano del Cerco de Buitrones de 1922¹².

En este plano, se han identificado varias ruinas. En concreto, se aprecian las de dos pares de hornos de Bustamante, San Fermín y San Francisco y los hornos Larrañaga y Prado. También, existen las Ruinas del horno Berrens y, a la izquierda de éste y sobre la explanada, se aprecia los inicios de la Obra de Tejera.

Al lado derecho de los hornos Spirek y donde se encontraban los hornos de Canales, se encuentra un par de hornos Almadén¹³. Han desaparecido en la parte superior del Cerco los dos secaderos de Minerales y el Monta Cargas.

Se ha estudiado el plano del Cerco de Buitrones del año 1924 (figura 8), con referencia P-1924, pero existen las mismas instalaciones y los mismos artefactos industriales que en el año 1922. Por este motivo no se va a describir, únicamente, se han invertido los colores del plano ya que este plano se veía muy oscuro, se ha realizado con el programa Photoshop.

12 (Tejero, 2011).

13 Hornos de tecnología Spirek modificados en Almadén.

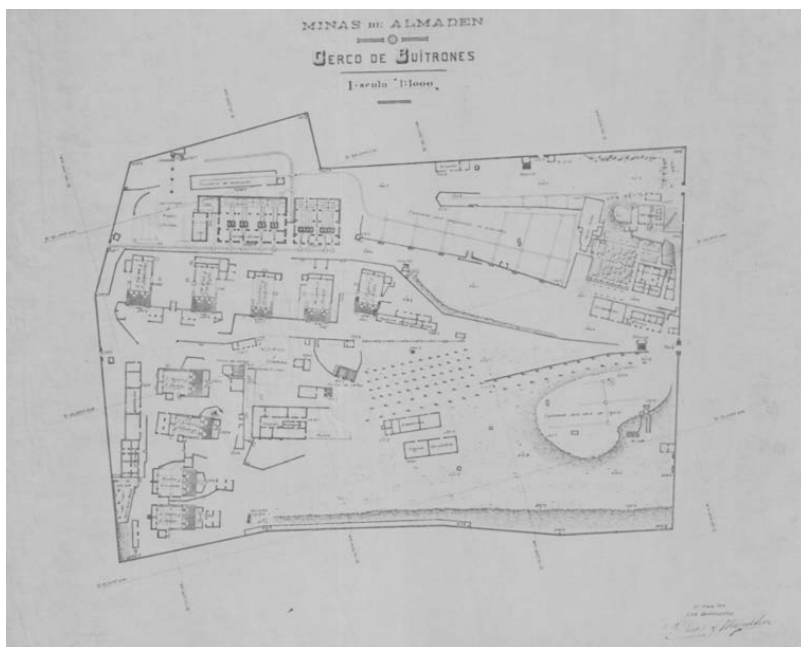


Figura 8: Plano del Cerco de Buitrones de 1924¹⁴.

4.5. Plano del Cerco de Buitrones de 1929

El plano de 1929 (figura 9) tiene como referencia P-8280010. En este plano, el título, la propiedad y la escala vuelven a estar en el centro del plano y aparecen las tres firmas como en planos anteriores; en el margen de la parte inferior del plano, la firma del Geómetra y la fecha de realización; en la parte inferior central, se encuentran la firma del Ingeniero y, en la parte izquierda del plano, en el margen, inferior se encuentra la firma del Visto Bueno del Directo.

Como se puede observar, el Cerco de Buitrones sufrió muchos cambios para haber solamente cinco años de diferencia con el anterior plano del año 1924. En definitiva, se puede decir que, en estos años, se derribaron prácticamente todo el contenido del cerco existente hasta el momento¹⁵.

14 (Tejero, 2011).

15 Memorias Mensuales del Establecimiento minero de Almadén de los años 1923, 1924 y 1925 (AHMA).

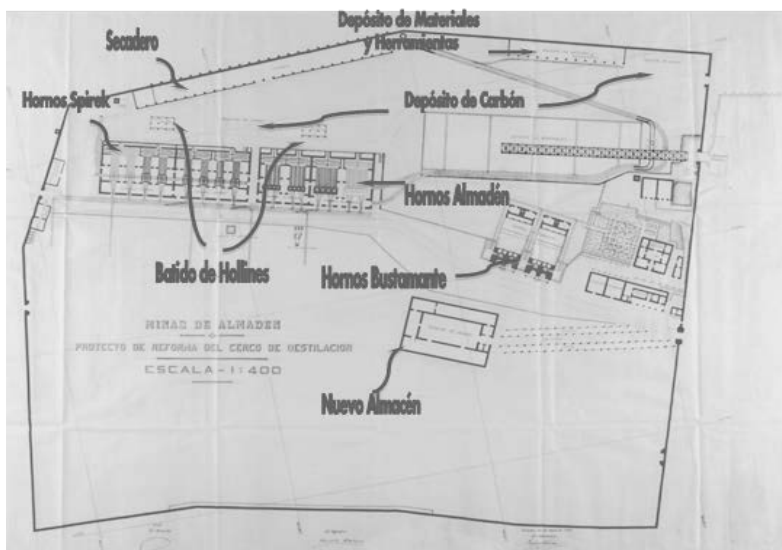


Figura 9. Plano del Cerco de Buitrones de 1929¹⁶.

La parte superior del Cerco se ha realizado una ampliación del muro perimetral. Han desaparecido muchos hornos, incluso el Almacén del Mercurio. A partir de esta fecha, vamos a comprobar la existencia de un Nuevo Almacén de mercurio, que suponemos que va a coincidir con la ubicación actual, pero como veremos más adelante, no va a cuadrar con las situaciones posteriores.

Al lado izquierdo de los hornos Spirek, se encuentra situada otra batería de hornos Spirek y, al lado derecho de los hornos Almadrén, se encuentra otro par de hornos Almadrén. Tenemos que destacar la ausencia en el plano del par de horno Bustamante San Eugenio y San Julián, ya que sabemos con certeza que siguen existiendo actualmente.

En la parte superior de estos hornos, se sitúan dos instalaciones de Batido de Hollines y, entre ellos, un Depósito de Carbón y, el otro Depósito de Carbón se encuentra situado en la esquina superior derecha del Cerco; pegado al muro de la parte superior izquierda se encuentra el Secadero y, en la parte derecha, también pegado al muro, se halla un Depósito de materiales y herramientas.

Pegado a la parte izquierda del Jardín, se encuentran dos pares de hornos de Bustamante, llamados Horno Bustamante 1 y Horno Bustamante 2.

4.6. Plano del Cerco de Buitrones de 1939

El plano de los Cercos con sus Edificaciones del año 1939 (figura 10), cuya referencia es P-07361, representa todo el Cerco Minero. El estudio se centra tan sólo en la parte del Cerco de Buitrones (figura 11), realizándose una ampliación del mismo.

¹⁶ (Tejero, 2011).

Este plano es muy esquemático, ya que no están bien definidas las instalaciones existentes.

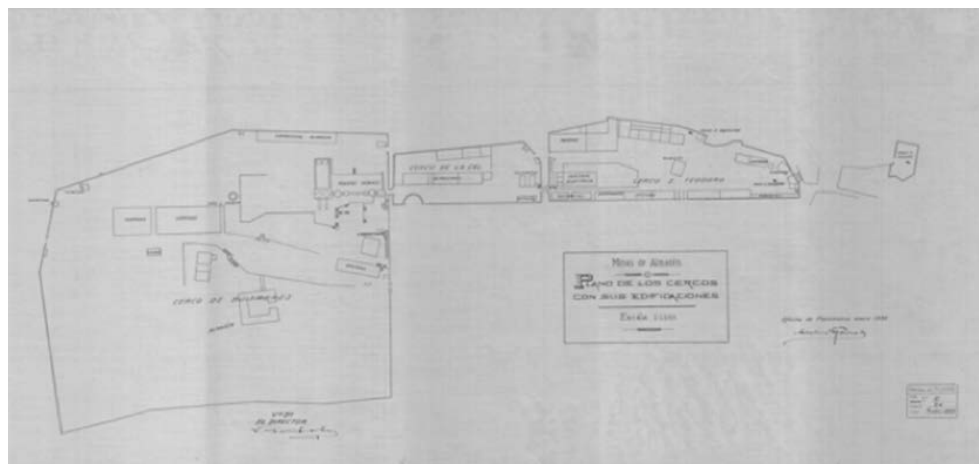


Figura 10: Plano de los Cercos con sus Edificaciones de 1939¹⁷.

Con respecto al año anteriormente descrito, nos encontramos con la ausencia de la Carbonera, las cuales estaban situadas al lado de las Oficinas; un horno Spirek, los dos batidos de Hollines situados en la parte superior de los hornos Spirek y hornos Almadén, los dos Depósitos de Carbón, el Secadero y el Depósito de Materiales y Herramientas.

Hay que destacar, la ausencia de los dos pares de hornos de Bustamante llamados hornos N° 1 y N° 2 que se mostraban en el año 1929, los cuales estuvieron en el cerco muy poco tiempo, como se puede observar en la sucesión de planos realizada. Dichos hornos de Bustamante estuvieron en el Cerco durante 1929 hasta 1932 (Tejero, 2011).

17 (Tejero, 2011).

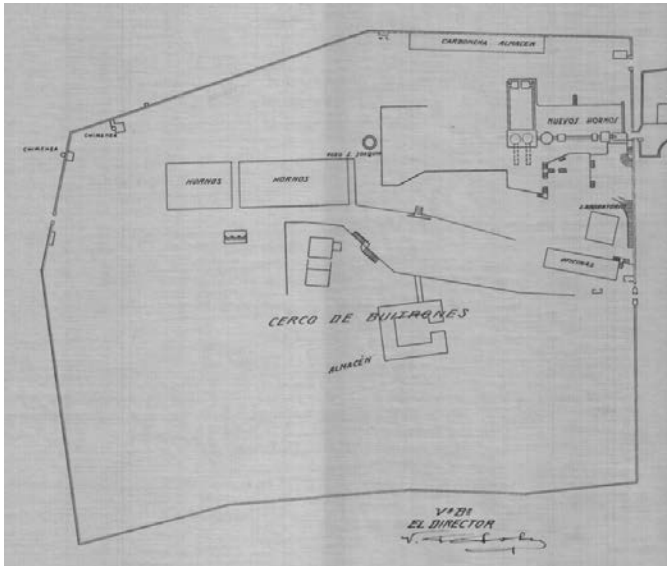


Figura 11. Plano del Cerco de Buitrones de 1939. Fuente: Obtenido del Plano 1939.

El par de hornos de Bustamante San Eugenio y San Julián, que en el plano anterior de 1929 no se encuentra, pero podemos asegurar que estos hornos de Bustamante se encuentran en la actualidad; el Pozo de San Joaquín, la existencia de otros Nuevos hornos en la superior al Jardín y la Carbonera y Almacén pegados al muro superior del Cerco.

4.7. Plano del cerco de Buitrones de 1972

El plano de 1972, refleja todo el Parque Minero, la referencia del plano es P-04986 (figura 12).



Figura 12. Plano de los Cercos de 1972¹⁸.

18 (Tejero, 2011).

En el plano de la (figura 12), en la parte inferior derecha se puede ver el nombre de la empresa, el título del plano y la escala como hasta ahora se ha visto en los planos anteriores, aparece como novedad el símbolo de norte que hasta la fecha no se había contemplado en ningún plano anterior, también aparece como referencia del plano el departamento al que pertenece y el número de plano

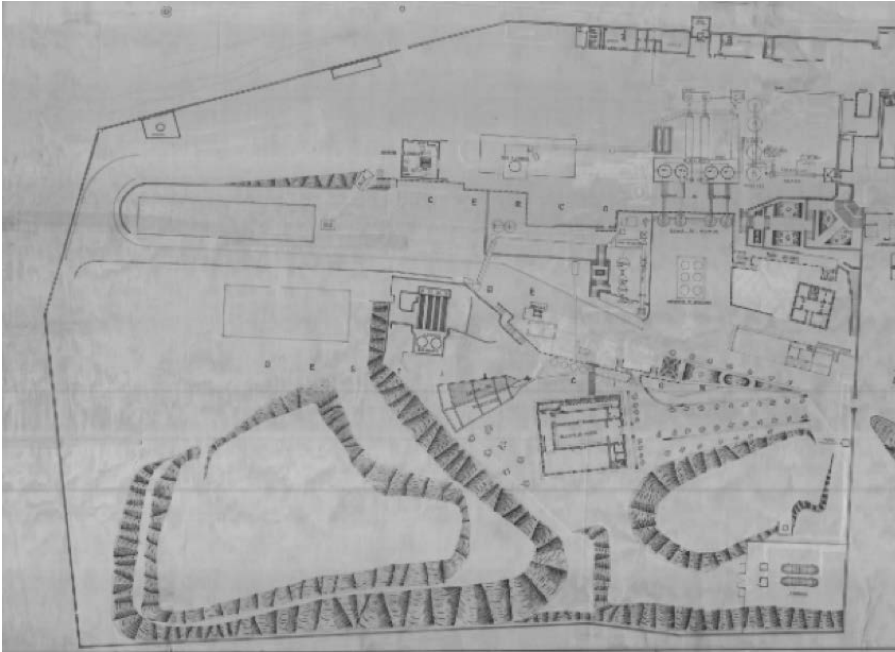


Figura 13. Plano del Cercos. Fuente: Obtenido del Plano 1972.

Los últimos hornos que desaparecieron del Cerco de Buitrones fueron los de tecnología Spirek y los hornos Almadén. Se quieren destacar también pequeñas construcciones como la estancia para albergar los Tanques de Propano, la Caldera de Agua Caliente, la Balsa de Decantación y la Maquinaria del Pozo de San Joaquín.

Por primera vez, aparecen en un plano los hornos Pacific¹⁹, ya que se instalan en el Cerco en el año 1955. Estos hornos se conservan en la actualidad. El horno rotativo se encuentra situado en la parte izquierda del Depósito de Mercurio, situado justo en la parte inferior a los hornos Pacific.

4.8. Plano del Cerco de Buitrones. Estado actual

Para concluir este apartado, se describe el estado actual del Cerco de Buitrones, observando las instalaciones que han quedado con respecto a los planos anteriores.

19 Hornos de última generación construidos en Almadén en 1955 que representan el final de la técnica metalúrgica en el establecimiento (Tejero et al., 2014: 1-16).



Figura 14. Plano del Cerco de Buitrones del Estado Actual. Fuente: <http://www.sigpac>.

Se observa que, en la actualidad, aún permanecen elementos que han existido durante todo el siglo XX y, otros, que han ido construyéndose durante este periodo.

Las instalaciones que se pueden destacar que han existido durante todo el siglo XX y aún se conservan en el Cerco son la Puerta de Carlos IV, la Puerta de Carros y los edificios destinados a Portería y a Oficinas.

Las instalaciones que albergan son: la Balsa de Decantación y, por supuesto, el Nuevo Almacén, el cual se destina en la actualidad a Museo del Mercurio.

Allí también existen el Pozo de San Joaquín y la Chimenea de los hornos Cermak-Spirek, así como los hornos de Bustamante San Eugenio y San Julián, que fueron declarados Bien de Interés Cultural en 1992; y las ruinas del horno de Tejeras. Por último, hay que destacar la existencia de los hornos Pacific, los Jardines y del edificio del Laboratorio, que es el actual Museo o Centro de Interpretación de la Metalurgia.

5. COMPARATIVA DEL CERCO DE BUITRONES DE 1918 CON EL ESTADO ACTUAL

Para llevar a cabo esta comparativa, se ha dibujado sobre el plano de 1918 todas las instalaciones que encontramos en el Cerco de Buitrones mediante el programa Autocad.

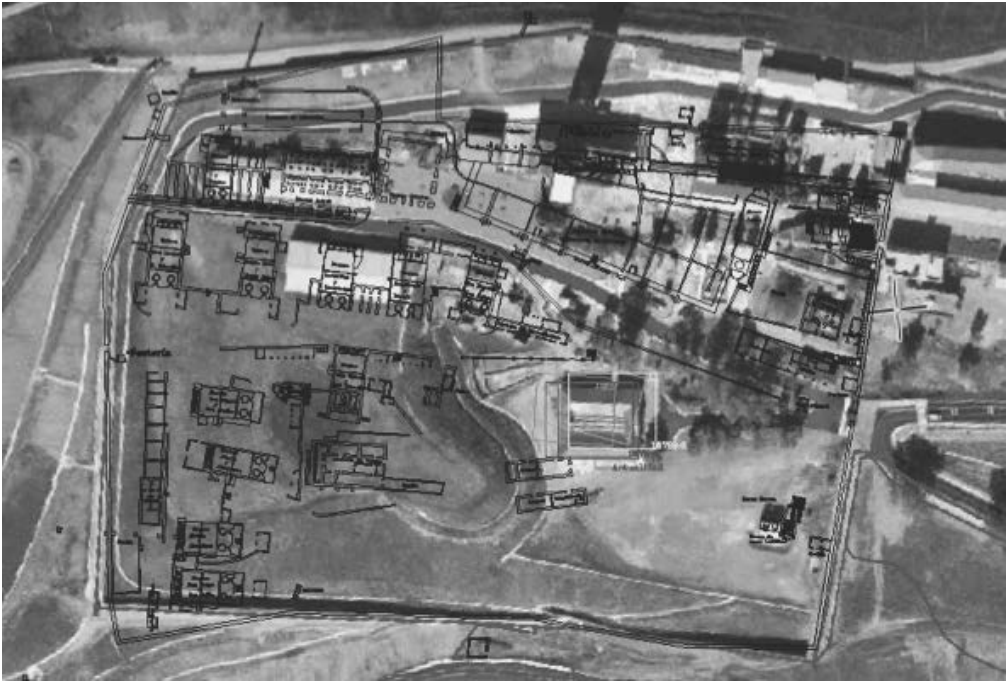


Figura 15. Comparación del Nuevo Almacén de Azogue. Fuente: Elaboración Propia.

Para superponer los planos, tomamos como referencia el horno Bustamante San Eugenio y San Julián, comprobando así la ampliación que sufrió el Cerco a partir del plano de 1929. Las ruinas del horno que se encuentra en la esquina inferior derecha del Cerco, que en el plano 14 se refleja como las ruinas del horno de Tejeras, pero gracias a esta superposición de planos podemos comprobar que coincide perfectamente con el horno Berrens, ya que los hornos comparten muro.

También, se ha reflejado el Nuevo Almacén, a lo largo de todos los planos estudiados, para ubicarlo con respecto al actual y, como se puede comprobar, se encuentra situado con una localización diferente, pero aproximada. Se da por hecho que será un error de medición.

Se adjuntan las tablas 2 y 3 para mayor comprensión. En ellas, se recogen los hornos existentes a lo largo del siglo XX en el Cerco de Buitrones, dividida por años y por el tipo de horno existente, según la planimetría existente. En la tabla 2, se analizan los planos de los años 1875, 1912, 1918 y 1922. Hasta el año 1924 se encuentran en el Cerco de Buitrones todo tipo de hornos, como se refleja en las tablas siguientes; en el año 1929 son derribados la mayoría de los hornos. En la tabla 3, se representan los planos de 1924, 1929, 1939 y 1972, donde se comprueba la existencia de los hornos Pacific, un horno Rotativo y el par de hornos de Bustamante San Eugenio y San Julián.

HORNO	AÑOS			
	1875	1912	1938	1972
B U S T A M A N T E S	San Pedro y San Pablo	San Pedro y San Pablo	San Pedro y San Pablo	San Pedro y San Pablo
	Atocha y Almudena	Atocha y Almudena	Atocha y Almudena	Atocha y Almudena
	San Antonio y Santo Domingo	San Antonio y Santo Domingo	San Antonio y Santo Domingo	San Antonio y Santo Domingo
	San Miguel y San Benito	San Miguel y San Benito	San Miguel y San Benito	San Miguel y San Benito
	San Fermín y San Francisco	San Fermín y San Francisco	San Fermín y San Francisco	Ruinas San Fermín y San Francisco
	San Carlos y San Sebastián	San Carlos y San Sebastián	San Carlos y San Sebastián	San Carlos y San Sebastián
	Santa Cruz y Santo Reyes	Santa Cruz y Santo Reyes	Santa Cruz y Santo Reyes	Santa Cruz y Santo Reyes
	Cavanillas y Caravantes	Cavanillas y Caravantes	Cavanillas y Caravantes	Cavanillas y Caravantes
		Monasterio y Buceta	Monasterio y Buceta	Monasterio y Buceta
		San Eugenio y San Julián	San Eugenio y San Julián	San Eugenio y San Julián
	Larrañaga y Prado	Larrañaga y Prado	Ruinas Larrañaga y Prado	
IDRIA	Idria			
PELLET	Pellet	Pellet	Pellet	
CAÑOS	Caños_1	Caños_1	Caños_1	
		Caños_2	Caños_2	
BERREN		Berren	Ruinas Berren	
SPIREK		Spirek	Spirek	
CANALES		Canales	Ruinas Canales	
ALMADÉN			Almadén_1	
			Almadén_2	
TEJERA			Obra Tejera	
PACIFIC				
ROTATIVO				

Tabla 2. Parte I. Tabla Hornos-Años. Fuente: Elaboración Propia.

Como resumen, se ha realizado la tabla 4, en la cual se presentan los distintos hornos que han existido a lo largo del siglo XX, y la franja de años que han existido en el Cerco de Buitrones, según la planimetría estudiada y analizada.

HORNO	AÑOS			
	1924	1929	1939	1972
B U S T A M A N T E S	San Pedro y San Pablo			
	Atocha y Almudena			
	San Antonio y Santo Domingo			
	San Miguel y San Benito			
	Ruinas San Fermín y San Francisco			
	San Carlos y San Sebastián			
	Santa Cruz y Santo Reyes			
	Cavanillas y Caravantes			
	Monasterio y Buceta			
	San Eugenio y San Julián		San Eugenio y San Julián	San Eugenio y San Julián
	Ruinas Larrañaga y Prado			
		Bustamante_1		
		Bustamante_2		
IDRIA				
PELLET	Pellet			
CAÑOS	Caños_1			
	Caños_2			
BERREN	Ruinas Berren			
SPIREK	Spirek	Spirek	Spirek	
		Spirek		
CANALES				
ALMADÉN	Almadén_1	Almadén_1	Almadén_1	
	Almadén_2	Almadén_2	Almadén_2	
		Almadén_3	Almadén_3	
		Almadén_4	Almadén_4	
TEJERA	Obra Tejera		Ruinas de Tejera	
PACIFIC		Pacific	Pacific	
ROTATIVO			Rotativo	

Tabla 3. Parte II. Tabla Hornos-Años. Fuente: Elaboración Propia.

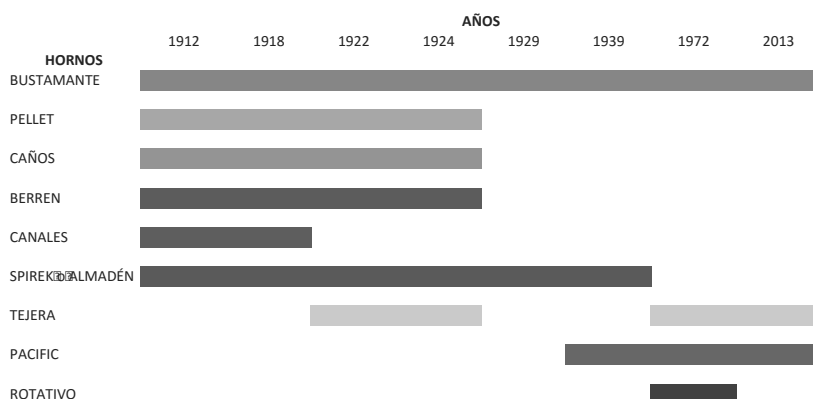


Tabla 4. Cronología de los Hornos. Fuente: Elaboración Propia.

6. CONCLUSIONES

Se piensa que, gracias al trabajo desarrollado en esta investigación, se puede llegar a realizar la reconstrucción virtual del Cerco de Buitrones con todos sus elementos en distintos periodos del siglo XX, lo que puede dar una idea de su evolución y, así, poner en valor los vestigios materiales e inmateriales que han existido a lo largo de este siglo en el Departamento Metalúrgico de Minas de Almadén.

Del análisis de los planos, podemos decir, que la planimetría realizada del plano 1918 encaja perfectamente con la fotografía aérea del Cerco de Buitrones de la Actualidad, pudiendo ubicar con exactitud donde se han encontrado ubicados todos y cada uno de los artefactos industriales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Archivo Histórico de Minas de Almadén (AHMA).
- Cañizares Ruiz, María del Carmen (2008): “El atractivo Turístico de una de la Minas de Mercurio más importantes del Mundo: El Parque Minero de Almadén (Ciudad Real)”, *Cuadernos de Turismo*, nº 21, pp. 9-31.
- Carrasco Milara, Javier (2002): *Las Minas de Almadén: Historia reciente*, Fundación Almadén-Francisco Javier de Villegas.
- Hernández Sobrino, Ángel Manuel (2006): “Parque Minero de Almadén”, *Tierra y Tecnología, Revista de Información Geológica*, nº 29, Primer Semestre, pp. 3-14.
- Puche Riart, O., Mazadiego Martínez, L.F., y Jordá Bordehore, L. (2003): “Estudio sobre la musealización de minas de mercurio, ante el cierre de las históricas Minas de Almadén (Ciudad Real)”, *Patrimonio Geológico y Minero y Desarrollo Regional*, IGME, pp. 501-502.
- Puche Riart, Octavio y Mansilla Plaza, Luis (1986): “Almadén 2500 años de extracción del mercurio”, *Geología y minería*, Escuela Universitaria Politécnica de Almadén, Ciudad Real, pp. 3-10.
- Tejero Manzanares, José (2011). Tesis Doctoral: *Evolución histórico-tecnológica de la metalurgia del mercurio en las Minas de Almadén: implantación de los hornos Cermak-Spirek y Spirek*, Universidad de Córdoba.
- Tejero Manzanares, J., Garrido Sáenz, I., Mata Cabrera, F. y Rubio Mesas, M.L. (2014): “La metalurgia del mercurio en Almadén: desde los hornos aludeles a los hornos Pacific”, *Metalurgia*, pp. 1-16.

EL NUEVO ALMACÉN DEL AZOGUE DE LA MINA DE ALMADÉN, ACTUAL MUSEO DEL MERCURIO

María Luisa Rubio Mesas

José Tejero-Manzanares

María Mercedes Madrid-Illescas

Francisca Amaro Durán

Vicente Toledano Fuentes

Emilio Verastegui-Rayo

(Escuela de Ingeniería Minera e Industrial de Almadén)

1. INTRODUCCIÓN

No resulta difícil entender el interés por sumergirse en la historia de la Minas de Almadén cuando se empieza a conocer el entresijo de las mismas (Pérez, 2011) y, más aún, si quienes lo hacen son oriundos de la zona y, su existencia, ha estado siempre acompañada y condicionada por “La Mina”¹. Por otro lado, existe experiencia suficiente como para afirmar que, gracias a la investigación, se incrementan y ponen en valor los conocimientos históricos de técnicas y edificios que se pudieran haber perdido con el transcurrir de los años, lo que, como es sabido, tiene una repercusión socioeconómica considerable. De esta forma, se manifiesta el desarrollo económico en el sector turístico debido a la visita a los distintos monumentos, edificios históricos o museos que permitan conocerlos aunque sea de forma inmaterial o virtual (Tejero, 2011).

En este sentido, la empresa Minas de Almadén y Arrayanes ha tenido el claro convencimiento de poner en valor todo su patrimonio minero e industrial, no sólo de minas, monumentos y edificios, sino también de conocimientos. Fruto de ello, se ha llevado a cabo la ejecución de un Parque Minero para disfrutarlo turísticamente: un lugar sin precedentes que ha culminado con la declaración de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, en julio de 2012, junto con las Minas de Idria (Eslovenia). El Comité reconoció y destacó que estas minas conservan un rico patrimonio material que refleja las diferentes etapas del desarrollo científico aplicado para la extracción de este mineral.

Dentro de este contexto, el presente documento trata sobre las vicisitudes de la construcción del “Nuevo Almacén del Azogue de las Minas de Almadén” en una época histórica complicada por la situación socio-económica que se estaba viviendo y que obligó, entre otros aspectos, a la creación de un Consejo de Administración de la Mina,

1 Expresión con que se habla del establecimiento minero entre los almadenses.

con sede en Madrid y dependiente del Ministerio de Hacienda del Estado Español.

Por tanto, este trabajo de investigación está enmarcado y pretende aportar una contribución al Patrimonio Industrial Español y a sus bienes inmuebles, con el referente histórico que acarrea cualquier hecho perteneciente al pasado.

2. MATERIALES Y METODOLOGÍA

La metodología empleada para poder llevar a cabo la realización de este artículo ha sido la correspondiente a la investigación documental enmarcada dentro del ámbito del Patrimonio Industrial y Minero de Almadén.

La sistemática utilizada ha consistido, en primer lugar, en la determinación del objeto de la investigación, siguiendo con la búsqueda de información al respecto y finalizando con la redacción del documento.

Las razón fundamental que llevó a escoger el Nuevo Almacén del Azogue de las Minas de Almadén como objeto del presente trabajo fue que se considera a este edificio uno de los más emblemáticos dentro del Parque Minero y, por lo tanto, merecedor de un estudio detallado acerca de las vicisitudes que supuso su construcción.

Una vez tomada la decisión del tema a investigar, el paso siguiente fue la búsqueda de información. En este sentido, se han llevado a cabo, por una parte, labores de trabajo de campo y, por otra, de obtención de distinta documentación.

En cuanto al trabajo de campo, hay que comentar que éste ha consistido en diferentes visitas al Parque Minero de las Minas de Almadén y, fundamentalmente, al Archivo Histórico de la Fundación Almadén (en adelante AHFA), donde ha habido que realizar una búsqueda ardua de documentación original, lo que ha permitido la obtención de abundante material de todo tipo, no sólo escrito, sino también gráfico, físico y fotográfico.

La segunda parte, la de búsqueda de documentación, no ha dejado de ser menos interesante porque a ha conllevado un filtrado de información.

3. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LA HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN DEL NUEVO ALMACÉN DEL AZOGUE DE LAS MINAS DE ALMADÉN

A principios del siglo XX, las potentes Minas de Almadén vivían de espaldas al desarrollo de las nuevas tecnologías, situación que venía propiciada por el nulo interés de la Hacienda en estas cuestiones ya que todos los esfuerzos se dirigían, principalmente, a satisfacer el constante deseo de producir mineral, aún a costa de descuidar la fortificación.

Con la creación del Consejo de Administración de la Mina en 1918, quedaron liquidadas las constantes disputas entre los Superintendentes² y los Directores Facultativos³, cuyos desencuentros habían provocado una situación de ruina, a pesar

2 Militar de alto rango máximo responsable de las Minas de Almadén.

3 Ingenieros al servicio del Estado.

de lo rentable del negocio del mercurio, dada la alta cotización que alcanzó en aquella época a nivel internacional.

El Consejo de Administración nombró un ingeniero de minas como Director Facultativo y Económico, el cual tenía un papel fundamental como mediador entre el Presidente del Consejo, del que recibía las órdenes, y los ingenieros a su cargo⁴.

En la documentación consultada, se ha podido comprobar que, a pesar de que en el intervalo de tiempo que ocupa el presente trabajo de investigación, los cargos mencionados fueron ocupados por personas diferentes, sin embargo, el protocolo de gestión siempre fue el mismo: los acuerdos adoptados por el Pleno del Consejo eran trasladados, a través de su Presidente, al Director Facultativo, el cual tenía a su cargo a otros tres ingenieros encargados de los diferentes servicios del establecimiento minero: labores subterráneas, hornos de destilación, máquinas de extracción, talleres, etc. Cada uno de los ingenieros tenía a sus órdenes a cierto número de capataces, también llamados oficiales o ayudantes. Los capataces de la mina estaban sujetos a un riguroso escalafón y procedían del ramo de los entibadores, donde ingresaban después de tres años de estudios en la Academia de Minas. Los oficiales de destilación también habían cursado tres años de estudios, tras los cuales pasaban a ser auxiliares de destilación para conocer prácticamente todas las operaciones que se realizaban en los hornos y que luego habrían de vigilar (Hernández, 2007: 397). Y en este contexto de protocolo de gestión para la mejora de las instalaciones, se puede encuadrar el estudio y análisis de la construcción del Nuevo Almacén del Azogue.

Desde el punto de vista técnico, los primeros años de actuación del Consejo fueron difíciles. Un ejemplo lo encontramos en la memoria de 1923 escrita por D. Gonzalo del Río, ingeniero de interior de la mina:

El espectáculo que se presenta a la vista cuando se visitan las distintas regiones del interior: por todas partes hundimientos antiguos o producidos modernamente, las galerías generales de transporte amenazando ruina..., los arcos de cielo, cuando existen, completamente cuarteados y descompuestos...

Gracias a los trabajos de consolidación y preparación llevados a cabo en los años posteriores a la creación del Consejo, fueron recuperadas todas las labores mineras hacia 1930.

4 Personal cualificado formado en las Escuelas de Capataces de Minas y sujeto a un riguroso escalafón.



Figura 1: Envasado de azogue en frascos de hierro, año 1920⁵.

Al principio de la mencionada década, Almadén producía la mitad del mercurio que se consumía en el mundo y tenía una plantilla de 2.000 obreros, lo que suponía un total de unos 2.500 trabajadores, si se consideraban los contratados temporalmente. En estos años, el mercurio era un metal estratégico para la industria militar⁶. Grandes cantidades del líquido metal se acumulaban en el almacén hasta su venta. Los operarios, con gran fuerza y habilidad, eran capaces de formar manualmente hileras de frascos⁷ de más de dos metros de altura: con una de sus manos, provista de un gancho de hierro, levantaban los frascos por encima de sus cabezas y los colocaban en la fila superior, como puede observarse en la fotografía de la figura 2.



Figura 2: Responsables del almacén de mercurio delante de una pila de frascos⁸.

5 (Hernández, 2007: 411).

6 El fulminato de mercurio es una sal explosiva compuesta por una mezcla de mercurio, ácido nítrico y etanol, que se utiliza como detonante.

7 Envase realizado en hierro (al ser el único metal que no amalgama con el mercurio) de 2,5 litros de capacidad y un peso de Hg de 34,5 kg. Medida comercial y de cotización de este metal.

8 Folleto de Minas de Almadén en la Exposición Internacional de París, año 1937, (Hernández, 2007: 445).

En este periodo de tiempo, los cargos de la empresa eran ostentados por D. Enrique Conde como Presidente del Consejo, D. Darío Aranda como Director Facultativo y Económico y, como Ingeniero de Destilación del Cerco de Buitrones, D. Teófilo Sanz⁹.

En Mayo de 1934, D. Darío Aranda tomó las riendas de las negociaciones iniciadas en épocas anteriores en lo referente a la construcción del Nuevo Almacén del Azogue. Existía una deficiencia clara en la capacidad de almacenamiento del almacén existente, no sólo para los frascos llenos, sino también para los frascos vacíos, que sufrían oxidación a la intemperie y cuya protección era fundamental dados los problemas existentes en el transporte en aquella época que dificultaban el acopio de envases.

La propuesta del director fue aceptada y, en Julio de ese mismo año, el Ingeniero de Destilación del Departamento Metalúrgico, conocido allí como Cerco¹⁰ de Buitrones¹¹, presentó el proyecto a la Dirección con los detalles más importantes de su distribución para que el Consejo hiciera las modificaciones que creyera convenientes.

En este primer planteamiento, el edificio ocupaba una superficie de 40x27 metros y tenía una capacidad para cerca de 100.000 frascos llenos y 50.000 vacíos.

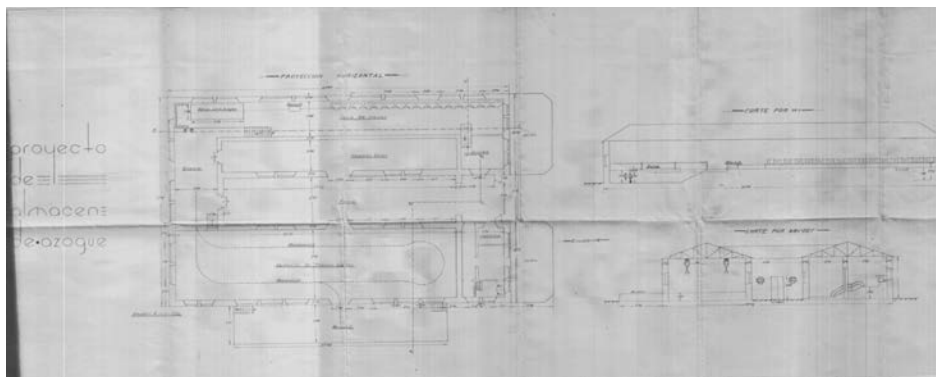


Figura 3: Planta y corte de Almacén de Azogue. Julio de 1934. Autor: Teófilo Sanz¹².

Sin embargo, el Consejo, buscando una mayor economía, consideró conveniente reducir la capacidad a 75.000 frascos llenos y, para los vacíos, utilizar el almacén existente. De igual manera, deberían reducirse las dimensiones del almacén, eso sí, la nueva planta debería proyectarse en condiciones de poder ser ampliada longitudinalmente en caso de necesidad.

A pesar de su disconformidad, con las modificaciones, el Ingeniero procedió a elaborar un estudio detallado con varias opciones para cumplir con los requisitos impuestos por el Consejo.

9 AHMA, leg. FA-1839.

10 Espacio cercado perimetralmente que contiene en su interior las explotaciones mineras y/o las instalaciones metalúrgicas.

11 Cenicero de los hogares de los hornos.

12 AHMA, leg. FA-1839.

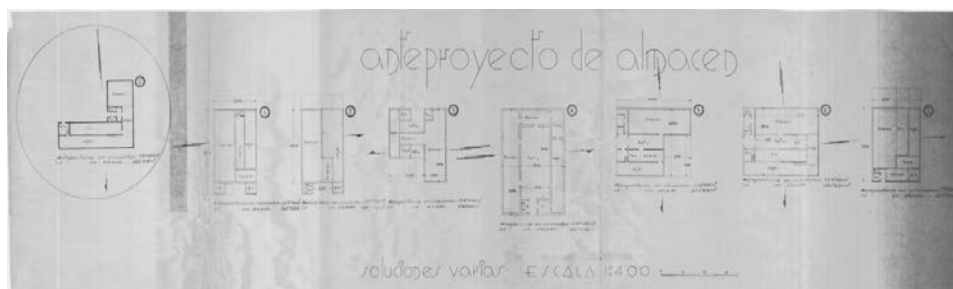


Figura 4: Anteproyecto del Almacén del Azogue. Soluciones varias (1 a 6).

Autor: Teófilo Sanz¹³.

De todas ellas, se propuso como orientadora del proyecto definitivo la nº 6 y, en base a ella, se elaboró, finalmente, en Noviembre de 1935, el proyecto de construcción del Almacén, cuyo presupuesto ascendió a 210.741 pesetas¹⁴ y 13 céntimos.



Figura 5: Planos Generales Almacén del Azogue, septiembre 1935. Autor: Teófilo Sanz¹⁵.

Se trataba de un edificio sencillo, como correspondía a un edificio industrial, pero procurando no desentonara con el aspecto moderno de las demás instalaciones. Pero la construcción del Nuevo Almacén no era un hecho aislado, sino que formaba parte de una importante labor de modernización de los edificios del Cerco de Buitrones emprendida por el Consejo de Administración de las Minas y que se vio interrumpida con el estallido de la Guerra Civil, de ahí que exista una laguna documental en lo referente a las labores de reforma durante esta época de conflictos bélicos. Sin embargo, la producción no se detuvo, alcanzándose cotas históricas en los años siguientes, coincidiendo con la Segunda Guerra Mundial.

13 AHMA, leg. FA-1839.

14 1 €=166,386 pesetas.

15 AHMA, leg. FA-1839.

La Real Cárcel de Forzados, que había sido clausurada en el año 1800 a no ser necesaria la mano de obra forzosa para los trabajos de la mina, fue utilizada como tal cárcel por última vez al finalizar la Guerra Civil Española (1936-1939), cuando algunos prisioneros del bando republicano fueron condenados a trabajos forzados en la mina de Almadén. El número de presos varió de unos años a otros y, así, de 117 en el año 1940, se pasó a 204 en 1941. El elevado rendimiento de los prisioneros, un 22,3% superior al mínimo establecido por la Dirección de las Minas en 1941, contribuyó, sin duda, a conseguir la mayor producción de mercurio de la historia en dicho año (Tejero, 2011).

En los años posteriores a la Guerra Civil, las producciones de mercurio fueron muy elevadas, consiguiéndose en 1941 el récord en toda la historia de las minas con 85.000 frascos envasados (cerca de 3.000 toneladas de mineral) (figura 5). Son los años de la Segunda Guerra Mundial y todas las grandes naciones deseaban poseer la mayor cantidad posible de mercurio, en especial si estaban implicadas directamente en el conflicto. Por ejemplo, los principales países compradores del 1 de Enero al 30 de Noviembre de 1941 fueron Alemania (22.000 frascos), Japón (7.769 frascos), Inglaterra (2.000 frascos). Además, se exportaron 8.025 frascos a Portugal, sin duda, una tapadera para mandarlos después a Estados Unidos.

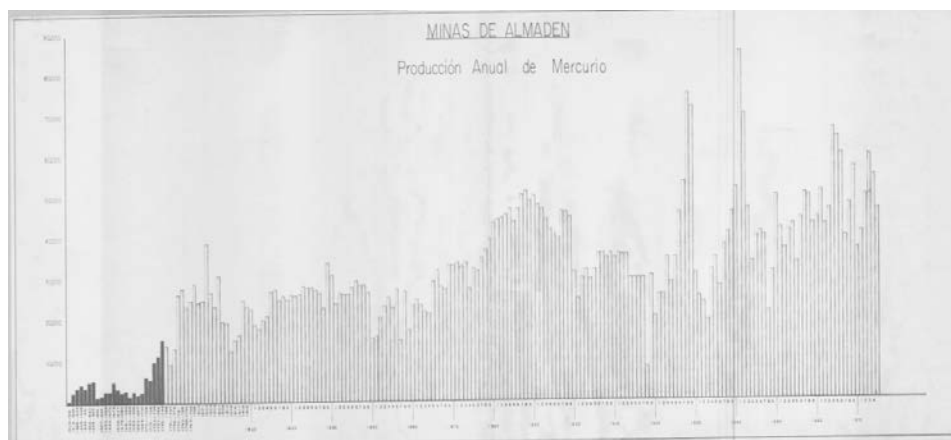


Figura 6: Producción anual de Mercurio¹⁶.

En el año 1941, se envasaron unos 85.000 frascos que, en lo que atañe al presente trabajo, se ve reflejado en la todavía pendiente y aún más necesaria construcción del Almacén.

Los documentos¹⁷ en los que se basa esta investigación, fundamentalmente Actas del Consejo de Administración de Minas de Almadén y Arrayanes, datan de 1940 en adelante. En estas fechas, los responsables eran otros: como Presidente del

16 (Tejero, 2011).

17 AHMA, leg. FA-1839 y leg. AT-571.

Consejo, D. Jesús Marañón; como Director Facultativo y Económico, D. Paulo Calvo; y, como Arquitecto al servicio del Consejo, D. Saturnino Santos.

En sesión celebrada el día 8 de Noviembre de 1940, el Sr. Presidente, retomando el asunto de referencia iniciado en 1934, expuso al resto de los miembros del Consejo la necesidad de la construcción del Nuevo Almacén del Azogue, pues debido al aumento de la producción, el almacén existente resultaba insuficiente para almacenarla. El antiguo almacén tenía una capacidad de 20.000 frascos, con lo que daba lugar a que cuando la producción rebasaba esa cifra, los frascos tenían que quedar a la intemperie y expuestos a toda clase de riesgos. Por otra parte, los frascos vacíos tampoco tenían cabida en el almacén por lo que se deterioraban por oxidación. La seguridad de los frascos envasados, en una época de conflictos bélicos también se utilizó como argumento para solicitar los créditos necesarios para la construcción del Nuevo Almacén.

Se planteó al arquitecto D. Saturnino Santos, en aquella época al servicio del Consejo, la urgencia de construir el Nuevo Almacén en base al proyecto ya existente del Ingeniero D. Teófilo Sanz (proyecto año 1935), con las modificaciones que se consideraran necesarias y que fueran los contratistas los Sres. Arenillas Álvarez, quienes se encargaran de la contratación de las obras.

El proyecto presentado por el arquitecto D. Saturnino Santos, tiene fecha de Febrero de 1941 y el presupuesto ascendía a unas 500.000 pesetas (figura 6). Como puede observarse en las imágenes siguientes (figuras 7 y 8), el edificio respetaba fundamentalmente la distribución propuesta por el ingeniero D. Teófilo Sanz, incluyendo tanto sala de frascos llenos como vacíos y las dimensiones definitivas de 35x30 metros. La edificación era de una sola planta, de manera que, en el ala norte, se ubicarían la sala de cajas para recepción del azogue procedente de los hornos y el almacén para frascos vacíos, mientras que, en el ala sur, estarían el almacén de frascos llenos, cuarto de envasadores y portería. La cubierta, a dos aguas, dejaba el patio interior sin cubrir.

Debido a que los precios habían sufrido un considerable aumento y se había reservado una partida presupuestaria de alrededor de 300.000 pesetas para este fin, hubo la necesidad de pedir autorización al Ministerio para contratar la obra por contratación directa, en lugar de hacerlo por concurso, como se venía haciendo hasta el momento. El Ministerio respondió favorablemente a la propuesta y, en Orden Ministerial de 24 de Abril de 1942, se autorizó el gasto para la construcción del Almacén. Inmediatamente, la Sección de Contabilidad calculó la fianza que habrían de depositar los Sres. Arenilla Álvarez antes de dar comienzo las obras.

Las obras comenzaron en enero de 1942 y, paralelamente a la construcción, con motivo de las apremiantes órdenes de embarque de frascos en la estación de ferrocarril de Almadenejos, se consideró que el Baritel de San Carlos¹⁸, podía constituirse como depósito provisional a tal efecto.

18 Baritel perteneciente a la Mina de la Concepción en Almadenejos propiedad del Consejo.

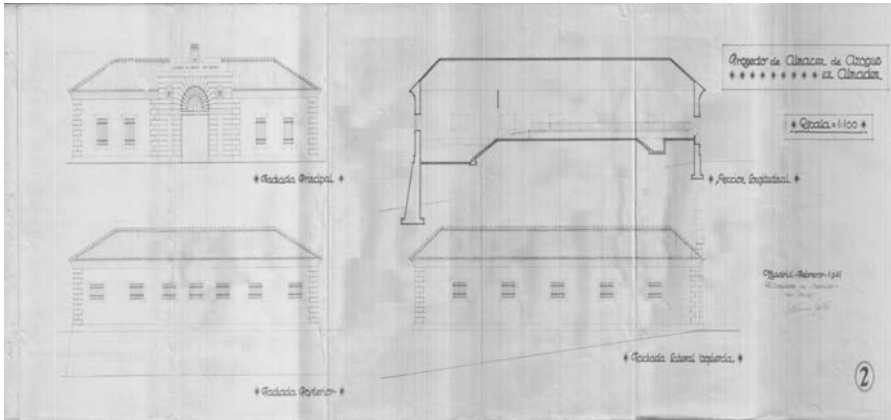


Figura 9: Fachadas y sección longitudinal; Febrero de 1941. Autor: Saturnino Santos²¹.

Las imágenes de las figuras 9 y 10, muestran la profundidad que, necesariamente, habían de tener los cimientos, por lo que se proyectó una plata sótano que, además, de proporcionar estabilidad, podía ser utilizada como depósito de gran seguridad para frascos llenos y como refugio contra toda eventualidad en caso de guerra.

En la planta baja, se construyeron las siguientes dependencias: zaguán, portería, cuarto de envasadores, cuarto de aseo con W.C., urinarios y lavabos, oficina, almacén de frascos vacíos, sala de cajas, sala de envases, almacén de frascos llenos y patio. Los muros serían de mampostería, la fachada principal tendría las pilastras abultadas y la parte central con el arco de chapa de cantería. Los techos y cubierta tendrían vigería metálica, y el tejado de tejas curvas. El presupuesto final que ascendió a la cantidad de 1.231.033 pesetas con 47 céntimos (ver figura 13).

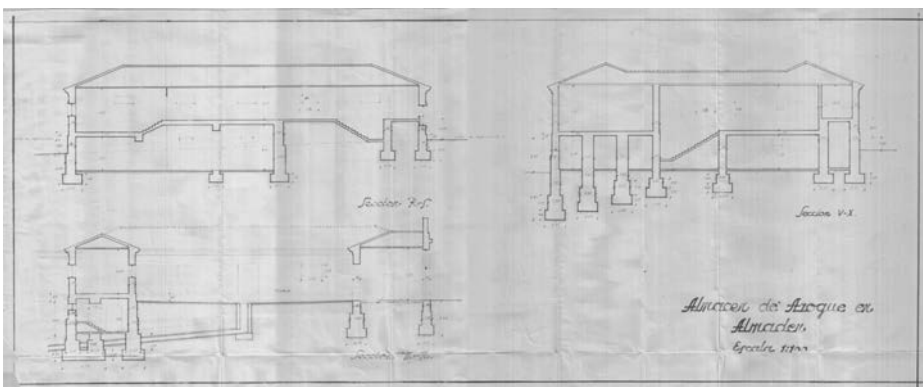


Figura 10: Secciones Almacén Azogue. Junio 1942. Autor: Saturnino Santos²².

21 AHMA, leg.AT-571.

22 AHMA, leg.AT-571.

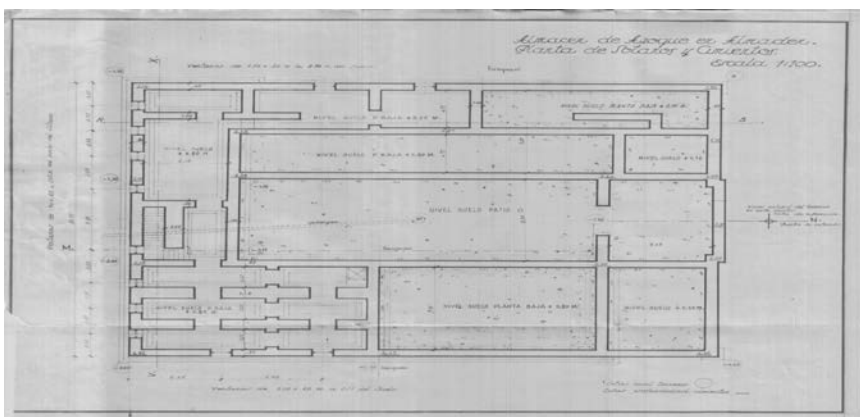


Figura 11: Planta de sótanos y cimientos Almacén Azogue; Junio 1942. Autor: Saturnino Santos²³.

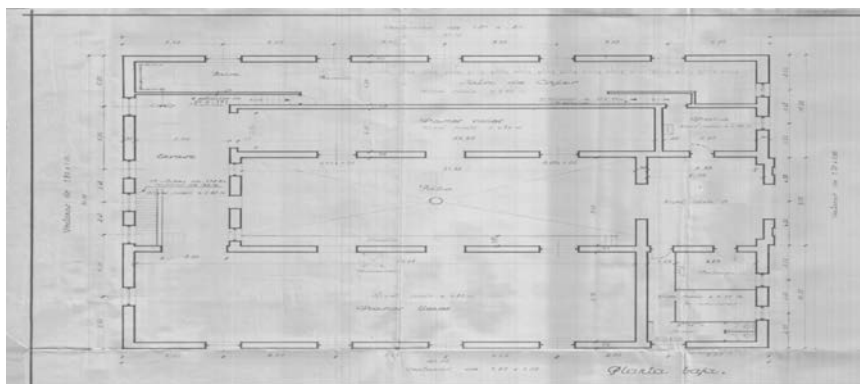


Figura 12: Planta Baja Almacén Azogue; Junio 1942²⁴.

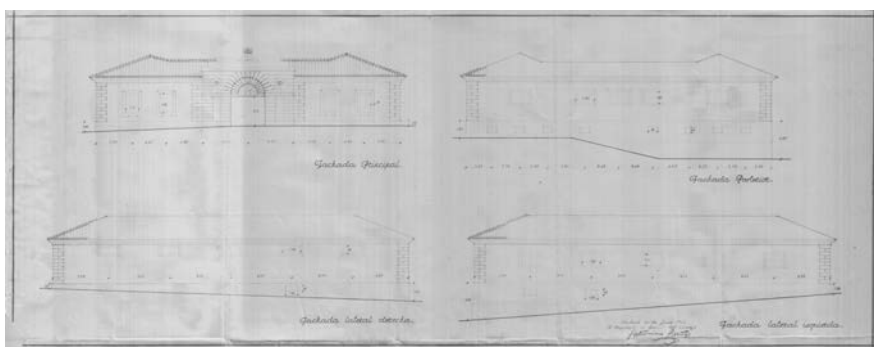


Figura 13: Fachadas Almacén Azogue; Junio 1942²⁵.

23 AHMA, leg. AT-571.

24 AHMA, leg. AT-571.

25 AHMA, leg. AT-571.

Durante el año 1943, las obras no avanzaron al ritmo deseado debido a los constantes problemas con el suministro de hierros procedentes de las Industrias Siderúrgicas. El servicio se demoró por más de un año, de manera que, hasta septiembre de 1944, no se procedió al traslado de frascos desde los viejos almacenes al sótano del Nuevo Almacén, circunstancia que se aprovechó para hacer recuento general de las existencias por si hubiera alguna falta relacionada con el contrabando.

CONCEPTO	LUGAR PARA QUE ESTÁ PROYECTADO	Número de puntos de medida	MEDIDAS EN METROS			CANTIDADES DE OBRA			PRECIOS UNITARIOS		VALORACIÓN	
			LONGITUD	LATITUD	ALTURA	PARCIALES	UNIDADES	TOTALES	Ptas.	Cts.		
SOMA ANTERIOR.....											19	
S U M A R I O												
Almuerzo de tierras										37.790	51	
Almuerzo										496.807	53	
Higón Armado										81.716	96	
Terria -										75.071	84	
Tron -										263.282	19	
Almuerzo de taller										24.008	81	
Almuerzo -										24.290	00	
Almuerzo -										45.480	00	
										Suma la ejecución material	1.053.407	84
										15 % de Beneficio Industrial	158.011	17
										Suma el presupuesto de contrata	1.211.419	01
Carros facultativos: Tarifa 1ª grupo 2ª												
Ejecución del proyecto (Decreto 22 febrero 1932)												
95 % de la ejecución material											10.007 '37	
Desuento del 2 % (Decreto 7 Junio 1.933)											200 '14	
											9.807 '23	
Dirección de las obras el 0,95 % de la ejecución material.....											10.007 '37	
Desuento del 2 % (Decreto 7 Junio 1.933)											200 '14	
											9.807 '23	
IMPORTE TOTAL DEL PRESUPUESTO, PTAS.											1.231.035 '47	
asciende este presupuesto en total a la cantidad de UN MILLÓN DOSCIENTAS TREINTA Y UN MIL, TREINTA Y TRES Ptas, con CUARENTA Y SIETE CENTAVOS.												
Madrid 30 de Junio de 1.942.												
EL ARQUITECTO												
<i>D. Esteban Cantos</i>												

Figura 14: Resumen Presupuesto Almacén Azogue; Junio 1942²⁶.

Sin embargo, en noviembre, cuando se comenzó a llenar el salón del nuevo edificio, surgió un nuevo inconveniente: la aparición de una grieta en el terreno que obligó a desalojar rápidamente parte de los frascos acomodados y a construir una placa de hormigón armado sobre los muros de mampostería en las zonas donde no había sótano.

La solución de los inconvenientes encontrados, así como las necesarias visitas de inspección propias de toda obra, demoraron su finalización hasta pasada la primera mitad del año 1946.

Finalmente, en oficio de 16 de Septiembre de ese año, el Director de las Minas D. Paulo Calvo, comunicaba al Sr. Presidente del Consejo, D. Jesús Marañón y Ruiz Zorrilla, la puesta en servicio del Nuevo Almacén del Azogue y que todo sus servicios funcionaban con total normalidad.

26 AHMA, leg. AT-571.

El edificio ha albergado las labores propias del uso para el que fue concebido hasta el año 2001, en que dejaron de llevarse a cabo definitivamente las labores de extracción de mercurio de las Minas, tras dos mil años de actividad casi ininterrumpida.

En la actualidad, el Almacén del Azogue es la sede del Museo del Mercurio, dentro del Parque Minero declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en Julio de 2012.

4. CONCLUSIONES

En el periodo de tiempo que ocupa 1934-1946, una época histórica complicada por la situación socio-económica que se estaba viviendo, las potentes Minas de Almadén vivieron de espaldas al desarrollo de nuevas técnicas, propiciado por el nulo interés de la Hacienda en estas cuestiones, ya que los esfuerzos se habían dirigido hasta entonces, principalmente, a satisfacer el constante deseo de producir mineral, aún a costa de descuidar la fortificación, por lo que el Consejo encargado de su gestión decidió levantar acta de ello para eludir responsabilidades. En su éxito, influyeron aspectos como la singularidad del metal y lo elevado de su cotización que hacía rentable el negocio y la presencia de ingenieros destacados así como el personal técnico cualificado formado en las Escuelas de Capataces de Minas y sujetos a un riguroso escalafón.

A medida que los nuevos gestores iban estudiando los servicios e instalaciones, se hallaban deficiencias enormes en el desagüe, la fortificación, el relleno y otros servicios, que ponían a la mina en condiciones de seguridad precaria y limitaban notablemente las labores de explotación. Esto hizo necesaria una reforma en todo el recinto minero que implicaba mejoras en los sistemas de extracción, metalurgia y, por supuesto, en el almacenaje del azogue, especialmente cotizado en aquella época.

D. Darío Aranda, Director Facultativo de las Minas, fue quien tomó las riendas de las negociaciones iniciadas en épocas anteriores en cuanto a la necesidad de la construcción del Nuevo Almacén del Azogue. Existía una deficiencia clara en la capacidad de almacenamiento del almacén existente, no sólo para los frascos llenos en una época de máxima producción, sino también para los frascos vacíos que sufrían oxidación estando a la intemperie y cuya protección era fundamental dados los problemas existentes en el transporte en aquella época, lo que dificultaba el acopio de envases.

En este sentido, se ha podido comprobar que, si en alguna ocasión, se barajó la conveniencia de que la línea de ferrocarril llegara hasta la población de Almadén, los propios paisanos encargados de la contratación del transporte de tracción animal, se opusieron tenazmente por miedo a que su medio de vida se viera perjudicado, con la brutal consecuencia para el pueblo de ver pasar la línea a doce kilómetros de distancia, en Almadenejos, circunstancia que perdura en nuestros días.

Y al hilo de esta cuestión, la investigación realizada también ha servido para dejar clara evidencia del papel fundamental que ha tenido la población de Almadenejos en el

buen funcionamiento de la empresa, entre otros aspectos, porque sus instalaciones han hecho las veces de almacén provisional tanto de frascos llenos como vacíos (es el caso del Baritel de San Carlos de la Mina de la Concepción), en épocas de especial demanda o insuficiencia de capacidad del almacén existente en el recinto minero de Almadén.

En otro orden, se ha puesto de manifiesto que fueron varias las propuestas de proyecto de construcción del Nuevo Almacén, elevadas por los ingenieros y arquitectos encargados en cada periodo estudiado (D. Teófilo Sanz en el intervalo 1934-1935 y D. Jerónimo Santos entre 1940 y 1946). También, varias fueron las reformas y modificaciones propuestas por el Presidente del Consejo al Director Facultativo y, éste a su vez, a los ingenieros implicados en aras de conseguir la mayor economía en la construcción, sin descuidar el aspecto fundamental de la relevancia del edificio en cuestión.

La construcción del Nuevo Almacén del Azogue no era un hecho aislado, sino que formaba parte de una importante labor de modernización de los edificios del Cerco de Buitrones emprendida por el Consejo de Administración de Las Minas y que se vio interrumpida con el estallido de la Guerra Civil, de ahí que exista una laguna documental en lo referente a las labores de reforma durante esta época de conflictos bélicos; sin embargo, la producción no se detuvo, alcanzándose cotas históricas en los años siguientes, coincidiendo con la Segunda Guerra Mundial, haciendo aún más necesaria construcción del Almacén.

No fueron pocos los inconvenientes surgidos durante la construcción del Almacén, tanto de carácter técnico, al encontrar un terreno poco firme, como de carácter logístico, por la demora en el suministro de materiales, circunstancias éstas que tuvieron como consecuencia que no se pudiera ver concluida la obra hasta la segunda mitad del año 1946.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Archivo Histórico Minas de Almadén (AHMA).

Pérez Calle, María Dolores (2011). Trabajo Fin de Máster: *Estudio histórico-tecnológico de la implantación y evolución de los Hornos de Idria en las Minas de Almadén y su reconstrucción virtual*, Universidad de Córdoba.

Tejero Manzanares, José (2011). Tesis Doctoral: *Evolución histórico-tecnológica de la metalurgia del mercurio en las Minas de Almadén: implantación de los hornos Cermak-Spirek y Spirek*, Universidad de Córdoba.

Hernández Sobrino, Ángel (2007): *Los Mineros del Azogue*, Almadén, Fundación Almadén-Francisco Javier de Villegas, pp. 520.

LOS MOLINOS HIDRÁULICOS DEL GUADIANA EN EL ENTORNO DE CIUDAD REAL

Julio Chocano Moreno

1. INTRODUCCIÓN

La presencia de agua es un factor clave que ha condicionado los asentamientos de población. En nuestra provincia, desde el Bronce de La Mancha o Las Motillas hasta épocas recientes, los cursos fluviales se convirtieron en productores de recursos y en polos de atracción para las incipientes industrias.

Algunos autores han señalado la evolución de los molinos de sangre hacia los molinos hidráulicos, como una consecuencia de la demanda creciente de harina por parte de las poblaciones urbanas, que requería de un gran número de animales para la tracción, cuando no de mano de obra esclava.

Estos veinticuatro molinos harineros, situados en las márgenes del río Guadiana, en el entorno de Ciudad Real capital, cumplieron una función primordial de abastecimiento, en las respectivas épocas históricas durante las que funcionaron. De origen árabe¹, como la mayor parte de los ingenios hidráulicos relacionados con la irrigación, los molinos harineros de agua fueron utilizados durante siglos, llegando, algunos de ellos, a moler el grano hasta la década de los años 60 del siglo XX; otros dieron paso a las “fábricas de luz”; finalmente, el abandono de sus instalaciones está llevando, irremisiblemente, a la desaparición física de todos ellos y, por tanto, a la supresión de una parte fundamental de la memoria colectiva y del paisaje ribereño del Campo de Calatrava.

Los términos municipales actuales, en los que están situados los molinos objeto de estudio, son: Carrión de Calatrava, Ciudad Real, Corral de Calatrava, Miguelturra (Peralbillo) y Picón. En algunos de ellos indicamos las coordenadas geográficas, pues sus escasos vestigios impiden su localización.

2. FUNCIONAMIENTO

Aunque este artículo persigue despertar conciencias ante la pérdida de nuestro patrimonio histórico, tratándose de elementos de arqueología industrial, no está de menos que introduzcamos al lector en el funcionamiento, así como en la normativa de utilización, de los artefactos que posibilitaban la molienda. Para ello seguiremos a Diego Peris:

1 (Retuerce y Hervás, 1999, apartado 4.5. Presa, Molino y Puente de Calatrava).

El principio de funcionamiento en los molinos harineros [...] se basa en la transmisión del movimiento origen, mediante un eje y un engranaje, a la muela volandera que realizará la molienda en su deslizamiento sobre la muela solera. El producto resultante será la harina, mezclada con el salvado; ambos saldrán por la apertura delantera en la tarima y pasarán por el cedazo para separarse y quedar listos para el consumo. [...] En los molinos de agua se muele trigo, maíz, haba, panizo... para alimento de las personas y animales. Habitualmente se buscaba la proximidad de los molinos a la producción para reducir los transportes aprovechando las corrientes de agua próximas².

3. TIPOLOGÍA

Para describir las características constructivas propias de los molinos del Guadiana, reproducimos una minuciosa descripción de Óscar Jerez:

siguen una tipología caracterizada por presentar una estructura horizontal, adintelada, maciza y sobria, con una fachada construida con sillarejos irregulares y argamasa —en algunos casos recubierta con yeso y cal— y recorrida longitudinalmente con hileras de ladrillos que, en cierto modo, rompen con la uniformidad de la fachada, siendo la cubierta a dos aguas y techada con teja curva. Lo más característico de estos edificios es la construcción abovedada de los ojos, formando un arco de medio punto, en el que predominan las dovelas de ladrillo, si bien en algunos molinos hay arcos cuyas dovelas son sillares de piedra³.

Para Jerez, esta repetición de elementos decorativos y arquitectónicos indican una época y estilo en los que fueron construidos o, al menos restaurados, que oscila entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Como veremos en las fuentes consultadas, la construcción de muchos de ellos es muy anterior a esta época, por lo que, con toda probabilidad, fueron restaurados en el citado periodo, que coincidió con el de su máximo rendimiento.

Julián Plaza considera que su arquitectura es simple y está en consonancia con el entorno rural.

Suelen ser de planta rectangular, formada por una sola nave que se divide en tres compartimentos: sala de máquinas, vivienda y cuadra. El edificio se sitúa por encima del nivel de los arcos de salida. Los fundamentos, cimentación y base del edificio están hechos de piedra, unidos con mortero de cal, aunque, originariamente, los fundamentos tenían leños de carrasca. Se completa en su parte superior con tapial. La piedra labrada entra a formar parte de los arcos de entrada, saetín, bocino, cilindro o los conductos de salida del agua⁴.

2 (Peris, 1995: 63 y ss.).

3 (Jerez, 2004: 254).

4 (Plaza, 2005: 159).

4. LEGISLACIÓN

Señala Peris, en cuanto a la regulación de su funcionamiento, que, con el fin de establecer una racionalidad en el emplazamiento de los molinos y para evitar las rencillas entre los distintos molineros que se asientan en un mismo cauce, los fueros ordenaban que los molinos se construyesen cumpliendo ciertas normas que racionalizaban el espacio y el uso del agua.

Así, el *Fuero de Cuenca* exige para que un molino sea válido “*que tenga entrada y salida propias*”, siendo la anchura mínima del camino por el que se accede al molino de tres pasos, disponiendo además al menos de nueve pasos de terreno a su alrededor. También legisla –como otros muchos fueros– los derechos del molino antiguo sobre el más reciente: *Si el nuevo molino impide u obstaculiza a los molinos que ya estén contruidos antes, no valga y sea destruido*. El mismo Fuero permite trazar nuevos canales o caces para instalar sobre ellos nuevos molinos; pero como al construir estos caces se pueden cortar caminos o senderos vecinales, el fuero le exige “*construya también él mismo un puente si el Concejo tiene necesidad de él*”⁵.

Dicha legislación medieval regulaba la mediación en los litigios entre molineros, frecuentes por las inundaciones que el molinero de yuso podía provocar en los molinos situados a suso cuando ambos compartían un mismo cauce, a causa de las aguas remansadas por la presa del molino situado aguas abajo. El fuero ordenaba: “*mandamos que cuando las aguas disminuyan de nivel en el mes de agosto, se clave una estaca entre los dos molinos a una distancia de nueve pasos del cárcavo del molino que está más arriba y en ella se marque una señal*”. Si las aguas la ocultaban, el molinero de yuso debería pagar al de suso diez maravedís “*durante cuantos días a partir del aviso permanezca el agua por encima de la señal, por su culpa*”.

En el caso muy común de que en el mismo río se establezcan varios molinos, algunos fueros establecen la parte de los caces que corresponden cuidar a cada uno. El *Fuero de Guadalajara*, confirmado por Fernando III en 1219, ordena: *Tod omne que molino oviere, defienda de la presa arriba quanto una piedra pudiere echar, e del calze (cauce) ayuso otrosy defienda quanto una piedra pudiere echar*⁶.

En uno de los documentos consultados en el Archivo Histórico Municipal de Ciudad Real (en adelante AHM) podemos apreciar cómo las medidas usadas por los molineros debían de ser con arreglo a las normas que, en ocasiones, se incumplían:

Acta de Pleno, signatura 1859/0252, folio 127-127v: Acuerdo de girar visita a varios molinos arineros del término, con el objeto de cortar, si es posible, los abusos que se vienen cometiendo por los encargados de varios molinos arineros de este término, en el uso de medidas que no están arregladas y conformes con las de esta capital. (27/07/1859).

5 (Peris, 2005:118).

6 (Id:120).

Por otro lado, dado que la mayoría de los molinos de río iban asociados a un puente, esta característica podía generar otro tipo de ingresos que no eran los derivados de la molienda, como se puede comprobar en este otro documento del AHM:

Acta de Pleno, signatura 1860/0219, folio 110v/111: *Informe sobre el derecho de los dueños del Molino del Emperador a exigir el pontazgo por caballería.* (18-08-1860).

5. REFERENCIAS DOCUMENTALES DE LOS MOLINOS

5.1. Calatrava o Alzapierna (N 39°04.504' - W 3° 50.395)

Según M. A. Hervás: “El cronista andalusí al-Maqqari refiere que el año 976, un caudillo local C. Mushafi “*quiso mandar a la gente de Calatrava cortar el dique (sudd) de su río... pero Muhammad b. abi'Amir (Almanzor) no estuvo de acuerdo...*” lo que implica la existencia del molino asociado a represas o diques en Calatrava”⁷.

En el artículo de Retuerce y Hervás: *Calatrava la Vieja. Fortificación de una ciudad islámica en la Meseta. 4.5. Presa, Molino y Puente de Calatrava*, leemos:

Este complejo, conocido desde antiguo como puente de Calatrava o Alzapierna, se encontraba situado al oeste de la coracha de la medina islámica, a poco más de 400 metros aguas abajo de ésta, y fue casi totalmente destruido durante las labores de desecación del río acometidas en la década de 1970.

Según Hervás:

Se trata de un sistema tradicionalmente empleado en esta comarca para salvar el pantanoso y divagante río Guadiana, consistente en un conjunto articulado de presa, puente y molino, con una o varias aceñas y batanes. La documentación escrita del siglo XVI lo describe con toda claridad: “*hay puentes en todos los dichos molinos que pueden entrar carros en ellos y hacen represas para el agua para los dichos molinos*”⁸.

Para Hervás la existencia de molinos en los alrededores de Calatrava está perfectamente documentada a mediados del siglo XII: en 1147 Alfonso VII concede a la Iglesia y Arzobispo de Toledo algunas heredades en la ciudad, con todos sus molinos y pesquerías⁹

Rodríguez-Picavea, en referencia a Calatrava, contempla la posibilidad de que sea “*el más antiguo de los molinos hidráulicos del Campo de Calatrava... Siglo X, cuando se documenta el dique del Guadiana...*” señalando:

El 9 de enero de 1147 [...] Alfonso VII entregó al obispo de Segovia don Pedro y a su cabildo toda la heredad que el adalid Farax tenían la villa y in ceteris villis et locis terre maurorum...molinos, aceñas y pesquerías¹⁰.

7 (Retuerce, 1999).

8 Relaciones topográficas de Felipe II, ed. 1971: 185.

9 Fidel FITA: Bula inédita de Honorio II, Boletín de la R. A. de la Historia, y, pp. 335,346, 1885.

10 (Rguez.-Picavea, 1996: pág. 538 y nota a pie de pág. nº 11).

En las Relaciones Topográficas de Felipe II -Carrión de Calatrava, 1575- leemos:

Hay otro molino más a la parte de poniente, que es el segundo, que se dice Alzapierna; está junto a la antigualla de Calatrava la Vieja, está dos o tres leguas de las comunes de esta tierra. Esto del molino de Flor de Ribera [sic, debería decir “Esto del molino de Alzapierna...”] tiene tres aceñas, vale al presente de ser hecha esta descripción setecientas fanega de trigo de renta en cada un año. Es este molino de Galaso Rótulo, vecino de la villa de Almagro.

En el Catastro de Ensenada —Carrión de Calatrava, 1751— aparece:

ây dos Molinos Arineros y medio de otro, llamados Calatrava, Malvecino, y la Torre, propios el primero de Dⁿ. Fran^{co} Suárez vecino de Almagro¹¹; [...] El de Calatrava tiene tres piedras (Carrión de Calatrava 16/05/1752).

El Molino de Calatrava se halla situado a unos pocos metros del recinto amurallado de la ciudad islámica de Calatrava la Vieja, en término de Carrión de Calatrava, junto a la margen izquierda del Guadiana. Dicho recinto fue declarado Monumento histórico-artístico Nacional por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes el 4 de julio de 1931. El 20 de mayo de 1992 fue catalogado, como Bien de Interés Cultural, con categoría de “Zona Arqueológica”, por parte de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. El 17 de junio de 2003 se constituyó el Parque Arqueológico de Alarcos-Calatrava, en el que se incluía como yacimiento visitable.

5.2. Malvecino poniente o “Viejo” (N 39°04.412’ - W 3° 51.508’)

En las *Relaciones Topográficas de Felipe II* se dice:

A un tercio de legua de este molino está el tercero molino que se dice Mal Vecino, hacia la parte de poniente; tiene dos aceñas, está el paso de carros y bestias en el puente de éste junto a él; es de su Majestad o del maestrazgo de Calatrava; vale el aprovechamiento de él doscientos mil maravedís poco más o menos. (Carrión de Calatrava, 1575).

En el *Catastro de Ensenada –Ciudad Real, 1751-* aparece:

ây dos Molinos Arineros y medio de otro, llamados Calatrava, Malvecino, y la Torre, propios... el segundo de la Mesa Mrâl (Maestral) que administra Don Jn. de Contreras (Carrión de Calatrava 16/05/1752).

Según el *DICCIONARIO MADDOZ, Historia de todos los pueblos de España. Censo, padrón y datos de 1845. Censo rústico y fiscal. Población, enseñanza y producción agraria* (en adelante: MADDOZ), en la entrada correspondiente al río

11 En realidad el propietario era el madrileño Francisco Escoti, siendo Fco. Suárez el administrador.

Guadiana: “*á las 2 leg. el molino del Emperador ó Mal Vecino*¹²; frente de este molino y á la márg. izquierda los restos de Calatrava la Vieja, cuyos fosos se cebaban con sus aguas”.

Por la situación de los caces y la descripción de las RR TT, éste es el de Poniente.

En cuanto al posible origen del nombre, según un artículo de Isabel Álvarez y Jorge Soler existe un dicho molinero que reza así: “*el río es un mal vecino*”¹³. Félix Pinto nos informó de unos cuantos refranes (procedentes de distintas fuentes) que hablan de la mala vecindad de los molinos:

“*Río, señor, horno, mulo, ni molino, no lo tengas por vecino*”. “*Ni horno ni molino tengas por vecino*”. “*Mulo, señor y río, iglesia, horno y molino, no los quiero por vecinos*”. “*Ni mulo, ni molino, ni señor por vecino*”. “*Ni molino por confino, ni ricacho por vecino*”.

5.3. Malvecino levante o “Nuevo” (N 39°04.412’ - W 3° 51.434’)

Según el pastor Miguel Pérez, el molino se encontraba en la orilla de Levante y fue destruido completamente. Nos relata una persona que conoce el lugar que éste molino, denominado como “El Nuevo”, fue desmantelado hace 45 años por la familia Barco. Diego Peris también lo describe como “destruido” en *Arquitecturas de Agua y Barro* (pág. 304) y lo sitúa en el término municipal de Fernán Caballero. El maestro e historiador local Juan Rodríguez Jiménez, en una reciente publicación, realiza una minuciosa descripción de lo que fue la vivienda del molinero, que él conoció en su juventud¹⁴.

5.4. La Torre, Torrecilla, Torremerinera o Torre Yerma (N 39°03.729’ - W 3° 53.379’)

Las primeras referencias que se tienen de este molino son las sentencias de Alfonso XI de 1329¹⁵, 1339 y 1347¹⁶ que declaraban pertenencias de la Orden de Calatrava las ruedas y aceñas del Espino, Gajón, Batán el Nuevo, Daytán, Pedro Sancho, Batanejo, Emperador, Salcedo y Torrecilla y se ordenaba le fueran devueltas por Villa Real.

En las Relaciones Topográficas de Felipe II se dice:

12 Error del Madoz: Malvecino y Emperador eran molinos distintos en parajes cercanos. Este error se repetirá en la Crónica de la Provincia de Ciudad Real de José de Hosta (1866) que, seguramente, lo copió del Madoz.

13 (Álvarez, 2011: 20).

14 (Rodríguez, 2014: 83-84).

15 A la Sentencia de Alfonso XI de 1329 también hace referencia Rguez.-Picavea: La villa y la encomienda de Calatrava la Vieja en la Baja Edad Media, págs. 145-146.

16 A las tres Sentencias hace referencia Luis Delgado Merchán en su Historia documentada de Ciudad Real (La judería, La Inquisición y la Santa Hermandad), Ciudad Real, 1907.

A tercia parte de legua común abajo de éste (se refiere al de Malvecino) a la parte del poniente está el cuarto molino que se dice la Torre; es de doña Luisa de la Cerda, mujer que fue de Arias Pardo, vecino de la ciudad de Toledo. Es señora de Malagón y Gacidelos; tiene este molino dos aceñas, vale el aprovechamiento cada un año cuatrocientos ducados poco más o menos. (Carrión de Calatrava).

Los molinos que hay en el término de esta villa son el de Torremerina que es propiedad de doña Luisa de la Cerda, señora de la Villa de Malagón, este molino vale un año con otro unos 130.000 maravedís. (Migueturra)

En el *Catastro de Ensenada* aparece:

ây dos Molinos Arineros y medio de otro, llamados Calatrava, Malvecino, y la Torre, propios [...] y el tercero de la Excm. Señora Duquesa viuda de Santisteban Carrión, 16/05/1752).

...también hay en este dcho termino la mitad de un molino arinero con el nombre de la torre perteneciente al Excmo Sr. Marqués de Malagón el cual se halla situado en dicho río de Guadiana distante legua y media de esta villa y tiene dicha mitad una piedra ô rrodete para su molienda y regulan [...] anualmente producira por un quinquenio mil y doscientos Rs de vellón (Migueturra).

En el *Itinerario del Río Guadiana y de todos sus afluentes*, editado en 1883 ya se encontraba en ruinas, puesto que lo describe como “indicios”, estado en el que continua en la actualidad, pudiendo observarse algún muro, restos de las piedras de moler y parte de su presa.

5.5. Salcedo

Las primeras referencias que se tienen de este molino son, al igual que en el de La Torre, las sentencias de Alfonso XI de 1329, 1339 y 1347 que declaraban pertenencias de la Orden de Calatrava las ruedas y aceñas del Espino, Gajión, Batán el Nuevo, Daytán, Pedro Sancho, Batanejo, Emperador, Salcedo y Torrecilla y se ordenaba le fueran devueltas por Villa Real.

5.6. La Celada

Según Rodríguez-Picavea: “Durante el maestrazgo de Garci López de Padilla (1296-1329) probablemente en 1303, se cedió temporalmente al almojarife real Samuel Abrananiel, judío andaluz que falleció en 1306. En 1315, dicho maestre también cedió vitaliciamente las aceñas de La Celada a Abraham Abén Zazón, judío y vecino de Villa Real.¹⁷ En la Sentencia de Alfonso XI de 1329 se habla del lugar de La Celada”.

17 Archivo Histórico Nacional (AHN), Órdenes Militares (00.MM.), Calatrava, carp. 463, nº 200; ibíd., sign. 1345 c, fol. 119.

En las Relaciones Topográficas de Felipe II se dice:

A un cuarto de legua de éste, más abajo a la parte del poniente, está el quinto y último molino que se dice la Celada; es de Su Majestad o del maestrazgo de Calatrava; tiene dos aceñas, vale de aprovechamiento de cada un año de él cien mil maravedís poco más o menos. (Carrión de Calatrava).

Está también el molino de la Celada que es de la Mesa Maestral de Calatrava (Miguelturra).

5.7. El Emperador

Las primeras referencias (diciembre de 1183) a este molino están en un acuerdo entre el arzobispo de Toledo y la Orden de Calatrava, que extiende los exclusivos derechos eclesiásticos del primero en la villa de Calatrava, al territorio comprendido entre la azuda del Emperador y Zacatena, ambos lugares situados a orillas del Guadiana¹⁸.

El maestre Gonzalo Yáñez y el comendador mayor Gonzalo González cedieron La Azuda del Emperador, en julio de 1219, con carácter vitalicio, a Juan Pono y a su mujer doña Eulalia¹⁹.

En 1259, un freire de la Orden de Calatrava, frey Gonzalo Suárez, entregaba a su Orden el molino del Emperador.²⁰ En abril de 1267, el maestre calatravo Juan González concedió en prestimonio vitalicio a Rodrigo Martínez de Mosquera, arcediano de Calatrava, entre otros bienes, los molinos, la labor del pan de la azuda del emperador.

Las sentencias de Alfonso XI de 1329, 1339 y 1347 declaraban pertenencias de la Orden de Calatrava las ruedas y aceñas del Espino, Gajión, Batán el Nuevo, Daytán, Pedro Sancho, Batanejo, Emperador, Salcedo y Torrecilla y se ordenaba le fueran devueltas por Villa Real.

El topónimo tiene su origen en Alfonso VII “El Emperador”, rey de Castilla (1105-1126-1157) que conquistó Calatrava en 1147, y que dio nombre a un encomienda no muy lejana, al sur de la actual provincia de Toledo.

En las Relaciones Topográficas de Felipe II se dice:

Y esto declaramos de este capítulo, y que el molino del Emperador y dehesa del Emperador en la ribera del Guadiana era de la jurisdicción de esta villa y de la Encomienda de la fuente el Emperador y poco tiempo ha se enajenó a la monjas de Toledo (Miguelturra).

18 (Rguez.-Picavea, 1996: 539 y nota a pie de página 14:Ortega y Cotes: Bullarium p. 209.

19 AHN, OO.MM., Calatrava, carp. 458, nº 82; *ibid.*, sign. 1342 c, fol. 93.

20 (Rguez.-Picavea, 1999:143): HN, OO.MM., Índice 56, pág. 93; I. Hervás y F. Galiano, “Documentos originales del Sacro Convento de Calatrava que atesora el Archivo de Hacienda en Ciudad Real”, *Boletín de la R.A.H.*, 20 (1892), pág. 557.

En el *Catastro de Ensenada* aparece:

Ocho Molinos Arineros, y mitad de otro en la Ribera del Guadiana, y quatro arruinados con dos solares de Batanes en la misma forma (Ciudad Real, 1571).

Posiblemente los cuatro molinos arruinados del término de Ciudad Real sean los de El Emperador, Nuevo, El Espino y algún batán, porque son los que no se nombran en el Catastro de Ensenada de Ciudad Real.

Según el Madoz, 1845, Guadiana: “*á las 2 leg. el molino del Emperador ó Mal Vecino*²¹; *frente de este molino y á la márg. izquierda los restos de Calatrava la Vieja, cuyos fosos se cebaban con sus aguas*”.

Reproducimos parte de un documento del AHM de C. Real, fechado en 1676:

monasterio de dominicas de esta ciudad [...] digo que este monasterio tiene en propiedad el molino de doña Olaia en la ribera de lo jurisdicción linde la puente de Doña Olaia, según derecho no se le puede impedir sus corrientes de agua porque fuera privar a mi parte al provecho de dicho molino. Y los arrendadores del molino del emperador que está por la parte de ariva en gran perjuicio an cortado las aguas [...] echándolas por parte diferente que no entren en la madre del río y dándoles corriente²².

Otro documento del AHM nos habla de las licencias de obras en los molinos: “Acta de Pleno, signatura 1859/0217, folio 109v-110: *Se informa sobre un murallón construido en el Molino del Emperador.* (11/06/1859)”.

En el apartado LEGISLACIÓN ya reproducimos un documento relativo al derecho de pontazgo en este molino; pues bien, otro documento del AHM nos habla del informe de los peritos acerca de ese derecho: “Acta de Pleno, signatura 1860/0224, folio 113: *Se transmite al Gobernador la declaración de los peritos sobre el derecho de pontazgo del Molino del Emperador.* (26/08/1860)”.

5.8. El Bañuelo

Las primeras referencias de El Bañuelo son de marzo de 1477, cuando el comendador de Calatrava la Vieja, Pedro Vanegas, cedió *a censo* a Alfonso Martínez, vecino de Hernán Caballero, una *parada de molino* que tenía en el arroyo *Alvañuelo*²³.

En las Relaciones Topográficas de Felipe II podemos leer: “*Hay en el arroyo que se dice El Bañuelo otro molino y tiene un rodezno; es de unos vecinos del pueblo (Hernán Caballero)*”.

21 Reiteramos el error del diccionario de Madoz: Malvecino y Emperador eran molinos distintos.

22 Documento nº 690, año 1676. Archivo Histórico Municipal de Ciudad Real.

23 A cambio de que le entregara anualmente dos pares de gallinas buenas “para adeficar un rodezno o dos o sy más copyere” en la parada de molino. AHN, OO.MM., leg. 6.110, nº 23, fol. 86. Citado en Rguez.-Picavea, (1999: 150 y 164-166).

5.9. Batanejo

Las primeras referencias de este molino son del año 1348 (marginal 1310): Contrato de subarriendo de las aceñas de “pan moler” del Batanejo²⁴ [...], propiedad de la ya entonces acaudalada Orden de Calatrava, hecho por los judíos villarrealenses don Zulema y doña Jamila –su mujer- a los dos vecinos de Miguel Turra Alfonso Fernández Tercero y Ferrant Pérez²⁵.

En las sentencias de Alfonso XI de 1329, 1339 y 1347 se declaraban pertenencias de la Orden de Calatrava las ruedas y aceñas del Espino, Gajión, Batán el Nuevo, Daytán, Pedro Sancho, Batanejo, Emperador, Salcedo y Torrecilla y se ordenaba le fueran devueltas por Villa Real.

En las Relaciones Topográficas de Felipe II se dice:

En la Aldea de Peralbillo término y jurisdicción de esta dicha villa, hay otra dehesa para el dicho efecto arriba dicho y que en la ribera del Guadiana junto de esta dicha villa está otra dehesa que llaman el Batanejo que es de la Encomienda de la villa de Bolaños en la cual hay dos batanes, que el uno es del convento de Calatrava y el otro de la Mesa Maestral, el uno se dice el Batanejo y el otro Pedro Sancho” (Miguelturra).

Hay dos molinos en el río de Guadiana, éstos a mojón del término sin otros, y tiene cada uno dos aceñas, y es el uno de la Mesa Maestral. (Hernán Caballero).

En el *Catastro de Ensenada–Ciudad Real, 1751*- aparece:

en el término y Jurisdicción de esta villa ay un Batán en el río Guadiana y sitio que llaman de las Navas distante dos leguas della el qual pertenece a dicha Mesa Mtrál y se regula su producto anual a regulación de un quinquenio en ochocientos R de vellón (Miguelturra).

Según Delgado Merchán se situaba muy próximo a la azuda de doña Olalla, pero rebasado ya el río Bañuelos, también en la dehesa de idéntica denominación.

La finca era propiedad de D. Bernardo Mulleras en 1907; en 1838 había sido adjudicada en subasta pública al Sr. D. José de Ibarrola... Batanejo (con cuyo nombre era conocido todavía en 1907). Se encuentra en término de Miguelturra, al NO. de Ciudad Real, entre el suburbio de Las Casas y Peralbillo²⁶.

5.10 Pedro (Pero) Sancho o Pedro Sánchez

Las primeras referencias del molino de Pedro Sancho aparecen también en las citadas sentencias de Alfonso XI de 1329, 1339 y 1347 que declaraban pertenencias

24 (Delgado, 1907: 92).

25 Índice de los documentos de la Orden Militar de Calatrava. Boletín de la Real Academia de la Historia: tomo XXV. Junio-septiembre de 1899. Cuadernos I y III. Fechado en 1348 (marginal 1310).

26 (Delgado, 1907: 92, nota pie de página (4)).

de la Orden de Calatrava las ruedas y aceñas del Espino, Gajión, Batán el Nuevo, Daytán, Pedro Sancho, Batanejo, Emperador, Salcedo y Torrecilla y se ordenaba le fueran devueltas por Villa Real.

En el Documento 294 de la Orden de Calatrava viene la confirmación por Fernando V, por sí y en nombre de su hija Doña Juana, del acuerdo adoptado por el Capítulo de Calatrava, de dar á censo su molino de Pero Sánchez, en la ribera del Guadiana, por dos mil maravedís anuales al Licenciado Mexia (1511).

En las Relaciones Topográficas de Felipe II aparece: “*la Encomienda de la villa de Bolaños en la cual hay dos batanes, [...] y el otro de la Mesa Maestral..., y el otro es Pedro Sancho*” (Miguelturra-Peralbillo).

5.11 La Puente o Azuda de doña Olalla o Puentenolalla

Las primeras referencias de este molino son de diciembre de 1257, cuando doña Inés arrendó a don Gonzalo Ruiz todo cuanto tenía en Calatrava la Vieja y su término, con los molinos que tenía en el Guadiana, la azuda de doña Olalla y una mora, por un periodo de cuatro años, a cambio de 500 maravedís alfonsinos²⁷.

En el *Catastro de Ensenada—Ciudad Real, 1751*— aparece:

y los referidos Molinos Arineros pertenecen... el nombrado, la Puente de D^a Olalla, con tres Piedras, al Combeno de Religiosas Dominicas de esta Ciudad, y podrá produzir por un quinquenio en cada un año por su situación de Puerto y Comercio Doscientas fanegas de trigo de utilidad poco más o menos.

En *Los pueblos de la provincia de Ciudad Real, a través de las descripciones del Cardenal Lorenzana*:

Y en la aldea de Peralbillo, ya ba insinuado, vaña su termino por la parte del sur, de lebante a puniente las corrientes del rio Guadiana, que tiene diferentes piuentes para el serbicio y uso de los molinos de arina, pero la principal se nombre la de Villaolalla, vulgo Puentenolaia que sirve al dicho camino real de Madrid para las Andalucias y cruza por dicha aldea, via recta a Ciudad Real del norte al sur²⁸.

Según Jerónimo López-Salazar y J.M. Carretero en su artículo *Ciudad Real en la Edad Moderna*: “*En el s. XVII el molino de Doña Olalla tenía tres piedras y era propiedad de las dominicas de C. Real, llegando a ser el molino más rentable de la ciudad*”²⁹.

Según el Madoz: “*á 1/2 leg. el molino Puente-nolaya de 5 piedras, término de Malagon, partido de Piedrabuena*”

Según la *Guía de Ciudad Real* de Domingo Clemente (1869): “*Puentenolalla. Molino harinero a 5,8 km de la capital*”.

27 (Rguez.-Picavea, 1996: 537). Archivo de la Catedral de Toledo, sign. A.11.F.1.2.

28 (Grupo Al-Balatiitha, 1985).

29 (López-Salazar, 1993: 168).

La vereda de Moledores (actual vía verde del N de C. Real) conectaba con el Molino de Puentenolalla, en la carretera de Toledo sobre el Guadiana, molino harinero que todavía se encontraba en funcionamiento a principios de nuestro siglo (XX). Su nombre hace referencia a aquellos que se dedicaban a la actividad de la molienda.

En el *Documento690 del Archivo Histórico Municipal de Ciudad Real* puede leerse este documento que ya reproducimos, en parte, en EL EMPERADOR:

Xtobal Delgado por el monasterio de dominicas de esta ciudad, como mejor proceda: digo que este monasterio tiene en propiedad el molino de doña Olaia en la ribera del Guadiana de la jurisdicción linde la puente de Doña Olaia, según derecho no se le puede impedir sus corrientes de agua porque fuera privar a mi parte al provecho de dicho molino. Y los arrendadores del molino del emperador que está por la parte de ariva en gran perjuicio de mi parte an cortado las aguas...echándolas por parte diferente que no entren en la madre del río y dándoles corriente (1676).

En el Documento 1061 de dicho AHM, consta: “*Acuerdo del cavildo de Ciudad Real para que se reparen Las Puentes de D^a Olaya, La de Alarcos y Puente Morena (1747)*”.

Asimismo, también en el AHM encontramos la siguiente acta: “Acta de pleno, signatura: 1800/0011, folios13-14, 103-116: *Memorial del convento de dominicas, propietario de un molino en el río Guadiana, sobre arreglo del Puente de Nolaya. (17/05/1800)*”.

5.12 Del Vicario

En el *Catastro de Ensenada–Ciudad Real, 1751-* aparece:

el del Vicario, propio del Combento de Calatrava a excepción de tres partes de catorze que pertenezan a D.ⁿ Fran.^{co} de Cárdenas vezino de esta Ciudad, con dos piedras corrientes produzirá a el año, por un quinquenio, ziento y cinquenta fanegas hùtiles â ambos interesados.

En la *Guía de Ciudad Real 1869*, aparece: “*Vicario (El).Molino harinero a 11 km de la capital*”.

En el Archivo Histórico Municipal se encuentran los siguientes documentos:

Acta de Pleno, signatura 1854/0089, folio 45v-46: *Solicitud de Andrés Torres para colocación de una nueva piedra en el Molino del Vicario (27/04/1854)*.

Instancia de Dolores Sabariegos, exponiendo que las avenidas del Guadiana han causado desperfectos en el puente y molino de su propiedad, llamado del Vicario, solicitando autorización para establecer un pontazgo y se le dé una subvención para los gastos de las obras. El ayuntamiento acordó contestarle que debe recurrir a la Diputación. Signatura 1881/0022, folio 11v: (10/02/1881).

Según la revista *Vida Manchega*³⁰, fue reconstruido en 1913.

30 Consultable en el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha-UCLM.

5.13. La Higuera

En el *Catastro de Ensenada–Ciudad Real, 1751-* aparece: “*el llamado de la Yguera, que pertenece al Combenito de Religiosas Descalzas de la Villa de Miguel Turra, con dos piedras, produzirá cien fanegas de trigo, poco más ô menos*”

En el Documento del Archivo Histórico Municipal de Ciudad Real, catalogado como nº 1195, fechado en 1774, figura:

(en el Margen izquierdo:) Visita del Molino / de la Yguera.

En prosecución de estas dilig(enci)^{as}. el mismo comisionado con la propia asistencia pasó al molino q(u)^e. dicen de la Yguera, desde el del Vicario, se procedió a hacer la confrontación de medidas para el contraste, y halló el celemín pequeño, y el medio celemín grande, los q(u)^e. se recogieron, y las restantes medidas arregladas / reconocido lo demás del molino se encontró todo arreglado sin haver cerdos ni gallinas, y el Arancel antiguo roto sin haver más remedio, el q(ua)^l. se quitó y puso el nuevo, y previniendo a el Azudador³¹ dijese a Fran(cis)^{co} Núñez maioral que no se hallaba en él, recojiese del contraste las medidas, luego que se hallaren arregladas, se concluyó esta diligencia que firmaron los arriba dichos de que doy fe = / (firma): *García* (con rúbrica).

5.14 Piconcillo

En el *Catastro de Ensenada–Ciudad Real, 1751-* figura: “el llamado Piconzillo, pertenecen dos partes a la Fábrica de la Parrochial de Ntrâ Señora Santa María del Prado de esta Ciudad y la otra restante, a Fran.^{co} de Obiedo, vezino de ella, con dos piedras, y rendirá al año zien fanegas útiles”.

Según *Madoz*: “*pasa á 1/4 leg. de Picón, situado á su der., donde hay un molino*”.

Según la *GUÍA DE CIUDAD REAL de 1869*, de Domingo Clemente: “*Molino harinero a 12,2 km de la capital*”.

En el verano de 2013, coincidiendo con una actuación del grupo folklórico Mazantini en la localidad de Picón, pude conocer a Julio Nieto, natural de dicha localidad, residente en la provincia de Salamanca. Con tan sólo 9 años comenzó a trabajar en el molino de Piconcillo, en los duros años de la posguerra. Es un testigo vivo de la actividad molinera, otrora tan vital en nuestra tierra. Al verano siguiente, acompañado de Domingo Melero (la persona que mejor conoce los molinos de la provincia), le realizamos una interesante entrevista en la panadería de Ladislao Moraga. En otoño de 2014, acompañados del arqueólogo Miguel Ángel Hervás, visitamos los restos del molino. Julio Nieto nos indicó, *in situ*, la ubicación original de las distintas estancias y la importancia de su estratégica situación en el lecho del río, aparte de

31 Azud: (Del ár. hisp. assúdd, y este del ár. clás. sudd). 1. amb. Máquina con que se saca agua de los ríos para regar los campos. Es una gran rueda afianzada por el eje en dos fuertes pilares, y la cual, movida por el impulso de la corriente, da vueltas y arroja el agua fuera. 2. amb. Presa hecha en los ríos a fin de tomar agua para regar y para otros usos.

otras anécdotas ocurridas durante su trabajo en el molino, tales como la “visita” de los *maquis*, seguida de la relativa persecución de la Guardia Civil.

5.15 El Molinillo

Poco sabemos acerca de la existencia de este molino, pues no se encuentra citado en las fuentes consultadas. Únicamente ha sido documentado por el investigador local Domingo Melero Cabañas³², que en el volumen 2 de su publicación reproduce unas fotos de sus ruinas actuales y un mapa con su ubicación, entre Piconcillo y Gaitanejo. Melero realiza la siguiente descripción:

El molino tiene forma rectangular, construido en sus cimientos con piedras grandes y sus muros en mampostería de piedra mediana y argamasa. En la parte frontal [...] tiene el cárcavo fabricado en arco de sillería. La sala de molienda tiene la misma forma que el molino.

5.16 Daytán, Gaytán o Gaitanejo

Igualmente viene citado en las sentencias de Alfonso XI de 1329, 1339 y 1347 que declaraban pertenencias de la Orden de Calatrava las ruedas y aceñas del Espino, Gajón, Batán el Nuevo, Daytán³³, Pedro Sancho, Batanejo, Emperador, Salcedo y Torrecilla y ordenaban le fueran devueltas por Villa Real.

En el *Catastro de Ensenada–Ciudad Real, 1751*- aparece:

“el molino nominado Gaytanejo (que la mitad de él está en el Término de la Villa de Picón y la otra mitad en el de esta Ciudad), perteneze su propiedad â doña Francisca Ledesma, vezina de esta Ciudad, y al combento de religiosas Merzenarias Descalzas de la Villa de Miguel Turra por iguales partes; y se regula que produzirá cien fanegas útiles”.

En el AHM encontramos un curioso documento en socorro de las víctimas de una inundación del molino, provocada por la crecida del río:

Acta de Pleno, signatura 1856/0104, folio 52v-53: *Que se formalice el pago de ciento once reales y veinte y dos maravedíes, gasto en auxiliar las personas que quedaron incomunicadas en el molino de Gaitanejo, con cargo a la partida de imprevistos del corriente año.* (03/05/1856).

Según la *Guía de Ciudad Real de 1869, de Clemente*: “*Molino harinero y casa a 8,6 km. de la capital*”.

En el AHM, también encontramos un documento relacionado con los terrenos propios del molino: “Acta de Pleno, signatura 1873/0096, folio 48-48v: *Se cita al Ayuntamiento sobre el caso en el expediente de deslinde del molino harinero de Gaitanejo*”

32 (Melero, 2014: Vol. 2, 539-543).

33 Delgado Merchán dice: “en la copia que tengo delante dice Daytán, que sería tal vez el conocido hoy (1907) con el nombre de Gaitán o Gaitanejo”.

y terrenos que le correspondan, del que es dueño Manuel Somoza. (26-06-1873)”.

Según López-Salazar: en el siglo XVII pertenecía al señor de Picón; en el siglo XVIII, la mitad de la propiedad pertenecía al Convento de Mercedarias de Miguelturra y la otra mitad a doña Francisca Ledesma³⁴.

Los arquitectos Teodoro Sánchez-Migallón Jiménez y Diego R. Gallego, en 2005 realizaron el levantamiento de planos de las instalaciones de este molino, resultando frustrado tanto el pago de su trabajo como la posible restauración por parte de quien realizó el encargo.

5.17. Batan el Nuevo

Las primeras referencias que se tienen de este molino harinero/batán son las Sentencias de Alfonso XI de 1329³⁵, 1339 y 1347³⁶ que declaraban pertenencias de la Orden de Calatrava las ruedas y aceñas del Espino, Gajión, Batán el Nuevo, Daytán, Pedro Sancho, Batanejo, Emperador, Salcedo y Torrecilla y se ordenaba le fueran devueltas por Villa Real.

5.18. GAXIÓN, GAJIÓN o SANCHO REY.

En 1316 era propiedad del maestre calatravo Garci López de Padilla³⁷.

Las citadas Sentencias de Alfonso XI de 1329³⁸, 1339 y 1347³⁹ declaraban pertenencias de la Orden de Calatrava las ruedas y aceñas del Espino, Gajión, Batán el Nuevo, Daytán, Pedro Sancho, Batanejo, Emperador, Salcedo y Torrecilla y se ordenaba le fueran devueltas por Villa Real.

Según López-Salazar, perteneció a Doña Ana Corredor, viuda de Alonso de Ureña, en 1615⁴⁰.

En el *Catastro de Ensenada–Ciudad Real, 1751-* aparece: “*el llamado Gajión, que perteneze al Vínculo que posehe D.º Juan Antonio Espinosa, vezino de la Villa de Alcaraz [Alcázar] de San Juan, con dos piedras, produzirá zien fanegas*”.

Según la *GUÍA DE CIUDAD REAL de 1869, de Domingo Clemente*: “*GAJIÓN. Molino harinero y casa a 7,1 km. de la capital*”.

“El topónimo ha pervivido hasta el siglo XX” (RGUEZ.-PICAWEA: *La difusión del molino. Calatrava (siglos XII-XIV)*).

En las últimas décadas, los habitantes de Ciudad Real lo denominaban como “molino de Sancho Rey” por su cercanía a la aldea y al camino que, partiendo de la capital, llegaba hasta estos parajes.

34 (López-Salazar, 1993: 167).

35 (Rguez.-Picavea, 1999: 145-146).

36 (Delgado, 1907).

37 Según documento de 1316 sito en el AHN, 00 MM, sign. 1345c, fol. 136 (Rguez.-Picavea 1996:146).

38 (Rguez.-Picavea, 1999: 145-146).

39 (Delgado, 1907).

40 (López-Salazar, 1993: 167).

5.19. El Pedregoso o La Pedrosa

En el *Catastro de Ensenada–Ciudad Real, 1751-* aparece: “*el molino del Pedregoso, con dos piedras, que pertenece a la disposición de D.ⁿ Antonio Galiana, producirá al año, por un quinquenio, zinquenta fanegas*”.

Según Domingo Clemente (*GUÍA DE CIUDAD REAL 1869*): “*Pedregoso. Molino harinero a 10,4 km de la capital*”.

5.20. Puente de Alarcos o Molino del Arzobispo

En 1194 Alfonso VIII empezó a edificar la villa de Alarcos... dio al Arzobispo de Toledo unos molinos junto al castillo de Alarcos, en la azuda de la torre⁴¹.

En noviembre de 1214, Enrique I, en agradecimiento por la ayuda prestada a su padre en la conquista del Castillo de Alarcos, donó al Arzobispo de Toledo D. Rodrigo unos molinos, una viña y un solar en Alarcos, además del castillo de Ciruela con 20 yugadas de heredad (GARCÍA LUJÁN, *Privilegios Reales*, II, pp.121-123)⁴².

1214, noviembre 7, Burgos. Donación de molinos cerca de Alarcos a la Iglesia de Toledo: ...*molendina illa quae sunt iuxta castrum de Alarcos in azuda illa ubi et turris... et castrum de Zuerola* (GONZÁLEZ, *Alfonso VIII*, 3-699; AHN, Lib. Priv. Ecc. Tol., 1-32 v.)

En 1388 tiene lugar la venta de la décima parte de la casa molino del Arzobispo⁴³.

En el *Catastro de Ensenada–Ciudad Real, 1751-* aparece:

el que dizen de la Puente de Alarcos, perteneziente al combento de religiosos Dominicos de esta Ciudad, con quatro Piedras, regulado en la misma conformidad, producirá al año doscientas y cinquenta fanegas de trigo; previniendo que todos estos molinos distan de esta Ciudad una legua.

Para López-Salazar, durante la Edad Moderna, el molino de Alarcos era el más importante, con sus cuatro piedras, propiedad de los dominicos de Ciudad Real⁴⁴.

En el MADDOZ podemos leer: “El r. Guadiana se desliza por su falda O. Tiene un puente y un molino, que llevan también el nombre de Alarcos. A la der.de este puente se presenta una frondosa alameda, buenas huertas, muchos molinos, y grandes casas de labor, ALARCOS (STA. MARIA DE)”.

En el AHM hemos encontrado estas actas:

Acta de pleno, signatura 1845/0125, folio 63v-64: *Reclamación, de Pablo Rozas Ondarza, por la contribución del Molino de Alarcos, (19/12/1845).*

41 (González, 1976).

42 (Rguez.-Picavea, 1996: 539).

43 Índice de los Documentos de la Orden Militar de Calatrava. Boletín de la Real Academia de la Historia: tomo XXV. Junio-septiembre de 1899. Cuadernos I y III. Fechado en 1388.

44 (López-Salazar, 1993: 168).

Acta de Pleno, signatura 1846/0030, folio 15: *Reclamación de Miguel Enríquez, por agravio irrogado en la evaluación del Molino de Alarcos* (13/02/1846).

También en el AHM consta el documento siguiente:

Acta de Pleno, signatura 1863/0044, folio 24-25v, cuyo tema es el siguiente: “*Que se recuerde al Gobernador el despacho del expediente del Molino de Alarcos*” (21/01/1863).

En el *Diccionario Histórico, Geográfico, Biográfico y Bibliográfico de la provincia de Ciudad Real por Inocente Hervás y Buendía. Tomo I*, puede leerse: “FÁBRICA DE HARINA. Existía aquí un pequeño molino, el que don Francisco Ayala y Mira, convirtió en la gran Fábrica de Harinas de Nuestra Señora de Alarcos, a la que dotó de todos los adelantos de la molinería moderna -1874-. Pertenece hoy a su hermano don Juan”.

5.21. Azuda de la Argamasilla

Según Rguez.-Picavea⁴⁵, en el siglo XIII, una aceña aprovechaba el agua del Guadiana para mover el molino en la azuda de la Argamasilla y por las mismas fechas que el de Alarcos, se debió construir la azuda de Argamasilla, situada sobre el Guadiana y muy próxima a Alarcos, documentada por primera vez en enero de 1226, con ocasión de la donación realizada por Fernando III a Ordoño Álvarez⁴⁶.

Según M. Corchado, en *Toponimia medieval de la región manchega* (1976): “*Esta azuda tiene que situarse al SO del castillo de Alarcos, sobre el río Guadiana*”.

5.22. Albalá (Alvalat)

En el DRAE figura la acepción “balate”: (Del árabe hispánico *balāt*, este del árabe clásico *balāt* camino empedrado [...]). 1. m. Margen de una parata (bancal). 2. m. Terreno pendiente, lindazo, etc., de muy poca anchura. 3. m. Borde exterior de las acequias, aunque estén en terrenos llanos.

En la Carta puebla de Ciudad Real, emitida por Alfonso X el Sabio en 1255, figura este texto:

Los Sres. D. Alfonso y D^a. Violante, Reyes de Castilla con la grandeza de España, en Burgos a 20 de Febrero, era de 1293 años, dieron licencia y facultad para fundar y poblar la villa de Villa-Real, dando a sus moradores las aldeas de Ciruela, Villar del Pozo, Figueruela, Poblet y Albalá, y privilegiándolas en que no pagasen portazgos en parte alguna á excepción de en Sevilla, Toledo y Murcia. [...] Et do á esta villa sobredicha que haya por aldeas ó por término Zuhéruela é Villa del Pozo é la Figueruela

45 (Rguez.-Picavea, 543).

46 “facio cartam donaciones, confirmacionis et stabilitatis bobis Ordonio Alvari, dilecto meo, perpetuo valituram. Dono itaque bobis et concedo illam açudam, que est in Guadiana, sub Alarcos, que dicitur de la Argamasiella. (AYALA, Libro de Privilegios, nº 243).

et Poblet é Alvala con todos sus términos yermos é poblados é con todos sus derechos, con montes, con fuentes, con ríos, con pastos, con todas sus entradas é con todas sus salidas é con todas su pertenencias assí como las han estos lugares sobre dichos é las deven aver.

En el Catastro de Ensenada -Ciudad Real 1751- se describe:

el molino de Albalá, que pertenece a uno de los vínculos que posee D.^a María Cathalina de Torres, vezina de esta Ciudad, de dos piedras, se reguló en la propia forma, que produzirá al año doscientas fanegas de trigo; y éste dista de esta Ciudad dos leguas.

En el Archivo Histórico Municipal (documento 1781) puede leerse: “Solicitud de D. Diego Muñoz y Vera de reconocimiento de tierra lindante con su molino harinero en Albalá, repartida a D. Benito López del Campo. Archivo H^o Municipal de Ciudad Real”.

5.23. El Espino

También viene citado en las citadas *Sentencias de Alfonso XI de 1329, 1339 y 1347* que declaraban pertenencias de la Orden de Calatrava las ruedas y aceñas del Espino, Gajón, Batán el Nuevo, Daytán, Pedro Sancho, Batanejo, Emperador, Salcedo y Torrecilla y se ordenaba le fueran devueltas por Villa Real. Actualmente, sus ruinas se encuentran en el término municipal de Corral de Calatrava, cerca de las Casas del Carneril, dato que acabamos de descubrir en unas minutas manuscritas de 1887, del IGN, justo en las mismas fechas de entrega de esta comunicación.

5.24. Aceñas del Canal

Rguez.-Picavea, en *La difusión del molino en el Campo de Calatrava, ss. XII-XIV, pág. 340*, señala la fuente que cita a esta construcción: “Un documento de 1315 sitúa las aceñas de Cañal, yuso (abajo) de Herrera, aunque podría ser alguno de los de la zona de Corral (Geldres, Nuevo y Los Rodeznos) que hubiese cambiado de nombre”⁴⁷.

6. CONCLUSIONES

El Camino de Moledores y los caminos ribereños del Guadiana, recorren las ruinas de estos antiguos molinos, protagonistas con nombre propio (aunque su denominación ha variado a lo largo del tiempo) de una gran parte de nuestra historia y de la memoria de los habitantes de nuestra tierra. Actualmente, estas vías podrían ser utilizadas para fomentar el turismo rural, ecológico y de senderismo, actividades en auge hoy en día.

47 (Rguez.-Picavea: 543).

La finalidad de este trabajo podría ser la de sensibilizar, a la población de Ciudad Real capital y de una parte del Campo de Calatrava, de la penosa situación de una no despreciable veintena de molinos hidráulicos de ribera, que formaron parte de su paisaje y de sus vidas, hasta no hace mucho. Desgraciadamente han caído en el olvido, deteriorándose por el inexorable paso del tiempo y por la despreocupación de las administraciones públicas y los particulares, que no han abogado por su conservación. Todo esto ha acabado por arruinar a estos edificios, que ahora forman parte del patrimonio arqueológico industrial, pero que también pueden ser estudiados desde el punto de vista de la arqueología del paisaje.

Si antaño sirvieron bien a nuestros antepasados, ahora en ruinas y, en algunos casos, siendo un poco más que escombros, deberían concienciarnos de la escasa preocupación por el patrimonio que ha existido y existe, desgraciadamente, en la capital de esta provincia manchega.

Agradezco su inestimable ayuda, para la confección de este artículo, al historiador y arqueólogo Miguel Ángel Hervás Herrera, a Diego Perís Sánchez y a Valeriano Villajos García, director del Archivo Histórico Municipal de Ciudad Real.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Álvarez, Isabel y Soler, Jorge (2011): “Río Eresma, motor industrial de Segovia”, mayo-junio 2011, *Molinum*, p. 20.
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (2009): *Los pueblos de Ciudad Real en las Relaciones Topográficas de Felipe II*. Diputación de Ciudad Real, Tomo I, pp. 155-321. Tomo II, pp. 959-973.
- Clemente y López del Campo, Domingo (1977) [1869]: *Guía de Ciudad Real, 1869*. Madrid, Instituto de Estudios Manchegos, Edición facsímil.
- Corchado y Soriano, Manuel (1976): *Toponimia medieval de la Región Manchega.VII centenario del Infante Don Fernando de la Cerda 1275-1975, Jornadas de Estudio*. Instituto de Estudios Manchegos, pp. 29-106
- Delgado Merchán, Luis (2005) [1907]: *Historia documentada de Ciudad Real*, ed. Ñaque, primera edición facsímil, pp. 37, 83-84, 88-89, 92-93, 96, 103-104, 332-333, 424.
- Durán Arche, Emilio D. (2013): *Picón. Imágenes de cinco generaciones*, Imprenta provincial, C. Real, pp. 171 y 18.
- González y González, Julio (1976): *La Repoblación en La Mancha. VII centenario del Infante Don Fernando de la Cerda 1275-1975. Jornadas de Estudio*. IEM, pp. 1-27.
- Hervás Herrera, Miguel Ángel (2005 y 2006): *Sobre los primeros poblamientos de Torralba de Calatrava. Actas de las III y IV Jornadas monográficas... Historia de Torralba de Cv.ª (II)*. Ayto. de Torralba de Cv.ª, pp. 11-87.
- Hervás Herrera, Miguel Ángel (2011): *Molinos hidráulicos harineros de ribera en el Alto Guadiana. De los Ojos de Villarrubia a El Emperador*. Tierra de Cultura. Argamasilla de Alba y Alto Guadiana Mancha. I Curso de Historia.
- Hervás y Buendía, Inocente (2002) [1914]: *Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real. Tomo I*. BAM, Diputación de C. Real.
- Hervás y Buendía, Inocente (2003) [1899]: *Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real. Tomo II*. BAM, Diputación de C. Real, p. 562.
- Hosta, José de (2008) [1866]: *Crónica de la provincia de Ciudad Real*. Ed. facsímil: Biblioteca de autores manchegos.
- Jerez García, Óscar (2004): *Arquitectura popular manchega. Las Tablas de Daimiel y su entorno*. BAM, Diputación de C. Real, pp. 252-264.
- López-Salazar Pérez, Jerónimo y Carretero Zamora, Juan Manuel (1993): “Ciudad Real en la Edad Moderna” en *Historia de Ciudad Real*, Toledo, ed. CCM, pp. 166-168.
- Melero Cabañas, Domingo (2014): *Ciudad Real, tierra de molinos de agua. 4 vols.* C. Real, Diputación Provincial.
- Peris Sánchez, Diego (1998): “Arquitecturas de Agua y Barro” en *Centenario del Cardenal Monescillo (1897-1997). Volumen II: Corral de Calatrava*. Alía Miranda, Francisco y Juan García, Antonio de (coords.). Cuenca, Ediciones de la UCLM, pp. 299-341.
- Peris Sánchez, Diego, coord. (1995): “*Arquitecturas para la industria en Castilla-La Mancha*”. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Peris Sánchez, Diego (2005): “Los Molinos harineros: orígenes y regulación” en *Ingenios de Agua y Aire*. Almarcha Núñez-Herrador, Esther; Barba Ruedas, Cándido y Peris Sánchez, Diego. Toledo, Empresa Pública Don Quijote de La Mancha 2005, pp. 117-137.
- Plaza Sánchez, Julián (2005): *La Mancha, de Cervantes al siglo XXI. Una perspectiva etmológica*. BAM, Diputación de Ciudad Real, pp. 157-159.
- Retuerce Velasco, Manuel y Hervás Herrera, Miguel Ángel (1999): *Calatrava la Vieja. Fortificación de una ciudad islámica en la Meseta, Castillos de España*, 113, pp. 23-43.
- Rodríguez Jiménez, Juan (2014): *Carrión de Calatrava en el siglo XX. Crónica geográfica, histórica y social*, pp. 81-85.
- Rodríguez-Picavea Matilla, Enrique (1996): *La difusión del molino hidráulico en el Campo de Calatrava*

(siglos XII-XIV), *Alarcos 1195. Actas... VIII centenario de la Batalla de Alarcos (1995. Ciudad Real)*. Cuenca, Ed. UCLM.

Rodríguez-Picavea Matilla, Enrique (1999): *La villa y la encomienda de Calatrava la Vieja en la Baja Edad Media*. Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval (12), pp. 139-181.

Sánchez González, Ramón; Rodríguez de Gracia, Hilario y Porres de Mateo, Julio (Grupo Al-Balatitha) (1985): *Los pueblos de la provincia de Ciudad Real a través de las descripciones del Cardenal Lorenzana*. Caja de Ahorro de Toledo, p. 184.

UNA OBRA SINGULAR DEL ESCULTOR E IMAGINERO SEVILLANO AGUSTÍN SÁNCHEZ-CID (1886-1955) EN LA SEMANA SANTA DE VILLARRUBIA DE LOS OJOS (CIUDAD REAL)

Isidoro Villalobos Racionero
(*Instituto de Estudios Manchegos*)

De las cofradías de Semana Santa hoy existentes en Villarrubia de los Ojos (Ciudad Real) la última en incorporarse a los desfiles procesionales de Pasión es la llamada popularmente de “los verdes”¹. Su nombre oficial es el de *Hermanidad de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza*. Surgió esta asociación religiosa en los años oscuros de la posguerra española, al aflorar con más intensidad el fervor religioso subsiguiente a los desastres de aquella contienda civil (1936-1939). Su proceso constituyente se inició el 10 de abril de 1941, festividad de Jueves Santo, y terminó tres años después. Concretamente el día 10 de marzo de 1944 cuando don Emeterio Echeverría Barrena, VIII Obispo-Prior de las Órdenes Militares con sede en Ciudad Real, la erigió canónicamente en la iglesia parroquial de Villarrubia, después de aprobar sus estatutos definitivos. Fue su fundador y primer Hermano Mayor don Luis Villalobos Villalobos², quien, llevó a cabo esta piadosa empresa contando con la colaboración de otros pocos vecinos de la localidad³.

Durante su proceso constituyente, a finales de febrero de 1942 llegó a Villarrubia la imagen de Nuestra Señora la Santísima Virgen de la Esperanza, la que, llevada en andas por sus devotos cofrades procesionó por vez primera el Jueves Santo 2 de abril del referido año a las once en punto de la noche⁴ (ver foto 1). La citada imagen –titular de la Hermandad junto con el grupo de Jesús en el Descendimiento– procedía del taller sevillano de don Agustín Sánchez-Cid. La singularidad de esta obra y la personalidad artística de su autor merecen un comentario por separado.

-
- 1 Esta denominación tiene su fundamento en el color verde esperanza del capillo, botonadura y cingulo de la túnica que viste el cofrade.
 - 2 Nació don Luis en Villarrubia de los Ojos el 25 de febrero de 1906. Cursó la carrera de medicina en la Universidad Central de Madrid por la que se licenció en 1933. Tras ingresar poco después en el cuerpo de médicos titulares, ejerció la profesión en su villa natal hasta 1978. Intervino activamente en la vida cultural villarrubiera. A su instancia el Ayuntamiento de Villarrubia creó la Biblioteca Municipal, de la que fue designado bibliotecario. Interesado por la historia local hizo una primera catalogación de los fondos del Archivo Municipal villarrubiero. Entre 1967 y 1983 publicó varios estudios históricos relacionados con Villarrubia, población de la que fue cronista oficial. En 1978 fue nombrado colegiado de honor por el Consejo General de los Colegios Médicos de España. Don Luis falleció en Villarrubia el 1 de noviembre de 1994.
 - 3 Los nombres de estos vecinos y sus dedicaciones eran los siguientes: Don Pedro Crespo Díaz del Campo, maestro nacional; don Cecilio Maján Valdelomar, transportista; don Manuel Menchero Ortiz, comerciante de tejidos; don Pedro de la Osa Zamora, barman; don José Palacios Alises, funcionario del Ayuntamiento; don Jesús Santos Florito, depositario de Fondos Municipales; don Mariano Valdelomar Rabadán, maestro forjador; don Isidoro Villalobos Villalobos, industrial vinatero y don Mariano Villegas Ladrón de Guevara, médico titular. Todos los citados constituyeron la primera Junta Rectora de la Hermandad.
 - 4 Los datos anteriores están sacados del Archivo y Libros de Actas de esta Hermandad.

Con relación a la obra hemos de decir que se trata de una talla para vestir, en madera de cedro real, y policromada sólo en aquellas partes –rostro, cuello y manos– que dejan al descubierto los ropajes. La imagen, colocada sobre un pequeño soporte que le sirve de base, tiene una altura de 1'64 metros (ver foto 2).

Desde un punto de vista iconográfico esta imagen tiene la cabeza ligeramente adelantada e inclinada hacia el lado derecho, con la mirada baja, y expresa con fidelidad el dolor, apenas contenido –de aquí las lágrimas que, escapando de los ojos, ruedan por sus mejillas: dos lágrimas de cristal por la mejilla derecha y una por la izquierda–, de la Virgen y Madre ante el sufrimiento y la muerte de su amado Hijo, el Dios hecho Hombre.

Concebida para ser contemplada en su altar o en su trono procesional, tiene esta imagen la boca entreabierta, y, por ello, se observa aquí el tallado de los dientes –seis– visibles de la mandíbula superior, y, también, algo de la lengua (ver foto 3).

Por último, en la tabla del pecho, oculta por liviana camisa, lleva grabada la siguiente inscripción original: *N · S · D · LA · ESPERANZA / ORA PRO NOBIS / SHZ – CID / 1942 / Sevilla.*

El autor de la obra que nos ocupa se inspira en la imaginería barroca andaluza para realizarla. Podríamos señalar que tiene presente de manera especial la imagen sevillana de María Santísima de la Esperanza Macarena, talla anónima del siglo XVII.

No tenemos constancia de que en nuestra región don Agustín Sánchez-Cid tallase alguna otra imagen para su Semana Santa, por ello la que aquí referenciamos tiene un carácter único, que nos lleva a preguntarnos cómo llegó esta a Villarrubia.

En este punto, la historia de la Hermandad se enlaza con la biografía de su fundador don Luis Villalobos. El conocimiento y relación de este con don Agustín Sánchez-Cid tuvo un vínculo de arranque familiar: la esposa de don Luis fue prima hermana de la de don Agustín⁵.

Don Agustín Sánchez-Cid de Agüeros era ya por entonces un afamado artista. Había nacido en Sevilla en 1886, donde murió el 16 de octubre de 1955. Se licenció en medicina con premio extraordinario en 1910 y se doctoró cuatro años después. Especialista en otorrinolaringología, abrió consulta en su ciudad natal, y en ella ejerció también paralelamente como escultor. En ambas dedicaciones triunfó por entero. Su formación artística –que es la que aquí nos interesa– la realizó Sánchez-Cid en el estudio de don José García Ramos donde aprendió dibujo. En este estudio coincidió con algunos pintores que serán célebres más tarde, como, por ejemplo, Manuel Vigil-Escalera, Alfonso Grosso o Santiago Martínez. Y también aprendió modelado y vaciado en la sevillana Escuela de Artes Industriales. Viajó luego por Francia e Italia, donde conoció las corrientes iconográficas más representativas que entonces se desarrollaban en esos países. Con un estilo ecléctico, por cuanto conjuga clasicismo y nueva figuración, Sánchez-Cid nos legó una amplia e importante obra, que los críticos han catalogado en dos vertientes: una de carácter profano y otra de carácter religioso.

5 Esta fue doña Sofía Peñuelas Real, quien contrajo matrimonio con don Agustín en 1919. Hija del magistrado don Otón Peñuelas Laguna y de la villarrubiera doña Sofía Real Álvarez, falleció en Sevilla el 30 de noviembre de 1920, a los 21 años de edad. Don Agustín no volvió a casarse y murió sin descendencia.

Dentro de la primera vertiente sobresalen: la *estatua a Juan Martínez Montañés* que corona el monumento sevillano a este imaginero barroco erigido en 1923; la dedicada al casi legendario héroe *Garci Pérez de Vargas* en el pedestal del monumento al rey Santo en 1924, y la *alegoría del río Guadalquivir* en la Fuente de los Conquistadores de la ciudad hispalense realizada en 1929 con motivo de la Exposición Ibero-Americana. Asimismo destacan los grupos escultóricos titulados *La Caridad*, *El Deseo* y *El Genio*, y los relieves *Aquelarre* y *Niños Cantores*. Y numerosos bustos de prohombres sevillanos contemporáneos suyos, como, por ejemplo, el de *don José Muñoz San Román*. Sus obras *Llegada a la meta* y *Presentación* fueron premiadas con sendas medallas en las Exposiciones Nacionales de 1941 y 1943, respectivamente. En toda esta producción “predomina un concepto de atemperado naturalismo, sobrio, sin descender en detalles pintorescos, y expreso a través de formas correctas y vigorosas”.

En la vertiente religiosa, Sánchez-Cid se consagró como imaginero a partir de 1939⁶. Tallas suyas son las réplicas de varias imágenes destruidas durante la guerra civil. Así entre otras las sevillanas de *Jesús Cautivo* y el *Cristo de San Agustín*, y la *Virgen de la Piedad* para la ciudad de Cartagena. Como se dijo en 1942 ejecutó la imagen de *Nuestra Señora de la Esperanza* para la Hermandad de Semana Santa de Villarrubia de los Ojos de que tratamos en este trabajo. De 1949 es la imagen de la *Virgen del Rosario de Fátima* y de 1954 la *Virgen del Carmen*, su última obra.

Otra faceta importante desarrollada por Sánchez-Cid fue la de restaurador. En este sentido cabe recordar sus restauraciones para distintas cofradías de Semana Santa de su ciudad natal como la del *Cristo de la Expiración* (“Cachorro”) en 1939 obra imaginera de Ruiz Gijón de 1682. Y las del *Santísimo Cristo del Calvario* y la del *Cristo de la Fundación* en 1940 obras debidas a Andrés de Ocampo y fechadas en 1612 y en 1622. En 1941 restauró también el *Santísimo Cristo del Silencio* obra anónima de 1609. Y es que, como escribió Manuel Olmedo, Sánchez-Cid “gozó del mayor predicamento como imaginero, porque en sus realizaciones supo mantener la fecunda tradición de la imaginería sevillana, siempre identificado con la alta y fundamental misión de la obra religiosa –suscitar la piedad– y consecuente con el gusto estético de la comunidad a la que se destinan las imágenes”. Y porque “fue conspicuo seguidor de las esencias y de las fórmulas del barroco andaluz, tan humano en su contenido y en su expresión, como armonioso y equilibrado en el aspecto puramente plástico”.

Miembro del Ateneo de Sevilla, fue en 1924 su XXXI presidente. En 1942 Sánchez-Cid obtuvo la cátedra de Modelado y Anatomía en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, y en este centro coincidió con otros afamados escultores e imagineros, como por ejemplo, Antonio Castillo Lastrucci y Enrique Pérez Comendador. En octubre de 1944 fue nombrado por el Ministerio de Educación Nacional *maestro imaginero* para cubrir la enseñanza de Estatuaría religiosa, dentro de la Sección de Imaginería Polícroma Martínez Montañés de la citada Escuela Superior. Devoto cofrade de la sevillana Hermandad del Santísimo Cristo del Silencio, fue también

6 Con anterioridad a esta fecha Sánchez-Cid había realizado entre otras las siguientes obras: el grupo titulado Anunciación (1933), Nuestra Señora de los Ángeles (1936) y Nuestra Señora de Setefilla (1938).

académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. En la sesión de homenaje a su memoria que esta última institución cultural hispalense le tributó en noviembre de 1955, los académicos intervinientes destacaron “*el talento, la elegancia espiritual y la piedad*” de don Agustín, cuya casa-taller convirtió, durante su vida, en un referente de la mejor escultura española.⁷

Una imagen de la Virgen como la tallada por don Agustín Sánchez-Cid, para la Hermandad de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza de Villarrubia de los Ojos, adquiere su auténtico sentido iconográfico cuando se la contempla desde una perspectiva correcta; esto es: cuando montada sobre una plataforma el espectador la mira oblicuamente desde abajo. La imagen que nos ocupa⁸, portada en andas o en carroza convencional, no pudo alcanzar ese sentido hasta 1991, en que se adaptó su trono en longitud y altura a uso de costaleros. Colocada de este modo la singularidad de la obra del imaginero Sánchez-Cid se refuerza hasta el punto de hacer de este paso de palio villarrubiero uno de los más bellos de la Semana Santa castellano manchega, en todo equiparable a sus homónimos sevillanos (ver foto 4).



Imagen 1.



Imagen 2.



Imagen 3.



Imagen 4.

7 No existe, que sepamos, una monografía sobre la vida y obra de don Agustín Sánchez-Cid. Esta ausencia la hemos suplido tomando los datos que aquí aparecen de distintas publicaciones (Gran Enciclopedia de Andalucía, 1979; PÉREZ CALERO, G.: El patrimonio artístico del Ateneo de Sevilla, 1999; BARRERO GONZÁLEZ, E. (Direc.): Diccionario de Ateneístas de Sevilla, 2002...), algunas de ellas procedentes de la prensa periódica contemporánea (ABC).

8 Esta imagen ha sido restaurada en dos ocasiones. Una en el año 1994 por Santiago de Lara y en 2005 por Luis Álvarez Duarte.

EL ESCULTOR LUIS MARCO PÉREZ Y SU OBRA EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL

Jesús Rodríguez Méndez

Lucio Rodríguez Méndez

1. INTRODUCCIÓN

Coincidiendo con el treinta aniversario de la llegada de los restos mortales del escultor Luis Marco Pérez a Cuenca, para su reposo definitivo en el cementerio de San Isidro, la apertura de una sala propia en el museo de la Semana Santa de Cuenca y la puesta en valor de su figura por las principales autoridades de Castilla-La Mancha, creemos que es el momento para dar nuestro punto de vista sobre este artista, escultor fundamental en la España del siglo XX, tanto anterior como posterior a la guerra civil, tras la cual, se convertirá en figura clave en la recuperación, con sus pasos procesionales, de muchas de las más importantes Semana Santas españolas. Y entre las semanas de pasión que el escultor conquense ayudó a recuperar se encuentra la de Ciudad Real, ciudad para la que realizó varios grupos procesionales. Pero no sólo la capital tienen la suerte de contar con obras de Marco en su Semana Santa, pues la obra de esta figura primordial de la escultura del siglo XX, y más aún si nos centramos en la escultura religiosa, está también presente en localidades como Puertollano y Almadén. Pero la obra de Marco Pérez para la provincia de Ciudad Real no se queda únicamente en la escultura procesional, pues ejecutó, con gran maestría, el nuevo retablo para la iglesia de Valdepeñas, que vendría a sustituir al destruido durante la contienda civil, y del que solamente se salvaron algunas piezas pictóricas.

La comunicación que presentamos, centrada en la obra de Marco Pérez para Ciudad Real y su provincia, se iniciará con una breve reseña biográfica en la que pondremos en valor la formación que recibe el artista, sus viajes, sus trabajos, sus vivencias y, como todo esto, va a marcar su obra y su manera de entender la escultura. Tras este pequeño recorrido por su vida, haremos un pequeño acercamiento a su obra civil, un acercamiento breve, pues en la provincia de Ciudad Real su producción de este tipo es nula, si bien es cierto, un personaje que marcaría la obra del conquense, como es el escultor Julio Antonio, sí que realizó obra civil, tanto en Puertollano como en Almadén, lo que pudo ser esencial para que Marco Pérez, realizase su obra procesional para ambas localidades. Por otro lado creemos primordial un acercamiento a su obra civil, pues su trabajo y formación en este campo, será muy importante a la hora de realizar su obra religiosa, marcada por ese realismo que tanto se ve en su escultura civil anterior a la guerra del 36.

Una vez nos hallamos acercado, de forma somera, a su obra civil, nos centraremos en su producción escultórica de carácter religioso, siendo aquí donde hablaremos de su obra para la provincia ciudarrealense, tanto los pasos procesionales que realiza para

la capital, así como los que realiza para Puertollano y Almadén y su trabajo para el retablo de Valdepeñas. En lo referente a los pasos procesionales, nos centrarnos en un estudio artístico de los mismos, viendo la probable influencia que en estas obras tiene la formación académica y el devenir vital de Marco Pérez. Tras el estudio de las obras que realiza para las diferentes semanas de pasión, nos centraremos en el estudio del retablo de Valdepeñas, haciendo un estudio de la antigua obra, su destrucción, las tablas recuperadas y como, a partir de la obra destruida y las piezas recuperadas, el artista conquense, realiza el nuevo retablo. La comunicación finalizará con una pequeña conclusión del estudio realizado sobre la obra de Marco Pérez en la provincia de Ciudad Real y la importancia, tanto artística como histórica, de la misma.

1. PEQUEÑO ACERCAMIENTO A LA BIOGRAFÍA DE MARCO PÉREZ

Luis Marco Pérez nace el 19 de agosto de 1896, en la pequeña localidad conquense de Fuenteespino de Moya. En el año 1908, cuando cuenta con doce años de edad, su familia se traslada a Valencia, entrando rápidamente en el taller del imaginero Modesto Quilis, tarea que compagina con sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, en la que se matricula en el curso 1911- 1912, teniendo como profesores al escultor Eduardo Soler Llopi y al pintor Salvador Abril. En 1919, pensionado por la Academia de Bellas Artes, marcha a Madrid, donde se pone al servicio de escultor José Ortell, que será fundamental en su formación y que le animará a matricularse dos años en la Facultad de Medicina en la especialidad de Anatomía, algo que será fundamental en la obra del escultor conquense. En su estancia en Madrid compagina su labor en el taller de Ortell con las clases en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. De este periodo son las obras “Musa gitana” y “Ofrenda”.

Un año después recorrerá la serranía conquense, donde entra en contacto con tipos y gentes que marcarán su obra de esta época. Esto queda de manifiesto en el año veintidós, pues se presenta a la Exposición Nacional con las obras “La princesilla de la Hinojosa” y “El alma de Castilla es el silencio...”. En este momento la Diputación de Cuenca le concede una beca y Marco Pérez marcha a Italia. Allí entra en contacto con la escultura clásica y del Renacimiento, analizando obras de Miguel Ángel y Donatello y obras clásicas como el Torso del Belvedere. Tras su regreso a España, realiza, entre otras obras, “Idilio Ibérico”, que presenta a la Exposición Nacional de 1924, consiguiendo el segundo premio. Dos años después vuelve a presentar obra para una Exposición Nacional, en este caso “El Hombre de la sierra”, con el que consigue la primera medalla, logro que superará en el año treinta, pues consigue, con “El Pastor de la Huesas del Vasallo”, la medalla de oro del Círculo de Bellas Artes.

Pero antes de esa obra, hay otros momentos importantes en la vida del escultor conquense. En el año 1926, será nombrado hijo predilecto de Cuenca y, un año más tarde, tras contraer matrimonio en Valencia, es nombrado profesor de la recién creada escuela de Artes y Oficios de la capital conquense. Dejará esta plaza como profesor en el año 1933 para trasladarse a Valladolid, donde había conseguido plaza como

profesor de la escuela de Artes y Oficios de la ciudad, entrando en contacto con la obra de Gregorio Fernández, una escultura que marcará, junto a lo visto en Italia y otras influencias, su obra religiosa, especialmente la procesional, de los años posteriores a la guerra civil. Una guerra civil que le sorprenderá en Valencia, donde se encontraba de vacaciones. Allí entrará a formar parte de la Junta de Incautación del Tesoro Artístico. Una vez acabada la contienda civil, tras pasar un proceso de depuración, regresa a su plaza de profesor en Valladolid, donde permanecerá un año pues, en 1940, pide el traslado como profesor a la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, escuela de la que será nombrado director en el año 1947. Son estos años, los posteriores a la guerra civil y primeros en la capital, cuando comienza a realizar su gran labor como imaginero, una tarea para la que contará con un importante taller situado en la calle Serrano.

Su estancia en Madrid es muy productiva, pues además de su labor en la Escuela de Artes y Oficios y su trabajo como imaginero, hay que sumar su nombramiento, en el año 1956, como catedrático numerario de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, plaza que ocupará hasta su jubilación en el año 1966. Son años de gran labor profesional y de reconocimientos. Con su jubilación, poco a poco va abandonando el taller y el trabajo en el mismo. La responsabilidad artística, que el maestro había desarrollado durante tantos años, recae en José Rincón García, que continuará con la labor llevada a cabo por el maestro. Tras esos años de continuo trabajo y reconocimientos, el artista va cayendo poco a poco en el olvido, si bien es cierto que en el año 1982 es nombrado académico de honor de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, muriendo en Madrid, donde será enterrado, en el año 1983 prácticamente en el anonimato. Dos años después, gracias al afán de un grupo de conquenses, sus restos son trasladados a Cuenca, donde reposan, junto a otros ilustres artistas, en el cementerio de san Isidro de la capital.

2. EL REALISMO DE SU OBRA CIVIL

Lo más interesante en lo que se refiere a la obra civil de Luis Marco Pérez será lo que el artista conquense realice con anterioridad al año 1936, año del inicio de la guerra civil española. Son años en los que llevará a cabo una inmensa labor escultórica de carácter civil que le dará un reconocimiento, que le llegará tanto por la fama que alcanza, como por los continuos premios que recibe. Son años de continua formación y de trabajo constante. Su formación e influencias son variadas, yendo desde su aprendizaje en Valencia, hasta sus viajes por Italia y otros lugares de Europa, por la sierra conquense y por distintas ciudades españolas. Es su obra, sobre todo, de un carácter realista, aunque esto no es óbice para decir que Marco Pérez no conoció las vanguardias. Lo que queda claro es que su conocimiento de la obra de artistas valencianos, de su viaje a Italia, donde entra en contacto con la escultura clásica y renacentista¹, y sus viajes por Europa, donde conoce la obra de artistas como Rodin, Aristide Maillol² o Meunier³, van

1 De su viaje a Italia traerá un nuevo concepto de la escultura. Ahora verá la escultura como "volumen, masa en el espacio, y que se puede- hasta conviene- prescindir de los anecdóticos detalles y de los superfluos accidentalismos tan al uso por entonces".

2 La escultura de Marco Pérez tiene aires de "la escultura mediterránea y aromas de la sensualidad volumétrica del francés Maillol".

3 Escultor belga cuya obra se ve influenciada por la escultura de Rodin. Realiza, principalmente, figuras de labradores y mi-

a marcar la obra de don Luis, sobre todo en los años anteriores a la guerra civil.

Como decíamos con anterioridad, el viaje a Italia y su conocimiento, de primera mano, de la escultura clásica y renacentista, especialmente la del Quattrocento, van a marcar la manera de entender la escultura de Marco Pérez. En su regreso a tierras españolas, a lo que ha asumido en Italia, se sumará su interés por lo que están haciendo artistas como Julio Antonio, Victorio Macho o Emiliano Barral. Son sus obras de esta época de un marcado carácter realista, donde se pone de manifiesto sus conocimientos anatómicos, algo que algunos especialistas le criticarán, y que darán como resultado obras de tipos conquenses, que, además de conseguir el reconocimiento de las instituciones con premios en las Exposiciones Nacionales, darán fama al escultor de Fuentelepeña de Moya. Pero no todo serán obras realistas y de tipos conquenses, pues en este periodo Marco Pérez, también realizará obras de desnudos y de temática mitológica que se ponen en clara relación con las obras clásicas que ha visto en Italia y con la escultura valenciana y catalana de artistas como José Clará, Enrique Casanova o su coetáneo José Capuz.

Pero si hay un escultor que marca claramente la obra civil de Marco Pérez, ese es el artista tarraconense Julio Antonio⁴. De él tomará su manera de captar el alma de las gentes, lo que lleva a Pérez, en palabras de Gaya Nuño a “un exacerbado realismo casi expresionista en sus bultos de pastores y serranos conquenses”⁵. Esa relación y gusto por la obra de éste pudo llevar al escultor conquense a hacerse cargo de la realización de los pasos procesionales que ejecutó para las localidades de Almadén y Puertollano e incluso, que estas localidades eligiesen al escultor conquense por su forma de hacer tan cercana al escultor tarraconense, tan ligado a estas localidades. Unos pasos procesionales, tanto los de Puertollano y Almadén, como los que realiza para Ciudad Real que, al igual que su obra civil, como veremos a continuación, tienen un marcado carácter realista y unas claras influencias de lo que Marco Pérez ve a lo largo de sus viajes y vivencias.

3. ESCULTURA RELIGIOSA: LA IMAGINERÍA PROCESIONAL Y EL RETRABLO DE VALDEPEÑAS

“En la imaginería procesional, sus pasos expresan serenidad y vigor, pero llenos de dulzura, como corresponde a la mística religiosa. Fiel a la tradición realista, su obra se integra en la denominada escuela castellana”⁶. Con estas palabras de Fernando Estebe, quien fuera alumno de Luis Marco Pérez se resume de manera clara lo que va a ser la imaginería procesional del escultor conquense, una escultura que va a ser esencial en la producción artística de don Luis, sobre todo tras la guerra civil, si

neros de proporciones heroicas, pero no indebidas, con una imagen cercana a las pinturas de Millet, con una idealización romántica, a la vez que inspirada en el nuevo esteticismo.

4 Este escultor, que se relacionó con Victorio Macho, va a incidir en su obra en “captar los rasgos físicos y espirituales del pueblo español”. Se afincará en Almadén, donde “realizará una serie de bustos de la raza”, donde capta ese espíritu propio del pueblo español.

5 GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Arte del siglo XX, Ars Hispanae*, Madrid, 1977.

6 Estebe, Fernando, “A mi maestro” en Luis Marco Pérez, *Catálogo de exposición*, Valencia, 2002.

bien es cierto que, con anterioridad a la contienda, realiza alguna obra de incalculable valor, y desgraciadamente destruida, como “La Santa Cena” o “El Descendido”. Esa importante producción de imaginería procesional se deberá en gran medida, al gran número de encargos que recibe por la necesidad de recuperar la ingente cantidad de pasos procesionales que se destruyen en los años iniciales de la guerra civil.

Como veíamos al inicio de este punto, con las palabras de Estebe, la obra religiosa, y más concretamente la imaginería religiosa, de Marco tiene un marcado carácter realista, cercano a la estética castellana que él conocerá en su estancia en Valladolid. En muchos de sus pasos se ve la influencia de artistas de la talla de Gregorio Fernández, Juan de Juni o José Rincón, un influjo que se verá, además de en el realismo de las figuras en la disposición de los grupos en muchas de sus composiciones y en la forma de tallar las vestiduras. Pero no sólo la influencia de la escultura procesional castellana estará presente en la imaginería del escultor de Fuentelespino de Moya, pues en su obra se ve la clara influencia de la escultura renacentista que conoce en Italia, de la obra de artistas como Salzillo e, incluso, de la escultura barroca de la escuela andaluza.

Todas estas influencias, se verán reflejadas claramente en las imágenes y grupos procesionales que Marco Pérez realiza para una gran cantidad de ciudades españolas, y, en el caso de la provincia de Ciudad Real, tanto en la capital como en Puertollano como Almadén no escapan de esos influjos, como podremos ver a continuación.

3.1. La imaginería en Ciudad Real

Cuando hablamos de la obra que Marco Pérez realiza para Hermandades y Cofradías, podemos ponerla en clara relación, aunque con la diferencia de las épocas en las que nos movemos, con las premisas de la imaginería procesional barroca, una imaginería que surge de los postulados del Concilio de Trento. Bajo esas normas la escultura se verá como un método de acercar a los fieles las figuras de Cristo, la Virgen y los Santos⁷, así como un modo de adoctrinar a los católicos. De esta forma la imagen lo que pretende es persuadir y conmovir a los fieles, además de instruirlo en las enseñanzas de la fe católica, es decir, el arte se convierte en un método de propaganda de la esferas religiosas. Pero no sólo los postulados que salen del Concilio de Trento serán la base de la imaginería procesional, sino que el desarrollo de las cofradías penitenciales, cuyo auge es significativo en el periodo barroco, va a ayudar a fomentar la creación artística, pues serán estas agrupaciones, formadas en la mayoría de los casos por los diferentes gremios artesanales, las que encarguen las imágenes para procesionar. Estas cofradías, que seguirán vigentes a lo largo de los siglos, serán las encargadas de pedir los nuevos pasos, que vendrán a sustituir a los destruidos en la guerra civil.

Las obras que saldrán de las gubias de los principales artistas del Barroco, y que marcan la estética que seguirá Marco Pérez, serán realistas, o al menos una realidad

7 “que instruyan diligentemente a los fieles en primer lugar acerca de la intercesión de los Santos, su invocación el culto de sus reliquias y el uso legítimo de sus imágenes...”. Concilio de Trento. Sesión XXV (3 y 4 de Diciembre de 1563)

inventada pero que es verosímil. Pero esa realidad, cuya finalidad es conmover al espectador, va a ser teatralizada y exagerada para llamar la atención del pueblo que observa esos pasos, por lo que tendremos, tanto en la obra barroca, como en la obra del artista conquense varios siglos después, un arte descriptivo que intenta contar una historia al espectador. Además, será una representación en la que se dará la dualidad del bien y el mal, los santos, la Virgen, Cristo, etc. frente a los sayones, Judas, soldados...

Estos postulados se verán en los seis pasos procesionales que salieron de la gubia de Marco Pérez para la Semana Santa de Ciudad Real. Todos los grupos escultóricos, sin excepción, cumplen con todas las características e influencias de la obra de este tipo que sale del taller del escultor conquense. En todos los pasos vemos las claras influencias de la escultura procesional barroca, de la obra de Salzillo y de la escultura clásica y renacentista que conoció en sus viajes a Italia. Además en los pasos que realiza para la capital ciudadrealeña se ve el marcado carácter realista de su obra, así como el gran conocimiento, adquirido en sus años de aprendizaje, de la anatomía humana. Sólo hay que ver la clara influencia de Salzillo en la “Oración en el Huerto”⁸, un influjo, que también se verá en el paso, de parecidas características, que ejecuta para la Semana Santa de Cuenca. Todo en el paso recuerda a la obra del escultor murciano, la manera de situar a los personajes, tanto a Jesús como al ángel (de rasgos afeminados, como para demostrar la impersonalidad de estos seres) y los apóstoles, tiene más que claras reminiscencias salzillescas.

Pero si en el paso de la Oración del Huerto se observa la influencia del paso que Salzillo⁹ realizó para la Semana Santa murciana, en otros grupos escultóricos se ve la clara influencia del barroco castellano y de la escultura clásica. En muchos de estos pasos, además de ese influjo, encontraremos similitudes con la obra que don Luis realiza para otras ciudades. Entre las claras reminiscencias a lo clásico, más concretamente a la escultura renacentista, tenemos la imagen de “Nuestra Señora de la Angustias”, una escultura que, sin lugar a dudas, recuerda, y mucho, a la Piedad que Miguel Ángel realizará para la Basílica del Vaticano. La impronta del genio italiano se puede apreciar en la manera en que Marco Pérez distribuye a la Virgen y a Cristo recién descendido de la cruz. Vemos como la manera en que la Virgen, quizá no tan joven y con un rostro de mayor patetismo que el que muestra la imagen realizada por el escultor florentino, toma en sus brazos a su hijo muerto, guarda una clara similitud con la piedad del Vaticano, al igual que la posición de Cristo, con un brazo caído y un rostro que muestra una gran serenidad, alejada del sufrimiento de las obras barrocas. Pero, también podemos encontrar reminiscencias barrocas pues, esta obra se puede

8 En el paso que Marco Pérez realiza para Ciudad Real, al igual que el paso que de Salzillo se conserva en Murcia, vemos, como se indica en los Testamentos, las caras de los apóstoles con “ojos cargados de sueño”. San Pedro es una de las figuras de facciones más logradas y, sus brazos, que sujetan en tensión la espada, se muestra la maestría de Marco Pérez a la hora de trabajar la anatomía humana. Cristo, como en la obra salzillesca, aparece arrodillado en actitud suplicante, con un rostro de cargado dramatismo.

9 Escultor murciano que desarrolla su obra en los años finales del barroco. Puede ser considerado uno de los grandes escultores españoles, su obra es fiel a la forma de hacer de los artistas de su región, tanto en la fisonomía de los tipos como en la indumentaria y en el sentimiento. Su Oración en el Huerto es un claro ejemplo de su forma de trabajar y muestra la originalidad de su obra, donde ya se muestra el acercamiento a la belleza formal.

relacionar de forma clara con la obra del mismo tema que Luis Salvador Carmona¹⁰ realizase para la catedral de Salamanca.

Los demás pasos procesionales que el escultor conquense realiza para Ciudad Real sí que tienen un marcado acento barroquizante así, en el grupo escultórico del “Santísimo Cristo del Perdón y de la Aguas”, las influencias de la estética barroca, tanto la castellana como la andaluza no dejan lugar a la duda. La distribución de los ladrones recuerda claramente a como los distribuye Gregorio Fernández¹¹ en el impresionante grupo escultórico conocido popularmente como “Señor en tus manos encomiendo mi espíritu” que realiza para Valladolid. En cuanto al Cristo del Perdón¹² se puede relacionar con los Cristos agonizantes de la estética andaluza, que realizan genios de la categoría de Martínez Montañés o Juan de Mesa. En donde más se nota la influencia de Fernández es en la disposición del grupo y en las imágenes de los ladrones (que si salen de la gubia del genio del Barroco). Tanto las figuras que taya Gregorio Fernández como las que realiza Marco Pérez son perfectos estudios anatómicos, siendo las de Fernández de una teatralidad, tanto en gestos como en la disposición de los cuerpos en la cruz, mayor que en los de Marco Pérez.

Las influencias barrocas también se notan con claridad en otros dos grandes grupos escultóricos que don Luis lleva a cabo para la capital manchega. Así en “El Descendimiento”¹³, tanto en la forma en que distribuye las figuras, como en la forma de tallar los paños y la fisionomía de los cuerpos se ve la estética y la teatralidad que ponderan en el mundo barroco. Una teatralidad que está presente tanto en la escuela castellana como en la andaluza, si bien es cierto que en Andalucía, esa teatralidad alcance cotas más altas. En el Descendimiento de Ciudad Real, obra está que tiene una de enorme parecido en la Semana Santa conquense, la forma de colocar las figuras, tanto de Cristo, los hombres que lo descienden de la cruz, así como las mujeres santas y san Juan, tiene claros referentes de obras cumbres del barroco como el paso del Descendimiento de Gregorio Fernández o el paso que Pedro Roldán realiza para la “Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla”. Pero no sólo en la disposición de las figuras se puede ver la influencia de la imaginería barroca, sino que tanto en la naturalidad de los rostros, su realismo, como en la forma de tratar los ropajes, se ve el influjo que en esta obra de Marco Pérez tuvieron los pasos barrocos. En el rostro de Cristo vemos una gran serenidad mientras que en el rostro de las mujeres se muestra el dolor y sufrimiento por la muerte del hijo y del maestro.

10 De este escultor era el antiguo paso de San Juan Bautista que desfilaba la noche del Martes Santo en Cuenca y que fue destruido en el año 36. Tras el fin de la guerra civil Marco Pérez realizará un nuevo paso muy semejante al realizado por Salvador Carmona. Esto pone de manifiesto el conocimiento de la obra del escultor sevillano por parte de don Luis.

11 Sin lugar a dudas uno de los más grandes artistas de la escultura barroca española, supo plasmar la religiosidad de una época brillante en la historia del arte español. Nacido en Sarria, provincia de Lugo. Parece ser que se traslada en sus primeros años a Madrid, donde entra en contacto con el taller de Pompeo Leoni. Desde allí se traslada a Valladolid, cuando en la ciudad se establece la Corte. En esta ciudad alcanza su fama, más aun tras la temprana muerte de Francisco Rincón, lo que lleva a que los encargos que se le realizan aumenten en número. Su obra, de clara influencia trentina, va a pasar por diferentes etapas, desde una escultura claramente manierista hasta una producción artística más cercana al naturalismo.

12 “El Cristo del paso” de Valladolid no es obra de Fernández y unos lo atribuyen a Pompeo Leoni y otros a Francisco de la Maza

13 Obra realizada por Marco Pérez entre los años 1943 y 1944. Está formada por seis figuras, todas ellas de madera.

El otro gran paso de clara influencia barroca es el de “Nuestro Padre Jesús Caído”, realizado en 1943 por don Luis y que constaba de Jesús en su tercera caída, el Cirineo, un sayón y dos santas mujeres, incorporándose el año siguiente la imagen de la Verónica. Este paso se pone en relación con total claridad con la obra que Gregorio Fernández y su taller realizan para la Semana de Pasión vallisoletana. Quizá la obra de Marco Pérez está alejada de la teatralidad y la forma de hacer manierista de la obra que procesiona en Valladolid. La obra que tenemos en Ciudad Real, posiblemente, muestra una mayor serenidad, más cercana a la forma, tanto en rostros como en vestimentas, en que Gregorio Fernández talla sus obras más tardías, donde las vestimentas son de bulto más redondo que las que realiza para las figuras del paso de la Cofradía del Santo Cristo del Despojo. En esta obra del escultor conquense también se puede apreciar otra de las características de su obra, como es la importancia que da al estudio de la anatomía, algo que aprendió en sus años de estudios en Madrid. La estética de las vestimentas, sobre todo del sayón y del Cirineo, sí que tiene claras referencias, ya no sólo de la obra de Fernández, sino que recuerda en algunos aspectos las figuras que Juan de Juni realiza para el Entierro de Cristo que se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. También se puede poner en referencia con el paso de la Caída que Salzillo realiza para la Semana Santa murciana, tanto en la estética y teatralidad del paso con en la distribución de las imágenes.

La última obra de Marco Pérez en Ciudad Real es “Nuestra Señora de la Soledad”, realizada en el año 1946. Es una imagen más cercana a la estética de las vírgenes andaluzas de palio, con un rostro que muestra a la vez la tristeza y la serenidad de una madre que, apenada por la muerte de su hijo, acepta el destino que ya estaba escrito. Pero aunque puede ponerse en relación con la imaginería de vírgenes andaluzas, quizá al ser una imagen vestida, si nos fijamos con detenimiento podemos hablar de una obra cercana a la escultura castellana si nos centramos en el dolor que refleja su rostro y la actitud gesticulante de sus manos.

3.2. La obra de Marco Pérez en Puertollano y Almadén

Las localidades de Puertollano y Almadén son dos de los lugares que pueden poner en relación a Luis Marco Pérez con uno de los escultores que, como ya se comentó a la hora de hablar de su obra civil, marcó de manera clara su manera realista de entender la escultura. Ese escultor no es otro que Juan Antonio, quien, además de residir en la localidad minera de Almadén, realizó sendos bustos de rostro de minera y minero para estas poblaciones. Este gusto por la obra del artista tarraconense puede ayudar, en gran medida, para que el escultor de Fuentelespino aceptase realizar las imágenes que se le encargan en ambas ciudades para reponer, en el caso de Puertollano, la destruida durante los inicios a la guerra civil y, en el caso de Almadén, la desaparecida en un lamentable incendio. Para la ciudad de Puertollano saldrá, en el año 1953, de la gubia del artista conquense, un “Huerto de los Olivos” que le es encargado por la Cofradía de “Jesús Orando en el Huerto” (“Los Armaos”), cuya fundación actual se remonta

a inicios del siglo XX, posiblemente, por un grupo de gentes de pueblos cercanos a Puertollano que se trasladan a la ciudad minera para trabajar en las minas de carbón. Las primeras noticias sobre la Cofradía aparecen en una noticia, fechada el 11 de Abril de 1911, en el periódico “EL PUEBLO MANCHEGO”¹⁴. Con la guerra civil la hermandad y su patrimonio desaparecen y, no será, hasta el año 1952, gracias al afán del alcalde de Puertollano y a la nueva Junta pro-Semana Santa, cuando se le encargue a Marco Pérez la realización del nuevo paso, un grupo escultórico en el que vemos la imagen de Cristo arrodillado, en actitud suplicante, como siguiendo la dirección que le marca el brazo del ángel, la otra figura que forma el grupo. En palabras de Monedero y de Bonet, no es el mejor paso procesional que sale de las manos de Marco Pérez “resultando un tanto envarada y, sobre todo, afeada por la vestimenta postiza”.

Para la localidad de Almadén el escultor conque se realizará, en el año 1955, una imagen de “Nuestro Padre Jesús Nazareno” que viene a sustituir a la imagen anterior, destruida, de forma fortuita, en un incendio en la madrugada del 22 de septiembre de 1954. En el encargo que le realiza la “Fiel Congregación de Nuestro Padre Jesús Nazareno”¹⁵, se establecía que la imagen debía ser similar a la destruida, obra que había sido atribuida a Juan de Mena, pero cuya autoría parece corresponder a la escultora Luisa Roldana. La imagen antigua era una talla de vestir, sin embargo, la talla realizada por don Luis, será de talla completa y realizada con madera de Finlandia. La imagen muestra los rasgos típicos de los nazarenos andaluces¹⁶ y, es muy similar, a la obra que de la Roldana se conserva en el convento de las clarisas de Sisante (Cuenca) y del que Palomino escribió que “era irreverente estar delante de él y no arrodillarse”.

3.3 El retablo de Valdepeñas

No se tienen datos exactos del año de realización del primer retablo mayor para la iglesia de Valdepeñas. Según los datos que aporta Juan José Cañaveras Matamoros el retablo, de formas renacentistas, se comienza a realizar en los años treinta del siglo XVI y fecha su finalización en octubre de 1553, según reza en el lado de la epístola. Pero según se desprende del trabajo de García Alcázar¹⁷, el retablo no fue construido

14 “En la mañana (Jueves Santo), después de oír misa con atención, confesar y comulgar, la mayoría de los Armados, al toque de cornetas y tambores salieron de la Iglesia (Parroquia de la Asunción, en esa época no estaba construida la Parroquia de San José, actual sede de la Cofradía) en ordenada procesión y con ese aire marcial tan propio de los españoles, llevando en medio a los dignísimos sacerdotes y ordenado don Juan Gil en dirección a la Virgen de Gracia. En tal punto y simulando el Huerto en que Jesús estaba haciendo oración, previa lectura de las ordenes que los príncipes de los sacerdotes, escribas y fariseos, dieron a la turba de gente armada, que guiada por el traidor Judas había de prenderle, se precipitaron en tropel precedidos del que hacía de apóstol infiel al punto donde oraba el Justo de los Justos, una hermosa efigie que representaba a Jesús, siguiendo hasta la letra la triste tragedia; ataron la efigie de Jesús con fuertes cuerdas cuyos cabos eran llevados por res soldados, cuya indumentaria igual que la de todos los Armados, semeja a la de los soldados romanos de aquella época”.

15 Congregación fundada en el año 1878 por iniciativa D. Pedro Pedroso y D. Miguel Mora y, tenía como finalidad “el debido culto, como Hijo de Dios y Señor, para alcanzar la perfección espiritual en la tierra y las gracias que se conceden en el cielo”

16 Tenemos una imagen, aunque dotada de grandilocuencia y de gran expresividad, realista y que más que al triunfo se acerca a la compasión.

17 García Alcázar, Silvia, “Vicisitudes del Patrimonio Histórico Artístico durante la guerra civil en Valdepeñas” en La guerra civil en Castilla-La Mancha 70 años después, Ediciones UCLM, Cuenca, 2002

para la iglesia de Valdepeñas. En su origen este retablo estaría en una iglesia de Granada, desde donde vendría, al ser el granadino sustituido por un nuevo retablo, a Valdepeñas en época de Isabel II, debido a las buenas relaciones de la monarca con la localidad. Las mismas dudas que se tienen sobre su origen son las que surgen al hablar de la autoría del mismo. En lo que parece que se ponen de acuerdo todos los investigadores es a la hora de poner en relación la obra con el círculo de Yañez de la Almedina¹⁸, por la clara influencia italiana que se ven en las pinturas que forman parte del mismo y que no fueron destruidas en la guerra civil. Las pinturas, realizadas sobre tabla, muestran diferentes pasajes de la vida de Cristo: Anunciación, Natividad, Transfiguración, Resurrección, Pentecostés y la Ascensión. Las pinturas del antiguo retablo consiguieron ser salvadas de las llamas, pero no sucedió lo mismo con el resto del retablo, una obra compuesta de banco, tres cuerpos con cinco calles y las correspondientes entrecalles y ático.

Por esta razón, a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta las autoridades civiles y eclesiásticas de Valdepeñas consideran que es necesaria la realización de un nuevo retablo mayor que venga a sustituir el destruido. Así se crea una Junta pro-retablo que, con la ayuda de los fondos que entregan los fieles, la colaboración de la Falange y, la subvención otorgada por el ayuntamiento, consigue capital suficiente para sufragar los costes del nuevo retablo. De esta forma, en el año 1957 el párroco, don Antonio Sánchez- Barba, encarga a Marco Pérez la realización del mismo, con la condición que se asemeje al destruido y que las tablas que fueron salvadas de la destrucción se incluyan en el retablo de nueva construcción. El escultor conculca acepta el encargo y realiza un retablo¹⁹ de estilo renacentista, aunque añadiendo una calle más que la que tenía el antiguo retablo y también inserta dos nuevas tablas. Para esta obra, en la que contó con un gran número de discípulos, el artista añadió varias obras escultóricas, colocando a los doce apóstoles en las entrecalles dentro de hornacinas, imágenes para las que realizó modelos de escayola que se conservan en el museo de Cuenca. Todos los apóstoles van vestidos con túnica y llevan en sus manos los símbolos que los caracterizan. La calidad de los bocetos está fuera de toda duda, pero la participación de discípulos y el empleo de las policromías, hacen que en las imágenes de los santos se aprecien diferencias de calidad y se pierdan algunos detalles. Las figuras de los doce apóstoles, tanto en la fisonomía de sus rostros, como en las posturas que adoptan y en la forma de sus vestimentas se ve claramente la influencia clásica y renacentista que se da en muchas de las obras de Marco Pérez. Así lo podemos observar en las imágenes de Santiago el menor, San Felipe o Santo Tomás, donde sus rostros barbados recuerdan los bustos romanos y las túnicas, sin lugar a dudas, están en clara relación con la estatuaria clásica romana que, el escultor, había

18 Hay que recordar que Yañez de la Almedina trabajó en el taller de Rafael lo que dejó una clara impronta en su manera de entender la pintura.

19 El dorado del retablo corrió a cargo del maestro en Policromía y Dorado, Enrique Gimeno Monrabal. Además de su trabajo de taller, Gimeno Monrabal, fue nombrado por Orden de 23 de septiembre de 1964 del Ministerio de Educación Nacional, Maestro de Dorado y Policromía de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Madrid.

conocido en sus viajes a Italia. En algunos otros, caso de San Bartolomé o san Andrés, que llevan los torsos desnudos, se puede observar el interés constante de don Luis por la anatomía humana. Además de las figuras de los apóstoles el escultor realizó sendas figuras de santos manchegos en el ático, flanqueando el calvario que corona el retablo. El calvario muestra la imagen arquetípica de este tema, con Cristo en la cruz y, a sus pies, la Virgen que mira al hijo que está a punto de morir y san Juan que con un rostro de facciones juveniles mira, desolado, al maestro. Este calvario más que reminiscencias renacentistas en la conformación estilística de las figuras se puede poner en relación con los postulados barrocos o, más bien, con influjos manieristas por la teatralidad con la que trata las vestiduras y los rostros de san Juan y la Virgen. En cuanto a los santos que flanquean el calvario, vemos que visten los hábitos de franciscanos y posiblemente trinitarios²⁰. Tanto en la forma de las vestimentas como en la forma de posicionar los cuerpos y el aire de santidad que da a sus rostros podemos afirmar, desde nuestro modesto punto de vista, que ambas imágenes se relacionan con la primera escultura barroca. Como no recordar en estas imágenes del retablo de Valdepeñas el san Ignacio de Loyola de Gregorio Fernández o el san Francisco de Asís de Martínez Montañés.

4. CONCLUSIÓN

Con este trabajo hemos querido poner en valor, en el año del treinta aniversario del traslado de sus restos a Cuenca, la figura del escultor conquense Luis Marco Pérez. Un artista muy valorado en su momento y que por las circunstancias tan comunes que se dan en la sociedad española fue poco más que olvidado. Por suerte su figura se está recuperando con la apertura de una sala propia en el museo de la Semana Santa de Cuenca, ciudad y celebración que tanto le deben. Pero si Cuenca y su Semana Santa le deben mucho a don Luis, no es menos la importancia que su obra tiene para la Semana de Pasión ciudadrealeña, pues su obra ha sido de vital importancia para su renovación tras la guerra civil y para haber logrado el reconocimiento de Semana Santa de Interés Turístico Nacional. Es por esta razón por la que hemos realizado esta comunicación, para dar nuestro punto de vista sobre el valor artístico de la obra que Marco Pérez realizó para Ciudad Real y su provincia. Nuestro trabajo, como Historiadores del Arte ha consistido, más allá de fechas y datos históricos, que son conocidos, en dar nuestra visión sobre la obra del escultor de Fuentelespino desde un punto de vista artístico, viendo posibles influencias en su trabajo, influencias que para nosotros son claras y que tienen un referente en el devenir vital del artista.

20 Debemos recordar que la primera fundación de la Orden Trinitarios descalzos tuvo lugar, por parte de san Juan Bautista de la Concepción en la ciudad de Valdepeñas.



Imagen 1. Detalle Huerto Ciudad Real.



Imagen 2. Huerto Salzillo. Detalle.

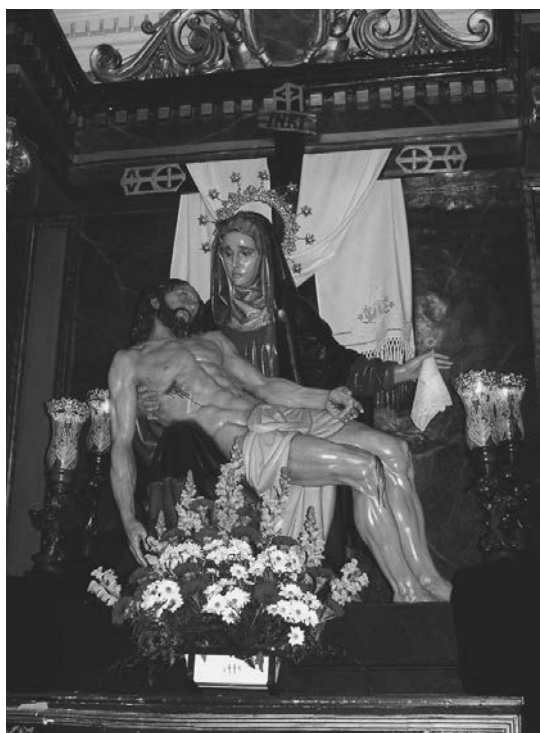


Imagen 3. Ntra. Señora de las Angustias.
Ciudad Real.



Imagen 4. Piedad del Vaticano.



Imagen 5. Nazareno de Almadén



Imagen 6. Nazareno de Sisante.

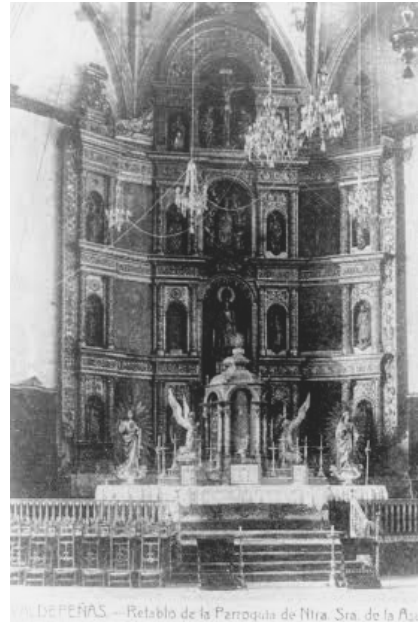


Imagen 7. Antiguo retablo de Valdepeñas.



Imagen 8. Retablo obra de don Luis Marco Pérez.



Imagen 9. Retablo de Valdepeñas. Detalle. El Calvario.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA.VV, *Luis Marco Pérez. I centenario*, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca 1996.
- AA.VV, *Luis Marco Pérez*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2002.
- AA.VV, *Gregorio Fernández, La gubia del Barroco*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2008.
- ALONSO PONGA, José Luis y PANERO GARCÍA, Pilar (Coord.), *Gregorio Fernández, Antropología, Historia y Estética en el Barroco*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2002.
- AZCARATE RISTORI, José M^a de, *La imagen religiosa*, en Actas del primer congreso nacional de Cofradías de Semana Santa, Zamora, 1988.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, *Clasicismo y realismo en la escultura de Marco Pérez*, Levante, Valencia, 1986.
- BENEDICTO SACRISTÁN, José, *Vida y Obra del Escultor Luis Marco Pérez*, Valencia, 1985.
- BONET SALAMANCA, Antonio y PORTELA SANDOVAL, Francisco, *Luis Marco Pérez: Escultor e Imaginero*, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999.
- DEZINGER, Enrique, *El magisterio de la Iglesia*. Quita reimposición, Herder, Barcelona, 1997.
- GARCÍA ALCÁZAR, Silvia, “Vicisitudes del Patrimonio Histórico Artístico durante la guerra civil en Valdepeñas” en *La guerra civil en Castilla-La Mancha 70 años después*, Ediciones UCLM, Cuenca, 2002
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Arte del siglo XX*, Ars Hispanae XII, Madrid, 1977.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio, *Cristos Yacentes en las iglesias valencianas*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1964.
- MADRID Y MEDINA, Ángela, *Aportaciones documentales a la Iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Valdepeñas*, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha
- MARTIN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura Barroca en España 1600- 1770*, Cátedra, Madrid, 1983
- MARTÍNEZ KLÉISER, Luis, “Semana Santa en Cuenca. Imágenes convertidas en pasos. Los pasos de Marco Pérez”, *ABC*, 23 de marzo de 1930
- MARTÍNEZ KLÉISER, Luis, “La Semana Santa de Cuenca. Piedad y arte”, *ABC*, 25 de marzo de 1945.
- MONEDERO BERMEJO, Luis, *Marco Pérez (1986) su obra en el museo de Cuenca*, Madrid, 1986
- MORALEJA, Francisco J., “*Marco Pérez, memoria de un centenario*”, *El Correo conquense*, nº 101, 21-30, Cuenca, marzo 1997.
- NOVOTNY, Fritz, *Pintura y Escultura en Europa 1780- 1880*, Cátedra, Madrid, 1994.
- OSUNA RUIZ, Manuel, *Centenario de Luis Marco Pérez (1886-1996)*, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1986.
- PLAZA SANCHEZ, Julián, *La Semana Santa de Ciudad Real. Aportación Etnográfica de una Religiosidad Popular*, Ayuntamiento de Ciudad Real, Ciudad Real, 1985.

FUENTES

- <http://www.icoitma.com/imagenes/imagenes-noticias/id290A.pdf> [19/02/2015].
- <http://luismarcoperez.blogspot.com.es/p/obra-religiosa.html>
- <http://parroquiadealmaden.es/hermandades-y-cofradias/fiel-congregacion-de-ntro-padre-jesus-nazareno/>
- http://www.parroquiasanjosepuertollano.com/index.php?option=com_content&view=category&id=100&Itemid=507
- <http://culturaval.blogspot.com.es/2015/03/los-retablos-de-la-iglesia-de-la.html>
- <http://www.museosalzillo.es/coleccion/iglesia-de-jesus-pasos/la-oracion-en-el-huerto/>
- <http://culturaval.blogspot.com.es/2015/03/los-retablos-de-la-iglesia-de-la.html>
- <http://www.elblogdecuencavila.com/?p=1250>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Piedad_del_Vaticano

SALOMÓN BUITRAGO: OBRAS PARA PIANO Y ÓRGANO

Vicente Castellanos Gómez
(*Instituto de Estudios Manchegos*)

In memoriam: Antonia Gómez Gómez

1. INTRODUCCIÓN

La celebración del *Primer Congreso nacional sobre Ciudad Real y su provincia* en abril de 2015 es una ocasión largamente deseada y memorable. Nos permite difundir arduos trabajos de investigación que, en muchas ocasiones, pasan desapercibidos, pese a la extraordinaria importancia que puedan tener en la redefinición de la estructura cultural de La Mancha. Es el caso el patrimonio musical culto de la Santa Iglesia Prioral Catedral de Ciudad Real (en adelante SIP Catedral), que demuestra, a mi manera de ver, que Ciudad Real y su provincia poseen “historia de la música culta”, aquella que ha sido escrita por compositores y ha quedado fijada como música exacta de acuerdo con un estilo musical histórico concreto. Conviene recordar que, hasta hace muy poco, incluso en los ambientes culturales más elitistas, la idea extendida y dada por cierta era que esta provincia solo contaba con un estrato de la historia de la música: el folclore. Dicha sentencia es totalmente errónea y puede comprobarse con la consulta del *Legado Histórico Musical de Salomón Buitrago* (en adelante *LHMSB*), un archivo de documentación musical del siglo XX, de dimensión considerable, sito en la Sacristía de Beneficiados de la Catedral de Ciudad Real.

Dicho archivo es el resultado de una larga investigación sobre la figura de Salomón Buitrago Gamero (1889-1975), maestro de capilla de la SIP Catedral de Ciudad Real entre 1922 y 1975. Buitrago, natural de Almadén, fue un compositor enmarcado en el llamado movimiento del *Motu Proprio*, línea de composición litúrgica ortodoxa que adoptó la Iglesia en 1903 como reacción a la contaminación del melodismo romántico y operístico, que había desvirtuado la música cultural durante la segunda parte del siglo XIX. Aparte, Salomón Buitrago debe ser considerado como un investigador de nuestro patrimonio musical y un ejemplo de dinamización de la vida musical de Ciudad Real durante las tres primeras cuartas partes del siglo XX. En el cuadro núm. 1 pueden consultarse los principales hitos de su actividad vital y musical.

ACTIVIDAD VITAL, PASTORAL Y MUSICAL DE SALOMÓN BUITRAGO GAMERO.	
CRONOLOGÍA	EVENTOS Y ACTIVIDADES
1889	Nacimiento en Almadén
Finales del siglo XIX	Traslado a Malagón (su padre, Salomón Buitrago Rodríguez, es trasladado con el puesto de sacristán en la iglesia de la Magdalena)
Comienzos del siglo XX	Estudios en el Seminario de Toledo
Primeros años del siglo XX	Estudios de Filosofía y Teología en el Seminario diocesano de Ciudad Real
1911	Ocupa el puesto de sochantre segundo de la Catedral de Ciudad Real
1911	Dirección del coro de seises de la catedral, al que pertenecía Marcos Redondo
1912	Ordenación como sacerdote
1914-1928	Capellán del convento de las Hermanitas de los pobres de Ciudad Real
1917	Miembro de la Comisión diocesana de Música Sacra
1921	Ocupa el puesto de sochantre primero de la Catedral de Ciudad Real
1921	Vicesorero del Consejo de Acción Eucarística
1922	Ocupa el puesto de maestro de capilla de la Catedral de Ciudad Real tras superar la oposición correspondiente. Ocupará este magisterio hasta su fallecimiento. En este puesto dirigió a la Capilla musical de la SIP, realizó tareas de composición religiosa, archivero, copista y musicólogo, colaborando con todas las entidades musicales de Ciudad Real y provincia.
1922	Vocal de la Junta diocesana de Doctrina Católica
1922	Profesor de música en el Seminario diocesano de Ciudad Real
1922-1936	Director de la <i>Schola Cantorum</i> del Seminario diocesano de Ciudad Real
1924-1925	Miembro de la Comisión de Calidad de la Sociedad Filarmónica de Ciudad Real
1928-1975	Capellán del convento de las Siervas de María de Ciudad Real
1929-1936	Fundador y director del Orfeón Manchego de Ciudad Real
1930-1934	Ingreso en el Conservatorio de Madrid para consolidar sus estudios musicales
1930-1936	Fundador y profesor de la Asociación de Cultura Musical de Ciudad Real
1936-1939	Pone a salvaguarda la documentación musical de la catedral de Ciudad Real
1936-1939	Director de los Coros del Socorro Rojo de Ciudad Real

1939-1945	Organista en funciones de la SIP Catedral de Ciudad Real
1939-1975	Profesor de música y asesor provincial de música de la Sección Femenina
CRONOLOGÍA	EVENTOS Y ACTIVIDADES
1946-1948	Auxiliar de mayordomía en el Seminario diocesano de Ciudad Real
1948-1956	Mayordomo del Seminario diocesano de Ciudad Real
1953-1959	Organista en funciones de la SIP Catedral de Ciudad Real
1955-1965	Profesor de música en las Escuelas normales de Magisterio masculina y femenina
1975	Fallece el 4 de octubre en Ciudad Real.

FUENTES: *LHMSB*; Pardo García, Pedro: *Don Salomón Buitrago Gamero, sacerdote y músico manchego. Algunos datos de su vida y de su obra musical*, sin editar; *Boletín oficial del Obispado Priorato de las Órdenes Militares*, octubre de 1975; *Archivo histórico de la Facultad de Educación de Ciudad Real: Nóminas de 1958, Nóminas de 1963 y Justificantes de cuentas de 1965*; *Secretaría del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Actas de examen de enseñanza no oficial, 1930-1934*; *Lanza*, sábado 4 de octubre de 1975, núm. 9908. Elaboración propia.

Con su fallecimiento, Salomón Buitrago legó una amplia colección de partituras y documentos musicales que fueron rescatados, revisados, ordenados y catalogados entre 1999 y 2003. Actualmente forman la colección que hemos llamado *LHMSB*. Incluye, naturalmente, el compendio de obras propias de Buitrago, clasificadas por categorías y por orden cronológico en el *Catálogo VCG* (catalogación numérica realizada por Vicente Castellanos Gómez, para diferenciar de cualquier otra posible catalogación futura). Este catálogo es un trabajo científico registrado como propiedad intelectual y constituye un patrimonio musical y cultural nada desdeñable de Ciudad Real y su provincia.

Hasta la fecha, gracias a la información que nos aporta el *LHMSB*, he tenido la ocasión de publicar un libro y cuatro capítulos donde se recogen la vida y las principales obras de Salomón Buitrago:

Musicalerías. Ciudad Real: música y sociedad (1915-1965), editado por la Diputación Provincial de Ciudad Real en 2005;

“El legado popular de Salomón Buitrago”, en *Aquí en esta casa*, editado por Ediciones Santa María de Alarcos, 2010;

“El legado sacro de Salomón Buitrago”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, núm. 36, 2011;

“La literatura musical de Salomón Buitrago”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, núm. 39, 2014;

“Catálogo del Legado Histórico Musical de Salomón Buitrago”, trabajo en

prensa, perteneciente a una inmediata edición compartida del Centro de Investigación y Documentación Musical de Castilla-La Mancha, de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Con el presente trabajo, aparte de divulgar como merece la figura de este insigne músico del siglo XX en Ciudad Real, perteneciente al círculo de la Catedral, pretendemos ofrecer al lector interesado un análisis de la última parte de la obra musical de Buitrago que se guarda en su legado y que aún no está difundida: la sección de obras para piano y para órgano.

2. ANTECEDENTE: LAS OBRAS DE SALOMÓN BUITRAGO RODRÍGUEZ

En el *LHMSB* han sido encontradas y documentadas doscientas veintiocho obras de Salomón Buitrago Gamero. Treinta y siete de ellas son composiciones de su padre, Salomón Buitrago Rodríguez, sacristán y organista en Almadén y Malagón. Dichas obras son significativas por el hecho de influir en el estilo y la trayectoria del maestro de capilla de la catedral de Ciudad Real. Buitrago padre compuso obras breves para piano —al estilo de las páginas románticas—, pasodobles, obras para órgano, plegarias marianas, una misa, un villancico, una obra sacra, y dos seguidillas.

Nos interesan, sobre todo, las obras para piano y órgano. Algunas de ellas fueron incluso publicadas, como ocurre con la página breve titulada *Gratitud*, VCG 15. En su tarea como compositor Buitrago padre demuestra un buen conocimiento del arte de la música, un interés patente por el piano romántico y una gran fidelidad al instrumento propio de sus tareas al servicio de la Iglesia: el órgano. En este sentido, puede decirse que sintonizó con las nuevas tendencias impuestas por la jerarquía clerical de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, que intentaba dotar a la música de rigor litúrgico. Debe añadirse su especial devoción por la figura de la Virgen María, a la que dedica varias plegarias. Pero también compartió la fidelidad a su medio de vida con una afición amplia por la música profana, sobre todo por la forma pasodoble y con la investigación en temas de la tierra, especialmente fandangos y seguidillas. Todos estos elementos sirvieron de aprendizaje a Salomón Buitrago hijo, que supo captar las devociones y preferencias de su padre, manifestándolas luego con mucha mayor amplitud.

OBRAS DE SALOMÓN BUITRAGO RODRÍGUEZ PARA PIANO						
OBRA	VCG	COP	TIP	CON	UBI	NOTAS
<i>Carmen</i>	3	1	m	2	3/8	
<i>Composición breve</i>	4	1	m	2	3/8	
<i>Eres hermosa, la mariposa (mazurka)</i>	11	1	m	2	3/8	Dedicatoria a sus hijos; escrita por su hijo.
<i>Flor de octubre, polka</i>	12	2	m	2	3/8	
<i>Gratitud</i>	14	2	i	2	3/8	Editada; Incluye una fotografía del autor.
<i>Gratitud (polka)</i>	15	1	m	2	3/8	

<i>Los inocentes, vals para piano</i>	18	1	m	2	3/8	A mi hermano político Inocente Gamero Rodríguez
<i>Marcha</i>	21	1	m	2	3/8	
<i>Obra breve para piano</i>	25	1	m	2	3/8	
<i>Polka</i>	26	1	m	2	3/8	
<i>Polka Dolores</i>	27	1	m	2	3/8	
<i>Recuerdo de mi infancia, polka</i>	28	2	m	2	3/8	Copias Salomón Buitrago hijo, 1914
<i>Tiene usted el Dengue?</i>	31	1	m	2	3/8	A Nemesio Ferrer
<i>Una lágrima, marcha fúnebre</i>	32	1	m	2	3/8	
<i>Vals para piano</i>	33	1	m	2	3/8	

PASODOBLES PARA PIANO DE SALOMÓN BUITRAGO RODRÍGUEZ.

PASODOBLES PARA PIANO	VCG	COP	TIPO	CON	UBI	NOTAS
<i>El Mensajero</i>	9	2	m	2	3/8	Copia de Salomón Buitrago hijo
<i>El Mirlo</i>	10	1	m	2	3/8	
<i>Fórmula del pasodoble</i>	13	1	m	2	3/8	
<i>Inocente</i> (inicialmente "El mancheguito")	17	1	m	2	3/8	A Inocente Gamero
<i>Rubios cabellos</i>	29	1	m	2	3/8	
<i>Viva la Mancha</i>	37	1	m	2	3/8	

OBRAS DE SALOMÓN BUITRAGO RODRÍGUEZ PARA ÓRGANO.

OBRA	VCG	COP	TIPO	CON	UBI	NOTAS
<i>Dos versos en tercer tono</i>	5	2	m	2	3/7	
<i>Dos versos para segundo y tercer tono</i>	6	2	m	2	3/7	
<i>Dos vísperas de Navidad</i>	7	2	m	2	3/7	Una de 1906
<i>Marcha para órgano</i>	22	1	m	2	3/7	
<i>Versos en 5º tono</i>	34	1	m	2	3/7	
<i>Versos para después de "Ite misa est"</i>	35	1	m	2	3/7	
<i>Vísperas para órgano</i>	36	1	m	2	3/7	1903

FUENTE: LHMSB. Elaboración propia. VCG es número de catalogación; COP es número de copias conservadas; TIPO es tipología de las copias: m es manuscrita e i es impresa (editada); UBI es ubicación dentro del LHMSB (número de caja/número de carpeta). CON: estado de conservación de 1 a 3.

En los géneros de forma breve y pasodoble para piano es donde más se observa la relación entre Buitrago padre y Buitrago hijo. Estas piezas cortas, también llamadas formas menores, propias del Romanticismo, siguen las normas ortodoxas de las formas musicales. Se dividen en polkas, estampas, hojas de álbum, estudios, etc., llevan subtítulos románticos y, en ocasiones, dedicatorias. Son páginas expresivas, propias del intimismo decimonónico expresado a través del piano (Llacer Pla, 1987: 109). En el Ciudad Real de comienzos de siglo era muy común su interpretación en veladas privadas de la burguesía, sobre todo por parte de las jóvenes que estudiaban el noble arte pianístico y que demostraban su talento ante los invitados durante la sobremesa. Tal costumbre aparece incluso reflejada en los diarios de la época, *El Pueblo Manchego* y *Vida Manchega*.

En total se han localizado quince obras breves con estas características de Buitrago padre y otras quince de Buitrago hijo. Pero debemos entender que esta clasificación es aleatoria: quizá algunas de las obras copiadas por el hijo son del padre o quizá la autoría es suya. Este aspecto carece de importancia real, pues lo verdaderamente significativo es la relación entre ambas figuras, padre e hijo: una profunda admiración en la forma de trabajar; la imitación hacia el padre incluso en la manera de firmar, con una clave de sol inserta en los trazos de la rúbrica; la afición a la música culta como herencia de sensibilidad y creatividad de una generación a otra; y la importancia del ambiente musical en el contexto familiar. Inocente Gamero, hermano de la madre de Salomón Buitrago, debió jugar un papel importante. Fue amigo íntimo de su padre y existe un detalle significativo: la cantidad de dedicatorias que recibe. Esta conexión tiene como eje cronológico el tiempo de estudios de Salomón Buitrago, en torno a los años diez del siglo XX, primero directamente son su padre y después en el Seminario.

Buitrago Rodríguez era también gran aficionado al pasodoble para piano. Se conservan seis de estas piezas escritas por él, reseñadas en el cuadro núm. 2. Sus pasodobles son animados y alegres. Seguramente fueron compuestos a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Alguno de ellos está copiado por su hijo, que, sin embargo, no recogió esta especial afición al pasodoble, si bien compuesto uno en torno a 1915, titulado *Más alegría*, VCG 47, que luego dedicaría a su padre en recuerdo y honor a la enseñanza recibida. La pieza en cuestión fue publicada por la Editorial Boileau Berlasconi de Barcelona en los años veinte.

3. OBRAS PARA PIANO DE SALOMÓN BUITRAGO GAMERO

Entre las obras breves de corte romántico de Salomón Buitrago hijo destacan las mazurcas, las polkas y los valeses para piano. La primera es una danza nacional polaca en $\frac{3}{4}$ con gran difusión para piano en el siglo XIX gracias a la divulgación de Chopin. Tiene como particularidad que el motivo principal acaba siempre en la segunda parte del compás y el último tiempo va en anacrusa. El tiempo primero se forma en corchea con puntillo y semicorchea. Tiene carácter viril, gallardo y animado.

Utiliza la estructura formal más repetida: A (mazorca a b a1) – B (trío: c d c1) – C: reexposición de la mazorca. La polka también es de estilo polaco y los vals para piano son una danza giratoria en $\frac{3}{4}$ que puede tener distinto carácter: vals característico, noble, sentimental, de bravura, etc. Después de una introducción en lento adagio tiene su entrada el tiempo de vals, dividido en varios números, cada uno con un tema y escritos en tonalidades afines. Si el vals tiene tres números, el tercero es reexposición del primero.

Algunas de estas composiciones, en manos de Salomón Buitrago, rememoran títulos utilizados por su padre. Casi todas fueron realizadas en los años diez y veinte del siglo XX, periodo de mayor influencia paterna. Todas las obras evocan la nostalgia, pero sobre todo hay una gran preocupación por el estudio armónico y un regusto reiterado por los cromatismos como forma de modular y jugar con las melodías.

En el cuadro núm. 4 se recogen todas las obras breves para piano encontradas en el *LHMSB*. De manera especial destacan tres obras: 1) la mazurka *Amistad*, VCG 39, dedicada a su amigo Generoso Martín Toledano, de Malagón, que llegaría a ser un político importante de la Unión Patriótica y gobernador civil de Soria; 2) el vals para piano *Recuerdos de la infancia*, VCG 75, y 3) *Estampas manchegas*, VCG 96, una obra que situamos a finales de la década de 1920, aproximadamente. Esta suite es posiblemente la obra más notable de las correspondientes a este bloque. Se trata de una obra en tres tiempos o piezas breves (rápida, lenta y marcha), con un ritmo distinto y tonalidades diversas. Cada uno de los tres movimientos consta de temas diferentes, incluso opuestos, con reexposición siempre del primero. El lirismo melódico recae en la mano derecha, con la excepción del primer tema del tercer movimiento. La mano izquierda acompaña con un marcado gusto por las escalas cromáticas, las tonalizaciones repentinas (giros tonales bruscos) y las modulaciones profundamente estudiadas.

OBRAS BREVES PARA PIANO DE SALOMÓN BUITRAGO GAMERO						
OBRA	VCG	COP	TIPO	CON	UBI	NOTAS
<i>Amapolas, mazurka para piano</i>	38	2	m	3	3/8	
<i>Amistad, mazurka para piano</i>	39	2	m	3	3/8	Obra breve para piano, a Generoso Martín Toledano
<i>Enriqueta (mazurka)</i>	41	1	m	3	3/8	
<i>Hojas de violeta, mazurka</i>	46	2	m	3	3/8	1914
<i>Mazurka para piano</i>	48	1	m	3	3/8	
<i>Don Pascual (chotis para piano)</i>	58	1	m	3	3/8	
<i>Fox Trot</i>	60	1	m	2	3/8	Incompleta
<i>Mazurka para piano en re mayor</i>	67	1	m	3	3/8	
<i>Recuerdos de la infancia, vals para piano</i>	75	1	m	3	3/8	

<i>Estampas Manchegas, suite en tres tiempos</i>	96	1	m	2	3/8	muy interesante; 3 movimientos
<i>Vals para piano</i>	114	1	m	2	3/8	
<i>Apunte</i>	116	1	m	3	3/8	
<i>Apunte en fa mayor</i>	117	1	m	3	3/8	
<i>Composición para piano sin título</i>	138	1	m	3	3/8	
<i>Tema para un prelude festivo</i>	168	1	m	3	3/8	diseño de un tema para obra breve de piano

FUENTE: LHMSB. Elaboración propia. VCG es número de catalogación; COP es número de copias conservadas; TIPO es tipología de las copias: m es manuscrita e i es impresa (editada); UBI es ubicación dentro del LHMSB (número de caja/número de carpeta). CON: estado de conservación de 1 a 3.

4. CANCIONES CON ACOMPAÑAMIENTO A PIANO

Respecto a la forma canción con acompañamiento a piano, han sido localizadas siete piezas de Salomón Buitrago. La forma canción referida aquí puede definirse como una breve pieza lírica, con texto en verso, melodía preponderante, sencilla, sin efectismos ni alardes vocales excesivos, en contraposición al aria (Zamacois, 1993: 236). El contexto natural de esta forma es el Romanticismo, que posibilitó el hecho de que gran parte de canciones populares se convirtieran en canciones de concierto, por influencia del lied germánico (Michels, 1994: 465).

Se trata de canciones a una voz, de tema profano y de estilo popular, en algunos casos. En concreto, aparecen dos con género llamado andaluz o español (canción española para soprano): *España de mis amores*, VCG 59, editada en los años veinte por Boileau Berlasconi de Barcelona, con dedicatoria a Francisco Herencia, alcalde de Ciudad Real, y *Yo no tengo riquezas (Mancha de mis amores)*, VCG 132, una reelaboración de la anterior, realizada probablemente en los años treinta, tipo copla.

Las melodías son originales de Buitrago o extraídas del pueblo. Destacan algunas canciones por su índole infantil, relacionadas con juegos, ritmos, danzas y representaciones teatrales, por ejemplo la canción para niños tituladas *El garbancito*, VCG 120, canto para voz y piano que incluye una sencilla danza, un juego y una parte rítmica. Sólo consta la autoría de una letra, una canción triunfalista relacionada con el final de la guerra en 1939, obra del canónigo Jiménez Manzanares.

CANCIONES CON ACOMPAÑAMIENTO A PIANO DE SALOMÓN BUITRAGO GAMERO						
OBRA	VCG	COP	TIPO	CON	UBI	NOTAS
<i>España de mis amores</i>	59	m	i	3	3/8.	Canción española para soprano. A Francisco Herencia.

<i>Felicitación (II)</i>	97	1	m	2	3/8.	
<i>El Garbancito</i>	120	1	m	3	3/8.	Canción con acompañamiento a piano, infantil, danza
<i>Somos las chicas de las escuelas</i>	131	1	m	1	3/8.	
<i>Yo no tengo riquezas (Mancha de mis amores)</i>	132	1	m	3	3/8.	Canción española de tipo andaluz para soprano, copla
<i>A la bandera (letra de Jiménez Manzanares)</i>	133	5	m	3	3/8.	1939 (“año de la victoria”), aire marcial, a una voz.
<i>Saeta</i>	159	2	m	2	3/8.	Recogida en Cádiz

FUENTE: *LHMSB*. Elaboración propia. VCG es número de catalogación; COP es número de copias conservadas; TIPO es tipología de las copias: m es manuscrita e i es impresa (editada); UBI es ubicación dentro del *LHMSB* (número de caja/número de carpeta). CON: estado de conservación de 1 a 3.

Parece claro que el piano es el instrumento que introdujo a Salomón Buitrago en el mundo de la música, el piano aprendido de la mano de su padre y estudiado en los años de Seminario, consolidado en el Conservatorio bastantes años después, durante la década de los treinta. Posteriormente, con ocasión de su oficio sacerdotal y de sus tareas musicales en la catedral, Buitrago fue abandonando esta manera de crear para centrarse en otras alternativas más rigurosas: la música sacra, la orquestación y el órgano cultural.

5. COMPOSICIONES PARA ÓRGANO

Dentro de la liturgia católica el órgano ha desarrollado un papel místico indudable. Simbólicamente está situado frente al altar, en el otro extremo del templo, estableciéndose una especie de diálogo entre sus acordes y el desarrollo ritual en el altar del ábside. La música organística religiosa desarrolla toda su literatura a partir de este diálogo, profundamente litúrgico, severo, profundo, invitando a la contemplación, lejano a cualquier intento de brillo subjetivo (Della Libera: 86-87).

De las dieciocho obras originales que se encuentran en el *LHMSB* es muy probable que siete pertenezcan a Salomón Buitrago padre, pero el resto, por lo menos once, son de Salomón Buitrago hijo. Por necesidades evidentes del servicio de la Catedral, Buitrago fue organista interino, aparte de maestro de capilla, después de la Guerra Civil y hasta 1945, y posteriormente en otro periodo comprendido entre 1953 y 1959, momento que gana la plaza Ángel Jiménez de los Galanes. El nuevo órgano de la Catedral, inaugurado en 1944, llegó a ser ampliamente conocido y valorado por Buitrago, de hecho procede a describirlo con precisión en alguno de los textos que se conservan de él¹.

Solo una de las obras de Salomón Buitrago para órgano puede ser fechada en los años veinte: *Plegaria y marcha*, VCG 106. Las demás pertenecen a una fase posterior a la Guerra Civil. Este dato indica que, a medida que la música oficial de la

1 “Características del órgano de la catedral y orientaciones para su manejo”, *LHMSB*: 7/2.

SIP Catedral de Ciudad Real se hace más popular y menos culta, durante la posguerra, el maestro de capilla se refugia en esta actividad, más individual, gracias a su papel como organista interino y a la modernidad del nuevo órgano. Gracias a ello puede seguir desarrollando su vena creadora más culta y elaborada.

En general, las obras para órgano de Salomón Buitrago destacan por las siguientes características: sonoridad en los acordes; claridad en la exposición temática, en la que se ayuda con frecuencia de progresiones sobre la base de un inciso o célula generadora; tratamiento formal tipo sonata, casi siempre con dos temas en la exposición, distintos entre sí, y un desarrollo de calidad armónica; y estudio armónico y cromático muy profundo, sobre todo en los desarrollos. Con frecuencia escribe en una tonalidad diferente de la definida en la armadura de la calve y se llega a un cierto efectismo de bitonalidad. Es importante la presencia del bajo continuo en el pedal. A veces este tercer pentagrama tiene una función relevante, incluso como exposición temática.

OBRAS PARA ÓRGANO DE SALOMÓN BUITRAGO						
OBRA	VCG	COP	TIPO	CON	UBI	NOTAS
<i>Plegaria y marcha para órgano</i>	106	1	m	3	3/7	6 secciones que acompañan la liturgia para la salida de una procesión
<i>Elegía para órgano</i>	140	1	m	3	3/7	obra para órgano con pedal, en fa mayor, andantino, 3/4
<i>Preludio para órgano</i>	158	1	m	3	3/7	Obra para órgano con bajo pedal, en sol mayor, allegro
<i>Composición en fa mayor para órgano</i>	177	1	m	3	3/7	variedad de secciones, pedal bajo con función melódica
<i>Entrada para órgano</i>	179	1	m	3	3/7	obra para órgano con pedal, do mayor, tres secciones
<i>Melodía para órgano</i>	189	1	m	3	3/7	Obra breve en sol menor, andantino, ¾, pedal destacado
<i>Versos para órgano en do mayor (18 versos)</i>	223	1	m	3	3/7	piezas muy breves para tiempos de misa y oración
<i>Versos para órgano en do menor (45 versos)</i>	224	1	m	3	3/7	piezas muy breves para tiempos de misa y oración
<i>Versos para órgano en do mayor (II) (50 versos)</i>	225	1	m	3	3/7	piezas muy breves para tiempos de misa y oración
<i>Versos para órgano en sol mayor (I) (7 versos)</i>	226	1	m	3	3/7	piezas muy breves para tiempos de misa y oración
<i>Versos para órgano en sol menor (25 versos)</i>	227	1	m	3	3/7	piezas muy breves para tiempos de misa y oración

FUENTE: LHMSB. Elaboración propia. VCG es número de catalogación; COP es número de copias conservadas; TIPO es tipología de las copias: m es manuscrita e i es impresa (editada); UBI es ubicación dentro del LHMSB (número de caja/número de carpeta). CON: estado de conservación de 1 a 3.

Hay tres obras que merecen destacarse. En orden cronológico, hablamos primero de *Plegaria y marcha para órgano*, VCG 106, citada arriba. Esta composición está dividida en seis secciones que acompañan el ritual y la liturgia de la salida de una procesión. Probablemente se trataba de la salida de la procesión de la Virgen del Prado los días 15 y 22 de agosto, o la procesión del Corpus Christi. La obra estaba pensada para antes, durante y después del acto. Cada una de las secciones tiene un tema, una tonalidad y un ritmo diferente, que incluyen un arreglo de la *Marcha real* para el momento de la salida procesional (quinta sección en do mayor). La sexta y última sección es una *Marcha regular* con forma tipo sonata y exposición temática de la mano izquierda, muy interesante. Destaca el equilibrio entre las distintas partes y secciones, por lo que la composición resulta bien estructurada y muy medida.

En segundo lugar, siguiendo el orden cronológico, destaca *Entrada para órgano*, VCG 179, de la que se conserva copia de los años cuarenta. Es una obra con pedal (tercer pentagrama, bajo), en do mayor y dividida en tres secciones claras —la sección central en la bemol mayor—. El ritmo, en 4/4, resulta majestuoso y marcial. Destacan tres aspectos estilísticos de interés: a) el juego de preguntas y respuestas entre las tres voces del órgano, muy logrado; b) la exposición del tema principal por el tercer pentagrama (pedal del órgano con función melódica); y c) la imitación o, en su caso, inclusión de voces humanas en la sección central, realizando acordes tenidos a la indicación de “voz celeste”, uno de los registros del nuevo órgano de la catedral, que le aporta un tratamiento muy moderno².

Hay una tercera obra destacable con copia de los años cincuenta. Aparece sin título. Para identificarla la hemos llamado *Composición en fa mayor para órgano*, VCG 177. Es también una composición a tres pentagramas, incluyendo el pedal del órgano con función melódica. La obra, en 4/4, es mesurada y proporcional. Su estructura formal resulta muy original. Se divide en tres secciones claramente definidas:

La primera sección está en fa mayor y tiene aire *moderato*. Cuenta con dos temas y se caracteriza por el tratamiento polifónico. El tema 1 aparece en entradas escalonadas similares a las de los motetes vocales: primero el pedal, después la mano izquierda y, por último, la mano derecha. Se trata de un juego de imitación con preguntas y respuestas. El tema 2 se desarrolla con preguntas del pedal y respuestas de las manos.

La segunda sección es una zona arpegiada, en allegro. La mano derecha lleva el peso del allegro con continuas progresiones armónicas, mientras la mano izquierda y los pies (pedal) interpretan acordes tenidos. Las progresiones conducen a un final en do mayor (V grado de la tónica fundamental, fa mayor).

La tercera sección está escrita en 12/8 y se desarrolla como un coral (“tiempo de coral”), en lo que parece una clara alusión al estilo de Juan Sebastián Bach. El tratamiento de las manos es polifónico, con acordes sostenidos, y el dibujo melódico lo desarrollan los pies, con comienzo a contratiempo.

2 Salomón Buitrago sigue aquí el modelo de una obra de A. Lefebvre Wely, que añade voces humanas en acordes sencillos mientras la mano derecha del órgano va jugando con preguntas y respuestas a contracanto.

Finalmente, es obligado citar las colecciones de versos para órgano que se ubican en el *LHMSB*, sin firma, pero con gran seguridad obra del propio Salomón Buitrago (VCG 223 a 227). Se trata de cinco cuadernos manuscritos de los años cincuenta y sesenta. Los versos son piezas muy breves. Constan de uno o dos pentagramas, máximo seis pentagramas. Se interpretaban en los tiempos de transición o espera dentro de la celebración eucarística, también para acompañar los momentos de recogimiento personal y oración. Algunos de ellos están incompletos, otros son ideas melódicas y armónicas, diseños apenas esbozados. En total se han contabilizado ciento cuarenta y cinco versos: dieciocho en do mayor (primer cuaderno), cuarenta y cinco en do menor (segundo cuaderno), veinticinco en sol menor (tercer cuaderno), siete en sol mayor (cuaderno cuarto) y cincuenta en sol mayor (quinto cuaderno). Todos ellos carecen de tercer pentagrama o pedal, pero las características son similares a las de las demás obras de Salomón Buitrago: estudio armónico profundo y gusto por los cromatismos.

6. ORQUESTACIONES REALIZADAS POR SALOMÓN BUITRAGO

Una de las costumbres que mantuvo a lo largo del tiempo Salomón Buitrago fue el estudio de las grandes composiciones de la música litúrgica moderna, sobre todo en el campo armónico, a partir del cual elaboraba orquestaciones adaptadas a su interpretación en la catedral de Ciudad Real. Por tanto, en esta modalidad encontramos obras de multitud de autores, generalmente autores de música religiosa o litúrgica relacionados con el movimiento del *Motu Proprio*, cuyas obras fueron adaptadas y orquestadas en su día por Buitrago para actuaciones de la *Schola Cantorum* del seminario y de la Capilla de la SIP Catedral de Ciudad Real, con ayuda de grupos instrumentales. Se trata de adaptaciones puntuales para determinadas fiestas o fechas señaladas.

En la propia catedral encontramos antecedentes de esta labor. Así, por ejemplo, aparecen orquestaciones del pianista Aureliano Bermúdez. De él se conservan los arreglos para la *Misa a dos voces* de Orestes Ravanello, con fecha 20 de marzo de 1913. Se trata de arreglos orquestales para dos violines, un contrabajo, flauta y un clarinete en la. Él mismo arregló la *Misa a tres voces* de Mas y Serracant en fecha cercana a la anterior. Otro ejemplo del mismo músico es la orquestación de una *Misa en mi bemol mayor* de Hilarión Eslava, copia realizada por Álvaro Cepeda. Todas estas obras, manuscritas, pueden encontrarse en el *LHMSB*³.

Estadísticamente, se han contabilizado veintiséis obras de orquestación realizadas por Salomón Buitrago. Desde el punto de vista cronológico, de acuerdo con la fecha aproximada de copia que se conserva, se puede establecer la siguiente clasificación: 1) seis orquestaciones en los años veinte (cuatro misas, una obra de vísperas y un motete); 2) años treinta: una sola obra orquestada, la *Misa de Réquiem*

3 Sección Legajos: Misas manuscritas. Cajas 39 a 41.

de Lorenzo Perosi; 3) años cuarenta: dos obras, una misa y un *Magnificat*; 4) años cincuenta y sesenta: diecisiete obras orquestadas en total (once misas, dos *Ave Marías*, una *Salve Regina*, un cántico a la Virgen, el *Himno del Apostolado al Sagrado Corazón de Jesús* y un *Te Deum* o Acción de gracias).

El dato más llamativo es la especial dedicación a esta tarea conforme avanza el tiempo: años cincuenta y sesenta. Obsérvese que existe una contradicción entre esa labor musical y el *Motu Proprio* estricto: la introducción de instrumentos en la liturgia del tempo. Esta alteración es una excepción en la labor de Salomón Buitrago. Si tenemos en cuenta que la mayoría de las orquestaciones están realizadas, según tipo de escritura, en la década de los sesenta, debemos entender que pertenecen a una fase más relajada de la ortodoxia musical sacra, coincidente con los nuevos aires que aporta la apertura del Concilio Vaticano II, cuya filosofía al respecto será que todos los instrumentos son permitidos en la alabanza a Dios, siempre que se interpreten con calidad.

En sus orquestaciones, Salomón Buitrago prefiere siempre las obras de autores religiosos, especialmente las de Lorenzo Perosi, el gran compositor romano dentro del *Motu Proprio*. De este autor, maestro de la Capilla Sixtina del Vaticano, Buitrago realiza las siguientes orquestaciones para la catedral de Ciudad Real: la *Primera Misa Pontifical* (VCG 71 y 206), la *Segunda Misa Pontifical* (VCG 208), la *Misa de Réquiem* (VCG 125) y la *Misa Hoc est Corpum Meum* (VCG 205).

ORQUESTACIONES REALIZADAS POR SALOMÓN BUITRAGO.						
OBRA	VCG	COP	TIPO	CON	UBI	NOTAS
<i>Orquestación: Ego sum</i> de José Alfonso, SJ	69	1	m	1	1/2	Motete al Sacramento de 1917, para tres instrumentos.
<i>Orquestación: Misa</i> de Ribera Miró	70	1	m	1	1/3	Flauta y violines 1º y 2º
<i>Orquestación: Misa Pontifical</i> de L. Perosi	71	1	m	1	6/15	3 voces mixtas más órgano. Orquesta amplia de viento y cuerdas.
<i>Orquestación: Misa sine labe concepta</i> de Canestrari	72	1	m	1	6/16	Sólo se conserva violín 1º y contrabajo.
<i>Orquestación: Vísperas Corpus: Dixit Dominus y Domine ad Juvandum</i>	73	1	m	1	1/2	Para tres instrumentos.
<i>Orquestación: Misa en honor a San Luis Gonzaga</i> , de Orestes Ravanello	102	1	m	1	1/3	Orquestación para orquesta.
<i>Orquestación: Misa de Requiem</i> de L. Perosi	125	1	m	1	1/3	Violines 1º y 2º, flauta, contrabajo y clarinete en si bemol.

<i>Orquestación: Magnificat</i>	156	1	m	1	1/2	Para cuatro instrumentos
<i>Orquestación: Misa de Vicente Goicoechea</i>	157	1	m	1	1/3	Violines 1º y 2º, y contrabajo.
<i>Orquestación: Ave María de Fátima</i>	194	1	m	1	1/2	Para banda
<i>Orquestación: Ave María de Mas y Serracant</i>	195	1	m	1	1/3	Sólo se conserva violín 1º y 2º
<i>Orquestación: Cántico a la Virgen, de E. Ribera</i>	196	1	m	1	1/3	Sólo se conservan las partituras de tres instrumentos.
<i>Orquestación: Himno popular del apostolado</i>	197	1	m	1	1/2	"Ven Corazón Sagrado" para una voz y órgano, orquestación para banda.
<i>Orquestación: Misa a 3 voces de Sancho Marraco</i>	198	1	m	1	1/3	Sólo violín y contrabajo.
<i>Orquestación: Misa breve a 2 voces de G. Bentivoglio</i>	199	1	m	1	6/16	Dos voces y órgano. Para grupo cámara reducido a violines y contrabajo
<i>Orquestación: Misa Coral de Pío X de J. Vilaseca</i>	200	1	m	1	6/16	Sólo se conserva flauta y violín 2º
<i>Orquestación: Misa en honor a San Pietro Orseolo, de Orestes Ravanello.</i>	201	1	m	1	6/16	Tres voces iguales y órgano. Grupo cámara amplio.
<i>Orquestación: Misa en honor San José de Calasanz</i>	202	1	m	1	1/3	Violines 1º y 2º, violonchello, saxo alto en mi bemol, contrabajo.
<i>Orquestación: Misa fácil a dos voces de P. Mauri</i>	203	1	m	1	6/16	Dos voces y órgano. Grupo cámara amplio.
<i>Orquestación: Misa Gratia Plena de L. Recife</i>	204	1	m	1	1/2	Orquestación para banda
OBRA	VCG	COP	TIPO	CON	UBI	NOTAS
<i>Orquestación: Misa Hoc est Corpum Meum de L. Perosi</i>	205	1	m	1	6/15	Grupo cámara: violines, contrabajo, flauta, clarinete si bemol.
<i>Orquestación: Misa Pontifical de L. Perosi</i>	206	1	m	1	1/2	Para 6 instrumentos
<i>Orquestación: Misa Pueri Chorales de G. B. Campodonico</i>	207	1	m	1	6/15	Misa para dos voces iguales. Orquestación para grupo de cámara amplio.
<i>Orquestación: Misa Secunda Pontificalis de L. Perosi</i>	208	1	m	1	6/15	A 3 v mixtas y órgano. Violines 1.º y 2.º y contrabajo

<i>Orquestación: Salve Regina</i> de Víctor Zubizarreta	209	1	m	1	1/2	A 3 voces mixtas y órgano, 1933. Orquestación para tres instrumentos.
<i>Orquestación: Te Deum</i> de Giorgini	210	1	m	1	1/3	Violines 1º y 2º y contrabajo.

FUENTE: *LHMSB*. Elaboración propia. VCG es número de catalogación; COP es número de copias conservadas; TIPO es tipología de las copias: m es manuscrita e i es impresa (editada); UBI es ubicación dentro del LHMSB (número de caja/número de carpeta). CON: estado de conservación de 1 a 3.

Del cuadro núm. 7 obtenemos algunas conclusiones: se conservan tres orquestaciones para banda (años cincuenta y después), dos para orquesta (segunda mitad de los años veinte), y veintiuna orquestaciones, la gran mayoría, para grupo de cámara reducido. Este grupo sería el que acompañaba en más ocasiones a la Capilla catedralicia y estaba compuesto por violines primero y segundo, viola, contrabajo y/o violonchelo, flauta y clarinete en si bemol. Estos son los instrumentos más repetidos, a los que a veces se añaden el saxo alto en mi bemol y el fagot, aparte del órgano original de todas las obras trabajadas.

7. CONCLUSIONES

No solo es interesante, es nuestra obligación y responsabilidad recuperar nuestro patrimonio cultural, ya sea popular, literario, artístico o musical. El trabajo de investigación y la divulgación son trabajos absolutamente necesarios para la maduración cultural de la sociedad provincial y regional, aparte de la interacción obligada con la estructura nacional. Por ello, independientemente de la actualidad que puedan tener las obras del pasado, no podemos dejar de conocerlas, difundirlas y disfrutarlas.

En el tema concreto de las obras de Salomón Buitrago, a mi juicio, aún queda mucho trabajo por hacer y sería bueno que no todo dependiera de la voluntad personal. En el momento tecnológico actual sería conveniente la digitalización de todas las partituras de este músico y su difusión a través de la red. La reproducción digital de las obras del Catálogo VCG es, sin embargo, una ingente tarea que debe esperar mucho tiempo para su culminación. Sin embargo, esta difusión permitiría el acceso de entidades corales a su obra y la organización de conciertos donde se incluyan, por fin, compositores de la provincia de Ciudad Real.

Este objetivo es uno de los muchos que quedan planteados en el horizonte a medio y largo plazo de nuestra tarea investigadora y educativa. El estado de la cuestión actual arroja bastante pobreza en contenidos y, por el contrario, un amplio muestrario de objetivos. Por ejemplo, y para continuar con el tema que nos ocupa, la realización de actividades de rescate patrimonial similares al descrito en este ensayo en otras localidades de la provincia, donde, a buen seguro, quedaríamos sorprendidos con la presencia de una historia de la música con mayúsculas, como es el caso.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Gelineau, Joseph (1967): *Canto y música en el culto cristiano*. Barcelona, Instituto Superior de Pastoral.
- Jimeno, José; Corchado, M., Higuera, L. (1977): *Cien años de Obispado Priorato de las Ordenes Militares. Avance para la historia*. Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos.
- Libera, Sandro della (1967): “Mística del órgano”, en *Presente y futuro de la música sagrada*. Madrid, Razón y Fe.
- López Calo, José (1999): “Catedrales”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999. Vol. III.
- Michels, Ulrich (1994): *Atlas de historia de la música*. Madrid, Itsmo.
- Pardo García, Pedro (1999): *Don Salomón Buitrago Gamero, sacerdote y música manchego. Algunos datos de su vida y de su obra musical*. Trabajo biográfico sin editar, cedido por el autor.
- Pérez Fernández, Francisco (1971): *Efemérides manchegas*. Ciudad Real, Caja Rural de Ciudad Real.
- Yácer Pla, Francisco (1987): *Guía analítica de las formas musicales*. Madrid, Real Musical.
- Zamacois, Joaquín (1993): *Curso de formas musicales*. Barcelona, Labor.

LA JUNTA NACIONAL DE RECONSTRUCCIÓN DE TEMPLOS PARROQUIALES EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL (1941-1979)

Francisco José Cerceda Cañizares
(*Universidad de Castilla-La Mancha*)

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia de la humanidad los procesos de destrucción y reconstrucción del patrimonio religioso han sido constantes. Desde el preciso momento en que un pueblo o una cultura se identifican con una creencia religiosa concreta, definiéndose los símbolos que manifiestan esa unión, se sientan a su vez las bases para que la destrucción material de los mismos y su sustitución por otros, suponga la desaparición figurada de esa cultura. Del mismo modo, su proceso de reconstrucción implica la restitución de la identidad dañada, así como la afirmación de esa cultura frente a aquellos que llevaron a cabo la destrucción de sus iconos. El hombre crea, destruye y restituye a sus dioses a través de los símbolos que los representan.

La destrucción de imágenes y templos que se llevó a cabo durante la Guerra Civil, con la pérdida que ello supuso para el patrimonio, no es más que una pretensión de acabar con las manifestaciones físicas de una España que se creía tradicionalista y conservadora. La ocupación y el deterioro de los espacios de la fe, el escarnio de los santos, la mofa a los rituales religiosos y la destitución social del clero, dejó paso tras la contienda a la incorporación de todos ellos como elementos de una tradición a rescatar, convertidos en fundamentos del nacional-catolicismo.

La alianza entre la Iglesia y el Estado franquista, fraguada durante el conflicto armado y manifestada en diversas esferas de poder, encuentra en la reparación de los templos un argumento para el discurso triunfalista del Nuevo Estado. Con ello se salda también la deuda pendiente con la Iglesia, a la vez que se alza como protector de la fe cristiana. Así, se ponen en marcha los mecanismos para la reconstrucción de una España “en ruina, material y espiritual”. En esta dinámica se vio inserta la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales¹.

2. LA JUNTA NACIONAL DE RECONSTRUCCIÓN DE TEMPLOS

Para llevar a cabo la tarea de reconstrucción de edificios eclesiásticos de forma eficaz, se crea la JNRTP, dependiente del Ministerio de la Gobernación². A su vez se crean las juntas diocesanas y las juntas locales o parroquiales. Cada uno de estos organismos asume unas competencias concretas de forma jerárquica y dentro de su ámbito territorial. Las funciones consisten en la ordenación, recaudación y

1 Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales (en adelante JNRTP).

2 Orden 10 marzo de 1941, BOE 25 de marzo de 1941, pág. 1991.

administración de los fondos aportados por el Estado, y en la labor de información sobre los proyectos de reconstrucción y desarrollo de los mismos de acuerdo al reglamento que se diseñó para la correcta organización³. Integradas por representantes de las jerarquías eclesiásticas, del Ministerio de la Gobernación, del de Justicia y del Hacienda Para tal fin, dichas juntas se dotan de personalidad jurídica⁴.

En las primeras intervenciones que se llevaron a cabo hubo que recurrir a técnicas tradicionales debido a la precariedad económica y las deficiencias técnicas de la España de posguerra. Con el paso de las décadas se comienza a tener acceso a los nuevos materiales y a técnicas modernas que empiezan a incorporarse lentamente a la constante labor de reconstrucción de iglesias. Pero, a los daños provocados por la guerra se fueron sumando aquellos ocasionados por el paso del tiempo, los factores atmosféricos y el olvido secular.

A finales de los años sesenta los cambios ministeriales, los procesos demográficos y urbanísticos característicos de la época del desarrollismo, así como las reformas planteadas por el Concilio Vaticano II, obligaron a la Junta Nacional a responsabilizarse de una función más: la construcción de nuevos espacios que dieran respuesta a las necesidades espirituales de una población creciente⁵. Las soluciones arquitectónicas no sólo plantearían la construcción del templo sino de complejos parroquiales que incorporaban una estética contemporánea que renovó el abanico estilístico de la arquitectura religiosa.

En 1979 con el cambio de las relaciones económicas entre la Iglesia y el Estado, la Junta Nacional fue disuelta al haber cumplido con creces los objetivos marcados desde su creación.

3. LA JNRTP EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL

3.1. Primeras intervenciones de restauración previas a la JNRTP

Tras la Guerra Civil y la reinstauración del culto en las iglesias, el estado material de los mismos presentaba graves deficiencias. El número de iglesias totalmente destruidas a causa de la guerra no era elevado, pero el abandono de los templos durante los tres años de guerra, sumados a los desperfectos ocasionados por el paso del tiempo y la falta de intervenciones de restauración, planteaban una situación un tanto difícil para el patrimonio religioso⁶.

3 Reglamento de la JNRTP. Acta de 18 de julio de 1941. Archivo General de la Administración (AGA), Obras Públicas, JNRTP. Caja 52/04471, Libro de Actas de la Junta Nacional de 1941 a 1948

4 Orden 10 marzo de 1941, BOE 25 de marzo de 1941, pág. 1991.

5 Para realizar una lectura detallada de la evolución de la JNRTP véase (Cerceda, 2011: 305-332).

6 Según Arrarás Iribarren sólo se destruyó totalmente la parroquia de Campo de Criptana y cuatro lo fueron parcialmente (La Solana, Manzanares, Membrilla y Puertollano). (Alfía, 1994: 273).

El primer objetivo fue adecuar aquellas iglesias que habían sufrido mayores desperfectos mediante tareas de desescombros y limpieza⁷. En las parroquias que sólo presentaban desperfectos a nivel ornamental o ausencia de objetos necesarios para el desarrollo de la liturgia, la vuelta a la normalidad fue relativamente más sencilla. El principal problema a resolver en ambos casos fue la falta de recursos económicos de las propias parroquias, por lo que se hizo necesario el apoyo de los órganos de gobierno locales y sobre todo de la comunidad de fieles.

La prensa de la época nos pone al corriente de cómo se realizaron estas primeras intervenciones. Desde 1943 son habituales los artículos (algunos escritos por los párrocos) que ensalzan el esfuerzo de los parroquianos y autoridades locales en las tareas de reparación de los templos, publicados generalmente con motivo de ferias locales y fiestas patronales. Estos textos, redactados con un tono triunfalista, aportan datos interesantes sobre las cantidades donadas por los feligreses, corporación municipal, e incluso se citan las primeras dotaciones económicas concedidas por la JNRT y la composición de las primeras juntas parroquiales. Véase por ejemplo el caso de Cózar:

Reina una animación extraordinaria en el vecindario de Cózar por la reconstrucción de su templo parroquial. La labor que está llevando a cabo la Junta Local de Reconstrucción del Templo, presidida por el señor Cura Párroco don José María Canadillas y compuesta por don Vicente Coronado, alcalde y Jefe Local del Movimiento y por los señores don Ángel Patón, presidente de Acción Católica; don Hipólito Sánchez, don Cristino Troya, don Modesto Patiño, don Juan Antonio Tercero y don Atilano Sánchez, ha tenido un eco extraordinario en todos los vecinos.

La Junta Local de Reconstrucción de Templos de Cózar, transmite por medio de estas columnillas de LANZA, su entero agradecimiento a los hombres de buena voluntad que con sus donativos están levantando el nuevo Templo para el Rey de los Cielos [...]⁸.

Sin duda, la feligresía, movida por el vínculo sentimental y devocional, fue la impulsora de las primeras intervenciones de reconstrucción de iglesias parroquiales, seguida de las autoridades municipales. Estas actuaciones pueden valorarse como una necesidad imperante de refugiarse en las tradiciones locales para recuperar la normalidad tras la guerra; y no hay nada más tradicional en un pueblo que el culto a los patronos en sus templos.

La reapertura de las iglesias pasaba por una adecuación del mobiliario y la decoración del espacio sagrado. En un primer momento estos trabajos se hicieron con escasos medios, primando los criterios espirituales y devocionales sobre los criterios históricos y artísticos. Frente al vacío ornamental en el que habían quedado la mayoría de los templos tras la contienda, pasamos al extremo opuesto. Proliferan las donaciones

7 En algunas de las solicitudes de subvención que se tramitaron a través de la Junta Diocesana de Ciudad Real se hacía hincapié en que las únicas restauraciones a las que se habían sometido las iglesias tras la guerra fueron las de adecuación del interior mediante donativos de los feligreses.

8 “El templo parroquial de Cózar será reconstruido por suscripción popular”, en Lanza, 22 de junio de 1944, pág. 4.

de imágenes de escayola colocadas en ménsulas, hornacinas o altares improvisados que sustituya en cierto modo al abigarramiento previo a la guerra.

La reconstrucción de las iglesias fue un fenómeno en el cual se implicó toda la comunidad: el clero, las autoridades civiles, asociaciones, cofradías, etc. Este espíritu de unidad de la comunidad en torno a las parroquias hizo que su reconstrucción fuera vista por las instituciones eclesiásticas como una metáfora de la recuperación de las creencias y de la fortaleza de la fe de un pueblo ante las dificultades. Así lo expresó el Obispo de Ciudad Real Juan Hervás y Benet en la homilía de la ceremonia de reapertura de Santa María del Prado en Ciudad Real:

Muchas veces os he hablado de obras y reformas en la Catedral. En el año 1960 comenzaron las tareas, pensando, ante todo, en el culto divino. [...] Siguieron entre mil incomodidades, las obras de restauración para devolver a este antiguo templo de Santa María del Prado toda su primitiva y sencilla dignidad. [...] Así, una iglesia catedral que casi constantemente hemos tenido que cuidar y reparar, a lo largo de tantos años, se convierte en una hermosa lección de vida cristiana para todos. Si queremos permanecer fieles a nuestra vocación de cristianos, tenemos que estar rehaciendo constantemente nuestros propósitos, reparando nuestras debilidades, renovando nuestra voluntad, reafirmando nuestras precauciones frente a los peligros y el desgaste que nos afectan inevitablemente⁹.

En este espíritu de reconstrucción del patrimonio religioso se inserta la JNRTP en Ciudad Real a través de la Junta Diocesana.

3.2. La JNRTP y su labor a través de la Junta Diocesana

La Junta Diocesana de Ciudad Real fue aprobada por la Junta Nacional en sesión 3 de octubre de 1941 junto con las de Cuenca, Toledo y Sigüenza¹⁰. Estaba compuesta por el Vicario General de la Diócesis como presidente, Mariano Martínez Sanz, (hasta el nombramiento como nuevo obispo de Emeterio Echeverría y Barrena el 28 de marzo de 1943), el Gobernador Civil de Ciudad Real, José María Frontera de Haro, como Vicepresidente; el Delegado Provincial de Hacienda como cajero-contador, el juez de Instrucción y el Párroco Arcipreste de la capital, Emiliano Morales y Rivera como secretario. También se incluyó en la Junta Diocesana como componente a Leonardo Fernández y Arias, habilitado del Culto y Clero de la Diócesis¹¹.

Su cometido queda especificado en el artículo sexto del Reglamento, según el cual las juntas diocesanas deben tramitar los expedientes de reconstrucción de templos parroquiales comprendidos en la diócesis y emitir informes solicitados por la Junta Nacional. También deberán proponer a la Junta Nacional la constitución de las juntas locales parroquiales que crea conveniente a las cuales debe asesorar e inspeccionar.

9 (1982: 111).

10 AGA, Obras Públicas, JNRTP, Caja 52/04471, Libro de Actas de la Junta Nacional de 1941 a 1948.

11 Boletín Oficial del Obispado Priorato de las Cuatro Órdenes Militares, abril de 1942, pág.87.

Para ver con mayor profundidad la labor realizada por la JNRTP en la provincia de Ciudad Real, es fundamental desarrollar un análisis de los expedientes tramitados por la Junta Diocesana de Ciudad Real, que forman parte del fondo documental depositado en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares, proveniente del Ministerio de Obras Públicas como último depositario del archivo de la JNRTP tras su disolución¹². En estos expedientes se recoge toda la documentación técnica y administrativa que generó la tramitación de las solicitudes de subvención de las intervenciones realizadas en la provincia de Ciudad Real.

Tanto la ley de junio de 1941 como el reglamento general y la primera circular remitida a las juntas diocesanas, especifican los documentos que deben formar parte del expediente de solicitud de subvención¹³. A esos expedientes se van sumando los documentos que se generan desde la tramitación hasta la liquidación del proyecto, formando un dossier detallado de cada una de las obras en las que interviene la JNRTP.

Es importante señalar que, en el caso de los expedientes de la provincia de Ciudad Real, muchos están incompletos, como los tramitados en los años cuarenta, donde sólo figuraba la carta de solicitud del párroco o simplemente la hoja de confirmación de la subvención¹⁴. Dadas estas circunstancias, a partir de la documentación del AGA, resulta prácticamente imposible saber en qué consistieron las obras de reconstrucción de esos inmuebles y cuál fue el grado de participación de la JNRTP. Los casos más llamativos a este respecto son los de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Manzanares y Nuestra Señora de Consolación en Villar del Pozo¹⁵. Ambas parroquias recibieron sendas subvenciones para su reconstrucción por daños de guerra en 1941-1944 y 1943-1946, respectivamente. No se localizaron las solicitudes correspondientes a estos años, ni siquiera una mención de las obras realizadas; tan sólo las referencias en los últimos expedientes que se dieron entrada en 1972-1973 y 1963-1967, respectivamente.

Junto a la carta de solicitud del párroco explicando las circunstancias del inmueble se adjuntaba el proyecto de obras del arquitecto, compuestos generalmente por:

12 AGA, Obras Públicas, JNRTP, Cajas de la 50.001 a 50.323.

13 La instancia del párroco en la que se expongan las circunstancias que motivan la petición de subvención y los recursos que puede aportar la parroquia, así como la certificación del ayuntamiento acreditativa de que el edificio o el emplazamiento no están afectados por ningún plan de reforma interior. También se debía incluir el proyecto completo de las obras a realizar redactado por un arquitecto o un presupuesto y memoria descriptiva; fotografías y un informe de la Junta Diocesana sobre el estado del edificio, grado de urgencia de las obras, estado de las mismas si se han iniciado, situación económica de la parroquia, etc.

14 Iglesia de San Pedro en Ciudad Real, con solicitud de 1943 (AGA, Obras Públicas, JNRTP, Caja 52/04299), Iglesia de Santo Domingo de Guzmán en Terrinches con solicitud de 1945 (Caja 52/04301), Iglesia de Santa María Magdalena en Alcubillas, con solicitud de 1949 (Caja 52/04299).

15 Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción. Solicitud de subvención para la instalación de la calefacción, la adaptación de la lonja posterior como jardín y la reparación de la fachada. AGA, Obras Públicas, JNRTP, Caja 52/4300 exp. 161. Iglesia de Ntra. Sra. de Consolación de Villar de Pozo. Se solicita ayuda económica para la construcción de una nueva iglesia. Al parecer, en 1943 se concede una primera subvención para restaurar la cubierta pero en 1962 se hunde, quedando de la edificación original sólo los muros perimetrales. El proyecto de nueva construcción es encargado por el obispo al arquitecto diocesano Fernando Luís Bendito, con un anteproyecto de Luís Cubillos de Arteaga. AGA, Obras Públicas, JNRTP, Caja 52/4302.

- Memoria de las obras: breve descripción del inmueble (algunos con una aproximación histórica), relación de daños y obras que se van a acometer con relación de materiales que se van a emplear.

- Pliego de condiciones facultativas y económicas.

- Planos: el detalle de los mismos varía en función de la complejidad del proyecto. Generalmente en obras sencillas se adjuntan planta, alzado y sección transversal.

- Mediciones: cálculos de los materiales que se va a emplear.

- Presupuestos generales (contempla tanto el precio de los materiales como el de la mano de obra, beneficio industrial, honorarios, etc.).

Para la realización de obras menores, el proyecto del arquitecto se sustituía por un presupuesto firmado por un maestro de obras con una breve descripción de las obras a acometer; aunque en algunas ocasiones se realizaban con gran minuciosidad, como el realizado por Florencio Fernández para la reparación del templo parroquial de Nuestra Sra. del Buen Consejo en Puerto Lápice. En él se presenta una justificación de las obras, una descripción de la iglesia, de sus elementos constructivos y decorativos (adjunta como documento gráfico de apoyo varios croquis a mano alzada y fotografías de los detalles), así como un listado de las tareas que se van a realizar y el presupuesto. A pesar de lo rudimentario de los croquis y de las carencias técnicas, aporta más datos que el presentado por el aparejador Rafael León Molina para la misma iglesia en el mismo año (1972).

En los expedientes también encontramos fotografías, requeridas por la Junta Nacional como documento que acreditara la veracidad de lo descrito en las solicitudes. A pesar de que era obligatorio adjuntarlas, no siempre aparecen entre la documentación, bien por su extravío o porque directamente no se llegaron a enviar.

Completa la documentación oficial de estos expedientes las certificaciones de obras realizadas donde se justificaba el gasto acometido de acuerdo a la subvención concedida. En ellas se daba cuenta de los créditos aprobados para la obra, de su situación en el momento de la concesión de subvención y se hacía una relación valorada de las obras ejecutadas por el contratista desde el principio de las obras hasta la fecha. Este certificado se entregaba firmado por el párroco-presidente de la Junta Parroquial, el arquitecto-director de las obras y el obispo-presidente de la Junta Diocesana. Una vez recibido en la Secretaría Nacional, era visado y firmado por el Director General de Arquitectura, el Secretario Nacional de la JNRTP y el Ministro de Vivienda. Después se remitía un oficio al beneficiario de la subvención confirmándole el ingreso de la suma concedida. Generalmente servía como acuse de recibo el mismo oficio, firmado por el receptor, con una breve nota de agradecimiento.

Además de lo visto anteriormente, en algunos expedientes se suele encontrar otro tipo de documentos que aportaban los párrocos para justificar la importancia de las obras de restauración, como cartas parroquiales informando a los feligreses

de las cuentas de la parroquia, “apuntes históricos” sobre los inmuebles¹⁶, o incluso cartas de recomendación de cargos políticos que en base a un vínculo familiar o a la amistad con el párroco o el alcalde del municipio, intentan favorecer la concesión de la subvención¹⁷.

3.3. Los proyectos de intervención. Clasificación

Según se desprende del informe redactado por el Secretario Nacional y Jefe de la Asesoría de Arquitectura Religiosa de la DGA, los proyectos pueden clasificarse en tres bloques en base a las causas que motivaron la intervención de la Junta Nacional: por daños de guerra, por el envejecimiento de los edificios o por obras de nueva planta¹⁸.

Reconstrucción por daños a consecuencia de la guerra

En esta primera categoría se agrupan los inmuebles que a causa directa de la guerra o por efecto de la ocupación y destrucción de signo anticlerical, sufriera su derrumbe total, ruina o un nivel de destrucción de tal magnitud que viera comprometida la estructura de la edificación e impidiera la celebración del culto sin una profunda intervención de reconstrucción. Se ha prescindido por tanto de aquellos casos que sólo sufrieron la destrucción de sus bienes muebles ya que, a pesar de la pérdida de patrimonio artístico que ello supuso, permitía la celebración de oficios religiosos en el templo¹⁹.

-
- 16 En el escrito presentado el 13 de octubre de 1972 por José López Pacios, presidente de la Junta Seglar Administrativa del templo de Ntra. Sra. de la Asunción de Valdepeñas para el proyecto de restauración se indicaba: “Se sabe que es muy antigua. Que el arco de piedra que existe debajo del coro, es romano, que bien pudo ser un Arco de Triunfo, el Pórtico de un Palacio o de un Castillo y posteriormente aprovechado en la construcción de la Iglesia. Se cree fue también Mezquita, por las lápidas que aún figuran en parte de sus muros. Durante la reconquista, esta zona estuvo alternativamente en poder de los Cristianos y los Moros. Pero dada su estrategia, carente de defensas naturales (Ríos, Montañas, etc.) el pueblo era como un camino por el que pasaban los unos y los otros. [...] Ha sufrido varias reparaciones. En la Torre, que ahora tiene una terminación distinta (pues los ancianos dicen que era como un embudo). En el interior, las pinturas, que por diferentes motivos, fueron cubriendo las piedras de sus muros. El año del Cólera, se enjalbegó para albergar a los atacados de la Epidemia y así desinfectarla. [...] Por no encontrar quien pueda ilustrarnos más sobre la Historia de nuestra Iglesia, creemos que será suficiente basarse en estos datos, para que inicialmente, los Técnicos y entendidos en Monumentos, sepan a qué atenerse sobre el mérito que posea”. En AGA, Obras Públicas, JN RTP. Caja 52/4303, nº expediente antiguo 2.861.
- 17 En el proyecto de reposición de la cubierta de Santa María la Mayor de Daimiel (1971), envía carta de recomendación el subsecretario de vivienda Antonio Leyva y Andía alegando que es el municipio natal de su padre. En AGA, Obras Públicas, JN RTP. Caja 52/4300, nº de expediente antiguo: 1.319. Para el proyecto de construcción del convento de Ntra. Sra. de las Mercedes en Almodóvar del Campo, el cardenal arzobispo de Madrid, Vicente Enrique Tarancón, remite una carta a la Junta Nacional para que se atienda favorablemente la solicitud del convento en el que está una prima suya. En AGA, Obras Públicas, JN RTP. Caja 52/4174, expediente 14-72.
- 18 “Informe sobre cuestionario solicitado por la Comisión de Trabajo de la Presidencia del Gobierno”, de 16 de noviembre de 1971. AGA, Obras Públicas, JN RTP, Caja 52/04461.
- 19 Cuando nos referimos a la eliminación de retablos y mobiliario creemos más correcto el uso del término “desacralización del inmueble” en lugar del de “destrucción del inmueble” ya que no da lugar a equívocos. No obstante la propia Junta Nacional dejó claro que “no se consignará cantidad alguna para retablos, imágenes, mobiliario ni instalaciones de calefacción o ventilación” (de la primera circular enviada a las Juntas Diocesanas, punto veinte), por lo cual no se considerarán

Para determinar cuáles de los expedientes analizados pueden acogerse a esta denominación, además de las cartas de solicitud de los párrocos, se han tenido en cuenta las memorias de los proyectos de intervención y los informes remitidos por los municipios para la instrucción de la Causa General²⁰.

Siguiendo estos criterios y una vez revisados con detenimiento todos los expedientes, se ha podido observar que los desperfectos ocasionados a causa de la guerra son reiterativos. La mayoría de los templos registran problemas en las cubiertas (por incendio o por demolición), paramentos verticales (descomposición de la fábrica por el derrumbe de las cubiertas), pavimentos (incendio de la tarima, efecto del derrumbe de las cubiertas o por el peso y rodaje de vehículos como resultado de la reutilización del espacio como garaje) y cerramientos (generalmente por incendio). También se han encontrado casos de demolición parcial (torre o cubiertas) y de demolición total del inmueble.

Demolición Total	Demolición Parcial	Cubiertas	Paramentos Verticales	Pavimento	Cerramientos
2	1	8	6	2	2

Tabla 1: desperfectos registrados en los inmuebles por daños de guerra y número de casos²¹.

Reconstrucción por el paso del tiempo u otros factores

Una de las dificultades a las que tuvo que enfrentarse la JNRTP fue la forma de abordar la reconstrucción de templos cuyas deficiencias en la conservación se debían más al paso del tiempo que a los daños de guerra. En muchos casos se trataba de edificios que jamás habían sido restaurados en profundidad. Se habían mantenido en pie con pequeñas reformas y arreglos superficiales que solventaban problemas de goteras, pintura mural o cambios en la decoración interior. De esta forma, los desperfectos ocasionados por el paso del tiempo y los fenómenos atmosféricos, se convirtieron en los principales causantes de su deterioro. La guerra civil sólo puso de manifiesto esas deficiencias.

Ante la penuria económica de las parroquias y la incapacidad para hacer frente a una rehabilitación del inmueble, se tomó la determinación de que la JNRTP se hiciera cargo de ellos. No se seguían por tanto los requisitos que se habían impuesto como condición para la intervención de la Junta Nacional, pero, el compromiso del Estado con la Iglesia se mantenía.

Al igual que en el epígrafe anterior, se ha hecho un estudio pormenorizado de

“destruidos”, “destrozados”, “devastados” o “arruinados”, como sí se hace en algunas de las solicitudes analizadas.

20 Las fichas consultadas, bajo el nombre “Estado número 3”, contenían la “Relación de tormentos, torturas, incendios de edificios, saqueos, destrucciones de iglesias y objetos de culto, profanaciones y otros hechos delictivos que por sus circunstancias, por la alarma o el terror que produjeron deban considerarse como graves, con exclusión de los asesinatos, que fueron cometidos en este término municipal durante la dominación roja”.

21 Realizada a partir de los datos extraídos del “Estado Número 3” de los expedientes municipales de la Causa General. Archivo Histórico Nacional, FC-CAUSA_GENERAL, 1027-1030.

todas y cada una de las solicitudes enviadas a la JNRTP, prestando especial atención a las memorias de los proyectos de reconstrucción, ya que, en algunas ocasiones, son los arquitectos los que achacan los daños registrados en el inmueble al paso del tiempo y no a las “hordas marxistas”²². De nuevo veremos como tónica general una serie de deficiencias comunes a la mayoría de ellos y que hemos resumido en la siguiente tabla.

Demolición total	Demolición Parcial	Cubiertas	Paramentos Verticales	Cimentación	Pavimento	Cerramientos
1	14	45	25	6	16	14

Tabla 2: desperfectos registrados en los inmuebles por el paso del tiempo y número de casos²³.

Las deficiencias en las cubiertas son las más habituales debido a la fractura o descomposición de los pares que produce un alabeo en la viga cumbreira; la estructura se deforma, se desplazan las tejas, se filtra el agua y se traspasa la humedad a las bóvedas, muros perimetrales y contrafuertes²⁴. Si se demora la reparación cede la armadura y se desploma sobre las bóvedas, sobrecargando la estructura; la humedad y el peso de las jácenas de la armadura descompone la fábrica del muro, lo que puede repercutir en el desprendimiento de cornisas, cresterías, pináculos, etc. De esta forma vemos como los desperfectos en los paramentos verticales están relacionados directamente con las deficiencias en la cubierta.

Generalmente las intervenciones de reparación optan por desmontar una parte o la totalidad de la cubierta y reconstruirla, bien en madera aprovechando los materiales resultantes del derribo, o bien con estructura metálica. Para el apeo de la cubierta es habitual la construcción de zunchos de hormigón armado en el coronamiento de los muros, sobre todo de aquellos que acusan la descomposición de la mampostería. La ventaja de esta solución reside en que, además de compactar la fábrica, permite que el zuncho actúe como tensor del perímetro mural en la parte superior además de servir de solera de las nuevas cubiertas. Para el rejuntado de la piedra se sigue empleando el mortero de cemento.

La novedad que presenta esta tabla respecto a la que recoge los daños de guerra, reside en la inclusión de las deficiencias en la cimentación a causa de la humedad del terreno, el rehundimiento por el peso de la fábrica o las filtraciones de los paramentos verticales²⁵. La

22 Nos ha llamado la atención los casos de las iglesias parroquiales de Villahermosa y de Castellar de Santiago, en los cuales los párrocos insisten en que los daños fueron causados por “los rojos”, mientras que los arquitectos que redactan las memorias justifican esos desperfectos por el paso del tiempo y la nula intervención.

23 Realizada a partir de los datos extraídos de las instancias de solicitud de los párrocos y de las memorias de proyectos de reparación de los arquitectos.

24 Los casos más graves de humedades y deterioros producidos por filtraciones en la cubierta y descomposición de la armadura se han localizado en el Santuario de la Virgen de las Nieves (Almagro), en Ntra. Sra. de la Visitación (Argamasilla de Calatrava), Ntra. Sra. de Gracia (Fernán Caballero), Santa María Magdalena (Malagón), San Antonio de Padua (Solaniella del Tamaral), San Andrés (Villamanrique), Iglesia del Convento de las Clarisas (Villarrubia de los Ojos).

25 En la iglesia parroquial de Saceruela la ausencia de una cimentación consistente y el rehundimiento del terreno provoca la

solución más aplicada en las intervenciones es el recalce de muros y pilares con hormigón, ampliando así la superficie de apoyo de los paramentos y evitando el rehundimiento. Su uso también favorecía el aislamiento de la humedad y filtraciones del subsuelo.

En la elaboración de la tabla se han respetado las columnas dedicadas a demoliciones totales y demoliciones parciales ya que, en algunos casos, la demora en la resolución de la instancia obligó a la demolición del inmueble para evitar daños personales, sobre todo en el caso de torres, de cubiertas o del inmueble completo. Valgan como ejemplo los proyectos de reconstrucción de la iglesia de San Lorenzo Mártir en San Lorenzo de Calatrava, o la iglesia parroquial de Villarta de San Juan.

A través de las memorias de los proyectos de reconstrucción podemos calibrar también cómo se llevó a cabo la incorporación de los nuevos materiales y las modernas soluciones estructurales a la reconstrucción de templos. Respecto al empleo de los primeros, hay una combinación de los tradicionales reutilizados tras la demolición (cubiertas de madera, teja curva, fábrica de mampostería y ladrillo) y de otros como el hormigón armado en recalces, zunchos y soleras, así como de la amplia variedad de cubiertas metálicas que se adaptaban a la estructura preexistente, ya fuera una cubierta mudéjar o una falsa bóveda de cañón.

Arquitectura de nueva planta.

El crecimiento demográfico que experimentan algunos municipios a raíz del desarrollo de las actividades industriales (minería, petroquímica, transformación de los alimentos, etc.), se tradujo en un crecimiento urbanístico de las ciudades hacia el extrarradio con la creación de barrios obreros alejados de las parroquias existentes hasta ese momento. La Iglesia en general como institución, y la JNRTP en particular, vio en este fenómeno el escenario perfecto para llevar a cabo la labor de evangelización de unas clases sociales especialmente reticentes al adoctrinamiento religioso. Para ello, se emprende una campaña de construcción de centros parroquiales en los nuevos barrios que solventaran las necesidades espirituales de las nuevas comunidades de creyentes. Estas parroquias se convirtieron en el germen de la nueva religiosidad, más participativa, que empezaba a acusar los efectos del Concilio Vaticano II. A través de una mayor implicación de la feligresía en la vida de la parroquia, en las dificultades económicas para la construcción de “sus templos”, comienza una toma de conciencia de comunidad de creyentes que fue especialmente valorada a la hora de conceder subvenciones para la construcción de nuevas iglesias.

En la mayoría de los casos la parroquia se creaba incluso antes que el propio templo, lo que llevó a la feligresía a ocupar locales comerciales, pequeñas capillas de aforo limitado u otros inmuebles hasta que culminara la construcción. Es bastante habitual que los curas ecónomos de estas nuevas parroquias hicieran referencia a estas

separación de la fábrica del muro del presbiterio de la del resto de la nave. En Villamayor de Calatrava, el rehundimiento de la cimentación produce la apertura de los muros perimetrales hacia el exterior. AGA, Obras Públicas, JNRTP. Cajas 52/4301 y 52/4302 respectivamente.

condiciones en sus cartas de solicitud de subvención a la JNRTP.

La adquisición del solar se convertía en el primer problema a solventar, por lo que en algunos casos se llevaba a cabo una permuta de terrenos entre la Iglesia, el ayuntamiento y particulares, cuando no la donación directa de la parcela a la parroquia. El elevado precio de los solares en las ciudades ya había sido apuntado en alguna de las reuniones de la Junta Nacional como un problema para la creación de los nuevos centros parroquiales²⁶.

Una solución alternativa a la construcción de nueva planta era la adaptación de edificios preexistentes a este nuevo uso. Véase el caso de la parroquia de San Pablo en Ciudad Real. Para su creación se habilitaron las antiguas oficinas de la Organización Sindical adquiridas por el Obispado, reestructurando el inmueble como iglesia, salón y despachos parroquiales, y vivienda del párroco repartidos en las cuatro alturas²⁷.

En la gran mayoría de los casos estudiados, y a pesar de la dilatación de las obras en el tiempo y los sucesivos parones por falta de fondos en casos puntuales, se optó por levantar un centro parroquial nuevo. Con la excepción del Seminario, esta categoría estaría integrada por aquellas parroquias construidas expresamente en las áreas de expansión de las ciudades, incorporando las características propias de la renovación arquitectónica religiosa como los nuevos materiales, la redefinición del espacio funcional, la depuración ornamental y el simbolismo arquitectónico de algunos elementos de configuración del espacio²⁸. Valga como ejemplo la iglesia de San Antonio de Padua en Puertollano, cuyo arquitecto, Carlos Fernández de Castro Manteola, concibió el templo con un simbolismo especial:

Su idea se fundamentó en los lugares donde el pueblo judío celebraba sus reuniones, en su peregrinación hacia la Tierra Prometida. Nos indica también, que como la iglesia se sitúa en una barriada obrera, se ha querido que los materiales empleados en su construcción sean los mismos con los que están edificadas las casas de alrededor²⁹.

26 “En muchas ciudades en las que el suelo tiene un precio elevadísimo y la construcción también es cara, se podrían construir Iglesias ocupando en las casas de viviendas, los bajos y los primeros pisos de los edificios, con alturas de ocho a diez metros: esto, en las viviendas que ya están construidas. En las viviendas aún sin construir resultará mucho más fácil y barato elevar las casas sobre la Iglesia construida. En esta segunda solución, cuando el terreno es propiedad de la Iglesia, según repetidos testimonios de constructores, la construcción del Templo resultará económicamente gratis”. Texto contenido en el Acta de la reunión celebrada el 27 de noviembre de 1970. AGA, Obras Públicas, JNRTP. Caja 52/04478. Carpeta: “Síntesis de la labor realizada por la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales y Edificios de la Iglesia”.

27 AGA, Obras Públicas, JNRTP. Caja 52/4299

28 Los expedientes de nueva planta que figura en el AGA corresponden al Seminario, Casa Parroquial de San Pedro, Capilla del Colegio San José, Centro Escolar de Religiosas Franciscanas, Complejo Parroquial Santo Tomás de Villanueva, Complejo Parroquial Ntra. Sra. Del Pilar, Parroquia de San Pablo, Complejo Parroquial Ntra. Sra. De los Ángeles (Ciudad Real); Parroquia de Santa Teresa de Jesús (Malagón); Complejo Parroquial de Ntra. Sra. De Altigracia, Capilla de la Hermandad de Ferroviarios (Manzanares); Iglesia Parroquial de Navas de Estena; Parroquia de San Antonio, Parroquia de San Juan Bautista, Parroquia de Ntra. Sra. De las Mercedes (Puertollano); Iglesia de San Lorenzo Mártir (San Lorenzo de Calatrava); Parroquia de Ntra. Sra. de Los Llanos (Valdepeñas); Parroquia de Ntra. Sra. De Consolación (Villar de Pozo); Parroquia de San Juan (Villarta); Parroquia de Santa María (Bolaños).

29 (Delgado, 1991: 107).

4. CONCLUSIONES

En base a lo expuesto, en líneas generales, podemos afirmar que la documentación generada durante los años de existencia de la JNRTP resulta de gran valor para desarrollar un discurso sobre la historia de la tutela y la restauración del patrimonio religioso en la provincia de Ciudad Real entre 1940 y 1980. A pesar de la pérdida de algunos de los expedientes fruto de los traslados ministeriales, se nos presenta una información bastante completa de lo que suponía las obras de restauración de las parroquias de nuestros pueblos, las dificultades económicas, la dimensión simbólica e ideológica de su reparación, incluso el contexto económico y social en el que se llevaban a cabo o las innovaciones arquitectónicas que se iban introduciendo a través de los nuevos materiales o directamente a través de las iglesias de nueva planta.

A simple vista puede parecernos que la labor realizada por la JNRTP en la reconstrucción del patrimonio religioso quedó limitada a una mera concesión de ayuda económica. Desde el punto de vista organizativo se creó un canal administrativo exclusivo para la tramitación de subvenciones destinadas a la reconstrucción del patrimonio religioso; pero el verdadero mérito de la reconstrucción de templos en la provincia de Ciudad Real recayó en la Junta Diocesana y fundamentalmente en las juntas parroquiales y los ciudadanos del municipio. Son estas juntas las que se encargan de la organización de las obras, de reclamar las inspecciones de los arquitectos, de concertar presupuestos, cumplimentar las instancias, organizar las campañas de recogida de fondos, en definitiva, de motivar a la población y de convertirla en una comunidad de fieles que se une para reconstruir su iglesia parroquial. Ahí es donde reside el éxito de la JNRTP como organismo estatal y religioso: convertir la restauración de templos en un factor de adoctrinamiento religioso y moral que permitiera no solo una reconstrucción material del país sino también espiritual.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alía Miranda, Francisco (1994): *La Guerra Civil en retaguardia, Ciudad Real (1936-1939)*. Ciudad Real, Diputación Provincial.
- Cerceda Cañizares, Francisco José (2012): “La Junta Nacional de Reconstrucción de Templos (1941-1979)”, en *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*. M^a Pilar García Cuetos, M^a Esther Almarcha Núñez Herrador, Ascensión Hernández Martínez (coord.), Madrid, ABADA, págs. 305-332.
- Delgado Criado, Juan José (1991): *Origen y trayectoria de una parroquia. San Antonio, Puertollano*. Puertollano, [S. e.].
- Hervás y Benet, Juan (1982): *Huellas de un peregrino. Selección de escritos pastorales de Mons. Juan Hervás y Benet*. Ciudad Real, Publicaciones del Obispado, pág.111.

RECREACIONES DEL QUIJOTE EN LA MANCHA: VOCES VETERANAS Y JÓVENES TALENTOS

Juan José Pastor Comín
(Universidad de Castilla-La Mancha)

La celebración de IV Centenario de la *Primera parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* ha sido año asidero para la creación, promoción y divulgación de nuevas obras musicales que traducen la lectura individual de cada compositor en nuevas formas artísticas que, con mayor o menor acierto —mayor o menor honestidad— prolongan hasta nuestros días el imaginario cervantino. Nuestra novela más universal, tan citada como tan poco leída, encuentra libre acomodo en el quehacer compositivo y la ingente producción musical¹ que sostiene no deja de recordarnos el epitafio perenne

1 Sobre los textos cervantinos, y no ya exclusivamente quijotescos, contamos con más de ochocientas realizaciones musicales distintas. Es cierto que durante el presente año un buen número de obras se ha servido del paratexto propiciado por el tan traído y tan llevado centenario como pretexto y reclamo oportuno —y en ocasiones oportunista— de tal efemérides. Sin embargo, la simple nómina de obras compuestas desde el año 2000 hasta la fecha nos sugiere que, más allá del vórtice celebrativo, existe un profundo interés en la recreación musical de la novela, tal y como puede apreciarse en la siguiente relación de obras ordenadas en el tiempo y que no pretende ser exhaustiva: Balanyá Rossell, Josep María (2001): *Don Quijote meets Cassandra*, Op. 95, música para voz y agrupación de cámara; Chusman, Paul (2001): *Don Quijote*, música de cámara; Shekov, Iván (2001): *Don Quijote: Suite*, música de cámara; Cutler, Miriam (2002): *Lost in la Mancha*, banda sonora cinematográfica; Nieto, José (2002): *El caballero don Quijote*, banda sonora cinematográfica; Siemens Hernández, Lothar (2002): *Tres momentos de don Quijote*, música para voz y piano; Zárate Rodríguez, José (2002): *Nocturnos de Barataria*, música de cámara; Tierno Jiménez, José Luis (2003): *Dulcinea*, ópera; Galliuzzi, Adriano (2003): *La Noche de Maritornes*, ópera; Arbea Aranguren, Miguel Ángel (2003): *Recordando a Cervantes*, (conjunto de canciones escritas por este cantautor); Carter, Elliott (2003): *Micomicon*, música sinfónica; Creeswell, Lyell (2003): *DQ: Alter Miguel de Cervantes*, ópera; Arnecke, Jörn (2003): *Drei Helden*, música incidental; Cáceres, Gerardo (2003): *Quijote*, música incidental; Díaz Bueno, Rodrigo (2003): *Quijote*, música incidental; Ferrer Ferrán (2003): *En un lugar de la Mancha: suite española para banda*, música de banda; MacDonald, Andrew Paul (2003): *Don Quijote, Knight of the Sad Countenance*, música de cámara; Schiavoni Marco (2003): *Don Chisciotte ovvero storia del cavaliere della Fantasia*, ballet; Torre Alonso, Josefa (2003): *Imágenes del Quijote*, música sinfónica; Aparicio Benito, Miguel Ángel (2004): *Pasajes del Quijote*, obra para coro y orquesta; Herrero Rodes, Sixto Manuel (2004): *Hálito (o muerte de don Quijote)*, música de cámara; Igoa Mateos, Enrique (2004): *El sueño de Amadís*, música orquesta de cuerdas; Jong, Christiaan de (2004): *Aventuras y desventuras del Quijote*, música de cámara; Marco, Tomás (2004): *Sueño y resplandor de don Quijote*, música sinfónica, y (2004): *Medianoche era por filo*, música de cámara; Ortega Lozano, Alfonso (2004): *Romance a don Alonso Quijano*, música para voz y grupo de cámara; Puértolas, Pere Josep (2004): *El Quijot a Barcelona o El cortejo de las libreas*, música sinfónica; Rebullida Adiego, Víctor Carlos (2004): *Suite imaginaria del Quijote*, música de cámara; Sanz Vázquez, Julio (2004): *En un lugar de la Mancha*, música electro-acústica; Yagüe Llorente, Alejandro (2004): *Carta a Dulcinea*, música para voz y piano; y (2004): *Dulcinea*, música para coro mixto a cuatro voces; Bacalov, Luis (2005): *Un Ingenioso Hidalgo en América*, obra programática para orquesta; Bonín de Góngora, Josué (2005): *Fragmento al Quijote*, música de cámara; Casablanca, Benet (2005): *Melancolías y desabrimientos: Aguafuerte quijotesco para contrabajo y piano*; Cáceres, German (2005): *Loa del hombre*, música para voz (mezzosoprano), narrador y orquesta; Cruz Castillejo, Zulema (2005): *El sueño de don Quijote*, música de cámara; y (2005): *La cueva de Montesinos*, música de cámara; Cruz de Castro, Carlos (2005): *Alucinaciones de don Quijote*, música de cámara; Delgado Serrano, Juan (2005): *La playa de la Blanca Luna*, música de cámara; Fernández Guerra, Jorge (2005): *Don Quijote*, música incidental; Ferrer, Ferrán (2005): *El ingenioso hidalgo*, música de banda; García Martín, Rubén (2005): *El yelmo de Mambrino*, música de cámara; Gómez Deval, Juan Gonzalo (2005): *Alonso Quijano*, música de banda; Gosálvez Blanco, Mario (2005): *Clavileño*, música para coro y orquesta sinfónica; Hervás Lino, Manuel Miguel (2005): *Las bodas de Camacho, el rico*, música incidental; Jacinto Rial, Javier (2005): *Fantasia y preludio de don Quijote*, música para guitarra; Jurado Ruiz, Pilar (2005): *Durandarte*, obra para coro mixto y órgano; Jong, Christiaan de (2005): *Más aventuras y desventuras del Quijote*, música para voz y grupo de cámara; Jusid, Federico (2005): *Quijote XXI, Variaciones*, música de cámara; Labrada, José María (2005): *Morir cuerdo, vivir loco*, música de cámara; Llorca Casanueva, Ricardo Andrés (2005): *Las danzas del vizcaíno*, música para

de su sepultura: “que la muerte no triunfó / de su vida con su muerte” (*Don Quijote*, II, LXXIV)².

Cuatrocientos años después del nacimiento de la novela moderna, creemos que es necesario destacar tres proyectos que a partir de una atenta lectura han tratado de satisfacer, desde la tierra que fue matriz del caballero y sus aventuras, las necesidades estéticas e imaginativas que todavía hoy exige Cervantes. Dos de ellas son, sin duda, las obras que aquí estudiaremos: *Iluminaciones de Don Quijote*, concierto para guitarra y orquesta de Manuel Angulo (2005) y *El caballero de la triste figura*, música para narrador y orquesta de José Antonio Esteban Usano (2005), composiciones que merecen ser destacadas por la dimensión de su propuesta. El tercer proyecto se remonta, no ya a la vida del hidalgo sobre el pentagrama sino, antes bien, a la recuperación de aquellos elementos musicales que Cervantes —al igual que hiciera Shakespeare en sus comedias— utilizó conscientemente para conceder a sus textos nuevos significados: *Por ásperos caminos. Nueva música cervantina*, será pues un trabajo que recupere esa *música callada* que nuestro escritor dispone bajo el texto como cargas detonadoras de sentido.

Centrémonos, sin embargo, en la recepción musical cervantina que ocupa nuestro congreso. Las composiciones aquí estudiadas representarán dos posiciones hermenéuticas distintas canalizadas a través del aspecto formal de la creación. En este sentido la recepción musical de Cervantes plantea varios interrogantes que, cuando menos, es necesario que exponamos brevemente. Por un lado es innegable que toda manifestación artística que reconoce una filiación literaria pasa a ser un elemento valioso en el análisis de la recepción y comprensión de dicho texto. Allí donde existe un libreto éste se convierte en lectura y selección de la novela y hacia él convergen una serie de procedimientos musicales destinados a poner de relieve dicha lectura. En este sentido, creación paraliteraria —articulación dramática del libreto para la escena— y elaboración musical coinciden para adoptar una toma de postura ante un texto heredado. Reflexionar, pues, sobre la selección episódica a lo largo de la historia y valorar el igual o desigual tratamiento musical de las mismas escenas —tal y como ha planteado López Navia con relación al episodio de los molinos³— constituyen metas legítimas para comprender de un modo más aproximado de qué modo ha sido entendida la novela cervantina.

clave; Marco, Tomás (2005): *El caballero de la triste figura*, ópera; y (2005): *Cabalgata de Dulcinea y Aldonza*, música para guitarra; Medina Lloro, Juan Antonio (2005): *Un trío para don Quijote*, música de cámara; Mora, Patricia (2005): *Altisidora o Del más raro y más nuevo suceso que jamás le avino al caballero don Quijote de la Mancha*, opereta cómica; Noble, Steve (2005): *Atlas o antes de llegar a Barataria*, ballet; Ortega Lozano, Alfonso (2005): *La transmutación de Dulcinea*, música de cámara; Palomo, Lorenzo (2005): *Cantata y fantasía “Don Quijote”*, música sinfónico-coral; Pflüger, Andreas (2005): *Don Quichotte oder der sinnvolle Kampf gegen das Aussichtslose...*, música sinfónica; Rodríguez, Jesús Ángel (2005): *Dos poemas del Quijote*, música para voz y agrupación de cámara; Sotelo, Mauricio (2005): *Dulcinea: ópera para niños*; Soukup, Ondrej (2005): *Impresión de don Quijote (1605-2005)*, música incidental; Westray, Ron (2005): *Chivalrous Misdemeanors*, música para voz y orquesta de Jazz; Zárate Rodríguez, José (2005): *Alonso de Quijada*, música sinfónica programática; y (2005): *Sanchesca*, música de cámara.

2 Todas las referencias al Quijote estarán tomadas de CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1605 y 1615 (ed. de Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998).

3 LÓPEZ NAVIA, Santiago. “La aventura de los molinos (Quijote I, 8), en los tratamientos musicales del Quijote”. En: *Anales Cervantinos*, XXXIV, (1991), pp. 329-334.

Es evidente, además, que la adscripción genérica de una composición determina el modo de comprensión e intensionalización de una obra literaria: no es lo mismo la escritura de un capricho para un instrumento que la proposición de un poema sinfónico o la elaboración de una zarzuela. Por estas razones, se impone la necesidad de una adscripción musical por géneros que nos ayudará a entender dos aspectos fundamentales: la actividad del creador como receptor literario, con sus prejuicios y condicionantes sociales que tejen el filtro hermenéutico, y su respuesta como creador a través de un lenguaje diferente que, sin embargo, ofrece desde su génesis una filiación literaria innegable. Dada la necesaria periodización en épocas —que a su vez nos permitiría establecer los matices de similitudes y diferencias, continuidad y ruptura en la comprensión de aspectos fundamentales o superficiales de los textos literarios— y la limitación del corpus de obras a tres géneros fundamentales —obras lírico-dramáticas (convergencia de texto y música, desde la canción a la ópera), obras de programa (música sobre un texto que subyace pero que no se enuncia) y música pura (aparentemente desvinculada de un programa y exclusivamente ligada por el título como elemento paratextual⁴—, una rigurosa investigación sobre la recepción musical cervantina podría plantearse los siguientes interrogantes trasladados a cada género:

1) Determinación en cada momento de los criterios que conducen a la selección de determinados episodios de la novela por encima de otros.

2) Determinación y análisis de los procedimientos exclusivamente musicales que tratan de subrayar los significados explícitos del texto literario de referencia: configuración instrumental, elaboración rítmica, melódica, armónica y formal valorada en función de su contribución al fenómeno híbrido musical y literario.

3) Evolución del lenguaje musical en función de la intensionalización de ideas generadoras ajenas al pensamiento propiamente musical. Evolución del estilo de acuerdo a su dependencia de una previa articulación literaria.

4) Subversión por parte del elemento musical de los sentidos textuales aparentemente expuestos y, en consecuencia, diálogo y aporías en la convivencia del discurso literario con el discurso musical.

5) Pervivencia de los criterios ideológicos diseminados en la crítica literaria sobre aquellas composiciones musicales de programa o estrictamente puras, de tal modo que pueda estudiarse la relación entre los mecanismos dispuestos en la composición y la corriente de pensamiento a través de la cual se encauzan la recepción de la obra de Cervantes.

6) Influencia de la obra musical en la recepción cervantina, hasta el punto de instituirse en simulacro de referencia que usurpa al texto literario original, tanto en el ámbito artístico general (pintura, música, cine, etc...) como literario.

7) Examen detallado de las técnicas compositivas puestas al servicio de una idea —bien de carácter ilustrativo o de más hondo calado psicológico— y transformación a lo largo de la obra para determinar sus condiciones de enunciación polisémica y restricciones en su sentido.

4 ESCAL, Françoise. «Le titre de l'oeuvre musicale». En: *Poétique*, nº. 69, (1987), pp. 101-118.

8) Correspondencia de los diferentes niveles de estructuración musical de los episodios evocados con relación a los del texto cervantino y razones hermenéuticas de sus divergencias o proximidades.

9) Índice de aceptación social de cada una de las obras propuestas como signo de su nivel integración u ostracismo con relación a la ideología de los distintos niveles que conforman el tejido social de consumidores-espectadores. Determinación del calado de ciertas interpretaciones musicales en los diferentes estratos sociales.

10) Colaboración del fenómeno musical con el lenguaje específico de las artes con las cuales ha de convivir, especialmente la danza y el cine.

11) Consideración de la evolución estilística en la recepción musical de Cervantes —conservadurismo, neoclasicismo, ruptura y vanguardia— y relación con su paralela recepción y asimilación literaria, escénica, cinematográfica y motriz. Esta reflexión permitiría evaluar la consonancia o disonancia entre las distintas artes en general, la evolución pareja o dispareja de las mismas, así como examinar sus mutuas transferencias y determinar de qué rama del pensamiento artístico proceden nuevas interpretaciones que alimentan gozosamente la actitud *poética* de nuestros creadores.

Planteado, pues, el programa anterior, centrémonos en las obras que nos ocupan. El 1 de mayo de 2004, y con motivo de una mesa redonda en torno a la presencia del *Quijote* en la música organizada para la Feria Regional del Libro de Castilla-La Mancha⁵, Manuel Angulo anunciaba que en ese momento escribía una obra para guitarra y orquesta para la cual atisbaba el nombre de *Duelos y Quebrantos*, y cuyas iniciales venían a constituir el acrónimo *D. Q., Don Quijote*. La insatisfacción final con el nombre —cervantina insatisfacción⁶— le condujo finalmente a rubricar esta obra con el título de *Iluminaciones de Don Quijote*. La obra fue estrenada el 22 de abril de 2005 en el *Teatro Circo*, de Albacete, bajo la dirección del Profesor Enrique García Asensio al frente de la *Orquesta Camerata de la Mancha*, corriendo la parte de la guitarra a cargo de José María Gallardo del Rey. Hay que decir que el programa comprendía igualmente otras obras cervantinas, a saber: *Canciones y danzas para Dulcinea* de Antón García Abril (obra compuesta en 1985)⁷ precedía en la primera

5 Esta mesa redonda organizada por la Excm. Diputación de Cuenca estuvo coordinada por Fernando Cabañas-Alemán y a ella asistieron como invitados Manuel Angulo López-Casero, Antón García Abril, Álvaro Zaldivar y quien escribe estas líneas.

6 Recuérdese la indecisión del hidalgo en adjudicar un nombre a su rocín, a sí mismo y a su amada: “y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar “Rocinante”, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín [...] Puesto nombre, y tan a su gusto a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar “don Quijote” [...] y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla “Dulcinea del Toboso” porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto” (Don Quijote, I, I, pp. 42-44).

7 *Canciones y danzas para Dulcinea* (1. Danza del camino - 2. Canción de la noche blanca - 3. Canción de la búsqueda - 4. Danza del amor soñado - 5. Canción del encuentro - 6. Danza de la plenitud): Suite para pequeña orquesta (1985), con la siguiente plantilla: flauta, oboe, clarinete, fagot - 2 trompetas - cuerda. Esta obra, si bien ya aparece editada en Madrid (Bolamar, 1985), no sería estrenada hasta 1994, en Ribadesella (Asturias) en la Iglesia Parroquial de María Magdalena. Hay grabaciones disponibles en GARCÍA ABRIL, Antón: *Canciones y danzas de Dulcinea*. Orquesta Filarmónica de Málaga; Antón García Abril (director). Grabación realizada en la sala de ensayos de la Orquesta Filarmónica de Málaga. Publ. en colaboración con la Fundación Autor; y GARCÍA ABRIL, Antón: Antón García Abril. [Madrid]: A & B Master Record, D.L. 2001. 2 discos (CD-DA): DDD + 2 folletos (26, 27 p.). Para más detalles vid GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. Antón García Abril. Madrid: SGAE, 1992.

parte del concierto a la obra que se estrenaba; la segunda parte estaba destinada única y exclusivamente al *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, composición nacida de una profunda admiración por Cervantes⁸.

Esta disposición en el concierto dispone al oyente a confrontar lenguajes y formas muy diferentes bajo una triple evocación cervantina: la selección de un episodio dramático y escénico fundamental de la *Segunda parte* de la novela (Falla); la invocación lírica y alejada del texto en una serie de danzas que alternan sus movimientos (García Abril) y la evocación rapsódica del concierto que sitúa a la guitarra frente al conjunto orquestal. En este sentido no cabe sino agradecer la posibilidad de escuchar una diversidad lingüística y formal orientada a expresar y trasladar al auditorio tres lecturas significativas realizadas igualmente en momentos muy diferentes unos de otros.

Hay que decir que Manuel Angulo⁹ se ha servido en su producción musical

- 8 No olvidemos que en la dedicatoria que el mismo Falla dirige a la princesa de Polignac antepone su admiración por el alcañino a la deferencia misma con la joven: "Esta obra ha sido compuesta como homenaje devoto a la gloria de Miguel de Cervantes y el autor la dedica a Madame la Princesse Ed. de Polignac". Vid. FALLA, Manuel de. *El retablo de maese Pedro*. Partitura de orquesta. Ed. de Yvan Nomnick. London: Chester, 2004. En cuanto los estudios más significativos sobre esta obra vid. CHRISTOFORIDIS, Michael. *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de Maese Pedro and Concerto*. Tesis doctoral. The University of Melbourne, 1997; TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: Interconexiones entre música, texto y acción dramática*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2004; NOMMICK, Iván. "El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla: un homenaje devoto a la gloria de Miguel de Cervantes". En: *El Quijote. Biografía de un libro. 1605-2005*. Catálogo de la exposición bibliográfica en la BNE, Madrid, del 11 de abril al 2 de octubre de 2005. Madrid: BNE, 2005, pp. 137-146.
- 9 Tal vez sea este el momento de presentar al compositor que nos ocupa. Nacido en Campo de Criptana (Ciudad Real, tierra de molinos) en 1930, desarrollará su vocación como compositor y pedagogo. De formación clásica, estudió en el Real Conservatorio de Música de Madrid con los compositores Guridi y Echevarría. Amplió sus estudios en Italia (Academia Internacional de música de Siena), en Francia, becado por el gobierno francés, y en los cursos internacionales del Mozarteum de Salzburgo (Austria). Manuel Angulo se dedicó profesionalmente a la enseñanza musical durante algún tiempo en el Conservatorio Superior de Madrid, aunque posteriormente accedió a la enseñanza de las disciplinas musicales en la Universidad Autónoma de Madrid. Colaborador musical en la Enciclopedia de Cultura Española y del Aula de Música Ateneo de Madrid, su dedicación docente nunca le ha restado fuerzas para trabajar en su faceta de compositor, a pesar de los juicios de Tomás Marco: "a pesar de su personalidad, la música de Angulo no es demasiado definitiva, y da la impresión de que su dedicación compositiva es relativamente marginal en su actividad musical centrada en lo pedagógico". Ciertamente que algunas obras revelan incluso esas mismas preocupaciones didácticas, especialmente en el ámbito coral, pero páginas como *Ocho canciones sefardíes* (1959), *Dos contrastes*, (1961), y *Cuatro movimientos para orquesta*, (1962), testimonian unas dotes sumamente sólidas. Pese a no compartir las posiciones experimentales de varios colegas generacionales, las novedades de lenguaje de la década de 1960 son tamizadas en algunas de sus obras, como en *Siglas* (1978). Tomás Marco considera que su obra más avanzada es *Loores del Ave María* (1973), para cuarteto vocal y órgano, sobre textos poéticos del Arcipreste de Hita. Además de sus obras de música didáctica, también tiene diversas partituras de música teatral, cinematográfica, y publicado, además de diversos artículos y ensayos, un libro de difusión musical, *Música y Didáctica*. Su estilo es bastante funcional, aunado elementos tradicionales a un lenguaje que, a veces, se abre hasta las fronteras de lo atonal. Ha sido galardonado en varias ocasiones con premios como el Premio Nacional Fin de Carrera (1958), Accésit del Concurso Internacional de la Sociedad Vercelli (Italia), Premio Nacional Ciudad de Málaga... etc... Entre sus publicaciones merecen ser destacadas las siguientes: *Música y educación*, Madrid: Editorial Magisterio Español. 2 vols., 1968; "La formación musical del maestro". En: *La educación musical en España*. Cuadernos de Actualidad Artística. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1970; *Iniciación a la música*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975; "La música en los planes de estudio de la carrera de Magisterio". En: *Cuadernos de Pedagogía*, Barcelona, Editorial Laia, 1980; "Concepciones actuales de educación musical: el método Martenot". En: *Revista de la Sociedad de Pedagogía Musical*. núm 1 (1980); *Jugando con la música*. Madrid: Editorial Alcalá. 2 cuadernos. 1984-85; *Solféo*. Madrid: Editorial Sociedad Didáctico Musical, 4 vols. 1984-87; "Interrelación de la enseñanza de la música y la música en la enseñanza". En: *La enseñanza musical en España*. Madrid: Editorial Complutense, 1989. En cuanto a la bibliografía sobre nuestro compositor, vid. FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March. Ediciones

numerosas veces del auxilio de textos poéticos y que esta no ha sido la primera vez que se acerca a Cervantes. En numerosas conversaciones, a menudo recuerda de su estancia en Italia la obra de Vito Frazzi, compositor que desarrolló su tarea docente en Florencia y que, a través de dos de sus obras —*Don Chisciotte* y *Le nozze di Camaccio*— alcanzó como compositor la madurez en su lenguaje¹⁰, rico en sutilezas armónicas y en una elaborada y viva red de juegos vocales diestramente reunidos¹¹.

A partir de estas experiencias, Manuel Angulo comenzó a elaborar otras obras menos ambiciosas que las presenciadas. Así, y junto a Odón Alonso, pone música hacia 1964 a los satíricos textos cervantino *Al túmulo de Felipe II*¹² y al *Diálogo entre Babieca y Rocinante*¹³, de los cuales conservamos registros sonoros¹⁴. Años más tarde prescindirá de la musicalización de textos y abordará el poema sinfónico *Don Quijote en el Toboso* (1980), unos veinte minutos de música sin programa que tratan de evocar a través del timbre¹⁵ las aventuras del caballero. El siguiente paso consistiría en la limitación instrumental: así, el 16 de mayo de 1987 se estrena en el *Ateneo Musical* de Campo de Criptana (Ciudad Real), su partita para piano *Al lugar*, una obra que dura en torno a los veinticuatro minutos y que está articulada en los siguientes movimientos:

1. Risonanza (Llanura); 2. Canon (Caballero andante); 3. Burletta (Molinos de viento); 4. Aria (Panorama); 5. In modo di scherzo (Estilización de la seguidilla); 6.

Rioduero, 1973; MARCO, Tomás. Historia general de la música. Siglo XX. Madrid: Istmo, 1989. SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. Historia de la música española contemporánea. Madrid: RIALP, 1958; VALLS GORINA, Manuel. Diccionario de la música Madrid: Alianza editorial. Colección El libro de bolsillo, 1971; A.A.V.V.(Cristóbal Halffter, Pablo López de Osaba y Tomás Marco). Música y cultura. Zaragoza: Edelvives, 1980. Vid. especialmente la monografía de PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. Manuel Angulo. Madrid: SGAE, 1992.

- 10 Don Chisciotte forma un conjunto de seis escenas —que pueden ser interpretadas separadamente— con textos tomados de Cervantes y Unamuno (1949-1950), fue estrenado por vez primera en el Teatro Comunale de Florencia, el 28 de abril de 1952. Junto a esta merece ser destacada *Le nozze di Camaccio* (1953), un ballet inacabado que terminó cumpliendo las funciones de música incidental. Hay que destacar su obra *Dialoghi, proverbi e sentenze*, obra orquesta del 1941 que le sirvió de estudio para su *Don Chisciotte*.
- 11 “Frazzi’s rather idiosyncratic adaptation of a few episodes from *Don Quijote* – ranging from the dream-vision of the hero (baritone) in the cave of Montesinos to the encounter with maese Pedro’s prophesying ape and puppet show – is richer in dialogue than in visible action. The emphasis is less on the story’s adventurous qualities than on some of its philosophical and psychological implications, which are underlined with the help of elements taken from Unamuno. Although this approach tends to limit the opera’s impact in the theatre, its musical qualities are considerable: despite occasional excesses of recitative-like declamation, the score abounds in skilfully woven vocal ensembles, and in harmonic subtleties which sometimes reflect Frazzi’s longstanding interest (quite independent of Messiaen’s) in modes of limited transposition. Composed between 1940 and 1950, the six scenes may be performed separately or together”. Vid. FRAGAPANE, F. “Le scale alternate di Vito Frazzi”. En: *Rassegna d’orica*, IV (1932-3), pp. 65-71, p. 69; Cicognani, B. “Il Don Chisciotte di Vito Frazzi”. En: *Maggio musicale fiorentino*, XV (1952), pp. 8-10; Sanguinetti, G. “Il primo studio teorico sulle scale octatoniche: le “scale alternate” di Vito Frazzi”. En: *Studi musicali*, XXII (1993), pp. 411-416.
- 12 *Al túmulo de Felipe II*, Fernando Fernán Gómez-María Luisa Ponte (voces); solistas de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica, de Madrid (música). Madrid: Editorial Colección Aguilar La Palabra. Esta obra puede encontrarse en el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega (Argentina), con la siguiente signatura: R. FON: 2392A.
- 13 *Diálogo entre Babieca y Rocinante*, con Fernando Fernán Gómez-María Luisa Ponte (voces); solistas de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica, de Madrid (música). Madrid: Editorial Colección Aguilar La Palabra. Esta obra puede consultarse en el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, (Argentinian) con la siguiente signatura: R. FON: 2392A.
- 14 Vid. Poesía de España, Solistas de la Orquesta Sinfónica y Filarmónica de Madrid, dir Odón Alonso Madrid. La Palabra Aguilar, 1964.
- 15 Vid. PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. Manuel Angulo, Madrid: SGAE, 1992, p. 56. con la siguiente plantilla: timbales - percusión - vibráfono - xilófono - campanas - arpa - cuerda.

Toccatas (Besanas)¹⁶.

La referencia paratextual *Al lugar*, así como el tratamiento del *Caballero andante* a través de la forma canónica permiten que nos acerquemos a la voluntad de traducir algunos encuentros altamente significativos en la novela por medio del desarrollo formal. En este sentido, la duplicidad del protagonista (Alonso Quijano / don Quijote), así como el encuentro de nuestro desvariado héroe con el *caballero de los espejos* (*Don Quijote*, II, XII) —cuyo nombre significativamente encierra el recurso *cancrizante*—, el *caballero del Verde Gabán*, (*Don Quijote*, II, XVI) o el *caballero de la Blanca Luna* (*Don Quijote*, II, LXIV) —todos ellos en la *Segunda parte*— son resueltos en el segundo movimiento de la partita.

En todas estas obras la pluma de Angulo se mueve con facilidad y eclecticismo entre distintos estilos, según el objeto que tenga la música que produce, y ningún género le repugna si es cultivado con inteligencia e inspiración. Angulo es un compositor de oficio, formado junto a una generación de transición que abrió nuevos caminos sin olvidar nunca del todo los antiguos. Por eso, Angulo reivindica la continuidad histórica del lenguaje musical. Para este compositor manchego, la diferencia entre tradición y vanguardia no existe, o no debería existir, pero ello no significa la desaparición del tiempo actual¹⁷. A la hora de componer, la preocupación fundamental de Manuel Angulo es la forma, la organización general de los ambientes sonoros. La forma la concibe muy estrechamente ligada a la planificación tímbrica. Dentro de la gran variedad de su catálogo, su trabajo se centra fundamentalmente en esta búsqueda de un lenguaje apoyado en una sólida organización formal, que sirva para dar coherencia a la fantasía y a la inspiración musical, que, en su caso, parte de una visión total de la obra y de ciertas células motoras.

Y quizá esta exploración tímbrica es la que le lleva a trasladar en esta última composición el universo imaginario cervantino a la diferenciación radical entre el solista y la orquesta y en cuya elaboración intervino muy activamente el concertista Gallardo del Rey¹⁸. La decisión de la guitarra como solista está motivada por la amplia

16 Vid. ANGULO, Manuel. *Al lugar*. Madrid: Música Mundana, 1988.

17 En numerosas ocasiones Manuel Angulo ha declarado que el divorcio entre la música clásica y la música contemporánea le parece un error que sólo se podrá corregir si los compositores adquieren compromisos en el ámbito de la educación. En este sentido, el compositor tiene una responsabilidad frente a la sociedad, puesto que puede ofrecer a los demás la oportunidad de vivir en su tiempo, restableciendo la correspondencia entre las personas y su época a través de la música.

18 José María Gallardo del Rey es uno de los pocos solistas que cultiva el género camerístico y que interpreta música más allá del repertorio de la guitarra clásica, extendiendo, desde su amplia perspectiva, los límites del instrumento y de su técnica. Son frecuentes sus colaboraciones artísticas en el Ballet, el Teatro, la Ópera, el Flamenco o el Jazz. Su extensa formación como músico le ha permitido desarrollar las facetas de compositor y director, tal y como evidencia su responsabilidad al frente de la Telleman Chamber Orchestra de Osaka en el debut de Paco de Lucía con el Concierto de Aranjuez. (Japón, Mayo 1990). En los años noventa se significó por ser autor e intérprete de Alta Definición desde España, película oficial del Pabellón de España en EXPO 92. Fundador y director musical del grupo de cámara La Maestranza, septeto con el que interpreta su propia música, actúa regularmente con la mezzo-soprano Teresa Berganza transcribiendo, especialmente para ella, una gran variedad de repertorio vocal, incluyendo arias de ópera desde Mozart a Bizet. Gallardo del Rey ha sido invitado a tocar en París junto a Menuhin, Rampal, Ozawa y Elton John, en la gala del 70 aniversario de Rostropovich en marzo de 1997 y apareció con John Williams en el más prestigioso Festival Internacional de Guitarra de Australia (Darwin, 1995 y 1997). Por sus cualidades técnicas e interpretativas ha sido el encargado de realizar los estrenos mundiales de numerosos conciertos para Guitarra y Orquesta como el aquí estudiado. En este sentido hoy que decir que fue el guitarrista elegido por

significación del instrumento en los textos cervantinos¹⁹. El contenido sonoro de esta composición está exento de condicionamientos descriptivos pero, sin embargo, ofrece un contrastado juego de impulsos musicales entretejidos con rigor y cuya expresividad ha sido estimulada por el perfil del imaginario y universal personaje de don Quijote, a quien su soledad y la fuerza de sus sueños le abrió a matices de muy diversos talentos: exaltado, impetuoso, vehemente, furioso y agresivo; pero también tierno, dulce, enamorado, soñador, optimista, irónico, jocoso y grotesco; e incluso sufrido, heroico, amargo, fantástico e irracional. A esas situaciones, los impulsos musicales sugieren adscribir un paralelismo expresivo que en la audición le cabe establecer libremente al oyente.

El procedimiento compositivo de la obra es libre en la forma y en el lenguaje sonoro empleado. Su estructura, en lugar de seguir la tradicional disposición concertante en varios movimientos, en este caso transcurre sin interrupción como si se tratara de una fantasía o improvisación espontánea pero adecuadamente articulada en la ordenación y yuxtaposición de las diversas imágenes sonoras. El lenguaje musical

el recientemente fallecido compositor Fernando Arbex para la creación de las Cadencias del Concierto de Toledo, concierto grabado en Londres con la London Philharmonic Orchestra.

- 19 Al margen de lo tópico que pueda parecer la delegación en la guitarra, lo cierto es que en Cervantes ésta aparece con mayor asiduidad que ningún otro instrumento, razón que fundamenta su elección como timbre solista. En el Quijote únicamente aparece en tres ocasiones: “Finalmente, con una no vista arrogancia, llamaba de vos a sus iguales y a los mismos que le conocían, y decía que su padre era su brazo, su linaje, sus obras, y que debajo de ser soldado, al mismo rey no debía nada. Añadiósele a estas arrogancias ser un poco músico y tocar una guitarra a lo rasgado, de manera que decían algunos que la hacía hablar; pero no pararon aquí sus gracias, que también la tenía de poeta, y así, de cada niñería que pasaba en el pueblo, componía un romance de legua y media de escritura” (Don Quijote, I, LI); “[...] pues si va a decir las verdades sin invidia, él es el más ágil mancebo que conocemos: gran tirador de barra, luchador estremado y gran jugador de pelota; corre como un gamo, salta más que una cabra y birla a los bolos como por encantamento; canta como una calandria, y toca una guitarra, que la hace hablar, y, sobre todo, juega una espada como el más pintado” (Don Quijote, II, XIX); “[...] porque hago saber a vuestras grandezas, si no lo tienen por enojo, que tocaba una guitarra que la hacía hablar, y más que era poeta y gran bailarín, y sabía hacer una jaula de pájaros, que solamente a hacerlas pudiera ganar la vida cuando se viera en estrema necesidad, que todas estas partes y gracias son bastantes a derribar una montaña, no que una delicada doncella” (Don Quijote, II, XXXVIII). Veamos otros lugares en la obra cervantina: “[...] y fue que acordé de vestirme como truhán y con una guitarra entrarme en casa de Nísida, que por ser, como ya he dicho, sus padres de los principales de la ciudad, de otros muchos truhanes era continuada” [Galatea II]; “Éste, aunque tiene parte de Zoilo, / es el grande Espinel, que en la guitarra / tiene la prima y en el raro estilo” Viaje del Parnaso, II, v. 149; “Aquí ha de salir la boda desta manera: Halima con un velo delante del rostro, en lugar de Zara; llévanla en unas andas en hombros, con música y hachas encendidas, guitarras y voces y grande regocijo, cantando los cantares que yo daré. Salen detrás de todos Vivanco y Don Lope, y entre los moros de la música va Osorio, el cautivo” Los baños de Argel, acotación anterior al v. 2585; “Salen dos músicos con guitarras, y Cristóbal con su broquel y daga de ganchos” El rufián dichoso (acotación anterior al v. 556) y así con las siguientes citas: La gran sultana, v. 2162; La entretenida, v. 2440; Pedro de Urdemalas, vv. 1024; Pedro de Urdemalas, vv. 2003; Pedro de Urdemalas, ac. v. 2968; El juez de los divorcios (ed. 1987:732); El rufián viudo (ed. 1987, v. 250); El rufián viudo (ed. 1987: ac. v. 280); La elección de los alcaldes de Daganzo (ed. 1987: v. 326); La guarda cuidadosa (ed. 1987: final); La cueva de Salamanca, (ed. 1987:818); La cueva de Salamanca, (ed. 1987:823); La gitanilla (ed. 2001:70); La gitanilla (ed. 2001:91 y ss); El celoso extremeño, (ed. 2001:338); El celoso extremeño, (ed. 2001:339-340); El celoso extremeño, (ed. 2001:341); El celoso extremeño (ed. 2001:343); El celoso extremeño (ed. 2001:344); El celoso extremeño (ed. 2001:349); El celoso extremeño (ed. 2001:357); El celoso extremeño (ed. 2001:360); La ilustre fregona (ed 2001:402); La tía fingida (ed. 2001:630); La tía fingida (ed. 2001:632). Las citas están tomadas de las siguientes ediciones: CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*, edición, prólogo y notas de Jorge García López; estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona: Crítica (1613, ed. 2001); *Teatro completo*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona: Planeta, ed. 1987; *La Galatea*; *Persiles y Segismunda*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: José Antonio de Castro y Ediciones Turner, ed. 1993; *Viaje del Parnaso*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza. Ed. 1997.

empleado es abierto a los más diversos procedimientos estéticos según las necesidades expresivas propicias a cada momento, en un diálogo libre pero coherente de la guitarra solista y la orquesta, en este caso conformada por una sobria plantilla.

Centrémonos ahora en la segunda de las obras que nos ocupa: *El caballero de la triste figura*, música para narrador y orquesta del joven compositor José Antonio Esteban Usano²⁰, obra cuya vinculación con el texto cervantino es mayor que la mantenida por *Iluminaciones*. Familiarizado con el difícil género de la música para narrador y orquesta —en el año 2001 ganó el Concurso Internacional de Composición de Cuentos Musicales *Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria* con la obra *Timoteo y el ladrón de canciones*²¹— nuestro compositor recibió el encargo de Ignacio Yepes, director de la *Orquesta de Clásica Santa Cecilia*²², de componer una obra sobre textos cervantinos respetando la instrumentación de *La historia de un soldado*, de Stravinsky, que conformaría una de las partes del programa²³. El desafío en este sentido era importante, pues las palabras de nuestro alcaláino sobre tal plantilla compartirían espacio y memoria ante un público que habría de escuchar la mano del autor de *Petrushka* junto a la traducción que Rafael Alberti hiciera del texto de Ramuz²⁴. Al igual que en Stravinsky, narrador (Javier Ortiz) y conjunto instrumental

20 Nacido en Cuenca en 1968, José Antonio Esteban Usano inició sus estudios musicales en el conservatorio de esa localidad obteniendo los títulos de profesor de lenguaje musical, flauta de pico y composición. Posteriormente completa los de composición en el Real Conservatorio Superior de Madrid con los profesores D. Antón García Abril y Zulema de la Cruz, obteniendo en el último curso una mención honorífica. Ha recibido clases magistrales de Música Antigua de Jorge Fresno, de Armonía de José María Benavente y de Instrumentación de Román Alís, y ha asistido a cursos de Análisis musical con Enrique Igoa, Manuel Seco y Luis Ángel de Benito. Desde 1996 es profesor de Armonía y Análisis en el Conservatorio Profesional de Música de Cuenca, del que actualmente es Secretario. Durante los últimos años ha realizado diversas conferencias dentro del marco de distintos ciclos organizados por el conservatorio. Ha estrenado diversas composiciones sinfónicas y de música de cámara en varios escenarios, entre los que destaca el auditorio de Vecindario (Gran Canaria), a cargo de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y Colindres (Cantabria), a cargo de la Orquesta Clásica Santa Cecilia y dentro del marco del Festival Internacional de Santander.

21 Dirigida por Adrián Leaper, esta obra estará pronto disponible en la colección de Cuentos musicales de La mota de polvo.

22 Desde su creación, ha sido muy bien acogida por la crítica que ha dicho: “La Orquesta Clásica Santa Cecilia, ocupa el primerísimo puesto que se merece, sacándonos de la penuria camerística que nos caracteriza [...] Puedo afirmar sin temor a equivocarme que las Cuatro Estaciones de Borrego-Santa Cecilia-Yepes han sido las mejores Cuatro Estaciones escuchadas en mi ya larga carrera musical” (BURELL, Victor. “Reseña de concierto”, El Punto de las Artes, enero 2004). Aunque la Orquesta realiza principalmente su temporada de conciertos en el Auditorio Nacional de Madrid, entre los proyectos realizados destaca la colaboración con organismos oficiales y la realización de un concierto en el Palacio del Pardo con motivo de la firma en España del Tratado Antártico o un Concierto Homenaje a los 25 años de Pontificado de su Santidad el Papa Juan Pablo II en el Palacio de Congresos de Madrid. En octubre de 2004, participó en el Festival de Otoño de Madrid acompañando a artistas modernos como Caetano Veloso en su espectáculo A Foreign Sound, bien acogido por la crítica. Ya en este 2005, la Orquesta Clásica Santa Cecilia ha sido invitada a participar en los Festivales Internacionales de Santander y Galicia.

23 La orquestación, pues, es la siguiente: trombón, fagot, clarinete en la, contrabajo, trompeta (instrumento que en las realizaciones de Stravinsky viene a sustituir a la prevista corneta de pistones), violín y diversa percusión.

24 Ramuz escribió para la obra de Stravinsky una suerte de Fausto en miniatura, con elementos tomados de Afanásiev y otras fuentes. Si cada cual tiene su especial pacto con el diablo, el de este soldado, enfrentado siempre con un diablo que se disfraza de vendedor, anciana o de sí mismo, es una curiosa variante. En este sentido se pasa de la invocación del mal como espectáculo lejano a sonreír ante su inevitabilidad cotidiana. Este relato se distribuye a lo largo de seis escenas en que la música se va imponiendo poco a poco hasta alcanzar su punto más alto en las danzas de la princesa. Su carácter abierto permitió a Alberti recrear el relato en *Historia de un soldado*, ed. de Eladio Mateos, Sevilla: Fundación El Monte. Vid. MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. Stravinski. Discografía recomendada. Obra completa comentada, Barcelona: Ediciones Península, pp. 198-206.

siempre permanecen a la vista. El reto consistía —involuntariamente asumido— consistía, pues, en equilibrar un programa donde, de mano del compositor ruso, existía no sólo una estrecha relación entre música y texto sino también una profunda integración dramática de los elementos musicales dentro del espectáculo²⁵.

La actividad compositiva comenzó, pues, con la elaboración personal del propio texto, dividido en siete escenas y remedando la hilación de los episodios seleccionados con un texto muy próximo al discurso cervantino²⁶. Estas escenas fueron las siguientes:

1. Los personajes; 2. El encuentro con los gigantes; 3. La batalla en el reino de Micomicón. 4. El carro de *Las cortes de la Muerte*. 5. Dulcinea del Toboso. 6. Clavileño el Alígero. 7. Muerte de don Quijote.

Compuesta en el transcurso de dos años, este proyecto trata de extraer todas las posibilidades musicales ofrecidas por el texto. Asistimos, pues, tanto a procedimientos de carácter madrigalesco —*wordpainting*— y descriptivo como a otros bastante más abstractos y centrados en desarrollos rítmicos o armónicos diseñados de acuerdo a la evocación sugerida por la palabra. En este sentido conviene decir que su carácter es libre y su estructura viene motivada única y exclusivamente por la pauta textual, la cual permite una sucesión de acontecimientos no ya sólo literarios, sino evidentemente musicales dispuestos en una sucesión rapsódica ágil y diversa. Por esta razón, si bien es fácil identificar ciertas células, el principio de variación continua y la huida consciente del *leitmotiv* permiten que el discurso musical avance con la propuesta de la palabra. La obra, pues, comienza como un apoyo descriptivo, subordinada al galope de las monturas de la inmortal pareja. Gestos similares los encontramos en el intento de hacer audibles el relincho de las mismas; la promesa del gobierno de Barataria intensificada a través del esbozo de una fanfarria; la descripción de los personajes que conforman el auto sacramental *Las cortes de la Muerte* —y encuentro con el diablo que, en cierto modo,

25 La obra fue estrenada el 18 de agosto de 2005 en Colindres, dentro de la programación del Festival Internacional de Santander y radiada posteriormente en el mes de septiembre por RNE, Radio Clásica.

26 El texto de esta composición no es en modo alguno arbitrario y merecen ser señaladas algunas de sus virtudes: cuidado en su dimensión rítmica y prosódica, la sucesión de aventuras no se limita a la mera relación lineal de los hechos e incorpora algunos textos líricos cervantinos. La dimensión polifónica del mismo —siguiendo los usos de Mikjail Baktín propiciados por la teoría de la literatura— alcanza a la voz audible de los personajes, así como a la dirección y proyección del narrador, quien en varias ocasiones se dirige reflexivo y admonitorio al personaje. Ocurre así en la parte final de la escena V. “¡Oh don Quijote dichoso! ¡Oh Dulcinea famosa! ¡Oh Sancho Panza gracioso! Todos juntos y cada uno de por sí viváis siglos infinitos, para gusto y general pasatiempo de los vivientes. Tú, andante inclito, crees a Dulcinea presa de un encantamiento y andas detrás de la ventura buscando la manera de deshacerlo. Y no te importa para ello, señor indomable, bajar al fondo de la Cueva de Montesinos, o exponer tu valentía retando en combate singular a fieros leones, o embarcar en naves encantadas que te lleven a misteriosos puertos...” (Texto gentileza del autor). Un ejemplo paradigmático es la transición tanto de voces como en el tratamiento del tiempo en el inicio de la escena VI, donde del narrador que se dirige al personaje nos trasladamos al narrador que vuelve su voz hacia el oyente recuperando un hecho ficticio y pasado, para terminar delegando la narración de los hechos a los mismos personajes: “Y tu bondad, caballero invicto, es tan grande que solo compararse puede con la turbación de tus sesos y la ingenuidad de tu mente. Por eso estás siempre sujeto a la chacota de propios y extraños y das fe a historias espurias como aquella de las doce dueñas encantadas por el gigante Malambruno, inventada por las mentes aviesas de unos señores, duques por más señas, para chanza y solaz de ellos mismos y sus sirvientes. El tal encantamiento consistía en dejar maliciosamente barbadas a las dueñas con matas de pelo recio y sólo se rompería con la anuencia del famoso caballero de la Mancha, don Quijote; y, en verdad es una historia tan poco común y extravagante que Sancho Panza no pudo por menos que exclamar: —Por la fe de hombre de bien, juro, y por el siglo de todos mis pasados los Panzas, que jamás he oído ni visto, ni mi amo me ha contado, ni en su pensamiento ha cabido, semejante aventura como ésta”.

vincula esta propuesta cervantina con la obra de Stravinsky— a través del tímido esbozo de una marcha militar (para el *Soldado*), de un acorde tonal presentado sobre retardos (para el *ángel* que simboliza al *Amor*), texturas oscuras y tenebrosas para la *Muerte*; representaciones casi icónicas de la *bojiganga* a través de la percusión (cascabeles), así como la representación de ejercicio del poder del *Emperador* en rápidos diseños sobre el metal. La misma presentación de los actantes —único momento donde el narrador entona una sencilla salmodia, hecho que viene a singularizar la condición polifónica del propio texto— singulariza el encuentro a través de un sencillo procedimiento casi de ascendencia historicista:

El vuelo de Clavileño —cuyo nombre, no se nos debe escapar, es de ascendencia musical²⁷— es representado por una sensación de movimiento en tresillos de cocheas ascendentes sobre un pulso de negra = 100 y sobre unos módulos entregados a los intérpretes para una libre realización respetando únicamente breves indicaciones de altura y dinámica. Algunos textos muy expresivos —“¡Vive Dios, que ha dado una cuchillada al gigante enemigo de la señora princesa Micomicona, que le ha tajado la cabeza cercén a cercén como si fuera un nabo!”— son representados por una música aleatoria cuyo módulo se repite a voluntad del intérprete. Otros de carácter más lírico — la escena V, *Dulcinea del Toboso*, están próximas a la tonalidad— oscilando en torno a un fa menor- gracias a notas pedales que sugieren cierta estabilidad. No obstante es más

27 Recordemos el siguiente texto que se acomoda al valor simbólico de los nombres en Cervantes (Clavileño, clave y legno, al igual que otros como Rabelín, Madrigal o Clavijo): “Sin duda alguna, Sancho, que ya debemos de llegar a la segunda región del aire [música de las esferas], adonse se engendra el granizo y las nieves; los truenos, los relámpagos y los rayos se engendran en la tercera región; y si es que desta manera vamos subiendo, presto daremos en la región del fuego, y no sé yo cómo templar [al igual que un instrumento] esta clavija para que no subamos y nos abrasemos” (Don Quijote, II, XLI, 962).

frecuente escuchar la práctica de un atonalismo libre (tritonos, segundas y séptimas) que no pierde de vista amplios perfiles melódicos –desarrollados principalmente por el violín– y enriquecido por sutiles reuniones tímbricas y armónicas. Sucede así en la última escena, *Muerte de don Quijote*, donde el fagot recorre ciertas células previamente escuchadas a modo de recapitulación final sobre una irregular y reiterada presencia del triángulo que nos aproxima a la fatal hora, representado por un brillante final:

The image shows a musical score for the final scene of 'Muerte de don Quijote'. The score is divided into two systems, labeled 151 and 152. The instruments listed on the left are Cl (Clarinete), Fg (Fagot), Tpa (Trompa), Tbn (Trombon), Perc (Percusión), N. (Nada), Vln (Violín), and Ch. (Chelo). The score features complex rhythmic patterns and dynamics, including 'f' (forte) and 'cresc.' (crescendo). The notation includes various note values, rests, and articulation marks, indicating a highly technical and expressive passage.

Sirvan, pues, estas reflexiones para profundizar en las distintas formas en que el mito cervantino recalca dentro de nuestra más reciente literatura musical, no ya sólo a través de lenguajes y formas diversas²⁸, sino, muy especialmente, a través de una muy diferente intensionalización del hecho literario y grado de dependencia —explícita o implícita— de la palabra. La constante aparición de nuevas interpretaciones y recreaciones —en su número hasta ahora apenas atisbada y analizada— nos confirma una vez más la gran cantidad de esfuerzos y propuestas creativas que merecen ser consideradas para conocer con detalle la *recepción musical de los textos literarios* y valorar finalmente así cómo, por la senda de otros lenguajes artísticos, se hace cierto el epitafio contenido en nuestra inmortal novela “que la muerte no triunfó / de su vida con su muerte” (*Don Quijote*, II, LXXIV).

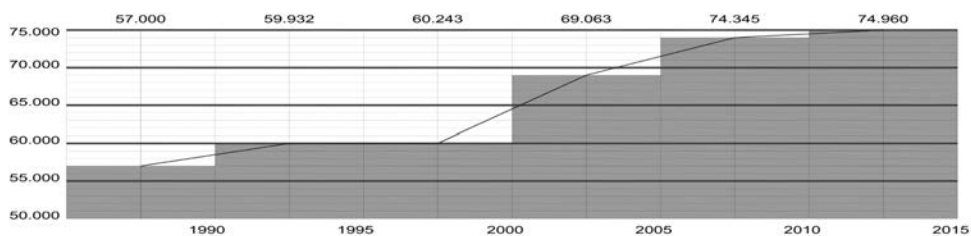
28 A esta obra de José Antonio Esteban Usano hay que añadir otra compuesta simultáneamente para quinteto de metales y narrador, igualmente de temática cervantina, en palabras del propio autor “mucho más cómica y divertida” y con tres secciones claramente delimitadas (una marcha de don Quijote, una giga de carácter más fúnebre y una sección final). La obra está destinada al quinteto de metales Harem Brass.

LA TRANSFORMACIÓN DE CIUDAD REAL (1990-2014): URBANISMO Y ARQUITECTURA

Diego Peris Sánchez

Alejandro Moyano

Ciudad Real ha experimentado un cambio importante en las últimas décadas. Y en esa modificación de la ciudad el planeamiento urbanístico y la arquitectura pública juegan un papel importante. Desde 1990 a la actualidad más de sesenta edificios públicos de los ámbitos educativos, culturales y sanitarios, además de espacios libres como parques y jardines han modificado sustancialmente la ciudad. Y ello dentro del marco de dos Planes Generales (1988 y 1997) que han establecido las directrices y el marco normativo para su desarrollo. En 1990 Ciudad Real tenía 57.000 habitantes después de décadas de un breve crecimiento. En 1996 la ciudad tenía 59.932 habitantes llegando al año 2000 con 60.243. En la siguiente década la población crece hasta alcanzar los 74.345, en el año 2010, con un crecimiento medio de 1.400 habitantes año.



1. Evolución población Ciudad Real 1990-2015.

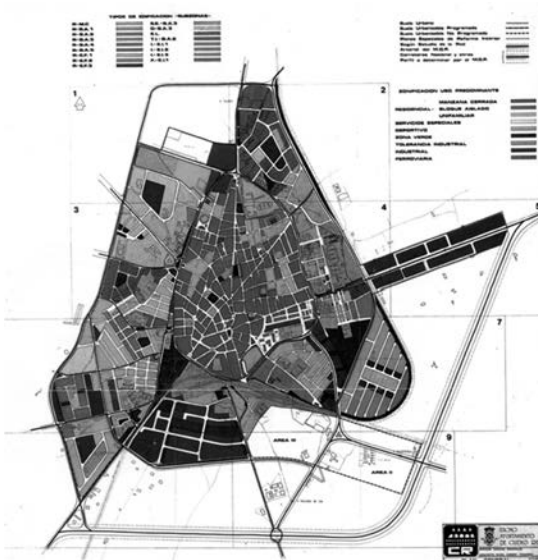
1. EL PLAN GENERAL DE 1988

En 1986 se acuerda la revisión del Plan General de 1978, que se encarga al equipo municipal, dirigido por el entonces arquitecto municipal Rafael Humbert. La aprobación definitiva se realizó el 11 de marzo de 1988. Se realizaron encuestas previas y tras la aprobación inicial reuniones con los barrios para explicar el contenido de la propuesta, así como debates y mesas redondas con profesionales del sector y organismos implicados. Un Plan con una amplia participación ciudadana y con una escasa contestación que se puso de manifiesto en el reducido número de alegaciones.

El Plan quiere ajustar el desarrollo de la ciudad a las expectativas y necesidades a medio plazo. Trata de *mejorar la ciudad como conjunto, resolviendo los problemas estructurales y de naturaleza intersticial y resolver los problemas ocasionados por la expansión y crecimiento* de la ciudad. Para ello el Plan plantea una serie de medidas para cada tipo de suelo.

Para el *suelo urbano* proponía reducir drásticamente la edificabilidad o lo que es lo mismo la capacidad poblacional de este tipo de suelo, facilitar la conservación de tipologías existentes en gran parte del mismo a través de la renovación y de la rehabilitación, mejorar los equipamientos y proteger el patrimonio e impulsar la gestión. Fuera de Rondas proponía mantener tipologías y usos, completar equipamientos, rediseñar los sistemas generales e impulsar la gestión con nuevos mecanismos.

En el *suelo urbanizable programado* reducía la superficie calificada por el Plan General del 78, situándola en una adecuada localización, diseñando unidades de actuación, completas y autosuficientes. En el *suelo urbanizable no programado*, que se concibe con la función de *reserva*, se quiere completar los vacíos entre el suelo urbano y los sistemas generales, cubrir un tipo de demanda edificatoria que debe estar debidamente contrastada para asegurar su futuro desarrollo y cubrir posibles futuras tendencias en el planeamiento.



2. PGOU 1988.



3. Vista aérea de Ciudad Real.

El *suelo no urbanizable* se trata como resto, con una serie de determinaciones, como normas de protección de los valores naturales, ecológicos, paisajísticos, agrícolas y arqueológicos, protegiéndolo a su vez de su posible urbanización a través de la definición del concepto de *núcleo de población* y de las condiciones objetivas que pueden dar lugar a su formación.

El Plan no contemplaba, sin embargo, la coordinación con el planeamiento de Miguelurra al que le unen problemas de borde comunes, y que hubiera sentado las bases de una futura colaboración.

2. LA CREACIÓN DE UN CAMPUS UNIVERSITARIO (1990-2010)

Desde 1990 se inicia la actividad constructiva en el campus universitario de Ciudad Real, modificando un área importante de la ciudad que se amplía con el espacio del Rectorado y la zona situada al otro lado de la vía del AVE. Un proceso que modifica el entorno construido y revitaliza la ciudad con la presencia de cerca de 10.000 alumnos.

Los antiguos terrenos de las Terreras, convertidos después en el Campo de la Libertad, serán el lugar donde se instalará la Granja Pecuaria. En 1963, Antonio Fernández Alba y Julio Cano Lasso realizaron un proyecto de ordenación urbana para la construcción de viviendas, en ese espacio, que no se llegó a realizar¹. En 1966 un acuerdo municipal proponía convertir el polígono residencial de la Granja en *ciudad educacional y deportiva*. El 19 de octubre de 1968 la Alcaldía anunciaba una serie de proyectos entre los que estaban la Escuela de Ingenieros Técnicos Agrícolas, Maestría Industrial, Comercio y Magisterio y un Centro Universitario. Después de un largo proceso, el Colegio Universitario se terminó de construir en septiembre de 1979.

El Campus de Ciudad Real se localiza en los terrenos dedicados a equipamiento público comprendidos entre la Avenida de los Descubrimientos y la calle Camilo José Cela², zona de borde de la ciudad pero próxima al centro de la misma. En un entorno próximo se sitúan los edificios de la Escuela de Magisterio, Fermín Caballero (antiguo Colegio Universitario), Escuela de Ingeniería Técnica Agrícola, zonas deportivas universitarias, que se integran en el complejo municipal Príncipe Juan Carlos. El conjunto, de nueva planta, ocupa un terreno rectangular que en uno de sus lados acaba en forma triangular y cuya ordenación la realiza el arquitecto Antonio Fernández Alba³.

El proyecto de campus universitario de Ciudad Real se inicia en 1990, y en 1991 está ya construida la estructura de la Facultad de Químicas. Los edificios están ordenados en una secuencia lineal Norte-Sur estructurándose a lo largo de un eje longitudinal que les sirve de soporte y nexo de unión. A lo largo del mismo se sitúan, en primer lugar, el edificio de Ciencias Jurídico-Empresariales y Graduados Sociales, después el Centro de Instrumentación Científica, Análisis y Tecnología (CICAT), posteriormente el de Químicas y a continuación se abren dos ramas lineales que son los edificios del Aulario y la Biblioteca. En posición perpendicular a estos se sitúa el edificio de Humanidades y, al final, como cierre, el Edificio Politécnico que configura el conjunto con su forma triangular.

El edificio del *Centro de Estudios Jurídico-Empresariales* (1993) ha sido proyectado por el arquitecto provincial José Cesar Rivero y se define exteriormente como un cubo girado respecto de la U que alberga despachos y aulas menores dejando el cubo para el Aula Magna del edificio⁴. El *Centro de Instrumentación Científica*,

1 El Plan Parcial que realizaron planteaba la construcción de 600 viviendas en la zona. (WAA 1981)

2 (PERIS SÁNCHEZ, Diego 2003).

3 (CAPITEL, Antón 1980).

4 El Edificio rehabilitado se ha convertido en la Escuela de Enfermería y Servicio de Alumnos de la UCLM.

Análisis y Tecnología (CICAT 1993), proyectado por Antonio Fernández Alba tiene también en su concepto ese juego de geometrías básicas. En este caso, un triángulo al que se adosa un volumen de planta cuadrada. El edificio se ha adecuado para la enseñanza de Ingeniería Química.

La *Facultad de Químicas* (1991) tiene una planta que se quiebra en su perímetro aunque manteniendo en su globalidad una simetría respecto de los dos ejes. Este concepto clásico que se encuentra en la base del proyecto se acentúa con la organización a partir del espacio central de distribución y las dos escaleras de acceso a la planta superior. Los edificios de *Aulario* y *Biblioteca* (1993) tienen una estructura similar, con diferencias puntuales, adecuadas a cada programa funcional.

Cerrando esta composición de edificios se localiza la *Facultad de Humanidades*. Cuatro edificios proyectados por Antonio Fernández Alba. A continuación de este edificio se construye la *Escuela Politécnica* (2000) también proyectada por el mismo arquitecto. La forma del solar condiciona la geometría del proyecto que con forma de triángulo curvado remata este final del campus. El edificio se amplía con un aulario proyectado por Diego Peris Sánchez y Diego Peris López (2009) revestido con chapa perforada de acero cortén que establece un contraste con el edificio de Antonio Fernández Alba.

En el otro margen de la calle Camilo José Cela se construye el edificio de *Laboratorios Generales*, proyectado por los arquitectos Antonia Segura y José Antonio Sancho Crescente. En este margen, y en una parcela situada a espaldas del Instituto Juan de Ávila, se han construido tres edificios, con una cierta unidad formal y programas que se complementan y relacionan. El primero de ellos es el *Instituto de Tecnología Química Medioambiental (ITQUIMA 2005)*, proyectado por Diego Peris Sánchez, edificio de dos plantas con una doble fachada de cristal que ofrece la imagen de un prisma rectangular de cristal. El segundo de ellos es un edificio que alberga parte de *Laboratorios de la Facultad de Químicas*. El conjunto de estos tres proyectos lo cierra el edificio del IRICA (Instituto Regional de Investigación y Ciencias Aplicadas. 2008) proyectado por los arquitectos Diego Peris Sánchez y Diego Peris López.

En las proximidades del campus universitario se localizan la residencia José Maestro (1990), proyectada por los arquitectos Luis de la Puente y José María Puyol, y la residencia Francisco Nieva (1994), concebida como viviendas en régimen de alquiler para universitarios, proyectada por el arquitecto Ramón Ruiz Valdepeñas. Los edificios más antiguos del campus se han rehabilitado: el Fermín Caballero (antiguo colegio universitario) en 1998, actualmente es la Escuela de Informática, la Escuela de Magisterio en 1999 y la Escuela de Ingeniería Técnica Agrícola en el 2002.

A partir del año 2000 comienza la implantación del campus en los terrenos situados al otro lado de la vía del AVE. En el año 2000 se construye allí el *Laboratorio de Hidráulica* proyectado por el arquitecto Francisco Javier García de Jaime. El edificio *Polivalente* alberga inicialmente los estudios de Medicina y algunos servicios complementarios. El *Instituto de Investigaciones Energéticas y Aplicaciones Industriales* alberga diferentes proyectos de investigación relacionados con la Escuela

de Ingenieros Industriales. Y finalmente el *Instituto de Tecnología y Sistemas de Información*, proyectado por el estudio Sancho y Segura alberga laboratorios de investigación del área de Informática. Se va consolidando así un campus que ha superado todas las previsiones iniciales, con más de 120.000 m² construidos.

Antonio Fernández Alba, plantea la ordenación del campus “desde los presupuestos de desarrollo de un *pensamiento investigador*, elemento *dinamizador de la racionalidad* que un Campus universitario deba ofrecer una imagen real en su ordenamiento y arquitectura de aquellos principios que la diferencian de otras instituciones en las modernas sociedades”.

El convenio firmado entre el Ministerio de Defensa y el Ayuntamiento de Ciudad Real permite la construcción de 500 viviendas en los antiguos terrenos del RAIL liberando suelo para la Universidad además del edificio de la Real Casa de la Caridad restaurado como sede del Rectorado de la Universidad según proyecto de Ricardo López Rego. En la parte posterior de ha construido la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales (proyecto de Diego Peris Sánchez 2005), un Centro Mixto de Cooperación empresarial (Indra+UCLM), proyectado por Simón Soriano y Valverde Caramé y el Instituto de Recursos Cinegéticos. El convenio preveía la recalificación de suelo para la construcción de viviendas de precio tasado. En una primera parcela de 13.302 metros cuadrados se han construido, en diferentes fases (1998-2000 y 2001), 374 viviendas⁵.

El campus está situado en una zona de la ciudad ocupada por servicios educativos y deportivos. En el espacio Norte, entre la Ronda de Toledo, la carretera de Toledo y la Avenida de los Descubrimientos se produce un desarrollo residencial desde 1990 hasta 2011 con la construcción de 1490 viviendas de las cuales 382 se construyen en la década 1990-2000 y 1.080 restantes en la década 2000-2010.



4. Vista aérea del Campus Universitario

5 Se han construido según el Catastro de Hacienda entre viviendas, locales y garajes 58.794 metros cuadrados.

3. EL PLAN GENERAL DE 1997. UN PROYECTO PARA EL DESARROLLO DE LA CIUDAD

El nuevo Plan General comienza su redacción en 1992 y para ello se constituyó la Gerencia Municipal de Urbanismo dirigida por el arquitecto Alejandro Moyano. En ese periodo no sólo se diseña el Plan sino que se adoptan toda una serie de decisiones urbanísticas que suponen una modificación sustancial de la ciudad. El Plan comenzó su redacción a finales de 1992, en el marco del Texto Refundido de la Ley sobre Régimen de Suelo y Valoraciones (Ley 1/92)⁶. Un Plan General de Ordenación Urbana es un *instrumento de ordenación integral* del territorio del municipio que quiere adecuar el medio físico y a las necesidades de desarrollo equilibrado del área urbana para lo cual califica los distintos tipos de suelo y sus intensidades y define los elementos articuladores y servicios que la futura ciudad precisa. El Plan General define la estructura y la forma de la ciudad futura a dos niveles, uno físico, mediante la clasificación y calificación del suelo municipal en distintos usos e intensidades, y otro temporal mediante la programación de su gestión. Las grandes infraestructuras y servicios que nos articulan con el resto de España y especialmente con Madrid generan expectativas de crecimiento e inversiones a corto y medio plazo, hasta ahora inéditas en la historia de Ciudad Real. La ciudad ha crecido considerablemente, en los últimos años, en vivienda, empleo, infraestructuras y servicios y se ha consolidado como gran centro comercial frente a otros municipios de la provincia, convirtiéndose en punto de atracción y motor de la economía comarcal. El nuevo Plan quiere consolidar ese incipiente proyecto de centralidad.

El suelo municipal queda clasificado en urbano, urbanizable programado, urbanizable no programado y suelo no urbanizable. El suelo urbano comprende aquellas áreas que ya tenían esta clasificación en el plan de 1988, aquellas que teniendo la clasificación de *urbanizable programado y no programado* se han desarrollado durante este tiempo adquiriendo la condición de urbanos y aquellos nuevos introducidos en el Avance y cuyo desarrollo particularizado se efectúa mediante Unidades de Ejecución. El urbanizable programado comprende un Sector Residencial al sur de los terrenos ferroviarios en la zona denominada como de la Corredera y un Sector Industrial al norte y sur de la carretera de Carrión. El suelo urbanizable no programado incluye cinco Áreas: al Norte del cementerio de uso residencial y en el que se incluye la ampliación de este, al Este del trazado del AVE para ampliación de la Universidad, al Sur del polígono de Larache los denominados Pata de Gallina y Las Herrerías, ambos también residenciales y por último un área de uso industrial productivo al Norte de la Atalaya ligado al desarrollo de las comunicaciones. El suelo no urbanizable (SNU) queda dividido en distintas áreas con distintos niveles de protección en función de los usos futuros:

6 A principios de 1996 tras su Aprobación Provisional se producen cambios legislativos derivados primero, del Real Decreto Ley de medidas liberalizadoras en materia de suelo y Colegios Profesionales (Real Decreto 5/96) y posteriormente con la sentencia del Tribunal Constitucional (STC 3/97), que cuestionaba el Texto Refundido Ley Suelo 1/92 y que obligó a realizar modificaciones de adaptación previas a la aprobación definitiva. Tras la Aprobación Inicial el Plan se da a conocer a los vecinos, profesionales, entidades, a través de múltiples reuniones, mesas redondas, y publicaciones.

SUPERFICIE EN HECTÁREAS DE LOS DISTINTOS TIPOS DE SUELO

TIPO DE SUELO	PLAN 88	AVANCE
Urbano	741,34	802,03
Urbanizable Programado	54,60	138,98
Urbanizable no Programado	299,41	254,53
No urbanizable	28.008,65	27.443,46

La revisión del Plan se lleva a cabo por la *falta de suelo edificable*, debido principalmente a no haber desarrollado a tiempo aquellos suelos urbanos disponibles a través de los correspondientes Proyectos de Reparcelación o Compensación y del desarrollo de los Proyectos de Urbanización correspondientes. El nuevo Plan pone a disposición nuevo suelo para su desarrollo y habilita una política municipal que, a través de Convenios con Entidades y Corporaciones, pueda ofrecer a inversores y ciudadanos suelo urbanizado.

El desarrollo integral no es concebible sin el desarrollo de las comunicaciones y de las infraestructuras. Se plantea un desarrollo coordinado con el Plan Director de Infraestructuras de carreteras y autovías del MOPTMA. El Avance presentó una propuesta tanto del trazado de la autovía Puertollano Ciudad-Real Madrid a su paso por nuestra capital, como de las variantes entre las carreteras de Puertollano y Piedrabuena y la de Madrid-Toledo. Se han diseñado también los elementos de cambio entre una circulación rápida (autovía y carreteras) y una lenta (urbana) mediante glorietas sobre-elevadas. Se habilitan aparcamientos disuasorios a la entrada de la carretera de Puertollano, de Valdepeñas, junto al Hospital del Carmen y en la zona universitaria, así como aparcamientos para vehículos pesados junto a la variante y al futuro polígono industrial. Se rediseña el centro, incrementando y amueblando las áreas peatonales. Se terminan de diseñar y trazar con precisión las Rondas, tanto la actual como la nueva. En una primera fase que finalizará en 1995 se pondrá en funcionamiento el eje avenida del Ferrocarril, avenida de Europa y avenida de la Universidad, conectando las carreteras de Puertollano, Calzada, Valdepeñas, Madrid y Toledo. En una segunda fase se completará con el tramo Oeste y Sur conectando con la carretera de Porzuna y Piedrabuena.



5. Plan General de Ciudad Real, 1997 (1).



6. Plan General de Ciudad Real, 1997 (2).

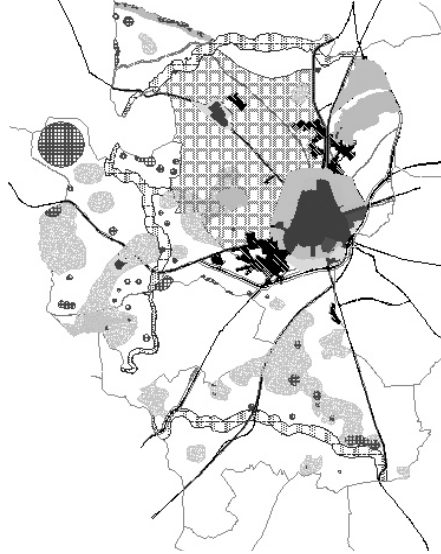
El Plan General plantea recuperar las plusvalías generadas por la actividad urbanística, asignar a la clasificación de suelo un papel activo en el proceso, crear áreas de reserva para incrementar el patrimonio municipal de suelo, delimitar las áreas de reparto y potenciar la actuación e iniciativa privada agilizando la gestión. En lo referente a la vivienda plantea la obtención de suelo barato que posibilite el acceso a una vivienda digna al mayor número de ciudadanos, adoptar el tipo de vivienda al nuevo modelo de estructura familiar, fomentar la colaboración con otras administraciones públicas e incentivar la iniciativa privada en la promoción y construcción de nuevas viviendas. Para la valoración y conservación del patrimonio se completa el catálogo de bienes protegidos. En materia de transportes el Plan quiere fomentar el transporte colectivo completando el ámbito de la peatonalización del centro, la creación de aparcamientos y la zona azul y recuperar el equilibrio entre estructura viaria y estructura peatonal.

En cuanto a la localización de actividades, plantea adaptar las normativas a los nuevos usos productivos, posibilitar la transformación de usos en amplias zonas hoy destinados a industrias obsoletas reubicándolas en áreas de uso industrial, crear nuevas áreas con vocación de centralidad, propiciando la descentralización de funciones administrativas, reequipar las actuales zonas industriales existentes mejorando su calidad, dotándolas de usos complementarios y de los debidos servicios urbanos y propiciar la creación de nuevas *áreas de oportunidad*, con importantes cesiones de suelo al Ayuntamiento y asegurando la completa urbanización de estas áreas.

En cuanto a los *usos dotacionales* el Plan propone adaptar las previsiones de equipamiento a los cambios producidos en la estructura demográfico-social y a las formas de vida de los ciudadrealeños, favorecer la regeneración de las zonas y áreas urbanas deterioradas, proponer y potenciar la creación de equipamientos singulares promovidos por la iniciativa privada o pública. Se potencia la mejora medioambiental de la ciudad con plantaciones arbóreas y creación de masas forestales en el resto del municipio, integrar el sistema de espacios libres y zonas verdes en la estructura peatonal y coordinar las Infraestructuras básicas y los servicios municipales e integrarlos en el esquema de proyecto y desarrollo del plan.

El Plan se aprobó con fecha 2 de mayo de 1997 con una corporación distinta de la que lo había tramitado. La implicación de todos los partidos en el proceso de elaboración fue fundamental para que el cambio de signo político no afectara a la continuación de su tramitación y aprobación definitiva. El Plan optó por detallar la ordenación hasta sus últimos pormenores, tanto en el suelo urbano como en el urbanizable programado y no programado, reflejando la voluntad política y técnica de estructurar la ciudad, manteniendo como fijas toda una serie de conexiones, entre el centro y los barrios y entre los barrios mismos, corrigiendo y evitando reproducir situaciones de aislamiento generadas por los planes anteriores. La Ley de Ordenación del Territorio y de la Actividad Urbanística de Castilla-La Mancha (LOTAU Ley 2/98), que se aprobó un año después del Plan, en junio de 1998, preveía esta situación de definición de los Planes de Ordenación Municipal (art.24.c y art.26) con el objeto de reducir los tiempos de tramitación del planeamiento de desarrollo, planes parciales

y programas de actuación urbanizadora. Un documento que debe entenderse en continua revisión analizando, desde Ayuntamiento, las transformaciones territoriales propiciadas por otras administraciones o por la propia iniciativa privada.



7. Plan General de 1997 y su situación en el territorio (1).



8. Plan General de 1997 y su situación en el territorio (2).

Un plan que se centra en la ordenación del suelo urbano consolidado, que clasifica muy poco suelo urbanizable programado y bastante suelo urbanizable no programado. Era por tanto, un plan muy ajustado a la realidad evolutiva de la ciudad, con previsiones para posibles desarrollos en el suelo rústico, que luego se han

producido. Con la aprobación de la Ley regional, la LOTAU, todo el suelo clasificado como SUNP pasó a ser SUB, cogiendo los desarrollos que se produjeron a partir de 2002.

4. EL FERROCARRIL Y LA CIUDAD

La decisión del trazado del AVE Madrid-Andalucía a su paso por la capital trajo consigo una serie de expectativas para la ciudad hasta ese momento insólitas. En 1989 se inicia por RENFE el proyecto de un nuevo trazado y cambio al ancho europeo de una línea de alta velocidad que pasaría a denominarse AVE (Alta Velocidad Española). La parada del tren en la ciudad se logró por las eficaces gestiones del alcalde Lorenzo Selas, apoyado por José María Barreda y José Bono desde la Junta de Comunidades. Modificado el proyecto inicial con parada en Ciudad Real, el nuevo trazado libera la antigua zona ferroviaria de la ciudad.

Se decidió localizar la estación en su ubicación actual al disponer de parte de los terrenos de cesión del PP S-II (Erosky). La estación del AVE supone un cambio de la presencia del ferrocarril en la ciudad y de la relación del conjunto urbano con zonas antes apenas accesibles por la barrera del ferrocarril. Los servicios del transporte y las posibilidades de comunicación con numerosas ciudades abren nuevas expectativas sociales, culturales y económicas. El destino de las 17,8 hectáreas que dejan libres los terrenos de RENFE se resolvió con un convenio por el que ambas partes se verían beneficiadas. El primer convenio se firmó en 1990 y en el que se fijaban los siguientes aprovechamientos: uso predominante residencial, densidad máxima, 75 viviendas/hectárea, edificación global, 1,5 m²/m², superficies de espacios libres. RENFE obtenía una serie de terrenos para, una vez urbanizados, destinarlos a la venta o edificación, y el Ayuntamiento obtenía suelo destinado a distintos usos tanto residenciales como zonas verdes, viario, equipamientos, etc. El desmantelamiento de las instalaciones obsoletas también corría a cargo de RENFE y comportaba la demolición de todas las edificaciones y de todas las instalaciones ferroviarias; vías, catenarias, depósitos de carburantes, depósitos de agua, talleres y naves de reparación, almacenes de material, piscinas, contenedores y rampas de carga, tolvas, y otras instalaciones.

Una vez firmado el Convenio y sus aprovechamientos, se decide por parte del Ayuntamiento y de RENFE, en 1990, convocar un Concurso de Ideas a nivel nacional para la Ordenación de los terrenos de RENFE. El proyecto premiado fue el presentado por el arquitecto Alejandro Moyano, una propuesta más urbana que edificatoria, con el objetivo de abrir la expansión de la ciudad hacia el Sur.



9. Ordenación terrenos RENFE.



10. Vista desde el paso evado de la Carretera de Puertollano.

El proyecto mantenía la estructura lineal de la actual barrera, con una ordenación geométrica potente que refuerza los circuitos de rondas y obtiene el máximo aprovechamiento edificatorio consiguiendo a su vez el máximo posible de espacios libres y de reequipamiento, tanto de sistemas generales como sectoriales. Ese mismo año, se inició la modificación del Plan General incorporando las nuevas determinaciones derivadas del PERI, modificación que se aprueba parcialmente por la Comisión Regional de Urbanismo el 2 de marzo de 1992, ya que la Ley de Presupuestos de CLM de 1991 en su disposición Transitoria, obligaba a que los suelos de titularidad pública se destinaran a viviendas con algún tipo de protección. La propuesta que se intentó incluir en el PGOU modificaba el contenido de la solución del concurso.

La constitución de la Gerencia Municipal de Urbanismo, dirigida por Alejandro Moyano tenía entre sus objetivos principales la revisión del Plan General de Ordenación Urbana de la ciudad. Se retoma el Plan Especial de Reforma Interior (PERI), produciéndose la aprobación definitiva el 15 de octubre de 1993, cuyos parámetros generales eran los siguientes: 122.500 m² de uso residencial, 87.658 m² de comercial/oficinas, 16.290 m² de equipamientos, 54.736 m² de zonas verdes, 210.158 m² construidos. Las cesiones pasan de ser 42.450 m² del primer convenio a 71.020 m² en la propuesta del PERI. Del total de los 178.026 m² de suelo ferroviario expropiado se destinan: 49.349 m² para suelo edificado, 59.116 m² para viario, 54.736 m² para zonas verdes y 16.290 m² para equipamiento. El Convenio se modificó como consecuencia de su adaptación a las condiciones impuestas por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Se establece un uso predominante residencial con algún nivel de protección con una densidad máxima 55 viviendas/ha, una edificabilidad global 1,18 m²/m²,

cesiones: zona verde 28.200 m², equipamientos 14.250 m² y un aprovechamiento lucrativo del 15%.

El Proyecto de urbanización se redacta por los Servicios Técnicos de la Diputación Provincial, aprobándose el 18 de Octubre de 1994, bajo la dirección técnica de don Vicente Romero, ingeniero jefe del Departamento de Vías y Obras de la Diputación Provincial finalizando las obras en Julio de 1997. Una vez urbanizados los terrenos, las parcelas resultantes pertenecientes al Patrimonio Municipal de Suelo, son objeto de adjudicación mediante concurso para destinarlos a la construcción de viviendas de protección oficial y viviendas a precio tasado de alquiler o venta. El número total de parcelas que se enajenan es de 26 lo que se lleva a cabo en dos fases.

En la zona se han construido un total de 1270⁷ viviendas entre los años 1999 y 2004, se construye el Parque Juan Pablo II según diseño de los arquitectos Ángel Fernández Alba y Soledad del Pino⁸ y, en la zona de equipamiento, se construye el Conservatorio de Música según proyecto de los mismos arquitectos. Un proyecto de dos plantas de gran sobriedad que resuelve de forma excelente el programa con espacios interiores especialmente atractivos⁹.

En la estructuración formal del Conservatorio ofrece una continuidad espacial sobre los itinerarios del entorno, manteniendo como objeto una relación formal con el lugar, que ha venido a reforzarse con el diseño del parque lineal exterior también de la propia marca. El edificio aporta una doble lectura: una lectura exterior, que lo define como un edificio cerrado, hermético, baluarte y alcazaba, duro y enrocado frente a un exterior amenazante de ruidos y tráfico intenso, orgulloso de ofrecer protección y cobijo a sus músicos-moradores. En una lectura interior, la alcazaba se convierte en alhambra una vez sobrepasado el umbral principal, al que se llega a través de un pasaje adoquinado franqueado por baluartes a modo de puente levadizo, y en cuyo interior se suceden patios y recorridos, espacios cerrados y espacios abiertos, en los que la luz cenital baña paramentos y estancias desde distintos ángulos cobrando un especial protagonismo.

Lo que parecía hosco y hermético se convierte en luminosidad dialogante, recogida, que anima a la concentración, al diálogo sosegado de las notas musicales. Estos itinerarios, que recuerdan las tramas urbanas de ascendencia andalusí, brindan sorpresa tras sorpresa en sus recorridos interiores ricos y matizados en su expresión más íntima. El edificio tiene claras influencias nórdicas con una adecuada escala de intervención y a cada dimensión, a cada espacio, le envuelve el sentido del detalle y la elección de los materiales. Un edificio donde la organización funcional de la planta cede todo el protagonismo a la sección, al volumen.

7 De acuerdo con los datos del Catastro de Hacienda tenemos las viviendas siguientes: parcela 97526: 320 viviendas entre 2000 y 2004, parcela 00518 33 viviendas del 2001 al 2003, parcela 93522 recalificada de equipamiento a residencial: 164 viviendas de 2003, parcela 93525 146 viviendas 1999 a 2000, Parcela 92511: 156 viviendas 1999 a 2000 y parcela 91150 152 viviendas 2001 a 2004.

8 (PERIS SÁNCHEZ, Diego (2008): "Paisaje de jardines" en Diario Lanza 30 marzo 2008).

9 (FERNÁNDEZ ALBA, Ángel y PINO, Soledad del 2008).



11. Conservatorio de Música (1).



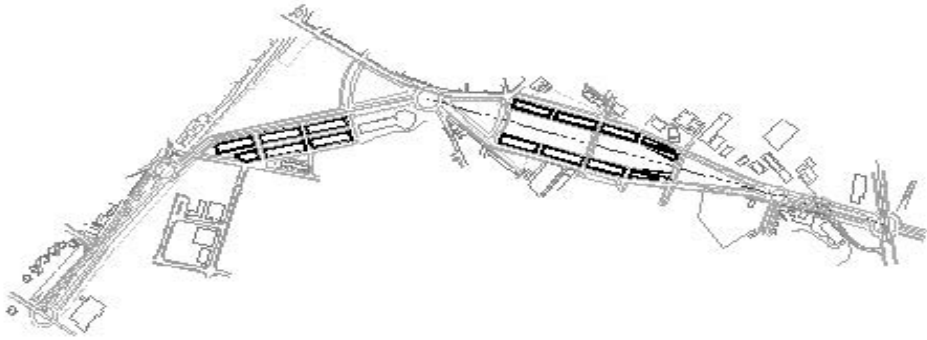
12. Conservatorio de Música (2).



13. Conservatorio de Música (3).

Casi siguiendo los fundamentos de K. Lynch¹⁰, según los cuales la función intrínseca de la forma determina el concepto de figurabilidad, ésta se concreta en el edificio en los cinco sistemas por él propuestos; itinerarios, referencias, confines, cruces y distritos como si de una calle se tratase, y donde la figurabilidad, en última instancia, queda determinada por la percepción visual del usuario. Este edificio cierra el difícil ciclo entre deseo y satisfacción que se atribuye a todo proyecto bien hecho y que certifica esa arquitectura donde el corazón y la sensibilidad del autor quedan perfectamente reflejados, interactuando sobre el usuario como una buena sinfonía.

10 (LYNCH, Kevin 1960).



14. Propuesta ordenación terreno de RENFE.

Las 1274 viviendas construidas en la zona, unidas a las 374 ya construidas en los terrenos del antiguo Cuartel de Artillería completan un total de 1644 viviendas de precio tasado, construidos en Ciudad Real entre los años 1998 y 2004.

5. EL CRECIMIENTO Y LA MODIFICACIÓN DE LA CIUDAD HACIA EL SUR. LOS NUEVOS JUZGADOS Y EL HOSPITAL GENERAL UNIVERSITARIO

Desde la Ronda hacia el sur hay un espacio comprendido entre las carreteras de Puertollano y la de Aldea, con unas 150 hectáreas de superficie, que ha experimentado un cambio importante en los últimos años. En esta zona se localiza el polígono industrial Larache creado en 1987 por SEPES con una superficie de 214.233 metros cuadrados subdivididos en 20 manzanas con todos los servicios a pie de parcela.

En la calle Eras del Cerrillo, frente a la plaza del Trillo se encuentra el edificio de los Juzgados. Un moderno edificio proyectado en 1999 por el arquitecto sevillano Guillermo Vázquez Consuegra, en un entorno conflictivo y difícil. Por ello, por la complejidad del lugar, el edificio surge con la rotundidad de su propuesta y la fuerza de una arquitectura de presencia autónoma. La planta en U del edificio tiene dos laterales cerrados hacia el entorno próximo y un espacio interior, controlado al que se abren diversos espacios del edificio¹¹.

La construcción del nuevo *Hospital General Universitario* es un referente arquitectónico de la ciudad por su calidad y porque supone la transformación de un área importante de la misma y la creación de una zona de nuevo crecimiento con equipamientos diversos¹². Con las gestiones iniciales de julio de 1994 del presidente José María Barreda con la ministra de Sanidad, Ángeles Amador, se inicia el proceso de construcción del Hospital General de Ciudad Real cuyas obras comienzan el 24 de mayo de 1998. El proyecto de Hospital realizado por Ángel Fernández Alba y Soledad del Pino Iglesias es un gran proyecto de arquitectura, por su dimensión y sobre

11 (PERIS SÁNCHEZ, Diego, 2008: "Palacio de Justicia", en: Diario Lanza, 17 febrero 2008).

12 (PERIS SÁNCHEZ, Diego 2011: "Arquitectura en Castilla-La Mancha: una década muy provechosa" en *Añil*, 2ª época núm. 31, pp.139-143).

todo por la calidad de la obra realizada, con 197.310 metros cuadrados construidos. Se ha elegido un modelo de edificio fragmentado, integrado por numerosas piezas independientes que se imbrican entre sí creando relaciones en sus comunicaciones en planta y en una volumetría de imagen general compleja y llena de recursos formales, visuales y espaciales. La forma dividida permite una cantidad de relaciones de volúmenes en su forma externa y una riqueza de espacios en su interior que cualifican la arquitectura. La visión y el recorrido externo nos van dejando ver formas, materiales y volúmenes complejos que tienen sus valores espaciales en esa complejidad, tratada con la maestría de un diseño cuidado en cada uno de sus detalles y de una ejecución constructiva cualificada.

Cada uno de los diferentes accesos del gran volumen construido tiene su peculiaridad que nos permite reconocer, identificar y personalizar ese espacio. El plano de la zona de habitaciones, perforado a ritmos regulares con los pequeños volúmenes que sobresalen en sus plantas inferiores tiene una imagen más reposada y equilibrada. Junto a este recorrido formal, los materiales del edificio y su utilización nos van permitiendo una lectura rica del gran volumen construido. El ladrillo visto que se perfora de forma regular, la fachada de piedra sobre la que se prolonga la cubierta de zinc con sus formas y remates, o el revestimiento metálico que desciende sobre la fachada del conjunto. Y todo ello dentro de un recinto urbano cuidado en sus materiales, diseños y elementos de mobiliario urbano.

Juhanni Pallasmaa dice a propósito del edificio:

Al igual que en muchas obras tempranas de Ángel Fernández Alba, la idea compositiva es la de un collage, y los numerosos elementos del conjunto sugieren orígenes, usos y asociaciones aislados. La sensación de un collage de partes distintas da lugar a una narrativa arquitectónica y a un sentido de duración temporal y continuidad... Aunque los requisitos sanitarios dicten que la mayoría de las superficies sean lisas y sin adornos, existe un agradable sentido de contacto. Esta calidez táctil crea especialmente la profusa utilización de la madera, aunque las diversas variaciones de la luz natural y artificial, así como las alteraciones de luz y sombra, también contribuyen a esta experiencia de intimidad háptica¹³.

El Hospital General de Ciudad Real se inaugura a finales del año 2005 comenzando paulatinamente la implantación de todos los servicios y el traslado desde la residencia de la Seguridad Social. Con una plantilla de más de 1.900 personas constituye un recurso esencial para la ciudad y para el conjunto de la provincia¹⁴.

Un desarrollo inmobiliario que sigue el desarrollo general del país con especiales acentos en Ciudad Real y que supera ampliamente las necesidades reales convirtiendo el sector residencial en un área de inversión por encima de la atención a las necesidades reales de la población.

Entre 1997 y 2007 tuvo lugar la última burbuja inmobiliaria de la economía española.

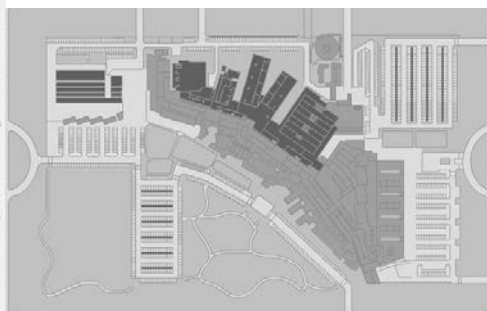
13 (PALLASMAA, Juhanni 2006).

14 www.hguocr.es/ consulta enero 2015.

En 2005 se alcanzó el máximo nivel de ventas de viviendas (987.500). En 2006 se registró el nivel más elevado de viviendas iniciadas (865.600) y en el primer semestre de 2007 el nivel de construcción residencial llegó a suponer el 12,4% del PIB. En esta década los precios de las viviendas crecieron por encima del 195%, una media anual nominal del 11,4%¹⁵.



15. Zona del Hospital General Universitario.



16. Planta general Hospital.



17. Vista zona posterior.



18. Edificio Juzgados.

6. CRECIMIENTO DE LA CIUDAD EN EL MARCO DEL PGOU

Veinticinco años de desarrollo de la ciudad con momentos económicos y políticos muy diferentes. Años en los que la dotación de infraestructuras como la Universidad, el AVE y el Hospital han generado referentes de desarrollo. La década 1990 -2000 supone un crecimiento de población de 324 habitantes /año que aumenta de forma importante en la década del 2000 al 2010 pasando a ser de 1410 habitantes año proceso que se ha vuelto a detener en los cinco últimos años. “Los periodos de

15 (RODRIGUEZ LÓPEZ, Julio 2014: 15). Si en 1997 eran precisos 4,5 salarios anuales para comprar una vivienda de 90 m2, en 2007 eran necesarios 9,2 salarios anuales.

mayor construcción e inversión en la ciudad se han producido en tres años (2005-2007), siendo 2006 el año que mayor número de viviendas se han construido en Ciudad Real (2.426 viviendas)”¹⁶.

El crecimiento edilicio, (que no en habitantes) en estos últimos años ha sido vertiginoso, hasta el punto, que se decía a los ocho años de su aprobación (2005) que el Plan estaba agotado. El plan no estaba agotado, ni siquiera lo está ahora diez años después¹⁷, sino que la propiedad del suelo urbano se había concentrado en manos de unos pocos “operadores”¹⁸ locales y foráneos. Ante ello, el Ayuntamiento admitió, al margen del Plan y fuera de sus límites y programación, propuestas de urbanización reclasificando suelo rústico por un total de algo más de 400 has para usos residenciales a las que había que añadir las más de 2.500 Has de los Proyectos de Singular Interés del Aeropuerto y del Reino de don Quijote (viviendas e industria del ocio).

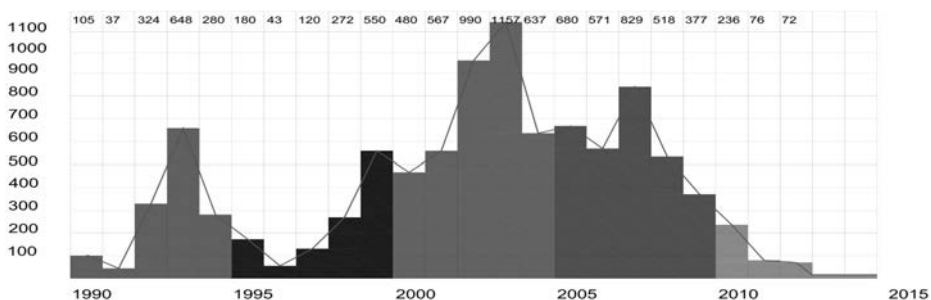
La imagen territorial de esta brutal propuesta de desarrollo, no se limita solo a la capital, ya que no tiene en cuenta los crecimientos propuestos, a su vez, por los planes de los municipios limítrofes de Miguelurra y Poblete. Las previsiones globales para la totalidad del área funcional de la capital en este caso, alcanzaría la nada despreciable cifra de 281.000 habitantes. De otra parte aparece una gran oferta de suelo industrial, casi toda ella de promoción pública a lo largo del corredor de la A-43 y antigua N-430 en las proximidades de la capital. Nuevos polígonos industriales con una superficie total que supera las 500 hectáreas. Tras la crisis nos encontramos con un gran parque inmobiliario vacío y unas urbanizaciones acabadas y recibidas por el Ayuntamiento cuyo mantenimiento costeamos entre todos.

La ciudad ha crecido de forma singular en estos veinticinco años. Dos Planes Generales han definido el marco de crecimiento y su gestión, en gran medida alterada en los años de desarrollo especulativo de la ciudad. Junto a ello infraestructuras, arquitecturas que han dinamizado la vida social y han generado servicios y recursos nuevos. Y junto a ello un desarrollo inmobiliario que supera ampliamente las necesidades y pone de manifiesto los períodos de expansión económica basados en el ladrillo como recurso especulativo más que como atención a las necesidades reales de la ciudad.

16 (RODRÍGUEZ DOMÉNECH, 2012: 495). Los datos del censo pasan de 14.807 viviendas en 1981 a 28.799 en 2001. Las licencias entre 1980 y 2008 son de 31.355 viviendas nuevas.

17 Recordar que la capacidad del Plan era de 120.000 hab. y la población en 2005 alcanzaba la cifra de 70.000 habitantes.

18 Eufemismo de “especuladores”.



19. Viviendas construidas entre 1990 y 2015 por años¹⁹.

Esperemos que en el futuro “se reconozca la importancia que en su construcción tiene la forma del territorio, que se reconozca el papel de un sistema de infraestructuras capilar e isótropo, capaz de conferir a la ciudad y a la región una mayor y más difusa porosidad, permeabilidad y accesibilidad; que se diseñen espacios públicos ambiciosos, teniendo en cuenta la calidad de las ciudades que nos han precedido; que se vuelva a razonar sobre la dimensión de lo colectivo”²⁰.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CAPITEL, Antón (1980). *La arquitectura de Antonio Fernández Alba en el interior de la aventura moderna española*, Madrid.
- FERNÁNDEZ ALBA, Ángel y PINO, Soledad del, (2008). *Conservatorio Profesional de Música de Ciudad Real*. Music in C.R. Madrid, TF.
- LINCH, Kevin. (1960). *The Image of the city*. Ed. Infinito, Buenos Aires
- PALLASMAA, Juhanni (2006). “Learning from CR” en HGCR, Hospital General de Ciudad Real., TF Editores.
- PERIS SÁNCHEZ, Diego (2003). *Arquitectura y Universidad en la ciudad*, Ciudad Real, UCLM.
- RODRÍGUEZ DOMENECH, M^a A. (2012). *Nueva realidad urbana y territorial en Ciudad Real*, Ciudad Real, IEM.
- RODRÍGUEZ LOPEZ, Julio (2014). *Crisis económica y cambios en el sistema financiero*. Madrid, Los libros de la Catarata.
- SECCHI, Bernardo (2015). *La ciudad de los ricos y la ciudad de los pobres*, Madrid, Ed. Catarata
- VVAA (2006). *HGCR. Hospital General de Ciudad Real.*, Madrid, TF Editores.
- VVAA (1981). *Antonio Fernández Alba arquitecto 1957-1980*, Madrid, Xarait.

19 Datos del Catastro de urbana de viviendas terminadas en cada zona.

20 (SECCHI, Bernardo 2015: 89).

LA CASA DE LOS CASTELLANOS. FUNCIONALIDAD Y PUESTA EN VALOR. RECUPERACIÓN DE LA CAPILLA DEL CRISTO DE BURGOS

Miguel Carmona Astillero

Julián Vélez Rivas

J. Javier Pérez Avilés

(Ayuntamiento de Valdepeñas)

1. INTRODUCCIÓN

El edificio actualmente destinado para Centro Integral de Formación e Innovación, tiene su origen en la antigua casa de la familia Castellanos. Reformado en su integridad, es un inmueble residencial, construido entre 1893-94. A fines del siglo XIX se estableció la primera escuela de arte, pasando a lo largo del XX por diversas vicisitudes, siendo sede de la Falange Española, La Agrupación Musicalla Lira, Extensión Agraria, Radio Juventud, Caritas, etc.

En 1962 es adquirido por el Ayto. de Valdepeñas, con el fin de ubicar el Instituto de Enseñanzas Medias, hasta la construcción del edificio nuevo. Se consolida como sede de la Policía Nacional en 1987, hasta su abandono el año 2010.

Presenta patio central, dos plantas, torreón, capilla con cripta y cueva-bodega. Rehabilitado por el Ayto de Valdepeñas, se ha aprovechado para sacar a la luz los antiguos estucados del patio y escaleras de acceso, a la vez que se ha recuperado el espacio de la Capilla del Cristo de Burgos como salón de actos.

2. VALDEPEÑAS EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX

Un acontecimiento fundamental en la vida de Valdepeñas fue la llegada del ferrocarril, el 21 de abril de 1861. Supuso un vuelco en las estructuras económico-sociales y urbanísticas de la ciudad, convirtiéndola en “la más rica, industrial y poblada villa de la provincia de Ciudad Real”¹.

La ciudad conoció entonces momentos de prosperidad y desarrollo, favorecidos por un ferrocarril que permitía comercializar más y mejor sus vinos. Esta circunstancia dejará su impronta en el urbanismo de transición entre el XIX y XX, con la polarización de la actividad industrial y la ampliación del entramado urbano hacia la estación. La expresión más evidente de la nueva situación es la urbanización del paseo y el edificio ferroviario.

1 (Hervás, 1914: 577).



Imagen 1.

El paso del ferrocarril (Imagen 1) supuso el desarrollo de un auténtico entramado fabril, del que aún hoy se conservan en esta zona los restos de bodegas, alcoholeras, almazaras, tejas o harineras.

Fueron numerosos los cambios introducidos en la fisonomía del paisaje urbano valdepeñero, donde se instala la burguesía acomodada. Entre las casas destacamos, la de las Telas, la de la Familia Jiménez Lucas o la Casa-Bodega de las Bilbaínas. Este afán constructivo se extendió hacia el centro, en calles como Capitán Fillol (prolongación natural del paseo hacia el centro), Seis de Junio, Sebastián Bermejo, Escuelas, etc. Sobresalen las casas de los Izarra, Ruiz-Poveda, los Cruz, el edificio del Casino o las numerosas viviendas de tres pisos que se levantaron en el centro de la ciudad, como el inmueble de la calle Castellanos.

3. ARQUITECTURA NACIONAL: ESTILOS

De mediados a finales del s. XIX se van a dar a nivel Nacional los últimos coletazos del neoclasicismo y del clasicismo barroco. Las corrientes historicistas y eclécticas, triunfarán en Madrid, Barcelona, Cádiz, Valencia, Toledo, etc. Asimismo en Barcelona encontramos la introducción del Modernismo y del Art Nouveau. Estos estilos no van a llegar en su estado puro a nuestra localidad, sino que van a ser una amalgama de elementos distintos ligados con el gusto castellano. Encontramos decoraciones en azulejos o ladrillo propios del neomudéjar, rejas, columnas modernistas, etc., produciéndose una mezcla de los estilos del resto del país, para dar una arquitectura peculiar o local.

4. CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS Y ESTILÍSTICAS LOCALES

El estudio que presentamos se ha centrado en la arquitectura civil valdepeñera, y dentro de ella en la vivienda, que es ahora, a finales del siglo XIX y principios del XX, con el empuje de la burguesía, cuando empieza realmente a dignificarse su papel dentro de la trama urbana, adquiriendo, en algunos casos, características palaciegas.

Esta dignificación de la arquitectura doméstica fue extendiéndose de manera progresiva, afectando sobre todo a las viviendas de las clases privilegiadas, y decreciendo su presencia a medida que sus moradores descendían en la escala social. Las primeras llevaban esta dignificación hasta los espacios interiores dotándoles de comodidades y lujos.



Imagen 2.

Las casas de este periodo muestran unas fachadas cuyos vanos se organizan racionalmente de modo que los balcones o ventanas de los pisos superiores coincidan con las de los pisos inferiores. Se aprecia también una simetría marcada por la situación central de la puerta que coincide con el eje vertical de la casa. En otras ocasiones las puertas se desplazan a los laterales por cuestiones de funcionalidad, cuando los bajos se dedican a locales comerciales, aunque no por ello pierden este orden o simetría. Generalmente los distintos cuerpos quedan separados por molduras que marcan las líneas de impostas. Destacan también las grandes dimensiones de puertas, ventanas y la altura de los techos, que daban sensación de grandiosidad (Imagen 2).

En las entradas es notable la presencia de cancelas que separaban la entrada del patio o de la escalera, y las rejerías de los balcones con miradores que combinan la arquitectura del hierro y el cristal. Hemos de tener en cuenta antes de hablar de estilos arquitectónicos, que se aprecia un desfase o ralentización cronológica en la llegada de los nuevos gustos estilísticos que se estaban dando en las principales capitales, respecto a otras ciudades o zonas rurales.

Otro tipo de estructura doméstica en este período, son las viviendas reformadas, con esquema tradicional de vivienda mediterránea en la cual, tanto las estancias como la vida de los habitantes gira en torno a un patio central. Estas incorporan novedades estilísticas que no se reflejan en la estructura y si en la decoración de fachadas, patios y elementos modernistas como columnas, balcones y rejería.

5. EL INMUEBLE DE LA CALLE CASTELLANOS



Imagen 3.

Situado en el número 13, es un edificio de tres plantas de estilo historicista con elementos modernistas en su fachada, patio y decoraciones interiores.

La fachada presenta tres pisos separados por líneas de impostas y rematada por una cornisa dentada y canalón decorado, que recoge las aguas de los tejados. La planta baja muestra dos accesos al edificio. El principal formado por una puerta de madera, da paso al patio central, tres grandes ventanales cerrados con rejería de forja conforman el resto. Tiene una decoración almohadillada de sus muros, con zócalo revestido en piedra.

Las plantas primera y segunda quedan divididas a nivel horizontal por líneas de impostas, presentando cinco vanos separados por pilastras adosadas a la fachada con capiteles corintios, ménsulas, etc., como elementos decorativos que unen ambas plantas.

Se localizan en el primer piso cinco grandes balcones con ventanales de madera y rejería de forja en la barandilla. Por encima de los ventanales presenta entablamentos triangulares centrales, con decoración vegetal en sus laterales y situados sobre ménsulas.

El paramento principal del piso inferior está pintado en color crema y mantiene el tono rosáceo en la primera y segunda (imagen 4).



Imagen 4.

La segunda planta también quedaseparada por una línea de imposta unida a la anterior por las pilastras adosadas a la fachada y que ascienden hasta la cornisa.

Ésta presenta varias molduras, siendo la última rematada con decoración dentada y un canalón decorado, más cinco desagües salientes que simulan grandes bocas de animales. Bajo la cornisa se localizan elementos decorativos de tipo vegetal asociados con la representación de caras.

Igualmente observamos cinco ventanales rematados con entablamentos decorados sobre ménsulas. Las pilastras que unen primera y segunda planta son elementos meramente decorativos. En su basa se localizan relieves antropomorfos, mientras que los capiteles, de estilo corintio, son decorados con motivos animales y vegetales. (Imagen 5)



Imagen 5.

En general los diversos elementos decorativos que observamos en la fachada del inmueble, son de carácter modernista en el que predominan los elementos vegetales con formas orgánicas, redondeadas, entrelazadas, realizando la sensación de movimiento.

La entrada principal comunica con el patio central mediante un pequeño zaguán, cuyas paredes laterales y techo presenta diversos relieves realizados en escayola. Una cancela con arco de forja decorado nos comunica al patio central.

5.1. El patio



Imagen 6.

De forma cuadrangular está formado por doce columnas de hierro fundido, que soportan una carrera de madera y forman pasillos interiores que dan acceso a las diversas estancias del interior.

En el centro del patio se localiza una pequeña fuente con dos platos y pilón de recepción de aguas. Encima de las columnas de hierro fundido encontramos la primera planta formada por una galería cerrada con grandes ventanales, semicerrados por barandillas de forja.

El acceso a la primera planta se realiza desde el patio a través de una escalera con barandilla de madera. Las paredes y techos presentan decoración de estucado pintado con diversos colores como tierras en las zonas bajas del paramento, rosas y blanco con motivos de carácter vegetal, en áreas intermedias y altas de los muros. (Imagen 7).



Imagen 7.

5.2. Planta Primera

La primera planta formaría la parte principal de la vivienda con habitaciones dedicadas a dormitorios y estancias privadas. Destacamos una gran habitación con arco carpanel decorada con molduras de escayola en los techos y paredes laterales, que en su origen fue la antigua Capilla del Cristo de Burgos que trataremos posteriormente. El salón principal ocupaba una gran habitación con cuatro balcones a la fachada principal. Lo más significativo del mismo son sus dos chimeneas laterales realizadas en forja, elemento característico del estilo modernista de la vivienda.

Caso excepcional es el pasillo de este primer piso que comunica el tramo de escaleras con el segundo piso del inmueble.

Bajo varias capas de gotelé plastificado, se localizaron los estucos que decorativos como continuación de las decoraciones estucadas que se localizan en ambos tramos de las escaleras. (Imagen 8).



Imagen 8.



Imagen 9.

La planta segunda del inmueble queda ligeramente retranqueada sobre la cubierta de la primera. Tradicionalmente ésta estaba ocupada por el personal de servicio de la vivienda, observándose un menor cuidado en su construcción.

Es de destacar también en la localización de una nueva chimenea de características similares a las anteriores. En el acceso, y como continuación del anterior tramo de escalera, vuelve a presentar motivos decorativos en estuco tanto en paredes como en la techumbre, utilizando principalmente tonos rosáceos y blancos (Imagen 9).

5.3. Cubierta y Torreón del inmueble

La cubierta presenta diversas composiciones, así tenemos a dos y cuatro aguas, todas ellas conformadas por tejas árabes, que vierten al sistema de canalones que rodea el patio central del edificio. Una más moderna de cristal preserva el patio central.

Culmina el edificio con un torreón cuadrangular, utilizado como palomar, construido mediante ladrillo visto y rematado con cubierta a cuatro aguas. Posee cuatro

ventanales con antepechos de madera, y el acceso se realiza desde la segunda planta a través de una escalera trasera.

En resumen el edificio, con un aceptable estado de conservación, ha sido sometido a una serie de trabajos de rehabilitación que han permitido poner en valor aquellos elementos originales del inmueble que caracterizan la arquitectura de fines del siglo XIX y comienzos del XX en Valdepeñas.



Imagen 10.

6. CAPILLA DEL SANTÍSIMO CRISTO DE BURGOS

Los antecedentes se remontan a mediados del Siglo XVII, cuando Antonio Castellanos Torres, recibe un vínculo-mayorazgo dotado con algunas heredades sin título sobre una Capellanía. Éste había dado cobijo y hospedaje en su casa al fraile Agustino Fray Ruy Gómez y en agradecimiento le regala un lienzo con la imagen del Santísimo Cristo, copia del original que se encuentra en la catedral de Burgos². Dicho legado continuaría en poder de sus descendientes, hasta que a mediados del Siglo XVIII (1740) el Bachiller Antonio Castellanos Mendoza uniría esta Capellanía a la advocación del Santísimo Cristo, teniendo un pequeño oratorio en su propia vivienda situada en la actual calle Castellanos de Valdepeñas.

A comienzos del Siglo XIX las familias Castellanos y Vasco se unirían por lazos familiares. Antonio José Vasco Castellanos (Alcalde de Valdepeñas entre 1846 -1848), tuvo la intención de construir una Capilla dedicada al Santísimo Cristo de Burgos, pero las circunstancias históricas (desamortización de Mendizábal) no lo permitieron. Su hijo Antonio María Vasco Gallego, casado con María Teresa Vasco Santamaría, será el encargado material de realizar dicha Capilla³.

Se construyó una nueva casa sobre el antiguo solar de los Castellanos, de mil cuatrocientos metros cuadrados, obras que se iniciaron en 1893 y se terminaron en enero

2 (Fernández, 2010: 453).

3 (Fernández, 2010: 457-458).

de 1894, comenzando así las de la Capilla, ubicada en el espacio dedicado al oratorio del Bachiller Castellanos. La decoración corrió a cargo de Jerónimo Luna y sus hijos Samuel y Antonio, comenzando en febrero y acabando a finales de abril de 1894⁴. El 11 de febrero del mismo año se concedieron importantes privilegios e indulgencias por parte del Papa León XIII⁵, bendiciéndose el día 23 de mayo por D. Canuto García Barbero.

Está ampliamente influenciada por la decoración realizada en el Palacio Provincial de Ciudad Real, sobre todo del Salón de Comisiones y escaleras, ejecutados por Samuel Luna (Almagro 1860 – Ciudad Real 1929).

A comienzos del Siglo XX muere Antonio María Vasco Gallego dejando en el testamento que la casa se convirtiera en espacio para la formación. Los primeros en ocupar el inmueble fueron los padres Maristas, con el colegio Nuestra Señora de Consolación, funcionando hasta 1920. En 1909 la capilla sufre un incendio viéndose afectado el lienzo del cristo, que fue restaurado en Madrid por el pintor local Eduardo Núñez y Peñasco⁶ en 1910.

Posteriormente la capilla se remodela, hasta que en 1936, se cierra y desmantela. Actualmente el lienzo del Cristo de Burgos se encuentra ubicado en la Capilla del Sagrario en la iglesia de la Asunción de Valdepeñas.

6. 1. Hallazgo de la Capilla perdida

Durante las labores de seguimiento de las obras del inmueble en 2011, el estudio de la documentación gráfica y las fuentes tanto orales como escritas, se encontraron indicios ornamentales de lo que pudo ser la Capilla del Santísimo Cristo de Burgos.

Una fotografía depositada en el Museo de los Molinos de Valdepeñas y perteneciente al legado de Eusebio Vasco, dio la pista sobre la verdadera dimensión y su estética del espacio sacro (Imagen 11).

La eliminación de varios dobles muros en la planta baja, posibilitó localizar las dos pilastras originales situadas junto al altar, hecho que desencadenó la búsqueda de elementos ornamentales y zonas perdidas. Al desmontar el techo de la primera planta y fusionar ambos espacios, se recupera el original.

4 (Fernández, 2010: 458).

5 (Vasco, 1934: 40).

6 (Fernández, 2010: 461).



Imagen 11.

6.2. Estado de conservación

Como ya sabemos, el lugar de la capilla lo ocupaban dos habitaciones superpuestas. La planta baja estaba destinada, por la Policía Nacional, a la realización del DNI, con un acceso desde la calle Castellanos y dos desde el patio central. El techo, tanto el original del Coro como el repuesto en la nave central, estaba oculto bajo uno más moderno realizado en escayola (Imagen 12).



Imágenes 12, 13 y 14.

En la planta alta encontramos un despacho con un solo acceso (actual entrada al coro), sin las tribunas originales pero con el arco tapiado por el que se accedía desde el corredor interior a la tribuna principal. Todos los paramentos y molduras decorativas estaban totalmente repintadas con numerosas capas, la última de gotelé (Imagen 13).

El estado en que se encontraban las dos plantas era de abandono, suciedad, desorden, etc. En la alta hallamos patologías derivadas de la humedad sobre todo en las zonas del techo y escocia (Imagen 14). Se observan, abolsados, desprendimientos de morteros, pintura y cambios cromáticos. También localizamos eflorescencias salinas,

que al ser higroscópicas mantienen un índice de humedad relativa alto, facilitando el desarrollo de los microorganismos que se ven principalmente en los techos y paramentos verticales superiores. Se aprecian grietas de variables dimensiones en zonas de la superficie del techo, paredes y escocia derivadas de movimientos estructurales.

En los elementos decorativos, y de forma casi generalizada, encontramos repintes, numerosas faltas de pintura, desprendimientos de mortero, pérdidas en los diferentes tipos de molduras situadas en los techos y arcos, incluso desprendimientos y deformaciones, así como golpes y graves afecciones por la humedad en las pilastras de la planta baja.

Por otro lado, aparecen superpuestos en paredes y techo elementos ajenos a la estructura original, como canalizaciones de PVC y tubos fluorescentes. Para la sujeción de éstos se realizaron perforaciones que afectan a la capa pictórica y a los sucesivos estratos como intónaco y arriccio. Otros elementos, que deterioran la superficie son los numerosos clavos de hierro que hallamos insertados sobre arcos, molduras, escocia, etc., que se colocaron en antiguas intervenciones.

Durante el transcurso de los trabajos realizados para alcanzar el nivel de la calle, se localizaron en la zona del altar, los muros de lo que posteriormente sería la cripta (Imagen 15). El interior estaba relleno con tierra, cascotes, restos de tinajas y elementos ornamentales procedentes de la remodelación de la Capilla. Ésta se dividía en tres bandejas para nichos (se encontraban rehundidas), enfrente de un pequeño altar compuesto por tres arcadas sustentadas con columnas adosadas. No se llevó a cabo enterramiento alguno, debido a que la normativa dictada por Carlos III, de finales del s. XVIII, lo prohibía.



Imagen 15.

La intervención ha consistido en la recuperación del espacio original, la pintura decorativa en los paños del techo y elementos complementarios como molduras, cornisas, pilastras y tribunas.

En definitiva, se ha tratado de restablecer la unidad potencial del espacio de la antigua capilla, en la medida de lo posible, respetando al máximo su originalidad y sacando a la luz las partes ocultas, sin cometer falsos históricos.

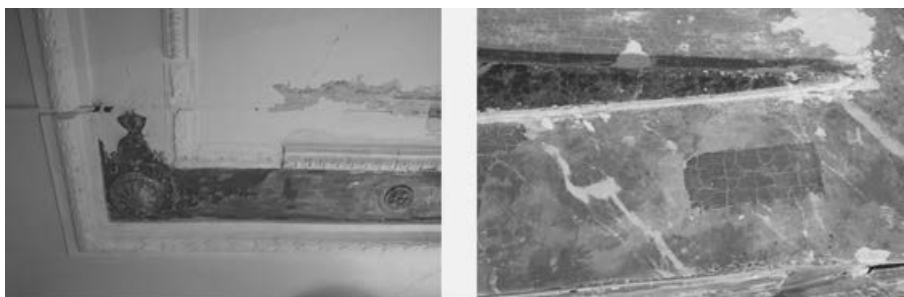
6.3 Análisis previos

Comenzamos con la toma de micromuestras de pintura pertenecientes a la mayor parte de elementos estructurales, con el fin de determinar la secuencia histórica de los repintes y así desarrollar una metodología de trabajo. Las muestras se analizan en el laboratorio, donde se comprueba el número de capas superpuestas y las características físico-cromáticas de las mismas.

De dicho estudio se concluye que, de forma general, todos los elementos decorativos planos, se encontraban con una base de color rojizo que se correspondía con la decoración marmórea original. La excepción la encontramos el interior de las pilastras y triángulos decorativos que imitaban a mármoles verdes, o cremas como en las de la primera planta. El resto de elementos, como son las molduras, tenían un acabado dorado y una pátina superficial en verde.

La secuencia de repintes son: plateado en molduras, y marrón en elementos planos, seguido de varios amarillos (temple) y blanco final (plástico satinado). Generalmente los paramentos verticales y techos estaban terminados con la técnica del gotelé al temple y las escocias al plástico.

6.4. Tratamientos realizados



Imágenes 16 y 17.

Se comienza con la zona del Coro, donde se realizan catas de limpieza y eliminan de forma mecánico-químicas los repintes realizados al temple de todos los elementos excepto el techo. Posteriormente llegamos al estrato más difícil de eliminar, es el de color marrón que aparece en las calles, pilastras y cornisa, que se aplicó para dar un acabado en madera (foto 16).

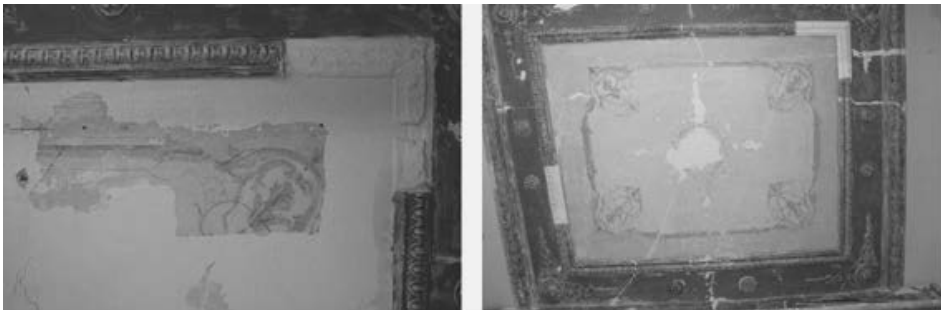
Gracias a la documentación gráfica, descripciones del interior⁷ y a las analíticas realizadas, sabemos que la decoración original de las zonas planas, estaba realizada a imitación de mármoles. Con esta información nos trasladamos, el 2 de abril de 2013, al Palacio de la Diputación Provincial de Ciudad Real para ver la decoración, realizada por los artistas Ángel Andrade y Samuel Luna entre enero de 1891 y septiembre de

7 (El apostolado manchego, 1894: 2).

1892⁸. Especialmente nos interesan zonas tratadas por Luna, como la escalera donde encontramos numerosas similitudes decorativas con la Capilla valdepeñera, como las caras de grutesco-fauno con corona vegetal, pero sobre todo la decoración de la Sala de Comisiones en la que se encuentran las mismas tipologías y técnicas de imitaciones a mármoles rojo y verde.

Realizamos catas para eliminar el color marrón, primero de forma mecánica, y posteriormente química, que da muy buenos resultados (Imagen 17). El acabado en mármol que sale a la luz está realizado al óleo, aunque la superficie aparece craquelada, con numerosas faltas de policromía y soporte (intónaco).

Para la limpieza del techo, debemos de actuar con cautela, debido a que la pintura decorativa que aparece bajo el gotelé está realizada al temple y no admite ninguna técnica que contenga humedad. Comenzamos a punta de bisturí recuperando una pintura compuesta por motivos vegetales, líneas y roleos, que fueron realizados con distintas plantillas y colores (Imagen 18).



Imágenes 18 y 19.

La superficie aparece con grietas de distintos tamaños, faltas de intónaco y varios agujeros que se realizaron para colocar los soportes de las luces fluorescentes. En la zona central se pueden apreciar la impronta o negativo de lo que en su momento fuera una decoración con varias molduras hoy desaparecidas (Imagen 19).

En general el estado de conservación en el que nos encontramos las decoraciones originales es deficiente, con numerosas faltas de policromía, desprendimientos, craquelados generalizados, barridos, golpes, roces y arañazos, de ahí los sucesivos repintes.

6.5 Limpieza de la Nave Central y Presbiterio

Basándonos en la documentación que tenemos sobre la estructura original, se reconstruyen las tribunas de la primera planta, se cierran los vanos de puertas y ventanas que comunican con el patio de la planta baja y se acorta el largo de la nave para configurar las dimensiones y espacio originales. De planta rectangular con 18

8 (Giménez, 1992: 103)

metros de largo por 5 de ancho y 8 de alto, se divide en Presbiterio, Nave Central y Coro.

En cuanto a la metodología de trabajo seguimos las mismas pautas de limpieza que con el Coro. Durante el proceso de preparación de los muros para dar los revestimientos oportunos, aparece bajo la ventana de la nave central y oculta tras un cerramiento de ladrillos, lo que sería una hornacina, probablemente realizada con posterioridad a la estructura original de la capilla. Eliminados los repintes de las zonas decorativas planas, encontramos la misma imitación a mármoles, pero aún con más faltas y deterioros mayoritariamente reflejados en el arco carpanel. En los grutescos el sustrato que aparece es de color verdoso y el interior de las bocas, concretamente en las lenguas, encontramos un repinte de esmalte rojo. Tienen pérdidas generalizadas en parte de los dientes y lengua (Imagen 20).



Imagen 20.

La segunda fase de limpieza consiste en la eliminación de los repintes del techo. En el central existen zonas muy afectadas por la humedad como son las que están junto al arco del Coro, con manchas importantes en superficie y numerosos microorganismos, que ha derivado en una pérdida extensa de policromía.

La eliminación del repinte de gotelé, se efectúa de forma mecánica. La pintura que aparece es similar a la anterior, pero al ser un espacio de mayores dimensiones, lo componen con la representación de otro motivo más.

El ábside también sigue el esquema decorativo del Coro. La pintura está muy deteriorada por la humedad, con faltas, barridos, arañazos, decohesión por la pérdida del aglutinante y desprendimientos.

6.6. Reintegración física

Comenzamos por los techos. Las grietas que atravesaban distintas zonas estaban rellenas por una capa de yeso que, en la mayoría de los tramos, sobrepasaba el nivel superficial. Encontramos faltas de intónaco y agujeros realizados para montar el sistema de iluminación. El yeso se elimina de las grietas mecánicamente, se consolidan y posteriormente las inyectamos con mortero de relleno. El acabado final se realiza con mortero preparado de color blanco. Las faltas ocasionadas en las cornisas para poder meter canalizaciones de luz, se consolidan y reintegran físicamente con distintos morteros.

En toda zona perimetral (sobre todo en el techo del presbiterio) se pueden apreciar pequeños agujeros tapados con mortero (yeso o escayola) y separados secuencialmente, que nos llevan a pensar que fueran originados por los clavos utilizados para adherir la pintura de “La redención del hombre”, o “La resurrección del Señor”⁹.al techo.

En cuanto a las numerosas faltas que encontramos de las distintas tipologías de molduras, se reintegran mediante moldes de goma silicónica. Todas las reproducciones se realizan en escayola y se adhieren a las zonas pertinentes mediante adhesivo de escayola (Imagen 19).

Los abolsados de distintas zonas del techo y desprendimientos de estratos se consolidan por inyección del mortero de relleno. En cuanto a las piezas desaparecidas durante la reforma de la capilla, como molduras entreplantas y pilastras decorativas, son reproducidas y colocadas por un maestro escayolista (Imagen 21).



Imágenes 21 y 22.

Una vez terminadas de limpiar y desestucar todas las zonas, el paso previo a la reintegración cromática, es la incorporación de un estrato de intervención que deje aislado nuestro trabajo de la parte original. Para tal fin se procede al barnizado general por pulverización, de resina acrílica. En las molduras se aplica directamente con pincel.

9 (El apostolado manchego, 1894: 2).

6.7 Reintegración cromática.

La reintegración de color en las distintas faltas se realiza por zonas y según los motivos tratados. Comenzamos por aplicar sobre las partes convexas de las molduras, pintura acrílica satinada en tono oro rojizo metalizado, al cual se le superpone la pátina verdosa que se aprecia en las micromuestras. Las calles entre las molduras del techo se reintegran con el tono original; siena tostada. El resto de elementos planos con pintura acrílica satinada, dando una entonación inferior al original. Se toma como base coloreada para eliminar el blanco de las reintegraciones físicas y preparación para una posterior intervención con técnica reversible, como puedan ser los pigmentos al barniz.



Imagen 23.

En las caras bifrontes se sigue el perfil cromático encontrado en los arcos de la escalera principal del Palacio de la Diputación de Ciudad Real, con dorados puntuales.

La pintura decorativa en el techo del Coro, se reintegra con témpera que da un acabado mate similar a la pintura original y es altamente reversible. La del Presbiterio, al tener numerosas pérdidas de policromía en los motivos de las esquinas, se aplica el color sobre una plantilla realizada con el mismo diseño de la zona perdida. La técnica utilizada es por pulverización (Imagen 22).

Las de la nave central no se llegan a desestucar debido a la falta de tiempo, pero se posponen hasta una posterior intervención. Molduras, pilastras y triángulos del arco en la planta baja, como son de nueva factura, primero se preparan con sellador

acrílico y posteriormente se reintegran conacrílico satinado, imitando la decoración y acabados de los mármoles primitivos. El criterio distintivo con respecto a las molduras y pilastras originales es precisamente el acabado, mientras que unos tienen tonos inferiores, los otros (piezas nuevas) imitan completamente dichos mármoles. Para terminar, se aplican varias capas de protección a base de resina acrílica con pistola (Imagen 23.)

6.8. Tratamiento de la cripta

Una vez limpia de escombros se realiza la reconstrucción de los nichos siguiendo el esquema y la forma original. Las faltas de molduras que aparecen en el pequeño altar se reponen con escayola (Imagen 24) y el suelo de baldosa roja, se elimina de carbonatos con una solución ácida, neutralizando y quitando los restos con agua.

Para poder ver la cripta sin tener que bajar, se decide colocar un cristal reforzado como suelo del altar. Se practican agujeros en la puerta de entrada y en los cuatro laterales del suelo para facilitar la transpiración.

El suelo y el zócalo de la Capilla se ponen de madera de roble siguiendo el esquema original. Por último, la balaustrada de acceso a la zona del altar, se realiza con piedra artificial. La de las tribunas y Coro en madera, ya que aporta menos peso a la estructura del edificio.



Imagen 24.

7. ZAGUÁN

Previo a los tratamientos se realizan catas de limpieza en techos paredes y pilastras.

Se cierran todos los huecos practicados en distintas etapas (Imagen 25) y se extraen moldes in situ de algunas de las molduras originales que faltan. La reintegración del color se realiza en tonos similares a los originales. Las faltas de baldosas hidráulicas situadas junto a las puertas de entrada, han sido repuestas con la misma técnica tradicional de fabricación.



Imagen 25.

8. ESTUCO DEL PATIO CENTRAL

La decoración estaba realizada con revestimientos de estuco compuesto principalmente por cal apagada y otros materiales como polvo de mármol o alabastro. Los del patio se encontraban ocultos bajo considerables repintes, canalizaciones con cables eléctricos, aparatos de aire acondicionado y múltiples elementos como clavos, abrazaderas, tacos de plástico, etc. Comenzamos por eliminar los elementos incorporados en superficie y posteriormente los repintes. Después de la limpieza, encontramos numerosas faltas de estuco con agujeros, roces, golpes, arañazos, etc. (Imagen 26).

La reintegración física de las zonas se realiza con pasta de estuco en un tono inferior al original. Las cuantiosas zonas carentes de estuco se recuperan con yeso y utilizamos plantillas para aplicar el color y reconstruir el diseño decorativo perdido.

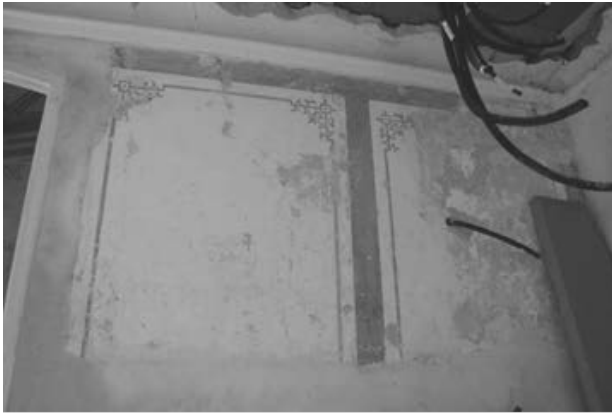


Imagen 26.

9. ESTUCOS EN LAS ESCALERAS

a. Primer tramo

Realizamos catas de limpieza a punta de bisturí para determinar la existencia de estuco y su dimensión. Aparece muy repintado con varias capas de esmalte, que enmascaraban numerosos roces, arañazos, faltas e incisiones practicados en etapas anteriores, principalmente en la época en que fue instituto. Los trabajos han consistido en la eliminación química de los repintes (Imagen 27). La reintegración física de las faltas y zonas incisas se realiza con pasta de estuco en un tono ligeramente inferior a los originales.



Imágenes 27 y 28.

b. Galería

Esta zona estaba cubierta por una capa de gotelé plastificado, que hacía más difícil su eliminación y recuperación (Imagen 28). Las zonas carentes de enlucido original se reintegran con yeso, y las faltas, con pasta de estuco en un tono inferior

a los originales. En la reintegración cromática de ciertas zonas perdidas, se emplean plantillas siguiendo los esquemas decorativos del resto.

c. Segundo tramo

Las principales patologías derivan de la parte estructural y se hacen patentes a través de las grietas que podemos observar en paredes y techo. Encontramos faltas de estucado, golpes, roces, arañazos y graffiti tanto incisos como sobrepuestos. Entre los superficiales destacan los realizados durante la etapa de falange en la que imprimen el símbolo del yugo y las flechas.

Se realizan labores de recuperación del estucado comenzando por la limpieza de la suciedad superficial, repintes y elementos de iluminación obsoletos. Consolidación física de las grietas mediante la aplicación de morteros de relleno y las faltas con pasta de estuco en un tono inferior a los originales. El acabado final en toda la zona de escaleras y galería se da a base de ceras que posteriormente se pulen.

La última fase en la que nos encontramos, es en la recuperación de la pintura mural que se encuentra en la capilla, concretamente en la escocia del presbiterio.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Brotóns Sánchez, Antonio. (1998). *Apuntes Histórico de Valdepeñas. Ciudad Real*. Ciudad Real, Lozano Artes Gráficas.
- (1894): “Inauguración de la capilla del Santísimo Cristo de Burgos”, *El apostolado manchego*, Nº 1, pp. 2-3.
- Fernández Fernández, Francisco (2010). “El Cristo de Burgos en la historia religiosa de Valdepeñas (Ciudad Real)”, en *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo de el Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 451-464.
- Giménez Beldar, María Luisa. (1993). “Laornamentación del Palacio, de lo accesorio a lo inevitable”, en *Palacio Provincial. Diputación de Ciudad Real*. coord. José Luís Loarce, Ciudad Real, Fournier Artes Gráficas S.A., pp.95-121.
- Hervás y Buendía, Inocente (1914): *Diccionario Histórico Geográfico, Biográfico y Bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real.
- Racinet, Albert, (2005): *Biblioteca básica de Artes Decorativas. Enciclopedia de la Ornamentación*, Alcobendas, Libsa.
- Vasco, Eusebio, (1934): *Mil efemérides valdepeñeras*, Valdepeñas, Imprenta Mendoza.

EL MOVIMIENTO CULTURAL EN TOMELLOSO: DEL SIGLO XX HASTA NUESTROS DÍAS

Ricardo Ortega Olmedo
(*Acento Cultural*)

1. INTRODUCCIÓN AL CONTEXTO: TOMELLOSO

El objetivo principal de esta comunicación era mostrar un recorrido cultural por Tomelloso desde inicios del siglo XX hasta el momento más actual, parándose en los hitos y figuras más determinantes del desarrollo en el mencionado ámbito. Aunque, en el desarrollo del trabajo, han surgido otras metas secundarias como servir de compendio actualizado a través de un proyecto de la Asociación Acento Cultural, llamado *Tomelloso CULTURAL*, ya que es imposible resumir en el espacio proporcionado tanta información y se necesitaría ayuda de fuentes orales para completar este recorrido al completo; recoger todo lo que se entiende por cultura; señalar a los artistas y movimientos del presente para que sirva de fuente de información para el futuro; y arrojar luz sobre aquello que lo académico o institucional ha olvidado. En definitiva, sentar unas resumidas bases para entender cómo y de qué manera ha sobrevivido la cultura en un pueblo particular, contradictorio e individualista; un lugar tan conocido como por conocer. Para ello, se ha puesto el acento en la cultura de Tomelloso en todas sus ramas, resumiendo la actividad cultural de Tomelloso en los últimos 115 años.

Su relativa juventud (siglo XVI), particular independencia de Socuéllamos (hace 251 años) y escaso desarrollo en sus tres primeros siglos de vida previos a la emancipación, dedicados enteramente a la supervivencia a través del medio agrario en una paupérrima versión, dio paso desde el siglo XX a una tierra llena de creatividad tanto en las artes plásticas como en la literatura mediante excelentes individualidades. El origen del cambio estuvo en los cambios económicos que se produjeron en Tomelloso entre los siglos XIX y XX gracias a la industria, lo que tuvo su fuerte influencia en la sociedad. El sector alcoholero, apoyado sobre el trabajo de la vid, fue donde este núcleo urbano encontró un camino sobre el que construirse, dándose cuenta de que el alcohol era más rentable que el vino. La potenciación de la industria supuso la llegada de miles de personas a Tomelloso para el trabajo y que, este pueblo, tan común como cualquier otro de nuestra comarca, experimentó una transformación social sin precedentes en su historia que tuvo una gran importancia para la cultura.

Determinados hitos del siglo XX serán condicionantes del orden de las áreas en las que se ha dividido, sin que esto signifique, por favor, que con anterioridad, tal actividad no se ha desarrollado. Por ello, comenzamos por el cine y el teatro (1902, primer cine); la prensa (*El Obrero* en 1903); le seguirá el arte (1924, exposición nacional); después la cultura popular (1944, primera Romería); la Literatura (1944, primera Fiesta de las Letras); la música (1969, disco de *Los Paletos*); y el asociacionismo cultural (democracia).

2. TEATRO Y CINE

Tiempos de un ajetreo desconocido por la localidad inundaban los primeros años del siglo XX. Tal núcleo en crecimiento fue el espacio idóneo para que el ocio llegara a través de eventos como el cine. Desde el año 1901 (se conoce esta fecha porque se tiene constancia de una representación teatral el 30 de enero de ese año), Tomelloso tuvo la suerte de disfrutar de este espectáculo visual gracias a la mirada de José María Serna Ortega, quien construyó el *Echegaray*, en uso hasta 1924¹. Tiempo después se reabrió como *Teatro del Pilar* (empleándose para cine y teatro), volvió al primer nombre y, por último, *Principal*, el cual cerró en el año 1974, habiendo hoy en día un conocido supermercado en su espacio². Surgieron otros como el *Teatro Álvarez* y el *Teatro Cervantes* (de los años veinte), de gran acústica según todas las fuentes consultadas y que, inicialmente, proyectaba películas los fines de semana³ aunque, por lo que más destacó fue por el excelente elenco de artistas que actuaron en él. Cerró en el año 1974⁴. En la segunda mitad de siglo abrió el *Cine de verano Ideal*, cuyo éxito motivó a sus regentes a abrir la *Sala Serna* a los pocos años⁵, que constaba también de cine (*Cine Torres*) cerrado y de verano. Hay que contar también al *Cine Avenida*, un cine de verano posterior a la guerra civil (1940), y que funcionó hasta los años ochenta⁶, y uno más de corta duración, el *Azul*⁷. En el 2005 cerró el *Cine Torres* y unos años después han abierto los *Multicines La Dehesa*, situados fuera de la ciudad y cuya afluencia de público es minoritaria debido al encarecimiento de este ocio.

Por su parte, el teatro despertó pronto la pasión entre los tomelloseros, no sólo como espectadores, sino como intérpretes. En el 1901, don Florentino Molina presentó en el *Echegaray* una obra original y en verso titulada: *Tomelloso a vista de pájaro*⁸, considerada la primera obra original hecha en esta localidad. Tiempo después surgió la *Compañía cómico-dramática de Luis Echaide*⁹, grupo de jóvenes actores donde participaba Luis Quirós, quienes representaron la obra *La casa de Troya* (1919). Otro grupo de teatro fue *Alejandro Casona*, llamado después *Muñoz Seca*, aunque desconocemos las fechas¹⁰. *Juventud* fue otra agrupación de los años treinta que hizo algunas obras; o la llamada *Agrupación Artística*, falta de información¹¹.

Desde esos gérmenes, Tomelloso ha sido el terreno en el que se ha desarrollado el teatro amateur a unos niveles que en la actualidad, obtienen numerosos premios cada año gracias a unos grupos de teatro que se esfuerzan un poco más en cada nueva obra. Sin lugar a dudas, este incentivo viene muy señalado por la muestra de teatro

1 Ortiz Perona, Pablo (2008): Luces del tiempo en Tomelloso. Tomelloso, Mancha Norte.

2 López Navarro, Santos (1996): Tomelloso, apuntes para su historia, Tomelloso, Editorial Posada de Los Portales.

3 Ibid.

4 Ortiz Perona, Pablo, Op. Cit.

5 Ibid.

6 López Navarro, Santos, Op. Cit.

7 Ortiz Perona, Pablo, Op. Cit.

8 Molina, Florentino (1901): Tomelloso a vista de pájaro, Madrid, Imprenta de Andrés Vázquez.

9 Quirós Gómez, Mercedes (2009): Acerca de Luis Quirós, Madrid. Pág. 38.

10 López Navarro, Santos, Op. Cit.

11 Cañas, Dionisio (1992): Tomelloso, en la frontera del miedo (Historia de un pueblo rural: 1931-1951), Ciudad Real, BAM.

local, promovida por el Ayuntamiento (XXII edición en 2015). Aunque, entre este sector, de gran altavoz en el pueblo, y la parte pública hay continuas tensiones debido a la falta de entendimiento, lo que crea cíclicas disputas entre los diversos grupos y el consistorio. En las últimas décadas, los grupos de teatro más destacables han sido: *Platea*, *Anacrusa*, *Airén*, *Tespi*, *Entremedias*, *Pan Pa 'hoy*, Moral Teatro, *La Barja*, *Pathos* (con José María Arcos a la cabeza), *Carpe Diem* y *Tadzio*; siendo estos tres últimos, muy reconocidos fuera de Tomelloso. En cuanto a creaciones audiovisuales: la serie de *Plinio* como acontecimiento y Tomelloso como contexto; la siguiente destacable es *Después de mí* (2011); y por último, el documental *Perro, demasiado humano* (2015).

3. PRENSA

Francisco Martínez Ramírez, *el Obrero* (1870-1949) es el inicio. Estudió Derecho en Madrid; fue redactor del periódico *el Imparcial*; fue Gobernador Civil en Huesca; fue fundador del primer periódico de la localidad: *el Obrero de Tomelloso*, de ahí su apodo, y mediante el cual peleó por los intereses de la localidad en todo tipo de ámbitos. Gracias a su presión, llevó el tren a este lugar (1914) y luchó contra la Ley de Alcoholes¹². Fue fundador del *Círculo Instructivo del Obrero*, grupo de objetivos culturales y sociales; elaboró los estatutos de la primera cooperativa que se montaba en Tomelloso, con el nombre de *Sociedad Cooperativa Obrera de Vinicultura y Destilería*; fue uno de los mecenas de Antonio López Torres; supo moverse muy bien entre poderosos hombres de la II República; hizo una biografía del General Aguilera; escribió sobre política y economía; etcétera¹³. Es verdaderamente difícil de explicar cómo, *El Obrero*, de tan elevada inteligencia y agudeza, con una actitud tan luchadora por y para su pueblo, valorado tanto dentro como fuera de la localidad, incluso en círculos nacionales, pudo haber fallecido pobre y en el mayor de los olvidos¹⁴. Una estatua suya (realizada por el escultor tomellosero, Luis García Rodríguez) preside una de las arterias principales de la localidad y, en 1987, un tren llegó a Tomelloso como deferencia (se abandonó el proyecto del tren en los años ochenta), simples muestras de homenaje pero, escasas respecto al olvido de otras muchas de sus actividades.

Otros periódicos¹⁵ surgieron en la localidad aparte del mencionado *El Obrero* (1903-1909) como: *El Ferrocarril* (1904); *El Porvenir* (1905-1906); *Tomelloso moderno* (1906-1907); *El eco de Tomelloso* (1909-1910); *El Ciudadano* (1919); *La mañana* (1919); *La verdad* (1919); *Hidalguía* (1919-1922); *Regeneración* (1919); *La mañana* (1919); *La Opinión* (1931); *El defensor de Tomelloso* (1932); *Júpiter* (1932-1933); *Cruz Roja española* (1934); *La Voz del Pueblo* (1937); *Independencia* (1938);

12 Yáñez Cepeda, Juan (1997): *Gentes de Tomelloso*, Tomelloso, Editorial Posada de los Portales.

13 Ibid.

14 Ortiz Perona, Pablo, Op. Cit.

15 Ortega Olmedo, Ricardo y Sánchez Sánchez, Isidro (2007): *De las gacetas al .com. La prensa en la provincia de Ciudad Real (1812-2007)*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Justicia y Caridad (1949-1960); *Albores de Espíritu* (1946-1949); *Tomelloso* (1954-1959); *Luz* (1959); *La Voz de Tomelloso* (1964-1967); *Iglesia en Tomelloso* (1966)¹⁶; *Boletín Municipal de Tomelloso* (1973); *Boletín informativo de Cáritas* (1971-1975); *Cuadernos manchegos* (desde 1979); *Pasos* (desde 1982); *El Cardo de Bronce* (desde 1985); *El Periódico del Común de La Mancha* (desde 1992); *Fanzín bacín* (1993-1998); o el último y primer periódico digital *En Tomelloso* (desde 2012).

4. ARTE

El primer hito importante en la historia del arte en Tomelloso es la Exposición de Bellas Artes del año 1924, momento cultural que conjuga de forma fabulosa el apoyo a los artistas locales junto con una selección de otros pintores de referencia a nivel nacional. Ángel Andrade (1866-1932) fue el encargado de la selección de los artistas y sus obras, destacando entre ellos Prieto, López-Salazar o Carlos Vázquez¹⁷.

En esa exposición participó también Francisco Carretero (1879-1962), figura de importancia máxima dentro de Tomelloso por sus actuaciones políticas como alcalde. No obstante, en su faceta artística fue destacado y es considerado el primer pintor de esta localidad¹⁸, pasión que mantuvo durante toda su vida¹⁹, convirtiéndose en “un maravilloso grito de color”²⁰. Colores que extraía del natural durante su perenne admiración por los cielos y por la lejanía manchega. Pictóricamente, Prodan sitúa sus inicios en el arte a raíz de los viajes que hace a Ciudad Real debido a sus quehaceres políticos²¹. Fue premiado en la Bienal Hispanoamericana de Arte de 1954 celebrada en Barcelona con el Premio Montevideo. Y en Valdepeñas, en el año 1957, fue galardonado con el Premio de Pintura y accésit al Molino de Oro en la Exposición Regional²². Al final de su vida: “su pintura, siempre expresionista, evoluciona hacia una mayor independencia plástica”²³. Carretero es paisaje manchego a través de un filtro lleno de sentimiento, que nos asemeja al expresionismo por el singular uso del color. Hay una cuestión sobre su pintura: ¿influyó Carretero a Benjamín Palencia? El propio Umbral cuenta como anécdota que al ver una obra suya, creyó estar ante un imitador de Palencia, siendo corregido inmediatamente por Antonio López García con estas palabras: “Fue Palencia quien le encontró gran pintor y se quedó, de él, con lo que quiso, con lo que pudo”²⁴. Aunque algunas fuentes como Julia López²⁵, que analiza

16 Ortiz Perona, Pablo, Op. Cit.

17 Giménez Belmar, M^a Luisa (2004): “Ángel Andrade en el paisaje”, Ángel Andrade. La aventura del paisaje 1866-1932. Caja Castilla-La Mancha.

18 Prodan, Gianna (1997): Diccionario de arte del siglo XX en la provincia de Ciudad Real. Artistas. Entorno. Escuelas y tendencias. Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos.

19 Puente, Joaquín de la (1963): “La autenticidad de Francisco Carretero”, Revista Artes, Madrid.

20 Ibid. Pág. 15.

21 Prodan, Gianna, Op. Cit.

22 Ibid.

23 Ibid. Pág. 75.

24 Umbral, Francisco (1979): “Volverás a Tomelloso”, Se llama Tomelloso, Madrid. Pág. 10.

25 López Campuzano, Julia (1980): “Influencias de la obra pictórica de Benjamín Palencia”, Al-Basit: Revista de estudios albacetenses, núm. 8, págs. 9-20.

las influencias de Palencia, no incluye a Carretero entre ellas pero, como describe maravillosamente Lafuente Ferrari²⁶, Carretero, Palencia y López Torres tuvieron un destacado encuentro en los años treinta y pudo haber una influencia mutua entre ambos pintores, aunque esto exigiría un análisis pormenorizado del caso.

El siguiente artista, por méritos propios fue, Antonio López Torres (1902-1987), cuya vida dio un cambio debido a la mencionada exposición y el encuentro con su primer mentor en el campo de las artes, Ángel Andrade. De historia sencilla, llana y modesta como su forma de vida, vivió gracias a la docencia de enseñanzas artísticas de secundaria entre Tomelloso, Valdepeñas, Santoña, Ciudad Real y Madrid. Disfrutó de experiencias enriquecedoras como una estancia en Palma de Mallorca gracias a la *beca Conde de Cartagena*, concedida durante la II Guerra Mundial pero, fue en su tiempo libre donde se dedicó a su pasión por la pintura, creaciones que se negó tajantemente a vender. En cuanto a su pintura, desarrolló un realismo propio salpicado de tradición y atiborrado de un sentimiento afectivo hacia lo representado, destacándose como uno de los mejores paisajistas españoles del siglo XX, temática más representada. Varios años después de la exposición antológica del año 2002, esta figura sigue siendo tristemente ignorada por la historia del arte. Su Museo (inaugurado en 1986) sobrevive en un desfase temporal, alejado de las nuevas vías de comunicación y relación con el público, debido a una errónea política de gestión cultural del espacio y su colección aunque, por suerte, son deslices subsanables.

Aunque López Torres murió sin descendencia, sus genes quedaban ligados a la pintura en la sangre de Antonio López García (1936), su sobrino. Desde la finalización de sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y sus primeras exposiciones, alcanzó pronto la fama nacional e internacional gracias a un estilo forjado a partes iguales entre la “influencia “vertical” de su tío” y “la “transversal” de sus colegas generacionales”, los incorrectamente llamados “realistas madrileños” ya que no todos desarrollaron este tipo de arte²⁷. A pesar de su vinculación con la tradición española, fue un revolucionario que se adentró en lo figurativo en contra de la época española del informalismo, incluso en el terreno de la escultura. No obstante, el renovado interés internacional en la figuración (el realismo francés o el hiperrealismo americano) elevó a este y a buena parte de su grupo hacia el reconocimiento mundial²⁸. La fama local de Carretero y López Torres, junto con la lenta mejoría de un país en épocas de la posguerra, influyó inevitablemente en la eclosión de nuevas generaciones llenas de inquietudes artísticas. Hay otros artistas que deben ser destacados:

Marcelo Grande (1943), pintor y escenógrafo que ha trabajado fuera de Tomelloso (Ciudad Real, Barcelona, Madrid o Nueva York), quien ha expuesto internacionalmente y ha sido nominado al Goya al Mejor Diseño de Vestuario por la película de Vicente Aranda, *Si te dicen que caí* (1989); José Luis Cabañas Onsurbe (1947), conocido ilustrador; Rufo Navarro Moreno (1948), pintor de gran expresividad que destaca por sus

26 Lafuente Ferrari, Enrique (1957): “Los pintores del paisaje manchego”, ABC, 01-09-1957, págs. 15-17.

27 Calvo Serraller, Francisco. “Tentar lo real”, VV.AA. (2011): Antonio López, pintura y escultura, Madrid, TF Editores. Pág. 20.

28 Ibid.

formas y usos del color; Félix Huertas (1950), pintor de gran detalle que, recientemente se ha pasado a trabajar la escultura con materiales de la naturaleza; Pepe Buitrago (1954), quien ha formado una Fundación en Infantes con el nombre de *Dados Negros*, nombre de un poema del también tomellosero, Dionisio Cañas, es un destacado artista de la holografía; Ángel Pintado (1955), otro heredero que bebe de la luz y la pincelada del impresionismo y la inevitable influencia del realismo de su entorno más cercano aunque; Manuel Buendía (1959), aunque ha tocado todo tipo de técnicas, destaca actualmente con la acuarela en la plasmación de la realidad; Adela Cabañas Onsurbe (1959), pintora y diseñadora de amplia experiencia profesional; Fermín García Sevilla (1961), uno de los pintores de mayor repercusión nacional e internacional, cuyo estilo se caracteriza por un realismo de cuidado detalle en el que posee una gran importancia la plasmación del color; Joaquín Díaz Vallés (1962), humorista gráfico; y José (Pepe) Carretero (1962), figurativo, informal y sugerente, de pintura cargada con una mirada subjetiva hacia sí mismo y los entornos en los que ha vivido²⁹.

De los nacidos en los años setenta, destacan: Caroline Culubret (1972), adoptada tomellosera, pintora muy ligada a la belleza y la sensualidad a través de los cuerpos humanos y los materiales empleados en su pintura; Santiago Lara Morcillo (1975), artista inquieto y activo que desarrolla obras basadas en la realidad pero plasmadas por su imaginación y libertad; y Rafa Navarro (1976), joven pintor hiperrealista que se está haciendo un hueco en el panorama nacional e internacional.

Y desde los ochenta, generación que nació paralela a la inauguración de la *Escuela de Artes y Oficios Antonio López* (Tomelloso) en el 1983, ha vivido el incremento de número de artistas y escritores amateurs, noveles, autodidactas o no, que desarrollan sus creaciones empapadas de la heterogeneidad propia de las dos últimas décadas. Unos pintan entre el realismo y el hiperrealismo, y se escriben desde un poderoso apego a la tierra, en comunión extrema con la tradición de sus grandes nombres. Por otro lado, nos encontramos con la nueva generación, caracterizados estos por su excelente formación académica y un mayor aperturismo en cuanto a la concepción del arte. Merecen ser subrayados: María Valvanera (1981), quien se ha especializado profesionalmente en el trabajo de pintura en grandes superficies, potenciando todavía más su creatividad; Rafael Rodrigo Toledo (1983), graffitero, ilustrador, artista ecléctico fascinado por la experimentación e implicado en la educación artística a través de *El Viejo Ciervo*; Roberto Carretero, “Gobi” (1983), graffitero, ilustrador y artista cuya seña de identidad es su hábil manejo de la mancha, los colores y las formas; Sonia Villena (1983), artista y tatuadora profesional de gran imaginación y detallismo; y Clara López Cantos (1987), artista visual, documentalista, fotógrafa y pintora heredera de las pinceladas de gran carga matérica y luminosa, propias del impresionismo y el realismo más vanguardista.

En cuanto a la fotografía, la historia comienza con Nicanor y José María Cañas, Asensio, Ricardo Sánchez, Antequera, fotógrafos de finales del XIX y comienzos del

29 Castro Sáenz, Alfonso (2000): “Exposición de José Carretero en Madrid, Candor y lirismo pictóricos”, Añil, núm. 21, pág. 49.

XX³⁰, como Luis Plá, excelente retratista de comienzos del primer tercio de siglo³¹. Después, fue el momento de la familia Muñoz, de honda tradición en la provincia de Ciudad Real, Gregorio, a pesar de tener su pequeño gabinete en Ciudad Real, no abandonó las labores ambulantes, lo que le trajo hasta Tomelloso en los años veinte. Pero no fue hasta después de la guerra civil cuando se trasladó a esta localidad, por encontrarla más provechosa, abriendo el *Estudio de Arte Foto Muñoz* y destacando su excelente labor como reportero para la revista *Albores de espíritu*, y su trabajo en la reproducción de obras de arte para pintores como Antonio López Torres o escultores como Mariano Benlliure³².

Los siguientes nombres son: Francisco Chacón Martín-Albo (años cuarenta), conocido popularmente como “Quico”, quien profesionalizó el trabajo al tener su propio estudio y laboratorio de fotografía³³; y Francisco Valenzuela Tirado, desde los años sesenta³⁴. Hay que mencionar el buen hacer de Pepe Ortiz Setién, autodidacta y fotógrafo amateur; Juan Luis López Palacios (1954), destacado por su retrato a Tomelloso³⁵; Javier Carrión (1973), heredero directo de los Muñoz; Juan Antonio Fernández Durán (1969), de gran carga de crítica social; y Nuria Valdepeñas (1976), cuya obra posee una gran carga poética.

Todos estos artistas y fotógrafos han desarrollado muchísimo contenido pero, ¿cuáles son los continentes con los que ha contado Tomelloso para las exposiciones de arte? Como es normal, hay salas públicas y salas privadas.

El primer lugar en la historia de Tomelloso fue el propio Ayuntamiento, donde se hizo la Exposición de 1924 (en la actualidad, la Sala Francisco Carretero del Ayuntamiento expone permanentemente obras de este pintor), y los casinos también han servido para estos menesteres. Tomelloso cuenta con el *Museo del Carro*, sin actividad alguna y contenedor de elementos de etnología en el que destaca un bombo. Hubo un intento de *Centro Cultural Casa Francisco Carretero*, a punto de inaugurarse por el año 1999 según alguna fuente³⁶, cuyo uso varió drásticamente para ser conservatorio. Por su parte, el *Museo Antonio López Torres*, inaugurado en el 1986, alberga las obras de este pintor y posee una sala de exposiciones temporales. Sin embargo, la *Posada de Los Portales*, rehabilitado espacio expositivo de dos plantas abierto desde comienzos de los noventa es, con diferencia, el lugar más versátil y activo como continente de exposiciones artísticas. También la *Escuela de Arte Antonio López* sirve también de espacio expositivo, caracterizado por sus valientes y vanguardistas apuestas aunque, con poca permeabilidad en la sociedad tomellosera. En cuanto a espacios de titularidad

30 Herizo Maestre, Serafín (1994): Tomelloso, Geografía afectiva, 1865-1939, Tomelloso, Editorial Posada de los Portales.

31 Quirós Gómez, Mercedes, Op. Cit.

32 Carrión Muñoz, Javier (2009): Muñoz, cien años de fotografía (Ciudad Real, 1859 – Tomelloso, 1959), Tomelloso, Ediciones Soubriet.

33 Ortiz Perona, Pablo, Op. Cit.

34 Ibid.

35 López Palacios, Juan Luis (2002): Aquella isla donde habitaron las piedras. Tomelloso en fotografías, 1997-2002, Tomelloso, A la deriva Ediciones.

36 Olmedo Álvarez, Julio (1999): Tomelloso, ciudad de pintores, Tomelloso, Ediciones Soubriet.

privada, han destacado hasta la actualidad: *El Café de la Glorieta*, la *Huerta Arte*, la *Galería de Arte*, el *Combo Sound Club*, *CICATO* y *El Rinconcito*. Mención aparte merece el *Museo Infanta Elena*, derroche de dinero del cual es mejor no hablar ya que analizar este caso requeriría una comunicación completa.

5. CULTURA POPULAR

Esta cultura proviene de una evolución natural desde la vida dedicada al trabajo agrícola, bajo creencias cristianas y de escaso aperturismo a nuevas influencias. Básico para manifestarse de forma más activa fue la propia religión a través de sus ramas. Entre los cuarenta y los setenta estaba *Acción católica*, agrupación que contaba con un buen número de fieles y que sirvió a la población de un ocio marcado por la moral cristiana³⁷.

Aunque con anterioridad, el carnaval ya era una de las tradiciones de la localidad. Desde los años veinte, cuando se tiene constancia de la existencia de bailes de carnaval, estos eran muy celebrados y concurridos, especialmente por la clase social más pudiente, hasta el año 1936³⁸. Bailes en los casinos y salas de teatro, acompañados unos de mejor y otros de peor música. La tradición carnalera ha llegado hasta unos niveles de comparsas muy premiadas en el panorama nacional como han sido *Los Amigos* y *Harúspices*. También han destacado *Los Canuthi*.

Entre las festividades religiosas destacan: las hogueras de San Antón y la fiesta de San Marcos³⁹, amén de la Semana Santa⁴⁰, que tiene un buen número de fieles seguidores a través de las doce hermandades de la localidad. Sin duda, la Romería, catalogada recientemente como “de interés regional”, es el baluarte fundamental de la cultura popular tomellosera. Es la suma de religión, tradición agrícola y festividad. La Virgen de las Viñas fue encargada en 1942, siendo la primera Romería en el año 1944. El santuario comenzó a hacerse en 1945 y se bendijo e inauguró en 1949.

La tauromaquia no puede faltar dentro de este ámbito. Se tiene constancia de que la fiesta taurina se celebraba en Tomelloso desde el siglo XIX. En el año 1972 se inauguró la plaza actual⁴¹. En el año 1950 se creó la *Peña taurina de Tomelloso*⁴², lo que ayudó al mantenimiento de este tipo de actividades, muy cercanas al sector de la población de ideales más tradicionales. Y como no, la Feria, festividad muy ligada a la tauromaquia, basándose prácticamente en similares actividades (toros, música, actividades deportivas, verbenas populares, etcétera) en la que el toro era el eje sobre el que vertebraba la fiesta⁴³.

37 Ortiz Perona, Pablo, Op. Cit.

38 López Navarro, Santos, Op. Cit.

39 Ortiz Perona, Pablo, Op. Cit.

40 Ibid. Pág. 113.

41 Ibid.

42 Cañas, Dionisio, Op cit.

43 Ibid.

6. LITERATURA

Hay que situar el nacimiento de la literatura en Tomelloso en las quinterías, en esas largas estancias para el trabajo agrícola. Y de ahí, al pueblo, a las gentes, y a la figura real de un agricultor interesado en las creaciones literarias. Aquellas gentes fueron el germen de lo que hoy se conoce (por García Pavón) como “Atenas de La Mancha”, siendo las generaciones nacidas entre los años veinte y cuarenta, quienes sacaron esta literatura a la luz⁴⁴.

Destaca un evento por encima de todos: la *Fiesta de las Letras*, excelente engranaje entre la Cultura Popular y la Literatura (“herramienta precisa para canalizar hábilmente la creación literaria del lugar hacia su institucionalización”⁴⁵). La primera de estas festividades se celebró en el año 1944. Es importante destacar que fue precursora de este tipo de actividades, lo que sirvió como muestra de prestigio a nivel nacional⁴⁶. Nació siendo un certamen literario (65º certamen literario *Fiesta de las Letras* –premio de poesía *José Antonio Torres*, premio local de poesía *Ángel López Martínez* y premio local de narraciones *Félix Grande-*, 20º certamen periodístico *Juan Torres Grueso*, 18º premio de narrativa *Francisco García Pavón*, y 18º premio de poesía *Eladio Cabañero*), y se amplió con los artísticos (47ª edición) y fotográficos (16ª edición⁴⁷).

El fin de la guerra civil para Tomelloso fue como en todos los sitios: calma y prosperidad para los (pocos y adinerados) victoriosos, sufrimiento para la gran mayoría y muerte para algunos, como fue el caso de Luis Quirós (1893-1940), nuestro “Machado” particular. Murió fusilado en Alcázar de San Juan. La polivalencia de este hombre era enorme: abogado, pintor, poeta, articulista y político, sin duda, uno de los intelectuales más desconocidos y de mayor potencialidad que se han quedado por el camino, entre el destructivo devenir de las guerras⁴⁸.

La segunda mitad del siglo XX fue el escenario en el que la literatura eclosionó gracias a unas determinadas figuras. Se comienza con Juan Torres Grueso (1912-1982), excelente su obra *Tierra seca* del año 1955, que fue alcalde entre 1967 y 1969 (promovió la construcción de la Plaza de Toros). Pero antes de esto, ya era un hombre reconocido en las letras, fundador junto a José Antonio-García Noblejas y Pascual-Antonio Beño de *las Reuniones Literarias de La Colgada* en 1964. Fue poeta, hizo prosa, fue articulista y, sobre todo, amante de su “tierra seca”.

El siguiente destacable es Francisco García Pavón (1919-89), quien desde su marcha a Madrid para estudiar Filosofía y Letras en el año 1939, únicamente regresó a su tierra entre los años 1949 y 1957, estableciéndose finalmente en la capital⁴⁹. A

44 Pérez Redondo, Rubén José (2014): *Sociología de la literatura: un estudio sobre la creación literaria en Tomelloso* (Ciudad Real), Madrid, Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos.

45 Ibid. Pág. 135.

46 Ortiz Perona, Pablo, Op. Cit.

47 Número de ediciones contando el presente año 2015.

48 Pérez Redondo, Rubén José, Op. Cit.

49 Belmonte Serrano, José (2005): *Francisco García Pavón. Una vida inventada: aproximación biográfica*, Ciudad Real, Almud.

pesar de lo conocido que es este hombre en tierras manchegas, pesa aún sobre su figura la sensación de que sus obras (su personaje *Plinio*, fue llevado a la Televisión nacional en el año 1972⁵⁰) no han sido todo lo valoradas que deberían a nivel nacional, hecho que queda patente al repasar algunas de las recopilaciones sobre literatura española del siglo XX, aunque algunas tratan de enmendar este error⁵¹.

Otra figura fue Eladio Cabañero (1930-2000), autodidacta, albañil y lector obstinado, que acabó ganándose la vida con trabajos relacionados con la literatura (Biblioteca Nacional, editorial Taurus, Ministerio de Cultura, etcétera). Su poesía era un reflejo de la cotidianeidad del pueblo y a las humildes inquietudes que ha visto a su alrededor desde su infancia. Tanto Eladio como Félix (Grande), grandes amigos, tuvieron mucho que agradecer a García Pavón⁵².

El caso de Félix Grande (1937-2013) es igualmente heroico. De cabrero a recibir dos premios nacionales (Literatura, 1978, y Flamencología, 1980). Nacido en Mérida pero hijo adoptivo de Tomelloso que con 20 años se marchó a Madrid a forjarse un futuro con sus dos pasiones, la literatura y el flamenco⁵³. Fue director de *Cuadernos hispanoamericanos*, *Galería*, y *El Puente literario*. Recibió varios premios por su poesía y su novela⁵⁴. Félix no es únicamente un literato para la eternidad pues, su incansable afán de conocimiento le permitió ser miembro de número de la Cátedra de Flamencología y estudios folclóricos⁵⁵.

Otras personalidades relevantes fueron: José López Martínez (1931), impulsor cultural de la *Casa de Castilla-La Mancha* de Madrid, fundador del grupo literario Juan Alcaide y periodista, hombre de una enorme actividad creativa⁵⁶; cuyo hermano fue Ángel López Martínez (1936-78), también poeta; Valentín Arteaga (1936), otro hijo adoptivo de Tomelloso, poeta y fundador del grupo poético *Jaraíz*; Dionisio Cañas (1949), poeta, “nómada”, Catedrático de Literatura en Nueva York, fundador del grupo artístico *Estrujenbank* junto con Patricia Gadea y Juan Ugalde, y activo pensador, siempre cercano al mundo cultural; Araceli Olmedo Serrano (1946), articulista y escritora; y Natividad Cepeda Serrano (1949), escritora, poeta, articulista y activa en el mundo de las asociaciones culturales de la comarca⁵⁷. Por último, mencionar a Manuel Moreno Díaz (1964), filólogo y redactor jefe de *El Cardo de Bronce*; José Pozo Madrid (1967), activo escritor muy premiado; María José García Bolós (1972), que también practica la fotografía; Santiago Cobo (1972); y Miguel Ángel Bernao (1973), otro poeta adoptivo de la localidad⁵⁸.

50 Ortiz Perona, Pablo, Op. Cit.

51 Belmonte Serrano, José, Op cit.

52 Pérez Redondo, Rubén José, Op. Cit.

53 Blanco Casero, María Dolores y Ortega Olmedo, Ricardo (2014). 64ª Fiesta de las Letras de Tomelloso, 2014. [Material no editado].

54 Ibid.

55 Ibid.

56 Pérez Redondo, Rubén José, Op. Cit.

57 Yáñez Cepeda, Juan, Op. Cit.

58 Pérez Redondo, Rubén José, Op. Cit.

7. MÚSICA

La música ha formado parte de los eventos de la villa desde que se tiene constancia. Pequeñas agrupaciones musicales estaban ligadas a los actos más representativos como pudiera ser la festividad del Corpus, la feria, e incluso a fiestas privadas como bautizos o entierros. En relación a bandas y orquestas la más longeva es la *Agrupación Musical Santa Cecilia* (desde 1850), la cual fue *Banda Municipal de Música* de Tomelloso⁵⁹ y ha sido una excelente cantera de músicos de la localidad que desarrollaron su propia carrera artística a niveles locales y comarcales con sus propias orquestas (*Migallón*, *Rumbo*, *Rumbo* o el grupo *Los Quijotes*, mitad del siglo XX, o *Nuevo Rumbo* o *Ad Libitum* en la actualidad); está también la *Unión Musical Ciudad de Tomelloso* (desde el 2004) y con una destacada actividad a pesar de su juventud⁶⁰, y la *Orquesta Sinfónica VERUM*, desde el 2007.

A mediados del XX aparece la *Coral de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción*⁶¹. En el 1982 surge la Escuela de Música, dependiente de Madrid, hasta llegar a ser un Conservatorio de Música no estatal, de grado elemental⁶². Nacida desde esta entidad pero, independiente como asociación sin ánimo de lucro, está la *Coral*, que se creó en el año 1995, y el *Coro Juvenil* del 2010⁶³.

En cuanto al flamenco, se sabe que durante los años cincuenta y sesenta, había espectáculos flamencos cercanos a la plaza de toros, donde ya destacaban las figuras en este arte como el cantaor Basilio Villalta (ganador de varios concursos nacionales), el guitarrista “Paquillo” (quien fundó una academia y la *Compañía de variedades Capullitos de la Mancha*) o el bailarín “Molera”, quien fue conocido en la comarca a través de su compañía *Altozano*. Este último marchó a Madrid para dedicarse profesionalmente a ello, llegando a ser profesor de la Academia Nacional⁶⁴. En los años sesenta se fundó la *Peña Flamenca “los de Montoya y Chacón”* (1967), quienes organizaron varios certámenes y fueron fundamentales para mantener vivo el flamenco en la localidad⁶⁵. Actualmente, la figura más destacada de la localidad es sin duda alguna José Almarcha, un excelente guitarrista (1983).

Respecto al folclore manchego, hubo una agrupación llamada *Grupo Folklórico Sección Femenina*, que llegaron a grabar puntualmente para Radio Nacional de España. Desde el colegio *Santo Tomás de Aquino* se fundó otro grupo en 1958 (mixto e infantil), que acabó con el anterior, llamado este *Karmel Virgen de las Viñas*, el cual llegó a demostrar sus dotes en Bélgica o ante el mismísimo Franco en el Santiago

59 <http://amsantaceciliatomelloso.blogspot.com.es/p/historia.html> [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2015].

60 <http://www.freewebs.com/umciudadetomelloso/nosotros.htm> [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2015].

61 Ortiz Perona, Pablo, Op. Cit.

62 http://www.tomelloso.es/proxydd/resources/1/1/published/25062_Historial%20en%20pergamino.pdf [Fecha de consulta: 11 de marzo de 2015].

63 <http://www.coraltomelloso.es/coro2008/principal.htm> [Fecha de consulta: 11 de marzo de 2015].

64 Ortiz Perona, Pablo, Op. Cit.

65 Ibid.

Bernabéu⁶⁶. Actualmente, destaca con luz propia el grupo folclórico *Manantial del Vino*, en activo desde 1983, y organizadores de un Festival Internacional de Folclore.

Pero hubo más música en la localidad, digna de ser destacada. En la música pop surgieron en el año 1968 *Los Saltos*, quienes con posterioridad se llamaron *Los Paletos*, que llegaron a grabar un disco con el nombre *Príncipe azul* y a estar bien colocados en las listas nacionales⁶⁷; *Servicio Público* (1981-1984), de punk-rock, que pasaron a llamarse *Los desconocidos* y giraron hacia el rockabilly (1984-1988). *Los Otros*, de la misma época; *Pakagate* (años noventa); *Los Nocturnos*, flamenco rock (finales de los ochenta y los noventa) con Alfonso Adán como figura destacada; *Los Lukies*, de finales de los ochenta; *Los Ocultos* (Plancha); *Los Corvettes*, primer grupo surf con Alberto Serrano; *John Deere y los Barreiros*; *Greyhounds*, de punk-rock, *Perdita Durango*, y *Los Manterola's*. Y ya en el nuevo siglo destacamos a *Silikosis*; *La Penúltima Banda*; *Los croquetas caseras*; *Cherry lips*; *Loveless* (que evolucionaron de *Greyhounds*), *Lost Fratelli* y *The Osuna Brothers*.

8. ASOCIACIONISMO CULTURAL

Ha habido numerosas asociaciones y grupos culturales, fundamentales para que la cultura creciera en todas direcciones. Entre las iniciativas culturales han destacado:

Albores, una asociación de amas de casa de marcado carácter cristiano, que surgió en el año 1976 y sirvió de mucha ayuda como aliciente para sus vidas, tanto por los viajes como por los cursos de Humanidades (1982-1986) que celebraron en la localidad. Existió también una *Federación de Asociaciones de Padres de Alumnos de Tomelloso*, fundada en el 1980 según Primitivo Redondo Tomé⁶⁸; el varias veces mencionado *Grupo Artístico y Literario Jaraíz*, con Valentín Arteaga, Natividad Cepeda y Araceli Olmedo Serrano⁶⁹. Hubo otro grupo literario, *Badil*, nacido desde el Instituto de Bachillerato, en la que estaba el propio Redondo Tomé, tendiendo la mano a *Jaraíz* y a la revista *Majano*⁷⁰. La *Agrupación Cultural de Tomelloso* trajo conferencias y conciertos a la ciudad; y la *Peña de Tomelloso en Madrid* fue una ayuda para mostrar la localidad fuera de sus límites municipales. Hay otras destacables como la *Asociación Amigos del Museo del Carro*, necesario para llenar de contenido el Museo del Carro de la localidad; el *Juvenclub* (los sesenta) fue un espacio lleno de iniciativas; la *Asociación cultural de Tomelloso* editora de la revista *Alambor* en el año 1982, cuyo primer número fue un homenaje a Eladio Cabañero y Félix Grande; la *Asociación literaria juvenil Cinco estrellas*, fundada en 1993, que consiguió editar un libro en el cual se hace una selección de los jóvenes más activos de la localidad; la *Asociación cultural Tertulia La Media Fanega*, editores de una revista literaria con el mismo

66 Ibid.

67 Ibid. Pág. 79.

68 Redondo Tomé, Primitivo (2005): Artículos periodísticos, 1965-2005, Tomelloso, Gráficas Tomelloso.

69 Yáñez Cepeda, Juan, Op. Cit.

70 Redondo Tomé, Primitivo, Op. Cit.

nombre que lleva 23 años publicándose; la *Asociación Promúsica Guillermo González*, desde 1997 organizando conciertos de música clásica y popular con artistas de fama internacional⁷¹; *Foro castellano* fundada en 1992 y dirigida para “la defensa, promoción, investigación y desarrollo de la cultura, valores y tradiciones del pueblo castellano”⁷². Por último, mencionar a *Acento Cultural* (desde 2011 y soporte del proyecto *Tomelloso CULTURAL*), asociación cultural multidisciplinar de gran actividad.

10. CONCLUSIONES

La primera de las conclusiones es la necesidad de desarrollar el mencionado proyecto *Tomelloso CULTURAL*. Es necesario actuar con prontitud para mantener la historia reciente de esta activa localidad, a través de memoria oral, diversas fuentes históricas y las múltiples publicaciones sobre el contexto y sus protagonistas.

Se ha de tener en cuenta la realidad de la cultura tomellosera en dos bloques claramente diferenciados, al igual que sucede en poblaciones tan vinculadas al mundo agrario: la tradición, caracterizado permanentemente por la cercanía y admiración por el trabajo del campo, de profundas creencias cristianas (lo que se vio potenciado con el surgimiento de la Virgen de las Viñas como patrona), cuyo tipo de festividades pertenecen a un típico folclore manchego entre música tradicional y toros; y la vanguardia, cajón en el que se incluyen a las personalidades y entidades que se han desvinculado del pasado de la localidad, o que desarrollan unas creaciones diferentes a la tradición de los primeros nombres, debido principalmente a que han sido formados fuera de Tomelloso o han permanecido largas estancias en otros lugares. Lo fundamental sobre estos dos ámbitos debe ser el respeto a pesar de las diferencias, cuestión que no siempre sucede pues el problema de Tomelloso es que no ha sabido conjugar a lo largo de su vida dos mundos diametralmente opuestos: el mundo rural y el mundo vanguardista. Han convivido en el mismo espacio, incluso ha habido miradas cómplices, influencias y homenajes pero, siguen siendo mundos que, tras darse la mano al final del acto determinado, todo vuelve a la normalidad. Un claro ejemplo es que cada uno de estos bloques maniqueos, defiende a “los suyos” frente a “los otros”. Y únicamente cuando hay una revalorización de tal o cual figura desde fuera de la localidad, se tiende a establecer un cierto respeto general. No hay que olvidar que mejoría económica del país provocó que las grandes figuras literarias y artísticas salieran fuera de la población para desarrollar sus carreras, sirvieron de entrada de nuevas corrientes artísticas, musicales y literarias a Tomelloso. Un buen ejemplo fue la “movida tomellosera” de los años ochenta, de una gran importancia y poco valorada.

Por lo tanto, el lema de “Posada de Vid y Cultura” es tan cierto como enigmático pues, cierto que es posada de ambas cosas pero no hay una correcta explotación de esos recursos. A pesar de ello y, como dice Pérez Redondo⁷³, Tomelloso se ha ido

71 <http://www.apromusicaguillermogonzalez.com/> [Fecha de consulta: 24 de febrero de 2015].

72 W.AA. (2000): *Tomelloso: Arte y artistas del siglo XXI*, Ciudad Real. Pág. 71.

73 Pérez Redondo, Rubén José, Op. Cit.

construyendo un mito propio sobre la cultura y el vino, afirmando la singularidad existente de un espacio en el que hay una gran inquietud artística y literaria (como ha quedado de manifiesto previamente), basando el germen de este extraño caso en un interés por la escritura (o la pintura) como necesidad, actividades desarrolladas como ocio personal. Aunque, por desgracia, Tomelloso sigue manifestando externamente una idea errónea y equivocada de todo el potencial cultural que posee.

Sin esta comunicación, nunca habría sido tan consciente de la enorme cantidad de actividad cultural que ha habido y existe en Tomelloso. Por ello, creo firmemente en el proyecto que ha nacido desde este escrito y espero que contribuya a mantener y revalorizar en el tiempo una serie de eventos, personalidades y proyectos que han merecido enormemente la pena, y que son reflejo de una sociedad activa e inquieta.

Son muchas las personas que dejo sin nombrar. Lo siento mucho. No hay espacio para tantos pero, la selección ha sido muy acertada por varios motivos: la perpetuación en el tiempo de determinadas figuras, su impacto en los medios de comunicación, y el calado en el tejido social. En *Tomelloso CULTURAL* se enmendarán estos vacíos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Belmonte Serrano, José (2005): *Francisco García Pavón. Una vida inventada: aproximación biográfica*, Ciudad Real, Almud.
- Blanco Casero, María Dolores y Ortega Olmedo, Ricardo (2014). *64ª Fiesta de las Letras de Tomelloso, 2014*. [Material no editado].
- Calvo Serraller, Francisco. “Tentar lo real”, VV.AA. (2011): *Antonio López, pintura y escultura*, Madrid, TF Editores.
- Cañas, Dionisio (1992): *Tomelloso, en la frontera del miedo (Historia de un pueblo rural: 1931-1951)*, Ciudad Real, BAM.
- Carrión Muñoz, Javier (2009): *Muñoz, cien años de fotografía (Ciudad Real, 1859 – Tomelloso, 1959)*, Tomelloso, Ediciones Soubriet.
- Castro Sáenz, Alfonso (2000): “Exposición de José Carretero en Madrid, Candor y lirismo pictóricos”, *Añil*, núm. 21, pág. 49.
- García Pavón, Francisco (1998) [1955]: *Historia de Tomelloso, 1530-1936*, Tomelloso, Ediciones Soubriet.
- Giménez Belmar, M^a Luisa (2004): “Ángel Andrade en el paisaje”, *Ángel Andrade. La aventura del paisaje 1866-1932*. Caja Castilla-La Mancha.
- Herizo Maestre, Serafín (1994): *Tomelloso, Geografía afectiva, 1865-1939*, Tomelloso, Editorial Posada de los Portales.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1957): “Los pintores del paisaje manchego”, *ABC*, 01-09-1957, págs. 15-17.
- López Campuzano, Julia (1980): “Influencias de la obra pictórica de Benjamín Palencia”, *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, núm. 8, págs. 9-20.
- López Navarro, Santos (1996): *Tomelloso, apuntes para su historia*, Tomelloso, Editorial Posada de Los Portales.
- López Palacios, Juan Luis (2002): *Aquella isla donde habitaron las piedras. Tomelloso en fotografías, 1997-2002*, Tomelloso, A la deriva Ediciones.
- Molina, Florentino (1901): *Tomelloso a vista de pájaro*, Madrid, Imprenta de Andrés Vázquez.
- Olmedo Álvarez, Julio (1999): *Tomelloso, ciudad de pintores*, Tomelloso, Ediciones Soubriet.
- Ortega Olmedo, Ricardo y Sánchez Sánchez, Isidro (2007): *De las gacetas al .com. La prensa en la*

- provincia de Ciudad Real (1812-2007)*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.
- Ortiz Perona, Pablo (2008): *Luces del tiempo en Tomelloso*. Tomelloso, Mancha Norte.
- Pérez Redondo, Rubén José (2014): *Sociología de la literatura: un estudio sobre la creación literaria en Tomelloso (Ciudad Real)*, Madrid, Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos.
- Prodan, Gianna (1997): *Diccionario de arte del siglo XX en la provincia de Ciudad Real. Artistas. Entorno. Escuelas y tendencias*. Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos.
- Quirós Gómez, Mercedes (2009): *Acerca de Luis Quirós*, Madrid.
- Puente, Joaquín de la (1963): “La autenticidad de Francisco Carretero”, *Revista Artes*, Madrid.
- Redondo Tomé, Primitivo (2005): *Artículos periodísticos, 1965-2005*, Tomelloso, Gráficas Tomelloso.
- Umbral, Francisco (1979): “Volverás a Tomelloso”, *Se llama Tomelloso*, Madrid.
- VV.AA. (2000): *Tomelloso: Arte y artistas del siglo XXI*, Ciudad Real.
- Yáñez Cepeda, Juan (1997): *Gentes de Tomelloso*, Tomelloso, Editorial Posada de los Portales.

FUENTES

- <http://www.apromusicaguillermogonzalez.com/> [Fecha de consulta: 24 de febrero de 2015].
- <http://amsantaceciliatomelloso.blogspot.com.es/p/historia.html> [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2015].
- <http://www.freewebs.com/umciudaddetomelloso/nosotros.htm> [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2015].
- http://www.tomelloso.es/proxydd/resources/1/1/published/25062_Historial%20en%20pergamino.pdf [Fecha de consulta: 11 de marzo de 2015].
- <http://www.coraltomelloso.es/coro2008/principal.htm> [Fecha de consulta: 11 de marzo de 2015].

ALGO MÁS QUE RESTAURACIÓN Y CONSOLIDACIÓN: EL “CERRO DE LAS CABEZAS”, UN EJEMPLO DE YACIMIENTO ARQUEOLÓGICO AL ALCANCE DE TODOS

María Llanos Picazo Carrión

Julián Vélez Rivas

Tomas Torres González

Domingo Fernández Maroto

Miguel Carmona Astillero

José Javier Pérez Avilés

(Grupo de Investigación Cerro de las Cabezas / ORISOS/ UNED)

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XX, y para conseguir la salvaguarda del Patrimonio arqueológico se han ido elaborando una serie de documentos de carácter internacional como la Carta de Atenas de 1931, la Carta de Venecia de 1964, la *Carta del Restauro* de 1972 y la Carta de Cracovia de 2000, entre otras, en los que se establecen unas recomendaciones no vinculantes, que deberían ser puestas en práctica por las legislaciones de los países que las asumían.

La Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico elaborada en 1990 por el ICOMOS en Lausana, establece en su artículo 6 que: “Conservar *“in situ”* monumentos y conjuntos debe ser el objetivo fundamental de la conservación del patrimonio arqueológico”. En nuestro país, las leyes vigentes relacionadas con la conservación y la protección del patrimonio recogen parte de estas recomendaciones; tanto la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, como la antigua Ley 4/1990 de Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha y la reciente Ley 4/2013 de 16 de mayo de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha, donde se incide nuevamente en la necesidad de conservar y restaurar los yacimientos arqueológicos.

En el capítulo I del Título II de la Ley 4/2013 se especifica el régimen común de protección y conservación del patrimonio cultural. El artículo 28 detalla los criterios de intervención en bienes inmuebles, siendo muy explícito en lo que a la conservación del patrimonio se refiere. En líneas generales, se aconseja la aplicación del criterio de mínima intervención, el respeto a la información histórica y el respeto a los materiales constructivos, así como a los métodos y técnicas tradicionales de construcción, aunque se podrían autorizar materiales y técnicas actuales para la mejor conservación del

inmueble. Se apuesta por el mantenimiento de las características volumétricas, estéticas y espaciales del inmueble, así como las aportaciones de distintas épocas. Finalmente, incide en que se evitarán los intentos de reconstrucción que pudieran producir falsos históricos.

Partiendo de las premisas referidas anteriormente, hemos de considerar que convertir un yacimiento arqueológico excavado y restaurado en un yacimiento musealizado y visitable, es uno de los objetivos principales que debe perseguir cada intervención, permitiendo que el bien patrimonial revierta a la sociedad como un recurso turístico cultural rentable social y si fuera posible, económicamente.

El presente trabajo quiere dar a conocer las estrategias de conservación y restauración que se están realizando en los últimos años en el yacimiento arqueológico del Cerro de las Cabezas (Valdepeñas, Ciudad Real), tomando como referencias dos elementos representativos de este yacimiento como son la “Casa de las Pizarras” y el edificio del Área U2 de la Muralla Sur. El objetivo principal perseguido con estas intervenciones es el de la preservación, musealización y posterior inclusión en el itinerario de visita del yacimiento de las distintas estructuras documentadas en la excavación arqueológica.

2. LA PUESTA EN VALOR DEL YACIMIENTO PROTOHISTÓRICO DEL CERRO DE LAS CABEZAS

El yacimiento del Cerro de las Cabezas es uno de los principales *oppida* de la antigua Oretania septentrional (Vélez y Pérez, 1999: 46-55; Vélez y Pérez, 2009: 241-256; Vélez, Pérez y Carmona, 2004: 91-103), situado a unos seis km al suroeste de la actual ciudad de Valdepeñas. Presenta una amplia cronología que abarca desde el s. VII a.C. hasta finales del s. III - principios del s. II a.C., momento en el que es abandonado (Vélez, Pérez y Carmona, 2004; Fernández *et al.* En prensa). El hecho de no ser ocupado en épocas posteriores ha permitido la excavación de un yacimiento arqueológico de la cultura Ibero-Oretana en un estado de conservación excelente, propicio para su estudio y su puesta en valor.

El urbanismo de este gran *oppidum* es consecuencia de la evolución constructiva de la propia ciudad, desde el Bronce Final hasta el momento de su abandono definitivo. La ciudad se extiende sobre la ladera este del cerro, y las viviendas se construyen sobre terrazas artificiales que permiten salvar la pendiente natural del mismo; comunicadas entre sí por calles principales que siguen el curso natural de la ladera y dan solución al problema de la evacuación del agua de lluvia, desembocando en el exterior de la ciudad a través de las puertas de acceso.

A partir de las campañas sistemáticas de excavaciones llevadas a cabo en este yacimiento, financiadas por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, con la colaboración del Ayuntamiento de Valdepeñas, surgió la posibilidad de convertirlo en un área socio-cultural que permitiera la posibilidad de contemplar una ciudad ibérica tal y como fue abandonada a finales del siglo III / principios del II a. C.

Una serie de infraestructuras de apoyo, como el Centro de Interpretación inaugurado en 2003, y los edificios de aulas didácticas, talleres de restauración y almacenes, completan el conjunto y facilitan la divulgación de la cultura ibérica y del propio yacimiento.

Sin embargo, son las diversas campañas de excavación realizadas y sus resultados, los que realmente han propiciado que este yacimiento sea uno de los más relevantes del mundo ibérico en la Meseta septentrional. En este sentido, hemos de considerar que la excavación arqueológica supone, en el fondo, una destrucción controlada y documentada de la secuencia estratigráfica de un yacimiento; las estructuras localizadas durante la excavación quedan expuestas a la intemperie y comienzan a sufrir una serie de daños provocados por las inclemencias climatológicas o por otros agentes externos, como las madrigueras de conejos.

Las estructuras del Cerro de las Cabezas no son ajenas a estos procesos destructivos, siendo necesario intervenir para su conservación. Así, el Proyecto de restauración y conservación de estructuras y otros elementos constituyentes del yacimiento se argumenta en un Plan de Actuación que coordina y organiza las diversas intervenciones que se realizan a través de una serie de fases concretas en su desarrollo (López-Menchero, 2008: 487-490).

2.1. Primeras intervenciones de restauración y consolidación

A partir de 1998, el Museo Municipal de Valdepeñas, a través de su restaurador, ha ido realizando trabajos de restauración y conservación en varias zonas del yacimiento.

En julio de 2000 se realizó un primer Proyecto de consolidación y recrecimiento de las estructuras localizadas en la muralla Sur; en 2003 fue presentado a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha -JCCM-, un proyecto integral¹ que contemplaba la conservación, consolidación, restauración y adecuación de todas las áreas excavadas, con especial dedicación al área Norte, la más expuesta a la intemperie, por ser la primera zona excavada de urgencia en los años 1986-88, debido a las obras de la Autovía Madrid-Cádiz.

Este proyecto incluía actuaciones como el arreglo de viales, restauración de estructuras de habitación, murallas, áreas de almacenes y santuarios, así como la restauración de bastiones de la zona superior del yacimiento. Las actuaciones principales afectaron, en una primera fase, a la adecuación medioambiental, la restauración de viales, zonas exteriores, creación de itinerarios y de cartelería informativa. En una segunda fase se intervendría sobre las propias estructuras del yacimiento, restaurando y recreciendo estructuras habitacionales y el sistema defensivo. Una tercera fase se ocuparía de la restauración de algunos de los edificios más significativos del yacimiento, como el Santuario Sur, el Bastión ciclópeo, la muralla de cajas de la puerta Norte, la Casa de las pizarras y hornos cerámicos.

1 Proyecto de consolidación y restauración Cerro de las Cabezas (Expte. 56-2003).

2.2. Criterios de intervención

Todas las intervenciones realizadas en el yacimiento se han llevado a cabo siguiendo unos criterios de intervención (García y Flos, 2008: 135-139; Quesada y Zarzalejos, 2012: 484-485) basados en las diversas normativas existentes en cada momento y siempre bajo la autorización de la Dirección General de Cultura de la JCCM. Estos criterios han partido del reconocimiento del elemento arqueológico como documento histórico, siendo necesario respetar la obra original, procurando limitar la eliminación de partes integrantes. Para conseguir estos fines era necesario que los productos empleados para la conservación de las estructuras fuesen totalmente compatibles, primándose la necesidad de reversibilidad de los tratamientos y materiales empleados (García y Flos, 2008: 137-138). Otro de los criterios fundamentales aplicado fue el de la distinción entre lo original y lo que fue reconstruido, marcando lo original para evitar generar falsos históricos (Quesada y Zarzalejos, 2012: 485).

El registro arqueológico de todo el proceso de consolidación se ha realizado exhaustivamente desde el inicio de las actuaciones hasta la finalización de las mismas, de forma que queda constancia de las distintas fases del tratamiento aplicado (García y Flos, 2008: 131-132).

2.3. Factores de alteración de las estructuras del Cerro de las Cabezas

La debilidad de los materiales, unido a determinadas carencias en las técnicas constructivas empleadas en la construcción de las distintas estructuras, son algunas de las causas del deterioro sufrido por estas una vez excavadas.



Figura 1: Materiales constructivos de la Casa de las Pizarras:
Muros aterrazados de mampostería trabados con barro, suelos de pizarra. Foto GICC.

En general, los materiales utilizados en las construcciones no son muy variados. Los zócalos y cimientos de los muros están contruidos con materiales pétreos, principalmente cuarcitas del entorno inmediato, que suelen tener formas irregulares, aunque a veces están trabajadas y muestran una disposición muy cuidada. La mayoría fueron obtenidas aprovechando las líneas naturales de fracturación cúbicas de los niveles geológicos, haciendo relativamente más fácil su extracción. La piedra caliza aparece en fases antiguas y en algunos elementos tallados. Por último, también aparece pizarra como material constructivo en forma de lajas, en los pavimentos y cubiertas de algunas viviendas.

Con respecto a los morteros, se pueden diferenciar dos tipos: por un lado, los utilizados como pavimentos y argamasas de unión entre la mampostería, formados por barro de composición arcillosa (Filosilicatos) y con abundantes piedras, arena e incluso cerámica procedente del entorno inmediato. Por otro lado, y más escasos, existen morteros más decantados, de mayor calidad técnica, utilizados para recubrir las superficies de las caras interiores de los muros de las viviendas.

En general, la textura y porosidad de los morteros es muy variada. Los morteros de composición exclusivamente arcillosa son muy absorbentes y están predispuestos a retener humedad. También son contenedores de sales minerales, solubles e insolubles. Al ser del tipo expansivo, plantean problemas a la hora de su conservación ya que, ante la presencia de agua, aumentan de volumen en el proceso de hidratación, provocando una elevada fracturación y, como consecuencia, una desintegración y pérdida del mismo.

Es habitual la presencia de adobe en los alzados de los muros, murallas y en otras estructuras interiores, utilizados de forma conjunta con mortero más decantado descrito anteriormente. Están realizados con tierra arcillosa del entorno y presentan improntas que indican la presencia de restos vegetales, utilizados como desgrasantes, y que han desaparecido por la descomposición.

La necesidad de conservar *in situ* las estructuras localizadas durante la excavación implica garantizar la estabilidad y la conservación de estos u otros elementos de carácter inmueble susceptibles de ser conservados en el propio yacimiento. Es por ello necesario identificar los factores que provocan o que pueden provocar alteraciones en estas estructuras.

Los materiales constructivos de las distintas estructuras permanecen en una perfecta armonía de estabilidad con su entorno y en su contexto arqueológico. Al ser excavados, esta armonía se rompe, se desestabiliza la estructura y comienza su degradación. Los principales problemas a los que nos enfrentamos se fundamentan en determinadas causas intrínsecas (García y Flos, 2008: 90-92), como son la utilización de materiales débiles que no ofrecen resistencia a las condiciones medioambientales adversas como la lluvia o el hielo.

Por otra parte, también los cambios de temperatura en presencia de humedad provocan daños, ya que la congelación del agua conlleva un aumento de volumen que supone presión y disgregación de los morteros. Las mismas heladas provocan también la fragmentación de las cuarcitas al filtrarse el agua por sus grietas y huecos, pese a ser piedras muy compactas y duras.



Figura 2: Degradación de los muros provocada por la lluvia y escorrentías. Foto GICC.

Sin embargo, las causas extrínsecas (García y Flos, 2008: 83-90; Quesada y Zarzalejos, 2012: 485-486), vienen determinadas por agentes físico-químicos como el fuego y la presencia de sales, cambios medioambientales, etc. Son muy frecuentes además los daños de origen orgánicos producidos por la acción de animales, tanto directa (nidificaciones) como indirectamente (excrementos), que producen sales de gran poder corrosivo que, mezclado con agua, afectan a los enlucidos, suelos o adobes.

Por otro lado, la humedad de infiltración que procede del agua de lluvia erosiona los morteros, tapias y muros de adobe que forman los paramentos verticales, así como el agua de escorrentía arrastra los compuestos, disgregando y mermando las estructuras, descohesionando los morteros y creando oquedades.

La humedad por capilaridad, produce en la base de los muros de mampostería y adobe, la aparición de sales solubles como cloruros, nitratos, bicarbonatos etc. Arrastradas hacia el interior de los muros, cristalizan originando disgregaciones y variando cromáticamente el exterior. Igualmente la humedad acumulada, hace que aparezcan plantas superiores que degradan los componentes de barro, como ocurre en los morteros de unión entre sillares. Con el crecimiento de las grandes raíces se debilitan dichos morteros, quedando sueltas las piedras que constituyen el muro produciéndose la pérdida posterior.

En la conservación de los muros existe una clara relación entre sus características físicas y el contexto en que se sitúa, ejerciendo a veces, presiones tanto verticales como laterales, que en ocasiones producen fracturas, inclinaciones, deformaciones, desprendimientos, e incluso riesgo de derrumbes. La acción antrópica ha contribuido, en parte, a la contaminación natural de la zona baja del cerro, como consecuencia de la descomposición de materia orgánica (fosfatos), como plantas, desechos, excrementos de animales (ovejas etc.) o cultivo de la tierra, con depósitos de basura orgánica; y en etapas más modernas, la distribución de abonos artificiales.

Otro factor negativo a tener en cuenta es la ubicación, junto a la Autovía Madrid-Cádiz, que hace que aumente la contaminación artificial producida por el dióxido de azufre que generan los automóviles que, unido a la humedad ambiental, generan sustancias perjudiciales como el ácido sulfúrico.

Asimismo, el viento ejerce una acción erosiva importante en los compuestos arcillosos, puliendo y arrancando moléculas de la superficie. Por otro lado, provoca la evaporación rápida del agua y la consiguiente cristalización de sales.

2.4. Tratamientos de las estructuras constructivas

Los criterios aplicados en los proyectos de restauración-conservación del yacimiento son desarrollados por un equipo multidisciplinar, en el que intervienen, entre otros técnicos, varios arqueólogos y un restaurador, que realizan el control de todo el proceso restaurador y buscan el fin último de recuperar, consolidar y conservar las estructuras excavadas. Estos procesos se aplican igualmente en zonas ya restauradas en otras campañas si la intervención ha perdido estabilidad con el paso del tiempo.

Los tratamientos aplicados están fundamentados en la experiencia y eficacia probada de los métodos y materiales empleados. Los trabajos de consolidación y restauración comienzan con la eliminación de la vegetación que crece en las estructuras.

Asimismo, para evacuar el agua que se acumula en los distintos espacios, uno de los principales problemas de conservación en este yacimiento, hay que crear una serie de canalizaciones que permitan conducirla hacia el exterior, aprovechando calles u otros espacios abiertos.

Posteriormente se realiza la limpieza superficial de paramentos verticales en general, eliminando los morteros desprendidos y la tierra suelta acumulada. En algunos casos se procede a la eliminación de las sales solubles en estos paramentos.

Los trabajos de consolidación están orientados al refuerzo y cohesión de morteros, pavimentos, enlucidos o adobes, que no hayan aguantado el paso del tiempo. La fase de consolidación se realiza dando prioridad de actuación a las zonas más deterioradas, algo que puede variar dependiendo de las afecciones que se vayan produciendo. El consolidante utilizado como aglutinante es el Silicato de Etilo, y se aplica hasta conseguir la total saturación de la estructura tratada, intentando que penetre lo máximo posible en el mortero.



Figura 3: Estado de conservación, antes de la restauración, del interior del bastión de la Muralla Sur. Foto GICC.

Para la reintegración física de las estructuras se emplea un mortero formado por hidróxido de calcio (Cal apagada) mezclado con arena lavada de río, reforzado con Acril 33 y pigmento natural. El mismo mortero se utiliza para reintegrar faltas de pavimentos o de enlucidos. Las oquedades que van apareciendo se consolidan primero, y se rellenan con mortero más o menos fluido mediante inyección o gravedad. Los enlucidos o pavimentos descohesionados son consolidados mediante la fijación de morteros, utilizando resinas tipo copolímero, o vinílicas, como el Acetato de Polivinilo. También es necesario proceder a la reconstrucción de muros utilizando para ello toda la documentación obtenida durante el proceso de excavación, siempre y cuando tengamos información suficiente para reconstruir. Este proceso permite conservar y proteger las estructuras originales facilitando la comprensión de los distintos espacios.

Para marcar el estrato de intervención que diferencie el tramo original de la zona reconstruida se utiliza una malla galvanizada y tiras de geotextil que se adaptan a la superficie original del muro, que irán ocultas bajo la parte reconstruida.



Figuras 4 y 5: Proceso de consolidación y restauración del interior del bastión de la Muralla Sur. Foto GICC.

En el exterior del muro se han colocado unos iconos de cerámica cocida que indican donde comienza la intervención y el año en que fue realizada. Últimamente han sido sustituidos por lajas delgadas de pizarra.

Una vez reconstruido el muro, con mampostería y / o adobes, se procede al encapsulado del mismo. Este proceso consiste en el revestimiento de la superficie del muro con mortero de cal y arena coloreado, que permite la transpiración del muro, y a la vez, su protección. En algunas zonas y para mantener los muros mientras se produce su consolidación y restauración, es necesario el entibado de los mismos, colocando un refuerzo metálico en las zonas inestables donde existe riesgo de pérdida.



Finalizada la reconstrucción, se produce la reintegración cromática del nuevo mortero, utilizando pigmentos minerales y aplicando una capa de tierra cribada del entorno que aporta el tono final. Sobre la superficie finalizada se aplica un producto que no produce variaciones en el aspecto externo del muro y que cuenta con propiedades hidrófobas para evitar la acción del agua de lluvia y la condensación (Figura 6).

Sobre los suelos de tierra apisonada es colocada una capa de geotextil, de fibra corta, realizada en poliéster, no tejida, tupida, transpirable, opaca a la luz y de buena resistencia mecánica a presiones y tensiones. Es idónea para evitar la formación de plantas, sobre todo las superiores, al no poder enraizar.

Sobre la capa de geotextil se aplica una capa de grava exenta de arena de grano inferior a 1 cm de diámetro, que mediante un criterio cromático, sirve para distinguir la funcionalidad de los distintos espacios: para las calles y espacios abiertos se utiliza una grava redondeada de 1 cm de diámetro de color marrón. Para las habitaciones domésticas se utiliza grava de menor tamaño teñida de color rojo, los almacenes y edificios relacionados con algún proceso de manufactura se distinguen por el color marrón y los santuarios por el color amarillo. Por último, las estructuras hidráulicas se diferencian por el uso de gravas de color azul.

Una vez concluida la restauración se llevan a cabo una serie de revisiones que permitan comprobar los resultados de los trabajos realizados y la aparición de nuevos daños en el yacimiento, lo que sirve de orientación para la planificación de futuras intervenciones. Al mismo tiempo, se realizan tareas de mantenimiento periódico consistente en desherbización, limpiezas de sedimentos acumulados, revisión de canalizaciones, etc.

3. CONSOLIDACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LA CASA DE LAS PIZARRAS

La Casa de las Pizarras (Fernández *et al.*, en prensa) se localiza al noreste del *oppidum*, cercana al cauce del Jabalón, ocupando la zona central de esta parte urbana. Se comenzó a excavar parcialmente en el año 1986. Posteriormente, en otras dos campañas de excavación propiciadas por la JCCM y el Ayuntamiento de Valdepeñas, llevadas a cabo en 1995 y en 2006 respectivamente, se terminó por excavar completamente,

permitiendo documentar una vivienda completa en sus niveles de abandono, que por sus características y dimensiones, consideramos pudo pertenecer a la élite de este *oppidum*.



Figura 7: Casa de las Pizarras. Ejemplo de vivienda “aristocrática” consolidada en el entramado urbano del *oppidum* del Cerro de las Cabezas. Foto GICC.

Los datos obtenidos en la excavación de la vivienda indican que pudo ser construida en la segunda mitad del s. IV a.C., teniendo continuidad espacial y temporal hasta el momento del abandono del *oppidum*. Los paramentos verticales de este edificio están compuestos por zócalos de mampostería a base de cuarcita irregular de mediano y gran tamaño trabada con mortero de barro procedente del entorno. El acceso a la vivienda desde la calle se realiza a través de un acceso principal y otro para carros. Las habitaciones tienen planta rectangular y se accede a ellas desde tres patios delanteros, que presentan una zona porticada. Los pavimentos de estas habitaciones están realizados a base de lajas de piedras de pizarra verde y cuarcita dispuestas horizontalmente, mientras que los pavimentos de los patios están realizados con la tierra del lugar.

Los trabajos desarrollados en 2007 en torno a la restauración y la puesta en valor de este edificio han sido un claro ejemplo de los llevados a cabo en el resto del yacimiento. Hemos de destacar que en dichos trabajos siempre se tuvieron en cuenta las particularidades espaciales así como el tipo de estructuras a consolidar y restaurar.

La secuencia de trabajo de consolidación realizado, una vez concluida la excavación y documentación arqueológica, comenzó con la eliminación de materia vegetal y la limpieza superficial de estructuras laterales. Posteriormente se consolidaron los morteros que trababan la mampostería con silicato de etilo y fueron llagueados los muros de mampostería con mortero. Se solucionaron los problemas de acumulación de agua facilitando el drenaje. Asimismo, en la parte superior de los muros fue repuesta la hilada superior y se realizaron reconstrucciones puntuales. Sobre los pavimentos de tierra apisonada se colocó fibra geotextil para su protección, dejando al descubierto los pavimentos originales de pizarra y cuarcita, más resistentes a la intemperie.

Por último, se depositó grava de colores en cada uno de los espacios, según su funcionalidad, y se aplicó una capa de productos hidrofugantes. Todo el proceso realizado fue documentado fotográficamente, elaborando un exhaustivo informe del mismo (Melucco, 2002: 17).



Figura 8: Casa de las Pizarras. Aspecto final tras la intervención de restauración y consolidación de sus estructuras verticales y horizontales. Foto GICC.

4. ÚLTIMAS ACTUACIONES: EL EDIFICIO U2 DE LA MURALLA SUR

Las últimas campañas de restauración llevadas a cabo en el Cerro de las Cabezas se han centrado en la Muralla Sur, principalmente en el entorno del gran bastión-almacén, restaurado en 2004 y en 2010. La excavación en área abierta realizada en 2007 permitió localizar y definir completamente un edificio de grandes dimensiones, de unos 180 metros² (21,35 m x 8,34 m) que había sido construido en una única fase, aterrazando previamente el terreno, excavando fosas de cimentación, y construyendo un muro perimetral continuo de gran solidez que envolvía un espacio interior dividido en cuatro grandes habitaciones bastante regulares.

Se encuentra rodeado por calles en todos sus lados, aunque los accesos se localizaban en el espacio abierto del lado suroeste. Cada habitación presentaba una entrada independiente y no estaban comunicadas entre sí, por lo que no existía un recorrido interno que articulara todo el conjunto.

Todas las habitaciones tenían una serie de estructuras realizadas en barro (hogar central, plataformas de trabajo) y otras en mampostería (piletas, muros de compartimentación) que estaban relacionadas con la actividad desarrollada en cada una de ellas, seguramente de carácter productivo. Los suelos estaban realizados con tierra apisonada, y sobre ellos fueron localizadas decenas de vasijas en la posición en la que fueron abandonadas, ya que todas las puertas del edificio habían sido tapiadas en el momento de abandono repentino de la ciudad.



Figura 9: Limpieza superficial de las estructuras del edificio U2. Foto GICC.

El análisis constructivo realizado permitió localizar una serie de problemas estructurales que habría que corregir de cara a la puesta en valor y musealización del edificio. Los principales problemas son recurrentes en este yacimiento y afectan, como se ha comentado anteriormente, a la conservación de los morteros y a la evacuación del agua acumulada en cada habitación. En este edificio se añaden problemas propios sufridos en el momento de su abandono, como el derrumbe de la esquina noroeste que provocó el vencimiento hacia el interior del muro perimetral norte. Tras los trabajos de documentación previa se procedió a una limpieza superficial intensiva, retirando todos aquellos materiales que se habían ido acumulando en la superficie de cada una de las habitaciones, retirándose la capa de geotextil que había sido colocada después de la excavación, así como todos aquellos morteros de barro que se habían desprendido, algo imprescindible para la correcta aplicación de los nuevos morteros.

Posteriormente, se desmontó la cara interna del muro perimetral norte, cerca de la esquina noroeste, para eliminar el vencimiento y peligro de colapso que sufría. Todas las piedras desmontadas fueron numeradas, de forma que pudiesen ser restituidas en la posición original, una vez colocado el pertinente estrato de intervención que diferenciase los niveles originales de los reconstruidos.



Figuras 10 y 11. Documentación previa y trabajos de consolidación de la estructura ya reconstruida.

Foto GICC.



Figura 12: Muro y esquina noroeste del edificio U, una vez reconstruida, y con los diversos recipientes cerámicos documentados *in situ*. Foto GICC.

El siguiente paso consistió en solucionar el problema de la evacuación de las aguas facilitando el drenaje a través de los muros transversales que separaban cada una de las habitaciones. A continuación, fueron encapsuladas todas las estructuras de barro y adobe localizadas en las distintas habitaciones: los hogares, piletas y las plataformas de trabajo. Previo al encapsulado, era colocada una malla con geotextil para diferenciar nítidamente la estructura original del estrato de intervención.



Figura 13: Encapsulamiento de hogares y otras estructuras. Foto GICC.



Figura 14: Colocación de la grava sobre el geotextil; último paso en la consolidación y restauración del edificio. Foto GICC.

Finalmente, se procedió a proteger los suelos originales mediante la colocación de una capa de geotextil sobre la que a su vez, se colocaría la grava que habría de tapar los niveles de suelo con el color marrón asignado a todos los espacios productivos localizados en el yacimiento.

El resultado final de la consolidación y restauración del edificio U2 de la Muralla Sur del Cerro de las Cabezas queda puesto de manifiesto en las Figuras 15-16, donde se puede observar de forma más gráfica el punto de partida de los trabajos y los resultados finales obtenidos.



Figura 15: Estado inicial del edificio U2, desde el noroeste, antes de la intervención.
Foto GICC.



Figura 16: Edificio U2 desde el noroeste, tras los trabajos de restauración y consolidación realizados en 2014. Foto GICC.

5. CONCLUSIONES

Los trabajos de restauración y consolidación llevados a cabo en el yacimiento ibérico del Cerro de las Cabezas constituyen una de las principales actuaciones realizadas en cada una de las campañas de excavaciones. Los resultados obtenidos han permitido musealizar este yacimiento arqueológico y hacerlo visitable, consiguiendo así que este Bien patrimonial revierta a la sociedad como un recurso turístico cultural rentable social, e incluso, económicamente.

Con este fin, en 2003 fue inaugurado el Centro de Interpretación del Cerro de las Cabezas como centro de recepción de visitantes (Blánquez, 2008). Desde entonces se ha convertido en un importante recurso divulgativo de los valores patrimoniales del yacimiento y de la cultura ibérica, junto a las numerosas publicaciones científicas que se vienen realizando hasta la fecha.

Para ello, el objetivo principal perseguido con las intervenciones que se realizan es el de la preservación, musealización y posterior inclusión en el itinerario de visita del yacimiento de las distintas estructuras documentadas en la excavación arqueológica, convirtiéndose así, en uno de los trabajos más importantes y necesarios de todos los realizados en el yacimiento.

La consolidación de los distintas estructuras permite abrir al público nuevas zonas, integrándolas en el recorrido que los visitantes realizan en el yacimiento y permitiendo una mejor comprensión de los distintos espacios.

Se trata, en definitiva, de poner de manifiesto un modelo de musealización *in situ* que permita optimizar y maximizar los recursos que hasta ahora se han utilizado, de forma que reviertan a la sociedad.

Por supuesto, todas las actuaciones relacionadas con la restauración, conservación, consolidación y mantenimiento de los yacimientos arqueológicos deben ser siempre reversibles y revisables, como fórmula para la aplicación, en un futuro, de posibles mejoras en el uso de nuevas técnicas y materiales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abab Casal, Lorenzo (2008): “Parques arqueológicos y musealización de yacimientos”. *A distancia*, volumen 23, n 4, pp. 98-103.
- Arias Vilas, Felipe (1999). “Sitios musealizados y museos de sitio: notas sobre dos modos de utilización del patrimonio arqueológico”, *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, n° 4, pp. 39-57.
- Blánquez Pérez, Juan (2008): “El poblado ibérico de El Cerro de las Cabezas (Valdepeñas, Ciudad Real). Un ejemplo de puesta en valor del Patrimonio Arqueológico”, en *Iº Congreso internacional de Arqueología Ibérica Bastetana*, Universidad Autónoma, Universidad de Granada, Madrid, pp. 387-406.
- Cirujano Gutiérrez, Concepción y Laborde Marqueze, Ana (2001): “La conservación arqueológica”, *Arbor*, CLXIX, 667-668, pp. 691-709.
- Chavigner, Françoise (2002): “Arqueología y restauradores, razones para la colaboración”, en *Arqueología*.

- Restauración y conservación: la conservación y la restauración hoy*, coord. Luisa Masetti Bitelli, Guipúzkoa. Nerea, pp. 53-62.
- Fernández Maroto, Domingo, Vélez Rivas, Julián, Torres González, Tomás, Pérez Avilés, José Javier, Rodríguez González, David, Menchén Herreros, Gabriel y Molina Cañadas, Manuel (en prensa): “Edificios señoriales en el oppidum ibero del cerro de las cabezas: la “Casa de las pizarras” (ss. IV-III a.C.)”, en *Congreso internacional Palacios protohistóricos en el Mediterráneo Occidental*, Universidad de Jaén, Jaén.
- García Fortes, Salvador y Flos Travieso, Nuria (2008): *Conservación y restauración de bienes arqueológicos*, Madrid, Síntesis.
- Hernández León, Juan Miguel (1997): “La naturaleza de lo antiguo y el impulso restaurador”, en *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* nº 19, pp. 94-99.
- López-Menchero Bendicho, Víctor Manuel (2008): “La Política de Conservación de Restos Arqueológicos in situ”, en *17th International Meeting on Heritage Conservation*, pp. 487-490.
- López-Menchero Bendicho, Víctor Manuel (2012): *Manual para la puesta en valor del patrimonio arqueológico al aire libre*, Asturias, Trea.
- Marino, Luigi (2002): “La conservación de estructuras edilicias en estado de ruina: protección de las superficies en altura e integración de las lagunas”, en *Arqueología. Restauración y conservación: la conservación y la restauración hoy*, coord. Luisa Masetti Bitelli, Guipuzkoa, Nerea, pp. 93-106.
- Martín, Marcelo (coord.) (1994): *Conservación arqueológica: reflexión y debate sobre teoría y práctica*. Cuadernos IAPH, III, Sevilla, Junta de Andalucía.
- Melucco Vaccaro, Alessandra (2002): “La crisis de la “belleza de las ruinas”. Problemas actuales en la conservación de áreas arqueológicas”, en *Arqueología. Restauración y conservación: la conservación y la restauración hoy*, coord. Luisa Masetti Bitelli, Guipuzkoa, Nerea, pp. 11-20.
- Muñoz Viñas, Salvador (2003): *Teoría contemporánea de la Restauración*, Madrid, Síntesis.
- Pérez-Juez Gil, Amalia (2006): *Gestión del Patrimonio Arqueológico*, Barcelona, Ariel.
- Quesada López, José Manuel y Zorzalejos Prieto, Mar (2012): “Conservar y transmitir el pasado. Técnicas de conservación, restauración y difusión del Patrimonio Arqueológico”, en *Métodos y Técnicas de Investigación Histórica I*, coord. María Jesús Pérrex Agorreta, Madrid, UNED, pp. 457-523.
- Vélez Rivas, Julián y Pérez Avilés, José Javier (1999): “Oretanos en la Meseta Sur. El yacimiento ibérico del Cerro de las Cabezas”, *Revista de Arqueología* nº 213, pp. 46-55.
- Vélez Rivas, Julián y Pérez Avilés, José Javier (2004): “Conjunto arqueológico Cerro de las Cabezas. Puesta en valor de la ciudad ibérica”. *Revista de Arqueología* nº 279, pp. 38-47.
- Vélez Rivas, Julián y Pérez Avilés, José Javier (2009): “El oppidum del Cerro de las Cabezas, Valdepeñas, C. Real. El bastión-almacén de la Muralla sur”, en *Sistemas de almacenamiento entre los pueblos prerromanos peninsulares*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 241-256.
- Vélez Rivas, Julián, Pérez Avilés, José Javier y Carmona Astillero, Miguel (2004): “El Cerro de las Cabezas: una ciudad fortificada”, en *Investigaciones Arqueológicas en Castilla-La Mancha, 1996-2002*, Cuenca, JCCM, pp. 91-103.

FUENTES

- Carta de Venecia (1964): Carta Internacional sobre la conservación y la restauración de Monumentos y Sitios Carta del Restauo. Roma (1972).
- Carta de Cracovia, (2000): Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido.
- Carta de Nara, (1994): Documento de Nara sobre la Autenticidad.
- Carta de Lausana (1990): Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico.
- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.
- Ley 4/1990, de 30 de mayo, de Patrimonio de Castilla-La Mancha.
- Ley 4/2013, de 16 de mayo, de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha.

JORGE MANRIQUE A TRAVÉS DE LAS JORNADAS MANRIQUEÑAS

Antonia Piqueras Jiménez
(CEPA Antonio Gala, Ciudad Real)

1. INTRODUCCIÓN

*Recuerde el alma dormida, /avive el seso e despierte /contemplando /cómo se pasa la vida,
/ cómo se viene la muerte /tan callando; /cuán presto se va el placer, /cómo, después
de acordado, /da dolor;/cómo, a nuestro parecer /cualquier tiempo pasado / fue mejor.*

Es el comienzo de una obra universal, las “*Coplas a la muerte de su padre*” de Jorge Manrique. Tras una exhortación de los dos primeros versos y la contemplación de lo pasajero de la vida y la fugacidad del placer, que se convierte en dolor y pena, nos sentencia con unas palabras donde el presente y el futuro no valen lo que valdrá su recuerdo. Es lo que ha hecho el pueblo de Villamanrique, indagar en el pasado, buscar su historia y entender el lugar que ha ocupado en ella, que junto a los recursos naturales, culturales y humanos que tiene, ha valorado para sacarlos a la luz, con la intención de tener la posibilidad de emprender otros caminos que le lleven a alcanzar nuevos retos.

En la búsqueda se encuentra a Jorge Manrique, caballero y poeta, que fue Comendador de Montizón y Señor de Belmontejo y a su padre, D. Rodrigo Manrique, Maestre de la Orden Militar de Santiago. Los dos pasaron la mayor parte de su vida en estas tierras a las que defendieron y se unieron para siempre. Siglos después se les recuerda y agradece lo que hicieron por este lugar con un proyecto complicado, más la ilusión y el esfuerzo de todos ha hecho que sea viable, que sea una realidad.

Desde el año 2004, en esta localidad, se celebran unas jornadas culturales denominadas Jornadas Manriqueñas. Durante tres días y a través de diversos actos se da a conocer, no sólo la vida y obra del poeta, sino también la historia, la riqueza natural y cultural, las tradiciones, la vida y costumbres de un pueblo, y de su gente que, con su participación y su buen hacer, permiten al visitante sentirse acogido. Para ello, desde el Ayuntamiento, se implica a todas las instituciones provinciales, regionales y nacionales (JCCM, Diputación, Universidad y otras) y a personas que destacan en cualquier ámbito: empresarial, económico, turístico, cultural, eclesiástico, etc.; para conseguir los objetivos marcados. Para entender el porqué de estas jornadas hay que conocer Villamanrique, ubicarlo en el espacio y viajar a través de la palabra y la imagen por sus recónditos parajes llenos de historia.

2. VILLAMANRIQUE

2.1. Localización

Villamanrique es un pueblo de la Comunidad Autónoma de Castilla - La Mancha, se encuentra enclavado al sureste de la provincia de Ciudad Real, en la zona sur del Campo de Montiel, al pie de la Sierra de San Cristóbal, entre las estribaciones de Sierra Morena y Alcaraz, rodeada de pequeñas elevaciones que configuran su paisaje. Tiene un término de 37.080 Has y limita al sur con la provincia de Jaén, en los términos de Venta de los Santos, Montizón, Chiclana y Castellar de Santisteban, al noroeste con Torre de Juan Abad y al este, con Almedina y Puebla del Príncipe. Se encuentra en la cuenca del Guadalquivir, cercano a los ríos Guadalmena, Dañador y Guadalén, éste discurre por sus tierras.



Imagen 1. Mapa de Ciudad Real.

2.2. Historia

Dada su situación geográfica y su posición tan estratégica, Villamanrique es un paso natural entre la meseta y el valle del Guadalquivir, siendo una encrucijada de caminos que lo convertiría en un paso obligado para las gentes de diferentes culturas que, desde los tiempos más remotos, han dejado su huella y con el tiempo ha ido configurando su propia historia. Entre otros caminos se encuentran: Camino Real de Granada a Cuenca, Camino Real de Madrid a Andalucía, Camino de Granada a Infantes, Vía Hercúlea o Augusta y que reseñan los Vasos Apolinales entre Cádiz y Roma. Estas vías fueron utilizadas por las culturas más primitivas¹ que van desde el Paleolítico² pasando por el Neolítico, la Edad de Bronce³, los íberos de los que existen vestigios de una gran población en las proximidades del río Guadalén⁴ y que, algunos autores, identifican con la Mentesa Oretana; los romanos que entre otros

- 1 En la Carta Arqueológica de Villamanrique se señalan unos cincuenta asentamientos localizados en todo el término municipal y que son puntos de interés patrimonial y arqueológico.
- 2 En la Calle Jerónimo Frías nº 44, propiedad de D^a. Cortes Fernández de Frías, se encontraron un hacha que los expertos han datado en 90.000 años de antigüedad, un vaso etrusco y una "Fuente Cuenco" de piedra, constituyendo ambos, un completo ajuar funerario etrusco.
- 3 Asentamiento del Cerro de San Cristóbal. Alfonso Caballero Klink, Rafael García Serrano y Antonio Ciudad Serrano, sitúan un yacimiento de la Edad de Hierro y Época Romana en el mismo lugar.
- 4 En este lugar se encontró una urna llena de cenizas, que podía pertenecer a una necrópolis ibérica.

está el yacimiento "Haza del Soldado" en las inmediaciones del Castillo de Montizón. Miñano afirma: "se advierten vestigios de una gran población que hubo cerca de la corriente del río Guadalén, que produce mucha pesca", esta población fue conocida con el nombre de Cernina⁵. Y los árabes que durante los Reinos de Taifas perteneció al Reino de Granada, siendo Yabal al Yamil (Bellomonte) el nombre que le dieron a su sierra, y que conllevaría a que el nuevo topónimo del pueblo fuese Belmonte de la Sierra o Belmontejo y construyeron una fortaleza llamada Exnavejor o Hisn Abu Xoray, a finales del siglo VIII o mediados del siglo IX como punto de administración en el territorio y vigía de caminos. Fue reformado en épocas califa, almorávide y almohade. A partir de aquí, la cristiandad, con la toma de esta fortaleza que se registró en la primavera de 1213 por el Maestre de Santiago, D. García González de Araúzo. El 7 de mayo de 1214 Alfonso VIII en un privilegio lo dona a los Caballeros de la Orden de Santiago y que ya había concedido al Arzobispo de Toledo. Esto determinó la reconquista en la comarca y el comienzo de su administración por la Orden, construyendo otro castillo con el nombre de Sant Yague de Montizón, el conocido Castillo de Montizón. Creando la encomienda que lleva el mismo nombre. Entre estas dos fortalezas se levanta la Torre de la Higuera, como torre vigía por el dominio visual que ejerce, el más extenso de las fortificaciones de la zona y es posterior a la edificación del Castillo de Montizón.

No se puede precisar la fecha en la que se empezó a poblar la aldea de Belmonte, aunque debió de ser muy inmediata, ya que aparece nombrada por primera vez el 8 de septiembre de 1223, en la bula de Honorio III resolviendo diferencias entre la Orden de Santiago y el Obispado de Cuenca. Al ser escaso el número de sus habitantes y no tener término propio, sería cedido como aldea a la Torre de Juan Abad. Para atraer pobladores, el Infante D. Enrique le dio a la villa una dehesa para la cría y pastos de sus ganados⁶. Dehesa que se daba a Belmonte de la Sierra denominada Chaparrales de Cernina.

Cuando D. Rodrigo Manrique fue elegido en Uclés (Cuenca) Maestre de la Orden de Santiago, en 1474, donde asistió como Trece a la elección su hijo Jorge que tenía a su cargo dicha encomienda; una de las primeras actuaciones que tuvo como maestre fue el 18 de diciembre de ese año, desde Almedina, otorgando el privilegio de independencia jurisdiccional a Belmontejo de Torre de Juan Abad; recibiendo, padre e hijo, el homenaje del pueblo en forma de luminarias y agasajos y en agradecimiento cambió su nombre por el de Villamanrique, siendo confirmada su independencia en el Capítulo General de Tordesillas de 1481.

En el siglo XVI, Villamanrique se había consolidado como una villa independiente de hombres libres. De esta época data la Iglesia de San Andrés Apóstol y las casas señoriales que aún se conservan como las que hay en la Calle Jerónimo Frías.

Por su situación, Villamanrique, en el correr del tiempo se ha visto implicado en importantes acontecimientos en la historia de España como la Guerra de la Independencia que fue zona de paso de las tropas francesas hacia Andalucía, las

5 (Villar y Zamora, 2011: 85).

6 Archivo municipal de Villamanrique. Carta Privilegio de Carlos III de 15 de enero de 1770. Libro II fols 5-6.

Guerras Carlistas⁷, la Guerra de Sucesión y la Guerra Civil. La última etapa de la historia, la transición y aprobación de la Constitución, trae consigo la instauración de la Monarquía Parlamentaria, la creación de las Comunidades Autónomas y constitución de los Ayuntamientos democráticos y con ello el ejercicio de gobierno desde una óptica diferente, con un acercamiento y participación activa de los ciudadanos.



Imagen 2. Río Guadalén.

2.3. Sociedad y cultura

A lo largo de la historia los pueblos que pasaron por este lugar, aprovecharon su enclave y recursos naturales, para establecer su asentamiento dejando un gran legado cultural. Será a partir del siglo XV al adquirir una identidad propia como pueblo cuando se inicia una etapa de desarrollo económico y demográfico. En el año 1494 tenía 940 habitantes siendo una de las poblaciones más importantes del Campo de Montiel. A partir de este momento la fluctuación de población ha ido variando hasta llegar a tener 3.729 habitantes⁸. A principios de la década de los 60 de nuevo se produce un decrecimiento de la población debido a la emigración de familias hacia zonas industrializadas. En la actualidad y con los datos del censo de población de 2013 en Villamanrique hay 1346 habitantes.

Trabajar en la agricultura y la ganadería ha sido el sustento económico de la mayoría de los ciudadanos en todas las culturas como se especifica en las Relaciones Topográficas de Felipe II: “La gente de esta villa antes es pobre que rica, su trato y granjería es de labrar y criar” “Lo que más se coge es trigo, cebada, centeno y vino, es tierra de ganado... tiene falta de aceite”⁹ (en la actualidad, la gran expansión del olivar ha hecho que la Comarca sea exportadora de aceite formándose la Asociación

7 En Villamanrique y en el lugar del Pilarillo, hay una placa dedicada al Sr. Fernández Felguera fechada en el año 1870, que fue el último alcalde de las guerras carlistas en Villamanrique.

8 Anuario Estadístico Provincial de Ciudad Real.

9 (Campos, 2009: 1054-1055).

del aceite del Campo de Montiel). Desde finales del siglo XVIII la crías de reses bravas ha ido en aumento, en la actualidad existen siete hierros o ganaderías.

Muchos han sido los oficios y profesiones desarrollados por las personas que han permanecido en la localidad contribuyendo a su desarrollo económico y mejora del bienestar. Entre otros: comercios (comestibles, tejidos, carnicerías), carpinterías, bares, fraguas, panaderías, surtidor de gasolina, bodegas, fábrica de aceite, fábrica de harina, fábrica de hielo, fábrica de gaseosas, molino de pienso y fresa, peluquerías, zapateros, posadas, casa de baños, talleres de confección. Algunos han desaparecido pero otros se mantienen incluso se abren nuevas puertas al desarrollo como un taller mecánico o la empresa de cerámica Trencadís Innovación¹⁰. Como dice Juan Pedro Piqueras Jiménez: "...el activo más importante con el que Villamanrique cuenta es su gente, con grandes valores humanos y gran espíritu de superación con el que siempre ha trabajado por obtener nuevas conquistas y afrontar nuevos retos"¹¹.

Villamanrique es un pueblo que ha sabido respetar sus tradiciones y costumbres transmitiéndolas de generación en generación. En el transcurrir de los días, las fiestas y celebraciones, hacen que la vida se llene de un agradable sabor impidiendo caer en la monotonía y el aburrimiento. Entre otras están: San Antón, Carnaval, Semana Santa (con el pregón y el concierto de música que ofrece la Asociación musical Jorge Manrique), San Marcos, San Isidro, las Jornadas Manriqueñas, Corpus Christi, San Cristóbal, el mes cultural en agosto, las fiestas patronales en honor a San Miguel Arcángel con los tradicionales encierros taurinos¹². Es importante la labor que durante estos últimos años está realizando el Ayuntamiento a través de la Concejalía de Cultura, Universidad Popular, Biblioteca Municipal y Asociaciones en el desarrollo y proyección de la cultura y patrimonio de Villamanrique realzando sus señas de identidad y entre todo lo que hay cabe destacar:

- Los baños de Perete, actualmente abandonados, fueron muy conocidos por las propiedades curativas de las aguas ferruginosas que mana su fuente.
- Sierra de San Cristóbal.
- Peña Gorda (ermita de San Isidro).
- Convento Císter que también fue un hospital.
- Venta Nueva que era la antigua Venta del Villar¹³. En 1617, el Comendador de Segura, Duque de Feria, la reconstruyó para el descanso de los viajeros, situada sobre un paso natural que fue utilizado desde la antigüedad llamado Vereda de

10 Es una filial de la empresa Crisan encargada de fabricar y recubrir de nuevo de material cerámico la maltrecha fachada del Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia y aunque su sede está en Valencia es en Villamanrique dónde veintisiete mujeres son las encargadas de elaborar artesanalmente cada una de las 27.000 mallas de material cerámico que recubrirán los 9.000 metros cuadrados de la cubierta del auditorio. El gerente de la empresa es Antonio Ruiz de Villamanrique pero reside en Valencia.

11 (Villar y Zamora 2011: 19).

12 En diciembre de 2014 ha sido declarada Fiesta de Interés Turístico Regional.

13 En los mapas del XVI, y se inventaría como "Venta del Villar", en el camino de los carros, en el puerto de Sierra Morena, de Andalucía a Madrid.

los Serranos. También es la venta donde Cervantes desarrolla algún episodio del Quijote.

- Casa Grande o Casa de la Encomienda. Era la casa de Don Rodrigo Manrique que dona al Concejo y municipio de Villamanrique como se describe en la carta puebla “Vos hacemos merced de la nuestra Casa de esta dicha nuestra villa que sea para vuestro proveimiento e necesidades¹⁴”. Es una singular casa solariega de estilo renacentista, en su contexto histórico y artístico, es de gran interés. Está declarada como Bien Cultural con la categoría de Monumento.
- El Castillo de Eznavejor o Torres de Xoray. Es una fortaleza árabe. En la actualidad hay vestigios de siete torres, varios tramos de cortina, vestigios subterráneos y antimuro. En su construcción se aprovechó la roca natural como cimiento. Las primeras referencias que se tienen datan del año 885.
- La Torre de la Higuera es una torre vigía construida por los cristianos en el siglo XIII sobre un cerro que permite ver el Castillo de Montizón y el Castillo de Eznavejor.



Imagen 3. Casa Grande.

- El Castillo de Montizón. Es una fortaleza medieval. Se trata de una construcción defensiva de muy fuertes y gruesos muros sobre una no muy elevada formación rocosa del terreno, en el margen derecho del río Guadalén, en una hoz que tal río forma en el lugar, en las estribaciones de Sierra Morena. Este castillo había sido levantado sobre el anterior musulmán pues en el año 913 en las crónicas de Ben Adhari se menciona la existencia de un castillo musulmán por los cordobeses que sometieron a la zona ocupando el Castillo de Montizón. Los moros estuvieron en él hasta el año 1212, tres días antes de la batalla de las Navas de Tolosa (Julio 1212). Sobre los años 1240-1270 fue edificado el actual castillo por la Orden de Santiago, siendo Maestre Pérez Correa y fue cabecera de la Encomienda que

14 Archivo Municipal de Villamanrique. Carta Puebla. Libro I, fols 6-10.

lleva su nombre. Tiempo después Fernando III y sus ejércitos fueron los primeros que lo ocuparon. Posteriormente serían las tropas francesas en la Guerra de la Independencia quienes lo utilizarían como campamento. Fue declarado Monumento Histórico-Artístico de carácter nacional. Según Real Decreto 823/1983, de fecha 23 de febrero, publicado en el BOE nº 92, del 18 de abril del mismo año. Perdido entre las montañas, solitario, sin casas ni pueblo a su alrededor, con una ubicación encima de las rocas junto al río, es una de las obras digna de contemplar.



Imagen 4. Castillo de Montizón.

- La Iglesia Parroquial de San Andrés Apóstol fue construida por la Orden de Santiago a finales del siglo XV y estuvo terminada en el siglo XVI, aunque a finales del siglo XVII se le adosaron otras dos capillas. La primera descripción que se hace de ella data de la Visita realizada en 1494 que dice “Presenta una única nave de planta rectangular, ábside poligonal y cubierta de crucería que descansa sobre columnas con capiteles corintios, con dos capillas laterales, y tres accesos”. Destacando de ella la torre de planta cuadrada inferior y de planta octagonal superior con cuatro fogones en las esquinas, la escalera de caracol de piedra labrada con 107 escalones todos iguales, las tres bóvedas estrelladas dibujadas por finas nervaduras que ascienden y se abren en abanico desde columnas corintias adosadas a las paredes, el retablo tallado de tres cuerpos con seis columnas salomónicas y seis repisas, todo dorado con algunos colores. Se declaró Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento en Octubre de 1991.
- Villamanrique es uno de los municipios con más heráldica de toda la provincia de Ciudad Real. Un recorrido por sus calles es contemplar parte de su historia grabada en los blasones de las casas señoriales que aún se conservan, son escudos labrados en piedra del siglo XVII, por mencionar alguno está el Blason del Caballero de Santiago Sebastián Suárez de Mendoza, en la Casa de la Encomienda, Blason personal del Caballero Pedro Andrés de Guzmán, de la Orden de Santiago, Blason del Caballero de Santiago Vespasiano Gonzaga y Capua, la presencia de dicho duque puede obedecer al matrimonio de Vespasiano con la Condesa de Paredes de Nava, María Manrique de Lara, señora de Villapalacios.



Imagen 5. Iglesia de San Andrés.

3. JORGE MANRIQUE

3.1. Personalidad: caballero y poeta

Jorge Manrique fue señor de Belmonte de la Sierra, Comendador de Montizón, Trece de la Orden de Santiago, Duque de Montalvo por concesión aragonesa y Capitán de hombres de armas de Castilla. Pertenece al linaje de los Manrique de Lara, uno de los más ilustres de Castilla. Es hijo de D. Rodrigo Manrique y D^a Mecía de Figueroa. El padre es un noble de Castilla, desde muy joven adquirió la encomienda de Segura de la Sierra (Jaén) donde forjó su renombre de guerrero en la lucha contra los moros, y después la de Montizón, Conde de Paredes, Maestre de la Orden de Santiago y Condestable de Castilla. Su madre pertenece a una de las familias más importantes de Castilla, los Mendoza y era muy religiosa.

Su continua presencia en estas tierras hace pensar que el lugar donde nació su hijo fue en Segura de la Sierra en 1440 aunque los investigadores confirman que es de Paredes de Navas (Palencia). Desde niño tuvo una formación caballeresca “Niño aún, D. Jorge Manrique tendría ya sobre su manto la roja cruz, en forma de espada, de Santiago”¹⁵. Fue instruido en el arte y dominio de las armas recibiendo la formación y los consejos de su padre, por quien entraría en la caballería de la Orden de Santiago, hechos que determinarían su carrera militar en la lucha contra los nobles castellanos en defensa de los derechos de su familia y en defensa de la Reina Isabel I de Castilla, por quien moriría en 1479 cuando iba al frente de una Compañía e intentaba asaltar el Castillo de Garcimuñoz en Cuenca defendido por los partidarios de D^a Juana.

15 (Serrano de Haro, 1966: 165).

Cuando tenía cinco años muere su madre, D^a Mencía, pero antes ella le había inculcado unos valores religiosos que marcarían su vida. Tenía una gran devoción a la Virgen de la Peña, patrona de Segura de la Sierra. Esta fe cristiana quedaría registrada posteriormente en el Libro de Visitas de la Orden de Santiago cuando los visitantes de la Orden hablan de los lugares de culto en la encomienda de Montizón en 1478 de la que Jorge Manrique era comendador: la ermita de Santa María de la Vega y la capilla del Castillo de Montizón dedicada a Santa María Nuestra Señora. En su conferencia “El Comendador de la Orden de Santiago Jorge Manrique” en las Jornadas Manriqueñas que dio Ángela Madrid dice: “Jorge Manrique regaló el retablo del altar dedicado a Santiago y San Jorge, que la documentación califica de bueno. Su mujer donó a su vez algunos ornamentos¹⁶”. Contrajo matrimonio con Guiomar de Meneses, hermana de la tercera esposa de su padre Elvira de Castañeda, y tuvieron dos hijos: Luis y Luisa.

Jorge Manrique seguirá los pasos de su familia en cuanto a su interés por la encomienda de Montizón, su padre en 1443 y otro familiar, Garcilaso de la Vega, en 1458. Luchó capitaneando sus tropas hasta conseguir, tras dos años de asedio, que Montizón se rindiera, pasando a ser su comendador en 1467 escalando así un grado más en la jerarquía de la Orden.

Otra faceta de su personalidad es la artística, por sus creaciones literarias. Una obra que, aunque corta (no más de 50 poemas), al igual que su vida, es intensa y pasaría a la historia como uno de los mejores poetas de la Literatura Universal, conocido por escribir “Las coplas a la muerte de su padre”. Obra que dejaría en un segundo plano al resto de su obra lírica dedicada al amor y otros aspectos como el satírico-burlesco. Su maestro y guía literario fue su tío y también poeta don Gómez Manrique y tendría la influencia del Marqués de Santillana y Juan de Mena. Vivió en plena tradición poética de su tiempo. Será Juan Valdés en el siglo XVI en su Diálogo de la Lengua quien hará por primera vez una valoración a la poesía de Jorge Manrique que comparándolas con otras obras dice “Y son mejores las de Jorge Manrique que comienzan “recuerde el alma dormida”¹⁷. Posteriormente serían otros poetas como Rubén Darío, Antonio Machado, Luis Cernuda, Tomás Navarro, Pedro Salinas quienes han ensalzado y divulgado la obra de Jorge Manrique.

Lo que singulariza a este poeta no es el contenido de las coplas ni su invención de la métrica sino su personalidad en su tratamiento de ese pasado, en su actitud frente a la tradición, que en sus obras, se ofrece como una serie de objetivaciones magistrales de la experiencia humana.

Quintana califica las coplas de sermón funeral: recuerde el alma dormida/ avive el seso y despierte/. Es uno de los agonistas del antagonismo: temporalidad-eternidad, el mundo y sus bienes, desvaloriza lo que en él se da como valioso, menosprecia lo que en él más se aprecia, desluce lo que en él resplandece. En el poema se designa claramente los lugares comunes que habrían cobrado estado poético en la poesía del siglo XV: el tiempo, la fortuna y la muerte. Si la vida se vive en el tiempo no podrá ser

16 (Jornadas Manriqueñas 2008: 76).

17 (De Valdés, 1982: 240).

retenida un instante, de ahí que el morir es el pasar y la forma que tiene de expresarlo es con la metáfora del río: Nuestras vidas son los ríos/ que van a... Propone una valoración del mundo conforme a la doctrina cristiana: este mundo es un camino/ para el otro que es morada/. Menosprecia los valores mundanos y como el hombre, de cualquier condición, se condena o se salva por sus obras y donde la muerte no repara¹⁸.

Después de tratar de forma general lo que es la vida, hace una elegía a su padre, D. Rodrigo Manrique, versos “de conmovidos materiales con que ir labrando el pedestal a su memoria¹⁹” /Aquel de buenos abrigo/ armado por virtuoso/ de la gente/ el Maestre Don Rodrigo/ Manrique, tan virtuoso/ y tan valiente. Fue el último de los hombres ejemplares del “ubi sunt” y en él nos ofrece un espejo y enseñanza de lo falaz de todo el bien terrenal, incluso la fama.

3.2. Su vida en Villamanrique

Desde el año 1443 D. Rodrigo se hace cargo de la encomienda de Montizón estando obligado a vivir en ella al menos durante cuatro meses, por tanto desde su más tierna infancia, Jorge Manrique vivió en el castillo y en Casa Grande. Según consta “las primitivas casas del comendador fueron donadas por D. Rodrigo Manrique al municipio, por lo que es probable que estuvieran dónde hoy se levanta el Ayuntamiento²⁰”.

A Jorge Manrique en el año 1467 el Infante - Rey D. Alfonso le concede el título de Comendador de Montizón y a su padre el de Condestable de Castilla. La encomienda contaba con tres pueblos: Torre de Juan Abad, Belmontejo o Villamanrique y Chiclana, todos ellos con iglesia; dos fortalezas que eran la de Montizón y la de Chiclana y una ermita, la de Santa María de la Vega. Se puede decir que la capital militar era la fortaleza de Montizón y la económica era Chiclana. Será aquí donde transcurra la vida de Jorge junto a su familia e incluso después de su muerte, su mujer e hijos, permanecerían durante un tiempo.

Es la primera de sus posesiones considerándose una de las encomienda medianas de la Orden en Castilla y que él mejoró, elevó de categoría económica y sintió una clara preocupación por la buena conservación y embellecimiento del castillo siendo una de las mejores fortalezas de la zona, según hacen constar los visitantes de la Orden al pasar por ella en vísperas de las Navidades de 1478 “Colocó imágenes en la ermita de Santa María y su mujer dejó allí un envoltorio de finas ropas, remozó toda la fortaleza de Montizón”²¹. También tenía una huerta de guindos y ciruelos cerca de la ermita de Santa María y plantó unos majuelos y vides. En el recorrido, el alcaide Gonzalo Contreras que los recibió decía “el dicho comendador lo mandó” para justificar los cambios y reformas que se habían hecho en el castillo anotando: “Todas las puertas y cerrajería son obra de D. Jorge y muchas bóvedas y casas y la capilla y múltiples reparaciones”. Tal es el paisaje que se contempla que mandó construir una cámara en el castillo con

18 (Salinas, 1964: 130-137).

19 (id.:162).

20 (Serrano de Haro, 1966: 170).

21 (id.: 169).

una ventana. Sería su “Castillo de Amor”, poema en el que el poeta nos da una visión de cómo es y dónde se encuentra: “La fortaleza nombrada/está en los altos alcores/de una cuesta, /sobre una peña tajada, /maciza toda de amores, /muy bien puesta; /y tiene dos baluartes/hacia el cabo que ha sentido/el olvidar, /y cerca a las otras partes, /un río mucho crecido, /que es membrar”.

4. LAS JORNADAS MANRIQUEÑAS

4.1. Origen y significado

Las Jornadas Manriqueñas son unas jornadas promovidas por Juan Pedro Piqueras Jiménez, Alcalde-Presidente del municipio, y la Concejalía de Cultura para conmemorar el vínculo de Villamanrique con la familia de los Manrique y dar a conocer la figura y obra de Jorge Manrique. Nacen porque existe la necesidad de organizar un encuentro interdisciplinar y multicultural entre especialistas y personas interesadas en investigar y aportar nuevos datos sobre el poeta y su relación con este pueblo, con el propósito de que sean un fecundo intercambio de ideas, información y cultura. Y todo lo hacen “con el entusiasmo y expectativa de realizar algo nuevo en nuestro pueblo que sirviera para dar a conocer su patrimonio histórico y cultural, a la vez que sus paisajes, riqueza folclórica y gastronómica”²². Fue un reto y un impulso para que el pueblo saliera de su anonimato y se pudiera proyectar, desde un plano turístico, al mundo.

Las primeras Jornadas Manriqueñas se celebraron el 2 de diciembre de 2004 aprovechando que Villamanrique había sido declarado Ruta del Quijote con motivo del IV Centenario de la publicación de la primera parte del Quijote. Fue un día de intensa actividad cultural que tras un minucioso trabajo de personas que pertenecen a distintos sectores de la sociedad aportando sus ideas y sus conocimientos para elaborar un proyecto, dan sus frutos. En ellas se contó con la presencia de: Ángela Madrid, Felipe Pedraza, Rafael Ruiz de Lira, Ángel López, Ángel Caballero.

Tras el éxito, los organizadores decidieron alargarlas en el tiempo y a partir de las segundas jornadas, se celebran durante tres días en el mes de mayo y siempre en fin de semana para aprovechar la afluencia de visitantes a la localidad. Año tras año han servido de estímulo para consolidar las mismas como un elemento dinamizador para resaltar al caballero y poeta y poner en conocimiento la realidad histórica de los Manrique con el municipio y realzar de éste aquellos aspectos que configuran su identidad.

Aunque hayan pasado más de 500 años desde que D. Rodrigo Manrique otorgase el privilegio de independencia a Belmontejo y se produjera la muerte de Jorge Manrique aún están presentes en este pueblo, son parte de su historia. La vida y obra del poeta en el presente serán las bases para ver, con una perspectiva de progreso, el futuro basado en el desarrollo cultural, social y económico del pueblo. El cronista oficial de Villamanrique, Carlos Piqueras, afirma: “Las jornadas Manriqueñas pretenden tener la antorcha encendida en Villamanrique, ‘in situ’, para hablar, para intercambiar y engrandecer a Jorge

22 (Jornadas Manriqueñas, 2008: 9).

Manrique... pretende esclarecer las implicaciones que uno y otro tuvieron entre sí. Quiere desempolvar todo lo que desde su vida, su casa, y su familia, desde sus pertenencias y su cabalgar ha estado arreadado por muchos años en el desván de la despreocupación²³".

En este proyecto se marcaron unos objetivos iniciales que son la base para el desarrollo de las mismas, como resaltar la figura y obra de Jorge Manrique; ubicar a Villamanrique en el contexto histórico de su vida a través del Castillo de Montizón y encontrar el puente de unión de todos los aspectos históricos, culturales, sociales y económicos para potenciar el desarrollo turístico y mejorar la economía de la localidad; convertir el proyecto en una actividad educativa y cultural que reivindique su relevancia en el pasado, presente y futuro; favorecer la difusión cultural entre todos los habitantes, de cualquier edad, de la localidad y a nivel comarcal, provincial y regional; propiciar la figura de Jorge Manrique como nexo para introducir a la gente en el gozo y conocimiento de la poesía, el teatro, la historia y la arquitectura.

Cada una de las jornadas ha sido un nuevo reto y en su evolución se marcaban nuevas propuestas que complementarían los objetivos iniciales. Se puede destacar cómo en las jornadas celebradas se ha potenciado el conocimiento general de Jorge Manrique y su obra a nivel educativo y cultural. Darle protagonismo en el momento actual ha puesto en conocimiento y ha marcado la realidad del municipio a nivel histórico, social, económico, de arte y patrimonio para conseguir, con el apoyo de las instituciones, su desarrollo futuro con perspectivas de progreso y bienestar para sus ciudadanos. Estas jornadas multiculturales han sido un acto de encuentro entre todos los visitantes que han asistido y los habitantes de Villamanrique. Se ha hecho énfasis en la realización y potenciación de éstas en un contexto histórico y enclave geográfico especial al pasar la Ruta del Quijote por este lugar. Se ha consolidado la Ruta Literaria Jorge Manrique, presentada en FITUR en el año 2007 y que reforzada con la anterior, hace que sea una ruta turística alternativa con encanto, llena de vida y actividades.

4.2. Difusión e implicación de los diferentes sectores sociales en el desarrollo de las actividades

Para dar difusión a las Jornadas Manriqueñas se elaboran folletos explicativos con la programación de las actividades que se van a realizar y no solo se hace a nivel local sino a toda la provincia a través de la prensa en los diarios (Lanza y Tribuna) la radio y la televisión. A nivel internacional en FITUR donde, en los años 2007 y 2014, se ha presentado un DVD de Villamanrique, en todas sus facetas culturales, patrimonio, arquitectura, histórica, gastronómica, naturaleza. Se realizó un video-grabación del documental "Jorge Manrique: retrato de un poeta". Y en el medio más universal, internet, en distintas páginas webs. Otra forma de dar a conocer la riqueza cultural de estas jornadas son la publicación de libros por parte del Ayuntamiento y la Diputación Provincial: "*Jornadas Manriqueñas en Villamanrique [2004-2007]*", "*El Castillo de Eznavejor. 800ª aniversario de la conquista de Villamanrique y Torre*

23 (id.: 27).

de Juan Abad (1213-2013)” y “*Retrato de Villamanrique en el reinado de Felipe II. Patrimonio urbano y humano*” de Gabriel Pozo.

Para que estas jornadas se hayan desarrollado con éxito, ha sido necesario un trabajo minucioso y, a veces anónimo, de personas entusiastas del poeta y el pueblo que apoyaron y ayudaron a madurar lo que en un principio era una idea de Juan Pedro Piqueras Jiménez en su recién estrenado cargo como alcalde de la localidad y que con el esfuerzo de todos se hizo realidad. Como en todo proyecto es necesario tener recursos económicos y recursos humanos, expertos en las materias que se quería tratar: literatura, historia, desarrollo económico, promoción turística, música, caza, entre otras. Uno de los objetivos propuestos y que ha sido cumplido en cada una de las jornadas era:

Atraer en este acto la implicación de las instituciones del Gobierno de España, la Junta de Comunidades, Diputación Provincial, Ayuntamientos de la zona y representantes del sector empresarial y agentes sociales para poner en valor a Villamanrique a través de Jorge Manrique y hacer ver la importancia del mismo, estableciendo junto con su apoyo unas perspectivas de desarrollo positivo no solo a nivel cultural, patrimonio o turístico, sino a nivel económico y social²⁴.

Todos y cada uno de los representantes políticos que han participado en las Jornadas Manriqueñas han resaltado la gran labor que se hace por transmitir la riqueza natural, cultural y humana que hay en Villamanrique, así como las inquietudes e iniciativas de su gente para seguir un camino de progreso y futuro. Además han visto rentabilizada la ayuda económica aportada por las instituciones a las que representan, destacando la subvención aportada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para el “Encuentro Literario Jorge Manrique” en las X Jornadas Manriqueñas donde participaron poetas de todo el territorio nacional. También se ha implicado a entidades privadas como: Trencadís, Cooperativa de aceite “San José”, Bodega TÍKALO, Bodega Abaxterra, sucursales de bancos y establecimientos de la localidad que con su aportación económica y de productos se pueden realizar las actividades de cata y degustación.

Pero estas jornadas no serían una realidad sin la implicación y participación de toda la ciudadanía colaborando activamente con los organizadores (Ayuntamiento, Universidad Popular y Biblioteca). Es gente tranquila, pacífica, trabajadora y noble, unida en un proyecto común de futuro que ayudado por estos eventos pongan a Villamanrique donde se merece en una sociedad de progreso y desarrollo. Unos lo hacen a través de las diferentes asociaciones: Asmuvi, Jubilados, Jóvenes, Ampa, Hermandad de Jesús, Hermandad de la Virgen de los Dolores, Peña Taurina de S. Miguel y Hermandad de S. Cristóbal, Asociación de Cornetas y Tambores Nuestro Padre Jesús Nazareno, Asociación musical Jorge Manrique y Escuela de Música Dámaso Jiménez; los centros educativos del CEIP “Virgen de Gracia” y el IES “Francisco de Quevedo” de Vva. de los Infantes y otros de forma individual aportando

24 (id.: 15).

sus conocimientos como: Gabriel Pozo, José Víctor Jiménez Gómez, Francisco Jiménez Gómez, Carlos Piqueras, Luis Frías, Teresa Rodríguez, M^a Visitación Coronado para que las actividades propuestas tengan el calado que se merecen y se desarrollen en un clima de armonía para conseguir los objetivos marcados.

Hay personas que desde toda la geografía española se desplazan para estar presentes en cualquiera de los actos programados aportando lo mejor de sí mismos quedando encantados con lo que en Villamanrique respiran, un ambiente sosegado armonioso, acogedor y lleno de vida que sin olvidar su pasado mira al futuro. Por mencionar: Alfredo Selas Escribano (Presidente de la Asociación de Sumilleres de la Rioja), Jaime Hurtado Ceña (Ingeniero de Montes y Director gerente de la Asociación Interprofesional de la carne de caza, ASICCAZA), José Manuel Torres Poveda (Presidente de la Asociación de Jóvenes Empresarios de Ciudad Real), José Martín Pérez (Ingeniero jefe de la Confederación Hidrográfica del Guadalquivir), Juan Antonio Santamera Sánchez (Director de la Escuela Superior de Caminos, Canales y Puertos de Madrid), Twiggy Hirota (Doctora en Literatura y Cine, Licenciada en Ciencias de la Información, directora de documentales y guionista), José Manuel Ortega César (Doctor Ingeniero de Minas de Cuenca), Constancio Zamora Moreno (Escritor e Investigador del Campo de Montiel).

De todos los actos programados destacan:

Mercado Medieval que con la caracterización de los ciudadanos y ciudadanas ataviados con vestimentas de la época, Villamanrique se traslada, por unos días, a la Edad Media. En él hay puestos de venta de productos artesanales y se realizan talleres y espectáculos.

Presentación de las Jornadas Manriqueñas a cargo del Sr. Alcalde e inauguración oficial de las mismas por parte de un representante político de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (Delegados, Consejeros e incluso el Presidente) después del pasacalles con música medieval por los lugares histórico-culturales más emblemáticos de la localidad.

Ponencias y conferencias-coloquio sobre literatura, historia, economía, arte y patrimonio, cultura y sociedad, turismo. Entre otras se han impartido las siguientes:

- “Jorge Manrique: el primero de nuestros clásicos” de Felipe Pedraza.
- “Jorge Manrique en la literatura Hispanoamericana” de Matías Barchino.
- “Jorge Manrique: comendador de Montizón” de Ángela Madrid.
- “Patrimonio religioso de Villamanrique” de Francisco Jiménez.
- “El Crimen y la Justicia en la Época de Jorge Manrique” a cargo de D. Óscar López Gómez, Doctor en Historia Medieval y componente del Equipo de Investigación de la UCLM.
- “Villamanrique y su proyección en Castilla-La Mancha” de José M^a Barreda.
- “Lectura, un hábito necesario” a cargo de D. Rogelio Blanco Martínez, Director General del libro, archivos y bibliotecas del Ministerio de Cultura.
- El Castillo de Eznavejor. 800^a aniversario de la conquista de Villamanrique y

Torre de Juan Abad (1213-2013) de Gabriel Pozo.

- “Nuevos retos y oportunidades en la creación de empresas en la zona” a cargo de la Fundación Empresarial CEOCE- CEPYME de Ciudad Real.
- “Turismo y Medio Ambiente” de M^a Visitación Coronado.
- “Tendencias de las Nuevas Tecnologías en el Mundo Rural” por Fernando Ruiz García, Director de Tecnologías de la Información del Tribunal Constitucional.
- “Nuevos retos y oportunidades en la creación empresarial en la zona” de Juan José Fuentes Ballesteros.
- “Posibilidades y futuro de los jóvenes en el medio rural” a cargo de Javier Gallego Amador, Director General de Juventud de la JCCM.

Conciertos-recital con música y poesía medieval donde se recitan Las Coplas de Jorge Manrique a cargo de grupos y cantautores como: EANES de Ciudad Real, Migas de Badajoz, Amancio Prada, Paco Damas, Javier Castrillo²⁵.

Recitales poéticos de grupos como: “La Sierpe y el Laúd “de Cieza (Murcia), Grupo Artístico-Literario Pan de Trigo de La Solana (Ciudad Real) o el Grupo Literario Guadiana de Ciudad Real.

Conciertos de música: “Rock celta medieval” de Mar del Norte, “Cante flamenco y danza” con Alejandro Torres y su cuadro flamenco, “Danzas instrumentales del Medioevo” por el grupo sevillano ARTEFACTUM.

Visita guiada a los monumentos de la localidad (Iglesia Parroquial San Andrés Apóstol, la Casa Grande) y en el recorrido observar los blasones de las casas señoriales.

Visita al Castillo de Montizón donde se celebran actos como: recepción medieval a cargo de la Asociación de Cornetas y Tambores Nuestro Padre Jesús Nazareno, caballeros y estandartes; concierto de música con el que la Asociación Musical Jorge Manrique y la Escuela de Música Dámaso Jiménez deleitan a los allí presentes; recital de poesía sobre la obra de Jorge Manrique menos conocida organizado e interpretado por ASMUVI; coctel de honor en el Patio de Armas del castillo.

Degustación y cata de vino y aceite de la Tierra.

Senderismo por la Ruta del Quijote al Castillo de Montizón.

Exposiciones de fotografía, bolillos parchises, miniaturas, manualidades, entre otras.

Actividades con niños y jóvenes como: charlas, cuentacuentos, recitales e ilustraciones alusivas a la vida de Jorge Manrique, a Villamanrique y al Castillo de Montizón, también se organizan torneos deportivos.

Clausura oficial a cargo del Sr. Alcalde y Presidente o Diputado de la Diputación Provincial con la entrega de premios a los ganadores de los concursos realizados.

Una vez finalizados todos los actos oficiales no hay nada mejor que una celebración en la Plaza de España donde autoridades, visitantes y todo el pueblo disfrutan de una degustación gastronómica con productos y platos típicos de Villamanrique a cargo de la asociaciones ASMUVI, de Jubilados y Pensionistas, Bodegas TÍKALO y Bodegas Abaxterra.

25 Ganador del primer premio en el VI Certamen Nacional Jorge Manrique en Villamanrique.

4.3. Villamanrique y Jorge Manrique en las rutas turísticas de Castilla-La Mancha

El gobierno regional a través de “Don Quijote de la Mancha 2005” bajo el lema “Cultura e ingenio para el Desarrollo Sostenible en Castilla-La Mancha” pretendió celebrar el IV Centenario de la publicación de la primera parte de la universal obra “El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha” de Miguel de Cervantes. Sería un centenario ingenioso e innovador que brindaba la oportunidad de conocer la región en todos sus aspectos presentando a una Castilla-La Mancha moderna, abierta a la innovación, llena de oportunidades e idónea como escenario de inversiones. Este proyecto se conoce como “Ruta de Don Quijote”. Esta ruta fue distinguida en 2007 con el galardón de Itinerario Cultural Europeo otorgado por el Consejo de Europa.

Villamanrique se encuentra en el sexto tramo de la ruta, uno de los más extensos, con 194 kilómetros; entre las provincias de Albacete y Ciudad Real. En la localidad se programaron cuatro rutas culturales: 1-Aventura de D. Quijote en Villamanrique: El Llano. Venta Nueva. 2-Visita Guiada a las casas señoriales de Villamanrique, Casa Grande De los Manrique, Iglesia San Andrés Apóstol, Visita fachadas Casa Inquisición y Ermita de San Miguel. 3-Visita guiada a Castillo de Montizón, Torres de Xoray y Torre de la Higuera. 4-Actividades de ecociclismo y rutas a caballo. Esta ruta pretende conducir a las gentes a parajes próximos a la localidad de interés paisajístico y naturalístico tales como: Estrecho de Cobastiga, Pozo sin suelo, Caminos reales que pasan por Villamanrique, Sierra de San Cristóbal.

En el año 2007, desde el gobierno regional, se idearon otras rutas que en esta ocasión giran en torno a la literatura. José M^a Barreda afirma: “Castilla-La Mancha está llena de historia, plena de arte, cuajada de literatura. Tenemos una tierra muy literaria que ha inspirado a novelistas, poetas y dramaturgos y que han plasmado en sus obras la esencia de nuestros paisajes, la personalidad de nuestras gentes, la fisonomía de nuestros pueblos²⁶”. Son las “Rutas Turístico Literarias” de Castilla-La Mancha y la componen cinco rutas, Villamanrique está en la Ruta literaria Jorge Manrique “Coplas a la muerte de su padre”. Este itinerario turístico evoca el recorrido vital de Jorge Manrique, a través de pueblos tranquilos y acogedores de Ciudad Real, Toledo y Cuenca.

En marzo del año 2010 se reúnen en Villamanrique los grupos de desarrollo Campo de Montiel y Calatrava ‘Tierras de Libertad’ y ASODECO²⁷, los Ayuntamientos de Chiclana de Segura y Villamanrique, así como la Mancomunidad Turística “Campo de Montiel” para impulsar la creación de una ruta turística y literaria que girará en torno a la vida y obra de Jorge Manrique.

26 (Rutas turístico literarias de Castilla –La Mancha, 2007: 6).

27 Asociación para el desarrollo rural de la comarca “el Condado” Jaén.

4.4. Las jornadas manriqueñas como un proyecto cultural de futuro

Las Jornadas Manriqueñas, como se ha dicho anteriormente; se idearon con una finalidad, dar a conocer la vida y obra de Jorge Manrique y su relación con Villamanrique. Son once las jornadas celebradas y en estos años han adquirido la madurez suficiente para seguir marcando nuevos retos y aportando nuevas ideas que ayuden al pueblo a seguir en la línea del progreso ofreciendo un sinfín de posibilidades, a su gente y al turista, para quedarse y disfrutar de su entorno y su cultura. Para ello y desde la máxima institución local se continúa trabajando con ilusión para mejorar lo que se ha conseguido y ofertar nuevas propuestas de formación e información que las siga enriqueciendo.

Un punto clave es la defensa y cuidado del patrimonio histórico - cultural, con el compromiso de formalizar los apoyos necesarios para realizar las restauraciones convenientes ante el deterioro de los mismo (se restauró el pórtico de la iglesia y está pendiente la restauración de La Casa Grande) y el patrimonio arqueológico donde se han encontrado puntos de interés patrimonial y arqueológico como la antigua ciudad Romana de Cernina. La consolidación y mejora de la Ruta de D. Quijote con nuevas rutas remarcando el enclave de Sierra Morena y la Ruta Turístico Literaria de Jorge Manrique con el proyecto de la “Fundación Jorge Manrique” donde puedan participar instituciones, empresarios, agentes sociales e impulsar, a través de ella, el conocimiento y difusión del poeta como persona y como escritor en un contexto histórico. Por las características que presenta su entorno natural hacer una escuela Medioambiental con una propuesta de proyectos atractivos para potenciar el Desarrollo Rural y dar un mayor impulso al turismo, reforzando la información expuesta en los folletos explicativos, que ofrecen la realidad histórica de Villamanrique y su potencial turístico rural, además de seguir presentes en la Feria Internacional de Turismo “FITUR” y en la Feria de Caza desarrolladas en Villanueva de la Fuente “MENCATUR”.

Para que todas estas propuestas sean viables es necesario pensar en nuevas infraestructuras de alta capacidad con Andalucía y abrir nuevas posibilidades de intercambio económico y comercial creando una vía alternativa que discurriría paralela a la Nacional IV, pudiendo pasar por Vva de los Infantes, hacia el Norte, pasando por Tomelloso, Alcázar, y Tarancón, uniéndose así a la Autovía de la Alcarria. Así como buscar nuevas infraestructuras de agua que aseguren todas las necesidades de agua para turismo y regadío, que ayudaría a la estabilidad de la población en la zona y crear una comunidad de regantes para poner en servicio y aprovechamiento el agua (está a punto de concluir un estudio geológico por el Instituto Geológico Minero de España sobre aguas subterráneas en Villamanrique y está confirmada la presa de Montizón²⁸).

28 El 20 de marzo de 2014, en nota de prensa se publica: “El Consejo de Ministros ha autorizado hoy, a propuesta del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente (MAGRAMA), el Plan de Actuaciones prioritarias en materia de agua en las demarcaciones hidrográficas del Júcar, del Guadalquivir y del Tajo”. “Para abordar y resolver las deficiencias del abastecimiento y los regadíos en municipios de la Comarca del Campo de Montiel, el Programa de Medidas del Plan Hidrológico de la Demarcación del Guadalquivir incluye la construcción de la Presa del Castillo de Montizón. Proyecto que, tras innumerables reuniones entre Juan Pedro Piqueras y la Confederación del Guadalquivir, ha visto la luz para ser realidad.

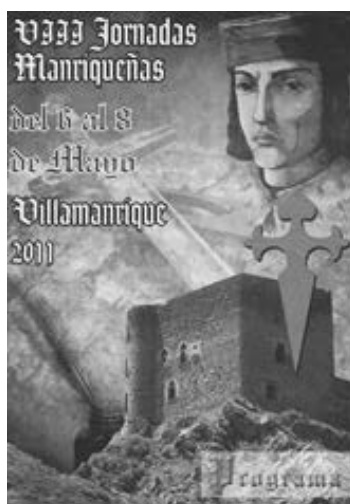


Imagen 6. Programa.

Esto es un bien no sólo para el pueblo sino para toda la zona.

En estas jornadas también se tiene presente el progreso y futuro de la Comarca Campo de Montiel y desde ellas se pide la unión de los pueblos que, por su transcendencia literaria, ensalcen a tres grandes escritores de la Literatura Universal: Jorge Manrique, Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo. En definitiva lo que aquí se propone es caminar juntos y establecer estrategias comunes de dinamización y desarrollo de la Comarca que ayuden a mejorar su posición en Castilla-La Mancha, donde los empresarios y emprendedores no vuelvan la espalda por no apreciar perspectiva clara de desarrollo, donde las entidades financieras puedan asegurar la viabilidad de los proyectos sin necesidad de asumir riesgos innecesarios²⁹.

Las Jornadas Manriqueñas han sido el impulso que la sociedad necesitaba para dar a conocer los encantos de su entorno natural y cultural, mostrando lo mejor de sí misma en sus tradiciones, su gastronomía, su folclore. Transmiten una gran riqueza de conocimientos culturales y con su aprendizaje avanzar mirando siempre hacia el futuro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y FUENTES

Archivo Municipal de Villamanrique.

Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier (2009): *Los Pueblos de Ciudad Real en las Relaciones Topográficas de Felipe II*. Diputación de Ciudad Real, 2 vols.

Corchado Soriano, M (1971): *Avance de un Estudio Geográfico-Histórico del Campo de Montiel*. Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos.

De Valdés, J (1982): *Diálogo de la lengua*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.

Jornadas Manriqueñas en Villamanrique [2004-2007]. (2008). Ciudad Real. Diputación de Ciudad Real. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha [www.castillalamancha.es] (25-01-2015)

29 (Jornadas Manriqueñas, 2008: 20).

- Melero Cabañas, D. (2003): *Ciudad Real. Tierra de Castillos*. Ciudad Real. Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Minaño, S. (1826-1829): *Diccionario geográfico y estadístico de España y Portugal*. Madrid, 11 vols.
- Ortega Cézar, J.M. (2007): *Jorge Manrique a través del tiempo* (Estudio y Antología). JCCM.
- Quirós F. y Planchuelo G. (1992): *El Paisaje Geográfico. Valle de Alcudia, Campo de Calatrava y Campo de Montiel*. Colección Facsímil. Biblioteca de Autores Manchegos. Ciudad Real. Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Pozo Felguera, G. (2013): *El Castillo de Eznavejor. 800ª aniversario de la conquista de Villamanrique y Torre de Juan Abad (1213-2013)*, Granada, Editorial Atrio S. L.
- Pozo Felguera, G. (2012): *Retrato de Villamanrique en el reinado de Felipe II. Patrimonio urbano y humano*. Villamanrique.
- Programas de las Jornadas Manriqueñas (2003-2014). Diputación de Ciudad Real.
- Rutas Turístico Literarias de Castilla – La Mancha: *Coplas a la muerte de su padre de Jorge Manrique* (2007) JCCM.
- Salinas, P (1964): *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Seix Barral, Barcelona
- Serrano de Haro, A. (1966): *Personalidad y Destino de Jorge Manrique*. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid. Editorial Gredos, S.A.
- Video-grabación (2005): *Jorge Manrique: retrato de un poeta*. Hirota Producciones.
- Villar Esparza, C y Zamora Moreno, C (2011): *Villamanrique. Tierra de Historia y de poetas*. Ciudad Real. Diputación de Ciudad Real.
- Villamanrique [www.villamanrique.net]. (10-11-2014).
- www.magrama.gob.es (15-02-2015).

CARA Y CRUZ EN LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO: EL CASO DE LOS MOLINOS DEL RÍO AZUER

Tomás Torres González

Miguel Ángel Hervás Herrera

Diego Lucendo Díaz

(Baraka Arqueólogos)

Los molinos harineros han formado parte del paisaje agrario de La Mancha desde época medieval hasta la segunda mitad del siglo XX cuando, debido a diversas razones, principalmente técnicas y administrativas, fueron paulatinamente abandonados los que aun existían, comenzando un lento y progresivo abandono que culminó con la ruina actual de la mayor parte de ellos.

Los últimos molinos del río Azuer funcionaron hasta la década de los años 70, como es el caso del Molino Grande (Manzanares) y el Molino de los Moros (San Carlos del Valle), aunque en este último se conoce alguna molienda puntual en 1984. Comenzó entonces, de forma paralela a su destrucción, la investigación sobre los molinos hidráulicos del río Azuer, partiendo del ámbito local, a principios de los años 90, con los trabajos realizados por Almarcha Jiménez¹ sobre los molinos de agua de Membrilla.

La celebración del V Congreso Internacional de Molinología en Alcázar de San Juan en 2005 supuso un empuje a las investigaciones sobre este tipo de molinos en la provincia de Ciudad Real y, aunque no aparece ningún artículo sobre los molinos del Azuer, se incluyen numerosos estudios sobre los molinos del Guadiana en Daimiel², los del río Záncara³, los del Alto Jabalón⁴ o los del río Córcoles⁵.

Ese mismo año fue publicado un libro sobre molinos de aire y agua en el que aparecían el Molino de los Moros de San Carlos del Valle y el Molino Grande de Manzanares como ejemplos de molinos hidráulicos y se incluían diversas planimetrías elaboradas por Sánchez-Migallón Jiménez y Gallego Fernández-Pacheco⁶.

Sánchez-Migallón Jiménez⁷ publicó cinco años después, en el marco del VII Congreso Internacional de Molinología, celebrado en Zamora, un estudio acerca de los molinos del tramo medio del río Azuer, aunque limitado a los términos municipales de San Carlos del Valle, Membrilla y Manzanares.

1 Almarcha, Pedro (1993-1994).

2 Clemente Espinosa, Diego (2009: 73-80).

3 Gutiérrez Romero, Belén y Prieto Jiménez, Isabel (2009: 93-106).

4 Gallego Valle, David et al. (2009: 195-202).

5 García Mariana, Federico (2009: 315-328).

6 Almarcha Núñez-Herrador, Esther; Barba Ruedas, Cándido; Peris Sánchez, Diego (2005: 131).

7 Sánchez-Migallón Jiménez, Teodoro (2010: 428-439).

Ese mismo año de 2010 y de forma paralela, fue realizado el primer estudio en profundidad de todos los molinos del río Azuer, llegándose a localizar referencias documentales de un total de treinta y ocho molinos harineros⁸. Muchos de ellos podían rastrearse desde el siglo XVI a través de las *Relaciones Topográficas* de Felipe II, pero principalmente desde el siglo XVIII con las *Respuestas Generales del Catastro de Ensenada* y el siglo XIX con el *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico* de Pascual Madoz y las ediciones de 1887 y 1888 del Mapa Topográfico Nacional.

Se trata del estudio más completo hecho hasta el momento de los molinos del Azuer y sirvió para identificar, entre otras cosas, diferencias constructivas o de número de muelas en función del tramo del río en el que se encontraba cada molino. Sin embargo, la principal conclusión que pudo extraerse fue que el estado de conservación a nivel general era lamentable. De los treinta y ocho molinos de los que se tenía constancia, nueve habían desaparecido completamente debido al abandono, laboreo agrícola posterior o a la construcción del pantano del Puerto de Vallehermoso. Los otros veintinueve molinos presentaban distintos estados de conservación, aunque la inmensa mayoría se hallaban arruinados, con graves daños estructurales en techumbres y paredes y con pérdida o expolio de maquinaria. Cuatro presentaban un estado de conservación relativamente bueno aunque mostraban daños en techumbres y algunos muros: los molinos de Mateo Gila y Noguerras en Villahermosa, el de los Moros en San Carlos del Valle y el Molino Grande de Manzanares. Tan solo el Molino del Rezuelo en Membrilla mantenía un buen estado de conservación al haber sido restaurado recientemente por una Escuela Taller.

En 2013 comenzó la primera fase de los trabajos de restauración del Molino Grande de Manzanares. Los resultados de las actuaciones realizadas fueron presentados al IX Congreso Internacional de Molinología⁹ celebrado en Murcia en 2014, estando pendiente aún su publicación.

El último estudio donde se incluían molinos harineros del río Azuer fue publicado en 2014 por Melero Cabañas¹⁰. Se trata de un estudio más amplio desde el punto de vista espacial ya que recoge los molinos existentes de cada término municipal de la provincia de Ciudad Real.

El principal objetivo planteado con la elaboración del presente artículo no era otro que mostrar como el paso del tiempo o las distintas actuaciones antrópicas habían influido negativamente en la conservación del patrimonio histórico del cauce del río Azuer, hecho que podría ser perfectamente extrapolable a otros cauces, provincias o comunidades autónomas.

El grado de ruina que presentan la mayor parte de los molinos y su elevado número hace inviable la recuperación de todos ellos, lo que no consigue más que aumentar la terrible sensación de abandono que se experimenta al contemplar las ruinas de la mayor parte de estos ingenios. Es cierto que son estructuras menos monumentales

8 Torres González, Tomas; Lucendo Díaz, Diego; García García, L. Alejandro y Melero Serrano, Manuel (2011: 115-202).

9 Torres González, Tomás; Sánchez-Migallón Jiménez, Teodoro; Hervás Herrera, M. Ángel y Lucendo Díaz, Diego (En prensa).

10 Melero Cabañas, Domingo (2014).

que otros elementos patrimoniales y normalmente se integran en el paisaje agrario, solo diferenciándose de otras casas de campo por la entidad y solidez constructiva de sus estructuras hidráulicas, pero aun así mantienen un valor etnográfico e industrial de primer orden y como tal deberían ser consideradas.

Los efectos del abandono sufrido por los molinos son cada día más notables, produciéndose derrumbes de forma periódica que disminuyen el volumen de las estructuras conservadas. A ello se suman los efectos provocados por otras agresiones intencionadas, consistiendo la más habitual, pero no la única, en el expolio de la maquinaria, herrajes, etc.

El ejemplo empleado para ilustrar la cruz en la conservación del patrimonio es el del Molino de los Moros de San Carlos del Valle. El hecho de haber sido objeto de estudio a lo largo de varios años como vimos anteriormente, ha permitido observar la evolución del proceso de ruina desde que fue abandonado a mediados de los años 70, el derrumbe parcial de las dependencias del corral o de la zona occidental de la vivienda del molinero en los años 90 y, últimamente, el de la techumbre de la sala de molienda a finales de 2013 o comienzos de 2014.

En los últimos años se han realizado numerosos proyectos en la provincia que permiten constatar el aumento en la concienciación de distintas asociaciones e instituciones públicas en la recuperación de este patrimonio etnográfico o industrial. A la restauración de molinos como el de Molemocho¹¹, en las Tablas de Daimiel, o la del Molino del Rezuelo de Membrilla, ambos a finales del siglo XX y pioneras a nivel provincial, se han sumado las de los Molinos del Brezoso, abierto al público en 2010, en pleno Parque Nacional de Cabañeros y, actualmente y concluida en este mismo año de 2015, la del Molino Grande de Manzanares. Este último ha sido elegido para ilustrar la cara en la conservación del patrimonio etnográfico, gracias a la implicación inicial de la Asociación Cultural *WADI ANAS* y de la Sociedad de Estudios Molinológicos de Castilla-La Mancha, junto a una administración local como el Ayuntamiento de Manzanares.

1. LA CRUZ: EL MOLINO DE LOS MOROS DE SAN CARLOS DEL VALLE

Era y es uno de los molinos más espectaculares del río Azuer y también de los más antiguos. Estuvo en uso desde el siglo XVI y probablemente pudiera relacionarse con el Molino de Juan de Castro de las Relaciones Topográficas de Felipe II. Es mencionado en el Catastro de Ensenada por primera vez con el nombre actual del Molino de los Moros.

Se localiza en un espacio rural antropizado de gran belleza y bien conservado en el que el molino destaca entre distintos cultivos agrícolas y una alameda. El caz, parte de una presa de mampostería situada setecientos metros al este del molino y surte de agua también al Molino Chico. En el entorno inmediato del molino se aprecian

11 Almagro García, Noel (2009: 753-final).

otras estructuras relacionadas con la molienda como la balsa con el aliviadero y, aguas abajo, el socaz y un puente de mampostería.

De planta rectangular y orientación noroeste-sureste, está formado por dos grandes áreas: al oeste la zona de corrales y al este el cuerpo principal del molino, con la vivienda del molinero y la sala de molienda. La zona de corrales y cuadras se hallaba muy deteriorada porque las estructuras existentes eran muy endebles, construidas en mampostería de cuarcita trabada con argamasa y alzados de tapial posteriormente encalados. Las techumbres habían desaparecido y algunos muros se habían derrumbado parcialmente hace años.

La parte principal del molino comprendía la vivienda del molinero y la sala de molienda. Formaban parte de una edificación rectangular, con orientación noroeste-sureste de dos alturas y tejado a dos aguas de teja curva. La sala de molienda estaba construida sobre los niveles hidráulicos y en su interior se hallaban las dos piedras del molino y una chimenea que permitía calentar el espacio. En su extremo noroeste se ubicaba el acceso a las habitaciones de la planta alta de la vivienda del molinero.

En los estudios realizados en 2010 pudo comprobarse como los más de treinta años de abandono fueron provocando el deterioro continuo de las distintas estructuras. En ese año, la mayor parte de los muros de las zonas secundarias se habían derrumbado al estar construidos con menor solidez. La parte principal del molino seguía en pie, aunque se habían producido algunos derrumbes parciales en el lado nororiental del molino. El tejado mostraba también problemas serios y amenazaba con derrumbarse. La nieve y demás inclemencias de los siguientes inviernos aceleraron el deterioro de la techumbre, produciéndose el derrumbe a finales de 2013 o principios de 2014.

Representa la cruz en la conservación del patrimonio etnográfico, junto a la mayoría de molinos de este río, porque se ha asistido de forma imperturbable al paulatino proceso de ruina y derrumbe de sus estructuras, sin que nadie haya podido remover la conciencia de todos aquellos que pudieran haber hecho algo para salvar este inmueble.



Imágenes 1 y 2. Vista del molino en 2010 (arriba) y en 2014 (abajo), antes y después de los últimos derrumbes.



Imágenes 3 y 4. Vista del interior de la sala de molienda en 2010 y en 2014.

2. LA CARA: EL MOLINO DEL REZUELO DE MEMBRILLA Y EL MOLINO GRANDE DE MANZANARES

La cara positiva de la situación de los molinos hidráulicos del río Azuer está representada por la rehabilitación de los molinos del Rezuelo en Membrilla y sobretodo el Molino Grande en Manzanares, ejemplos de cómo la implicación de la administración local puede mejorar y potenciar el estado de conservación y la rehabilitación del patrimonio.

El Molino de Rezuelo aparece mencionado por primera vez en el siglo XVII como molino de Ferrezuelo, aunque es posible que existiera con anterioridad y fuera uno de los molinos mencionados en las Relaciones Topográficas de Felipe II. En las ediciones de 1887 y 1888 del MTN aparece ya con su nombre definitivo.

Es un molino de balsa, alimentado por un caz y probablemente uno de los de mayor capacidad de molienda junto al Molino Grande de Manzanares, puesto que fueron los únicos que llegaron a moler con tres piedras. Estuvo en uso hasta mediados de los años 70, momento en el que fue abandonado. Fue restaurado hace pocos años gracias a una Escuela Taller y actualmente se encuentra rehabilitado como Centro de Interpretación de los Molinos Harineros y como Aula de la Naturaleza.



Imagen 5. Molino de Rezuelo, a mediados de 2008, aguas abajo.

El Molino Grande de Manzanares aparece mencionado expresamente por primera vez, como “*molino de pan y aceyte*” de Pedro Fernández de Salinas, en el mapa elaborado en 1616 por Esteban de Perola, publicado posteriormente por Gijón Granados¹² y Romero Fernández¹³, aunque es muy probable que su origen sea anterior y sea uno de los mencionados en las Relaciones Topográficas de Felipe II de 1575, o incluso el mencionado en 1523, fecha de la primera referencia a un molino harinero en el río Azuer.

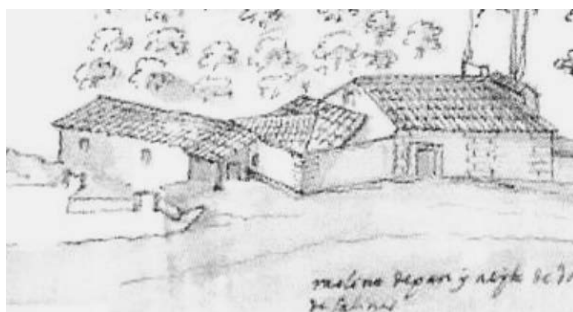


Imagen 6. Plano de Esteban de Perola.



Imagen 7. Molino Grande antes de la restauración.
(Fotografía de Juan Rozas Blanco – SAF Servicios de Fotografía Aérea).

Las imágenes anteriores dejan ver como el molino hidráulico de invierno ya existía con la configuración actual a comienzos del siglo XVII. También existían las dependencias del molinero, aunque solo en planta baja, y las cuadras que le adosan al oeste, con orientación noreste-suroeste. El molino de aceite, localizado en el extremo suroeste, ha desaparecido en la actualidad y se ubicaría bajo la nave occidental, posiblemente continuando al exterior del molino. El aspecto actual se debe a las obras realizadas en los años 60 por la familia del último molinero, Alfonso López Villalta¹⁴, cuando fueron construidas las naves del actual molino de verano, el patio central y su empedrado y las naves occidentales del conjunto destinadas a la cría de ganado porcino.

12 Gijón Granados, J de Á. (2003).

13 Romero Fernández Pacheco, J.R. Manzanares, Pág. 49.

14 Torres González, Tomás et AL. (en prensa).

El molino estuvo funcionando hasta 1975, cuando fue publicado el Decreto 833/1975 de 22 de abril que declaraba como actividades contaminantes de la atmósfera, entre otras, los establos para más de cien cabezas de ganado y los lugares de fabricación de piensos y procesados de granos. La consecuencia directa de su aplicación fue que las nuevas granjas, construidas fuera de los cascos urbanos, al contar con molinos propios para moler el grano dejaron sin actividad a muchos de los antiguos molinos. Desde entonces, el molino cambió de propietarios y fue dedicado a otras actividades, comenzando el proceso de ruina que le llevó a la terrible situación que presentaba a principios del siglo XXI.



Imagen 8. Molino Grande con la balsa cargada. 1965.
(Memoria de Actuaciones ACWA-SEM 2002).



Imagen 9. Año 2002, con todo el acopio de chatarra
(Memoria de Actuaciones ACWA-SEM 2002).

En 2002, la Asociación Cultural Wadi Anas y el propietario del molino firmaron un acuerdo de cesión temporal y actuaciones provisionales que permitió acometer una primera limpieza y desescombro del molino y su entorno inmediato. Sin embargo el proceso de ruina del molino continuó imparable, continuaron abriéndose grietas y se produjeron derrumbes en la planta alta de la vivienda del molinero.



Imagen 10. Año 2003, después de la limpieza y desescombro.
(Foto: Memoria de Actuaciones ACWA-SEM 2002).



Imagen 11. Molino Grande en la primavera de 2010.

Finalmente en 2011, el Ayuntamiento de Manzanares adquirió la propiedad del molino con el fin último de proceder a su restauración, incluyendo la de toda la maquinaria. Para proteger la estructura, tuvieron que reforzarse algunas zonas que amenazaban derrumbe como los contrafuertes del molino hidráulico o su techumbre, al mismo tiempo que se retiró el escombro generado con el derrumbe de la parte alta de la vivienda del molinero.



Imagen 12. Molino Grande antes de la primera fase de obras de restauración.

En 2013 comenzó la primera fase de la restauración, siendo planificada como una primera intervención de urgencia para proteger las estructuras y techumbres. Los muros perimetrales fueron consolidados con una capa de mortero bastardo

tradicional de cal, eliminando previamente todos aquellos parches posteriores de cemento que aparecían en numerosos lugares. La cubierta de la vivienda del molinero fue reconstruida con cerchas y vertientes similares a las originales. Se mantuvieron los suelos originales en las habitaciones más antiguas como el molino de invierno, la vivienda del molinero y la cuadra anexa al suroeste, así como en el patio central. Los demás suelos, de mediados del siglo XX y contruidos con materiales industriales, fueron sustituidos y reacondicionados.

La segunda fase de las obras de rehabilitación comenzó en 2014 y se centró en concluir algunas actuaciones que habían quedado pendientes de la primera fase y en la restauración de la maquinaria.

En el exterior, las obras se centraron en finalizar la aplicación del encalado tradicional en los muros exteriores. La techumbre de la nave del molino de verano fue reacondicionada hace pocos años pero presentaba algunos problemas debido al desplazamiento de los pares que había provocado a su vez el de los ladrillos huecos sobre los que descansaban las tejas.



Imagen 13. Aspecto exterior del molino al final de la segunda fase. Noviembre de 2014.



Imágenes 14 y 15. Molino de invierno, aguas abajo, antes y después de la intervención.

En el patio central se finalizó la construcción del porche cubierto para acoger a los visitantes sobre lo que habían sido las naves de la granja del lado occidental. Los últimos trabajos consistieron en la consolidación de algunos elementos como el pavimento empedrado del patio, el muelle de carga, el pozo y un pequeño espacio para el motor eléctrico que ha de mover el molino de verano.



Imagen 16. Patio antes de la intervención.



Imagen 17. Patio después de la intervención.

En el interior del molino de verano fue sustituido el suelo de cemento por otro de baldosa de barro. Las grietas de las paredes laterales fueron consolidadas, al igual que los enlucidos. Las cerchas de la techumbre fueron reparadas y finalmente, una vez restaurada la maquinaria, fue colocada de nuevo en su sitio manteniendo la configuración original del molino.



Imágenes 18 a 22. Proceso de restauración de la maquinaria del molino de verano.

En el molino de invierno, la parte más antigua y existente al menos desde el siglo XVII, fue restaurado el suelo de baldosas de barro tradicional y los revestimientos de las paredes laterales. El tejado fue reconstruido al modo tradicional, retirando las chapas metálicas y volviendo a colocar las tejas curvas tradicionales.

La última parte de la intervención se centró en la restauración de la maquinaria, de forma que, al igual que en el molino de verano, se recuperase su funcionalidad y las viejas piedras pudieran volver a moler de nuevo de cara a una musealización y uso del molino como recurso turístico y didáctico.



Imágenes 23 y 24. Molino de invierno, antes y después de la restauración.

Los molinos harineros fueron elementos esenciales en la vida cotidiana del medio rural. Pese al aspecto tosco y rústico que presentaban su construcción y mantenimiento supusieron un derroche continuo de ingenio por parte de los molineros, tanto para el funcionamiento diario como para su evolución a lo largo de los siglos.

Sin lugar a dudas, fueron imprescindibles en La Mancha de los siglos XV al XX, sino antes y siempre estuvieron relacionados con la subsistencia de la gente del entorno.

Aunque el desarrollo técnico de los molinos y su capacidad de molienda se vio ampliamente superada al menos desde mediados del siglo XIX, muchos de ellos subsistieron gracias a una gran capacidad de adaptación que permitió que muchos de estos molinos siguieran funcionando hasta la segunda mitad del siglo XX, llegando, en sus últimos años, a moler grano para elaborar pienso para los animales, tan importantes en la vida agraria y humana hasta mediados del siglo XX.

La mayor parte de los molinos que aun funcionaban en el siglo XX cesaron su actividad en la década de los años 70, como es el caso de los tres molinos que aparecen en este artículo. Desde entonces, como elementos obsoletos y no necesarios, han ido arruinándose al ritmo habitual en que lo hacen las estructuras tradicionales de mampostería y tapial, hasta el punto de que cuatro décadas después, muy pocos son los que aún conservan un estado aceptable de conservación.

En los últimos años hemos asistido a un proceso de revalorización de estas estructuras, aunque llega tarde si lo comparamos con otras regiones o países, donde el patrimonio etnográfico ha sido mucho más cuidado e incluso apreciado que en nuestra zona.

El Molino de los Moros supone la continuidad en la línea de abandono y dejadez. El Molino de Rezuelo y el Molino Grande suponen la demostración de que el respeto y la apuesta por la recuperación del patrimonio aportan beneficios a la sociedad actual, más si cabe en los núcleos rurales, donde la recuperación del patrimonio etnográfico supone, como mínimo, no olvidar algo tan básico como las propias raíces y formas de vida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Almagro García, Noel (2009): “Rehabilitación del Molino del Molemocho (1998-2000)”, en *Actas del V Congreso Internacional de Molinología*. Alcázar de San Juan. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 753 – final.
- Almarcha Jiménez, Pedro (1993 - 1994): “Los molinos de agua en Membrilla”. *Revista Membrilla Información*, nº 7, 8, 9, 10 y 11. Membrilla.
- Almarcha Núñez-Herrador, Esther, Barba Ruedas, Cándido, Peris Sánchez, Diego (2005): *Ingenios de agua y aire*. Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005 S.A.
- Clemente Espinosa, Diego (2009): “La imagen más antigua de los molinos hidráulicos del Guadiana a su paso por Daimiel, a través de un plano conservado en la sección nobleza del A.H.N”, en *Actas del V Congreso Internacional de Molinología*. Alcázar de San Juan. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 73-80.
- Cuenca Herreros, F. José, Hervás Herrera, M. Ángel, Retuerce Velasco, Manuel (2009): “El conjunto de molinos hidráulicos de Riofrío en Valdemanco del Esteras (Ciudad Real)”, en *Actas del V Congreso Internacional de Molinología*. Alcázar de San Juan. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Gallego Valle, David, Álvarez García H. Javier, Mata Trujillo, Enrique y Benítez de Lugo, Luis (2009): “El Alto Jabalón, Molinos e historia”, en *Actas del V Congreso Internacional de Molinología*. Alcázar de San Juan. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 195-202.
- García Mariana, Federico (2009): “Patrimonio histórico-hidráulico en la cuenca del río Córcoles. Villarrobledo, Munera, El bonillo (La Mancha, España)”, en *Actas del V Congreso Internacional de Molinología*. Alcázar de San Juan. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 315-328.
- Gijón Granados, J. de Avila (2003) *Arqueología moderna en el Castillo de Manzanares (Ciudad Real), la nobleza, la Casa de Borbón y las órdenes militares*. Manzanares. J. de Ávila Gijón.
- González Tascón, Ignacio (1987): *Fábricas hidráulicas Españolas*. Biblioteca EHOPU. Madrid. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.
- Gutiérrez Romero, Belén y Prieto Jiménez, Isabel (2009): “Evolución histórica de los molinos del río Záncara de las relaciones topográficas a la actualidad”, en *Actas del V Congreso Internacional de Molinología*. Alcázar de San Juan. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 93-106.
- Prieto Jiménez, Isabel (2009): “Evolución histórico de los molinos del río Záncara de las relaciones topográficas a la actualidad”, en *Actas del V Congreso Internacional de Molinología*. Alcázar de San Juan. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Hevia Gómez, Patricia, Esteban Borrajo, Germán (2009): “Molinos hidráulicos de la ribera baja del río Gargantiel”, en *Actas del V Congreso Internacional de Molinología*. Alcázar de San Juan. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- López Quevedo, Marta (2009): “Puesta en valor del patrimonio industrial y cultural”, en *Actas del V*

- Congreso Internacional de Molinología*. Alcázar de San Juan. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Madoz, Pascual (1987): *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y de sus posesiones de ultramar*. Castilla-La Mancha. Ámbito Ediciones. Valladolid. 2 vols.
- Mata Trujillo, Enrique, Álvarez García, H. Javier, Gallego Valle, David, Benítez de Lugo, Luis (2009): “El complejo molinar del río Villanueva (Villanueva de la Fuente, Ciudad Real)”, en *Actas del V Congreso Internacional de Molinología*. Alcázar de San Juan. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Melero Cabañas, Domingo (2014): *Ciudad Real, tierra de molinos de agua*. Imprenta de la Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Respuestas Generales del Catastro de Ensenada. <http://pares.mcu.es/Catastro>.
- Romero Fernández-Pacheco, J. Ramón: *Manzanares: 800 años de historia*. Ayuntamiento de Manzanares. Madrid. Ed. Mediterráneo-Meral Ediciones.
- Sánchez-Migallón Jiménez, Teodoro (2010): “Los molinos del tramo medio del río Azuer (Ciudad Real)” “, en *Actas del VII Congreso Internacional de Molinología*, Zamora, pp. 428–439.
- Torres González, Tomas, Lucendo Díaz, Diego, García García, Luis Alejandro, Melero Serrano, Manuel (2011): “Los molinos harineros del río Azuer”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, nº 35. Ciudad Real, pp. 115-202.
- Torres González, Tomás, Sánchez Migallón Jiménez, Teodoro, Hervás Herrera, M. Ángel y Lucendo Díaz, Diego (en prensa): “La recuperación del molino Grande de Manzanares (Ciudad Real): Resultados de la primera fase del proyecto de rehabilitación”, en *Actas del XI Congreso Internacional de Molinología, Murcia. En prensa*.
- Viñas Mey, Carmelo, Paz, Ramón (1971): *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II: Ciudad Real*. Madrid.

EL PUENTE DE LAS OVEJAS: LEGADO PATRIMONIAL DE LA TRASHUMANCIA EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL AL SERVICIO DE LA FORMACIÓN DE INGENIEROS CIVILES

Rocío Porras-Soriano

Ana María Sanz-Redondo

José Tejero Manzanares

Miguel Castro-García

María Nieves Sánchez-Casado

(ETS Ingenieros de CAMINOS, Canales y Puertos, UCLM)

1. OBJETIVOS

Con la elaboración del siguiente trabajo se persiguen los siguientes objetivos:

Empleo de vestigios del patrimonio civil como herramienta para la formación de los Ingenieros de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Ciudad Real, UCLM.

Estudio de la importancia del legado histórico de las obras civiles en la provincia de Ciudad Real.

Análisis tipológico del Puente de las Ovejas sito en la localidad de Corral de Calatrava, provincia de Ciudad Real, España.

2. RESUMEN

En el presente trabajo se muestra una experiencia docente realizada en el segundo curso de Ingeniería Civil en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de la Universidad de Castilla-La Mancha. Dicha experiencia se enmarca dentro de la metodología de enseñanza basada en proyectos. Los alumnos deben enfrentarse por primera vez a la elaboración de un proyectos constructivo, básico, en el que se pretende que el alumno adquiera destreza en el dibujo, realización e interpretación de la cartografía, así como, capacidad de análisis y evaluación del entorno de la obra, de trabajo en grupo compatibilizándolo con el individual y de toma de decisiones justificándolas en público. En el curso académico 2014/2015 en la asignatura se ha propuesto a los alumnos la ordenación del entorno del Puente de las Ovejas, situado en el término municipal de Los Pozuelos de Calatrava, es uno de los vestigios patrimoniales más significativos del legado histórico de la trashumancia en España.

Para nuestros jóvenes alumnos, no hay realidad más cercana que la que tienen al lado, la que pisan cada fin de semana cuando vuelven a sus pueblos, o la que descubren tras un largo paseo en bicicleta o siguiendo una ruta de senderismo. Los profesores de esta asignatura pretendemos que nuestros estudiantes no sólo adquieran las competencias académicas correspondientes, sino que miren con otros ojos el territorio que conocen. Creemos que esta asignatura nos brinda la posibilidad de conocer nuestro patrimonio, nos permite analizar, desde una perspectiva técnica, su forma, dimensiones, estructura, estado de conservación y entorno, y por último, nos ayuda a reflexionar sobre cómo poner en valor la zona elegida.

3. INTRODUCCIÓN

El trabajo en un equipo humano con diferentes especialistas requiere unas capacidades de comunicación que difícilmente se pueden impartir dentro de las asignaturas convencionales, más preocupadas por enseñar los contenidos básicos propios de esa asignatura en cuestión que en dotar al alumno de otras destrezas necesarias para el ejercicio de su profesión.

La enseñanza basada en proyectos (ABP o PBL, *Project-Based Learning*) constituye la pieza clave del método docente de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de la Universidad de la Universidad de Castilla-La Mancha. Este método de enseñanza consiste en la búsqueda del aprendizaje por la práctica y la participación activa del alumno, de forma que adquiera la capacidad de ser eficiente en la resolución de problemas y sea capaz de trabajar en equipo al tiempo que aprende a exponer con claridad sus ideas. Los Trabajos Projectuales se presentan como una enseñanza transversal y complementaria a las asignaturas con metodologías más convencionales. Con este tipo de asignaturas, los alumnos se enfrentan a una situación concreta y real de su entorno teniendo que resolver un problema de ingeniería, analizando en primer lugar los problemas existentes en la zona y posteriormente las soluciones aportadas (Ureña, 1998). El objetivo es conseguir que el alumno sienta el proyecto como una “realidad” a la que en unos años habrán de enfrentarse: si logramos este sentimiento, el aprendizaje está garantizado (Marina, 1993).

La enseñanza mediante proyectos en ingeniería y arquitectura es una metodología ampliamente ensayada en Universidades europeas, entre ellas la Universidad de Aalborg (Dinamarca) (Kjesderman, 1994). Esta metodología fue implantada en la Escuela de Caminos de Ciudad Real desde su puesta en marcha en 1998. Desde segundo curso, los alumnos trabajan en proyectos orientados al diseño, en los que se aplican conocimientos y teorías impartidas en clase de manera inmediata en problemas donde lo esencial es saber cómo se resuelven. En los dos últimos años, los estudiantes trabajan en proyectos orientados hacia el problema, en los que el alumno trabaja con problemas no resueltos dentro de la ciencia y la profesión, en este caso, lo importante es saber por qué se solucionan, entrando así en contacto con temas de investigación.

El sistema implantado en Aalborg ha demostrado su flexibilidad para adaptarse, tanto a los avances tecnológicos y sociales (trabajando siempre en proyectos de actualidad) como a los problemas externos. A lo largo de sus 30 años de implantación, la Escuela de Ingenieros de Aalborg ha formado a técnicos capaces de resolver los problemas que su profesión les plantea, integradores a la hora de trabajar en equipo, con buenas dotes de comunicación, y un conocimiento técnico generalista (Castillo, 1999).

En los proyectos, los alumnos exploran y adquieren nuevos conocimientos y destrezas y consolidan e integran los conocimientos adquiridos en otras asignaturas. Existen otras destrezas que se adquieren en el transcurso de la realización de un proyecto: visión general de una obra, obtención de un orden de magnitud, capacidad de crítica y razonamiento analítico. Es importante, que nuestros estudiantes vean al proyecto en su conjunto, como una actuación en el territorio, respetando las peculiaridades del lugar. La realización de determinados cálculos relativos al movimiento de tierras, la obtención de caudales, la definición geométrica de un elemento estructural, etc., les aporta la capacidad de verificar intuitivamente la validez de los parámetros de una obra lo que, es esencial para un ingeniero. El cambio de impresiones en el grupo, las exposiciones parciales de sus trabajos, las correcciones continuas de sus entregas por parte de los profesores, favorece igualmente, el espíritu crítico de nuestros estudiantes.

Este espíritu crítico y la inmersión por parte de nuestros alumnos en una realidad concreta y cercana, es la que aprovechamos los profesores para transmitir una serie de actitudes que el estudiante va adoptando y asimilando paulatinamente en función de su implicación en el proyecto:

a) Se potencia una posición activa hacia la parte de la ingeniería que proporciona soluciones concretas a problemas determinados, y hacia la ciencia contemplativa que favorece la búsqueda de conocimiento para la resolución de aquellos aspectos del problema que aún no han sido resueltos.

b) Se induce al alumno en la necesidad de ampliar el número y la calidad de los datos que junto con los conocimientos que posea o aprenda la permitirá resolver el problema.

c) Se despierta en el estudiante la inquietud por la solución del mismo problema de distintas formas y la solución de problemas paralelos planteados en la asignatura.

d) Se fomenta en el alumno la sensibilidad por el medio comprendiendo los condicionantes impuestos por el territorio que acoge la obra proyectada.

e) Se crea una conciencia de conservación del patrimonio y puesta en valor de la zona implicada.

En el caso concreto del presente artículo se muestra la experiencia de la asignatura: “*Trabajo Proyectual: Expresión Gráfica y Cartográfica*”, impartida en el primer cuatrimestre de segundo curso del Grado en Ingeniería Civil y la Edificación. Se trata de la primera asignatura que cursan los alumnos de metodología PBL. El principal objetivo de la asignatura es que los alumnos comprendan que la Expresión Gráfica-Topográfica es fundamental en las distintas fases que comprende un proyecto

de ingeniería, desde su ideación (definición del proyecto, planos, detalles constructivos, etc.) hasta la implantación en el territorio.

En el curso académico 2014/2015 en la asignatura se ha propuesto a los alumnos la ordenación del entorno del Puente de las Ovejas. Dicho puente, situado en el término municipal de Los Pozuelos de Calatrava, es uno de los vestigios patrimoniales más significativos del legado histórico de la trashumancia en España (Ruiz, 1992). El puente se encuentra en la zona central de los 1.150 km que componen la Cañada Real Soriana Oriental (Cañadas de la Mesta, de uso tradicional en la trashumancia en España regulada por edicto real de Alfonso X el Sabio en 1273). Con sus proyectos los alumnos planteaban diversas propuestas para enriquecer la zona de actuación, de forma que se convirtiera en una zona aún más atractiva para el turismo, así como diseñaban o mejoraban el acceso a la misma.

El primer balance y evaluación de la metodología es muy positivo tanto para los alumnos como para los profesores. El esfuerzo necesario para todos es grande, pero la recompensa que se obtiene es valiosa y motivadora. Además, el hecho de emplear como elemento vertebrador de la zona de estudio una obra civil como lo es el Puente de las Ovejas, sirve como herramienta para dar a conocer grandes vestigios de la historia de las obras civiles en la provincia, y despierta en los futuros Ingenieros Civiles la sensibilidad necesaria para apreciarlas.

4. CONTEXTO EDUCATIVO

La actividad que se presenta en este artículo se ha desarrollado dentro de la asignatura “Trabajo Proyectual: Expresión Gráfica y Cartográfica”, asignatura obligatoria de 6 créditos ECTS, del segundo curso en la titulación de Grado en Ingeniería Civil impartido en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Como se ha comentado en el apartado anterior, el modelo curricular elegido para la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de la Universidad de Castilla-La Mancha sigue una metodología de aprendizaje basado en proyectos (PBL: Project Based Learning). Los trabajos proyectuales son el eje del diseño curricular de la titulación y son de temáticas independientes (cada uno de ellos vinculado con un campo concreto de la actividad profesional del Ingeniero de Caminos) pero están funcionalmente relacionados ya que los trabajos de segundo sirven de base para los siguientes en tercero y cuarto curso. Durante el primer año de estudios no se desarrollan trabajos proyectuales (TP), haciéndose principalmente énfasis en las asignaturas de ciencias básicas como Física, Instrumentos Matemáticos, Informática, Estadística, Geometría, etc.

En el segundo curso aparecen los trabajos proyectuales, con una carga académica de 12 créditos ECTS frente al total de 60 impartidos durante el año. La temática de este curso sigue teniendo un contenido principalmente básico (Instrumentos matemáticos, Economía, Ecuaciones diferenciales, etc.), aunque ya se incluyen asignaturas

tecnológicas de Ingeniería Civil. Los trabajos proyectuales de este año están orientados al desarrollo de conceptos de dibujo y cartografía, así como de introducción al alumno en esta metodología de trabajo, en la que él es el responsable y de la que generalmente no han tenido experiencia previa (Sanchez-Cambroner, 2007 y Arias-Trujillo, 2013).

Debido a que el diseño curricular de la titulación está basado en metodologías de aprendizaje activo, especialmente PBL, la universidad tomó conciencia de ello desde el inicio del funcionamiento de la titulación, e incluso en la fase de diseño de la misma, ofertando un número de plazas no muy elevado, para que de este modo dichas metodologías se pudieran llevar a la práctica sin grandes dificultades. Es por esto que, cada año la titulación incorpora un máximo de 60 nuevos alumnos. Esto enmarca la asignatura en un entorno privilegiado por el número de alumnos, que conlleva una ratio alumno-profesor baja. También contribuye a una mejor atención al alumno en las tutorías personalizadas. De forma generalizada en la Escuela, los alumnos no disponen únicamente del horario preestablecido, sino que disponen de gran libertad para plantear dudas a los profesores de la asignatura en cualquier momento, tanto de forma presencial como por correo electrónico.

5. DESARROLLO DE LA ASIGNATURA DURANTE EL PRESENTE CURSO ACADÉMICO

El 1 de septiembre de 2015 comenzaba para los alumnos de 2º curso de ingeniería civil su primera incursión en una asignatura de Trabajo Proyectual (TP). En el presente curso académico se les planteó realizar algún tipo de actuación, que quedaba a su criterio, con la finalidad de poner en valor la Zona del Puente de las Ovejas (ver Fig.1), situado en término Municipal de Corral de Calatrava, Ciudad Real.



Figura 1. Estado actual del Puente de las Ovejas, termino municipal de Corral de Calatrava.

Una actuación sobre el territorio requiere el conocimiento del mismo, para ello, conocer los antecedentes, y la situación actual ayuda en las decisiones de las futuras propuestas de mejora. Por otra parte, siempre que se va a abordar un proyecto es necesario tener una visión de conjunto de lo que se va a hacer, de cómo realizarlo y que herramientas necesito para llevarlo a cabo.

Para esto se propusieron distintos temas de los cuales los alumnos irían buscando información organizados en grupos de trabajo. Los temas propuestos fueron:

1. Estudio de cañadas, vías pecuarias y rutas turísticas rurales en Castilla-La Mancha, en general y en la provincia de Ciudad Real en particular. Materiales propios en la rehabilitación de caminos y zonas rurales.
2. Estudio descriptivo de puentes: partes y materiales. Actuaciones similares de rehabilitación de puentes y caminos.
3. Descripción de la zona: localización geográfica y enmarque geográfico, superficie, pendientes, altitudes, municipios a los que pertenece. Información geológica de la zona.
4. El río Guadiana: red hidrográfica, datos y características de su cuenca: superficie, pendiente, forma, etc.
5. Climatología: clima, temperaturas, estaciones pluviométricas cercanos a la zona de estudio, registros e interpretación de los mismos.
6. Obtención de cartografía: necesidades justificadas, métodos para obtenerla (definir lo que ya está hecho, escalas, donde conseguirla,); vértices, localización, utilidad, empleo. Usos y tipos de suelo actuales y pasados. Zonas ZEPA. Localización de canteras próximas. Flora y Fauna autóctona.

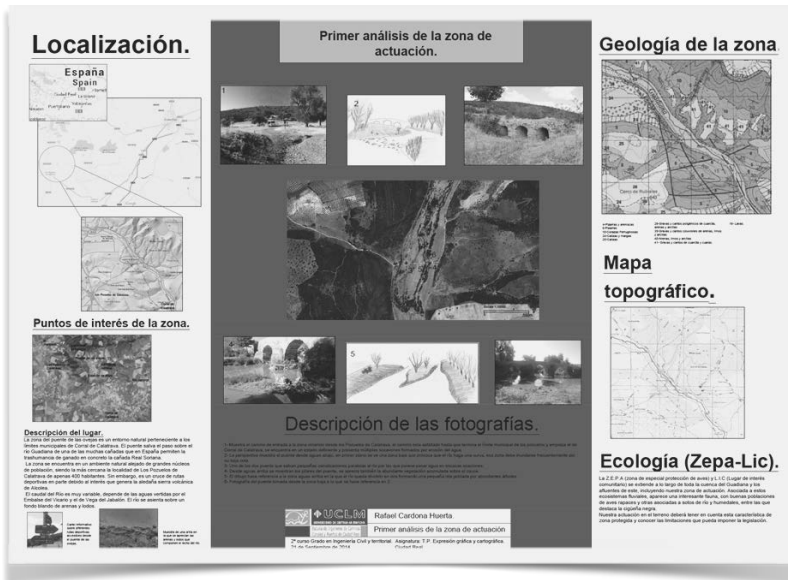


Figura 2. Ejemplo de entrega individual. Visión del lugar.

Cada grupo debía encargarse de recopilar la información y presentar un informe sobre la investigación realizada tras el análisis de la misma. La idea principal es que no se trata de copiar la información adquirida, sino de estudiarla, asimilarla y resumirla. Además los alumnos debían preparar una presentación oral de 15 minutos que resuma el informe entregado para el resto de los compañeros.

Antes de comenzar con la brusquedad de información realizamos una visita a campo, en el que los alumnos tomaron conciencia del estado de la zona, analizando los alrededores y tratando de buscar las opciones y posibilidades que esta ofrece. Durante la visita pudieron tomar medidas, fotografías y realizar bocetos. Tras esta visita los alumnos debían presentar la información obtenida en un panel de tamaño A2. En la Figura 2 mostramos algunos ejemplos de estos paneles.

Los alumnos, llegado a este punto de la asignatura, contaban con información suficiente sobre la zona para empezar a pensar en posibles actuaciones a realizar. Para poder proyectarlas se realizaron varias sesiones de teoría en las que se incluían aspectos relacionados con: modelos digitales del terreno, cálculo de avenidas y zonas de inundación, elaboración de planos, etc.

Así, cada alumno desarrollaba su propuesta individual para la zona, que debía organizar en 3 paneles de tamaño A3 y realizar una presentación oral a los compañeros. Cada una de estas propuestas generaba en clase un debate, en el que se analizaban sus debilidades y fortalezas. Estos debates servían de criterio para el siguiente paso, que se trataba de la elección de una alternativa por grupo, de forma que se conjugaran las distintas propuestas individuales. De entre las distintas propuestas vamos destacar las tres que mejor consideración tuvieron tanto por parte del alumnado como por parte del profesorado de la asignatura, estas se presentan en las Figuras 3 y 4.

La primera de las propuestas (que llamaremos Proyecto Número 1) constaba de dos actuaciones en la zona. En la primera actuación se proyectaron las siguientes infraestructuras: Un aparcamiento a 280,38 m del Puente de las Ovejas. Éste, además de organizar el territorio, salva a las zonas verdes de las inmediaciones del río de ser heridas. Constará de 10 plazas para coches y suficiente espacio para maniobrar.

Un aparcamiento de bicicletas. Se colocará a 180 m del Puente de las Ovejas. Constará de 10 plazas.

La rehabilitación del camino que llega hasta la zona del puente. Actualmente, debido a la escasa anchura, no hay suficiente espacio para que dos automóviles que se dirigen en sentidos opuestos, circulen en condiciones de seguridad. El camino existente presenta graves signos de erosión que han producido baches. Se propone la construcción de un nuevo camino más ancho, estabilizando el suelo con cal y cemento, eliminando baches y suavizando las pendientes.

Colocación de merenderos y paneles lúdicos con juegos dirigidos a los más pequeños para fomentar la cohesión familiar, crear una zona de descanso para los usuarios de las rutas, y desarrollar la educación e inteligencia de los más pequeños.

Reforestación de la zona con álamos negros, variedad autóctona de la zona de estudio.



Figura 3. Fotografías de la maqueta del proyecto Número 1.

La segunda actuación, del Proyecto Número 1, consistía en la adecuación y puesta en valor de las rutas de senderismo y mountain-bike existentes, que pasen por la zona del entorno del Puente de las Ovejas, que servirá como nexo entre las distintas rutas, y como zona de descanso. Se señalarán las rutas mediante bolardos del color de las rutas. Los caminos no necesitan acondicionamiento.

Otro ejemplo de actuación, al que llamaremos propuesta número dos contemplaba la construcción de:

Un centro de interpretación, gestionado por monitores cualificados quienes atenderán a los visitantes y expondrán los aspectos culturales de la zona como son el origen volcánico del Campo de Calatrava, la trashumancia y utilidad del puente de las ovejas como contadero de ganado, la importante actividad de la antigua fundición del Martinete, situada un kilómetro aguas arriba y a donde se habilitará un camino y la flora y la fauna de la zona, la importancia de la zona ZEPA-LIC y la especial atención que requieren ciertas aves de la zona.

Merendero y área de descanso: zona cobijada por la sombra de frondosos árboles autóctonos para el descanso y el disfrute en la zona. Consta de dos partes, el merendero, con mesas de picnic, aparcamiento para bicicletas y un parque infantil y la zona de descanso, con una fuente, un escenario con un pequeño graderío y unas plataformas que sobre las que los visitantes puedan sentarse y tumbarse cómodamente.

Aparcamiento, con capacidad para: ocho vehículos, uno de ellos para minusválidos, un autobús y siete bicicletas.

Pasarela que permitirá al visitante recorrer los márgenes del río y acercarse lo máximo posible para poder observar cómodamente la parte más bonita que es, sin duda, el propio río y la diversa y abundante cantidad de vegetación que crece en los márgenes de este alimentada por sus aguas.

Ruta al Martinete, fundición de hierro de grandes dimensiones instalada a mediados del s.XIX junto al río Guadiana, cuyas aguas utilizaba para su producción. Nuestro proyecto facilita el acceso a este bello entorno habilitando un camino peatonal para acercarse a este lugar. Todo siguiendo el objetivo principal del proyecto que es dar a conocer la zona con todas sus características.

Camino de acceso a la zona del Puente de las Ovejas, desde Corral de Calatrava hasta en el aparcamiento, consta de una plataforma de ocho con cinco metros que se divide en calzada para vehículos a motor con seis metros de ancho y una senda peatonal y ciclista de dos con cinco metros de ancho.



Figura 3. Imágenes de la propuesta del proyecto Número 2.

Cabe mencionar que fueron muy diversas las propuestas, y que incluían instalaciones tales como un hipódromo, un área de paintball, un restaurante con huerta propia, observatorios de aves, tirolinas...

6. EVALUACIÓN DE LA EXPERIENCIA

Una vez concluido el cuatrimestre, y como herramienta par avalorar la experiencia se realizó una encuesta a los alumnos matriculados. El total de alumnos tanto matriculados como encuestados eran 19, con una edad media de 19 y medio años (desviación estándar, SD 0.30). La encuesta realizada contaban de dos partes, una primera en la que se preguntó a los alumnos sobre su procedencia, su aficiones. Para de esta forma conocer su relación con el entorno de la obra. En la segunda parte de la encuesta se preguntaban las sensaciones durante el desarrollo, su implicación, y sobre lo que han aprendido.

En cuanto a la primera parte de la encuesta, hemos obtenido que la distancia media de las ciudades de origen de los alumnos es de 105,2 km (SD 88.54km), por lo que se puede decir que la zona de estudio queda fuera del alcance habitual de nuestros alumnos. Esto concuerda con que ninguno de ellos conocía la existencia de esta muy importante obra civil perteneciente al legado histórico de la trashumancia en España.

Mayoritariamente (el 99%) considera que la asignatura le ha ayudado a tomar conciencia de la necesidad de mantenimiento, conservación y puesta en valor de nuestro patrimonio civil. Además, el 25% de los alumnos realizaban con anterioridad rutas de senderismo o rutas de ciclismo, y el 65% has contestado que la presencia de estructuras del tipo del Puente de las Ovejas, es un aliciente para comenzar una ruta.

El 100% de los alumnos encuestados han respondido que la realización de este trabajo Proyectual les ha ayudado a reconocer y prestar atención a otras obras del patrimonio histórico.

Además se ha preguntado a los alumnos sobre su valoración sobre el trabajo en grupo, de forma mayoritaria, 75%, han afirmado que les motiva y les agrada trabajar en grupo, puesto que de forma unánime, consideran que les refuerza su autoestima.

Los alumnos han trabajado en regla general muy bien, con una implicación que valoran con 7,5 puntos sobre 10 con una SD de 1,00 puntos. Y además con un gran interés en la asignatura, puesto que han valorado su interés en la misma con un valor medio de 7,1 puntos sobre 10 con una SD de 1,65 puntos. En general el alumno considera que el

ABP es un buen método de aprendizaje; es notable observar que prácticamente el 53% de los alumnos puntúan con los valores altos (“de acuerdo” o “muy de acuerdo”) y que ningún alumno rechaza en su totalidad el método. También hay acuerdo común en el hecho de que el método supone un gran esfuerzo para el trabajo del alumno con más de un 80% de alumnos que están de acuerdo o totalmente de acuerdo en esta observación, e incluso la han vuelto a remarcar en los comentarios finales de la encuesta.

7. CONCLUSIONES

El primer balance y evaluación es muy positivo tanto para los alumnos como para los profesores. El esfuerzo necesario para todos es grande, pero la recompensa que se obtiene es valiosa y motivadora. Los alumnos, además de adquirir conocimientos desarrollan habilidades como la participación, el debate, la comunicación oral y escrita, la capacidad de trabajo en grupo, etc. Por ello, la motivación del profesorado es alta, y se ve alimentada por el contacto con el alumnado.

Además los alumnos valoran positivamente un aspecto muy importante en su formación que es el respeto por las obras civiles históricas y comprenden su necesidad de conservación y mantenimiento.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Ureña, J.M.; (1998). Proyecto de nueva Escuela de Ingenieros de Caminos, canales y Puertos en Ciudad Real. Revista de Obras Públicas, Año CXLV, nº 3.380, Octubre.
- Marina, J.A.; (1993). Teoría de la inteligencia creadora. Ed. Anagrama. Barcelona.
- Kjesderman, F. y Enemark, Stig (1994). The Aalborg Experiment: Project innovation in university education. Aalborg University Press, Denmark.
- Castillo, E.; Coronado, J. Gálvez, J.; Ruiz, G. *et al.* (1999). Los trabajos proyectuales en la formación del Ingeniero de Caminos: Una alternativa integradora. III Congreso Nacional de Ingeniería Civil, Barcelona, 24-26 de Noviembre, 1429-1434.
- Sanz, A.; Casati, M.J. y Gómez, P.F.; (2005). El aprendizaje de la ingeniería con trabajos proyectuales. II Jornadas Internacionales de Innovación Universitaria: El reto de la Convergencia Europea, Madrid, 21-23 de septiembre.
- Jorgensen, D.O. y Howard, R. P. (2000). “Project based learning—A professional engineering practitioner learning paradigm”. 2nd Asia-Pacific Conference on Problem Based Learning. PBL: Education Innovation across disciplines. Themasek Polythechic Singapore. Tailandia.
- Sanchez-Cambronero, S., Rivas, A. y Mesones, J. (2007). “Experiences from a new way of teaching highway design: Seven years of workshop in transportation engineering”. Proc., of V Congreso Nacional de la Ingeniería civil, Colegio de Ingenieros de Caminos Canales y Puertos.
- Arias-Trujillo, J. y Porras, R. (2013). “Los seminarios de problemas como estrategia docente en las enseñanzas técnicas: Una experiencia aplicada a la Ingeniería del Terreno”. Revista de Docencia Universitaria. REDU. Número especial dedicado a Engineering Education, 11, 47-64.
- RuizRuiz, E. y SáezRidruejo, Cl. (1992). “La Cañada Soriana Oriental”. Cañadas Cordeles y Veredas. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Agricultura y Ganadería. ISBN 84-7939-019-0.
- Navas, J. M. (2005). I Congreso Nacional de Vías Pecuarias: un patrimonio único en Europa. Revista del Ministerio de Medio Ambiente, (48), 66-72.
- García, J. M. F. y Trigueros, J. A. (2006). Historia y técnica del camino. Revista de Obras Públicas, (3.470).

EL DESCUBRIMIENTO DEL GIGANTE. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL CONJUNTO PICTÓRICO DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS DE MORAL DE CALATRAVA, CIUDAD REAL

Raquel Racionero Núñez
(Universidad Complutense de Madrid)

Para comprender qué ha motivado la protección del Patrimonio histórico-artístico y su conservación, debemos remontarnos al siglo XIX. Los instrumentos legales que hicieron posible la protección genérica y la definición de tales bienes podían venir, en función de su naturaleza, características y origen o por el establecimiento de la protección, mediante declaraciones expresas e individualizadas contenidas en la propia ley¹.

El concepto de patrimonio, entendido como bien colectivo que debe ser regulado y protegido, ya aparece en la Ley de Instrucción Pública de 1857 y posteriormente en el reglamento de 1865; ambas Disposiciones fueron necesarias para impulsar la elaboración de un catálogo razonado de aquellos edificios que existían en sus respectivas provincias y cuyo mérito artístico o importancia histórica, los hicieran dignos de protección. Posteriormente la Ley de Conservación de Monumentos Histórico Artístico de 4 de marzo de 1915 en su art.1², cambia de nuevo el sistema de protección del Patrimonio, adaptando el ámbito de aplicación al sistema de declaración individual³.

En estos catálogos razonados comienza el germen que actualmente se lleva a cabo con el inventario y la conservación de los bienes existentes. Entre aquellos edificios que comenzaban a ser dignos de protección por los méritos artísticos e importancia histórica y que finalmente eran declarados a tal efecto, podría encontrarse el ejemplo que es objeto del presente trabajo.

Los principios que aplica la conservación preventiva, tan perseguida y vigente en nuestros días, están presentes desde los primeros intentos de crear, un instrumento sistemático de conocimiento, para catalogar los bienes de alto interés histórico-artístico; esto está relacionado con las labores de protección y conservación y con el sistema de recogida exhaustiva de información con documentación gráfica.

El proyecto de Catálogo Monumental de España, resultado fallido e incompleto, ya que no todas las provincias se vieron catalogadas, encontrando el ejemplo de Ciudad Real entre el reducido grupo catalogado. El inventario que podría englobarse en la relación de Catálogos Monumentales, en el caso de la provincia de Ciudad Real, queda recogido y recopilado por Bernardo Portuondo y Loret de Mora, iniciado el treinta de Abril de 1913 y concluido el diecinueve de mayo de 1917.

1 (Yarzo, 2010: 23).

2 (Gaceta de Madrid, 1915: 708-709).

3 (Yarzo: 2010: 24-25).

En los Decretos de 9 de marzo de 1940⁴ y 19 de abril de 1941⁵ y tras la aparición de tan solo seis catálogos de provincias, se confía la tarea de inventariar al Ministerio de Educación Nacional, creándose finalmente en 1961 el Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnográfica.

1. LA LOCALIDAD DE MORAL DE CALATRAVA, UN ESPACIO DESTACADO DE PROTECCIÓN: LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS

Bernardo Portuondo hace referencia a la población de Moral de Calatrava y concretamente recoge testimonio de la Iglesia parroquial que es motivo de estudio. Da una descripción detallada de la fachada principal, concretamente de la portada y describe el interior de la siguiente forma⁶:

Se ve en los elementos del templo una mezcla de caracteres y miembros ojivales, propios del primer periodo (siglo XIII), en el que sin duda se verificó la construcción, con otros románicos, producto natural del recuerdo de la reciente arquitectura. En la iglesia se han hecho obras del Renacimiento y en el siglo XVIII; y en distintas épocas se transformó el retablo primitivo, hasta sustituirlo hoy el templete gótico-francés que se ve en la capilla mayor.

La iglesia de San Andrés destaca por su interés como bien inmueble desde 1982, al estar dentro del casco urbano de Moral de Calatrava y ser declarado Conjunto Histórico-artístico. Esta catalogación agrupa una serie de inmuebles que forman una unidad de asentamiento, que incluye la parte más antigua del pueblo; sobre plano viene delimitado por la ubicación de las ermitas de San Roque, al Este, Ntra. Sra. de la Sierra al Oeste y la Iglesia de San Andrés por el Sur. Con este reconocimiento directamente se destaca la importancia de este inmueble y cuantos elementos puedan considerarse consustanciales de él y formen parte del mismo o de su entorno como así lo recoge el art. 14.1 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

La conservación de los Conjuntos Históricos, tal y como recoge la ley de la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha en el art. 39.1⁷, comportan el mantenimiento de la estructura arquitectónica, urbana y paisajística conteniendo todos los elementos unitarios significativos en interiores o exteriores, quedando por lo tanto incluidas en el ámbito de protección el conjunto de pinturas murales.

2. ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL INMUEBLE

A lo largo de la última década, el conjunto presentaba una situación límite en cuanto a su conservación, tanto desde el punto de vista material como estético; tras

4 (BOE nº 109 (1940:2655).

5 (BOE nº 121, 1941:3034-3035).

6 (Portuondo, 2007:141-142).

7 (BOE 24º, 2013: 81970-82006).

continuas remodelaciones, realizadas en su mayoría desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XX, se habían alterado y enmascarado parte de los enlucidos originales, a la vez que añadían elementos muebles de peor calidad en el interior del templo.

Las obras de rehabilitación e intervención del exterior y posteriormente del interior llevadas a cabo a lo largo del año 2013-2014, mostraron tras de sí, un amplio ciclo pictórico.

Antes del comienzo de las obras, podían observarse a la vista, restos de pinturas murales a ambos lados de la cabecera, aunque es tras esta última intervención, cuando se redescubren en extensión, así como el mayor número de escenas. Como ocurre en la mayoría de los casos, era casi nula la documentación existente que recogiera el testimonio de la existencia de estas pinturas murales.

El descubrimiento del gigante, imagen de un San Cristóbal que alberga todo el paño norte más cercano a la cabecera, es sin duda el elemento más simbólico e importante de todos los representados.

El porqué de la representación de tal santo, pudiéramos ponerlo en relación a la necesidad de protección de una población como bien señala D. Inocente Hervás y Buendía⁸ :

diezmada territorialmente por las terciadas, abandonado, como en las grandes epidemias, por sus vecinos, y aterra el ver la frecuencia con que aquí se repiten esas grandes y dolorosas catástrofes, por las que velozmente caminaba este pueblo a su despoblación y ruina.

La cubrición de los muros tras gruesas capas de encalado en ocasiones, va más allá de la mera decoración. La aparición del San Cristóbal y del ciclo decorativo existente, formado por fragmentos a lo largo de todos los muros, nos muestran la riqueza decorativa y la necesidad de encaminar la iglesia de San Andrés, hacía una rigurosa significación. La extensión de los motivos conservados, con la repetición de un amplio repertorio decorativo, compartimentaban las escenas que conformaban cada ciclo mostraban la importancia de tales restos, que en su conjunto podían datarse en torno a la 1ª mitad del s.XVI.

Tras el proyecto de intervención arquitectónica se llevó a cabo la recuperación del conjunto de pinturas murales, existentes en el interior del recinto. Existían ya restos descubiertos tras su enmascaramiento durante la guerra civil, refiriéndonos a los restos existentes en ambos lados del presbiterio.

El muro sur conserva un fragmento mural correspondiente a la imagen de una Virgen Majestad con el niño en brazos, de unas dimensiones de 1,50 x 1,20 m y a una altura de 40 cm del nivel del suelo. Realizada sobre la fábrica primitiva del templo y aunque amputada por la parte superior, la imagen de Nuestra Señora, queda rodeada por un rótulo de letra gótica, presentando una perfecta hermosura recortada, sobre un espacio pictórico que recrea una estancia, donde la figura se sitúa sobre un sencillo pavimento en perspectiva, distinguirse parte del trono de madera interrumpido por la caída de la colgadura posterior. Esta imagen medieval muestra además minuciosamente

8 Hervás y Buendía, Inocente (2002) [1918]: Diccionario Histórico-Geográfico y Bibliográfico de la provincia de Ciudad Real, ed. facsímil, Ciudad Real, BAM, pp. 458-459.

elementos cargados de gran naturalismo, como puede apreciarse en los motivos decorativos vegetales, en la carnosidad de los florones. La imagen de Nuestra Señora presenta al Niño Jesús, que tiene en su mano la bola del mundo y que se relaciona cariñosamente con su madre.

En el muro norte, y correspondiente a los restos de la capilla de pequeño tamaño de planta cuadrada, encontramos un amplio conjunto pictórico que recorre los tres lados que conforman el receptáculo, rematado por una bóveda de cañón apuntada. En ambos lados de la bóveda quedan representados, (con una extensión aproximada de 10m con restos de pintura mural), la imagen de una Santa Catalina y en el otro lado una figura masculina que debido al deterioro no podría especificarse. En el paño frontal se aprecia un espacio, formado en varios niveles compartimentando y que podrían describirse en una continuación de escenas que narran episodios de la vida de una imagen femenina sin determinar. Rematando el conjunto, aparecen decorando el arco franjas pintadas simulando ricas telas, representando motivos decorativos, de gran calidad.

Tras la aparición de grietas en uno de los paramentos verticales desde la bóveda y tras el desconchón de varias capas de enjalbegados de cal, aplicadas desde tiempo inmemorial y que servían de protección, se presentó ante nosotros la figura del omnipresente San Cristóbal. Lo que anteriormente eran datos y evidencias perdidas de modelos populares desaparecidos, empiezan a tomar forma con su descubrimiento.

Esta soberbia pintura, situada en el muro norte⁹, cercano a la cabecera, realizado con una técnica mixta de temple y fresco podía apreciarse en su totalidad, tras el desencalado de aproximadamente unos 20 metros. Tanto la ubicación como sus dimensiones no eran fortuitas, al igual que su representación ya que estas grandes imágenes eran muy comunes en los frentes de las entradas a ciudades o en cruceros de iglesias a lo largo de toda Europa, con ejemplos tan conocidos como los de las catedrales de Zamora, Salamanca o Toledo. El caso que nos ocupa continua usando modelos pintados al fresco ya recuperados como los existentes en la Iglesia de San Marcos de Salamanca y datados en torno a los siglos XIII-XIV o el encontrado en Santa María de la Oliva en Lebrija fechados en el siglo XV.

La representación de alto interés artístico, hagiográfico e iconográfico nos muestra un Cristóbal con ciertas peculiaridades; porta en el hombro izquierdo al Niño y en el brazo una rueda de molino y ciñe en el cinto a cuatro personajes llenos de un original simbolismo, elementos que marcan su singularidad respecto a la mayoría de las representaciones de este gigante. Pero sin duda el San Cristóbal de la Iglesia de San Andrés, puede destacarse respecto a otras representaciones por su rostro hierático y por su mirada convergente, recordando modelos bizantinos e ingleses¹⁰.

Siguiendo con la descripción de los restos pictóricos murales, en el muro sur y bajo los restos de frontispicio o arquitectura efímera barroca, encontramos a ambos lados del

9 Localización espacial lógica, si entendemos que dentro del culto y la veneración por este santo, la tradición decía que todo aquel que lo pudiera contemplar, sin necesidad de entrar en el templo, podría quedar protegido de una muerte ese día y que la muerte no te llevaría, siendo visible por lo tanto desde la entrada principal, cumpliéndose tal leyenda.

10 Gutiérrez Baños, Fernando (2010): "El retablo de San Cristóbal. ", Boletín del Museo del Prado. Tomo XXVIII, nº 46, pp. 15-16.

arco, que divide el primer muro cercano a la entrada, la representación de tres escenas. La primera escena tiene unas medidas aproximadas de 1,60x1, 25 m, representando a un personaje femenino con ricos ropajes delimitado entre columnas arquitectónicas que enmarcan la escena.

La siguiente figura también amputada y separado por un arco central, presenta también a otro personaje femenino con ricas vestiduras del que se desconocen sus atributos y a su vez y siguiendo la perspectiva jerárquica acompañada de la imagen de una donante a su derecha. En el extremo superior derecho se encuentra la representación de la imagen de un ángel¹¹ apartando un cortinaje e introduciéndonos en un interior donde pueden apreciarse elementos muebles ricamente ornamentados, concretamente un asiento. Toda la escena se ve recorrida por los restos de una cenefa decorativa, existente en otros restos dentro del templo, formado por motivos vegetales trifolios, lancetados. Las dimensiones de los restos de pintura existentes en este paño son de 2,10 x1, 20 m.

Respecto al tercer pañete con restos pictóricos murales, encontramos la representación de otra escena enmarcada por una columna a su izquierda y donde pueden reconocerse partes de la vestimenta en color verde de una imagen femenina. La medidas del pañete son de 1.60 x1.25 m.

Tras el descubrimiento de todos los restos, nos encontramos ante la responsabilidad de dar unidad al conjunto pictórico encontrado, respetando en todos ellos su importancia material, estética y simbólica. Para ello y sin olvidar, que el edificio no podía perder su uso litúrgico, era necesario aplicar unas medidas de conservación y protección de las mismas.

3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

La intervención de rehabilitación comenzó ante la situación de emergencia en la que se encontraban algunos paramentos de la Iglesia, y la necesaria reparación de las cubiertas y eliminación de los focos de humedad, que sufría todo el inmueble y que ponían en peligro las estructuras abovedadas y nervaduras de algunos tramos.

Por lo tanto las obras objeto de intervención se centraban en solucionar el problema de la situación de peligro que podía originar desprendimientos y los problemas estructurales del edificio.

El estado de conservación general de la iglesia una vez corregidos los problemas descritos, tras la actuación en las fachadas exteriores, el tejado y la torre, hacían plantearse, un nuevo orden de prioridades generadas, tras la realización de un diagnóstico global del edificio. La aparición de las grietas en el interior, dejaron al descubierto restos de los estratos murales inferiores, de los que se carecía de información y que marcaban una nueva fase cognitiva, centrada en el estudio de las características y las necesidades del bien. Por ello se aprovechó el proceso de intervención del bien inmueble, viendo en ello una oportunidad única para ampliar el conocimiento de los materiales y de las técnicas de construcción. El conocimiento de todos estos datos marcaría el contenido

11 Véase las semejanzas en esta representación con las conservadas de los restos de pinturas murales del Convento de San Pablo de Peñafiel, concretamente a los restos murales conservados y denominados pintura del Ángel.

de una metodología, que a su vez permitiera establecer unos criterios de intervención, atendiendo al valor histórico artístico, arquitectónico y sociológico del bien. La existencia de algunos restos de pintura mural, conocidos previamente a la realización de las obras de rehabilitación, ya manifestaba su necesidad de recuperación, por razón de importancia y excepcionalidad histórica y artística, viéndose aumentado tal importancia por los posteriores descubrimientos murales.

Tras este testimonio y con la distancia de casi un siglo, el tiempo y el estudio realizado sobre este bien inmueble, dan muestra de bienes mutilados e incompletos, donde el paso por diversas manos y formas de hacer en el edificio hacen el resto. El conjunto de pinturas han sufrido graves alteraciones, destacándose las amputaciones especialmente en los restos murales localizados en el muro norte, justo al finalizar la nave central. Se localizaban de forma fragmentaria estratos murales correspondientes a distintas épocas, y a distintos niveles parietales.

Los estudios previos llevados a cabo tras la realización de las catas murales, mostraban de manera fragmentada en los paramentos, la existencia de restos pictóricos por encima del zócalo de una altura aproximada de 170 cm respecto del suelo.

No solo los sucesivos enlucidos ocultaban los restos de pintura, sino algunos bienes muebles, como ocurrió con el antiguo retablo barroco de la Virgen del Carmen sobre el muro norte, tras el que se encontraba la figura policroma del San Cristóbal. Los elementos adosados al muro a su vez produjeron amputaciones sobre la superficie mural, quedando evidenciados tras su posterior desmontaje. El cambio de gusto estético a lo largo de los años y la pérdida de importancia dentro del culto, pudieron influir en la cubrición de los mismos.

Tras tener documentadas las diversas partes integrantes de la obra que es objeto de estudio y teniendo en cuenta el carácter interdisciplinar que conlleva cualquier proyecto de restauración¹², se pasó a realizar un estudio de los materiales constituyentes para su posterior caracterización. Se aplicaron a continuación todos aquellos métodos de examen visual y técnico necesarios, para detallar todas las alteraciones presentes, para a renglón seguido profundizar en el estudio de sus causas y plantear posibles tratamientos o intervenciones.

4. CRITERIOS Y METODOLOGÍA DE LA INTERVENCIÓN

El carácter de la intervención fue prioritariamente conservativo, impuesto por la degradación que presentaba, encaminando la mayoría de tratamientos propuestos al desenmascaramiento de los estratos y su posterior consolidación y limpieza.

Al encontrar los restos pictóricos del fresco sobre los pañetes de la fábrica original se encontraron marcas e improntas sobre los enlucidos que se respetaron, al igual que las irregularidades superficiales, reforzando tan solo aquellas áreas que requirieran mayor fuerza adhesiva.

12 Generándose una documentación inseparable dentro del proceso de examen y tratamiento.

En la intervención de limpieza y retirada de restos de capas cubrientes, se adoptó el criterio de media limpieza, para poder conservar al máximo la superficie original, combinándose la limpieza química con medios físico-mecánicos.

El tratamiento de las lagunas se resolvió siguiendo un planteamiento arqueológico¹³, utilizando para la reintegración del soporte una matización en la coloración final en el empleo de los morteros y para las áreas de pequeñas pérdidas y abrasiones utilizando la reintegración pictórica con acuarelas¹⁴.



1. Detalle del proceso de restauración: limpieza mecánica.

5. ESTUDIO SOBRE LOS BIENES MUEBLES: LOS CUADROS DE ALTAR

En el presbiterio de la iglesia, se encuentran ubicados seis lienzos de gran formato de excelente calidad, que constituyen el cuerpo más importante de los bienes muebles de la parroquia. Los lienzos según su ubicación de arriba abajo y de izquierda a derecha son:

- Lienzo de San Jerónimo penitente, datado en el s. XVII, autor desconocido.
- Lienzo de la Santísima Trinidad, datado en el s. XVI, autor Luis Tristán.
- Lienzo de la Inmaculada Concepción, datado en el s. XVII, autor desconocido.
- Lienzo de San Blas, datado en el s. XVIII, autor anónimo.
- Lienzo del Martirio de San Andrés Apóstol, datado en el s. XVIII, copia de un cuadro de Pedro Pablo Rubens, autor desconocido.
- Lienzo de San Sebastián, datado en el s. XVIII, autor desconocido.

La ausencia de documentación sobre tales bienes, hasta la fecha no ayudaba a esclarecer datos fundamentales sobre los mismos. La procedencia, la cronología, el estilo o la temática, elementos identificativos de cada obra, son diferentes, por lo que fue necesario un estudio específico de cada uno de ellos para su correcta definición.

La ubicación de los lienzos en el altar mayor de la iglesia tras la desaparición del retablo que estuvo ubicado allí en origen, muestra evidencias, que atestiguan que no fueron encargados ex profeso, para ser colocados allí. Prueba de esa nueva reubicación y adaptación, está presente en alguna de las obras, en concreto con

13 ICOMOS (2013): introducción).

14 (id.: art 5).

el lienzo correspondiente al San Jerónimo Penitente. Las dimensiones reales del lienzo son más reducidas que las molduras que marcan las galerías neogóticas, siendo ajustado y añadido una plataforma de madera de 15 cm para completar tales huecos.

Existen testimonio escrito¹⁵ por Don Rafael Ramírez de Arellano, este recoge una descripción del interior, concretamente del presbiterio, donde comenta:

El retablo mayor, procedente de la última reforma, presenta tres lados con pinturas de escaso mérito, de las que la principal figura el martirio de San Andrés, á quien el templo está dedicado.

Con esta descripción sabemos parte de la colocación de los lienzos en el altar mayor, concretamente el lienzo del Martirio de San Andrés en 1894. En el caso de los lienzos ubicados a ambos lados del lienzo central dedicado al Martirio de San Andrés, pueden contemplarse los lienzos datados en el siglo XVIII, dedicados a San Blas y a San Sebastián. Ambos lienzos se asemejan en cuanto a sus dimensiones y a la técnica, habiendo semejanzas respecto al tipo de soporte de tela de lino, concretamente tafetán, el mismo tipo de preparación y la misma gama de pigmentos escogidos para su paleta. Se aprecia tras los análisis técnicos de ambos lienzos, la ejecución directa y segura, limitando la estructura a un único estrato, presentando mayor complejidad en zonas de mayor elaboración como en cuerpos, rostros o zonas puntualmente más detalladas, encontrando una pinclada abocetada, fundida y suelta.

Es importante destacar un dato que arroja algo de luz sobre la ubicación previa de uno de los lienzos, concretamente el de San Sebastián. Aún teniendo escasa documentación en lo referente al interior de la Iglesia de San Andrés, se conserva una fotografía realizada por el fotógrafo Don Emilio Sánchez Aguilar a la Virgen de la Sierra en 1903¹⁶, donde puede apreciarse un retablo neoclásico, con tres lienzos pintados, posiblemente ubicado en alguna de las capillas laterales desaparecidas, y donde puede apreciarse el perfil inconfundible de la figura de Santa Irene curando las heridas de San Sebastián.

Respecto a la ubicación previa a su colocación dentro del presbiterio de la Iglesia de San Andrés, encontramos otro testimonio en relación a la posible ubicación de otro de los lienzos. Para ello debemos volver a citar a Inocencio Hervás, cuando describe la construcción de la ermita de la Virgen de la Sierra, concretamente refiriéndose al



2. Vista general del Muro Norte, interior de la Iglesia San Andrés, durante la restauración.

15 (Ramírez de Arellano, 1894: 34).

16 Datos aportados por D. Antonio Trujillo de la Torre, gracias a la colaboración de D. Miguel Ángel Parrilla Bustos.

permiso que D. Agustín Pacheco y Villaseñor solicitó al ayuntamiento, para colocar en la ermita de la Virgen, un cuadro con marco de talla, dedicado a la Purísima Concepción. Hoy existe en la ermita, justo frente a la entrada, un marco dorado de yesería de estilo barroco¹⁷, al que le faltaría el lienzo y el bastidor, que sin duda encajaría en dimensiones con las que tiene el lienzo de la Inmaculada Concepción que alberga actualmente la Iglesia de San Andrés.

6. LIENZO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD DE LUIS TRISTÁN

El lienzo que corona el presbiterio en la Iglesia de San Andrés es una obra realizada por Luis Tristán representando el tema de La Santísima Trinidad¹⁸. El artista reproduce un tema ya recogido por su maestro, Doménikos Theotokópoulos, “El Greco”, en el lienzo que pinta para Santo Domingo el Antiguo en Toledo en 1577¹⁹.

La presencia de esta excelente obra en la parroquia de San Andrés, queda recogido por el testimonio de Ramírez de Arellano²⁰ dentro de la descripción que hace de la Ermita de la Virgen de la Sierra, dice textualmente:

En la Iglesia hay una Trinidad hermosísima de Tristán, una cruz de madera y concha grabada, una Anunciación en lienzo muy hermosa y una tablita que parece un retrato de mujer con la cabeza cubierta de un manto, en el que se ve sobre la frente la cruz de Montesa.

La obra puede atribuirse al autor ya no solo por la repetición de modelos y de temática, sino porque tras el desmontaje del lienzo, y ya casi acabando la última fase de la limpieza, se encontró la firma. Esta se localizó fragmentada y desgastada en el extremo inferior derecho, cercano al borde y tal y como recoge Enrique Herrera Maldonado²¹ con la siguiente firma: “*LUIS TRÍSTAN FECIT/ TOLETI 1624*”. Que el autor firme sus cuadros no es algo extraño ya que según recogen otros autores como Ismael Gutiérrez Pastor²², aparece ya la primera obra firmada y fechada como Luis Tristán²³ desde el cuadro de la *Crucifixión* de 1609, de la siguiente forma: “*LUYS TRISTAN FACIEBAT / TOLETI. 1609*”. La comparación de la firma encontrada con otras aceptadas como propias del autor, nos mostraban su autenticidad.

Como ocurre en muchas ocasiones, la presencia de repintes y enmascaramientos sobre la pintura pueden afectar también a la firma. Por ello y para confirmar que está era original y no se trataba de un repinte posterior, se realizó la comprobación y el estudio aplicando métodos científicos instrumentales, concretamente el análisis con

17 Hueco hoy relleno de un pintura correspondiente a el tema de la Asunción de la Virgen, pintado directamente sobre la pared.

18 (Herrera, 1997: 285).

19 (Pérez Sánchez, 2001: 265-266).

20 (Ramírez de Arellano, 1894: 34).

21 (Herrera, 2008: 51).

22 (Gutiérrez Pastor, 1993: 100).

23 Tras abandonar el apellido materno, Escamilla, que había utilizado hasta entonces.

luz ultravioleta²⁴ o con lámparas de Wood. El estudio con luz ultravioleta, nos permitió evaluar la entidad de las restauraciones, los posibles retoques. La ubicación de la firma- que se encuentra en el borde inferior del lienzo- está muy deteriorada encontrarse en un área muy desgastada y rozada.

Otras zonas como el fondo correspondiente al cielo, al igual que ocurre con los bordes, presentaba áreas movidas y barridas, producidas por los efectos dañinos de limpiezas irregulares y excesivas llevadas a cabo en anteriores intervenciones.

El recorte irregular del lienzo y su nuevo montaje sobre un bastidor moderno, habían ocultado tan importante elemento. Tras observarse los datos aportados por el análisis y tras su interpretación, estos mostraban la superficie libre de repintes, por lo que corroboraban la autenticidad de la firma. Adicionalmente, los craquelados de edad presentes a lo largo de toda la superficie, afectaban también a la superficie de la firma, introduciéndose la aplicación del trazo en los mismos, no encontrándose tales trazos superpuestos.

El deterioro que presentaba la obra, era muestra de que está no estuvo desde el principio de su creación en condiciones adecuadas en lo que respecta a conservación preventiva.

La presencia en la superficie de pinceladas de carácter oleoso, sobre puestas a la capa de policromía original, con restos de varias capas de barniz pasmado e irregular, enmascaraban una superficie desgastada y muy deteriorada.

Respecto a las aportaciones obtenidas tras la intervención sobre esta magnífica obra, decir que existe datos que nos mostraron un dibujo preparatorio, diferenciando el grosor de las capas de pintura aplicadas en el fondo formando superposición de veladuras, dando pinceladas más empastadas a través de toques breves de color en el área correspondiente, a la representación de la composición cerrada piramidal, delimitada por la figura de Dios Padre. No se observaron arrepentimientos o correcciones de postura.



4 Detalle del Lienzo de la Trinidad, antes de la restauración.

24 (González Mozo, 2005: 2-3).

7. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LOS BIENES MUEBLES

Además de las diferencias técnicas presentes en cada uno de los lienzos, tras un examen organoléptico, se observaron diferencias respecto al estado de conservación de tales obras. No existían informes técnicos previos sobre las posibles intervenciones realizadas previamente sobre estos lienzos, aunque había evidencias de que las obras habían sido intervenidas

Los lienzos no solo estaban cubiertos por suciedad, propia por la acumulación de polvo, sino también cubiertos por pátinas amarillentas que apenas dejaban ver el contenido de lo representado. Era evidente que los cuadros habían sido “refrescados” aplicándoles varias capas de betunes²⁵, y barnices de mala calidad. Además de estas pátinas y zonas enmascaradas podían observarse repintes burdos realizados al óleo, en muchos casos aplicados sobre lagunas y sobre estas capas de suciedad.

Desde el examen visual inicial ya se observaba, el pésimo estado de los bastidores de los lienzos, corroborado tras el inicio del desmontaje, el deterioro y la fragilidad de los mismos.

Algunos de los lienzos habían sido recortados, posiblemente para resanarlos o readaptarlos, encontrándose muchos de ellos montados sobre áreas con restos de pintura, confirmándose tras el desclavado.

Se aumentaba el riesgo de pérdida debido a que, nos encontrábamos ante lienzos de gran formato, sueltos por las esquinas y por los perímetros, produciéndose bolsas y pliegues y con ello desprendimiento de estratos pictóricos; la falta de sujeción unido al deterioro de los bastidores, en su mayoría desensamblados y con listones estructurales perdidos. La sencilla operación de desmontaje podía causar mayores problemas²⁶, por ello se optó por la protección de la película pictórica para aportar mayor seguridad en el traslado. Todos los lienzos se presentaban destensados y con marcas de haber tenido marcos.

Se aprecian en todos los soportes pictóricos una serie de alteraciones o patologías como son la oxidación, las deformaciones, las roturas y el biodeterioro.

Ninguno de ellos estaba reentelado, aunque podrían apreciarse la presencia de injertos y de bandas perimetrales. En el lienzo de la Inmaculada es importante destacar los restos de imprimación aplicados por el reverso. La aplicación de una capa cubriente protectora por el reverso, algo que era una práctica habitual de los antiguos maestros para evitar el deterioro sobre las fibras, producido por los cambios de humedad relativa sobre el material celulósico. Generalmente al aplicar estas capas aislantes se usaba cola, y sobre ellas, un fondo o preparación de imprimación coloreada²⁷



5. Detalle del reverso del lienzo de la Inmaculada Concepción.

25 (Díaz Martos, 1975: 64).

26 (Calvo, 2002: 191-192).

27 (Calvo, 2002: 99).

Las tratamientos aplicados sobre los lienzos perseguían estabilizarlos, retirar los bastidores dañados y todos los añadidos que ya no cumplieran una función (por ejemplo los parches antiguos o bandas perimetrales); eliminar intervenciones invasivas como repintes y las sucesivas capas de acumulación de barnices que en su mayoría estaban oxidados y pasmados.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Calvo, Ana (2002): Conservación y restauración de pintura sobre lienzo. Madrid, Serbal, pp. 187-232.
- Decreto de 9 de Marzo de 1940 reorganizando el servicio del Catálogo Monumental de España, BOE nº109 del 18/04/1940.
- Decreto de 19 de Abril de 1941 por el que se encomienda al Instituto Diego Velázquez de arte y arqueología, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el Catálogo Monumental de España, BOE nº121 del 01/05/1941.
- Díaz Martos, Arturo (1975): *Restauración y conservación del arte pictórico*. Madrid, Arte Restauro.
- González Mozo, Ana, y Carcelén, Laura Alba (2005): “Uso de la Luz Ultravioleta para el estudio del estado de conservación de la pintura de Caballero”, *I Actas del II Congreso del GEIIC*, Universidad de Barcelona, pp. 1-12.
- Gutiérrez Baños, Fernando (2010): “*El retablo de San Cristóbal*”, *Boletín del Museo del Prado*. Tomo XXVIII, nº 46, pp. 1-16.
- Gutiérrez Pastor, Ismael (1993): “El viaje a Italia de Luis Tristán: a propósito de una crucifixión firmada (1609)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Vol. 5, pp.99-104.
- Herrera Maldonado, Enrique (2008): “La Trinidad de Luis Tristán. En la Iglesia Parroquial de San Andrés de Moral de Calatrava”, *Revista Calatrava turística*. Nº8, pp. 47-52.
- Herrera Maldonado, Enrique y Sainz Magaña, Elena (1997): “Arte Contemporáneo”, en *Ciudad Real y su provincia*, Ed. Coord. Alfonso Caballero Klink Ciudad Real Ed Gever, Vol. 3, pp.81-298.
- Hervás y Buendía, Inocente (2002) [1918]: *Diccionario Histórico-Geográfico y Bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, ed. facsímil, Ciudad Real, BAM, pp. 447-462.
- ICOMOS (2003): Principios para la Preservación, Conservación y Restauración de Pinturas Murales, Zimbabue, pp. 1-6.
- Ley relativa a los Monumentos Nacionales Históricos Artísticos del 4 de marzo de 1915, Gaceta de Madrid nº 64 de 05/03/1915, pp.708 y 709.
- Ley 16/1985, de 25 de Junio, del Patrimonio Histórico Español, BOE nº155 de 29/06/1985.
- Ley 4/2013, de 16 de mayo, de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha, BOE nº 240 de 07/10/2013.
- López-Yarto Elizalde, Amelia (2010): *El catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid, CSIC, pp.39-51.
- Pérez Sánchez, Alfonso y Navarrete Prieto, Benito (2001): *Luis Tristán*, Toledo, Real Fundación de Toledo, pp. 195-251.
- Portuondo, Bernardo (2007) [1917]: *Catálogo Monumental Artístico-Histórico de la Provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real, BAM, pp.141-142.
- Ramírez de Arellano, Rafael (1894): *Paseo Artístico por el Campo de Calatrava*, Ciudad Real, Imprenta del Hospicio de Ciudad Real, pp. 15-34.

APLICACIÓN DE DIFERENTES TÉCNICAS GEOFÍSICAS EN LA INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA DEL YACIMIENTO DE LAS VIRTUDES

José Luis Sánchez Sánchez
(*Facultad de Letras de Ciudad Real. UCLM*)

Jesús Sánchez Vizcaíno
(*ETSI. Caminos, Canales y Puertos de Ciudad Real. UCLM*)

Óscar Merlo Espinosa
(*ETSI. Caminos, Canales y Puertos de Ciudad Real. UCLM*)

Víctor Manuel López-Menchero Bendicho
(*Sociedad Española Arqueología Virtual*)

María Cristina López López
(*UCLM*)

1. INTRODUCCIÓN

Los estudios realizados por el Grupo de Investigación, Materialidad, Arqueología y Patrimonio de la Universidad de Castilla-La Mancha, en el Conjunto Histórico-Artístico de Las Virtudes (Santa Cruz de Mudela), han ofrecido la posibilidad de aplicar los métodos geofísicos en la investigación de este enclave con el objetivo de comprobar si existen restos constructivos o secuencias estratigráficas de subsuelo con valor patrimonial y arqueológico. Para ello se han utilizado las técnicas del georradar, la tomografía eléctrica y el nanoTEM, éste último de manera experimental, puesto que no hay constancia de que se haya empleado hasta ahora para el análisis de restos arqueológicos.

Las técnicas geofísicas son métodos de exploración indirecta. Los métodos geofísicos se fundamentan en el contraste de las propiedades físicas entre el material buscado y los materiales que lo albergan. El hecho de existir métodos alternativos para la determinación de una misma propiedad física es extremadamente importante ya que cada método tiene sus propias limitaciones y rangos de aplicabilidad por lo que, en cada investigación, debe aplicarse el método más operativo y que mejor se adapte a la misma.

Sobre la base de estas premisas, se pretendía obtener una caracterización estratigráfica del subsuelo en las zonas de exploración seleccionadas: la ermita, la plaza de toros, con sus edificaciones anexas, y los jardines exteriores ubicados al sur y al este de las dos anteriores.

2. EL SITIO DE LAS VIRTUDES

El municipio de Santa Cruz de Mudela se sitúa en la zona sureste de la provincia de Ciudad Real. En su extremo sur se alzan las sierras del Acebuche y del Aljibe que dan paso a las primeras estribaciones de Sierra Morena. Históricamente este lugar ha servido como paso obligado para los viajeros que deseaban cruzar Sierra Morena, bien para acceder a las ricas tierras del mediodía peninsular, bien para conectar con la inmensa meseta castellana.

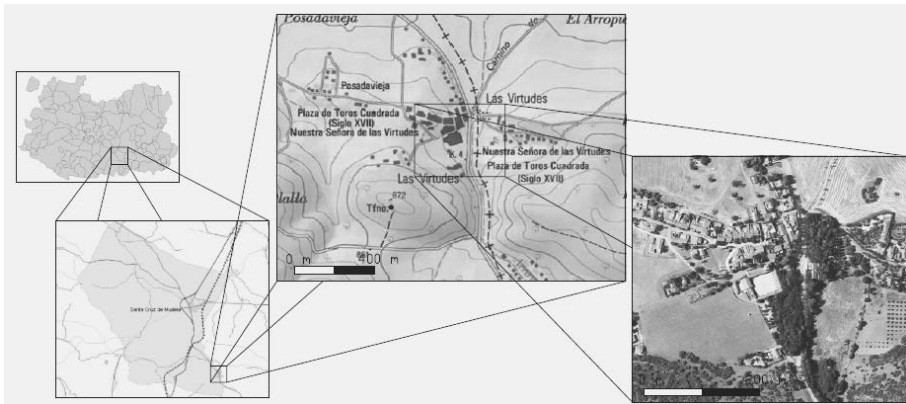


Fig. 1. Localización y vista general del paraje de Las Virtudes en el término municipal de Santa Cruz de Mudela (Ciudad Real). © Instituto Geográfico Nacional de España.

El paraje de Las Virtudes se localiza en el término municipal de Santa Cruz de Mudela, pudiéndose acceder a él desde la A-4. Esta cercanía a la Autovía del Sur, así como la presencia de la que probablemente sea la plaza de toros más antigua del mundo, han convertido al paraje en destinatario de un incipiente turismo cultural.

Los numerosos vestigios arqueológicos localizados en varias zonas de Las Virtudes, probablemente de cronología visigoda, indican que nos encontramos ante un yacimiento arqueológico relevante.

3. DEFINICIÓN DE LAS ÁREAS DE ESTUDIO

Como hemos expuesto anteriormente, el paraje de Las Virtudes presenta signos de haber albergado algún tipo de poblamiento tardoantiguo de cierta entidad, cuya superficie total no se conoce. Por otro lado, la ermita y la plaza de toros han sufrido desde su construcción numerosas reformas que no han quedado recogidas documentalmente y por lo tanto nos son desconocidas. Tal desconocimiento dificulta la protección de dichos restos así como su posible aprovechamiento social.

Con objeto de paliar esta falta de conocimiento, se seleccionaron diferentes puntos del entorno de la ermita-plaza de toros para la realización de los trabajos de investigación geofísica y arqueológica, pudiendo ver su disposición en la figura 2.



Figura 2. Localización general de las diferentes zonas de trabajo en el conjunto de Las Virtudes. (A) Galería porticada. (B) Plaza de toros. (C) *Pulvino* (D) Zona del altar. (E) Exterior ermita. (F) Exterior plaza de toros. (G) Jardines. (PNOA © Instituto Geográfico Nacional de España - (Castilla-La Mancha).

4. MÉTODOS Y EQUIPOS

En el presente trabajo se han aplicado los métodos eléctrico y electromagnético, mediante el uso de la tomografía eléctrica, del georradar (*Ground Penetrating Radar* – GPR) y del nanoTEM. Para la elección de estos métodos se ha tenido en cuenta las dimensiones y topografía de la zona, los posibles contrastes de valor que puede presentar el parámetro físico a medir a un tiempo entre los materiales del yacimiento y en el sustrato geológico que los alberga (anomalía), y la disponibilidad de los equipos.

El equipo empleado para la tomografía eléctrica es el resistivímetro multicanal portátil SuperSting R8 PI. Este instrumento tiene la capacidad de medir simultáneamente hasta 8 canales que utilizan un transmisor de alta potencia para que la producción de datos de campo pueda alcanzar velocidades elevadas. Con el transmisor de alta potencia, se pueden recopilar datos mediante la repetición y filtrado de la toma de registros consecutivos.

En cuanto al software de inversión utilizado, AGI EarthImager 2D es el software estándar para imágenes de resistividad y PI dominio tiempo de Advanced Geosciences. Con este software, los datos registrados con los instrumentos SuperSting de imágenes de resistividad del subsuelo de AGI pueden ser interpretados y obtener secciones 2D del subsuelo.

En nuestra campaña de investigación mediante el empleo de *Ground Penetrating Radar* – GPR, se utilizó el equipo de georradar NOGGIN 250 y el SpiView, que es el software estándar suministrado con el equipo.

El equipo puede configurarse para diferentes velocidades en diferentes medios. En nuestra investigación se han usado las de *Dry Soil*, *Wet Soil*, *Pavement* y *Dry Rock*, en suelos, y *Concrete* sobre muros, con unas velocidades relativas de 50-100 ns, lo que nos proporciona una profundidad de investigación de alrededor de 2,5 - 5 m según la configuración seleccionada.

La técnica de micro Tránsito electromagnético en Dominio de tiempo, nanoTEM, se ejecutó con el procesador de datos geofísicos GDP-32II, un receptor universal multicanal diseñado para adquirir virtualmente cualquier tipo de datos electromagnéticos o eléctricos desde DC (corriente continua) hasta 8 KHZ de ancho

de banda. En nuestra investigación se empleó la versión NT-20; está diseñado para transmitir en bucle con una resistencia de hasta 10Ω y transmite una señal de dominio de tiempo entre DC y 512 Hz.

El software empleado es STEMINV, que construye, edita y revisa los conjuntos de datos, mientras que con el RSTEMINV, ejecutable directamente desde una línea de comandos MS-DOS, se crea una sección del modelo dado por los datos de STEMINV. El modelo de inversión es un método fiable para convertir mediciones TEM a los perfiles de resistividad frente a la profundidad.

5. LOS TRABAJOS DE CAMPO Y RESULTADOS

Según todo lo anteriormente expuesto, se planteó y ejecutó una campaña de investigación como la que a continuación se describe con las técnicas del georradar, la tomografía eléctrica y el nanoTEM.

5.1. Georradar

La investigación con georradar se desarrolló sobre todas las zonas de estudio definidas inicialmente. A la vista de los resultados obtenidos con el GPR, se seleccionaron las localizaciones en las que posteriormente se realizaron la tomografía eléctrica y el nanoTEM.



Figura 3. Vista general de las zonas en las que se realizaron las investigaciones sistemáticas con GPR.
(A) Galería porticada. (B) Plaza de toros. (C) Exterior plaza de toros. (D) Jardines.

En la zona de exploración geofísica A-galería porticada, el estudio consistió en la ejecución de cinco perfiles. Se situaron tres bajo los soportales: el primero de 50 m, cuyo origen es el muro noreste de la galería, y su final, el muro suroeste que cierra el conjunto, y los dos segundos de 30 m, con origen en el mismo punto del muro noreste de la galería y final en la puerta de la ermita. Otros dos perfiles de 40 m se ubicaron entre la galería porticada y la zona del callejón de la plaza de toros. Todos están separados entre sí 0,5 m, medidos según la orientación NE-SO (dirección A). La longitud total de estos perfiles es de 190 m y abarcan una superficie de 170 m^2 .

La configuración de la antena del GPR se realizó mediante el software Spiview en los modos *Dry Rock* en los perfiles P1, P3, P4 y P5, y en *Paviment* para el P4, lo que supone una velocidad de 100 ns que se traduce en un nivel de profundización en la exploración de 5 m.

Los datos recogidos con el georradar a lo largo de los cinco perfiles que se han realizado de forma paralela a la orientación de la ermita, en los soportales, permitieron documentar varios puntos donde existe un alto contraste en el subsuelo. Este contraste parece deberse a la posible presencia de varias estructuras subsuperficiales y de material constructivo colapsado perteneciente a las mismas y dispuesto en torno a ellas.

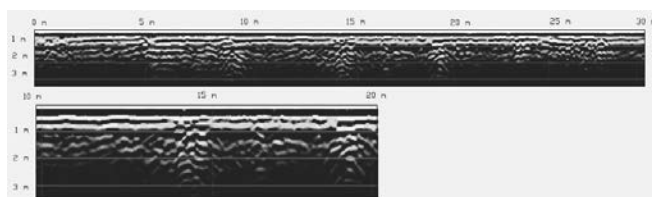


Figura 5. Ejemplo de radargrama con anomalías. Zona galería porticada.
Abajo detalle del mismo entre los metros 10 al 20.

En la zona de exploración geofísica B-plaza de toros, debido a su gran amplitud, se realizaron inicialmente una serie de perfiles no sistemáticos separados entre sí 4 m para determinar las características adecuadas de la prospección con el GPR, así como la longitud y distancia óptimas entre los perfiles de la misma. Sobre la base de esta primera fase, se ejecutaron un total de 36 perfiles en una cuadrícula rectangular adaptada a la morfología de la arena de la plaza. Estos se separaron entre sí 2 m, medidos según las orientaciones NE-SO (dirección A) y NO-SE (dirección B), a fin de obtener una caracterización doble de la zona. La longitud total de estos perfiles es de 1166 m, con una cobertura superficial de 1080 m².

La configuración de la antena del GPR se realizó mediante el software Spiview, en el modo *Wet Soil*, en la totalidad de los perfiles, lo cual estima una velocidad de 50 ns que se traduce en un nivel de profundización en la exploración de 3 m.

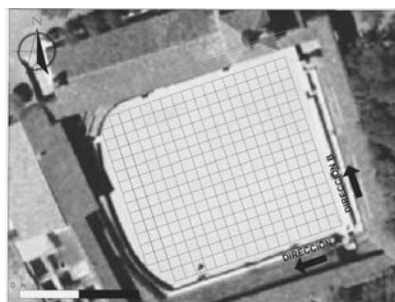


Figura 6. Situación de los perfiles de georradar realizados en la zona A-galería porticada (verde) y zona B-plaza de toros (rojo).

Los datos obtenidos por la investigación que se ha efectuado con el georradar en esta zona pueden ser considerados satisfactorios, puesto que se han identificado un número elevado de anomalías en el subsuelo de gran parte de la superficie de la plaza de toros. Estas anomalías se pueden interpretar como posibles unidades murales bien delimitadas, puesto que la disposición espacial en planta de las mismas indica una clara alineación en ciertos puntos.



Figura 7. Situación de las diferentes anomalías detectadas en la plaza de toros.

Dentro de la ermita, se encuentran las zonas de exploración *C-pulvino* y *D-zona* del altar. En el área del *pulvino* se ejecutó una cuadrícula rectangular de 8 x 4 m, compuesta por un total de 14 perfiles, medidos según las orientaciones NE-SO (dirección A) y NO-SE (dirección B). La longitud total de estos perfiles es de 76 m y la superficie explorada de 32 m².

Las únicas anomalías que se han obtenido estuvieron originadas por un cambio en la compacidad de los estratos inmediatos del subsuelo en dos puntos concretos y a una profundidad de unos 0,30 m. Estas estarían probablemente producidas por algún trabajo de rehabilitación puntual sobre las zonas mencionadas.

En torno al altar, los trabajos se dividieron en dos sectores debido a la configuración de diferentes alturas del lugar. Inicialmente se desarrolló la investigación en la zona del altar propiamente dicha, donde se ejecutó una malla rectangular de 7 x 2 m, compuesta por un total de siete perfiles, separados entre sí 1 m. Posteriormente en la zona más baja, es decir, entre la reja del presbiterio y las escaleras, se ejecutó una malla de 7 x 3 m, compuesta por un total de 12 perfiles, separados entre sí 1 m. Ambas áreas fueron medidas según las orientaciones NE-SO (dirección A) y NO-SE (dirección B). La longitud total de estos perfiles es de 65 m y la superficie sometida a control de 29 m².

La anomalía más relevante detectada, situada junto al inicio de la escalera de acceso al altar, presenta unas dimensiones rectangulares de 1,90 x 0,90 m y orientación E-O.

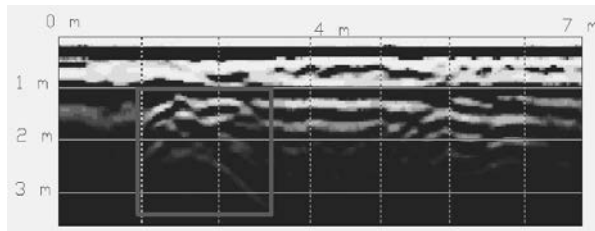
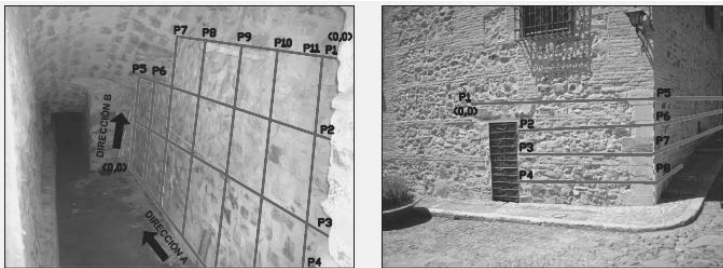


Figura 8. Zona altar. El recuadro en rojo sobre el radargrama indica el registro de una anomalía.

Además la investigación se amplió fuera de estos dos sectores hacia la nave principal del santuario donde se ejecutaron dos perfiles paralelos longitudinales desde el altar hasta los pies de la ermita, entre los que se situó el *pulvino*, con el fin de documentar anomalías. También se realizaron dos perfiles transversales entre sí de 3 m en el muro sur del inmueble, junto a un pequeño retablo existente cerca de la reja de acceso al presbiterio, en el lugar en el que fuentes orales nos indicaron que en la antigüedad existió un pozo de agua.

En la zona de exploración geofísica E-esquina norte de la ermita, se ejecutaron 20 perfiles GPR sobre los muros, en tres paredes distintas: dos exteriores, orientadas al norte y este, pertenecientes a la sacristía-camarín, y una interior, correspondiente a la galería subterránea que discurre con orientación O-E por debajo de la sacristía-camarín. La longitud total de estos perfiles es de 65,6 m abarcando una superficie mural de 21 m².



Figuras 9 y 10. Fotografías con la disposición de los perfiles en la zona de exploración al exterior de la ermita.

En la zona de exploración geofísica F-puertas tapiadas, se ejecutaron diez perfiles GPR sobre los muros situados entre los contrafuertes exteriores de la plaza así como sobre las puertas. La longitud total de estos perfiles es de 52 m con una superficie mural de 29 m².

En las zonas de exploración E y F, la configuración de la antena del GPR se realizó mediante el software SpiView en el modo *Concrete* en la totalidad de los perfiles. La velocidad estimada es de 50 ns que se traduce en un nivel de profundización en la exploración de 3 m.

En ambas zonas los radargramas obtenidos son continuos y en ellos no se aprecian anomalías significativas, lo cual supone que el material que se encuentra en la zona de investigación, tras los muros, es homogéneo y constante.

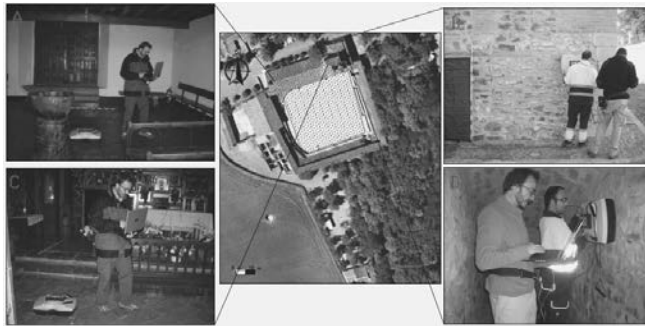


Figura 11. Vista general de las zonas en las que se realizaron las investigaciones sistemáticas con GPR. (A) *Pulvino*. (B) Exterior ermita. (C) Zona del altar. (D) Exterior ermita. Muro interior.

En la zona de exploración geofísica G-jardines, en el punto en el que se levanta un humilladero para situar la imagen de la Virgen en las romerías, se ejecutó una cuadrícula rectangular de 12 x 8 m. El estudio consistió en la ejecución de siete perfiles, medidos según la orientación E-O (dirección A) y separados entre sí 1 m (los de dirección A), y cinco perfiles con una separación de 2 m, con orientación N-S (dirección B). Su fin consistía en obtener una caracterización doble de la zona. La longitud total de estos perfiles es de 124 m y la superficie explorada de 96 m².

La configuración de la antena del GPR se realizó mediante el software Spiview en el modo *Wet Soil* en la totalidad de los perfiles, lo cual estima una velocidad de 50 ns que se traduce en un nivel de profundización en la exploración de 3 m.



Figura 12. Ubicación y orientación de los perfiles sistemáticos de GPR desarrollados en la zona G-jardines.

Esta es un área relevante a nivel arqueológico ya que las anomalías que se han detectado indican la presencia de una estructura arqueológica, en concreto de su lado oeste, y que avanzarían hacia el norte de la zona del humilladero. También parecen revelarse un número importante de posibles elementos arquitectónicos.

5.2. Tomografía eléctrica

La investigación geoelectrica en este yacimiento consistió en la ejecución de 11 perfiles medidos mediante la configuración dipolo-dipolo y *mixed gradient*. Tal y como se señala en la figura 18, estos perfiles se realizaron agrupados en cuatro zonas: plaza de toros, soportales, puerta tapiada este (en la fachada sur de la plaza de toros) y jardines. Su ubicación guarda relación con aquellas zonas en las que existía previsión de restos arqueológicos enterrados, o en las que existía una anomalía determinada por la investigación previa realizada por el georradar.

La situación de los perfiles quedó georreferenciada mediante la determinación de las coordenadas de sus extremos. Como en el caso anterior, el objetivo de la realización de estos perfiles de tomografía eléctrica es, además de cruzar dos métodos geofísicos en una misma zona, determinar el comportamiento de las estructuras del yacimiento con este método, determinando el tipo de anomalías que éstas generan.

En la zona de la plaza de toros y galería porticada, se ejecutaron un total de 4 perfiles paralelos entre sí, de dirección NE-SO. Tres constaban de 28 electrodos, y uno de 25, y los cuatro tenían un espaciado inter-electrónico de 1,5 m, estando separados entre sí 2 m. Conforman un rectángulo casi regular de 42 x 8 m (figura 13).

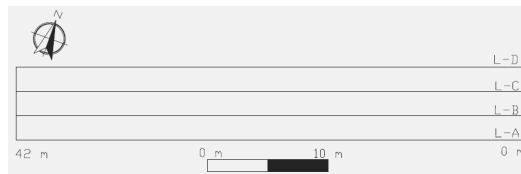


Figura 13. Distribución de los perfiles de tomografía eléctrica en la zona de exploración A-galería porticada y zona de exploración B-plaza de toros.

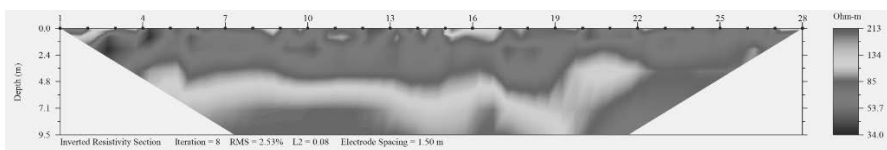


Figura 14. Perfil de tomografía eléctrica L-B.

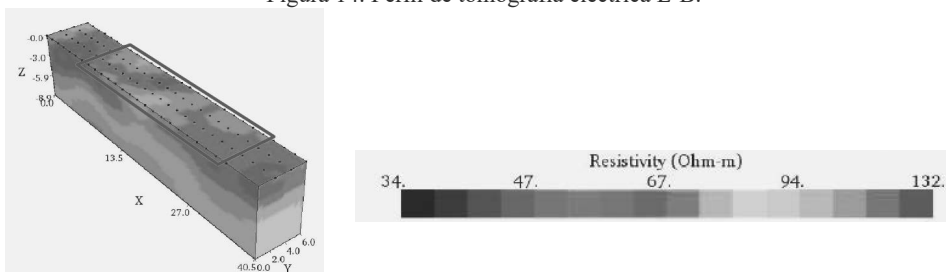


Figura 15. Bloque 3D generado a partir de los cuatro perfiles realizados en la zona galería porticada-plaza de toros. Las anomalías antrópicas señaladas con un recuadro en rojo, se destacan en colores verde-amarillentos. Obsérvese la presencia y geometría del substrato geológico-rocoso, en colores amarillos y marrones.

Sobre la fachada sur de la plaza de toros, donde se encuentra la puerta tapiada este, se realizó, a una altura de 1,10 m, un perfil con 14 electrodos, con un espaciado inter-electrónico de 0,5 m y una longitud de 7 m.

En la zona de los jardines, en el sector del humilladero, se ejecutaron un total de seis perfiles paralelos entre sí, con dirección E-O, de 14 electrodos cada uno, con espaciado inter-electrónico de 1 m y separados entre sí 1 m. Conforman un rectángulo regular de toma de medidas de 13 x 5 m (figura 16).



Figura 16. Distribución de los perfiles de tomografía eléctrica en la zona de los jardines.

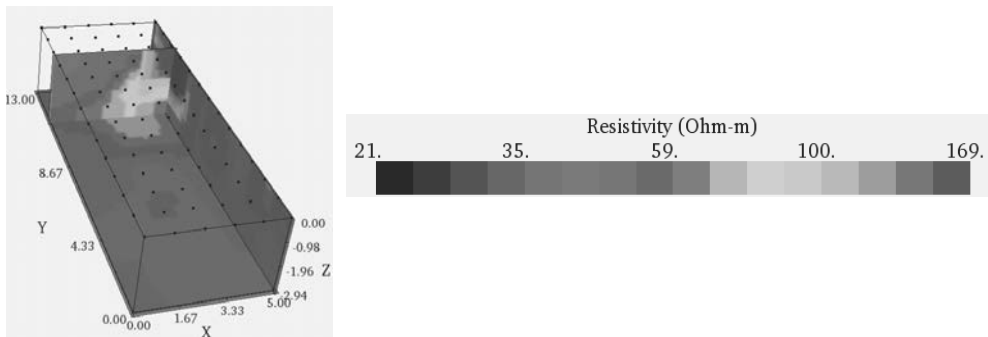


Figura 17. Perfil de tomografía 3D a partir de los perfiles L-1, L-2, L-3, L-4, L-5 y L-6. Zona jardines.



Figura 18. Vista general de las zonas en las que se realizaron las investigaciones sistemáticas con tomografía eléctrica (magenta) y nanoTEM (azul). (A) Galería porticada. (B) Plaza de toros. (C) Exterior plaza de toros. (D) Jardines.

Las anomalías obtenidas con las medidas de resistividad en estas zonas coinciden en gran parte con las detectadas mediante GPR. Se corresponderían con posibles estructuras y una cantidad importante de elementos arquitectónicos aislados, que destacan por sus relativos altos valores georresistivos comprendidos entre 130 y 210 ohmios por metro ($\Omega.m$).

5.3. Nanotem

La prospección electromagnética mediante nanoTEM en el conjunto patrimonial de Las Virtudes se realizó sobre una zona de la plaza de toros donde previamente se combinaron el GPR y la tomografía eléctrica. Se pretendía así comprobar el comportamiento de este sistema en un yacimiento arqueológico.



Figura 19. Exploración con nanoTEM. Zona plaza de toros.

Para ello, se ejecutó un perfil con las configuraciones *in-loop* y *fixed-loop*, empleando un sistema de emisor-receptor (antena), con las espiras (cables) en forma cuadrangular, y con distintas dimensiones: 5 x 5 m – 1 x 1 m; 4 x 4 m – 1 x 1 m; 2 x 2 m – 1 x 1 m; y 2 x 2 m – 0,5 x 0,5 m. La disposición de las distintas configuraciones que se han utilizado puede observarse en la figura siguiente:

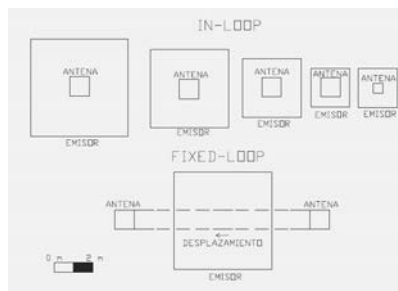


Figura 20. Disposición emisor-receptor con las configuraciones utilizadas *in-loop* y *fixed-loop*.

En la configuración *in-loop*, tanto el emisor como la antena permanecen estáticos durante el proceso de medición, dispuestos de forma concéntrica. En la *fixed-loop*, el emisor se queda fijo, y la antena se desplaza lateralmente, desde un borde del emisor hasta el borde opuesto a éste, pasando por el centro del mismo durante su recorrido.

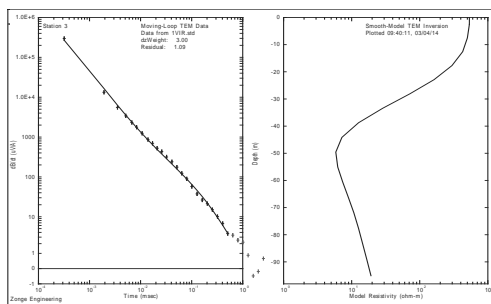


Figura 21. Sondeo electromagnético en dominio de tiempo (*sedt*) realizado con configuración emisor/antena de 2 x 2 m – 1 x 1 m. Nota: la profundidad está multiplicada por 10.

6. CONCLUSIONES

Las diferentes técnicas geofísicas empleadas, con diferentes configuraciones, han permitido por un lado separar el sustrato geológico del material con uso antrópico. Dentro de este han permitido diferenciar zonas sin alteración humana de aquellas en la que encuentran enterradas estructuras o restos de las mismas, correspondientes a antiguas edificaciones o partes de las mismas. De igual manera se han podido identificar zonas especiales, discontinuidades, dentro de edificaciones actuales.

El uso combinado de los métodos eléctrico y electromagnético ha permitido evaluar los parámetros físicos de los medios analizados, proporcionando datos fiables que permiten detectar la existencia de anomalías, lo cual posibilitó hacer una valoración inicial sobre la relevancia, características y disposición subsuperficial de las mismas y, a partir de las anteriores, deducir su naturaleza y estructura. Mediante el análisis de estas características se acotaron los sectores de mayor interés en función del número de anomalías detectadas, su tipología y profundidad.

Por lo tanto, la geofísica aplicada ha demostrado tener una gran utilidad en la detección de estructuras arqueológicas enterradas y obtención de registros arqueológicos en las zonas analizadas, a partir de las anomalías o perturbaciones/distorsiones que su presencia genera en los parámetros físicos del subsuelo medidos con las diferentes técnicas empleadas, lo cual permite tener una visión clara del conjunto del subsuelo examinado y del yacimiento estudiado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BEVAN, B. W. (1983): "Electromagnetics for mapping buried earth features", *Journal of Field Archaeology*, 10, pp. 47-54.
- BEVAN, B. W. y KENYON, J. (1975): "Ground-penetrating radar for historical archaeology", *MASCA Newsletter*, 11, pp. 2-7.
- CONYERS, L. B., y GOODMAN, D. (1997): *Ground-Penetrating Radar: An Introduction for Archaeologists*, AltaMira Press, Walnut Creek (California).

- GAFFNEY, C. y GATER, J. (2003): *Revealing the Buried Past: Geophysics for Archaeologists*, Tempus Publishing, Stroud.
- HARGRAVE, M. L., SOMERS, L.E., LARSON, T.K., SHIELDS, R., y DENDY, J. (2002): "The role of resistivity survey in historic site assessment and management: an example from Fort Riley, Kansas", *Historical Archaeology* 36(4), pp. 89-101.
- IMAI, T., SAKAYAMA, T. y KANEMORI, T., (1987): "Use of round-probing radar and resistivity surveys for archaeological investigations", *Geophysics*, 52(2), pp. 137-150.
- SOMERS, L. (2006): "Resistivity survey", ed. Jay K. Johnson, *Remote sensing in archeology: an explicitly North American perspective*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, Alabama, pp. 109-129.
- VAUGHAN, C. J., (1986): "Ground-penetrating radar surveys used in archaeological investigations", *Geophysics*, 51(3), pp. 595-604.

CONSERVACIÓN PREVENTIVA DEL ARCHIVO MUNICIPAL DE VILLANUEVA DE LOS INFANTES

Verónica Mena Álvarez
(UCLM / ORISOS)

1. INTRODUCCIÓN

El objeto del presente trabajo es la conservación preventiva del Archivo Municipal de Villanueva de los Infantes¹ (Ciudad Real). La elección del citado archivo parte de su riqueza documental. Contiene series documentales desde el siglo XVI hasta 1980. Villanueva de los Infantes localidad protegida con la distinción de Conjunto Histórico, conserva un gran patrimonio histórico, reflejado en sus calles (con su arquitectura civil y religiosa), así como en sus habitantes, quedando constancia en su Archivo Municipal a través de la documentación. Personas ilustres han paseado por esta bella ciudad, entre sus personajes destacan Quevedo, Bartolomé Jiménez Patón, Antonio García Bellido², así como las referencias las que hace Miguel Cervantes en el Quijote³. Por ello, sabemos que el patrimonio como motor económico, puede aportar a la localidad un aliciente a su ya reconocimiento cultural, así como facilitar la preservación y la gestión de la documentación tanto para el ámbito científico como las labores administrativas del Ayuntamiento. Para ello, “es fundamental el estudio documental para que la manipulación de objetos culturales con fines educativos y en pro de la inclusión social”⁴.

Analizaremos las principales problemáticas que presente la documentación que alberga el fondo documental del Archivo Municipal. Daremos una serie de pautas para conservar y preservar la documentación, dado que es un patrimonio muy sensible al deterioro. No obstante este análisis parte de los aspectos positivos localizados en el mismo estudio, pues solamente así podremos mejorar sus condiciones y dar unas pautas para aprender a conservar y preservar.

2. ANÁLISIS DE LOS PROBLEMAS ESTRUCTURALES EN EL DEPÓSITO

2.1. Descripción física del depósito

El depósito del A.M.Inf. se ubica en la primera planta del edificio La Alhóndiga. Este edificio data de “principios del siglo XVI, modificado su fachada en 1719 y restaurado y adaptado en la de la década de los 80 del siglo XX”⁵ para las dependencias de Biblioteca y Archivo Municipal. En su planta baja en torno a un patio central de columnas techado se localiza el salón de actos. En la primera planta, entre la Biblioteca y la Sala de Actividades Múltiples se localiza el Archivo.

El depósito tiene una superficie de 43 m², repartidos entre 4,50 m² de ancho y con fondo de 11,42 m. El techo está en dos alturas, pues su estructura corresponde con un tablero tipo sándwich, oscila entre los 4m-2,50 m. Su distribución rectangular no cuenta con ventanas al exterior y su acceso se realiza a través de dos puertas que comunican con las dependencias por el lado este con la biblioteca y con el lado norte con la Sala de Actividades Múltiples.

1 A partir de ahora A.M.Inf.

2 <http://www.infantes.org/>, consultado 12/02/2015.

3 <http://www.elmundo.es/elmundo/2004/12/10/cultura/1102687891.html>, consultado 12/02/2015.

4 (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013: 120).

5 (García, 1991).

Volumen de la documentación: no sabemos con exactitud, pues no cuenta con un archivero que establezca los criterios de organización. Las labores archivísticas como ya hemos citado “fueron realizadas mediante dos becas, la primera beca inventarió 89 cajas”⁶, dando como resultado “10 m. lineales de estantería y la otra beca tuvo como resultado la realización de un inventario manual de 30 cajas”⁷. Se estima un “volumen documental de 269,00 con un índice de crecimiento anual de 60,00”⁸.

2.2. Control medioambiental del depósito

El control medioambiental del depósito se realiza a través de un termómetro para la toma de temperatura (oscila entre 16-23) y la humedad con un Higrómetro (parámetro 66-75). El control de la temperatura y humedad relativa es vital para la conservación, pues puede acelerar el deterioro químico y físico (afecta a la estabilidad del papel y aspecto, así como biológico con la aparición de agentes biológicos, muy comunes en este depósito). El control debe ser una relación constante⁹.

En la elaboración del informe fueron tomados durante cinco días los datos referentes a la HR y T^a obteniendo como resultado los gráficos que se localizan en el anexo. En el vemos que a mayor temperatura menor humedad relativa, que la media estimada de los datos en temperatura 19°C y la HR 72. Teniendo en cuenta la climatología de la Mancha en la que en verano se puede alcanzar los 45°C, el depósito podrá tener unos parámetros similares al exterior, en cuanto a la humedad relativa descenderá. Los niveles superiores de temperatura y humedad, así como las fluctuaciones entre verano e invierno afectan de manera negativa a la documentación, a la estabilidad de los soportes y como no a la actividad microbiológica.

El depósito no cuenta con sistema de calefacción, si con aire climatizador con deshumectador y un sistema de aislante térmico, este está situado en el techo, en el que en su forma de sándwich cuenta con un tablero de chapa con aislante y posteriormente la teja árabe con aislante. El principal problema del depósito son los altos niveles de humedad que hemos podido registrar, “la humedad excesiva se considera el agente más importante en la degradación de los materiales”¹⁰, es por ello que debemos establecer pautas para estabilizar los parámetros.

2.3. Sistema contraincendios

En el edificio es inexistente el sistema de detección de incendios, si existe sistema de extinción. Este sistema consta de dos extintores de polvo con su correspondiente señalización en las salas del edificio (biblioteca, depósito y servicios múltiples).

2.4. Iluminación

El depósito cuenta con dos lámparas de luz fría, concretamente tubos fluorescentes. Desconocemos los lux que emiten pues no existen aparatos para su medición, por tanto desconocemos si cumplen con los parámetros establecidos dentro de los estándares de preservación.

6 (Gómez, 1993).

7 (García, 1991).

8 (Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003:59).

9 (Vaillant y Valentín, 1996:55).

10 (Sánchez, 1996:99).

2.5. Seguridad

Al no disponer de un archivero, las labores de acceso las realiza la bibliotecaria. Hemos de incidir que durante nuestra consulta tuvimos que pedir una serie de permisos y justificar nuestra presencia en el archivo, por lo que la consulta de los documentos a pesar de ser libre, se realiza siguiendo un protocolo. La consulta de los documentos se realiza en las dependencias de la biblioteca. No obstante, “desconocemos si ha sufrido algún tipo de acto vandálico o robo el archivo, pues con anterioridad el Archivo se ubicó en el desván del Ayuntamiento”¹¹.

2.6. Problemas biológicos

Restos biológicos: actividad humana. Desconocemos procedencia, posiblemente de su anterior ubicación, concretamente en el desván de las dependencias municipales y su posterior ubicación en el actual depósito sin un plan de limpieza establecido.

Restos biológicos: insectos: localización de arañas en la zona en donde se localizan humedades, procedentes del edificio anexo.

Actividad microbiológica: hongos (v. Ilustración 1), presentan gran actividad de hongos que están degradando tanto el papel como las encuadernaciones de los documentos más antiguos, siglo XVII.

2.7. Condiciones de limpieza e instalación

La conservación preventiva es efectiva si se lleva a cabo entre una serie de cosas unas “pautas correctas de limpieza, pues la acumulación de suciedad, polvo, restos de papel (hojas sueltas) y productos inflamables aumentan la posibilidad de incendio”¹². En el A.M.Inf. encontramos que sólo es “limpiado el suelo del depósito cada cierto tiempo (se estima esto en 7 meses)”¹³. Las estanterías, cajas y la documentación nunca han sido limpiadas.

Es cierto que durante nuestro sondeo, las 10 primeras cajas al ser digitalizadas contenían un menor porcentaje de polvo que otras cajas, no siendo así en el resto de cajas analizadas. “Las dependencias no cuentan con aspiradores con filtros HEPA y tampoco se han empleado”¹⁴. Por lo que teniendo en cuenta el estado en el que se encuentra la documentación es recomendable la manipulación de la misma con guantes, mascarilla y bata.

“La limpieza del suelo debería realizarse de manera más asidua, con material no tóxico, bien con aspiradores o cera”¹⁵. En este caso, el suelo está realizado en cerámica, material poroso, por lo que debería emplearse para su limpiezadera, pues “al ser poroso puede aumentar la cantidad de humedad del ambiente”¹⁶, asimismo es recomendable “la limpieza en seco pues sino aumentaría la HR”¹⁷. El personal de limpieza realiza las limpiezas con mopa, pero este sistema no elimina los ácaros del ambiente. Además la documentación debería pasar un proceso de limpieza que más adelante detallaremos. Todo ello con el fin de reducir la actividad microbiológica, pues el polvo es un aliciente.

11 Testimonio oral del Arquitecto Técnico Ayuntamiento.

12 (Tacón, 2010-13: 7).

13 Según el testimonio de la Bibliotecaria.

14 (Belloy Borrell, 2008:122).

15 (Ogden, 1997-1998: 241-243).

16 (Viñas, 1991: 71-72).

17 http://www.contratacion.euskadi.net/w32-content/es/contenidos/anuncio_contratacion/expjaso1346/es_doc/adjuntos/pliego_bases_tecnicas1.pdf, p. 10, consultado 19/2/2015.

3. ANÁLISIS DE LOS PROBLEMAS DE CONSERVACIÓN DE FONDOS

3.1. Estado de conservación de libros y documentos

Son múltiples los documentos afectados por la actividad microbiológica. Encontramos dañadas las encuadernaciones de cuero de los Libros de la Prisión (siglo XVII) acartonadas y zonas que en principio pueden presentar indicios actividad microbiológica. Aun así la documentación que en peor estado nos hemos encontrado en nuestro sondeo, fue la del siglo XIX. Las manchas de microorganismos son más numerosas. Los colores que pudimos registrar fueron rosas, marrones...

Durante las labores de elaboración de este informe encontramos unidades contenedoras afectadas por la infección debido a la concentración de humedad de un bajante del edificio colindante y la instalación de dichas unidades documentales sin la separación correspondiente con la pared. Tanto si los libros se depositan en armarios como en estanterías debe evitarse el contacto con la pared (salvaguardar una distancia de 7,5 mm tanto de la pared como del propio armario o estantería), pues de ser así puede producirse bolsas de humedad y deteriorarlo, por lo que nos vimos en la obligación de cambiar dichas unidades contenedoras (v. Ilustración 2).

Estas unidades contenedoras son cajas de archivo sin normalizar, las carpetas en las que se instalaron la documentación son carpetas que usan en el ayuntamiento, por lo que tampoco corresponden con las utilizadas en archivo (libre de lignina). Hemos de incidir en que existe una parte del archivo (referente al juzgado, años 60-80 del siglo XX), que “no está correctamente instalado y que esto puede suponer un factor de riesgo en el archivo”¹⁸.

En el estudio de la documentación encontramos que la documentación más antigua está afectada por microorganismos, pero es la del siglo XIX en la que más incidencia tiene, quizás porque se ha visto afectada por inundaciones (algunas de ellas históricas, pues no se tenía constancia de ellas). Encontramos una serie de causas que pueden conllevar a la degradación del papel artesanal. La primera de ella es su composición natural. El papel artesanal al ser orgánico y de buena calidad puede actuar como nutriente para insectos y microorganismos (v. Ilustración 3).

Otro de los elementos presentes en su composición natural son las tintas. Las tintas artesanales contienen “elementos metálicos, su principal inconveniente es que actúa oxidando la celulosa (v. Ilustración 4). Por tanto, la corrosión dependerá del grado presente de estos metales y por tanto su acidez cuyo efecto tendrá la corrosión”¹⁹. Este efecto incrementa por la presencia de dióxido presente en la atmósfera o por la presencia de humedad en el ambiente por ello es vital los controles rutinarios en el archivo o biblioteca.

Finalmente debemos tener en cuenta los elementos presentes en el ambiente. La humedad y agua provocan descomposición química presentes en manchas, putrefacción y como resultado final la destrucción de la obra. Mientras que la luz y polvo presentes en cualquier lugar en donde se almacena documentación pueden dejar residuos en el papel (v. Ilustración 5).

La acidez también es una constante en cierta documentación, sobre todo la documentación referente al siglo XIX y XX. En muchos casos vimos cómo se desprendían pequeñas partes del documento. “La introducción de cloro, colonia, alumbre y así como la pasta mecánica tiene como resultado papel más inestable que el papel de fibra natural, es el proceso conocido como hidrólisis”²⁰.

18 (Tacón, 2010-13: 7).

19 (Viñas, 1996: 51-52).

20 (id. 43-49).

4. DIAGNOSIS PREVENTIVA. PUNTOS FUERTES Y DÉBILES DEL ARCHIVO

4.1. Puntos positivos para la preservación de la documentación del depósito

a) Ubicación geográfica del depósito: uno de los puntos fuertes con los que cuenta el A.M.Inf. Los índices de contaminación de la localidad son muy escasos. No cuenta con grandes industrias y además se localiza en el casco histórico de la localidad por lo que el tráfico está acotado²¹.

b) Volumen documental: el archivo cuenta con un fondo muy rico. Encontramos documentación del siglo XVI, difícil de localizar en comparativa con otros archivos municipales de poblaciones actuales de mayor envergadura²². Su documentación concierne no solo a la provincia de Ciudad Real, sino también de provincias como Albacete, Jaén y Murcia²³.

c) Preservación del Patrimonio: Villanueva de los Infantes es Conjunto Histórico, su preocupación por la conservación del patrimonio como motor económico es primordial. Así también su archivo, en él podemos localizar la documentación que ayuda en temas patrimoniales (pues cuenta con planos e información de su arquitectura civil y religiosa) pero también agilizaría los trámites administrativos y descongestionaría las dependencias municipales.

d) Documentación más antigua digitalizada: fruto de la concienciación patrimonial de esta localidad, se llevó a cabo en el año 2010²⁴ en colaboración con la Junta de Comunidades Autónoma. Con ello pretenden que dicha documentación sea lo menos manipulada posible, haciendo que los investigadores consulten la documentación digital.

e) Instalaciones de luz correctamente aislada: el depósito así como las instalaciones anexas cuentan con instalaciones de luz correctamente aisladas, favoreciendo la prevención de incendios. El depósito se ubica en la primera planta del edificio, el techo está en pendiente y cuenta con tablero tipo sándwich con aislante, al exterior está constituido por teja árabe y entre el tablero, el aislante y el tejado, cuenta con un aislante más. Por tanto, la infraestructura está aislada y cumple con los parámetros de conservación. En el archivo existe un aparato refrigerador con deshumectador, su uso de forma correcta puede ayudar en parte a resolver las problemáticas de HR existentes en el depósito. Este tipo de aparato existe tanto en el depósito, biblioteca y sala de informática.

f) Revisión de las canalizaciones periódicamente: (2-3 veces al año), fruto de los desastres provocados por las lluvias del año 2010 y del conocimiento del valor de su documentación, se realizan periódicamente revisiones por parte de los operarios. Estas revisiones están supervisadas por el Arquitecto Técnico Municipal.

g) Estanterías metálicas: las estanterías se encuentran en perfecto estado. Son metálicas, por lo que ayudan en la prevención de incendios. Quizás el único inconveniente son los sobresalientes de los tornillos, podría solventarse con pequeños paneles de madera. Aun así, los tornillos no afectan a la documentación, pues la disposición de las unidades contenedoras no roza con estos salientes.

21 <http://www.aemet.es/es/eltiempo/observacion/contaminacionfondo?w=1&p=es01&img=m>, consultado 14/3/2015.

22 <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetailSession.htm?id=626463>. Anotación: en el MCU se localizan el censo archivo del Registro Civil, consultado 1/3/2015. <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/archivodetail.htm?id=49602> y de la Oficina comarcal agraria, consultado 1/3/2015. <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/archivodetail.htm?id=49523>, pero no de su A.M., consultado 1/3/2015.

23 En 1573, Felipe II decidió trasladar la capitalidad de la comarca del Campo de Montiel a Villanueva de los Infantes, constituyéndose el Partido de Infantes. El Partido de Infantes incluía poblaciones de las actuales provincias de Ciudad Real, Albacete, Jaén y Murcia. En el archivo podemos encontrar documentación de esta época. En <http://www.infantesdigital.es/campodemontiel.htm>, consultado 2/3/2015.

24 (Mata, 2010).

Además, son estanterías abiertas por lo que la ventilación es constante y la manipulación es fácil, no pudiendo ser atacables por agentes bióticos, pero debido al fenómeno de “*pared fría*”, pueden provocar fuertes condensaciones en su superficie cuando se encuentren en ambientes húmedos y se produzca variaciones en la temperatura como localizamos en el área descrita del A.M.Inf.”²⁵. La disposición de “las baldas respecto al suelo cumple con los 20 cm de separación”²⁶, por lo que la humedad del suelo o en caso de inundación no afectaría a la documentación depositada en esta balda.

h) Dependencias anexas aptas para el depósito: la Alhóndiga en sus dependencias de la primera planta cuenta además de la biblioteca, con el depósito y una sala de informática en desuso (actual depósito de la biblioteca) esta dependencia cuenta con una serie de factores favorables, en ella se localizan tres ventanas que dan a la calle. “Cuenta con persianas en sus ventanas, por lo que no entra luz natural”²⁷. La luz utilizada es incandescente. Existe aparato de aire acondicionado con deshumectador. Los tubos están recubiertos para evitar incendios. Es un espacio superior al depósito del archivo. Existen extintores contraincendios.

i) Puertas con rendijas de ventilación: (madera, común). Las rendijas localizadas en las puertas favorecen la ventilación aunque el depósito al no contar con otro tipo de ayuda, el ambiente está viciado. La sala de informática si cuenta con ventanas por lo que este tipo de rendijas ayuda a la circulación del aire. Quizás lo más conveniente “para evitar la propagación de incendios y emanación de gases tóxicos recubrimiento ignífugo”²⁸, que en caso de incendio ayuden a la protección de la documentación.

j) Superficie del depósito: 43 m²; no supera los 150 m², por lo que es un espacio recomendable; el principal problema es el espacio reducido para albergar el archivo administrativo (localizado en las dependencias del Ayuntamiento). En caso de trasladar el archivo administrativo, se puede ampliar el espacio dedicado al archivo, con la sala de informática (cuenta con 70m²).

Sumando la dos superficies de la salas no superaría los 150 m² y en este caso se conseguiría que el archivo histórico y de gestión estuviesen junto. Por ello nuestra propuesta es utilizar la sala de informática como depósito y en caso necesario trasladar parte del archivo al actual depósito. Para estas operaciones primero se debería de limpiar el espacio actual del depósito e introducir medios extractores del aire al exterior. El inconveniente que encontramos es que el actual depósito se ubica en una zona que no tiene acceso al exterior, pues en sus laterales había edificaciones.

4.2. Puntos a seguir trabajando en el Depósito y Archivo

a) Humedad y Temperatura: en la medición de estos parámetros sus valores son muy elevados, no correspondiendo con los parámetros establecidos como seguros para la documentación. A ello se une las oscilaciones de temperatura (verano-invierno) que se dan en la Mancha, unido a la falta de limpieza y el ambiente enraizado. Estas problemáticas favorecen la actividad microbiológica. Ya que el depósito cuenta con el aparato de aire acondicionado con deshumectador, se recomienda un mayor uso. Además en época estival se podría combinar con el uso de sepiolita, al ser una piedra natural ayuda a reducir la humedad en el ambiente. Cuenta con una serie de ventajas es fácil de limpiar, absorbe la humedad y tiene un bajo coste, además

25 (Navarrete, 1998:207).

26 (Bello, y Borrell 2008: 118).

27 (Stewart, 2009: 14).

28 (Bello y Borrell 2008: 116).

de ser natural y no tóxico (1-5 kg- 10m³)²⁹.

b) Ambiente enraizado: provocado por la falta de aire limpio. La libre circulación del aire ayudaría a reducir las partículas (ácaros) en el ambiente, así como los gases contaminantes en el ambiente (parte del papel conservado en el depósito es orgánico por lo que fruto de su propia degradación emanan gases que a su vez acelera el proceso de deterioro químico).

No obstante la ventilación y más con aire natural como el que hay en Villanueva de los Infantes, además de tener unos escasos índices de partículas tóxicas, es un método barato y ayudaría al control de la actividad microbiológico, por ello una de nuestras propuestas para la conservación preventiva del archivo es ubicarlo en la sala de informática, pues “la ventilación es más correcta, ya que su actual ubicación al no contar con ventanas no permite su óptima ventilación”³⁰.

Javier Tacón Clavain propuso en la Biblioteca Histórica de la UCM la instalación de rendijas con filtros de partículas (dado que su ubicación cercana a la hostelería aumentaba la entrada de partículas tóxicas) que permitiesen la extracción del aire y la entrada de nuevo aire, pero en el edificio, al contar con las puertas rendijas consideramos que solo sería necesario abrir las ventanas. Para ello se tendría en cuenta que los días de lluvia al aumentar la humedad en el exterior sería menos recomendable.

Los edificios colindantes al A.M.Inf. son de tipo residencial y administrativo, por lo que no existe problemáticas relacionadas con industrias tóxicas u hosteleras. Aun así si las condiciones económicas lo permitiesen “podrían instalarse este tipo de filtros en las rendijas para aumentar la conservación de los fondos”³¹.

c) Productos de limpieza tóxicos: en el depósito es primordial que solo albergue la documentación y cualquier elemento tóxico sea eliminado de las dependencias con el fin de evitar incendios y aumentar el índice de toxicidad del depósito. Por lo que se recomienda “la eliminación de cualquier producto tóxico en las dependencias”³².

f) Falta de mantenimiento en la limpieza: un plan establecido de limpieza en el depósito así como de la documentación, ayudará a la conservación preventiva de los mismos.

La falta de ventilación, humedad, temperatura y limpieza aumenta la actividad microbiológica. Esto es una problemática muy importante, pues los hongos y bacterias presentes en el archivo son un riesgo potencial de infecciones tanto para las personas relacionadas con el cuidado como aquellos que usan (investigadores)³³.

Por ello, recomendamos establecer pautas y calendarios de limpieza por parte del personal destinado a ello. La limpieza del mobiliario se deberá realizar en seco, así como los paramentos al ser de cerámica (material poroso) se recomienda el uso de ceras o aspiradores con el fin de que no absorba y expulse humedad. El depósito deberá ser “limpiado en profundidad al menos una vez al año, evitaremos la proliferación de plagas”³⁴.

En cuanto a la infección que sufre el fondo documental, es recomendable que sean especialistas los que realicen la desinfección. Esta desinfección, en caso de moho deberá realizarse con torundas de algodón impregnadas en etanol (actúa como fungistático). Debemos

29 (Viñas, 1991: 107).

30 (Tacón, 2010/11: 2).

31 (id.: 3).

32 (McIlleary y Crespo 2001: 42-43).

33 (Valentín, s.a.: 1).

34 (Sánchez, 1999: 396).

tener en cuenta el parámetro de humedad, al ser tan elevado los documentos están afectados por la misma por lo que la solución puede reinfectar el sustrato al ser frotado, penetrando entre las fibras dificultando la limpieza y aspiración una vez secos³⁵.

e) Falta de métodos contra actividad biológica: en nuestro sondeo no hemos encontrado problemática de cierta envergadura al respecto. Sólo encontramos arañas en la zona afectada por la humedad del bajante del edificio anexo. Para controlar este tipo de actividad biológica o de mayor envergadura (insectos xifilófagos), se pueden introducir “métodos preventivos como trampas o saturación, al emitir un elevado número de feromonas el insecto no cumple con la respuesta de apareamiento”³⁶.

f) Falta de personal (catalogación, descripción).

g) Falta de un plan de manipulación (usuario y trabajadores).

h) Falta de un plan contra desastres: con este proyecto intentamos establecer unas pautas de conservación preventiva del archivo, con ello a partir de este proyecto se podrá establecer un plan en toda regla con los agentes implicados con el fin de conservación y plan contra desastres (con ello puede ser extensible a la biblioteca, pues al fin y al cabo se ubican en las mismas dependencias).

i) Inundaciones históricas y recientes: como se puede ver en el anexo la documentación se ha visto afectada por repetidas inundaciones. La actividad biológica en ciertos documentos es elevada por lo que a pesar de establecer unas pautas para la prevención en caso de una nueva inundación se deberá llevar a cabo un programa de salvamento de los documentos.

Hay diversos métodos de secado de las obras (congelación, atmósferas controladas...) pero dados los recursos y limitaciones con la que cuenta este archivo municipal, la solución que mejor se adapta es el secado al aire libre. Como ya hemos indicado, el aire de la localidad apenas contienen partículas tóxicas por lo que se puede aprovechar para llevar a cabo el secado (ya que supone un gran ahorro en medios económicos) además de ser sencillo. “El método más económico es emplear papel de periódico sin imprimir o periódicos viejos”³⁶.

El archivo no solo cuenta con documentos sino también libros o documentos encuadernados, en este caso se deberá abrir en abanico para que el aire penetre y a su vez mantener la circulación y deshumidificación del aire.

Para el secado, es recomendable elaborar un túnel de secado, con mesa alineadas cubiertas con plásticos (se utilizaran sillas para la fijación del mismo) circulará el aire colocando un aire que hará de corriente de entrada y extrayendo el aire a la salida. Es más efectivo si se utiliza deshumidificadores³⁷.

El edificio cuenta con sistema de aire acondicionado con deshumectador, en caso de inundación podría ser utilizado en las labores de secado. El acceso del material “se realizará por los laterales y para separar las hojas en el caso de los libros se empleará como anteriormente hemos mencionado el papel de periódico, así como se apilarán en horizontal tras el secado con peso para corregir deformaciones”³⁸.

El secado y estabilización de los materiales deberá llevarse a cabo en un plazo de 96 horas y si nos encontramos en un área cálida será en menos de 48 horas (evitando la actividad

35 (Tacón, 2010-13: 7).

36 (Tacón, 2010-13: 19).

37 (Valentín, s.a.: 5).

38 (Tacón, 2010-13:20).

biológica). Debemos tener en cuenta que en proceso de limpieza y secado no “debe manipularse en exceso la documentación y por tanto no se debe limpiar en ese momento”³⁹.

Si el volumen documental afectado es considerable quizás la mejor opción es el método de congelación, pues al no poder atender a tal porcentaje de libros, la congelación garantiza que la documentación no se vea afectada por los agentes biológicos. “El principal inconveniente de este método es la salida de la documentación del archivo para llevarlo a cabo y el coste económico”⁴⁰, por lo que se recomienda en un caso extremo. El proceso se finalizará con la eliminación de elementos auxiliares como grapas, clips, manchas por el fango o la ceniza entre otros. (v. Ilustración5).

j) Extinción de incendios.

k) Falta de un plan de evacuación: recomendamos que en caso de emergencia se atienda a las consideraciones que hace el Ministerio de Cultura al respecto. Establece pautas que están coordinadas con el equipo técnico del archivo. Lo primero será desalojar a los usuarios, siempre manteniendo la calma.

Tras esto debemos actuar sobre la emergencia, en el caso del depósito del A.M.Inf. no existen equipos electrónicos, pero si en la biblioteca, por lo que recomendamos apagar las instalaciones eléctricas y cerrar las llaves de paso de agua. Al mismo tiempo, nos pondremos en contacto con los agentes del orden de la localidad (policía, bomberos, guardia civil), por ello es primordial contar con el listado de teléfonos actualizados. Y a su vez, comenzaremos con el salvamento de las obras, siguiendo el plan que previamente habíamos dictaminado. Tras esto comenzarán las labores de recuperación de las obras afectadas.

5. CONCLUSIONES

Con las pautas presentes en este breve análisis del fondo documental del Archivo Municipal de Villanueva de los Infantes, pretendemos el estudio de la documentación para la conservación de la misma.

Una de las cuestiones primordiales sería, sin duda, eliminar los principales problemas de humedad, temperatura, inundaciones y actividad biológica, para que las pautas establecidas puedan llevarse a cabo.

El fin último, es la concienciación del valor del Patrimonio Documental tanto en el ámbito de las instituciones como de los ciudadanos.

La información que alberga el Archivo Municipal de Villanueva de los Infantes es primordial para investigadores como ciudadanos o simplemente las labores cotidianas, dado la situación patrimonial de la localidad. Es por ello que el fin último de esta comunicación es dar a conocer los resultados de este estudio para la puesta en valor, pues la documentación con la hemos podido trabajar es única e irremplazable.

39 (Sierra, 2004: 56–63).

40 (Sánchez, 2009: 283-285).

BIBLIOGRAFÍA

- Bello Urgellès, Carmen y Borrell Crehuet, Àngels (2008): *Los documentos de archivo. Cómo se conservan*, Gijón, Trea.
- García Marco, María Luisa (1991): *Memoria final de beca de archivística*, inédita, Biblioteca Municipal Quevedo, Villanueva de los Infantes.
- Gómez Díaz, Ramón (1993): *Memoria final de beca de archivística*, inédita, Biblioteca Municipal Quevedo, Villanueva de los Infantes.
- Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (2003): *Libro blanco de los archivos municipal de C.L.M.*, Albacete.
- Mcleary, John., y Crespo, Luis (2001): *El cuidado de libros y documentos: manual práctico de conservación y restauración* (2ªed, 1º imp.), Madrid, CLAN.
- Mata Trujillo, Enrique (2010): *Memoria final proyecto de digitalización de los fondos del Archivo Municipal de Infantes*, obra inédita, consultada en la Biblioteca Municipal Quevedo (Vva. de los Infantes).
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2013): *Frágil. Curso sobre manipulación de bienes culturales*, Madrid, Secretaria General Técnica.
- Navarrete Varela, Ángeles (1998): “Tratamiento Integral de Archivos”, *Bioarchivística y conservación preventiva: la “otra” tradición documental*, coord., por Carmen Bach de Roca, Carmona, S. &C, Ediciones y Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- Ogden, Shereyn (1997-1998, edición revisada): *Manual de preservación de bibliotecas y archivos del NortheastDocumentConservation Center*, Santiago de Chile, Dibam.
- Sánchez Hernampérez, Arsenio (1996): “Variables de deterioro ambiental: Humedad Relativa y Calor. El problema de la degradación ambiental del papel”, *Boletín de ANABAD*, Tomo 46, nº2, pp. 97-111.
- Sánchez Hernampérez, Arsenio (1999): *Políticas de conservación en bibliotecas*, Madrid, Arco Libros, 487.
- Sierra M.L. (2004): “Desacidificación masiva en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos”, *R&R: Restauracion&Rehabilitacion* 89, pp. 53-63.
- Stewart, Deborah (2009): *Fuego en ICCROM* (Canadian ConservationInstitute).
- Tacón Clavain, Javier (2010/11): “Colección de Documentos de Evaluación Ambiental”, *Documentos de Trabajo, UCM*, Biblioteca Histórica.
- Tacón Clavain, Javier (2010-13): “Los desastres en archivos y bibliotecas: causas y efectos, protección y recuperación”, *Documentos de Trabajo U.C.M.* Biblioteca Histórica.
- VaillantCallot, Milagros y Valentín Rodrigo, Nieves (1996): *Principios Básicos de la Conservación Documental y Causas de su Deterioro*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.
- Valentín, Nieves (s.a.): “Biodeterioro de los materiales de archivo y museos. Conservación y prevención” www.aacidcf.org.co/documentos/MI%2018.283%20Valentin,%20Nieves.%20Biodeterioro.pdf, p.1
- Viñas Lucas, Ruth (1996): *Estabilidad del papel en las obras de arte*, Madrid, Fundación MAPFRE, 262.
- Viñas Torner, Vicente (1991): *Manual del alcalde: la conservación de archivos y bibliotecas municipales*, Madrid, Banco de Crédito Local de España.



Enfrente del N.º 1.º (antiguo)

