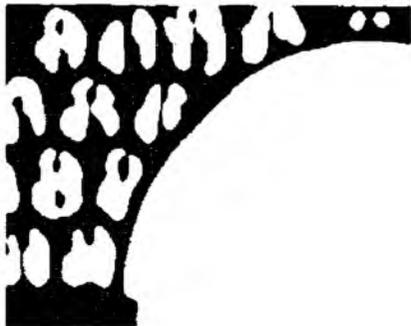


asociación



**amigos del
museo de
guadalajara**

BOLETIN

(B.A.A.M.GU)

nº1
2006

asociación



**amigos del
museo de
guadalajara**

BOLETIN

(B.A.A.M.GU)

nº1
2006

BOLETÍN DE LA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO DE GUADALAJARA, N.º 1 (2006).

Presidente:

D. Jesús Valiente Malla.

Secretario:

D. José Ramón López de los Mozos Jiménez

Tesorero:

D. Miguel Ángel Cuadrado Prieto

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director:

D. José Ramón López de los Mozos Jiménez

Vocales:

D. Idelfonso Ramírez

D. Miguel Ángel Cuadrado Prieto

D.^a M.^a Luz Crespo Cano

D. Miguel Ángel Rodríguez Pascua

D.^a M.^a Ángeles Perucha Atienza



Publicación anual.

Para intercambio, suscripción o colaboración dirigirse a:
Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara.
Palacio del Infantado.

Plaza de los Caídos en la Guerra Civil, 13.

19001 GUADALAJARA (España)

Teléfono: 949 21 33 01

e-mail: museo-guadalajara@jccm.es

I.S.S.N: 1889-172X

Depósito legal: GU-451/2006

Printed in Spain

Imprenta Utrilla, S.L.

C/. Capitán Boixareu Rivera, 89

19002 GUADALAJARA

El Boletín de la *Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* no se solidariza ni identifica necesariamente con los juicios y opiniones que expresan sus colaboradores, en el uso de su libertad intelectual.

Índice

- Introducción: Las Piezas del Mes en el Museo de Guadalajara	7
- «Los primeros pasos de Jesús», de Luisa Roldán	9
- Sinterklaas o San Nicolás	17
- Sobre iconografía de San Nicolás de Bari y algunas pinturas madrileñas: A propósito de un lienzo del Museo de Guadalajara	20
TRABAJO:	
- Museo de Guadalajara: Evolución, situación actual y perspectivas de futuro	53
- Don Quijote de la Mancha, la sombra del caballero: La exposición como lenguaje	70
- Excavaciones en las salinas de San Juan (Saelices de la Sal, Guadalajara) .	83
- Una batalla entre cruzados y moriscos: La alegoría de la Santa Liga y las Navas de Tolosa	115
- La alfarería de Zarzuela de Jadraque (Guadalajara)	135
- Los topónimos del tipo Casar de Guadalajara	153
- Actividades de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara. Año 2005	165
- Actividades del Museo de Guadalajara, 2005	168
- Normas para la publicación de trabajos	180

INTRODUCCIÓN

LAS PIEZAS DEL MES EN EL MUSEO DE GUADALAJARA

La *Pieza del Mes* tiene como finalidad difundir entre el público el rico patrimonio que el Museo de Guadalajara custodia, expuesto habitualmente o no, dando a conocer a fondo una pieza de las que forman parte de su colección, en su contexto cultural.

La intención es que se convierta en una actividad permanente, por ello con una periodicidad mensual se selecciona una pieza de la colección del Museo que se expone en un lugar destacado, acompañada de paneles explicativos que ayuden a conocerla. Como complemento, con el fin de profundizar aún más en su conocimiento, se organizan en cada caso una o varias conferencias, mesas redondas o exhibiciones artesanales, según las características de la pieza elegida, dirigidas a un público interesado en ampliar sus conocimientos y descubrir nuevos significados de los objetos expuestos.

Se inició en 2004 con la pintura de *La Virgen de la Leche*, obra de Alonso Cano, y ha continuado en 2005 con nuevas obras, aunque condicionada por las exposiciones del Centenario de la edición del Quijote. Así en los períodos navideños de ambos años se programó la *Pieza del Mes* con obras que se ajustaran a esas festividades, *Los primeros pasos de Jesús* de Luisa Roldán, entre 2004 y 2005, y *San Nicolás de Bari* de autor anónimo, entre 2005 y 2006 (Figuras 1 y 2).

Reproducimos literalmente estos textos por lo que no les acompaña la bibliografía utilizada para su realización que, por necesidades de comprensión, no se incluyen en los paneles. En algunos casos, por su interés, se han sustituido ciertos apartados por textos más amplios y con más datos enviados por colaboradores, como la celebración de San Nicolás en Holanda de Jurgen Loos, o por aquellos que formaron parte de las Mesas Redondas realizadas con motivo de la muestra, como el trabajo remitido por Fernando Collar de Cáceres, que impartió la conferencia complementaria a la exposición sobre San Nicolás de Bari (Figura 4).

La intención del Comité de Redacción del Boletín es la inclusión en sucesivos números de los textos de las conferencias impartidas con motivo de la *Pieza del Mes*, que sin duda constituyen la visión última y más actual de la obra expuesta.

LOS PRIMEROS PASOS DE JESÚS DE LUISA ROLDÁN

María Luz Crespo Cano

Fernando Aguado Díaz

LOS PRIMEROS PASOS DE JESÚS DE LUISA ROLDÁN

El grupo escultórico de *Los primeros pasos de Jesús* de Luisa Roldán (nº de Inventario Gral. 197) es una de las grandes obras custodiadas por el Museo de Guadalajara. Forma pareja con otro grupo de la misma autora, *Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana* (nº de Inventario Gral. 196).

Los dos grupos ingresaron en el Museo de Guadalajara en 1973 procedentes, al parecer, de la iglesia parroquial de Santa María de Hita.

Con anterioridad pertenecieron al monasterio benedictino de Nuestra Señora de Sopetrán, según datos del periódico *Flores y Abejas* (21-IV-1929), que informa de que en ese año aún se encontraban en el camarín de la iglesia y que fueron regalo del rey Felipe V tras la batalla de Villaviciosa, hecho del que no tenemos confirmación.

No se conoce el momento de su traslado desde Sopetrán a Hita, pero en 1944 ya estaban allí si hacemos caso de la información proporcionada por Tomás Camarillo. En esta fecha la Diputación Provincial de Guadalajara organizó una exposición de fotografías de dicho autor (Salón de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes de Madrid) en la que se exhibieron dos fotografías de estas piezas, que, según consta en las imágenes, estaban en la iglesia parroquial de Santa María de dicha localidad aunque bien pudiera ser una confusión con la iglesia del monasterio, que lleva el mismo nombre y que pertenece al término municipal de Hita.

Con posterioridad a esta fecha pasarían a la Diputación, pero se desconoce exactamente cuando.

En 1973 se incluyeron los dos grupos en los inventarios de fondos del recién inaugurado Museo de Guadalajara, siendo considerados anónimos. Sin embargo, en la *Crónica* que A.E. Pérez Sánchez dedica a la inauguración los presenta como obra de Luisa Roldán, citando que ya F. Layna Serrano los había reproducido con su atribución correcta. Desde entonces no ha habido dudas razonables sobre su

autoría, figurando como obras de Luisa Roldán en todas las exposiciones en las que han estado presentes:

- *La Escultura en Andalucía. Siglos XV a XVIII* (Museo Nacional de Escultura, Valladolid; noviembre de 1984 a enero de 1985).

- *Pasión y Gloria. Homenaje a Pedro Roldán* (Segunda Muestra Nacional de Artesanía Cofrade, Munarco 98. Palacio de Congresos y Exposiciones, Sevilla; 30 de enero a 8 de febrero de 1998), junto a otras obras de Luisa Roldán.

El tema representado y las características técnicas de *Los primeros pasos de Jesús* la han hecho muy atractiva para las exposiciones de contenido navideño, razón por la que también ha sido seleccionada ahora por el Museo como «Pieza del Mes». Así, ha estado incluida en:

- *Oro, Incienso y Mirra. Los Belenes en España* (Sala de Exposiciones de la Fundación Telefónica, Madrid; 25 de noviembre de 2000 a 8 de enero de 2001).

- *Imágenes Navideñas* (Museo de Guadalajara, 21 de diciembre de 2001 a 8 de enero de 2002).

- *Arte en el Belén* (Torre de Don Borja, Santillana del Mar, Cantabria; 15 de noviembre de 2002 a 6 de enero de 2003).

Su lugar habitual, es, sin embargo, la Sala III de la Pinacoteca del Museo de Guadalajara.

Los primeros pasos de Jesús, como su pareja, *Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana*, son esculturas de terracota policromadas, técnica que fue la especialidad de su autora, a excepción de las alas de los ángeles y las peanas que son de madera. Cada figura de barro fue hecha por separado uniéndose luego al conjunto sobre una base también de arcilla. Una vez cocido el grupo se añadieron las piezas de madera y se le dio la preparación necesaria para proceder a la policromía.

Los colores son naturales y de tonos delicados: carnes blanco-rosadas, ropas también rosadas, azules, rojas y verdes con algunos toques de oro en los cabellos y el mobiliario. El color se ha aplicado con óleo, matizando y sombreando como si fuera un cuadro. La Roldana cuidaba de que quienes pintaban sus obras lo hicieran a su gusto. En este caso la policromía seguramente se debe a su marido, Luis Antonio Navarro de los Arcos, estofador, quien se dedicó exclusivamente a pintar las obras de ella.

Las figuras ofrecen un gran naturalismo, dando la impresión de estar vivas, pero al mismo tiempo sus movimientos son gráciles y transmiten una amabilidad y esperanza producto de la idealización del conjunto. Responden a unos modelos establecidos y característicos de las obras de su autora: la Virgen es del tipo sevillano, de cara redonda, ojos rasgados y cabellos oscuros, recogidos hacia detrás; el Niño se representa como un bebé gordezuelo, alegre y retozón; San José aparece como un hombre aún joven, con barba y larga cabellera rizada; los ángeles, también jóvenes y bellos, demuestran hasta cierta coquetería en los vestidos abiertos que descubren piernas y brazos.

Los primeros pasos de Jesús representa un episodio más doméstico que sagrado, tratado con más sentido teatral que histórico, buscando dar la sensación de un

hecho sorprendido en un instante fugaz. La Virgen y San José reflejan toda la ternura y cuidado de unos padres pendientes de los primeros y torpes equilibrios de un rollizo Niño, observados por unos dulces ángeles dispuestos a evitar cualquier tropiezo.

Esta escultura se incluye entre las obras de madurez de Luisa Roldán, aunque no se han establecido unas fechas definitivas: para algunos autores es de los últimos años del siglo XVII y para otros de los primeros del siglo XVIII, cuando ya era Escultora de Cámara, bien de Carlos II (desde 1692) o bien de Felipe V (desde 1701).

Estilísticamente corresponde al lenguaje plástico de esta etapa de su autora que muestra la plenitud de su estilo en composiciones de barro como ésta, de contenido doméstico y carácter íntimo, armoniosas y al tiempo realistas, narrativas y anecdóticas, que preludian el Rococó.

En *Los primeros pasos de Jesús* se aprecia el concepto pictórico de la composición y el realismo barroco heredados de su padre, Pedro Roldán, que ella transforma con su peculiar sensibilidad, demostrando toda la gracia femenina unida a un lirismo e intimismo que hacen llegar un tema sagrado al plano popular, como corresponde a una pieza hecha para la devoción doméstica (Figura 1).

LUISA ROLDÁN

Luisa Roldán es, dentro de los escultores españoles, la figura más destacada en el género belenístico, especializándose en este tipo de conjuntos de barro y de pequeñas dimensiones del ciclo de la Navidad.

Luisa Ignacia Roldán nació en Sevilla en 1654, era la menor de las hijas del escultor Pedro Roldán, uno de los máximos representantes de la imaginería andaluza posterior a Martínez Montañés y Alonso Cano.

Luisa realizó su aprendizaje en el taller de su padre, junto a sus numerosos hermanos y los discípulos de éste, de quien aprendió las técnicas del trabajo en madera, piedra y barro y policromía.

En 1671 casó con Luis Antonio Navarro de los Arcos pese a la oposición de su padre, fecha en la que abre su propio taller en Sevilla, recibiendo contratos firmados por su marido, pintor y estofador de esculturas. En esta época colaboró en algunas obras con su hermana Francisca, pintora, y el marido de ésta, José Duque Cornejo, y debió asumir la dirección del taller de su padre en los últimos años de éste y antes de trasladarse a la Corte.

Su renombre hizo que en 1686, a petición del Cabildo de la Catedral de Cádiz, se trasladara a esta ciudad junto a su marido y sus hijos, donde realizó varias obras para la Catedral y el Ayuntamiento.

Llamada por Cristóbal Hontañón, ayuda de cámara de Carlos II, fue a la Corte en 1688, donde se inició su etapa de madurez, realizando un *San Miguel* para El Escorial que le valió el nombramiento de Escultora de Cámara en 1692. Fue la única mujer que llegó a ser «escultor» del rey y también la única artista natural de Sevilla en conseguirlo.

El nombramiento no sirvió para mejorar su situación económica, cada vez peor, viviendo casi en la miseria mientras pedía ayuda a los reyes para mantener a su fami-

lia, ayudas que no pasaron de limosnas. A ello hay que añadir que su matrimonio nunca funcionó. Posiblemente por una falta de armonía producto de la posición humillante de su marido que nunca dejó de ser un mero pintor de las obras de su esposa.

En 1701 llegó a Madrid el nuevo monarca, Felipe V, y La Roldana seleccionó dos de sus obras para mostrárselas, a la vez que solicitaba ser nombrada de nuevo Escultora de Cámara, una casa para vivir y una pensión. Tras varios intentos el rey accedió al nombramiento en 1701, aunque no mejoró su situación, muriendo pocos años después, en Madrid en 1704, cinco años más tarde que su padre.

Entre sus discípulos o seguidores hay que citar a Pedro Gaitán, que realizó también esculturas de terracota, y, aunque no es directamente un discípulo suyo sino más bien de su padre, a Pedro Duque Cornejo, hijo de su hermana Francisca y, por tanto, la tercera generación de los Roldán, que en sus producciones también muestra la influencia de su tía.

LA TRADICIÓN BELENÍSTICA

El Belén es una de las manifestaciones más conocidas y de mayor tradición de la piedad popular cristiana.

Siguiendo a L. Arbeteta, se podría definir como una *«representación escenográfica de la Natividad de Jesús, realizada con figuras móviles en un escenario fijo, armado en el tiempo litúrgico de la Navidad. Se trata de un simulacro que pasada la ocasión se desmonta conservándose algunos de sus componentes y desechando otros. Por tanto, el Belén es una representación en tres dimensiones, que excluye lo pictórico, realizado con elementos que se concibieron inicialmente como no duraderos»*.

El origen de la tradición se forjó en Italia, lugar fundamental también en la propagación de la costumbre. Los monjes cluniacenses expandieron el teatro del ciclo de la Navidad, especialmente los «Autos de Reyes» y los Belenes que se difundieron gracias a las Órdenes de franciscanos y clarisas.

No sabemos con exactitud cuando llegó a España, parece ser que a través de la cornisa mediterránea, pero puede decirse que en el siglo XV la costumbre estaba ya formada.

El Belén más antiguo que se conoce en nuestro país es el del Hospital General de Palma de Mallorca, de mediados del s. XV. Será a partir del siglo XVI cuando se empiece a generalizar la práctica del Belén, no sólo en ambientes religiosos, sino también en palacios y casas nobles, con Nacimientos de madera, alabastro o metales preciosos y más tarde en barro cocido. En algunos casos sirvieron como decoración de fondo a representaciones dramáticas y musicales. Los siglos XVII y XVIII dieron origen a los más famosos nacimientos españoles. La actitud barroca encajaba perfectamente con el Belén, lleno de luces y brillos, envuelto en villancicos y en un ambiente festivo, con figuras espléndidamente ataviadas con sedas y joyas, cunas doradas, etc. Quien no tenía figuras se las fabricaba con pasta de papel, miga de pan, cera, etc. También se copiaban grabados y se recortaban. El escenario era de yeso o de corcho, papel arrugado, tierra, mica, sal gorda, musgo, tomillo, guijarros de río...

Algunos de nuestros más celebres escultores se ocuparon del ciclo de la Nativi-

dad y del género belenístico, como Martínez Montañés, Alonso y Pedro de Mena, Alonso del Arco, etc, mereciendo una mención especial Luisa Roldán, que llenó sus figuras de ternura, intimismo y lirismo, situando los temas sagrados al nivel de la vida humana, ejemplo de lo cual tenemos los dos grupos del Museo de Guadalajara o el Nacimiento del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.

Junto a ellos, una larga serie de artesanos anónimos y de talleres elaboraron figuras para todos los niveles sociales. De América y Asia también llegaron figuras, realizadas en marfil, alabastro o pastas vegetales, pulidas y policromadas minuciosamente.

Ya en el siglo XVIII, Carlos III tuvo un papel decisivo en el desarrollo del Belén, impulsando la creación de los famosos belenes napolitanos, basándose en la costumbre belenística española. Los más famosos escultores se lanzaron a crear figuras para el monarca y la aristocracia, que eran vestidas por sastres especializados con costosas telas y bordados, adornadas con riquísimos *finimenti* o accesorios. Los escenarios son espectaculares, con ruinas romanas basadas en las excavaciones de Pompeya y Herculano, y el gusto por lo anecdótico y popular muy acentuado. Un ejemplo de Belén napolitano en España será el conocido como Belén del Príncipe, creado para el futuro Carlos IV y formado por casi 6.000 figuras, de las que se conservan algunas en el Palacio Real.

Pero la figura más destacada en este siglo en España será la del escultor Francisco Salzillo, creador de grandes conjuntos, como el de la colección Riquelme, un aparatoso montaje donde los personajes sagrados son tratados con gran delicadeza y dignidad y con numerosos tipos populares que reflejan las modas de la época.

En el siglo XIX, dos escuelas se imponen al resto: la catalana, influenciada por la corriente orientalista europea y que rompe con la visión neoclásica, y la murciana, que continuará el estilo de Salzillo.

Hacia 1960, la introducción de la tradiciones navideñas anglosajonas - con el árbol de Navidad a la cabeza - produjeron una fuerte crisis que estuvo a punto de acabar con la tradición del Belén. En la actualidad se mantiene en muchos hogares, pero se ha perdido la referencia a su significado, una conmemoración simbólica del Nacimiento de Jesús.

En este contexto, el papel de las asociaciones de belenistas en muchas ciudades españolas es muy importante para la conservación y la difusión de esta tradición, realizando complejos montajes o dioramas, auténticas maquetas a escala donde se reconstruyen los pasajes fundamentales del ciclo navideño, con los avances en electricidad, iluminación, etc, para llenar de efectos y movimiento a las figuras y escenarios (Figura 2).

LUISA ROLDÁN, "LA ROLDANA"



Luisa Ignacia Roldán, llamada "La Roldana", nació en Sevilla en 1654. Fue la menor de los hijos del escultor Pedro Roldán, uno de los máximos representantes de la imaginaria andaluza posterior a Martínez Montañés y Alonso Cano. En el taller de su padre se formó junto a sus numerosos hermanos y los discípulos de aquel, aprendiendo las técnicas del trabajo en madera, piedra y barro y policromía.

En 1671 casó con Luis Antonio Navarro de los Arcos pese a la oposición paterna, fecha en la que también abrió su propio taller en Sevilla, trabajando en los contratos firmados por su marido, pintor y astofador de esculturas. De esta época son las figuras del paso para la Hermandad de la Exaltación de la Cruz y otras obras hechas en colaboración con su hermana Francisca, pintora, y el marido de ésta, José Duque Cornejo, escultor. Además debió asumir la dirección del taller de su padre en los últimos años de éste y antes de trasladarse a la Corte. El renombre que alcanzó supuso que en 1686, a petición del Cabildo de la Catedral de Cádiz, se trasladara allí, junto a su marido y sus hijos, esculpiendo varias obras para la Catedral y el Ayuntamiento, como los *Patronas, Anjeles y Virtudes* del Monumento catedralicio y *San Servando y San Germán*, patronos de la ciudad, obras en las que su estilo se consola alcanzando mayor expresividad, gracia y desenfadado.

Llamada por Cristóbal Montañón, ayuda de cámara de Carlos II, fue a la Corte en 1698, donde se inició su etapa de madurez, realizando un *San Miguel* para el Monasterio de El Escorial que le valió el nombramiento de Escultora de Cámara en 1692, convirtiéndose en la única mujer que llevo a ser escultor del rey y en la única artista natural de Sevilla en conseguirlo.

El nombramiento no sirvió para mejorar su situación económica, cada vez peor, viviendo casi en la miseria mientras pedía ayuda a los reyes para mantener a su familia, ayudas que no pasaron de imosnas. A ello hay que añadir que su matrimonio nunca funcionó, posiblemente por una falta de armonía producto de la posición humillante de su marido que, siempre fue considerado un mero pintor de las obras de su esposa. En este periodo Luisa, sin embargo, alcanzó la plenitud de su estilo en composiciones íntimas, narrativas y anecdóticas en los grupos de barro que compagina con esculturas de madera fieles al naturalismo aprendido en Sevilla.

En 1701 llega a Madrid el nuevo monarca, Felipe V, y La Roldana selecciona dos de sus obras para mostrárselas, a la vez que solicita ser nombrada de nuevo Escultora de Cámara, una casa para vivir y una pensión. Tras varios intentos, el rey accede al nombramiento en 1701, aunque por ello no mejoró su situación, muriendo pocos años después, en Madrid en 1704.

Entre sus discípulos o seguidores hay que citar a Pedro Gaitán, que se dedicó también a la escultura de terracota, y, aunque no es directamente un discípulo suyo sino más bien de su padre, a Pedro Duque Cornejo, hijo de su hermana Francisca y por tanto la tercera generación de los Roldán, que en sus producciones también muestra la influencia de su tía Luisa.



LA TRADICIÓN BELENÍSTICA



El Belén es una de las manifestaciones más conocidas y de mayor tradición de la piedad popular cristiana.

Seguendo al *Willeteta*, se podría definir como una "representación escenográfica de la Natividad de Jesús, realizada con figuras móviles en un escenario fijo, armado en el templo, iglesia o de la Natividad". Se trata de un simulacro que, pasada la ocasión se desmonta (generalmente a guisa de sus componentes) y desechando otros. Por tanto, el Belén es una representación en tres dimensiones, que se quiere lo más realista, realizada con elementos que se consideran inicialmente como no duraderos".

El origen de la tradición se forjó en Italia, lugar fundamental también en la propagación de la costumbre. Los monjes cluniacenses expandieron el teatro del ciclo de la Natividad, especialmente los *Autos de Reyes* y los *Belenes* que se difundieron gracias a las Ordenes de franciscanos y clarisas. No sabemos con exactitud cuando llegó a España, parece ser que a través de la comarca mediterránea, pero puede decirse que en el siglo XV la costumbre estaba ya formada puesto que el Belén más antiguo que se conoce en nuestro país es el del Hospital General de Palma de Mallorca, de mediados del s. XV.

Sera a partir del siglo XVI cuando se empieza a generalizar la práctica del Belén, no sólo en ambientes religiosos, sino también en palacios y Casas nobles, con Nacimiento de madera, alabastro o metales preciosos y más tarde en barro cocido. En algunos casos sobrevivieron como representaciones dramáticas y musicales.

Los siglos XVII y XVIII dieron origen a los más famosos nacimientos españoles. La actitud barroca encaja perfectamente con el Belén, lleno de luces y brillos, envuelto en vellanosos y en un ambiente festivo, con figuras espléndidamente ataviadas con sedas y joyas, cunas doradas, etc. Quien no tenía figuras se las fabricaba con pasta de papel, miga de pan, cera, etc. También se cogían los grabados y se recortaban. El escenario era de yeso o de corcho, papel arrugado, tierra, mica, sal gorda, nísago, terrillo, guajares de río...



Algunos de nuestros más celebres escultores se ocuparon del ciclo de la Natividad y del género belenístico, como Martínez Montañés, Alonso y Pedro de Mesa, Alonso del Arco, etc, merced a una menCIÓN especial Luisa Roldán, que llenó sus figuras de ternura, intimismo y lirismo, situando los temas sagrados al nivel de la vida humana, ejemplo de lo cual tenemos los dos grupos del Museo de Guadalajara o el Nacimiento del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.

Junto a ellos, una larga serie de artesanos anónimos y de talleres elaboraron figuras para todos los niveles sociales. De América y Asia también llegaron figuras realizadas en marfil, alabastro o pastos vegetales, pulidas y policromadas minuciosamente.

Ya en el siglo XVIII, Carlos III tuvo un papel decisivo en el desarrollo de Belén, impulsando la creación de los famosos Belenes napoleónicos, basándose en la costumbre belenística española. Los más famosos escultores de la isla se lanzaron a crear figuras para el monarca y la aristocracia, que eran vestidas por sastre especializados con costosas telas y bordados, adornados con riquísimos *fiorentini* o accesorios. Los escenarios eran espectaculares, con ruinas romanas basadas en las excavaciones de Pompeya y Herculano, y el gusto por lo anecdótico y popular muy acentuado. Un ejemplo de Belén napoleónico en España es el conocido como *Belén del Príncipe*, creado para el futuro Carlos IV y formado por casi 6.000 figuras, de las que se conservan algunas en el Palacio Real.

Pero la figura más destacada en este siglo en España, será la del escultor Francisco Salzillo, creador de grandes conjuntos, como el de la colección *Riquelme*, un aparatoso montaje donde los personajes sagrados son tratados con gran delicadeza y dignidad y con numerosos tipos populares que reflejan las formas de la época.

En el siglo XIX, dos escuelas se imponen al resto: la catalana, influenciada por la corriente orientalista europea y que rompe con la visión neoclásica, y la murciana, que continuará el estilo de Salzillo.



Hacia 1960, la introducción de las tradiciones navideñas anglosajonas - con el árbol de Navidad a la cabeza - produce una fuerte crisis, que estuvo a punto de acabar con la tradición del Belén. En la actualidad, se mantiene en muchos hogares, pero se ha perdido la referencia a su significado, una conmemoración simbólica del Nacimiento de Jesús.

En este contexto, el papel de las asociaciones de belenistas en muchas ciudades españolas es muy importante para la conservación y la difusión de esta tradición, realizando complejos montajes o dioramas, auténticas maquetas a escala donde se reconstruyen los pasajes fundamentales del ciclo navideño, con todos los avances en electricidad, iluminación, etc., para llenar de efectos y movimiento a las figuras y escenarios.

LA PIEZA DEL MES

Figura 1: Panel dedicado a Los primeros pasos de Jesús de Luisa Roldán.

LOS PRIMEROS PASOS DE JESÚS

HISTORIA



El grupo escultórico de *Los primeros pasos de Jesús* de Luisa Roldán (nº de inventario 197) es una de las grandes obras custodiadas por el Museo de Guadalajara. Forma pareja con otro grupo de la misma autora, *Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana* (nº de inventario 196). Las dos esculturas ingresaron en el Museo de Guadalajara en 1973, procedentes, al parecer, de la Iglesia parroquial de Santa María de Hita. Con anterioridad pertenecieron al monasterio benedictino de Nuestra Señora de Sopetrán, según datos del periódico *Flores y Abejas* (21-IV-1929), que informa de que en ese año se encontraban en el camarin de la iglesia, donde llegaron como regalo del rey Felipe V tras la batalla de Villaviciosa, hecho del que no tenemos confirmación.

No se conoce el momento de su traslado desde Sopetrán a Hita, pero en 1944 ya estaban allí si hacemos caso de los datos ofrecidos por Tomás Camarillo. En esta fecha la Diputación de Guadalajara organizó una exposición de fotografías de dicho autor (Salón de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes, Madrid) en la que se exhibieron dos fotografías de estas piezas, que, según consta en las imágenes, se tomaron en la iglesia parroquial de Santa María de dicha localidad, aunque bien pudiera ser una confusión con la iglesia del monasterio, que lleva el mismo nombre y que pertenece al término municipal de Hita. Con posterioridad a esta fecha pasarían a la Diputación, pero se desconoce exactamente cuándo.

En 1973 se incluyeron los dos grupos en los inventarios de fondos del recién inaugurado Museo de Guadalajara, siendo considerados anónimos. Sin embargo, en la crónica que A.E. Pérez Sánchez dedica a la inauguración los presenta como obra de Luisa Roldán, citando que ya F. Layna Serrano los había reproducido con su atribución correcta. Desde entonces no ha habido dudas razonables sobre su autoría, figurando como obras de Luisa Roldán en todas las exposiciones en las que han estado presentes: *La Escultura en Andalucía. Siglos XV a XVIII* (Museo Nacional de Escultura, Valladolid; noviembre de 1984 a enero de 1985) y *Pasión y Gloria. Homenaje a Pedro Roldán* (Segunda Muestra Nacional de Artesanía Cofrade. Muncarlo 99, Palacio de Congresos y Exposiciones, Sevilla; 30 de enero a 8 de febrero de 1998), junto a otras obras de Luisa Roldán.



El tema representado y las características técnicas de *Los primeros pasos de Jesús* lo han hecho muy atractiva para las exposiciones de contenido navideño, razón por la que también ha sido seleccionada ahora por el Museo como *Pieza del Mes* de diciembre. Por ello ha estado incluida en: *Oro, Incienso y Mirra. Los Belenes en España* (Sala de Exposiciones de la Fundación Telefónica, Madrid; 25 de noviembre de 2000 a 8 de enero de 2001), *Imágenes Navideñas* (Museo de Guadalajara; 21 de diciembre de 2001 a 8 de enero de 2002) y *Arte en el Belén* (Torre de Don Borja, Santillana del Mar, Cantabria; 15 de noviembre de 2002 a 6 de enero de 2003).

Su lugar habitual, es, sin embargo, la Sala III de la Pinacoteca del Museo de Guadalajara.



Luisa Roldán es, entre los escultores españoles, la figura más destacada en el género belenístico, habiéndose especializado en este tipo de conjuntos de barro y de pequeñas dimensiones del ciclo de la Navidad.

VALORACIÓN

Los primeros pasos de Jesús, como su pareja, *Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana*, son esculturas de terracota policromadas, técnica que fue la especialidad de su autoría, a excepción de las alas de los ángeles y las manos que están talladas en madera. Cada figura de barro fue hecha por separado uniéndose luego al conjunto sobre una base también de arcilla. Una vez cocido el grupo se añadieron las piezas de madera y se le dio la preparación necesaria para proceder a la policromía.

Los colores del conjunto son naturales y de tonos delicados: carnes blanco-rosadas, ropas también rosadas, azules, rojas y verdes, con algunos toques de oro en los cabellos y el mobiliario. El color se ha aplicado con óleo, matizando y sombreando como si fuera un cuadro. La Roldana cuidada de que quienes pintaban sus obras lo hicieran a su gusto. En este caso la policromía seguramente se debe a su marido, Luis Antonio Navarro de los Arcos, estofador, quien se dedicó casi exclusivamente a pintar las obras de ella.

Las figuras ofrecen un gran naturalismo, dando la impresión de estar vivas, pero al mismo tiempo sus movimientos son gráciles y transmiten una embotadidad y esperanza producto de la idealización del conjunto. Responden a unos modelos establecidos y característicos de las obras de su autora: la Virgen es del tipo sevillano, de cara redonda, ojos rasgados y cabellos oscuros recogidos hacia detrás; el Niño se representa como un bebé pondezuelo, alegre y retozón; San José aparece como un hombre aun joven, con barba y larga cabellera rizada; los ángeles, muy bellos, demuestran hasta cierta coquetería en los vestidos abiertos que descubren piernas y brazos.



Los primeros pasos de Jesús representa un episodio más doméstico que sagrado, tratado con más sentido teatral que histórico, buscando dar la sensación de un hecho sorprendente en un instante fugaz. La Virgen y San José reflejan toda la ternura y el cuidado de unos padres pendientes de los primeros y torpes equilibrios de un rollizo Niño, observados por unos dulces ángeles dispuestos a evitar cualquier tropiezo.

Esta escultura se incluye entre las obras de madurez de Luisa Roldán, aunque no se han establecido unas fechas definitivas: para algunos autores es de los últimos años del siglo XVII y para otros de los primeros del siglo XVIII, en cualquier caso de su etapa madrieha, cuando ya era "Escultora de Cámara", bien de Carlos II (desde 1692) o bien de Felipe V (desde 1701).

Estilísticamente corresponde al lenguaje plásico de esta etapa de su autoría que muestra la plenitud de su estilo en composiciones de barro como ésta, de contenido doméstico y carácter íntimo, armoniosas y al tiempo realistas, narrativas y anecdóticas, que preludian el Rococó.

En *Los primeros pasos de Jesús* se aprecia el concepto pictórico de la composición y el realismo barroco heredados de su padre, Pedro Roldán, que ella transforma con su peculiar sensibilidad, demostrando toda la gracia femenina unida a un lirismo e intimismo que hacen llegar un tema sagrado al plano popular, como corresponde a una pieza hecha para la devoción doméstica.

LA PIEZA DEL MES

Figura 2: Panel Sobre Luisa Roldán y la Tradición Belenística.

**MUSEO DE
GUADALAJARA**

LA PIEZA DEL MES



Mesa Redonda

Fernando Aguado Díaz
Socorro Salvador Prieto
Víctor Antona del Val
Miguel Ángel Martínez Fernández

22 de diciembre a las 18 horas

LOS PRIMEROS PASOS DE JESÚS ***Luisa Roldán***

del 22 de diciembre de 2004 al 9 de enero de 2005

Museo de Guadalajara
Palacio del Infantado



Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha

CCM



Figura 3: Cartel anunciador de la Exposición y de la mesa redonda complementaria.

SINTERKLAAS O SAN NICOLÁS

Jurgen Loos

¿Quién es *Sinterklaas*? En Holanda, un niño te diría que eso sería una pregunta muy tonta. Sería como en España preguntar por “los Reyes Magos”.

Es una fiesta entonces, que en los Países Bajos, y en una parte de Bélgica, se celebra el día 5 de diciembre. Para un niño es suficiente saber que San Nicolás les trae los regalos. Para ello, todos los años, el Santo, vestido con su mitra roja, una larga y espesa barba blanca y su báculo dorado, emprende un viaje muy largo, ya que llega desde España en un barco de vapor.

La llegada de San Nicolás es una gran fiesta. Atraca, unas tres semanas antes del día 5 de diciembre, en algún puerto holandés, acontecimiento emitido por la televisión nacional. *Sinterklaas*, o “*De Sint*” (= el santo), como también le llama la gente, no viene solo desde ese país tan lejano y exótico que es España. Le acompañan sus pajes, los así llamados “*Zwarte Pieten*”. (“*Zwart*” significa “negro” y “*Piet*” es “Pedro”). Son pajes de piel negra, curiosidad que según muchos holandeses es debido a que en el pasado España fue ocupada por los moros.

A los niños que se han comportado bien, *Sinterklaas* les trae regalos y dulces. No obstante, a los niños traviesos les advierten de que *Zwarte Piet* puede pegarles con el “*roe*”, un manojo de ramas finas de algún árbol. Y, además, a los que se han comportado muy mal, se los pueda llevar *Sinterklaas* a España en algún saco de regalos vacío.

Galletas y Dulces

En la época de *Sinterklaas* se comen muchas galletas y dulces típicos.

Speculaas: galleta típica holandesa, de color marrón oscuro, ya que es una galleta que se prepara con azúcar morena y muchas especias, entre ellas canela, clavo y jengibre. Estas galletas se comen durante todo el año, aunque la única diferencia es que para la fiesta de *Sinterklaas* se comen trozos de una masa mucho más gruesa de *speculaas*.

Kruidnoten (nueces de hierbas): se hacen de la masa del *speculaas*, formando unas “medias naranjas” de aproximadamente 1 cm².

Pepernoten (nueces de pimienta): la masa es parecida a la del *speculaas*. La gran diferencia es que se le añade miel. Puede llevar pimienta blanca molida. Antes de hornear se corta la masa en tacos de unos 2 cm² cada una.

Taai-Taai poppen: es la misma masa que la de los *pepernoten*, aunque en lugar de hacer tacos se moldean figuras de diferentes muñecas. La masa, una vez horneada, es muy correosa, de ahí el nombre en holandés, *taai*.

Chocoladeletter: Letras de chocolate con leche, chocolate blanco o puro, de unos 12 cm de tamaño. Entre los regalos de *Sinterklaas* no suele faltar la letra de chocolate, que es la inicial de la persona en cuestión.

Marsepein (Mazapán): en Holanda no hay almendros. ¿Fueron los españoles los que trajeron el mazapán a Holanda durante la “Guerra de los Ochenta años”? Se utiliza mucho en la repostería holandesa, y no sólo en San Nicolás. Sobre todo para cubrir tartas es muy querido, y como relleno dentro de una masa de hojaldre de mantequilla, que se llama *boterletter*. Esta *letra de mantequilla* se come en *Sinterklaas*, y suele ser la letra “S” de “*Sint*”.

Poner el zapato

Desde su llegada a Holanda y hasta que su partida, los niños pueden poner su zapato o zueco al lado de la chimenea, para que a través de ella *Sinterklaas* pueda entrar a su casa y ponerles un pequeño obsequio en su zapato. Suelen ser dulces. “*De Sint*” suele agradecer que los niños le dejen una zanahoria o azúcar para su caballo blanco.

Celebración de *Sinterklaas*

El día 5 de diciembre es un día festivo, sobre todo para los niños. Sólo tienen clase un rato por la mañana. Después del recreo llega *Sinterklaas* al Colegio. Suele ser alguno de los maestros o algún padre vestido como obispo. Tampoco pueden faltar los *Zwarte Pieten*, que pueden ser tanto mujeres como hombres. Eso sí, el que quiera desempeñar este papel como ayudante de *Sinterklaas*, se tiene que vestir con ropas de paje del siglo XVII, pintarse la cara de negro y ponerse una peluca de pelo rizado y de color azabache. Es *Zwarte Piet* quien se encarga de alegrar aún más la fiesta, gastando bromas y haciendo tonterías.

Por la noche, se celebra San Nicolás en familia. Muchos se juntan en casa de los abuelos. Se cena como siempre sobre las seis de la tarde, aunque la cena suele ser un plato más festivo que un día de diario. No hay preferencia por alguno en especial. Eso sí, después de cenar, se pone el disco rayado en el tocadiscos con las canciones favoritas de *Sinterklaas*, que ya papá y mamá escucharon siendo niños, y entonces, ... se oyen unos golpes fuertes en la puerta de la calle. Los niños se quedan de piedra, se baja el volumen al tocadiscos, y allí, de repente entra papá con un saco grande de yute, que ha encontrado en la puerta. ¡"Mirad cuantos regalos nos ha traído San Nicolás...!"

Los mayores se regalan obsequios. Son los regalos sorpresa, que a menudo son falsos y sirven para despistar o hacer de rabiar a la otra persona, aunque nunca con malas intenciones. Es la hora de pasárselo bien. Los regalos van acompañados por una rima que tiene intención de aclarar el significado del regalo sorpresa.

Así pasa *Sinterklaas* por las casas en Holanda, aunque hay que decir que esta costumbre tan típicamente holandesa va perdiendo algo de su antiguo esplendor por la llegada de otro hombre barbudo vestido de rojo, es decir Papá Noel, que se está introduciendo por la puerta falsa en los hogares de los Países Bajos.

Enigmas sin resolver

¿Quién es *Sinterklaas*? ¿De dónde viene?: Según algunos vivió en el siglo IV y era obispo de Myra, en Turquía. En el siglo XI trasladarían sus restos a Bari en Italia. La leyenda, no obstante, asegura que el Santo viene de España, aunque no haya ningún hecho histórico que sostenga esta teoría.

¿Por qué en un país mayoritariamente protestante, toda la población celebra la fiesta de un santo católico?

¿Por qué aseveran que el Santo viene de España y que los niños malos tienen que llevarlos a España? ¿A los holandeses España les parecía un sitio tan malo para vivir, o era esto un recuerdo de la "Guerra de los Ochenta Años"?

Sobre iconografía de San Nicolás de Bari y algunas pinturas madrileñas.

A propósito de un lienzo del Museo de Guadalajara

Fernando Collar de Cáceres

Según fray Pablo de San Nicolás (O.S.H.), la primera capilla que hubo en Madrid con culto a San Nicolás de Bari fue la fundada a mediados del siglo XVII en el Oratorio del Caballero de Gracia¹ por Nicolás de Albiz, Caballero y Contador Mayor de la Orden de Calatrava, que él dice inglés, quien la había adquirido a tal efecto con su cripta a las monjas franciscanas en 1650.

En su testamento, otorgado en Madrid ante Juan de Burgos el 24 de febrero de 1667, Albiz dispuso ser enterrado en su capilla y cripta de este convento de la Concepción (sic), “*que llaman Caballero de Gracia*”, bajo el altar de san Nicolás², fundando - en sus palabras-

“como al presste fundo en el conuento de el cauallero de Graça desta ui^a vn patronato y Capellania en mi capilla de ssⁿ Nicolas obpo, para que en ella se me digan las misas que avajo yran declaradas y se agan en ella los adornos que asimismo declarare y nonbro por primero capellan de la dha memoria y Capellania a el llzdo Dn Jorge pardo rretor de el hospital de nra s^a de la buena dha desta uilla...”³.

Y en la consideración de que el recinto había de quedar convenientemente adornado, resolvió:

-primeramt^e m^{do} que en dha capilla se ponga mi retrrato en parte deçente (y)-mando se aga en dha mi capilla vn retablo dorado con sus columnas doradas y en medio se ponga la pintura de SSⁿ Nicolas obpo y auajo un sagrario muy curioso que cueste asta treçientos ducados”⁴.

¹Fray Pablo de SAN NICOLÁS, *Historia de la vida, traslado, y milagros de S. Nicolas de Bari el magno, el thaumaturgo, Patrón, y protector de los Reyes y reynos de España*. Madrid, 1734, pág. 270. Sorprendentemente nada se dice de la iglesia madrileña de San Nicolás, en funciones parroquiales hasta finales del s. XVIII y rehabilitada después por los servitas.

²A.H.P.Madrid, prot. 8153 de Juan de Burgos, fols. 73-80: “... yo Juan de Albiz Conttador por Su Mgd de la horden y Cavallero de Caltraua vzo desta villa de madrid, estando enfermo, en mi buen juicio y entendimiento natural...”, y determina que su cuerpo fuera depositado “*en el entierro y bobeda que esta dispueta para este efeto deuajo el altar de la Capilla de gloriosso san Nicolas obispo que en el dho Conuento tengo mia propia lleuando mi cuerpo en ataud forrado por de fuera con damasco negro con çintas y tachuelas negras Y vestido con el auito y zeñido con el cordon del serafico padre ssⁿ francisco...*”. Nada dice de su supuesta condición inglesa.

³A.H.P.Madrid, prot. 8153, fol. 76.

⁴*Ibid.* fol. 78.

De esta pintura de san Nicolás, protector del donante, añade fray Pablo que era *un quadro del santo, con el milagro de los tres jóvenes, que resucitó, y el del abad inglés, al que libró del naufragio, y mandó predicase a la Inmaculada Concepción de Maria Santissima, y celebrasse este mysterio; y este quadro esta oy donde le puso, al lado derecho de la capilla aunque se mudo el altar a la frente de ella en estos días, y entonces empecó allí la devoción*⁵.

La devoción al santo obispo de Mira no pudo sustraerse en suma en época barroca al fervor immaculista oficial desde 1661, incorporando así al extenso catálogo de sus legendarios milagros, y de su no menos amplia iconografía, el episodio singular en el que desde su condición de protector de navegantes daba en ser impulsor de la más contrarreformista devoción mariana, en el momento de hacerse presente ante un devoto abad inglés, de nombre Helpino, a quien socorrió en una tempestad marina, comunicándole el deseo de la Virgen de que celebrase todos los años la festividad de la Inmaculada⁶, advocación ésta por lo demás de aquella de la comunidad concepcionista⁷. El asunto hubo de alcanzar cierta aceptación, y tuvo magistral plasmación en el lienzo de Corrado Giaquinto del Museo de Bari, tenido por genérica representación del auxilio del santo a los marinos⁸; pero nada sabemos de la pintura madrileña, como tampoco del retrato⁹.

Otros temas particulares surgieron al hilo de los muy difundidos textos hagiográficos y libros devocionales, contándose entre los menos habituales el de *San Nicolás liberando a las almas del purgatorio*, de que es buen ejemplo la pintura de Juan Vicente Ribera en la parroquial de Izurza (Vizcaya). Tal invocación al santo obispo en altares de ánimas está estrechamente relacionada con lo tocante a la protección de marinos y náufragos, y como abogado de los ahogados, al igual que sucede con la Virgen del Carmen, pero hubo de alcanzar menor amplitud que la así dispensada a san Nicolás de Tolentino¹⁰.

⁵ P. de SAN NICOLÁS, *op. cit.*, p. 270. También indica que por 1682 se había trasladado el culto de san Nicolás a la capilla mayor, por el ya nutrido número de cofrades, y que en diciembre de 1693 fueron recibidos en la congregación los reyes Carlos II y Mariana de Neoburgo.

⁶ Referido ya en Ceferino CLAVERO DE FALCES Y CARROZ, *San Nicolás el Magno arzobispo de Mira, patron de la ciudad de Bari, en la provincia de Pulla reyno de Napoles. Flores historiadas y panegiricas de su vida, virtudes, milagros y traslacion de su santo cuerpo, de la Ciudad de Mira, de la provincia de Licia (en Grecia) a la de Bari*. Valencia, por Gerónimo Vilagrassa 1668, lib V cap. XI, p. 497; siete años después de la Bula *Omnia Sollicitudo*. El tema es recogido también por José BERNALDO DE QUIRÓS (*Devocionario y compendio de la Vida de San Nicolás el Magno*, (Madrid), 1697, III VII, p.139) y P. de SAN NICOLÁS (*op.cit.* Lib II., VI, p. 224).

⁷ La verdadera advocación del oratorio es de José, Jesús y María. En el testamento de Nicolás de Alviz se dice convento de la Concepción.

⁸ Cf. Catálogo de la exposición de Bari. *Giaquinto, Capolavori dalle Corti in Europa*, (Milán, 1993), núm. 23, *San Nicola salva i naufraghi*. Es el boceto final de la pintura realizada para el transepto de la iglesia romana de San Nicolás de los loreneses (1746).

⁹ La entera reconstrucción del oratorio por Ventura Rodríguez hubo de acabar con aquel recinto, del que nada refiere Antonio PONZ, *Viage de España*, Madrid, 1777, t.V, 3ª div.

¹⁰ En las letanías que recoge Ceferino CLAVERO DE FALCES (*op. cit.* incipit) se invoca a san Nicolás como protector de las vírgenes, los navegantes y los difuntos, exorcizador, destructor de ídolos, conocedor de los arcanos, liberador de las almas del purgatorio, extirpador de vicios, propagador de la fe, prosternador de herejes, etc.

No es necesario desde luego subrayar que la representación más usual de San Nicolás en el ámbito católico es la que lo muestra con ropas episcopales propias de la Iglesia occidental, y junto a él la tina de la que emergen tres niños desnudos, tantas veces descrita¹¹, como está en un lienzo del Museo del Prado que fue del Museo de la Trinidad¹², por citar un solo ejemplo seiscentista madrileño. Es obra próxima al estilo de Claudio Coello que creemos debe relacionarse con siempre mutable José Jiménez Donoso, quien como es bien sabido tantas veces compartió encargos con él; y cabe considerar que bien puede tratarse de un *San Nicolás de Bari* suyo que menciona Palomino precisamente en la primera capilla del Oratorio del Caballero de Gracia¹³.

Fuera de este género de imágenes, algunas de las más habituales en la pintura madrileña del momento vienen a ser ciertas arcaizantes representaciones devocionales de inspiración oriental o de san Nicolás en Gloria en las que de manera simbólica o enunciativa se evocan diversos pasajes milagrosos de la vida del obispo mireense. Al primer grupo pertenece el anónimo *San Nicolás de Bari* del Museo de Guadalajara.

Según refiere Ceferino Clavero de Falces (1668), entre las representaciones de san Nicolás con carácter de *vera effigies*, aparte de cierta “*pintura muy antigua, y pincel de un pintor que le avia alcanzado vivo*”, vista por Cesáreo Aisterbacense en el monasterio de Porcero (sic), cerca de Aquisgrán “*la cara algo larga, y enjuta, con la cabeza calva, àzia la frente blancos los cabellos que la guardaban, y la barba*”, en veraz y característico retrato del santo, había de contarse “*vn quadro (en la iglesia de Mira) que se pintó luego que falleció, según el carácter de la cara que avia tenido viviendo, y deste —añade— muchos reyes y señores sus devotos, hizieron sacar traslados en fe de original cierto, y en particular Orosio rey de Albania, y otros Estados, que trajo vna copia que hizo pintar a vn famoso Pintor de la Ciudad de Bari, y de su mano la colocó en la Iglesia del Santo donde hasta oy permanece*”¹⁴. Dicha pintura mostraba junto al prelado a Cristo con los evangelios y la Virgen con el *omophorion* en sus manos, y a los pies las figuras orantes de un rey y una reina, por Orosio y Elena, su mujer¹⁵. Evidentemente se trata de la imagen del santo obispo tantas veces plasmada en iconos orientales, si se exceptúa en lo común lo relativo a los donantes¹⁶. Esta popular y devota representación hubo alcanzar pronto difusión por Italia, donde al

¹¹ “*Pintanle un barril, o pipa a los pies, (con) tres hermosos niños, dentro desnudos, y que le miran a la cara y es el milagro de los tres niños que resucitó en el viage al concilio Nizeno en una posada, cuyo huesped los había muerto, y despues de poner en adobo sus carnes, los vendia por atún a los passageros*” (CLAVERO DE FALCES, *op. cit.* p. 397).

¹² Depósito en el Consejo de Estado. Lienzo, 2.08 x 1,16; t.398; inv.3.340.

¹³ A. PALOMINO, *Museo pictórico y escala óptica*, ed. de Madrid, 1947, p. 1039. En la pintura de la capilla de Nicolás Albiz el tema estaba incorporado al cuadro de altar del abad Helpino, no constituyendo lienzo aparte.

¹⁴ C. CLAVERO DE FALCES, *op. cit.*, lib. IV, cap. XIV, p. 393.

¹⁵ *Ibid.* p. 398.

¹⁶ Sobre el mismo modelo con donantes, la pintura dispuesta junto a la tumba del santo en basilica de San Nicolás en Bari. Para los aspectos comunes de la iconografía de San Nicolás puede verse E.G. CLARE *St. Nicholas, His Legends and Iconography*, Florencia, Leo S. Olschki, 1985, y el libro de Giovanni FALLANI, *Iconografia di San Nicola nella pittura italiana*, Fede e Arte, 1953.

¹⁷ Bibliothèque Municipale d'Orléans, Ms 201. Es posiblemente el texto más estudiado de los cuatro que componen este manuscrito normando procedente del monasterio benedictino de Fleury, ya sea por reflexión sobre la necesidad de encontrar una vía no belicista a las cruzadas o por la veracidad del lenguaje usado. El asunto consta con anterioridad en la extensa *The Life of St. Nicholas* versificada por Robert Wace (c.1071), y lo recoge Santiago de La Voragine, *La leyenda dorada*, ed. Madrid, 1982, vol. I, p. 42. En este mismo sentido, al parecer, el manuscrito italiano de Hildesheim (ss. XI-XIII), cf. G. LUCATUONTO y M. SPAGNOLETTI, *San Nicola à Mira nelle immagini*, Fasano di Puglia Schena Editore, 1984, p. 27.

margen de interpretaciones pictóricas –el llamado por su oscura faz “*San Nicola, nero*”-, hubo de encontrar en la estampa extraordinario vehículo de difusión, incorporándose en éstas y aquéllas elementos iconográficos varios, sin desvirtuar su naturaleza.

La *vera effigies* de San Nicolás y su poder milagroso, constituye, de otro lado, el tema central del *Iconia Sancti Nicolai* en el flericense *Jeu de Saint Nicolas* de Jehan Bodel de Arras (c. 1190)¹⁷, desarrollado pictóricamente en la bóveda de la capilla del santo en Santa María Lyskirsche, en Colonia, apenas cien años después. Y el significado del icono de san Nicolás como efigie real y milagrosa es lo determinante, a nuestro juicio, de la presencia del retrato del santo en manos de un ángel en la *Apoteosis de san Nicolás* de Mattia Preti, hoy en el Museo de Fano, donde en personal ejercicio de coherencia figurativa prefirió el artista napolitano plasmar el mismo semblante de la figura principal a seguir las viejas representaciones tradicionales¹⁸. Se pone así de manifiesto la muy general devoción alcanzada por aquellos “retratos”, convertido este extremo de manera paradójica y en extraña duplicidad figurativa en uno más de los atributos icónicos del santo.

Un perfecto ejemplo de la asimilación seiscentista madrileña del viejo modelo o “*vera effigies*” oriental lo tenemos en la pintura anónima de *San Nicolás de Bari* del Museo de Guadalajara (inv. 67; lienzo 2,07 x 1,40 m.), que el profesor Pérez Sánchez relacionó con la Alonso del Arco¹⁹.

Procede, por lo que se sabe, del convento de Capuchinos de Jadraque²⁰, fundado en 1676 bajo la advocación de San Nicolás por doña Catalina Gómez de Sandoval y Mendoza, IX Condesa del Infantado²¹, y aparece registrada desde 1846 en los inventarios del museo, aunque hubo de ser retirada al menos diez años antes²². Su interés es esencialmente iconográfico, en lo que importan incluso aspectos aparentemente menores. Así, merced a un basamento fingido, con una cartela en la que se consigna el nombre del santo (S^N NICOLAS / DE BARI”), la composición reviste carácter de “trampantojo a lo divino”, si bien la representación figurativa no es de una imagen de altar sino de un personaje real, por lo que su disposición sobre el pedestal pétreo adquiere visos de “*tableau vivant*”, que bien se aviene con el aspecto retratístico del pajeillo Adeodato, situado a la izquierda.

¹⁷ De no ser por la disposición del cuadro que sostiene el ángel, podría creerse un espejo con la exacta imagen del prelado. Con rasgos similares, en su *Rapto de Adeodato*, en Casal Siggeni (Malta).

¹⁹ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «El Museo de Guadalajara», *Archivo Español de Arte*, T. XLVII CSIC, Madrid, 1974, p. 94; atribución aceptada por Rosario Cuadrado Jimenez y Salvador Cortés (*Museo provincial de Guadalajara. Guía de la sección de Bellas Artes*, Guadalajara 1986, pág.116), quienes facilitan los datos esenciales de la pintura.

²⁰ César María BATALLA CARCHENILLA, “Procedencia de las obras del Museo de Guadalajara”, *VI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Instituto de Estudios Complutenses, Institución Marqués de Santillana y Centro de Estudios Seguntinos. Madrid, 1989.

²¹ Antonio HERRERA CASADO, *Monasterios y conventos en la provincia de Guadalajara (apuntes para su Historia)*, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, Guadalajara, 1974, pp. 186-189, y L. LÓPEZ PUERTA, *La Desamortización Eclesiástica de Mendizábal en la Provincia de Guadalajara (1836-1851)*, Guadalajara, Diputación Provincial, 1989.

²² Comisión Provincial de Monumentos. *Catálogo de los cuadros de pintura y esculturas*, Imprenta Ruiz y Hermoso, Guadalajara, 1846, núm. 228, como «Escuela Española», con la indicación «se ignora su autor». Según A. HERRERA CASADO (*op. cit.*) el estado de ruina de convento en 1837 era tal que sólo se pudo recoger una campana rota.

El santo, de frontalidad y hieratismo propios de los iconos orientales, viste un episcopal *phelonion polistairion* negro y dorado, adornado por delante con una franja vertical crucífera, *sticaron* blanco y manto oscuro sobre los hombros. Aparece sin mitra, en actitud de bendecir, con un libro en la mano izquierda, sobre el que descansan tres bolas o manzanas doradas, y con un nimbo dorado –plasmación sumaria de un disco metálico repujado– en el que figuran el Padre Eterno y, arrodillados, san Pedro con las llaves y san Pablo con la espada. Todos los detalles son perfectamente acordes con la tradición oriental, al igual que ocurre con los rasgos faciales del prelado, con barba, cabello escaso y tez morena, aunque de aspecto algo más joven de lo usual²³.

La presencia en lo alto de la Cristo y la Virgen, con los evangelios y el *omophorion*, es así mismo habitual en los iconos orientales del obispo de Mira, particularmente en época moderna. En lo común se entiende que se refiere al pasaje milagroso que siguió al encarcelamiento del santo en Nicea, tras ser desposeído de sus símbolos pastorales por haber abofeado a Arrio en plena la controversia sobre la consustancialidad de las tres personas de la Santísima Trinidad²⁴, y que vino a concluir con la devolución al santo de los evangelios y el *omophorion* por Cristo y la Virgen, respectivamente, como relata con detalle Araujo de Falces²⁵. Según Réau esta leyenda surgió en el siglo XVI y sólo es conocida desde Petrus Equilinus²⁶; pero pinturas como la de la capilla del santo en el monasterio serbio de Sopoæani (1370) parecen desmentirlo –por no hablar del mítico icono orosiano y sus copias–, si bien existe un episodio análogo referido al momento en el que se le anunció que sería obispo, mostrándose así “*el Hijo con el libro de los evangelios, y la Madre con un palio Arzobispal*”²⁷, en lo que bien puede ser un pasaje hagiográfico derivado del primero²⁸.

²³ CLAVERO DE FALCES (*op. cit.*) da una serie de explicaciones peregrinas sobre aspectos como la supresión de la mitra (imposibilidad de estar cubierto en presencia de Cristo, intento del santo de declinar la dignidad episcopal, desposeimiento de sus insignias en el Segundo Concilio de Nicea, etc.) o la oscuridad de la piel (estancia en la cárcel, penurias del destierro, etc.).

²⁴ Según diversas narraciones, el santo prelado de Mira intentó primero convencer a Arrio haciendo que un simple ladrillo se descompusiera milagrosamente en las tres materias necesarias para su fabricación (fuego, agua y tierra), sin que el hereje se apeara de sus convicciones. La bofetada propinada a Arrio fue tal que, según CLAVERO DE FALCES (*op. cit.*, III, XIV, p. 281-290), chamuscó su barba.

²⁵ Ceferino CLAVERO DE FALCES, *op. cit.*, lib. III, cap. XIII, p. 279 “*estando San Nicolás en oración se le apareció Christo nuestro bien Salvador de almas, acompañado de la Virgen pusrisima Madría Madre suya, y le dixo: Nicolás, porque estás preso? Y el le respondió, Christo mio, por defensor vuestro. Sal pues (dixo el Salvador) de la indignidad de esse cepo..... Pusole la Virgen sobre las espaldas un precioso palio de inestimable valor, y hechura, y Christo le dio un libro de las sagrados Evangelios, curiosamente labrado...*”. Otros autores refieren además cómo los ángeles formaron luego séquito del santo llevando la mitra y el báculo pastoral (cf BERNALDO DE QUIRÓS, *op. cit.* pp.29-30).

²⁶ LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'Art Chretien*, París P.U.F 1958, III, 2, p. 985.

²⁷ Josef BERNALDO DE QUIRÓS, *op. cit.*, p. 16; Ceferino CLAVERO DE FALCES., *op. cit.*, Lib. I, cap. XII, p.97 (“*otra noche, le apareció Christo nuestro bien, y la Virgen Maria nuestra señora, pusieronle en medio, arrodillose el santo difundido el espíritu, en Celestial alegría, y el Salvador le dio un hermoso libro de los Evangelios, y su Santa Madre, le puso sobre los ombros, un costoso, y ricamente aliñado hemoforio ó palio, insignias ambas, que se davan a los obispos, y Arçobispos, quando se consagravan en Grecia, conforme a su pontifical.*”. Al parecer Ceferino Araujo de Falces sigue en este capítulo referido al enfrentamiento con Arrio el texto del autor italiano jesuita Antonino Beattilo “*último autor de esta historia, que la escribio en lengua toscana, a quien seguimos en nuestro idioma español*” (*Ibid.* p. 284).

²⁸ Otro ejemplo temprano, el relieve del s. XIII existente en la basilica de Bari. Cf. *Sankt Nikolaus Der Heiligen der Ost und West Kirche*, Verlag Herder Freiburg im Breisgau, 1982.

La representación de los tres niños desnudos saliendo de la tina corresponde a la más tradicional iconografía occidental del prelado. Réau afirma que es tema originado en la errónea interpretación de una imagen en la que había junto al obispo una pequeña fortaleza con tres figuras de generales, en referencia a aquellos injustamente condenados que salvó de una muerte cierta mostrándose en sueños al emperador Constantino y al eparca Ablario, prefecto de Frigia, bajo cuya jurisdicción estaban en prisión. La minúscula y desproporcionada representación de las figuras, que parecían emerger de la pequeña torre desprovistas de sus ropas militares, habría hecho el resto²⁹. Pero es notorio que el tema hubo de surgir en fechas muy tempranas, si se entiende como arranque definitivo de culto occidental al santo la de 6 de mayo de 1087, en que habitualmente se sitúa el traslado de sus restos desde Mira –la actual Demre- a Bari, pues la historia, olvidada desde luego por Jacopo de La Voragine, aparece ya a finales del siglo XII en el *Jeu de Saint Nicolas* del normando Jehan Bodel de Arras, como una de las cuatro escenificaciones sacras de episodios milagrosos del santo obispo que componen el primer drama o retablo litúrgico de la literatura francesa³⁰. En los escritos hagiográficos seiscentistas son dos las historias de tal tenor, la de los escolares llegados de Atenas –tres o dos, según los casos-, descuartizados y puestos en salazón por el posadero a quien solicitaran alojamiento y resucitados por el santo, oportunamente despertado por un ángel en la noche, y la de los tres niños cuya carne escabechada servía como atún a sus clientes un mesonero cuyo establecimiento visitó el mismo obispo en su viaje a Nicea, a quienes igualmente resucitó³¹. Los tres muchachos, como las tres doncellas carentes de dote, los tres generales y los soldados a quienes a salvó *in extremis* adquieren, por su número –siempre tres-, un sentido simbólico que ha de vincularse a la controversia del segundo concilio niceo, significando la estrecha relación del santo obispo de Mira con el culto a la Trinidad³², de modo que, por valor absortivo, las tres pequeñas esferas de oro, tradicionalmente como aquí sobre el libro, poseen una connotación trinitaria, más allá de la explícita referencia a la caridad del santo en su calidad de piezas de valor con las que en tres días consecutivos socorriera a las tres hijas de un caballero patáreo arruinado³³.

Pero en el caso que nos ocupa es la figura del joven Adeodato, en pie junto al prelado, la que reviste mayor interés, por su valor retratístico. El tema de la liberación

²⁹ L. RÉAU, *op. cit.* III, 2, p. 984; véase también G. LUCATUONTO, *op. cit.*, págs. 27-33.

³⁰ Es el cuadro escénico titulado “*tres clericis*”. En la pintura italiana de los siglos XIV y XV es habitual la representación de la escena de los tres jóvenes descuartizados por el mesonero (Masolino de Panicale, Fra Angelico, Bicci de Lorenzo etc.), a pesar del texto de La Voragine.

³¹ C. CEFERINO CLAVERO, lib II,V, p. 89, Lib III, X pp. 257.263; P. Alonso de ANDRADE. S.J., *Vida, y milagros de S. Nicolas el Magno, arzobispo de Mira, patrón de la ciudad de Bari*. Madrid, Lorenzo García, 1685, *op. cit.*, p 70 y 121; J. BERNALDO DE QUIRÓS, *op. cit.*, pp.18 y 24; P. de SAN NICOLÁS, *op. cit.* 1734 p. 72 y 121.

³² Como tal aparece en el singular ciclo pictórico de la bóveda de la capilla mayor de los trinitarios de Cuéllar (Segovia). Cfr. F. COLLAR DE CÁCERES, “El convento de la Trinidad de Cuéllar y su ciclo pictórico», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XII (2000), p. 51.

³³ La popularización de la escena dio lugar a que terminara representándose sin rigor, mostrando al santo no como el joven huérfano que se deshizo de sus riquezas, de unos y otros textos, sino ya como obispo o clérigo; así en una tabla de principios del s. XVI en el Museo Nacional de Hungría, en el lienzo de Henri Vermy II del Musée de Valenciennes (ca. 1630) o en una tabla de Alonso de Herrera en la iglesia de Adrados (Segovia).

y traslación del joven hijo de Getrón y de Eufrosina, narrado también por Jehan Bodel y recogido por Jacopo La Voragine³⁴, es uno de los milagros póstumos más relevantes del santo en su condición de protector de la infancia, y ha sido objeto de minuciosos análisis por los estudiosos del *Jeu de saint Nicolas*³⁵. Así, en su enfrentamiento verbal con el rey agareno Marmorinus, a quien servía en su cautiverio, poniendo en evidencia el nulo poder y la estupidez de Apolo ante sus adoradores (*Deus tuus mendax et malus est; stultus, cecus, surdus et mutus est; talem deum non debes colere, qui non potest seipsum regere*³⁶), el soliviantado Adeodato ha sido visto como *alter ego* del santo “prosternador de herejes” y como verdadero “Boy Bishop”³⁷. Por otro lado, la liberación del muchacho por san Nicolás en el día de su festividad, en que se cumplía el año de que fuera raptado, y llevado en volandas por el cabello, aún con la bandeja, la jarra o la copa con que servía a Marmorinus y a sus invitados, se ha dado en interpretar como metamorfosis moral, donde la copa de Ganimedes —es de subrayar el inmoral acoso de Adeodato por Marmorinus— se torna en el cáliz de la salvación³⁸.

Vestido con fantasiosas galas de tiempos de Carlos II (rica casaca azul, botas a juego, camisa interior, y corbata roja ciñendo la valona), el jovencísimo Adeodato, que mira con gesto serio y melancólico al espectador, adquiere inequívoca dimensión retratística, según va indicado. La ausencia de inscripción y de elementos heráldicos y las carencias documentales impiden no obstante determinar la identidad del retratado, y aun establecer si tuvo algún parentesco con la ya por entonces difunta fundadora del convento de Jadraque. Parece, en cualquier caso, que una obra así hubiera de responder a criterios votivos personales, probablemente más en la consideración del santo taumaturgo como protector de la infancia en trances críticos que en una estimación puramente patronímica. Y hubo de ser pintada ya en los años finales del s. XVII por un artista de la escuela madrileña próximo sin duda a Alonso del Arco, aunque no desde luego por el propio “sordillo de Pereda”, no faltando aspectos que pueden vincularse a momentos estilísticos anteriores, como ocurre con la figura de Cristo.

Entre las estampas italianas del siglo XVII y posteriores que representan esta popular composición devota se cuenta la grabada en 1693 en Roma con la Antifona del san Nicolás, donde el santo, de aspecto más anciano, sin manto y con nimbo labrado, muestra frontalmente el libro de los evangelios y las tres esferas en pirámide.

³⁴ Santiago de LA VORAGINE, *op. cit.*, voi. 1, p. 43. El tema ocupa amplio espacio en la decoración Véase en particular Thomas P. CAMPBELL and Clifford DAVIDSON (ed.), *The Fleury Playbook: Essays and Studies*, 1985. Hay numerosos estudios de C.E. Cousins, A. Adler, A. Henry, A. Jeanroy, M. Zink, J-Ch. Payen, M. Dubois, Ch. A. Knudson L. Foulet y Ch. Foulon, D. McMillan en la revista *Romania*. La historia es recogida en todos los textos historiográficos españoles referidos y en P. RIBADENEYRA, S.J., *FLos Sanctorum, o Libro de vida de los santos*. Madrid, 1599 vol. II, p. 656.

³⁷ Así, en la interpretación de Clyde Broket (citada por Martin W. WALSH (University of Michigan) *Moving Statues, Teleportation and Rape: some Space/Time Considerations in the Staging of Medieval Drama*, en <http://www.let.rug.nl/~sitm/walsh.htm>). The *Boy Bishop* es vieja tradición medieval, arraigada en Inglaterra y oficialmente suprimida por Isabel I, en la que entre la festividad de san Nicolás y el 28 de diciembre uno de los niños de coro de los grandes templos católicos daban en vestir galas episcopales desarrollando una actividad ritual emuladora del santo obispo (sermones, cánticos, procesiones, etc.), secundado por los otros cantores. El nombre es dado por extensión en tierras inglesas a algunas representaciones medievales del santo, como el relieve de la catedral de Salisbury.

³⁸ Martin W. WALSH, *loc. cit.*

Junto a él está Adeodato, de ropas a la antigua y descalzo, con la bandeja en ambas manos; en el lado contrario, los tres niños orantes, dentro de la tina; y Cristo y la Virgen figuran en lo alto, llevando entre ambos el *omophorion* del prelado³⁹. Todo en un interior palaciego, como si de un pasaje particular de la vida del santo se tratara. Pero más cercana resulta la ya dieciochesca pintura de *San Nicola "nero"* dispuesta en el altar de plata de la basilíca del Bari renovado por 1684, que ha de entenderse como reinterpretación de una obra devocional anterior⁴⁰.

El lienzo análogo de *San Nicolás de Bari* que cuelga en la iglesia toledana de San Miguel el Alto (lienzo; 1,87 x 1,25 m.), algo anterior al de Guadalajara, evidencia la existencia de un modelo común a unos y otros, probablemente difundido por la estampa. Éste de Toledo es precisamente pintura a incorporar sin reservas al ya dilatado catálogo de la obra de Alonso del Arco, como se hace patente por las figuras de Cristo, la Virgen, Adeodato o los tres escolares emergentes de la tina⁴¹. El santo, de tez oscura y vestido con rígido *phelonion* crucífero, dorado y negro, sostiene el libro con las bolas de manera análoga a lo visto en el lienzo de alcarreño, y dispone de un nimbo metálico repujado en el que no se detectan esta vez elementos figurativos. La textura y versosimilitud de las formas denotan mejor oficio artístico, como corresponde a una obra salida de uno de los talleres madrileños más significativos del momento, aun en los años de decadencia y de mayor intervención de ayudantes, a que alude Palomino⁴²; pero la sujeción a un modelo devocional inamovible resultó constreñidora de

³⁹ "Divi Nicolai Magni Mirensis cuius corpus Barii magna veneratione colitur."; en Roma, en la imprenta de D. Rubois; Io. Iacobi Rubois. Reproducida en Alfredo e Felice GIOVANE. *Le immagini popolari di San Nicola*. Bari, 1987, p. 28. Sobre este mismo modelo las estampas dieciochescas de G.B. Cecchi o F. Mastrozzi; cf. LUCATUONTO..., op. cit., p. 152.

⁴⁰ De la pintura dieciochesca deriva una estampa litográfica decimonónica, "S. Nicola di Bari; Litografia service a Bari Largo Dogana", en la que las figuras de San Pedro y San Pablo han sido interpretadas como ángeles (cf. A. y F. GIOVANE, loc. cit.). Entre las ilustraciones grabadas seiscentistas cabe mencionar la pequeña ilustración oval del frontispicio del tratado canónico de Ioannes BERNARDINI MUSCATELLI, (*Practicatvm civilis s. r. Consilii, Magneq; Curiae Vicariae, Cum criminalis, necnon praxis fideivssoria, Ac Tractatus Doctoratus dignitate, et Autoritate*. Nápoles, 1646), en análoga aunque más sintética representación; incluye ángeles portadores de las insignias episcopales.

⁴¹ Entre las obras toledanas de Alonso de Arco hay que mencionar el *San José con el Niño* de la catedral, el *Bautismo de Cristo*, en San Ildefonso, los lienzos de *Santa María Egipciaca* y el *Noli me tangere*, en San Nicolás, un *Taller de Nazaret*, en las franciscanas de San Antonio, el retrato de *Doña Mariana de Austria* en el Museo de Santa Cruz, el milagro de Santo Domingo en Soriano, la Muerte de San José, la *Inmaculada Concepción* que fue de las Trinitarias, hoy en el Museo del Prado, y los desaparecidos retablos colaterales de los Descalzos del Espíritu Santo, o las estaciones del claustro de los Mercedarios de Santa Catalina, amén del retablo mayor y los colaterales de Yuncillos, las pinturas del presbiterio y el camarín de la ermita de Nuestra Señora de la Oliva o la *Predicación de El Bautista* de las Trinitarias del Toboso, a lo que hay que añadir un deteriorado *Bautismo de Cristo* de la parroquial Cardiel de los Montes. En su "Parnaso español pintoresco y laureado", refiere Palomino que: "... pintó tanto que apenas hay iglesia o casa de esta Corte, donde no haya algo suyo; y asimismo en los lugares del contorno, hasta en la ciudad de Toledo, donde he visto muchas cosas suyas" (A.A. PALOMINO, *Museo pictórico y escala óptica*, ed. de Madrid, 1947, p. 1078).

⁴² A.A. PALOMINO op. cit.; pp. 1078-1079 "...llegó en la mayor edad a estragarse de suerte en el pintar, que era una mala vergüenza; porque además de lo decrepito de la edad, la miseria de los tiempos, viendo lo poco que le pagaban (como estaba enseñado a mayor fortuna) lo aligeraba mucho; en que especialmente su mujer tenía parte, porque llegando al ajuste de cualquier obra, viendo ella, que no se convenían en el precio, se convenía ella con el dueño de la obra, y a su marido (como era tan sordo) le decía que sí, que estaba convenido, que él quería, porque no fuese el pecador sin absolución, a causa de las muchas obligaciones, y necesidad que tenían; y así ella lo mandaba luego bosquejar a los discípulos por estampas, y el los acababa o retocaba..."

toda creatividad compositiva⁴³. Seguramente es una de aquellas pinturas sobre estampas, hechas en el taller y terminadas por el maestro, de que habla el tratadista cordobés.

De la existencia de una fuente común con la pintura alcarreña da también prueba el joven Adeodato, con la jarra asida del asa y la copa sobre la bandeja, en similar forma, aunque ni mira hacia el espectador ni es en este caso retrato, y viste ropas cortas al modo antiguo en vez de una lujosa casaca seiscentista. La Virgen, ahora con la cabeza cubierta, ofrece el palió también aquí de una manera análoga. Pero son las figuras de Cristo, mostrando los evangelios, y de los tres niños desnudos las que mejor reflejan en lo tipológico los usos de Alonso del Arco. Estos últimos llegan a sacar una pierna de la tina, expresándose con ello la idea de su resurrección de igual modo en que solía mostrarse la de Cristo en diversas pinturas medievales.

Al mismo modelo figurativo y devocional que la pintura de la pintura de Toledo responde un *San Nicolás* del Museo del Prado procedente de los fondos de la Trinidad⁴⁴, en representación también de tamaño natural, aunque de medio cuerpo y mayor planitud, con un nimbo en el que se ven las figuras del Padre Eterno, san Pedro y san Pablo, aquí en pie, al igual que en el cuadro que preside en el altar de la plata bareense.

Pero la propia pintura de Alonso de Arco dio lugar a un grabado, según lo refrenda la estampa anónima que ilustra por partida doble el texto de fray Pablo de San Nicolás (1734)⁴⁵, que no ha de ser sino reelaboración de otra previa. De esta última, no localizada y editada sin duda a poco de pintarse el lienzo, ha de derivar la más tosca versión incluida ya en 1692 en el *Devocionario y compendio de la vida de San Nicolás* del P. Josef Bernaldo de Quirós (O.S.A.)⁴⁶, que facilita una datación “*ante quem*” para la pintura toledana⁴⁷.

Versión pictórica de mayor valor artístico y anterior a las hasta aquí analizadas, pero de concepto iconográfico análogo, es el pequeño boceto de *San Nicolás de Bari*

⁴³ Otro ejemplo de esto lo ofrece la versión de Francisco Meseses Osorio existente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (1692).

⁴⁴ Inventario, T. 1470 (*Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II, Museo de la Trinidad*. Madrid, 1992. p. 428); actualmente inv. 4.869. Es lienzo, de 1,04 x 0,84m.; sin duda recortado.

⁴⁵ Pablo de SAN NICOLÁS, *op. cit.* Madrid, 1734, Hay reedición de 1788. La estampa abre dos de las tres partes de la obra.

⁴⁶ Josef BERNALDO DE QUIRÓS, *Devocionario y compendio de la Vida de San Nicolás el Magno Arzobispo de Mira, patrón de Bari*. Madrid, por Juan García Infançon, 1692. Hay ejemplar de esta misma estampa en la colección Albert; BN. Sign. Albert N-35, núm. 248.

⁴⁷ Cabe señalar que el breve devocionario del P. Bernaldo de Quirós sería en 1817 objeto de expediente inquisitorial, resolviéndose que el compendio de la Vida del Santo no presentaba ningún problema, pero prohibiendo la letanía, dado que en la Constitución *Santissimus* de Clemente VIII, 1601, había quedado establecido que sólo podían rezarse la Letanía lauretana y aquellas comunes incorporadas en los brevarios misales pontificales, a no ser con aprobación de la Sagrada Congregación de Ritos, acordando también la prohibición del devocionario, en el que San Nicolás era llamado “Sacrosanto Marte, Mercurio del Cielo, valeroso Atlante, Neptuno...” (AHN. Inquisición, leg., 4485, exp. 31; resolución de 22 de abril de 1817. No consta que sufriera semejante prohibición el libro de C. Clavero de Falces, que incluye otra extensa letanía de santo.

(lienzo; 0,54 x 0,41 m.) del Museo parroquial de la iglesia de San Bartolomé, en la villa de Atienza (Guadalajara)⁴⁸. Se trata desde luego del borroncillo preparatorio de un cuadro devocional o lienzo de altar desconocido, en el que con muy superior libertad figurativa y valiente factura se interpreta en clave barroca el casi inmutable modelo de referencia. La soltura figurativa, la transparencia cromática y fluidez pictórica, en magistral lección de color armonizada aquí en tonos anarajados, rosacesos y rojizos, son propias de Francisco de Herrera *el Mozo*, a quien ha de atribuirse con toda seguridad este interesantísimo cuadro, datable en suma antes de septiembre de 1685 y perfectamente comparable a aquellos borroncillos de peregrina factura tan ponderados por Palomino, aunque carente de la valentía compositiva y el alarde espacial de sus grandes creaciones⁴⁹.

Nada más lejos desde luego de los criterios pictóricos del sevillano que el estatismo y el acabado de los iconos orientales, por lo que no es de extrañar que su interpretación escape a la planitud, rigidez y factura exigibles en el caso, al menos para figura del santo, si bien no deja de someterse a los imperativos icónicos devocionales. Adeodato, el santo y los tres niños en la tina ocupan una suerte de losa, a modo de escalón o repisa; y toda la parte posterior es invadida por un rompimiento de Gloria, con Cristo y la Virgen, en el lado izquierdo, y tres angelillos que descienden con la mitra y el báculo.

De buen porte, aspecto más maduro y movida figura, y singularmente alejado de la iconografía de San Nicolás "negro", en estos casos referente, el santo prelado viste una vez más ropas orientales, con *phelonion* crucífero de mangas cortas y manto rojo sobre el que destaca el palio. Sostiene el libro con las tres esferas doradas, de modo análogo a como está en los lienzos del Prado y del museo alcarreño, y muestra un nimbo metálico repujado de labores decorativas en el que cabe adivinar un par de figurillas de ángeles. El joven Adeodato, de ropas cortas, con la fuente ricamente labrada bajo el brazo y la jarra en la mano, mira hacia el santo con gesto extático, llevando su diestra sobre el pecho, en imagen afín a la del vehemente *San Luis de Francia* del altar de D. Luis García de Cerecedo en la ermita de Nuestra Señora El Cubillo en Aldeavieja (Ávila). No menos características del estilo de Herrera *el Mozo* son las espléndidas cabezas de querubines que flotan en lo alto, o la facilidad figurativa en el movimiento de los niños que emergen de la tina, con escorzo análogo uno de ellos al del Niño de *San Antonio de Padua* del mismo retablo de El Cubillo, aunque sin su transparencia plástica. En lo iconográfico son licencias menores la representación de Cristo como resucitado, con el torso desnudo, llevando el *omophorion* pastoral conjuntamente con la Virgen, y las insignias episcopales propias de la Iglesia Occidental que portan los tres pequeños ángeles para su entrega al prelado, cosa más propia de representaciones apoteósicas de san Nicolás en Gloria⁵⁰.

⁴⁸ J. M. QUESADA y A. JIMÉNEZ, *El arte en Atienza*. Guadalajara, 1996, p. 108; (Cat. S.B.9).

⁴⁹ A. PALOMINO, *op. cit.*, p. 1022.

⁵⁰ La escena de los ángeles llevando los atributos episcopales es vinculada en algunos textos a devolución de las insignias por la Virgen tras el concilio de Nicea (ver nota 23). En tal sentido figuran en el lienzo de altar pintado por G. B. Gaulli (*il Baciccia*) para la iglesia de la Magdalena de Roma.

Como verdadera *Apoteosis de San Nicolás* se entiende de otro lado la pintura de Francisco de Solís incorporada hace unos años al Museo de Bellas Artes Asturias⁵¹, donde la escena central muestra el momento en el que Adeodato, portador aún de la jarra y la copa, como paje de la corte babilónica, es arrastrado del cabello por el prelado, quien señala hacia un lugar impreciso en alusión a la casa paterna del muchacho. Al fondo queda la escena del banquete cuyos comensales ridiculizaban la devoción que profesaba al santo, pero también figuran a la derecha los tres niños desnudos en la tina, y en lo alto están Cristo, con los evangelios, y la Virgen, con el palio, y revolotean angelillos portadores de objetos simbólicos varios, del libro con las tres esferas, la mitra, una cruz pastoral de doble brazo o una corona floral, a un par de ampollas de vidrio, alusiva al “maná” de san Nicolás, y un ladrillo en llamas destilando agua, referido al milagro en su disputa con Arrio⁵². Aparte de ello, en un par de pilastras que enmarcan la parte inferior se incluyen seis pequeñas escenas de milagros, vestigio probable de aquellas que hasta en número de veinte forman orla en muchos iconos orientales. En ellas puede reconocerse el milagro de los tres soldados, la aparición al abad Helpino, y episodios menos usuales, como la tala del ciprés consagrado a Ártemis, de perniciosos efectos, o el de la lujosa columna del palacio de una rica pecadora romana que envió el obispo a Mira flotando por el Tiber y por el mar⁵³.

Indudablemente Solís se sirvió de una fuente compositiva ajena, quizá una pintura o una estampa italiana, que ha de ser la misma que inspiró la pintura atribuida a Juan de Sevilla existente en la catedral de Málaga, como quizá antes de la *Liberación de Adeodato o Triunfo de san Nicolás* que cuelga en la sacristía de la iglesia madrileña de San Antonio de los Portugueses, en el estilo de Francesco Guarino, aunque a lo sumo obra de taller⁵⁴. La escena es en esencia igual, aunque no hay verdadera correspondencia figurativa, y aún en lo parcial sólo cabe consignar semejanzas en uno de los tres niños de la tina. El fondo es por otra parte paisajístico; no figuran la Virgen ni Cristo, tampoco la escena del banquete, los ángeles con objetos simbólicos son menos, y adquieren protagonismo especial una madre con su niño semidesnudo, el cual lleva en la mano una pequeña campanilla. Pero están las dos pilastras y las seis escenas, aunque las tres de la izquierda han sido drásticamente cortadas y las tres visibles no coinciden en orden ni tema, aquí, de arriba abajo, el milagro de los tres soldados, la columna remitida desde Roma⁵⁵, y San Nicolás sustituyendo una de las

⁵¹ Sobre ésta, Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, “Novedades de pintura madrileña del siglo XVII. Obras de José Antolínez y de Francisco de Solís”, *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte*, XVII (2000), pp. 89-90.

⁵² En su disputa con Arrio en Nicea, Nicolás hizo que de un ladrillo prendiera fuego y brotara agua, para convertirse luego en arcilla (A. de ANDRADE, *op.cit.* p. 123; BERNALDO D QUIRÓS, *op. cit.* pp. 26-27; véase también nota 21). Las ampollas probablemente aluden al agua y el aceite aromáticos y sanadores que manaron de los extremos de la tumba del santo (LA VORAGINE, *op. cit.* pp. 39-40 y 41; A. de ANDRADE, *op. cit.* p. 114).

⁵³ Véase Alonso de ANDRADE, *op. cit.*, p. 111; P. de SAN NICOLÁS, *op. cit.*, lib I cap. 13, p. 72; también CLAVERO DE FALCES, libro IV, cap. IV, pp.318-322, y J. BERNALDO DE QUIRÓS, *op. cit.*, pp. 24 y ss.

⁵⁴ No se incluye ésta ni ninguna similar en la monografía de Riccardo LATTUADA, *Francesco Guarino da Solofra, nella pittura napoletana del Seicento (1611-165)*, Nápoles, 1999. Es obra con evidentes repintes.

⁵⁵ En C. CLAVERO DE FALCES, *op. cit.*, libro IV, pp 312-322; también lo recoge J. Bernaldo de Quirós.

columnas del nuevo templo de Mira⁵⁶. Es notorio que quien se salió del modelo de referencia fue Solís, interpretando a su antojo las figuras, como lo prueba la estrecha fidelidad del lienzo de *Traslación de Adeodato* existente en la iglesia de San Nicolás de Toledo a la pintura guarinesca.

Recortada de manera irregular y acomodada a un nuevo bastidor, es pintura ésta que bien pudo pertenecer al antiguo retablo mayor parroquial y ha de atribuirse a nuestro juicio a Alonso del Arco, de quien son los grandes lienzos firmados de *Noli me Tangere* y *Santa María Egipciaca* que cuelgan en los muros laterales del presbiterio, como es bien sabido, aunque difiere bastante del segundo de ellos en su factura. La figura del santo es casi idéntica a la del ejemplar madrileño, y los pequeños cambios que se observan es Adeodato, principalmente en las ropas, son poco más que descuidados, resultando así la irregular ocultación de la bandeja que porta bajo el brazo, en la que no llega a apoyar ahora la mano contraria. De los dos ángeles que acompañan al santo –otros fueron probablemente recortados–, el que sostiene el báculo pastoral es desde luego el transformado por Solís en el portador libro con las esferas de oro.

En el gran lienzo de altar de la *Apoteosis de San Nicolás de Bari* pintado en 1806 para la misma iglesia toledana, recién renovada, no olvidaría Zacarías González Velázquez incluir a Adeodato mirando a lo alto, con ropas orientales y con su bandeja, además de los tres niños en la puerta del mesón, al lado de su verdugo, y la vela emergente de un barco de mástil tronchado⁵⁷, sintetizando tres pasajes hagiográficos singulares. En este mismo sentido, el boceto preparatorio de la desaparecida *Apoteosis de san Nicolás o San Nicolás en Gloria* de Antonio Van de Pere que fuera del Museo de Guadalajara (Madrid, colección particular)⁵⁸, reúne en primer plano en tierra a un nutrido grupo de “testigos” que no son sino los redimidos o curados por el santo prelado; de izquierda a derecha, las tres doncellas patáreas, los tres niños puestos en salazón, Adeodato, la anciana endemoniada⁵⁹, los tullidos que visitaban con fe su sepulcro⁶⁰, y una mujer con un niño, virtual alegoría de la Caridad, que puede relacionarse con otras varias sanaciones. En lo alto, entre nubes y resplandores, la Trinidad; algo más adelantada, la Virgen con el *omophorion* en sus manos, además de los ángeles músicos presentes en el tránsito del santo, a solicitud propia⁶¹, que se unen a los portadores de los símbolos iconográficos (la mitra, el báculo, las tres bolas).

⁵⁶ La leyenda dice que del nuevo templo erigido en Bari una columna era de estuco, y que la víspera de su consagración se apareció el santo y la sustituyó con sus propias manos por una noble columna de mármol de propiedades milagrosas (P. de SAN NICOLÁS, *op. cit.*, p. 220).

⁵⁷ Aparte del lienzo del retablo mayor, y de los dos bocetos conocidos (cf. Bertha NUÑEZ, *Zacarías González Velázquez (1763.1834)*, Madrid, 2000, pp. 194-196, cat. P-98 a P100) hay otro inédito en la casa parroquial.

⁵⁸ Véase el reciente artículo de Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO, “El museo de Guadalajara. Revisión de su colección pictórica” *Goya*, n. 304 2005, p. 21.

⁵⁹ A. de ANDRADE, *op. cit.*, p. 89; BERNALDO DE QUIRÓS, *op. cit.*, p. 42; o acaso la tullida que llegó tarde al reparto de los bienes del santo, a la que en compensación sanó de su mal (narrado por J. Bernaldo de Quirós y por P. de San Nicolás).

⁶⁰ CLAVERO DE FALCES, *op. cit.*, pp. 800 y ss.

⁶¹ P. de SAN NICOLÁS, *op. cit.*, lib II, cap. XV. BERNALDO DE QUIRÓS, *op. cit.*, p. 42.



Figura 1: José Jiménez Donoso (atribución), *San Nicolás de Bari*. Madrid, Consejo de Estado; depósito del M. del Prado.



Figura 2: Anónimo, *San Nicolás de Bari*. Museo de Guadalajara.



Figura 3: Anónimo, *San Nicolás de Bari*. Museo de Guadalajara (detalle).



Figura 4: Anónimo, *San Nicolás de Bari*. Museo de Guadalajara (detalle).



Figura 5: Anónimo, *San Nicolás de Bari*. Museo de Guadalajara (detalle).



DIVI NICOLAI MAGNI MIRENSIS EPISCOPI CVIVS CORPVS BARV MAGNA VENERATIONE COLITVR

Antiphona

Sacerdos, et Pontifex, et virtutum opifex, Pastor bone in Populo Ora pro nobis Dominum Ora pro nobis Beate Nicolae Ut digni efficiamur promissionibus Christi

Oremus

*Deus cui Beatus Nicolaus Pontifex innumeris devocionibus et quolibet non cessat illigunt miracula tribus quoniam et eius meritis, et precibus a se
Aveugl' incensado libereitur per Sanctum Romanum interm' Anni*

Stampa nel Reale Museo di Firenze, per l'Opera di San Nicola di Bari, il 16. Settembre 1693. Stampato per l'Opera di San Nicola di Bari, il 16. Settembre 1693.

Figura 6: Anónimo, San Nicolas de Bari; Antifona. Estampa italiana (1693).



Figura 7: Anónimo, *San Nicola "nero"*. Basílica de San Nicolás. Bari.



Figura 8: Alonso del Arco, *San Nicolás de Bari*. Toledo, San Miguel el Alto.



Figura 9: Alonso del Arco, *San Nicolás de Bari* (detalle). Toledo, San Miguel el Alto.



S NICOLAS DE BARI EL MAGNO.

Figura 10: Anónimo, *San Nicolás el Magno*, estampa (1734).



Figura 11: Anónimo, *San Nicolás el Magno*; estampa (ca. 1692).



Figura 12: Francisco de Herrera el Mozo, *San Nicolás de Bari*. Atienza (Guadalajara), San Bartolomé.



Figura 13 : Francisco de Herrera el Mozo, *San Nicolás de Bari* (detalle). Atienza (Guadalajara), San Bartolomé



Figura 14: Francisco de Herrera el Mozo, *San Nicolás de Bari* (detalle). Atienza (Guadalajara), San Bartolomé.



Figura 15: Francisco de Herrera el Mozo, *San Nicolás de Bari* (detalle). Atienza (Guadalajara), San Bartolomé.



Figura 16: Francisco de Solís, *Apotheosis de San Nicolás*. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.



Figura 17: Francesco Guarino (taller), Apoteosis de San Nicolás. Madrid, San Antonio de los Portugueses.



Figura 18: Alonso del Arco (atribución), *Traslación de Adeodato*. Toledo, San Nicolás de Bari.



Figura 19: Antón van de Pere, *Apoteosis de San Nicolás*. Madrid, Colección particular. cfr. Foto Rodríguez Rebollo.

TRABAJOS

MUSEO DE GUADALAJARA: EVOLUCIÓN, SITUACIÓN ACTUAL Y PERSPECTIVAS DE FUTURO.

Fernando Aguado Díaz

Director del Museo de Guadalajara.

En el presente artículo proponemos realizar un recorrido por el acontecer histórico vivido por nuestro Museo desde su creación en 1838 hasta la actualidad.

Vamos a ver cómo se gestó su creación y cómo se fueron formando sus colecciones para poder entender el punto en que nos encontramos actualmente.

Veremos los problemas que se han sufrido, alguno de los cuales lastra aún su funcionamiento, no en un intento de hacer una valoración crítica de la historia, sino para poder comprender mejor nuestra realidad y orientar, de alguna manera, el devenir futuro de nuestra institución¹.

1.- Evolución histórica

El origen de nuestro Museo, como el de todos los museos provinciales, está en la Desamortización de Mendizábal de 1836, medida mediante la cual se decretaba la disolución de monasterios, conventos y todos los establecimientos eclesiásticos, y la salida a venta pública de sus propiedades muebles e inmuebles².

Este reformismo liberal pretendía frenar el poder económico y político de la iglesia (alineada a favor del bando carlista), sanear la Hacienda española (para lo que se fiscalizaron también muchas tierras de carácter civil, no pensemos que se trató sólo de una medida anti-clerical, como en muchas ocasiones se ha hecho creer), crear una clase media sustentadora del régimen liberal y obrar cambios de orden educativo e igualitario³.

¹ Un contenido similar a este trabajo se puede encontrar en varios documentos: el dossier titulado "Museo de Guadalajara. Palacio del Infantado", elaborado por la responsable del Gabinete de Educación y Acción Cultural del Museo de Guadalajara adscrito a la Fundación Cultura y Deporte, M^a Luz Crespo Cano, que se difunde entre los centros escolares a los que se ofertan las actividades didácticas que preparamos; y el artículo de Fernando Aguado Díaz titulado "El Museo de Guadalajara", publicado por *Nueva Alcarria* en Diciembre de 2004.

² Ley de 19 de febrero de 1836.

Para conocer el proceso desamortizador en Guadalajara es fundamental la obra LÓPEZ PUERTA, L, *La Desamortización de Mendizábal en la Provincia de Guadalajara (1836-1851)*, Diputación Provincial, Guadalajara, Madrid, 1989.

³ BOLAÑOS, M, *Historia de los Museos en España*, Trea, Oviedo, 1997.

Las medidas de expropiación dan lugar a un enorme movimiento de bienes muebles, ahora sin dueño, para cuyo control se crean las Juntas Científicas y Artísticas, una por provincia. Las Juntas y, a partir de 1844 las Comisiones Provinciales de Monumentos, se encargarán de recoger, inventariar y clasificar la enorme cantidad de bienes artísticos incautados de los edificios religiosos, que eran trasladados a depósitos provisionales hasta la creación de sedes más acordes a su conservación, naciendo así los Museos Provinciales.

Tanto las Juntas como las Comisiones encontraron infinidad de problemas: desapego del Estado -que se desentendía de su funcionamiento y mantenimiento-, problemas económicos y de personal, escasa colaboración de la ciudadanía e incluso complicidad con los monasterios para no entregar las obras de valor artístico⁴.

Con todas estas dificultades es admirable la diligencia de la Junta Científica y Artística de Guadalajara, que creó un Museo Provincial que abrió sus puertas el 19 de noviembre de 1838, el mismo año que el de Valencia y Mérida, los que vendrían a ser los tres Museos Provinciales más antiguos de toda España (faltaría comprobar la fecha de apertura de estos dos Museos, en aras de poder afirmar cual de las provincias españolas tuvo el honor de inaugurar el primer Museo Provincial).

Así, nuestro Museo iniciará una agitada historia llena de altibajos.

Desde 1837 las colecciones se fueron reuniendo en un edificio histórico, el Convento, también suprimido, de la Piedad, que meses más tarde era desalojado para convertirse en hospital de campaña como consecuencia del paso de las tropas del General Espartero, que sostuvo batalla con las tropas de D. Carlos en los altos de Aranzueque. *“Esta fue la primera traslación que hubo necesidad de hacer de los cuadros y libros del todavía non-nato museo y embrionaria biblioteca, con los deterioros y pérdidas consiguientes á una mudanza tan perentoria y hecha con la premura que las circunstancias demandaban. Afortunadamente aquella situación pasó en breve, y la Comisión provincial no sólo pudo volver á instalar los cuadros en el exconvento de la Piedad, sino que facilitada por la Excma. Diputación provincial la cantidad de cinco mil reales para los gastos consiguientes de instalación del museo, se abrió éste por primera vez al público en 19 de Noviembre de 1838, formado por unos cuatrocientos cuadros, colocados en cuatro espaciosas salas de la galería superior de la Piedad, pues, aunque una parte del edificio se hallaba destinada á Cárcel, se le dio entrada independiente por la calle llamada de Caldereros que desde entonces, se la denominó del Museo...”*⁵.

⁴ Un interesante repaso a la historia de los museos provinciales y su problemática se puede encontrar en KURTZ SCHAEFER, G., VALADÉS SIERRA, J. M., “Museos, investigación y provincia, aproximación a la historia de los museos provinciales en España, *Revista de Museología*, n.º 30-31, Madrid, 2004, pp. 56-69.

⁵ BAQUERIZO, C, *Catálogo de los cuadros de pintura, esculturas y monedas existentes en el Museo establecido en el Palacio de la Excelentísima Diputación Provincial*, Taller tipográfico de la Casa de Expósitos. Diputación Provincial, Guadalajara, 1902. p. 5.
Carmelo Baquerizo extrae estas palabras de la reseña histórica de la Biblioteca y Museo de Guadalajara realizada por José Julio de la Fuente en 1887, profesor de Historia y Director del Instituto de Segunda Enseñanza, del que Baquerizo señala: *“Las vicisitudes por las que ha pasado el Museo provincial, nadie mejor ni con más fundamento que nuestro malogrado conciudadano D. José Julio de la Fuente”* (Baquerizo, (1902), p. 4).

En estas dependencias los fondos del Museo estuvieron durante 36 años.

Allí ingresó y se instaló en 1845 el sepulcro de Dña. Aldonza de Mendoza, una de nuestras piezas más representativas (Figura 1), y, el mismo año, lo hacen también las primeras piezas de arqueología, varias monedas romanas encontradas en las excavaciones del pueblo de Hijes (enviadas más tarde al monetario de la Biblioteca Nacional). En 1846 se imprime el primer catálogo de cuadros de los que se contabilizan 451 pinturas⁶.

En 1861 la Diputación decide desmontar el Museo y arreglar una de sus salas para sus sesiones. De esta manera, el Museo Provincial queda “*reducido [...] á la pobre categoría de Almacén de cuadros [...]*”⁷, comenzando el reparto de obras por distintas instituciones de la provincia (Seminario de Sigüenza, Catedral de Sigüenza, Instituto de Segunda Enseñanza de Guadalajara, Casa de expósitos de Guadalajara (...)) e incluso de Madrid (Museo Arqueológico Nacional).

En 1873 se trasladan las colecciones al Palacio del Infantado, reuniéndose parte de las obras depositadas anteriormente (hubo algunas de ellas que nunca volvieron a recuperarse). “*Reconstruido el Museo, el ilustrado Gobernador civil Sr. Pasarón y Lastra, tuvo la satisfacción de celebrar con toda solemnidad la reinstalación el día 2 de Marzo de 1873, asistiendo al acto las Autoridades, Corporaciones y personas notables de la población, acordándose estuviere abierto al público los martes y domingos, de diez de la mañana á tres de la tarde, destinándose durante dichas horas á su vigilancia un guardia de orden público, hasta que se nombrara un portero-conserje*”⁸.

Pero en 1878 el duque de Osuna vende el Palacio del Infantado al Ministerio de Guerra para construir un Colegio de Huérfanos, con lo que el Museo se vuelve a desalojar y sus colecciones se almacenaron en el Convento de la Concepción de Guadalajara. De nuevo se procedió al reparto de obras por distintas instituciones, quedando documentada la entrega en depósito de 112 cuadros y 30 libros corales al Colegio Seminario de la Purísima Concepción de Sigüenza y 8 cuadros al Asilo de Mendicidad de Guadalajara.

En 1899, parte de las cubiertas de este convento se desmoronan y se produce otro traslado de los fondos del Museo, que en esta ocasión se almacenarán en el nuevo Palacio de la Diputación Provincial, construido en 1883. Aquí son de nuevo inventariados por Carmelo Baquerizo, catálogo publicado en 1902. Baquerizo recoge todas las obras de pintura, escultura, arqueología, numismática y heráldica pertenecientes al Museo que se encuentran en la Diputación, señalando el lugar exacto donde se hallan (escaleras, galerías, antesalas, despachos, salón de actos) y también todos aquellos que se hallaban custodiados en otros centros (Casa de Maternidad y Expósitos, Hospital civil de Nuestra Señora de las Misericordias, Asilo de Ancianos pobres desamparados, Colegio Seminario Menor de la Purísima Concepción del Obispado de

⁶ Catálogo de los cuadros de pintura y esculturas que existen en el Museo establecido en esta capital en el convento que fue de la Piedad, Guadalajara, 1846.

⁷ Baquerizo, (1902), p. 14.

⁸ Baquerizo, (1902), p. 17.

Sigüenza), por lo que se trata de un documento de gran valor para el Museo de Guadalajara a la hora de reconstruir el “Museo disperso”, es decir, de localizar la ubicación de todas aquellas colecciones que se encuentran fuera de nuestra institución.

En 1917 se publica el tomo dedicado a Guadalajara de la Cartilla de excursionistas “Tormo”⁹, en el que se recogen las principales obras del Museo de Guadalajara que aún permanecen en la Diputación, señalando en algunos casos el lugar donde se encuentran¹⁰.

Desde este momento no tenemos ninguna noticia más de nuestras obras. Los fondos del Museo se relegaron y arrinconaron en la Diputación (Figura 2), quedando en el olvido hasta su “descubrimiento” en 1972, momento en que se tomó conciencia de la importancia de las obras que poblaban los almacenes, pasillos y despachos.

La repercusión en la prensa fue bastante grande¹¹ y las piezas fueron tomadas bajo la tutela del Ministerio de Cultura, que las envió al Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA) de Madrid, en el que se seleccionaron cincuenta de la más valiosas, con las que se inauguró la exposición permanente del Museo de Guadalajara en el recién rehabilitado Palacio del Infantado, en julio de 1973¹², creándose por Decreto 2028/1973, de 26 de julio y se integra en el Patronato Nacional de Museos (B.O.E. 23-VIII-1973) (Figura 3).

El Palacio del Infantado, construido hacia 1482 por Juan Guas gracias al mecenazgo del II Duque del Infantado, fue trágicamente destruido por una bomba incendiaria el 6 de diciembre de 1936 (Figura 4). Hasta la década de los años 60 no fue acometida su rehabilitación, en parte por las dificultades que el Estado encontró en lograr un acuerdo con la casa de Osuna-Infantado como nos relata Layna Serrano ya en 1946¹³. Las trabas legales se solucionaron con la cesión a título gratuito del duque del Infantado y del Ayuntamiento de Guadalajara, dueños por pro-indiviso del Palacio, al Ministerio de Educación Nacional del edificio, para que lo reconstruyera por su cuenta y estableciera las instituciones culturales que estimase oportunas¹⁴.

De esta manera, la Biblioteca Pública del Estado y el Archivo Histórico Provincial se instalan en el Palacio del Infantado y, poco después, también lo hará el Museo de Guadalajara, ocupando las pocas estancias vacías que quedaban.

⁹ TORMO, E, *Guadalajara: cartillas Excursionistas*, Madrid, 1917, pp. 10-11.

¹⁰ Por poner un ejemplo, en el despacho del Comisario de Fomento se encontraban “*La Virgen de la Leche*” de Alonso Cano y “*San Francisco recibiendo los siete privilegios*” atribuido actualmente a José de Ribera.

¹¹ Un ejemplo es el artículo de *Nueva Alcarria* de 5 de febrero de 1972 titulado “Reflexiones a una rueda de prensa con el presidente de la Diputación”, firmado por Luis del Monte Santos.

¹² PÉREZ SÁNCHEZ, A.E, “El Museo de Guadalajara”, *Archivo Español de Arte*, T. XLVI, C.S.I.C., Madrid, 1973. Pérez Sánchez hace un breve recorrido por la historia del Museo y un repaso de las obras más destacadas de la Sección de Bellas Artes.

¹³ LAYNA SERRANO, F, “¡Así está aún el Palacio del Infantado!”, *Revista Arte Español*, 4º trimestre, 1946; recogido de LAYNA SERRANO, *El Palacio del Infantado en Guadalajara*, Aache, Guadalajara, 1997, pp. 206-209.

¹⁴ Es paradójico que de nuevo sea un problema legal con el duque del Infantado lo que esté impidiendo al Estado acometer las obras de rehabilitación tan necesarias para la conservación del edificio y para la evolución del Museo.

De nuevo el destino unía el Museo de Guadalajara con el Palacio del Infantado, vínculo que perdura aún en la actualidad, en una identificación tan fuerte que en numerosas ocasiones se confunde el Palacio con el Museo, quedando absorbido el contenido por el continente.

La exposición permanente, formada por los cincuenta cuadros restaurados por el ICROA y algunos depósitos, donaciones y antigüedades adquiridas por el Ministerio se abrirá en la planta baja, lugar en la que ha permanecido hasta que hubo de ser trasladada para dejar espacio a la exposición temporal "*Don Quijote de la Mancha. La sombra de caballero*" en noviembre de 2004.

El resto de dependencias: oficinas, talleres, almacenes, salas de exposición temporales, han tenido que ser improvisadas durante todo este tiempo a medida que iban quedando espacios libres (por el traslado de las colecciones del duque en el año 2000 o de la Biblioteca Pública al Palacio de Dávalos en 2004, por ejemplo).

A pesar de todos estos inconvenientes, se puede considerar que la llegada del Museo de Guadalajara al Palacio del Infantado ha supuesto una segunda etapa dentro de su historia, caracterizada por una cierta estabilidad y la clara -aunque lenta- expansión en todos sus órdenes.

Este florecimiento al que aludimos, viene de la mano del desarrollo de la museología en España, fundamentalmente a partir de los años 80.

También se comienza a regular la actividad en los museos a través de legislaciones. En 1978, la Constitución fija un régimen de competencias concurrentes por el cual los gobiernos regionales asumen poderes en aquellos museos que sean de interés para la Comunidad Autónoma correspondiente y sienta las bases de la legislación posterior. Así, en 1984 se establece el Convenio de gestión por parte de la Junta de los Museos de titularidad estatal¹⁵, por medio del cual, los museos provinciales radicados en nuestra Región pasarán a ser gestionados por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, manteniendo la titularidad estatal. Dos años más tarde se publica la primera Guía del Museo de Guadalajara¹⁶.

En 1985 se publica la Ley de Patrimonio Histórico Español¹⁷, en 1988 el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y Sistema Español de Museos¹⁸ y en 1990 la Ley de Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha¹⁹.

¹⁵ Resolución de 14 de diciembre de 1984, de la Secretaría General Técnica, por la que se da publicidad a los Convenios entre la Administración del Estado y determinadas Comunidades Autónomas para la gestión de Museos, Archivos y Bibliotecas de titularidad estatal. (Conclusión). (B.O.E. de 19-1-1985. Nº 17, p. 1540) publicado en el D.O.C.M. Nº 4, de 29 de enero de 1985.

¹⁶ CUADRADO JIMÉNEZ, M.R., CORTÉS CAMPOAMOR, S, *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes*, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Guadalajara, 1986.

¹⁷ Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

¹⁸ Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

¹⁹ Ley 4/1990, de 25 de mayo, del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha.

2.- Las colecciones del Museo de Guadalajara

Tras todos estos avatares que hemos narrado, resultar obvio señalar que muchas de sus colecciones se han dispersado y otras, desgraciadamente, perdido para siempre²⁰. De las 456 obras que se recogían en el primer Inventario del Museo en 1846, se llegaban a algo más de las 200 cuando se completó el inventario de la Sección de Bellas Artes en los años 80.

A pesar de todo, nos encontramos con un Museo que atesora una riqueza patrimonial extraordinaria.

Está dividido en tres secciones: Bellas Artes, Arqueología y Etnografía. La falta de espacio ha provocado que sólo puedan contemplarse parte de las colecciones de **Bellas Artes**, en las que se exhibe una importante muestra de pintura y escultura, con joyas como el *Sepulcro de Dña. Aldonza de Mendoza* (s. XV), *“La Virgen de la Leche”* de Alonso Cano, *“San Francisco recibiendo los Siete Privilegios”* de Ribera, las dos terracotas de Luisa Roldán, la serie de *Arcángeles* de Bartolomé Román, los dos lienzos de Juan Carreño de Miranda o el *“Crucificado”* de Luis Tristán, todas ellas del siglo XVII.

La sección de **Arqueología** está integrada por todos los objetos procedentes de excavaciones, prospecciones y depósitos judiciales que tienen lugar en la provincia (*Cuadro I*). Algunos ingresaron en 1973 o incluso con anterioridad, pero la mayoría lo hicieron a partir de la regulación de las tareas arqueológicas con la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, que se completará con la de Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha en 1990, que obligan a depositar todos estos objetos en los museos provinciales correspondientes. Su número es por ello muy elevado, pero podemos afirmar que su calidad es excelente, siendo la parte más desconocida de nuestro Museo (Figura 5).

²⁰ Pérez Sánchez en el artículo anteriormente citado (PÉREZ SÁNCHEZ, A.E, “El Museo de Guadalajara”, *Archivo Español de Arte*, T. XLVI, C.S.I.C., Madrid, 1973) llega a hablar de *“la casi increíble disolución de este Museo”*, p. 93.

CUADRO I.- YACIMIENTOS DE GUADALAJARA (Miguel Ángel Cuadrado)

PALEOLÍTICO

Además de contar con la Cueva de Los Casares, dependiente del Museo, los materiales más relevantes son los que proceden de los yacimientos de *Dos Cerillos* y el *Camino de Driebes*, de *Mazuecos*, que ha ido a varias exposiciones recientemente.

EDAD DEL BRONCE

Los yacimientos más representativos son en el Bronce Medio *La Loma del Lomo de Cogolludo* con un importante repertorio de cerámica, especialmente los recipientes en los que se practicaban los enterramientos.

Del Bronce Final aparte de los materiales de *Cogotas I* de yacimientos como el *Cerro Padrastro de Santamera*, característicos de esta época, están los materiales de la *Facies Pico Buitre*, peculiar por la tipología de sus cerámicas y que algunos autores incluso lo sitúan como el precedente de la cultura Celtibérica.

EDAD DEL HIERRO

Son los yacimientos que tradicionalmente se han excavado en la provincia desde los tiempos del Marqués de Cerralbo, aunque la mayor parte de los materiales de esa época se encuentran en el MAN.

Destacan entre nuestros fondos: *El Castro de El Ceremeño (Herrería)*, *La Cerrada de Los Santos* y *El Palomar (Aragoncillo)*, la necrópolis de *La Yunta (La Yunta)*, y la necrópolis de *Prados Redondos (Sigüenza)*.

ROMANO

Lo más importante son los mosaicos de la villa de *San Blas de Gárgoles de Arriba* y los lotes de materiales de la villa del *Ojuelo de la Hortezueta de Océn*.

VISIGODO

Lo más importante son los materiales de *Recópolis*, pero también hay materiales interesantes de las necrópolis de *San Martín (Trillo)* y *El Tesoro-Carramantiel (Gualda)*.

ISLÁMICO

Los mejores materiales son los que proceden de Guadalajara capital: del alfar de la *Plaza de La Antigua*, del *Palacio de los Guzmán* y del túnel de *Agua Viva*. Del resto de la provincia los materiales del poblado musulmán de *Los Casares*.

MEDIEVAL

Los mejores restos son los procedentes del *Prao de los Judíos* y del *Alcázar de Guadalajara* con sus yeserías mudéjares.

MODERNO

Los materiales procedentes de las excavaciones de los castillos de *Pioz*, *Molina*, *Alcázar de Guadalajara*

Por último, la sección de **Etnografía** recoge objetos relacionados con el arte y las costumbres populares de la provincia. Está formada por unos seiscientos objetos todos ellos muestra de la cultura popular de Guadalajara. Esta sección se creó a principios de los años 80 en una serie de campañas de recogida a lo largo de la provincia, y se realizó un interesantísimo montaje museográfico que fue abierto al público en los sótanos del edificio, en 1983²¹. Desgraciadamente, primero por un escape de gasoil de las calderas y, posteriormente, por los problemas de humedad que afectan al edificio tuvo que ser definitivamente clausurada esta muestra, de gran acogida por parte de los visitantes, en 1988.

Para completar el panorama, hay que señalar también que el Museo cuenta con dos instituciones filiales, si bien con un carácter más nominal que de control administrativo y técnico efectivo:

- **Monasterio de Monsalud (Córcoles)**²²: monasterio cisterciense de finales del siglo XII–principios de XIII, que aún conserva su iglesia (con unos espectaculares capiteles románicos), su claustro, sala capitular, refectorio, restos de las celdas monacales, portería, bodega, etc., un conjunto de extraordinario interés artístico y turístico (Figura 6).
- **Cueva de los Casares (Riba de Saelices)**²³: ocupada por vez primera en el Paleolítico Medio, se han encontrado restos óseos y de industria lítica asociados al hombre del neandertal. Lo fundamental de esta cueva son las muestras de grabados y pinturas rupestres: caballos, ciervos, rinocerontes lanudos, glotón y alguna figura humana, sobresaliendo por encima de todas por su naturalismo el grabado de una cabeza de caballo (Figura 7).

Por tanto, tenemos en nuestras manos la memoria histórica, artística, arqueológica y cultural de toda la provincia de Guadalajara. En nuestras salas y almacenes se atesoran los objetos más relevantes del Patrimonio cultural de la provincia, lo cual es una grandísima responsabilidad.

Nuestra institución desarrolla una ingente labor que comprende la recepción y registro de entrada de materiales, inventario y catalogación de las colecciones, investigación de los fondos, tareas de conservación preventiva de las colecciones, restauración de obras, tramitación de préstamos para exposiciones temporales, atención a los investigadores, gestión de nuestra biblioteca especializada y servicio a sus usuarios, desarrollo de actividades didácticas -enfocadas tanto a escolares como al público en general, en torno a nuestras colecciones permanentes, exposiciones temporales,

²¹ LIZARAZU DE MESA, A, "Salas de Etnografía del Museo Provincial de Guadalajara", *Museos*, Nº 3, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, pp. 153-159. Sobre esta misma sección se editó también la obra BENAYAS GARCÍA, M.S, *Guía Pedagógica de las Salas de etnografía del Museo Provincial de Guadalajara*, Gráficas del centro, Guadalajara, 1990.

²² PÉREZ ARRIBAS, A, *El Monasterio de Monsalud en Córcoles*, Aache, Guadalajara, 1998. LAYNA SERRANO, F, *Los conventos antiguos de Guadalajara*, C.S.I.C., Madrid, 1943. HERRERA CASADO, A, *Monasterios medievales de Guadalajara*, Aache, Guadalajara, 1997.

²³ VALIENTE MALLA, J, *Guía de la Arqueología en Guadalajara*, Aache, Guadalajara, 1997, pp. 91-94.

historia del edificio, etc.-, desarrollo de actividades culturales -tales como exposiciones temporales, mesas redondas, jornadas técnicas, etc.- y exhibición de fondos - pese a que el anteriormente aludido problema de espacio no nos permita exponer nada más que una pequeña parte de las colecciones, por lo que nuestra riqueza permanece inédita.

3.- Situación actual y perspectivas de futuro

El recorrido por la historia del Museo puede servirnos, por lo tanto, para mejorar la comprensión de los problemas con los que nos enfrentamos actualmente.

En el prólogo de la Guía del Museo Provincial de Bellas Artes²⁴, Dimas Fernández-Galiano escribía: “De la historia del Museo podemos extraer algunas conclusiones: por una parte una falta de estabilidad y de continuidad que indican la incapacidad de la sociedad y de sus autoridades para mantener una institución museística estable; por otra parte, una pervivencia del Museo a lo largo del tiempo, que manifiesta la necesidad social de conservar y custodiar los bienes históricos y artísticos de su pasado”.

Coincido con este análisis de mi colega y antecesor en la dirección del Museo, pero considero que, transcurridos veinte años desde que escribiera este prólogo, las cosas han comenzado a cambiar.

Aunque nuestro público sigue manifestando aún desconocimiento hacia el Museo de Guadalajara (lo cual nos muestra deficiencias en nuestra difusión pública), creo que su actitud ya no es la indiferencia.

La sociedad de Guadalajara, mucho más formada y culta cada vez, reclama para su ciudad una institución museística acorde con los nuevos tiempos, que sea moderna y viva, aspiración que está latente en los medios de comunicación cada vez que se debate el futuro del Palacio del Infantado, siempre ligado al Museo.

Una prueba indudable de lo que decimos es la respuesta de la ciudadanía ante la muestra “Don Quijote de la Mancha. La sombra de caballero”. Entre los meses de enero a junio en que permaneció abierta, cerca de 60.000 personas se acercaron a contemplarla, la mayoría de ellas procedentes de nuestra ciudad, una muestra de que, cuando la propuesta está presidida por la calidad, la gente participa de forma activa y entusiasta.

Otro ejemplo más es que hayamos podido “reflotar” la Asociación de Amigos del Museo, que no tenía ninguna actividad desde 1993, y que ha reunido a un grupo de incondicionales que trabajan a favor del Museo desinteresadamente.

Por su parte, las autoridades, siguiendo con la cita anterior, también están contribuyendo a que se propicien los cambios necesarios.

Aún estamos muy lejos del ideal, pero los recursos humanos van aumentando en nuestro Museo, con lo que se va consiguiendo la “estabilidad” y “continuidad” antes aludida, siendo conscientes de que en esta cuestión está la clave para que podamos desarrollar todas las funciones que la legislación y la sociedad nos demanda.

²⁴ Cuadrado Jiménez y Cortés Campoamor, (1986), pp. 7-8.

Otro problema grave que nos afecta es el del espacio. El crecimiento de objetos arqueológicos en nuestro Museo es muy elevado, de tal manera que el colapso de nuestros almacenes es una amenaza constante.

La ampliación de almacenes en los espacios liberados con el traslado de la Biblioteca Pública puede ser una solución a corto plazo, aunque lo más aconsejable sería instalar los almacenes fuera del edificio principal y, mucho mejor aún, realizar una serie de cambios en la legislación vigente (Ley de Patrimonio) o desarrollar nueva reglamentación (Ley de Museos de Castilla-La Mancha, Reglamento de Arqueología, ambos en proceso de elaboración) para procurar compatibilizar de forma más armónica la protección, la investigación, la conservación y el depósito de los materiales arqueológicos.

El problema anterior se agrava si tenemos en cuenta el carácter histórico del edificio y también por el hecho de que la rehabilitación del mismo no se hizo pensando en una finalidad museística, sino que ésta se adaptó al continente: espacios de carácter monumental de necesaria visita pública, inexistencia de áreas de carga y descarga, circulación entre niveles a través de innumerables tramos de escaleras -estrechos y sin ascensores-, espacios no adaptados a minusválidos o al tránsito de obras, etc, son las dificultades a las que nos hemos de enfrentar a diario.

Habría que destacar de nuevo que, a pesar de la identificación anteriormente aludida entre Museo y Palacio, lo cual puede fundamentarse por motivos históricos (instalación de las colecciones entre 1873 y 1878 y entre 1973 y la actualidad), estratégicos (el Palacio del Infantado es el edificio más emblemático de la ciudad, una auténtica joya del gótico civil, lo que resulta un importante reclamo para la visita de nuestro Museo) o sentimentales, conviene no olvidar que es mucho más costoso y complicado rehabilitar un edificio histórico para que sirva de contenedor adecuado a un Museo (con las necesidades de espacio, circulación, conservación y seguridad precisas) que construir un edificio ex profeso para esta finalidad. Recordemos que la compleja situación jurídica del Palacio y lo delicado de toda intervención en el Patrimonio Histórico llevan lastrando la expansión del Museo de Guadalajara durante décadas.

De permanecer en la ubicación actual es obvio que cualquier proyecto que se precie debe plantearse una remodelación completa y profunda del inmueble y la ocupación del 100 % del edificio, porque si por algo se caracterizan los museos del siglo XXI es por tratarse de entes complejos y heterogéneos por los servicios que brindan (áreas de oficina, de investigación y consulta, de restauración, de exposición, de conservación y almacenaje, de descanso y asueto, de desarrollo de actividades didácticas o para la celebración de conferencias y espectáculos). De otra manera no cumpliríamos con las demandas de la sociedad y de la legislación museística.

La intención del Ministerio de Cultura, titular del Museo y del edificio es que el maridaje entre ambos continúe. Esto se desprende de la lectura del Plan Integral de Museos Estatales²⁵, que prevé la rehabilitación del Palacio del Infantado y la readecuación del mismo para su funcionamiento como Museo de Guadalajara, a

²⁵ Plan Integral de Museos Estatales, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2004

realizar en varias fases desde 2001 a 2007, en que se tenía prevista su inauguración. El proyecto lleva tres años de retraso y el coste de la actuación, 6.490.930 € se antoja limitado para la escala de las obras a acometer.

Por tanto parece que nuestro futuro pasa por el entendimiento entre todas las instituciones implicadas para conseguir poner en funcionamiento los proyectos y consignaciones económicas necesarias para la adecuación de Palacio y Museo.

Mientras tanto, en 2006 el Ministerio de Cultura va a realizar una serie de trabajos de restauración a través del Instituto de Patrimonio Histórico Español, que tienen como destino los relieves del Patio del los Leones, los frescos manieristas de Rómulo Cincinato, los fragmentos de artonados antiguos conservados y una serie de pinturas de caballete del Museo de Guadalajara.

Estas obras y el hecho de haber puesto ya una fecha para la salida del Palacio del Archivo Histórico Provincial hacen augurar la llegada de una tercera etapa en la historia del Museo, una etapa en la que se preparará la instalación de un gran Museo, el que todos queremos, el que Guadalajara se merece.

Pero en tanto esto ocurre tenemos que continuar trabajando en el día a día. Uno de nuestros principales proyectos a corto plazo es elaborar un nuevo programa museológico y renovar la exposición permanente. Nuestra intención es mejorar la puesta en valor de las obras y al mismo tiempo presentarlas de forma amena y didáctica, exponiendo nuevas piezas, mostrando mayor coherencia en su ordenación y ofreciendo más información sobre las obras expuestas. En el nuevo montaje, que se hará realidad próximamente, se unirán por vez primera objetos de Bellas Artes, Arqueología y Etnografía y tendrán cabida también las nuevas tecnologías (Figura 8).

También estamos trabajando para poder aumentar y diversificar nuestras actividades, de forma que estemos más presentes en la vida cultural de la ciudad; abrimos más a la ciudadanía, permitiendo al público participar con nosotros en la Asociación de Amigos del Museo, incorporarnos a las nuevas tecnologías, informatizando nuestros catálogos e irrumpiendo en la Red; en definitiva convertirnos en una institución más viva, dinámica y creativa, que brinde servicios de mayor calidad.



Figura 1.- Sepulcro de Dña. Aldonza de Mendoza. Alabastro. Segundo tercio del s. XV.



Figura 2.- Colecciones del Museo en los almacenes de la Diputación.

EL MINISTRO DE EDUCACION Y CIENCIA

TIENE EL HONOR DE INVITARLE
AL ACTO INAUGURAL DEL
MUSEO DE GUADALAJARA

*Guadalajara, ocho de la tarde
miércoles, 11 de julio, 1973
Palacio del Infantado
Plaza de los Caídos*

Figura 3.- Invitación para la inauguración del Museo en 1973.



Figura 4.- Ruinas del Palacio tras el bombardeo de 1936.



Figura 5.- Yesería con inscripción hebrea procedente de la sinagoga de "El Prao de los Judíos". Molina de Aragón.



Figura 6.- Claustro del monasterio de Monsalud (Córcoles).



Figura 7.- Caballo grabado en la cueva de *Los Casares* (Riba de Saelices).



Figura 8.- El Museo de Guadalajara en la actualidad.



Figura 7.- Caballo grabado en la cueva de *Los Casares* (Riba de Saelices).



Figura 8.- El Museo de Guadalajara en la actualidad.

Don Quijote de La Mancha, la sombra del caballero

La exposición como lenguaje

Víctor Antona del Val
Comisario de la Exposición

A finales de enero de 2005 se inauguraba en Guadalajara, en el Palacio del Infantado, la exposición **Don Quijote de La Mancha. La sombra del Caballero**, primera de las grandes exposiciones programadas por la Junta de Castilla-La Mancha para conmemorar el IV centenario de la publicación de la obra cumbre de Miguel de Cervantes *El Ingenioso hidalgo Don Quixote de La Mancha*.

Pasado ya este año 2005, cuajado de actividades conmemorativas de la efemérides cervantina, es un buen momento para hacer una reflexión en torno a esa exposición que invitaba al público a acercarse a la figura de Cervantes, del caballero -sus orígenes, caracterización y ulterior desaparición, desde que se forjó en la Edad media hasta que entró en colisión con una nueva concepción del individuo y de la sociedad-, y a la sombra de ese caballero arquetípico que representa don Quijote.

Como es lógico, Cervantes, su vida y su obra, se encuentran en el centro de esta reflexión. El combate singular ya no es posible más que en las aventuras de Amadís y de Zifar, y en la imaginación de don Quijote, cuya pérdida del sentido de la realidad no es más que la resistencia a renunciar al heroísmo ético y social, y a la práctica de virtudes individuales que ya nada pueden solucionar en un mundo en transformación. El propio Cervantes sufrió en carne propia los avatares de la guerra al buscar en la carrera de las armas la manera de hacer fortuna.

*A la guerra me lleva mi necesidad,
si tuviera dineros,
no fuera en verdad*

Con esos antecedentes, Cervantes, el hidalgo Alonso Quijano y el caballero don Quijote, urden una trama que entrelaza de manera magistral las continuas referencias a la literatura caballerescas de corte fantástico con el relato de hechos reales, en ocasiones vividos por él en primera persona, que constituye el gran legado medieval a la cultura europea moderna. Y lo es porque es el resultado de un sutil equilibrio entre dos polos aparentemente opuestos: el deseo de conquista y dominio, y la inclinación a la bondad y la virtud. Esta alquimia, que fue posible gracias a la unión del arte de la guerra y de los principios espirituales de la cristiandad, tenía como fin primordial la defensa de un orden social basado en una estricta jerarquización estamental, una

organización en la que los guerreros protegían, a la vez que sometían, al resto de la población.

El objetivo de estas líneas no es, sin embargo, el análisis del tema principal de la exposición, la figura de Cervantes o de su inmortal obra. El objeto de esta reflexión se dirige a la exposición en sí misma, y más concretamente a esa cualidad de las exposiciones, nunca suficientemente explotada, como vehículos de información.

La exposición se concibió y preparó en un plazo realmente corto de tiempo dada la complejidad del tema y la enorme responsabilidad que entrañaba su organización ya que iba a ser el primer gran acontecimiento de un año cargado de toda clase de actividades y eventos cervantinos.

El marco elegido, el Palacio del Infantado, constituía un marco extraordinario por sí mismo, y que resultaba doblemente sugerente atendiendo a la temática. Qué otro espacio podía resultar más adecuado que el Palacio de los Mendoza, cuya familia estuvo en primera línea de la Historia durante los siglos XV y XVI, asumiendo plenamente los valores del caballero como símbolo de su posición social.

«La scioencia no emobta el fierro de la lança, ni face floxa el espada en la mano del cavallero» (Marques de Santillana).

EXPOSICIÓN VERSUS COMUNICACIÓN

Sin embargo, antes de adentrarnos en el análisis de la propia exposición, debemos empezar por preguntarnos ¿qué es una exposición?. A primera vista podría parecer que existen varias respuestas adecuadas para contestar a la pregunta planteada, pero si nos detenemos un momento a meditar la respuesta nos daremos cuenta enseguida que sólo hay una respuesta posible: una exposición es, siempre, un **acto de comunicación**, un proceso de transmisión de información.

Esta afirmación, nos lleva a su vez a plantearnos una redefinición teórica de la exposición que nos permita interpretarla como lo que realmente es, un conjunto de símbolos con su propia lógica interna y con sus propias reglas gramaticales, es decir, un lenguaje. Por ello, la correcta utilización de los diversos elementos expresivos que intervienen en una exposición deben quedar supeditados a la coherencia de la estructura interna y recorrido de la exposición, para reforzar el mensaje principal y facilitar su comprensión.

Ya desde las primeras exposiciones universales del siglo XIX el objetivo era "comunicar", transmitir un mensaje: las excelencias del país organizador. Pero mucho antes, ya desde los primeros museos y/o colecciones de maravillas, obras de arte, antigüedades y curiosidades, que sólo se abrían a un público selecto, ya constituían una forma de comunicación. El **mensaje estaba implícito en las propias obras** y quien tuviese la formación suficiente podía **leer** su significado: histórico, artístico, simbólico, etc. Además, entre las múltiples lecturas que pueden hacerse de esas colecciones, indirectamente, pero no por ello menos importantes, estaba la de **reforzar la imagen del propietario**: riqueza, posición social, nivel intelectual, etc. Y todavía hoy podemos ver esa búsqueda de prestigio social a través del coleccionismo de obras de arte.

Así, todo proyecto museográfico, tanto para una exposición temporal, como para una permanente, es ante todo el soporte que utilizamos para transmitir una o varias ideas.

Mediante conjuntos de símbolos comúnmente aceptados, nuestro cerebro codifica la información que queremos transmitir y decodifica la información que le llega para hacer comprensible su significado. Ese proceso -asociación de significados y significantes (creados por el hombre)-, constituye la esencia del lenguaje.

Toda idea necesita un soporte para ser expresada.

Idea (proyecto museológico) + **soporte** (proyecto musoeográfico) = **mensaje**

Todo mensjae contiene una idea

Existen muchos tipos de lenguaje, porque todo cuanto nos rodea contiene información. Nos desenvolvemos en entornos, que nos están suministrando información constantemente, aún cuando no seamos conscientes de ello, y la forma de **aprehender** la mayor parte de esa información es a través de nuestro subconsciente.

Por ejemplo, si vemos una armadura nos situaremos mentalmente en la Edad Media, y asociaremos a ella imágenes de castillos, catapultas, torneos, la Reconquista, Al-Andalus, etc. pero si vemos un uniforme de rayadillo pensaremos inmediatamente en la presencia española en ultramar en el siglo XIX y principios del XX, Cuba, Puerto Rico, Filipinas, Marruecos, la guerra del 98, etc.

El número y calidad de asociaciones intelectuales que podamos hacer dependerá de las circunstancias particulares de cada cual. Por tanto, para entender un mensaje es imprescindible conocer las claves que nos permitan interpretarlo -decodificarlo-

Las claves para comprender el significado de un mensaje dependen de:

- a) el lenguaje (forma de expresar la idea)
- b) del observador (si dispone de los códigos para interpretarlo)

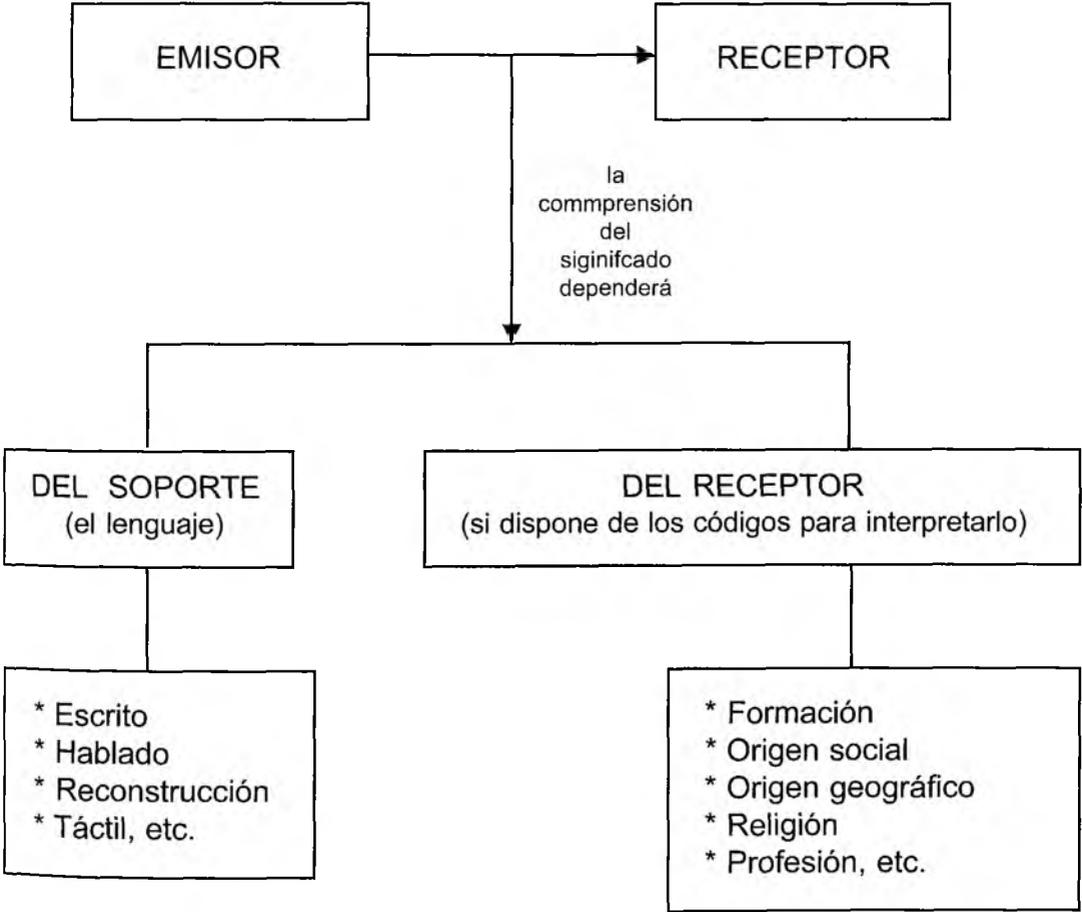
Cada observador entenderá la idea de manera distinta (más o menos rica en matices) en función de variables como la formación, el origen social, procedencia geográfica, religión, profesión, etc., es decir, dependiendo de los "códigos" de que disponga.

Si analizamos la frase "**Hijos, a morir hemos venido, o a vencer si el cielo lo dispone. No deis ocasión para que el enemigo os pregunte con arrogancia impía ¿Dónde está vuestro Dios? Pelead en su santo nombre, porque muertos o victoriosos, habréis de alcanzar la inmortalidad**".

(D. Juan de Austria a las tropas españolas en Lepanto)

Un visitante cualquiera leerá en ella una expresión de valor. Un visitante informado reconocerá, además, la relación entre un alto jefe militar y la tropa –hijos-; el concepto de la muerte en la época- doble sentido de inmortalidad militar y divina. Un especialista sabrá también que se trataba de tropas de infantería embarcadas; que en esa batalla las armas de fuego jugaron un papel determinante, etc.

Es decir, que la comprensión del significado de cualquier símbolo depende de dos factores: la forma en que se expresa la idea (el soporte físico, el lenguaje) y las circunstancias del propio observador (si dispone de los códigos para interpretarlo). De esta manera cada observador entenderá la idea de manera distinta (más o menos rica en matices) en función de variables como la formación, el origen social, procedencia geográfica, religión, profesión, etc., es decir, dependiendo de los códigos de que disponga. A mayor nivel de conocimientos del observador mayor riqueza de matices en la interpretación del mensaje.



Así, cuando entramos en la sala de un museo donde no existe una circulación claramente definida en función de un discurso y donde las piezas se exponen sin un orden predeterminado, sino en función del tamaño de las vitrinas o del hueco de las paredes, tenemos la misma sensación que si nos pusieran delante un texto donde las palabras aparecen desordenadas y se traslada al lector la responsabilidad de ordenarlas correctamente para averiguar lo que quiso decir el autor.

EL PÚBLICO. DIVULGAR NO ES VULGARIZAR

El desarrollo económico de la sociedad occidental durante el último cuarto del siglo XX ha provocado una profunda transformación en el mundo de los museos, como consecuencia de **la cultura del ocio** en que vivimos. El ocio se ha convertido en el primer valor de la sociedad postmoderna mientras que el trabajo ha pasado a ser el peaje imprescindible que debemos pagar para financiar nuestro ocio.

Esa transformación del concepto del trabajo y del concepto de la cultura como inversión productiva y como fenómeno de masas vinculada al **ocio cultural**, ha alcanzado también a los museos y ha acelerado la aparición de centros creados a partir de nuevos parámetros.

En definitiva, estos nuevos centros han puesto de relieve que el público es el destinatario último de las exposiciones (temporales y permanentes) y, por tanto, uno de los principales agentes que intervienen en este proceso de transmisión de información. La gran revolución que se ha producido no ha sido en el campo de las colecciones que, básicamente, siguen siendo las mismas, sino en la actitud y en la forma en que el museo se dirige al visitante.

En paralelo con este desarrollo estrictamente económico de la cultura, se han ido afianzando las exposiciones temporales como exponente básico del dinamismo de un museo cualquiera. La imposibilidad de mostrar todos los fondos de un museo, la dificultad para modificar cada poco tiempo sus salas de exposición permanente, pero sobre todo la necesidad de mantener un número de visitantes que sólo es posible alcanzar mediante la **repetición de la visita**, su carácter de fenómeno mediático, incluso su predisposición al patrocinio, etc., han ido dando forma al fenómeno social que hoy representan las exposiciones temporales.

Ya hemos indicado que en los museos de nueva generación –conceptualmente hablando- la exposición se plantea como un proceso de necesaria e inevitable interacción entre lo expuesto –piezas, paneles, etc.- y el observador –visitante-, enormemente variable tanto en formación como en motivación o interés. En este sentido, las exposiciones (permanentes o temporales) adquieren todo su valor como sistemas complejos de transmisión de información y se refuerza su **calidad semántica** puesto que en su planteamiento inicial está la voluntad de comunicar una idea (efemérides, periodos culturales, personajes, ideas, movimientos artísticos, etc.) o, simplemente, entretener, aspecto este de enorme importancia desde el punto de vista formativo y que debería llevarnos a reflexionar con seriedad acerca del papel que juegan los museos, y del que podrían jugar, en nuestra sociedad.

No es que las colecciones hayan pasado a un segundo plano, sino simplemente, que el visitante ha ocupado el lugar que le corresponde en el esquema y el trabajo de

estos centros se dirige a él. **La colección carece de sentido sin el visitante.** Por eso no tiene ningún sentido forzar o diluir el discurso en función de las piezas disponibles sino, por el contrario, adaptar las piezas al discurso que se quiere transmitir.

Este nuevo planteamiento ha propiciado la necesidad de hacer comprensible al público (independientemente de sus conocimientos) el/los significado/s de lo que allí se expone. Es decir, la exposición ha de contener los códigos necesarios para que puedan ser descifrados por todo el mundo.

Además, si el público es el destinatario último de la exposición entonces es uno de los principales agentes que intervienen en este proceso de transmisión de información y, en consecuencia, una exposición en la que el público es incapaz de comprender el significado de lo expuesto carece de sentido como propuesta intelectual. Se hace imprescindible, por tanto, conocer o definir el público al que se dirige la exposición para que el **mensaje** que queremos transmitir llegue con nitidez y provisto de las claves necesarias para hacerlo inteligible.

La dificultad al definir un proyecto museográfico estriba en que el público no se comporta como un bloque homogéneo, sino que es múltiple en sus intereses, en su formación, en su motivación y en otros muchos factores. Esa variabilidad exige un esfuerzo importante a la hora de definir el lenguaje (el proyecto museográfico) para que cada receptor comprenda el mensaje principal de manera tanto más rica en matices cuanto mayor sea su nivel de formación.

De esta forma, toda la estructura expositiva -circulación, color, sonido, tiempos, textos, maquetas, audiovisuales, piezas, etc.- debe estar al servicio de la idea principal para que el visitante pueda acabar la visita con la sensación de que lo que ha experimentado durante el recorrido tiene sentido para él y es coherente entre sí. Es decir, que cada visitante concreto puede hacer su lectura personal de la exposición, independientemente de sus condicionantes particulares.

Cada uno de esos soportes contendrá la formación suficiente para **leer** de forma clara el significado básico del discurso de cada unidad temática -histórico, tecnológico, artístico, simbólico, etc.-. A medida que el visitante vaya accediendo de manera sucesiva al contenido de cada uno de los soportes informativos irá enriqueciendo los matices y el discurso general, siempre en función de sus condicionantes particulares. Por ello la información debe distribuirse de forma equilibrada entre los diferentes soportes informativos (piezas, textos, cartelas, multimedia, etc.) huyendo de reiteraciones y superposiciones que sólo contribuyen a deformar el mensaje.

En todo caso, es importante que los contenidos esenciales se preparen a partir de los niveles más elementales del público potencial. Los niveles inmediatamente superiores se van alcanzando mediante mensajes cada vez menos evidentes (piezas, cartelas, reconstrucciones de todo tipo, textos coetáneos de las piezas, etc.).

Esa multiplicidad exige un esfuerzo importante a la hora de dar forma al lenguaje para que cada receptor comprenda el mensaje principal de manera tanto más compleja cuanto mayor sea su nivel de formación. Ese es siempre el mayor reto de un proyecto museográfico.

Las exposiciones temporales vistas desde una óptica actual tienen un gran número de ventajas y muy pocos inconvenientes. **En primer lugar**, suelen quedar al margen de esa opinión generalizada que identifica los museos con estructuras aburridas y ajenas a los intereses del público, máxime cuando se exponen colecciones o conjuntos carentes de coherencia interna. Su propio carácter efímero hace que perdure en el recuerdo una opinión favorable. **En segundo lugar**, permiten concentrar medios en un momento y un espacio concretos. No obstante, una gran mayoría de las exposiciones permanentes que se pueden visitar hoy en día mejorarían sustancialmente con sólo con pararse a pensar un poco en el público al que supuestamente se destinan.

DON QUIJOTE, LA SOMBRA DEL CABALLERO.

UNA PROPUESTA DE COMUNICACIÓN

Cualquier proyecto expositivo se inicia con la elección del tema y la consiguiente elección del título, que constituye el primer paso en la elaboración del mensaje que queremos transmitir.

En el caso que nos ocupa, el título constituye ya una decidida apuesta en favor de la reflexión en torno a la figura del personaje principal, Alonso Quijano, cuya locura temporal le permite trasmutarse en caballero andante mediante la *sui generis* fórmula de ser armado como tal por un simple posadero, contribuyendo así a incrementar el juego de luces y sombras que hace Cervantes de ese espejo de caballeros que cree ser don Quijote. *La Sombra del caballero* trata la decadencia y fin de la caballería, tanto en su vertiente real, es decir, en la desaparición de su influencia como modelo en el comportamiento de los guerreros como en la falta de interés por la literatura de caballerías, a través del desengañado soldado Miguel de Cervantes y del derrotado caballero don Quijote.

El proyecto museográfico de *La sombra del caballero* se planteó como una experiencia lúdica cuyo principal objetivo era difundir de forma amena y divertida, pero con rigor, la figura de Cervantes, su obra y el contexto histórico de ambos.

El discurso de las armas y las letras permitía un punto de encuentro entre un lúcido don Quijote, y la experiencia vital que late tras los recuerdos de Cervantes:

...” Digo, en fin, que yo me hallé en aquella felicísima jornada...; y aquel día, que fue para la cristiandad tan dichoso, porque en él se desengañó el mundo y todas las naciones del error en que estaban, creyendo que los turcos eran invencibles en la mar, en aquel día, digo, donde quedó el orgullo y soberbia otomana quebrantada, entre tantos venturosos como allí hubo (porque más ventura tuvieron los soldados que allí murieron que los que vivos y vencedores quedaron), yo solo fui desdichado (Parte I, cap. XXXIX)”.

A partir de este texto, el eje vertebrador era sencillo, Cervantes crea a Alonso Quijano y a don Quijote a partir de su conocimiento del mundo de la caballería –real y literaria- y de su experiencia como soldado. De tal manera que podemos decir que si don Quijote es la sombra del caballero, la vida de Cervantes se proyecta en la sombra de don Quijote. Por tanto, la exposición se estructuró en tres bloques temáticos principales para

desarrollar esa idea.

- El caballero como modelo
- El soldado Miguel de Cervantes
- Don Quijote de la Mancha. La sombra del caballero

Desde que las lenguas romance comenzaron a emplearse para escribir sobre asuntos profanos, el arquetipo del caballero irrumpió con fuerza en el mundo de los libros: la historia, las crónicas, las biografías noveladas, los volúmenes dedicados a la educación nobiliaria e incluso la prosa moralizante –caso del *Libro del caballero y del escudero* de don Juan Manuel- están dedicados a describir los hechos, el comportamiento y las costumbres de los que se dedicaban al ejercicio de las armas. Los romances de los ciclos de los Infantes de Lara, del Cid o de Bernardo del Carpio, y los *libros de caballerías* no son más que la visión fantástica e idealizada de los miembros del estamento dominante. Este “modelo” de comportamiento en todas las facetas de la vida que es “el caballero” no era algo ajeno al propio tiempo en que vivió Cervantes, ni mucho menos, tal y como reflejaban algunos documentos y libros presentes en la exposición.

“Dichosa edad y siglos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, ... porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío ... Andando más los tiempos y creciendo la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas, socorrer a los huérfanos y a los menesterosos (Parte I, cap. XI)”.

La segunda parte la exposición se centra en la experiencia personal del soldado Miguel de Cervantes. Un breve audiovisual sintetizaba las razones que le empujaron a abandonar Castilla y a enrolarse en la escuadra de Don Juan de Austria. La dureza del combate, de las heridas y de la cautividad, reflejaban el lado amargo de la vida militar. La exposición permitió, además, que el público pudiera conocer otros detalles de la vida de Cervantes y del contexto histórico: que era arcabucero, que aquella época se asiste a los últimos intentos de resistir el avance de las armas de fuego, que fue capturado cuando volvía a casa junto con su hermano, etc. El genial escritor se hace más humano y sus anhelos y desengaños nos permiten acercar al público al hombre y su tiempo.

La tercera parte se centraba íntegramente en el Caballero de la Triste Figura resaltando las contradicciones del personaje de la novela, que se desenvuelve entre la imaginación y la realidad. La espada, la adarga, la celada, se contraponen a la imponente imagen de la armadura ecuestre de la “*Casa de Medinaceli*” del Museo del Ejército, que se exponía en la misma sala. Un medio ribadoquín se enfrenta al caballero señalando que la forma de hacer la guerra ha cambiado. Ya no queda espacio para la caballería tal y como la entiende don Quijote. Y frente a ambas piezas, caballo y caballero y arma de fuego, don Quijote aparece representado en la venta durante su discurso de las armas y las letras.

“Verdaderamente, si bien se considera, señores míos, grandes e inauditas cosas ven los que profesan la orden de la andante caballería. Si no, ¿cuál de los vivientes habrá en el mundo que ahora por la puerta deste castillo entrara, y de la suerte que estamos nos viere, que juzgue y crea que nosotros somos quien somos?”

Cada uno de estos tres bloques principales estaba dividido a su vez en unidades más pequeñas que trataban de organizar la información al tiempo que ayudaban al visitante a identificar las ideas principales en cada unidad.

Así, por ejemplo, Dulcinea, en ese permanente ir y venir de Cervantes entre la realidad y la ficción, quisimos reflejarla en la exposición como la dama que el caballero soñaba, mientras que los textos de la misma sala nos la contraponen a la realidad que sólo Sancho es capaz de ver.

“Prosigue adelante -dijo don Quijote-. Llegaste ¿y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas, o bordando alguna empresa con oro de canutillo, para este cautivo caballero.

No la hallé -respondió Sancho- sino ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa (Parte 1, cap. XXXI)”

La exposición concluía en un espacio dedicado a una biblioteca donde una selección de textos nos permiten hacer un recorrido por los saberes de la época, medicina, óptica, navegación, historia, literatura, etc. Los interactivos de la misma sala permitían al visitante valorar sus conocimientos acerca del mundo de los libros de caballería y de la propia obra cervantina.

Como es lógico, un tema tan complejo y con un desarrollo multiforme, está repleto de conceptos, nombres y procesos difíciles de trasladar a un público no especialista. Por ello, se planteó un **recorrido inmersivo** que facilitase a ese público la comprensión de los principales hitos que articulan el guión temático.

El proyecto estaba dirigido a todo tipo de público, independientemente de su formación y conocimientos, con objeto de estimular la participación de los visitantes, tanto a nivel individual como a través de la visita en familia, o en otro tipo de colectivos. Para ello se buscó la manera de sintetizar una gran cantidad de información en distintos soportes multimedia que hiciesen más ameno el recorrido.

Esta opción divulgativa no renunciaba, sin embargo, a satisfacer las expectativas de esos otros públicos más exigentes desde el punto de vista intelectual, que esperaban recrearse en otros niveles de lectura, que permanecen ocultos para el público menos avezado: la riqueza de matices perceptible en las piezas, en el diorama de Lepanto o en las sencillas escenografías montadas al efecto, la información concisa y precisa de los distintos soportes multimedia que permitieron acumular gran cantidad de datos sin agobiar al visitante menos interesado, o el propio recorrido por las distintas unidades temáticas que permitían reforzar el discurso principal de la exposición.

El visitante sólo tenía que dejarse llevar por sus ganas de pasar un buen rato. Al final, sin embargo, disponía de una mayor y mejor información sobre la vida de Cervantes

y sobre su obra principal, aprehendida de manera inconsciente, sin aparente esfuerzo por su parte. De hecho, resulta curioso y reconfortante comprobar como el espacio expositivo se convirtió en un lugar de paseo habitual para un buen número de visitantes locales. El espacio, lejos de plantearse como algo rígido donde las piezas expuestas apareciesen sacralizadas, se diseñó como un recorrido sencillo y agradable para los sentidos, de manera que circulación, colores, el sonido procedente de los multimedia, etc. estaban enfocados a captar la atención del visitante, invitándole a repetir la visita. Esa cualidad inicial “visitar paseando” se convirtió a la postre en su principal inconveniente ante las avalanchas de público en las salas, especialmente durante los fines de semana, que hacían realmente incómoda la visita. El éxito puede convertirse en un inconveniente con más facilidad de la que pudiera parecer.

El proyecto asumió desde el primer momento el compromiso de crear un lenguaje polisémico que, partiendo de un discurso único, fuese capaz de ofrecer a cada visitante un mensaje *cuasi* personalizado, para suministrarle las claves indispensables para poder comprender los contenidos expositivos con sus propios recursos intelectuales. De hecho, la información contenida en los multimedia era más que suficiente para comprender el discurso principal de la exposición.

El eje temático –Cervantes, su obra y su contexto- se convirtió así en el principal argumento formal –museográfico- con el objeto de trascender la mera visita y sumergir al público en una experiencia sensorial. Esa inmersión se construyó a base de recursos epiteliales que permitían al visitante la aprehensión automática de las claves históricas que se quieren transmitir, a partir de la reconstrucción de espacios y ambientes coherentes con cada una de los tres bloques temáticos del proyecto museológico, ya señalados- y que permitían al visitante relacionar de forma inconsciente los acontecimientos principales de cada bloque con procesos históricos generales.

De esta manera, las piezas expuestas en cada uno de los distintos apartados se superponían al resto de elementos –dioramas, textos, estenografías, multimedia- para reforzar los lazos entre estructura y superestructura, creando un lenguaje específico que facilitase la correlación de piezas, fechas, personajes, acontecimientos, etc. sin necesidad de recurrir a la lectura de textos imposibles de asimilar en el transcurso de la visita.

De hecho, los únicos textos presentes en la exposición se extrajeron del propio Quijote, reforzando así la pertinencia y los vínculos entre la obra literaria y la experiencia personal del propio Cervantes.

...” Mira, Sancho ... ¿qué es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado en ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimera necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés? Y no porque sea ello ansí, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores ...; y así, eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa (Parte 1, cap. XXV)”.

La sombra del caballero se concibió como proyecto de comunicación basado en la capacidad de excitar la curiosidad del visitante, auténtica palanca del conocimiento, para alentarle a participar de forma activa en un recorrido que tenía un

elevando componente de interactividad, entendida esta como el dialogo personal e intransferible que se establece entre el observador y lo expuesto.

Me gustaría pensar, por último, que el trabajo realizado por todos cuantos participamos en este proyecto, ha contribuido no sólo a que el público que la visitó tenga una mayor información sobre la temática de la exposición, sino a que esté ahora más predispuesto que antes a volver a otra exposición.



Figura 1: Cartel anunciador de la Exposición.



Figura 2: Sala I de la Exposición: *El Caballero como modelo*.



Figura 3: Sala II de la Exposición: *El Soldado Miguel de Cervantes*.



Figura 4: Sala dedicada a la *Biblioteca de Alonso Quijano*.

EXCAVACIONES EN LAS SALINAS DE SAN JUAN (SAELICES DE LA SAL, GUADALAJARA)

Ernesto García-Soto Mateos

Susana Ferrero Ros

INTRODUCCIÓN

Los trabajos arqueológicos en el conjunto de las salinas de San Juan (Saelices de la Sal) y sus alrededores se llevaron a cabo entre los días 2 y 24 de octubre de 2002, siendo la primera intervención sistemática en estas explotaciones realizada dentro del espacio geográfico de nuestra provincia y hasta el momento la única de la que tenemos noticia. Por esta razón cuando la Junta Directiva de la Asociación de Amigos del Museo nos propuso la realización de un artículo para este boletín no dudamos en abordar este tema novedoso y de no poco interés dada la importancia histórica y económica de los establecimientos salineros de Guadalajara

Sabemos que otros antes que nosotros han tratado el tema desde el punto de vista histórico, artístico, etnográfico, geológico o industrial, baste recordar los trabajos clásicos de Yegros (1852), Espejo (1918-1919), Caballero y Villaldea (1929), Altimir Bolva (1945 y 1949-50), López Gómez (1970), Méniz Márquez (1988) o Cruz García (1989) y más recientemente los de Morére (1991), Cerdeño y Pérez de Ynestrosa (1992), Arenas y Martínez (1999), así como los de Trallero, Arroyo y Martínez (2000 y 2003), por no citar las menciones a establecimientos salineros de Guadalajara en las obras etnográficas e históricas de gran calado de J. Caro Baroja (1983) o Modesto Ulloa (1986), entre otras. No obstante, con todo, la primera intervención con metodología arqueológica llevada a cabo en una salina de Guadalajara fue la desarrollada por nosotros en las fechas arriba indicadas cuyos resultados pasamos explicar a continuación. Aunque antes queremos agradecer a distintas personas e instituciones la ayuda prestada durante el desarrollo de los trabajos en primer lugar a Marta García Carranzo y Adolfo Guillén Álvarez de Sotomayor su colaboración en los mismos, a D. Gregorio Escolano, antiguo propietario de las salinas, sus indicaciones y la cesión para su estudio de documentos de su propiedad, a la dirección y los técnicos de los Archivos General de Simancas, Histórico Nacional, Histórico Provincial de Guadalajara y Biblioteca del Ministerio de Hacienda, así como a la corporación municipal de Saelices de la Sal las facilidades prestadas y por supuesto a la Subdirección General de Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura y muy especialmente a D. Luís Lafuente Batanero los medios económicos para poder llevar a cabo este trabajo complejo y difícil pero a la vez apasionante.

BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

Nulas son las noticias que hemos podido reunir sobre la explotación de las salinas de Saelices en la Edad Antigua, e igualmente poco aclaratorias son las que poseemos de la zona al comienzo de la Edad Media. Los abundantes restos prehistóricos, protohistóricos y romanos de la zona son de momento difícilmente relacionables con la producción salinera y los restos visigodos brillan por su ausencia en la comarca localizándose los yacimientos más cercanos en Embid y en las cercanías de Sigüenza. No ocurre lo mismo con los restos de época islámica en los que este territorio es rico, baste citar el cercano poblado de Los Casares en la vecina localidad de Riba de Saelices y los restos menos conocidos de La Loma, o el despoblado de Océn en el término municipal de La Hortezueta. Son asimismo importantes los restos de fortificaciones musulmanas que se desperdigan por toda la región desde el Henares hasta el Tajo, pasando por el Tajuña: torreones que tienen como principal función el control del territorio y que muy probablemente fueron levantados a mediados del S. X, en la época en que el Califato cordobés estaba en su mayor apogeo (GARCÍA-SOTO y FERRERO, 2002, p: 513-530 y GARCÍA-SOTO, FERRERO y GUILLÉN, 2004, p: 395-408).

Sin embargo, las fuentes musulmanas sobre la zona son escasas y fragmentarias. Sabemos, por ejemplo, que pertenecía al llamado distrito de Barusa y que en ella se localiza una ciudad llamada Bartusa de emplazamiento desconocido pero que muy bien podría corresponderse con las ruinas de la época localizadas en la ladera donde se ubica la entrada a la cueva de Los Casares. Se sabe también que la región debía estar poblada mayoritariamente por gentes de etnia y origen bereber, de carácter levantisco y poco dados a aceptar la autoridad de los gobernantes cordobeses (MANZANO, 1991, .p. 145.).

Poco más podemos añadir al respecto y mucho menos sobre la explotación de la sal en la comarca durante esta época. A este respecto es conocida la explotación por los musulmanes de múltiples salinas en la zona costera y aunque no hemos podido localizar documentación alguna donde conste la explotación de las fuentes salinas situadas en el interior de la Península, no creemos descabellado afirmarlo en este lugar si atendemos a la toponimia y los datos apuntados por la investigación arqueológica en el valle de Bullones, en las cercanías de Molina (ARENAS y MARTÍNEZ; 1999, p: 209-212).

Lógicamente lo expresado con anterioridad es plenamente aplicable a las fuentes y surgencias salinas de la comarca donde se ubica Saelices, y la propia toponimia parece apuntar claramente en este sentido ya que en las proximidades de La Loma se sabe de la existencia en época medieval de unas salinas que recibían el nombre de Almallá, igual que las situadas en las cercanías de Tierzo, cuyo nombre deriva del árabe `almallahe´ (= salina). Cabe también la posibilidad de que la advocación mariana de la Virgen de Armallak, a la que se profesa gran devoción en Riba de Saelices, provenga igualmente de esta raíz árabe.

La primera mención plenamente contrastada en la que aparece citada la localidad de Saelices es del 4 de noviembre del año 1197. Se conserva en el Archivo de la Catedral de Sigüenza y en ella figura el mencionado lugar como Sancti Felicis. Dicho

documento recoge la Concordia entre los Clérigos de Medina (Medinaceli) y las aldeas dependientes de este Arciprestazgo y el Obispo de Sigüenza, Don Rodrigo, por causa de desavenencias surgidas por la excomunión de los clérigos de aquella villa debido a algunos excesos cometidos por ellos (MINGUELLA, 1910, p: 179-182).

El documento es de gran interés ya que representa una verdadera estadística de los lugares y aldeas poblados a finales del S. XII tanto en la Sierra del Ducado como en las comarcas de Sigüenza y el Jalón soriano. Concretamente el documento está firmado por "Vitalis clericus Sancti Felicis" (MINGUELLA, 1910, p. 496), y asimismo, aparecen citadas otras localidades de la zona como Anguita, Rata, Rippa de Paredes (casi con toda seguridad, la actual Riba de Saelices), Ablanque y Orta Arnaldi (Huertahernando) (MINGUELLA, 1910, p. 496). Poco hemos de esperar para encontrar la primera mención a las salinas de Saelices, ya que el 21 de julio de 1203 en Almazán el rey Alfonso VIII "concede a la catedral y al obispo de Cuenca las peñas de Peralveche, situadas cerca del Tajo, y la facultad de sacar 60 cahices de sal anuales de Medinaceli o su término". Este documento se conserva en el Archivo del Monasterio de las Huelgas de Burgos (leg. 1. núm. 14) (GONZÁLEZ, 1960, T. II, p: 311-312) y reproducimos la cita en concreto:

".....Dono nempe uobis et concedo pennas meas de Pedraluche, sitas prope Tagum, cum ingressibus et egressibus suis, iure hereditario in perpetuum habendas et irrevocabiliter, libere, sine contradictione aliqua possidendas. Preterea dono et concedo uobis predicto domno Iuliano, Conchensi episcopo, et successoribus uestris, ut, pro retinentia de las pennas et custodiendis uis, ne sal de Medinacelem uel de suo termino ad meum regnum afferatur, ubicumque uolueritis in Medinacelem uel in suis aldeis, sexaginta kaficios salis de mensura salinarum de Boniela ad quam ibidem meum sal uenditur unoquoque anno uobis liceat emere, et cum aluara de los alamines de Sancto Felice extrahere et uendere. Et hec mee donationis et concessionis pagina rata et stabilis omni tempore perseueret..."

Precisamente Alfonso VIII es el monarca que parece más interesado en este negocio y la producción salinera se constituyó en uno de los ingresos más saneados del rey. Incluso este dispone en su testamento que: "nada se diese de las rentas que tenía en Toledo, Magaz y las salinas de Atienza, Medinaceli, Belinchón, Espartinas y Rosio hasta que no se hubiesen pagado sus deudas" (GONZÁLEZ, 1976, Vol. II, p. 364).

A pesar de lo temprano de la cita anterior, tenemos que esperar al año 1338 para localizar la segunda mención a las salinas de Saelices. El documento está fechado en Burgos el 28 de abril de ese año y recoge un Ordenamiento del rey Alfonso XI sobre salinas y alfolíes que éste incorpora a la corona, apareciendo en la relación las salinas de Sahelices, Atienza, Almalah y Medinaceli (Archivo General de Simancas, Diversos de Castilla, Doc. 7, legajo: 6-29).

Este documento tiene su importancia no solamente por ser la segunda mención que hemos localizado del establecimiento salinero objeto de nuestro estudio, sino porque representa el esfuerzo más serio por parte de la corona de incorporarse las rentas de las salinas. Con él quiso obligar el rey a los productores a vender exclusivamente a

los arrendatarios reales, monopolizando así la renta por lo menos hasta el límite de Andalucía, y fijando cuotas de consumo a los pueblos (ULLOA, 1986, p. 377). Asimismo este monarca por el Ordenamiento de Alcalá de 1348 establece que: "todas las aguas y pozos salados que son para hacer sal, y todas las rentas de ellos las reciba el rey salvo aquellas que dio por privilegio" (ESPEJO, 1918, p. 56)

Este intento de Alfonso XI es la continuación de otros, en parte fallidos, como el de Alfonso VII en 1137 (Ordenación de las Cortes de Nájera) (ESPEJO, 1918, p. 48), quien había declarado que las salinas debían de estar reservadas a la corona, pero al parecer no pudo ejecutarse debidamente en su totalidad por causas de índole política. Alfonso VIII dio nuevos pasos en este sentido como anteriormente hemos indicado, y con posterioridad Alfonso X en sus Partidas afirma el derecho real a la posesión de las salinas (ESPEJO, 1918, p. 49) y de hecho ya en 1255 aparecen algunas arrendadas por este rey a parte de las que debía controlar directamente (ULLOA, 1986, p. 377).

En tiempos de Sancho IV las salinas comenzaron a rendir grandes beneficios (ESPEJO; 1918, p. 49), y por eso Pedro I intentó igualmente controlar el comercio y la producción de la sal, pero los tormentosos acontecimientos de su reinado debieron de dar al traste con su labor y la de los monarcas anteriores puesto que, como consecuencia de la Guerra Civil castellana que lleva al trono a Enrique de Trastámara, la mayoría de las salinas pasan de nuevo a manos particulares, consecuencia probablemente de la política de concesiones y mercedes que este rey tuvo que hacer tanto a los nobles castellanos como a aquellos extranjeros muchos de origen francés que le habían ayudado a arrebatar el trono a su hermanastro.

En este contexto se concede el condado de Medinaceli en 1368 a Bernal de Bearne (PARDO, 1993, p: 127-130) y entre los primeros documentos de la época encontramos varios relacionados con las salinas de Saelices que a continuación pasamos a comentar.

El primero de ellos está fechado en 1370, concretamente el 17 de junio en Guadalajara y por el mismo D. Bernal de Bearne, conde de Medinaceli, confirma la donación real de las salinas de Saelices y Almallá a un personaje llamado Juan Duque. Resulta curiosa esta donación puesto que las salinas mencionadas representaban unos pingües ingresos para las arcas del conde, por lo que es de suponer que los compromisos adquiridos por el rey y por el mismo Bernal de Bearne con el tal Juan Duque debían de ser grandes, al igual que los servicios que a ambos éste les había prestado (PARDO, 1993, p: 131-132).

En la misma colección diplomática se encuentra otro documento fechado en el mismo día y lugar, por el cual el Conde de Medinaceli dona las mencionadas salinas a Juan Duque (PARDO, 1993, p: 132-135).

Asimismo el lugar de Saelices y sus salinas aparece nombrado profusamente en la documentación del condado, por ejemplo, de nuevo el 17 de diciembre de 1370 es citado en la relación de aldeas que pagan tributo de la Tierra de Medinaceli (PARDO, 1993, doc. 13, p.148).

El siguiente documento en que aparecen mencionadas las salinas de Saelices está fechado en Medinaceli el 1 de marzo de 1388 y por él la condesa Isabel de la

Cerda da poder a Velasco Martínez para que pueda tomar posesión de ellas en su nombre. Existe asimismo otro fechado al día siguiente, ya en Sahelices, por el cual dicho procurador de la condesa realiza el susodicho acto público (PARDO, 1993, docs: 95 y 96, p: 244 y 245).

¿Qué ha ocurrido para que tras casi 18 años de ausencia de los documentos oficiales las salinas de Sahelices aparezcan de nuevo citadas? Es muy fácil de deducir: el heredero de Juan Duque, Ferrant Duque, ha muerto sin descendencia directa legítima y por tanto las salinas han de pasar según la carta original de donación a manos de los condes de Medinaceli. Presumiblemente, la toma de posesión se lleva a cabo en principio sin problemas de ningún tipo, pero veremos que seis años después el Adelantado Mayor de Castilla, Gómez Manrique, interpondrá un pleito en contra del sucesor de doña Isabel en el condado, Gastón de la Cerda, ante el rey Enrique III.

El litigio durará más de dos años, entre 28 de agosto de 1394 y el 20 de junio de 1396, y aunque la documentación no lo deja muy claro parece que la razón acabó recayendo en el lado de Medinaceli. No obstante la brusquedad con que se emprende el contencioso y la rapidez con la que se sustancia nos impulsa a pensar en que tras él se escondían otras razones de índole política que se pueden enmarcar en el pulso que el mencionado rey mantuvo con un importante sector de la nobleza para reafirmar su autoridad (PARDO, 1993, docs: 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121 y 122, p: 265-270, 271-279). Sin embargo, el doc. 131 parece indicar que si el de Medinaceli conservó las salinas fue a costa de pagar al adelantado 20.000 maravedíes anuales, de lo cual se queja el conde Gastón amargamente al rey en carta de fecha difícil de determinar pero en todo caso posterior a 1396 y anterior al 1404 (PARDO, 1993, doc. 131, p. 306).

Con posterioridad a esta fecha las referencias a las salinas de Saelices desaparecen de la documentación del condado y hemos de ir de nuevo a fuentes indirectas para seguir el devenir del comercio y la producción de sal en la época. El rey Juan II, de nuevo con poder suficiente, mandó arrendar salinas y alfólies por partidos, quedando juntas en el mismo grupo las de Atienza y las del Obispado de Sigüenza pero sin incluir las de Medinaceli y Saelices (ESPEJO, 1918, p. 61). Quedaron, por tanto, arrendadas las salinas por partidos y cabe la posibilidad de que lo fueran a judíos en algunos casos, aunque no consta que este hecho fuera general.

Los Reyes Católicos dentro de su política de centralización económica intentaron continuar con el sistema de control que previamente habían introducido Alfonso XI, Pedro I, Juan I, Enrique III y el mismo Enrique IV, prohibiendo la introducción de sal extraña en las diferentes zonas de reparto del reino (ESPEJO, 1918, p. 220).

Pero a pesar de los intentos de control citados y la indiscutible fortaleza del gobierno de los reyes Fernando e Isabel, al finalizar el S. XV la mayor parte de las salinas del reino estaban en manos privadas y solamente unas pocas formaban parte del real patrimonio, entre ellas las de Atienza entre las que ya se citan las de Imón y La Olmeda.

Será en este momento de transición de la Edad Media a la Edad Moderna cuando la explotación salinera objeto de nuestro estudio pierda su independencia y se

integre en el gran grupo de las salinas de Atienza, pasando a formar parte también del Patrimonio Real, aunque no podemos determinar el momento concreto en que esto ocurrió ni los acontecimientos que condujeron a este cambio.

Por tanto cuando terminó la Edad Media, pese a las medidas reformistas de los Reyes Católicos, la mayor parte de las salinas del reino estaban en manos privadas y así continuaron a lo largo del reinado de Carlos I, pues aunque el Emperador en 1544 recibió un memorial en el cual se le proponía el Estanco de la sal, probablemente más ocupado en otros asuntos, no quiso o no pudo abordarlo (ULLOA, 1986, p. 383).

Sin embargo, la situación cambió muy pronto con la llegada al trono de Felipe II y la acuciante necesidad de dinero que tenía la Hacienda Real. El rey calculó que si controlaba totalmente la producción y el comercio de la sal podía conseguir unos ingresos elevados que podían paliar, en parte, la penosa situación del presupuesto. Por esa razón en 1563 dio comisión a varias personas para que visitasen las salinas del reino, entre ellas las de Saelices que todavía pertenecían al Duque de Medinaceli. Por los informes del visitador sabemos que ese año se labraron en ellas 5.000 fanegas de sal y que era posible labrar 7.000 más (ESPEJO, 1918, p. 47). Visitas similares se realizaron en todas las explotaciones del reino, lo que trajo consigo que el "Rey Prudente", tras un detenido examen de la situación, se decidiera a llevar a cabo su proyecto.

Por la Real Cédula de 1564 (Pragmática de Madrid de 10 de agosto) (PASTOR, 1880, p.30) se incorporaron a la corona todas las salinas del reino con excepción de las de Andalucía, consiguiéndose no sólo la mera incautación sino también una completa reorganización de la producción y el comercio de la sal con un carácter más amplio y más ambicioso que en 1338, para lo cual se cancelaron los contratos de arrendamiento en vigor de las salinas reales y se reorganizaron tanto los partidos salineros como los alfolíes, impidiendo la explotación de salinas que no estuvieran bajo la autoridad real, caso de las de Anquela del Ducado o La Loma, lo que indicaba un cierto proceso de racionalización de la producción (ULLOA, 1986, p. 400).

Se nombraron nuevos administradores para las salinas, y en algunos casos se hicieron nuevos contratos de arrendamiento, pero la medida más importante fue sin duda la citada reconversión de los partidos salineros, siendo en este momento cuando se unieron las salinas de Atienza (Imón y La Olmeda), las de Almallá en Tierzo y las de Saelices en la actual provincia de Guadalajara, las de Medinaceli en Soria y las de Tragacete en Cuenca, tomando el nombre de Distrito de Atienza y Molina, aunque como vemos sus explotaciones traspasaban con mucho los límites de estos territorios. Asimismo se realizó una nueva repartición territorial de las zonas de venta (ULLOA, 1986, p. 395).

Lo evidente es que el estanco no repercutió en el aumento de los beneficios reales, puesto que la producción de 1564 en las salinas de Atienza a seis reales la fanega valía 28 millones mientras que después del estanco todo el distrito de Atienza y Molina no vendía su producción por un valor superior a 30 millones, a pesar del considerable aumento de precio, con lo que el estanco no tuvo para la Hacienda Real las consecuencias positivas que se preveían (ULLOA, p: 406-407). Tan negativas fueron las medidas tomadas, que el año 1574 las salinas del reino estaban al borde de la

suspensión de pagos (ESPEJO, 1918, p. 42), y además muchos de los propietarios tampoco habían recibido todavía sus indemnizaciones diez años después de producirse la incautación, a pesar de que por la documentación conservada en el Archivo General de Simancas sabemos que la administración de las salinas, al menos en su aspecto contable, era de suma eficacia.

Las nuevas medidas más destacables se tomaron ya en el reinado de Felipe IV, debido a las complicaciones que suponía la administración de las rentas procedentes de este artículo, por lo que el rey decidió en 1631 nombrar un tribunal específico que se encargara de dicha administración que se denominó Consejo de la Sal, constituido por ocho consejeros de Castilla, cada uno de los cuales ejercía la superintendencia de una provincia. Tenía el citado Consejo jurisdicción privativa en el ramo de su competencia, debiendo de proceder con inhibición de todos los tribunales, juntas y consejos, incluso el de Hacienda (PASTOR, 1880, p: 31-32).

Comienza el siglo XVIII con la Guerra de Sucesión que trajo, según parece, grandes inconvenientes a la producción, comercio y distribución de la sal por cuestiones inherentes al propio conflicto bélico. Sin embargo, el principal problema que se le plantea a la nueva administración borbónica deriva en este campo de las medidas que habían tomado los monarcas de la casa de Austria a los que acababan de suceder.

Reinando el rey Fernando VI y dentro de las medidas racionalizadoras que se pretendía imponer en el gobierno de los reinos de España, el Presidente del Consejo, D. Zenón de Somodevilla, Marqués de la Ensenada, decidió realizar como primera medida un Catastro General en todos los territorios de la corona que sirviera para poder hacer efectivas unas cargas impositivas reales sobre las personas y los bienes de éstas y de las diferentes instituciones.

En lo que se refiere al municipio de Saelices de la Sal la encuesta se llevó a cabo el día 31 de enero de 1753 y de las preguntas generales se extrae una serie interesante de respuestas sobre el municipio y las salinas que a continuación resumimos (A.H.P. de Guadalajara, Ce 310, libro 1290 Autos Generales Saelizes).

Pregunta 17: "A la Décima Séptima pregunta dixeron que en este término hay unas salinas que pertenecen a S. M. (Dios le guarde) en las quales regularmente se fabrican quatro mill fanegas de sal que axaron de veinte y dos reales cada una Importan ochenta y ocho mil reales de vellón al año. También hay un molino arinero...."

Pregunta 21: "...La población se compone de veinte y cinco vecinos y medio con inclusión de las viudas, que dos de estas hacen uno, y a mas hay veinte habitantes..."

Pregunta 29: "...En la población hay una taberna, un mesón y una panadería..."

Como vemos las salinas de Saelices mantenían una producción razonable en 1753, aunque no sabemos si en esta época ya se habían llevado a cabo las obras de renovación que le han dado a las instalaciones su aspecto actual y que tradicionalmente se han atribuido a una iniciativa de Carlos III, lo que si está probado en las de Tierzo e Imón pero no tanto en las de esta localidad.

En la zona que nos ocupa la Guerra de la Independencia fue de una extremada dureza y crueldad. Se tiene conocimiento de que allí se refugió la Junta de Gobierno Provincial de Guadalajara y que allí pudo defender el terreno de forma ordenada basándose en lo intrincado del mismo y en el conocimiento que aportaba la población civil que lo habitaba, en su mayoría fiel a los postulados patrióticos. Se sabe que, al igual que ocurrió en la zona de Molina, fueron rechazados e incluso diezmados algunos cuerpos de ejército no muy numerosos que intentaron infiltrarse en el territorio. También la comarca fue objeto de las correrías de la potente división de Juan Martín “El Empecinado” en donde mantuvo en jaque al general Hugo y a gran parte del ejército Francés de Castilla la Nueva.

Es de suponer que la existencia de las salinas de Saelices en la zona influyera junto con otras de carácter estratégico en la decisión de establecerse en ella la Junta Provincial de Guadalajara, ya que son de todas conocidas las diferentes utilidades que a la sal se le puede dar en el terreno industrial, especialmente en la producción siderúrgica, de armas y en la alimentación del ganado caballar tan importante para guerra en aquel momento. Sin embargo, no sabemos con seguridad si las salinas cuyo estudio abordamos se vieron afectadas por el conflicto de forma notable.

Al finalizar la guerra tenemos noticias de que en 1816 todas las salinas del reino quedaron sujetas a una Instrucción General sobre Rentas Reales, cuya inmediata intención era poner un poco de orden en el caos existente derivado de los acontecimientos bélicos anteriores (PASTOR, 1880, p. 50).

De 1826 data la primera reseña que tenemos de las salinas de Saelices en el S. XIX. La localizamos en el Diccionario Geográfico-Estadístico de D. Sebastián de Miñano publicado ese año y en él se nos indica que “Hay una fábrica de sal de agua que surte a muchos pueblos del Ducado y a casi toda la Alcarria; se fabrican en ella anualmente de 10 a 12.000 fanegas” (MIÑANO, 2001, p. 518). Sorprende la cifra aportada por este erudito ilustrado que como puede observarse rebasa en más del doble la aportada por el Catastro de Ensenada y otras posteriores, por lo que debemos de tomarla con las debidas reservas, habida cuenta, sobre todo, de que según la Estadística de Canga Argüelles de 1814 la producción de las salinas fue de 7.430 fanegas y que en 1821 fue únicamente de 3.800 (LÓPEZ GÓMEZ, 1970, p. 379). La situación de la sal no obstante debió de permanecer ya inalterable durante el reinado de Fernando VII y solamente a su muerte se emprenderán nuevas reformas.

Así por el Real Decreto de la regencia de 3 de Agosto de 1834 quedan abolidos desde el 1 de enero de 1835 los acopios de sal (PASTOR, 1880, p. 62). Ese año precisamente se inicia la primera Guerra Carlista, uno de los conflictos más sangrientos de todo el s. XIX, que trajo como consecuencia un nuevo retraso en la incorporación de nuestro país al fenómeno general de industrialización que se estaba desarrollando en el resto de Europa Occidental. Tenemos noticias de que Saelices, sus salinas y otros lugares de la comarca como Huertahernando fueron asaltados por partidas carlistas procedentes de Beteta. Están registrados sucesivos robos de sal en la explotación por parte de los facciosos a lo largo de 1840, cuyas fechas concretas son difíciles de determinar: Se conocen a través de documentos conservados en el Archivo Histórico Nacional tres robos de sal sucesivos, uno de 1.200 fanegas, otro de 300 y

otro de 1.620 (A. H. N., Salinas Registros Generales, Fondos Contemporáneos, Ministerio de Hacienda, EE. 1 Libro 4.463).

La información anterior nos la confirma Madoz en su Diccionario Geográfico-Estadístico... indicándonos que desde la base carlista de Beteta, en la cercana provincia de Cuenca, las tropas del General Ramón Cabrera hostigaron toda la región del Alto Tajo en 1840, llevando a cabo diversas tropelías entre las que destaca el asalto citado a Huertahernando (MADOZ, 1987, Vol. II, p. 88). Estas acciones supusieron el último enfrentamiento serio entre tropas de ambos bandos en la zona, puesto que a esas alturas y después de la firma del Convenio de Vergara el año anterior la causa del pretendiente estaba perdida y pronto las tropas de la reina se hicieron con el control total de la región tras la caída del último foco de resistencia carlista en el Maestrazgo.

La victoria en la Guerra Carlista confirmó al general Baldomero Espartero como el árbitro de la situación en España entre 1840 y 1843. Durante el periodo la facción más avanzada del liberalismo, los que se ha denominado habitualmente como "Progresistas", se mantuvieron en el poder de manera precaria, ya que ni la reina madre, ni gran parte de la nobleza, ni una facción considerable del ejército, eran partidarios de las medidas liberalizadoras que pretendían desarrollar y mucho menos de los postulados derivados de la Constitución de 1837, considerados demasiado avanzados y que según sus opositores era necesario reformar.

De esta etapa sólo hemos localizado una iniciativa gubernamental que incida directamente en el tema de la sal, esta no es otra que el arrendamiento al financiero D. José de Salamanca de todas las salinas de reino hasta 1846 por Real Orden del 3 de marzo de 1842 (PASTOR, 1880, p. 64) por una cantidad que quedó establecida en 53 millones de reales (YEGROS, 1852, p. 29). Esta medida que entraba dentro de los presupuestos liberalizadores de los progresistas no debió de ser muy positiva para el erario público, puesto que se detectaron algunas graves irregularidades en la gestión de Salamanca que condujeron a la rescisión del contrato y a la apertura de un expediente de depuración de responsabilidades que fue sobreesido en 1850, precisamente en la época en que el afamado banquero llegó al Ministerio de Hacienda.

A partir de 1843 los nuevos gobiernos moderados intentaron otra vez reordenar el ya escabroso asunto de la producción y comercialización de la sal pero no pasaba por la cabeza de los políticos de este partido acabar con la situación del estanco, sino organizar de la manera más eficiente la producción y el comercio de la sal. Para ello a poco de estar asentados en el poder promulgaron en 1847 la Instrucción para el Régimen de las Fábricas de Sal que en su punto tercero establecía los siguiente: "Que sean administradores principales y como tales jefes de sus distritos los de las salinas de San Fernando, Torrevieja, Ibiza, Poza, Imón..." (YEGROS, 1852, p. 30). Esto suponía una nueva centralización de la producción ya que los hasta entonces administradores de las salinas de Saelices y de otras de la zona pasaron a ser simples representantes del administrador principal que vivía en la cabeza del distrito salinero, en este caso concreto en Imón, con la consiguiente pérdida de autonomía administrativa.

Entre 1845 y 1850 realiza D. Pascual Madoz la edición de su Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar, obra de gran importancia donde aparece la primera descripción pormenorizada, aunque breve, de

las salinas de Saelices. Ésta es la descripción del político progresista de ellas: "SAELICES (Salinas De): fábrica de sal de agua en el térm. jurisd. de este pueblo, en la prov. de Guadalajara, part. jud. de Cifuentes: SIT. al SO. del I. á la distancia de unas 300 varas, se halla dividida en 2 secciones denominadas Partido de Abajo y Partido de Arriba; el primero, más inmediato á la pobl., compuesto de 28 albercas, cercado todo de acequias y pared, con una puerta, y atravesado por un canal de riego que divide las albercas en dos bandas, tiene al principio una latitud de 22 varas que luego llega á 29, dilatándose en una longitud de 400 pasos, hasta el recocedero ó estanque en el que se depositan las aguas de la noria; dicho estanque de forma cuadrangular, con 121 varas de circuito y 1 1/2 de profundidad con inclusión de la albardilla, se halla bien pavimentado y entablado en sus costados, y tocando á él está la noria cubierta, cuyo pozo de 48 varas de circunferencia, tiene 9 de profundidad, y su rueda aguadera, 2 1/2 de altura; en medio del partido se encuentra una garita para el guarda, y entre el de Abajo y el de Arriba, hay dos almacenes denominados Nuevo y Viejo; en aquel caben 70,000 fan. de sal, y en este 28,000. El partido llamado de Arriba, es de figura triangular imperfecta, tiene 300 varas de longitud, 70 de latitud en la parte superior y 170 en la inferior, con 1,500 de circunferencia, incluyendo las arroyeras; consta de una noria cuyo pozo de 48 varas de circunferencia y 11 de profundidad suministra el agua por una rueda de 2 1/2 de elevación; 280 albercas, con 4 caballones de riego, y 9 sin canal; un recocedero de 86 varas de longitud, 70 de latitud y 2 de profundidad; otro estanque de 1,440 varas de circunferencia é igual profundidad que el anterior, y otra garita para el guarda: ambos partidos ó secciones, se hallan circundados de un muro de cal y canto y separados entre sí por el camino que desde Saelices conduce á La Alcarria; se calcula que al año se producen 9,320 fan. de sal blanca, granulada y de buena calidad. Los empleados del establecimiento son: un administrador con el sueldo anual de 6,000 rs., un pesador con el de 2,600, dos guardias fijos con el de 1,555 cada uno, y dos temporeros, desde el 1º de junio hasta fin de setiembre ú octubre, con la asignación de 7 rs. diarios cada uno", (MADOZ, 1987, Vol. II, p: 273-274).

La descripción de Madoz fue utilizada en 1853 cuando se llevó a cabo la Memoria de las Salinas de España, dividida en dos tomos y conservada actualmente en la Biblioteca del Ministerio de Hacienda de Madrid. La intención de este estudio es clara ya que está orientado a realizar una investigación detallada de ellas en todos los aspectos de cara analizar su viabilidad y posibilidades de explotación. Se elaboró un minucioso estudio descriptivo de todas las salinas del país y en este contexto se analizan detalladamente las de Saelices, si bien aparecen incluidas como dependientes de las de Imón, cabeza como sabemos del complejo salinero de Atienza y Molina (B. M. H. Memoria de las Salinas de España, 1853, p. 813).

Inicia el estudio con una descripción de las salinas muy similar a la que nos expone Madoz, continua con las distancias que las separan de Guadalajara (16 leguas) y a la cabeza del partido salinero (Imón) 5 leguas, así como a otras localidades importantes de la comarca como Sigüenza, Medinaceli o Molina de Aragón (B. M. H. Memoria de las Salinas de España, 1853, p. 815). También se da un extracto de las características del terreno y de la extensión que ocupan las salinas e incluso se hace mención -de nuevo siguiendo a Madoz- de las enfermedades más importantes, de los días en que entra y sale el correo y de otros aspectos de menor interés (B. M. H.

Memoria de las Salinas de España, 1853, p. 819).

Una vez establecidos estos aspectos se entra de lleno en el estudio de la producción, comenzando por la del número de pozos útiles, concretamente dos, y por la producción de muera al año que se cifra en 213.077 arrobas y el número de fanegas de sal que se elevaba a 7.264 fanegas de 112 libras cada una (B. M. H. Memoria de las Salinas de España, 1853, p. 821).

Más adelante se detallan las labores anuales, por ejemplo en los meses de mayo y junio se limpiaban los pozos, los caños y demás elementos de la salina con un coste que ascendía a 1.700 reales entre jornales y materiales. A los veinte días se llevaba a cabo la primera arroyadura en cuya operación participaban 58 vecinos con igual número de caballerías, recibiendo cada uno 28 reales por fanega transportada (B. M. H. Memoria de las Salinas de España, 1853, p. 826).

Otro aspecto pormenorizado es el del número de almacenes, que en este momento todavía eran dos que podían guardar hasta 85.000 fanegas de 112 libras. Asimismo se dice que en Saelices había una buena casa donde está situada la oficina y donde reside el administrador, a la espalda de esta casa hay una huerta de 4.816 pies cuadrados y en las salinas existe un pequeño cuarto para depositar los útiles de elaboración y contiguo a éste otro que sirve para resguardo de los dependientes que custodian los partidos y tres garitas de guardia forradas en piedra (B. M. H. Memoria de las Salinas de España, 1853, p. 830).

Otros datos de interés son los expresados en las conclusiones entre los que se indica que las salinas de Saelices y Almallá siempre tienen sobrantes de sal debido al mal estado de los caminos que impide su comercialización, así como que en las salinas de Saelices existen un cabo y tres dependientes (B. M. H. Memoria de las Salinas de España, 1853, p. 845).

Hemos de decir también que la sal de Saelices no tenía asignado alfolí fijo aunque se llevaba a parte de los pueblos de la Alcarria, a Segovia, Sepúlveda y Cuéllar (B. M. H. Memoria de las Salinas de España, 1853, p. 1027).

También sabemos el nombre del redactor de la memoria, fue D. Domingo González, administrador de las salinas, quien la finalizó en el año 1853.

Al año siguiente se produjeron en el país acontecimientos de suma importancia, que trajeron consigo el final del gobierno continuado de los moderados y que por primera vez la reina Isabel II llamara al Partido Progresista al poder, dando lugar a un breve pero intenso periodo de dos años en que se intentaron reformar en profundidad las estructuras del país, entre las cuales la legislación sobre la sal no fue en absoluto desatendida.

La primera medida liberalizadora se produjo ese mismo año, pero con anterioridad a este acontecimiento, y consistió en la expedición a los ganaderos de toda la sal que necesitasen para su negocio, haciéndose este beneficio extensivo a los regimientos de caballería, lo que se ve plasmado en el R. D. de 16 de enero de 1854 y en la Instrucción del 18 de marzo del mismo año (PASTOR, 1880, p: 68-69). Esta decisión no debe pasar inadvertida a un estudioso del tema puesto que abre aún más el abanico

de industrias y actividades a las que se desestanca la sal aunque no se haga de forma oficial. De hecho ya en 1852 se había nombrado una comisión que debía estudiar las posibilidades y conveniencia de levantar el estanco de la sal (PASTOR, 1880, p.71).

De nuevo en 1863 el Ministro de Hacienda dio una orden a la Dirección General de Rentas Estancadas para que estudie la cuestión de la sal y proponga un nuevo proyecto de desestanco (R. O. de 28 de octubre de 1863) (PASTOR, 1880, p. 79), hecho motivado, según parece, por la cada vez mayor incidencia del contrabando y por las protestas de distintas asociaciones de industriales que veían encarecidos sus costes y limitados sus negocios por esta situación. Sobre todo entraba en España de forma ilegal abundante sal portuguesa, que cada vez era más complejo controlar, además, debido a las características de la producción nacional los precios sufrían muchas alteraciones que podrían compensarse con importaciones en el momento adecuado. En general podemos decir que la ya insostenible situación del estanco había llegado a su máximo exponente (PASTOR, 1880, p. 81).

Igual de insostenible era desde 1866 la situación política en España puesto que los apoyos con los que contaba la corona se iban reduciendo cada vez más. Los acontecimientos de la "Noche de San Daniel" y la dura represión consiguiente trajeron consigo la firma del llamado Pacto de Ostende en que los principales líderes de los partidos Demócrata, Progresista y Unionista se unen con el fin de derrocar a la monarquía borbónica y llevar al país por un nuevo derrotero más liberal y democrático. En este contexto en septiembre de 1868 se produjo la sublevación de la armada en Cádiz y un levantamiento popular generalizado en casi toda España que conllevaron la salida de la reina Isabel II de España y la constitución de un gobierno provisional que fue el encargado de iniciar las profundas reformas que el país necesitaba, y a las que finalmente se unirá el definitivo desestanco de la sal como a continuación veremos.

En este punto hemos de aportar una curiosa noticia sobre las salinas de Saelices obtenida en los Diarios de Caudales de 1866-1867, que se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara. Se trata de una nota del 22 de agosto de 1866 realizada por el administrador D. Lucas Pérez Serrano, por el que se paga a: "Manuel Martínez por la conducción de su capón con sal de esta fábrica a la Administración de Hacienda Pública de Guadalajara con destino a la Exposición Universal de París, dos escudos" (A. H. P. de Guadalajara, Diario de Caudales. Salinas de Saelices, 1866-1867, H. 263)

Evidentemente a parte del interés puramente anecdótico de este dato se puede deducir que la sal de la salina de Saelices debía de sobresalir por su calidad para ser enviada como producto representativo de España a un foro tan destacado como una exposición universal.

Es evidente, y casi huelga el comentarlo, que una de las consecuencias lógicas de la Revolución de 1868 fue el inicio de un proceso de liberalización económica de muchos productos, de los cuales la sal no podía escapar. El proyecto de desestanco tenía que llegar y llegó en 1869 por iniciativa del diputado Sr. Orense que presentó a las Cortes una proposición de ley en este sentido por la que se declaraba libre el tráfico de la sal y el tabaco y se sacaban a la venta salinas y fábricas (PASTOR, 1880, p: 101-102).

El 27 de febrero de 1869 se llegó en las Cortes al acuerdo total de desestancar la sal aunque no lo hubo tanto en lo que concernía al tabaco (PASTOR, 1880, p. 103). Fruto de estas discusiones parlamentarias fue la ley de 16 de junio de 1869, por la que se desestancaba definitivamente la sal. Uno de los puntos más sobresalientes es el Artículo 3º, en base al cual se sacaban a la venta todas las salinas de la Hacienda, si bien curiosamente se exceptuaban las de Torrevieja, Imón, Los Alfaques, Ibiza y Formentera. En el caso de Imón la razón aducida era el gusto que se tenía por sus sales en Madrid, y con el fin de evitar el monopolio entre particulares (PASTOR; 1880, p. 105).

Otros artículos de interés son los referidos a las subastas de las salinas y a las contribuciones que los nuevos propietarios habrían de pagar al estado (PASTOR, 1880, p. 107).

En este contexto se produjo la privatización de las salinas de Saelices de la Sal que en 1872 fueron adquiridas al Estado por D. Anastasio García López, quien pasó a explotarlas de forma privada a partir de esta fecha. Sabemos que las salinas permanecieron en manos de este propietario y de sus descendientes hasta el año 1921 en que fueron adquiridas por D. Benito Merodio Rebollo, del cual pasaron a los dueños que recientemente las vendieron al ayuntamiento de la localidad.

A partir de este momento la andadura de las salinas y consiguientemente de su producción y comercialización quedó en manos de particulares. En algunos casos se crearon grandes compañías explotadoras como la famosa Sociedad "Salinas de Imón y La Olmeda", constituida en 1873, que controlaba las dos explotaciones más productivas de la provincia de Guadalajara; en otros como en el caso de Saelices será un único propietario particular el que se haga cargo de la explotación. Además se iniciaron nuevas explotaciones salineras por toda la provincia, concretamente en Rienda, Paredes de Sigüenza, Santamera, Tordelrábano, El Atance, Anguita, Alcuneza, Ocentejo y Valdealmendras, entre otras, que se beneficiaron tanto del desestanco como del auge de las minas de Hiendelaencina que reclamaban grandes cantidades de sal como consecuencia del sistema de "beneficio" de la plata (TRALLERO, ARROYO y MARTÍNEZ, 2000, p. 65).

A comienzos del siglo XX entra en crisis primeramente la explotación de las minas de Hiendelaencina por un doble motivo: la bajada del precio de la plata en los mercados internacionales y el aumento de costes de explotación por causa del agotamiento de los filones principales. A estos aspectos concretos hemos de sumar las consecuencias combinadas de la propia liberalización del sector y de la mejora de los sistemas de comunicación, especialmente del ferrocarril, que permitía el transporte de grandes cantidades de sal de unas regiones a otras a un precio muy económico, perdiéndose el efecto paliativo de la distancia y resultando ya muy importante el propio coste de producción en el precio final. Evidentemente las salinas de interior, todas las salinas de interior, estaban condenadas a desaparecer en un plazo más o menos largo.

Las salinas de Saelices continuaron su producción a lo largo del s. XX, siendo objeto de atención de algún estudio científico como el realizado por Sergio Caballero y Villaldea sobre "El cloruro sódico de la provincia de Guadalajara" publicado en 1929 y

que nos aporta el primer análisis químico del agua de sus pozos (CABALLERO, 1929, p: 337-343).

Ya hemos indicado anteriormente que en el año 1921 D Benito Merodio Rebollo adquirió a los anteriores propietarios las salinas, las cuales sufrieron de forma notable las consecuencias de la Guerra Civil, ya que al quedar la localidad de Saelices de la Sal en pleno frente de guerra sus instalaciones soportaron daños importantes, no tanto por causa de acciones armadas directas como por la falta de respeto a los bienes ajenos de los ocupantes militares del lugar, que necesitados de combustible para cocinar y calentarse acabaron con los entramados de los tejados de los edificios y con las propias norias de madera que servían para la extracción, causando asimismo grandes daños en los almacenes y en la ermita de Nuestra Señora de los Olmos.

Finalizada la Guerra Civil se pusieron de nuevo en funcionamiento las salinas, sustituyéndose las norias por motores primero movidos por combustible y más tarde mediante energía eléctrica, pero su explotación llegó como mucho hasta comienzos de los años 70 en lo que a la elaboración de sal se refiere y hasta comienzos de los 80, concretamente 1981, en lo que concierne al aprovechamiento del agua salada que se vendía para diferentes actividades industriales.

RESULTADOS DE LA PROSPECCIÓN.

Una de las primeras actuaciones que desarrollamos fue la prospección sistemática de un área localizada en el entorno de un kilómetro cuadrado alrededor de las salinas.

Realizado el peinado total de la zona propuesta no se localizó resto alguno de interés, si exceptuamos los vestigios del denominado Almacén Viejo que se conservan actualmente a la vista, enfrente de la Ermita de la Virgen de los Olmos y del denominado Almacén Nuevo. Por lo que podemos concluir que en las tierras situadas en las inmediaciones de las salinas de Saelices de la Sal no se localizan, al menos en superficie, vestigios anteriores ni contemporáneos, ni posteriores a la construcción de las actuales estructuras industriales conservadas, fechadas en su momento más antiguo entre mediados y finales del s. XVIII

RESULTADOS DE LOS SONDEOS

Los sondeos arqueológicos previstos se ejecutaron en los edificios de ambas norias y sirvieron para que nos percatáramos de que las características arqueológicas de éstas eran muy distintas por lo que hubo que aplicar en cada caso una metodología diferente que a continuación pasamos a detallar.

Sondeos en la Noria A, Partido de Arriba. (Plano 1)

En el caso concreto de la Noria A, que surtía de agua al Partido de Arriba, nos encontramos con que los derrumbes producidos en los últimos tiempos hacían prácticamente imposible trabajar en la zona más alejada de la entrada, donde en un principio teníamos previsto actuar. A esto había que unir el peligro de derrumbe de la caseta construida en los años 40 que cobijaba el motor eléctrico. Ante estos hechos optamos

por realizar una acción exhaustiva en el sector situado en las inmediaciones de la puerta, lo que nos deparó no pocas sorpresas como ahora veremos

Comenzamos llevando a cabo una limpieza en profundidad que, al retirar los derrumbes y la vegetación, dejó al descubierto un piso de piedra caliza construido con piezas irregulares de pequeño tamaño que tenía forma semicircular, siguiendo en parte la orientación de las paredes de la noria (Fig. 1).

Finalizada esta primera actuación continuamos ampliándola por el área más próxima al pozo, lo que nos permitió localizar un canal de madera que había sido amortizado en la última fase de utilización de las salinas, y que conducía el agua directamente a la canalización que servía para rellenar el recocedero más cercano a la noria por la parte del este a través de un pequeño acueducto. Sorprendía el buen estado de conservación de la madera a pesar de lo que había tenido que sufrir por las inclemencias del tiempo. La amortización del canal estaba totalmente demostrada por el hecho de que la caseta que cobijaba el motor eléctrico utilizado en la última fase de uso de las salinas se le superponía impidiendo el normal discurrir del agua hacia su salida natural, ya que aquélla se había extraído con posterioridad a 1940 por medio de un tubo de plástico que tenía bifurcaciones tanto hacia el lado este, ya indicado, como hacia el recocedero del oeste, situado a la espalda del edificio de la noria (Lám. I).

Este nuevo hallazgo nos animó a continuar la labor de limpieza, que trajo como consecuencia la puesta al descubierto de más de seis metros lineales de canal y la aparición de un segundo suelo de piedras, situado justo debajo del anteriormente señalado, aunque construido con unas características técnicas muy similares y siguiendo la misma orientación semicircular (Lám. I).

Quedaban, no obstante, dos zonas que era de interés conocer en profundidad, habida cuenta que en ellas estaban totalmente ausentes los mencionados solados. Nos referimos al área cercana a la puerta de entrada que presentaba un suelo de tierra bien compactada y a la situada junto a la pared de piedra del edificio que igualmente presentaba un piso de parecidas características.

En lo que concierne al terreno inmediato a la puerta nos sorprendía el hecho de que por la entrada actual difícilmente cabría un animal del tamaño de una mula, que en su momento fue la fuerza básica de tracción de la noria, por lo que supusimos que el suelo de la misma, en un momento dado, debió de estar a un nivel sensiblemente más bajo que en la actualidad.

Evidentemente la única forma de saberlo consistía en realizar un sondeo que se enmarcaría en concreto en el área de unos 100 cm. de ancho por aproximadamente 120 de largo que se situaba entre las dos zonas empedradas que flanqueaban la puerta (Lám. II).

El resultado del sondeo resultó mucho más sorprendente de lo en un principio esperado, ya que trajo consigo un hallazgo de sumo interés que más tarde detallaremos.

Comenzamos por levantar una capa muy compactada de tierra mezclada con muy pocos guijarros y esquirlas de piedra caliza, que conforme descendíamos se

volvía más blanda. Como a unos 20 cm. de profundidad localizamos lo que en principio pensamos que era un fragmento de poste de madera justo en la mitad de la cata de sondeo. Al fondo de ésta por la zona más alejada de la puerta localizamos también restos correspondientes al antiguo canal antes citado (Lám. II).

Decidimos comprobar si el suelo pudiera haber tenido en su momento algún tipo de entramado de madera, por lo que continuamos descendiendo en el sondeo y limpiando el presunto poste. Conforme avanzaba la limpieza nos dimos cuenta que éste presentaba dos agujeros simétricos y de forma muy regular y que evidentemente nos indicaban que habían sido realizados de forma intencionada. También nos percatamos que el presunto fragmento de poste tenía una forma curiosa, ya que resultaba tener una tendencia a combarse hacia dentro. A partir de ese momento comenzamos a sospechar, como luego se vio confirmado, que nos encontrábamos ante una pieza del entramado de la antigua noria de madera con la que se había extraído el agua del pozo durante años (Lám. III) y que, al parecer, fue destruida en la Guerra Civil por las tropas estacionadas en Saelices que tenían una gran necesidad de combustible para calentarse y cocinar.

Entre la tierra que extrajimos localizamos asimismo algunos fragmentos de cerámica procedentes con casi total seguridad de los arcaduces que se habían utilizado para sacar el agua.

Aproximadamente a unos 60 cm. de profundidad encontramos un suelo muy compactado de greda gris, que no cabe duda había sido colocado intencionadamente y que sellaría todo la superficie del edificio de la noria.

No obstante, a pesar de que con este considerable rebaje de casi 60 cm. la puerta ya podía permitir el acceso de una mula al interior, ésta no resultaría cómoda en modo alguno para un animal de ese tamaño, por lo que procedimos a un detallado examen del vano que nos confirmó la sospecha de que la puerta había visto reducido su tamaño primitivo, quizás en la última modificación llevada a cabo en el edificio al finalizar la Guerra Civil e instalarse los primeros motores de extracción.

Respecto al espacio carente de suelo de piedra de alrededor de un metro de ancho que se localizaba entre los suelos y las paredes de la noria, realizamos un nuevo sondeo de unos 100 por 200 cm. que nos aportó los siguientes resultados:

En la zona más cercana a la pared y a la puerta localizamos un piso de piedras muy alterado que se correspondía aproximadamente con el segundo de los suelos superpuestos que habíamos localizado en el área más próxima al canal de desagüe (Lám. IV). Este solado se perdía totalmente hacia la zona este y aparecía enmarcado por otro ubicado a un nivel inferior, compuesto de grandes piedras calizas, que a su vez servía de base a los dos antes indicados. En el área más cercana a la pared descubrimos un ensanche del muro del edificio de la noria que se correspondía claramente con el que se localiza al exterior de ella y que formaría el primer nivel de la pared, más ancho que el paño que se le superpone, y al que sirve de base (Lám. IV).

En el espacio que quedaba entre el muro de la noria y los suelos localizamos otra vez la capa de tierra compactada que aparecía también en el sondeo realizado en la puerta, si bien en esta ocasión los hallazgos de restos cerámicos, tanto de arcaduces

como de vasijas vidriadas en verde, fueron muy superiores en número. De nuevo a una profundidad de unos 60 cm. localizamos la capa de greda gris compactada sobre la que se asientan suelos y estructuras (Lám. IV).

Resumiendo, se limpio totalmente en este edificio una área de 15 metros cuadrados de extensión y se realizaron casi cuatro metros cuadrados de sondeos, asimismo consideramos prudente en aras de la conservación de las estructuras localizadas no llevar a cabo más catas, ya que hubiera sido necesario levantar bien parte de los empedrados o bien los canales que dado su interés arqueológico resultaba esencial conservar (Fig. 1).

Debido a las características constructivas del edificio de la noria no se pudo realizar fuera sondeo alguno que confirmara al menos, en parte, lo averiguado a través de los trabajos en el interior.

Sondeos en la Noria B, Partido de Abajo (Plano 1)

Los trabajos en el segundo edificio de la noria, en este caso, el más próximo a Saelices de la Sal, resultaron de sumo interés, puesto que sirvieron para demostrar que la historia de ambos es muy diferente o, al menos, que las transformaciones sufridas por este último a lo largo del tiempo le han aportado unas características muy distintas a las que tiene su hermano del Partido de Arriba. Los elementos diferenciadores principales son los siguientes:

- a) Sus paredes, especialmente las que están situadas en torno a la puerta de acceso, están mucho más deterioradas llegando incluso a derrumbarse, en parte, en esa zona con el consiguiente peligro para la integridad de las personas, lo que nos indica una construcción de inferior calidad. Este hecho nos obligó de nuevo a replantearnos las actuaciones que teníamos previstas.
- b) El interior de la noria presentaba un potente nivel de derrumbe de teja, tierra y restos de vigas de madera que era necesario retirar para iniciar los trabajos arqueológicos.
- c) Ante las circunstancias antes descritas optamos por realizar un sondeo perpendicular a la pared norte, la más despejada y sin peligro de derrumbe. Este sondeo se planteó con una anchura de dos metros y una longitud de tres, abarcando desde la pared antes indicada hasta la zona central, en donde se adivinaba la existencia de un posible canal de características muy similares al descrito en el edificio anterior, a través del cual se evacuaría el agua al exterior cuando la noria estaba en funcionamiento.

Iniciamos, por consiguiente, los trabajos con una intensa labor de desescombro, evacuando una gran cantidad de tejas y restos de vigas de madera pertenecientes, sin duda, al entramado del tejado de la noria que en esta ocasión parecía evidente que se había derrumbado totalmente en su interior.

Entre los restos de tejas, vigas y arena de río muy suelta se localizaron gran cantidad de fragmentos de arcaduces, algunos de los cuales han podido ser reconstruidos casi en su totalidad (Fig. 2).

A unos 70 cm. de profundidad finalizaba el derrumbe citado anteriormente, por lo que procedimos a plantear una primera cata de uno por dos metros (Lám. V) que nos habría de servir de referencia para realizar el sondeo con total seguridad metodológica. A unos 10 cm. de profundidad localizamos un suelo apisonado de arena y cantos de río de pequeño tamaño. Con la intención de no deteriorarlo ya que podría tratarse del suelo original, decidimos ampliar un metro cuadrado más el sondeo hacia el centro de la noria, de forma que se abarcó una parte del rebaje del canal antes mencionado, en las cercanías de una arqueta de factura moderna. En esta zona, bastante más deteriorada, nos decidimos a rebajar el suelo localizando a unos 5 cm. una gruesa capa de greda que, según pudimos comprobar al limpiar la zona más profunda de la canalización, servía de base al piso antes descrito.

Igualmente en el área más cercana a la pared localizamos el ensanche de la base del muro que ya habíamos hallado en la primera noria y también constatamos la existencia de un ligero nivel de ceniza que denotaba que en sus proximidades se habían realizado en su momento algunas hogueras, pues parece claro que estos restos calcinados no se corresponden con un posible incendio del tejado, ya que ni las tejas ni los restos de vigas parecen haber estado quemados en modo alguno (Lám. VI).

Con el fin de constatar los datos apuntados más arriba se procedió con posterioridad a ampliar la zona del sondeo otros 3 metros cuadrados realizando otra cata paralela a la anterior, por si aparecían suelos empedrados como en la noria del Partido de Arriba. Una vez realizada esta labor se concluyó que presumiblemente el solado de tierra y cantos de río localizado se extendería, al menos, por toda la zona norte de la noria.

Una vez terminadas estas labores decidimos comprobar si las características constructivas del edificio de la Noria B por fuera eran similares a las de dentro, por lo que optamos por realizar una pequeña cata contra la pared norte exterior, un poco a la derecha de la zona sondeada al interior.

Iniciada la excavación comprobamos que apenas a 30 cm. de profundidad se localizaba la potente capa de greda apisonada que habíamos localizado en el interior, destacando en esta ocasión la casi total ausencia de material arqueológico. Este pequeño sondeo sirvió para confirmar, tal y como suponíamos, que las norias están construidas sobre una potente capa de greda gris alóctona que sirve para sellar cualquier escape de agua salina, pues es uno de los pocos materiales que aguanta el gran poder corrosivo de la sal, y que, según nos informaron más tarde antiguos trabajadores de las salinas, sirve de base también a albercas y recocederos.

LOS MATERIALES

Resultan de gran interés los materiales localizados en el interior de los edificios de ambas norias, no tanto por su valor cronológico e histórico sino por su interés eminentemente documental de la actividad salinera en la instalación.

Los restos de la noria de madera localizados son un valioso testimonio sobre cuales eran las características formales de este tipo de artefactos que fueron

utilizados de manera general en las explotaciones salineras de la provincia Guadalajara y de los que actualmente solamente se conservan testimonios de entidad en las salinas de La Olmeda e Imón estas últimas estudiadas minuciosamente por Oscar Cruz (CRUZ; 1989, p: 147-166) (Lám. VII).

Respecto a los arcaduces, podemos decir que tenían unas paredes gruesas y una forma alargada, casi tubular. Estaban realizados en barro de coloración naranja o grisácea, en ocasiones cubiertos con una capa de engobe marrón (Fig. 2). En lo que concierne a su antigüedad, posiblemente se trate de los últimos elementos de este tipo que se utilizaron en la explotación de las salinas con anterioridad a la Guerra Civil. Por comparación el de saelices es ligeramente más grande, al menos de mayor altura, ignoramos si de igual o mayor capacidad, que los estudiados por Cruz en Imón (CRUZ, 1989, p. 159) (Fig. 3), siendo su alzado igualmente mayor que los localizados en algunas excavaciones de época islámica estudiados por Bosch y Chinchilla, algunos de los cuales también reproducimos (BOSCH y CHINCHILLA, 1987, p: 496) (Fig. 3). Es muy probable que fueran fabricados en hornos cerámicos de la zona hoy extinguidos como los existentes antaño en Sigüenza o Anguita).

Por último, de los restos aparecidos de cerámica vidriada en verde de paredes finas tenemos pocas referencias y se puede tratar de producciones industriales modernas frecuentes en la vajilla doméstica existente en las casas de la zona desde mediados del s. XIX hasta, incluso, comienzos del XX.

CRONOLOGÍA DE LOS HALLAZGOS.

Es evidente, y somos conscientes del hecho, que hemos conseguido documentar únicamente las dos últimas fases de utilización de las salinas que podíamos definir de la siguiente forma:

1. **Fase A:** Se correspondería con el último periodo de utilización del complejo salinero anterior a la Guerra Civil.
2. **Fase B:** Se correspondería con los cambios introducidos en las salinas con posterioridad a la contienda y con su proceso de modernización, que trajo consigo importantes cambios estructurales debido a la necesidad de adecuarlas a las nuevas fuentes de energía.

En la **Fase A** nos encontramos con unas estructuras que prácticamente se conservan intactas desde la última gran remodelación llevada a cabo en época borbónica, a lo largo del s. XVIII. En este sentido hemos de decir que de forma habitual se ha atribuido al rey Carlos III la remodelación de las salinas del Patrimonio Real, lo que en algunos casos como Almallá e Imón parece ser cierto, pero que en el caso de Saelices no está tan claro, ya que se carece de fuentes documentales que lo confirmen y las existentes no parecen incidir en este sentido.

El Catastro de Ensenada, ya citado, realizado en el reinado de Fernando VI, aporta interesantes noticias sobre las salinas de Saelices. Sin decirlo implícitamente parece citar unas instalaciones que ya habían sido reformadas en el momento de su redacción en 1753. No obstante tampoco este aspecto se puede afirmar taxativamente por lo que consideramos prudente apuntar la fecha de la reforma a un momento

indeterminado del s. XVIII, en que igualmente son reformadas la mayor parte de las instalaciones de este tipo de la provincia de Guadalajara.

No podemos confirmar que las estructuras localizadas por nosotros en las diferentes catas y sondeos sean las originales del s. XVIII, pero si podemos decir que aunque realmente no lo fueran siguen el modelo que en aquel momento se puso en práctica.

Una instalación salinera para mantenerla en perfecto funcionamiento necesita muchos cuidados y constantes arreglos. La sal y el agua son dos elementos que someten a los materiales a grandes tensiones y desgastes, a lo que hemos de unir el efecto producido por los hielos invernales de gran incidencia en la zona. Por esta razón es plausible pensar, y así se recoge en la documentación histórica conservada, que las salinas fueron constantemente objeto de reparaciones, pero al realizarlas se utilizaron los mismos materiales que se habían usado en la fábrica primigenia por la sencilla razón de que eran los más resistentes y los más adecuados para esta labor.

Por este motivo los canales de madera conservados en el edificio de la noria del Partido de Arriba (A) siguen el esquema planificado en la explotación del s. XVIII, casi sin lugar a duda, aunque no necesariamente se corresponden físicamente con los instalados en esa época.

Siguiendo con dicha edificación y sobre la base de los testimonios aportados por los vecinos de Saelices que trabajaron en la explotación creemos que los suelos de piedra localizados pueden igualmente corresponderse con los que se realizaron en el s. XVIII, ya que respetan en todo momento la canalización de madera mencionada aunque también han sido renovados de manera constante a lo largo del tiempo. Asimismo podemos decir que el pasillo de tierra que flanquea los muros perimetrales por el interior fue planificado intencionadamente para que por él circulara con absoluta libertad la mula que servía de fuerza motriz a la noria primitiva, y que los restos cerámicos localizados en la excavación podrían relacionarse con las reparaciones del relleno que se fueron realizaron a lo largo del tiempo.

Por último, podemos afirmar que la zona inmediata a la puerta de acceso fue modificada de forma evidente por diversas razones en diferentes ocasiones, la última coincidente con el inicio del último periodo de explotación del complejo salinero en 1940.

Respecto al edificio de la noria del Partido de Abajo (B) queremos incidir en primer lugar en que su historia y sus características son muy diferentes a las que hemos detallado anteriormente refiriéndonos al de la Noria A.

Cierto es que tuvo una cubierta de teja y un entramado de tejado militar a aquel. Sin embargo, en lo que se refiere a los suelos, los empedrados brillan por su ausencia y nos encontramos con un simple solado de tierra apisonada y pequeños cantos de río sustentado sobre la ya mencionada capa de greda compactada. Por otra parte, el canal central que posiblemente fuera de madera ha sido levantado y ha desaparecido. En cualquier caso, el derrumbe del tejado al interior, que fue posteriormente amontonado contra los muros laterales con el fin de dejar libre el centro de la explotación para permitir los trabajos extractivos, propició la conservación del citado suelo que, de otra

forma, al desaparecer la cubierta de tejas, es posible que hubiera sido arrasado dadas sus endebles características morfológicas.

En lo que concierne a la Fase B, nos encontramos con la remodelación moderna de las salinas en las que se introducen nuevos materiales y se modifican totalmente los antiguos sistemas de conducción del agua salada. El plástico, la uralita, el cemento y el ladrillo hacen su aparición y dan la razón a los viejos constructores, ya que son precisamente éstas, las últimas estructuras edificadas con esos materiales las que ahora están sufriendo un proceso más serio de degeneración física.

Por último, el proceso de construcción del complejo salinero parece claro que se realizó siguiendo el siguiente esquema:

1. Se llevaron a cabo obras importantes de remoción de tierras, nivelación y saneamiento del terreno.
2. Se rellenó la zona con una gruesa capa de greda gris traída de los frecuentes afloramientos de los alrededores, llevando a cabo una importante labor de compactación de la misma.
3. Una vez realizado este trabajo se acometió la construcción de las albercas, recocederos, caballones y norias con piedra caliza. En los tres primeros casos la argamasa utilizada fue la propia greda, ya que por sus características era el material al que menos afectaba la sal y los hielos invernales y que mejor evitaba los escapes de agua. Para las norias se empleó igualmente piedra caliza unida con un mortero de cal, que como puede observarse sobre el terreno, dada su naturaleza, ha sido mucho más atacado por la corrosión salina.
4. Los canales del agua fueron realizados con madera tallada, quizás de pino, que era el material que mejor aguantaba, igualmente, el poder corrosivo de la sal.
5. Las norias y demás elementos auxiliares también estaban realizados en madera, constituyendo los elementos metálicos una minoría en el conjunto de elementos debido al efecto devastador que sobre ellos ejercen la sal y la humedad constante.

CONSIDERACIONES FINALES.

Los trabajos arqueológicos desarrollados en las salinas de Saelices de la Sal no han aportado ningún dato para su conocimiento con anterioridad a su última remodelación llevada a cabo en el s. XVIII.

Sí hemos localizado algunas fuentes documentales que nos hablan de ellas, la más antigua de las cuales se remonta al año 1203. Se trata de la concesión hecha por el rey Alfonso VIII al Cabildo y la Catedral de Cuenca de la extracción de 60 cahices de sal anualmente (GONZÁLEZ, 1960, T. II, p: 311-312). Además hemos hallado documentos entre los conservados en el Archivo del Duque de Medinaceli (PARDO, 1993, p: 131-135) que van desde el año 1370 al de 1396, en los que se recogen distintas noticias sobre las salinas. Son también frecuentes las menciones encontradas en el Archivo General de Simancas a lo largo de los siglos XVI y XVII, en el que se atesoran incluso las cuentas de muchos ejercicios anuales de explotación de las mismas.

Para el s. XVIII la fuente documental principal es el Catastro del Marqués de la Ensenada, aunque resulta curioso que no se conserve en él ninguna mención expresa a las importantes obras que la administración borbónica desarrolló en las salinas, al contrario de lo que ocurre con otras instalaciones salineras de la provincia como las de Imón o Tierzo. Para el s. XIX la documentación es abundante y de gran interés, en especial la que hemos localizado, como el Libro de Caudales, en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, en la Biblioteca del Ministerio de Hacienda y en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Por el contrario el vacío documental en el s. XX es considerable y solamente hemos podido consultar gracias a la amabilidad de D. Gregorio Escolano las escrituras de compraventa que guarda su familia fechadas en 1921, ya que la mayor parte de los documentos que ellos conservaban se perdió desgraciadamente durante la Guerra Civil de 1936 a 1939.

A pesar de que se afirma, no sabemos bajo qué fundamentos, que las salinas pudieron ser utilizadas por celtíberos, romanos y musulmanes, no hemos podido localizar ni una sola mención documental sobre ellas, y ni tan siquiera el más mínimo indicio arqueológico que confirme esta aseveración ni en el propio complejo salinero ni en sus alrededores a lo largo de la labor de prospección y sondeos arqueológicos que hemos desarrollado, aunque resulta plausible pensar que las salinas fueran utilizadas, al menos, en momentos inmediatamente anteriores a la primera cita documental existente, lo que permite suponer, como poco, su utilización en época islámica, concretamente en el s. XI.

El estudio arqueológico ha documentado perfectamente la importante remoción del complejo salinero llevada a cabo en el s. XVIII, estableciendo algunas pautas de su construcción, la cual debió de continuar prácticamente inalterable, con los necesarios y consiguientes arreglos hasta poco antes de la Guerra Civil, momento en que según testimonios del actual propietario y de algunos vecinos de Saelices las salinas seguían en perfecto funcionamiento utilizándose el mismo sistema de extracción del agua a base de norias y su conducción a través de canales de madera que la llevaban, primero, hasta los recocederos y más tarde a las albercas donde se iniciaba el proceso de evaporación.

La única renovación notable detectada es la que se lleva a cabo en la década de los 40 del pasado siglo, ya que como consecuencia de la Guerra Civil las salinas sufrieron un proceso de destrucción notable, perdiéndose los tejados de las norias y el almacén, soportando las instalaciones estragos considerables en toda su extensión.

Como consecuencia de estas acciones y por imperativos de la necesaria remodelación técnica que el progreso imponía, a partir de esa fecha se introdujeron motores primero de gasolina y más tarde eléctricos que sustituyeron a las destruidas norias. Se dejaron de utilizar gran parte de las antiguas canalizaciones de madera que fueron sustituidas en un primer momento por canales de ladrillo y cemento y más adelante por tubos de uralita y plástico, y se cambió en parte la red de distribución primitiva del agua salada. Asimismo se construyeron nuevos recocederos y piscinas con materiales modernos, que, insistimos, hoy son las partes más deterioradas de todo el complejo.

La extracción de sal se paralizó a mediados de la década de los 70 y en 1981 se dejó de negociar con el agua salada que era transportada a fábricas de curtidos del cinturón industrial de Madrid.

Si algo destaca de la actuación arqueológica realizada es la constatación de que las salinas de Saelices conservan prácticamente intacta la estructura construida en el s. XVIII y que además una excavación detallada y científica puede sacar a la luz datos notables sobre los elementos primitivos de producción de la sal actualmente desaparecidos como las norias o los arcaduces, algunos de los cuales ya han podido ser documentados a través de estos primeros trabajos.

Por consiguiente, podemos concluir afirmando que las salinas de Saelices son una fuente fundamental de primera mano para documentar la arqueología industrial de época borbónica en la provincia de Guadalajara, que estamos convencidos si se continúan con la metodología adecuada los trabajos de restauración iniciados en 2005 que darán no pocas sorpresas como ya ha ocurrido en la campaña de supervisión que hemos llevado a cabo el pasado año y sobre cuyos resultados prometemos un nuevo artículo en este boletín.

BIBLIOGRAFÍA

ALTIMIR BOLVA, J. (1945): La sal Española y la Industria Química Nacional, Barcelona.

ALTIMIR BOLVA, J. (1949 y 1950): La sal en el mundo, Vol. I. Europa, Vol. II, África y Asia, Madrid.

ARENAS ESTEBAN, J. y J. P. MARTÍNEZ NARANJO (1999): "La explotación de la sal durante la Edad del Hierro en el Sistema Ibérico", en Actas del IV Simposio sobre los celtíberos. Economía, p: 209-212, Zaragoza.

BOSCH FERRO, C y M. CHINCHILLA GÓMEZ (1987): "Formas cerámicas auxiliares: anafes, arcaduces y otras", II Congreso de Arqueología Medieval Española, T. II, p: 491-500, Madrid.

CABALLERO Y VILLALDEA, S. (1929): "El cloruro sódico de la provincia de Guadalajara", Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural, T. XXIX, p: 337-343, Madrid.

CARO BAROJA, J. (1983): Tecnología popular española, Madrid.

CERDEÑO SERRANO, M. L. y J. L. PÉREZ DE YNESTROSA (1992): "La explotación de sal en época celtibérica en la región de Sigüenza (España)", Actes du Colloque International du Sel. Salies-de-Bearn,.

CRUZ GARCÍA, O. (1989): "Norias de tradición Mudéjar en las salinas de Imón (Guadalajara)", Revista de Folklore, nº 107, p: 147-166, Valladolid.

ESPEJO, C. (1918 y 1919): "La renta de las salinas hasta la muerte de Felipe II", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, enero-febrero de 1918, p: 47-63; marzo-abril de 1918, p: 220-233; julio-agosto de 1918, p: 37-52 y enero-marzo de 1919, p: 91-114, Madrid.

GARCÍA-SOTO MATEOS, E. y S. FERRERO ROS (2002): "Excavaciones en el despoblado musulmán de Los Casares (Riba de Saelices, Guadalajara): campañas de 1998, 1999 y 2000", en García- Soto Mateos, E. y M. A. García Valero (Eds): Actas del Primer Simposio de Arqueología de Guadalajara, T. II, p: 513-530, Madrid.

GARCÍA-SOTO MATEOS, E., S. FERRERO ROS y A. GUILLÉN ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR (2004): "Los Casares un Poblado Hispanomusulmán en las serranías del norte de la provincia de Guadalajara", en Investigaciones Arqueológicas en Castilla-La Mancha 1996-2002, p: 395-408, Salamanca

GONZÁLEZ J. (1960): El Reino de Castilla en la época de Alfonso VIII, (II Tomos), Madrid.

GONZALÉZ J. (1976): Repoblación de Castilla la Nueva, Universidad Complutense, Facultad de Filosofía y Letras (II Tomos), Madrid.

LÓPEZ GÓMEZ, A. (1970): "Salinas de la Comarca de Imón (Guadalajara)", Revista de Estudios Geográficos, 120, p: 371-394, Madrid.

MADOZ, P. (1987): Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar (Madrid 1845-1850). Edición Castilla-La Mancha de Ed. Ámbito, Vol. II, p: 102-103 y 273-274, Salamanca.

MANZANO MORENO, E. (1991): La frontera de Al-Andalus en época de los Omeyas, Biblioteca de Historia C.S.I.C. Madrid.

MÉNIZ MÁRQUEZ, C. (1988): "Bosquejo Histórico del complejo salinero de Guadalajara durante el estanco de la sal (1564-1870)", Actas del I Encuentro de Historiadores del Valle del Henares, p: 513-523, Guadalajara.

MINGUELLA Y ARNEDO, Fr. T. (1910 y 1912): Historia de la Diócesis de Sigüenza y de sus Obispos, Vol. I y II, Madrid.

MIÑANO, S. DE (2002): Diccionario Geográfico-Estadístico de Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Madrid y Toledo, T. II, Ediciones de Librería Rayuela, Madrid.

MORERE MOLINERO, N. (1991): "L'exploitation romaine du sel dans la region de Sigüenza", Gerión, Homenaje al Dr. Michel Ponsich, Madrid.

PARDO RODRÍGUEZ, M. L. (1993): Documentación del Condado de Medinaceli (1368-1454), Col. Temas Sorianos nº 24, Soria.

PASTOR Y RODRÍGUEZ, J. (1880): Estudio sobre desestanco de la sal, Imprenta y Fundación de M. Tello, Madrid.

TRALLERO SANZ, A. M., J. ARROYO SAN JOSÉ y V. MARTÍNEZ SEÑOR (2000): Las salinas de la Comarca de Atienza, E. U. Arquitectura Técnica de Guadalajara, Guadalajara.

TRALLERO SANZ A. M., J. ARROYO SAN JOSÉ y V. MARTÍNEZ SEÑOR (2003): Las salinas de la Comarca de Atienza, Aache ediciones, Guadalajara.

ULLOA, M. (1986): La Hacienda Real de Casilla en el reinado de Felipe II, Fundación Universitaria Española Madrid.

YEGROS, S. (1852): Apuntes sobre salinas, Imprenta de la viuda de Antonio Yenes, Madrid.

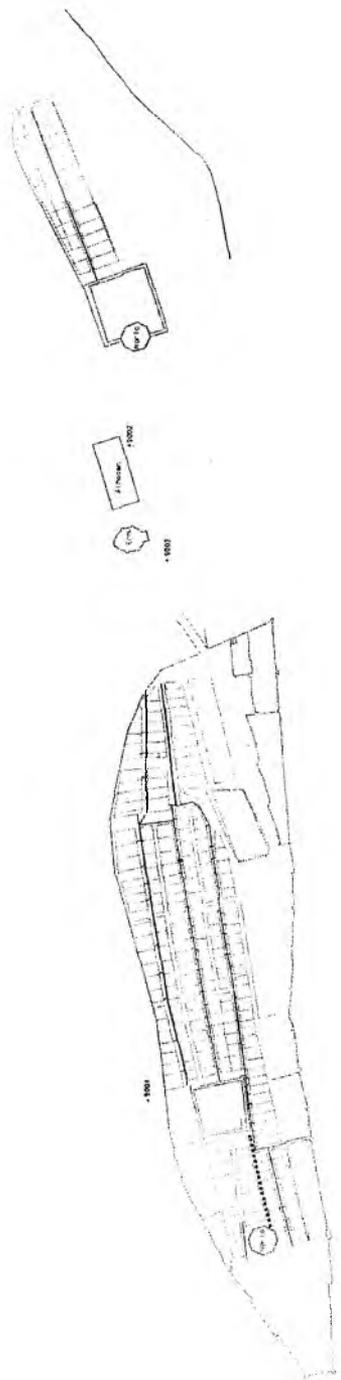
FUENTES DOCUMENTALES CONSULTADAS

(A. G. S.) Archivo General de Simancas, Diversos de Castilla, Doc. 7, legajo: 6-29.

(A. H. P. G.) Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, Ce 310, libro 1290 Autos Generales Saelizes) y Diario de Caudales. Salinas de Saelices, 1866-1867, H. 263.

(A. H. N.) Archivo Histórico Nacional, Madrid, Salinas Registros Generales, Fondos Contemporáneos, Ministerio de Hacienda, EE. 1 Libro 4.463.

(B. M. H.) Biblioteca del Ministerio de Hacienda, Madrid, Memoria de las salinas de España, 1853.



Plano 1: Levantamiento topográfico de las salinas de San Juan en Saelices de la Sal (Guadalajara). Se aprecia la situación de los dos Partidos, así como de la ermita de Nuestra Señora de Los Olmos y del Almacén Nuevo.

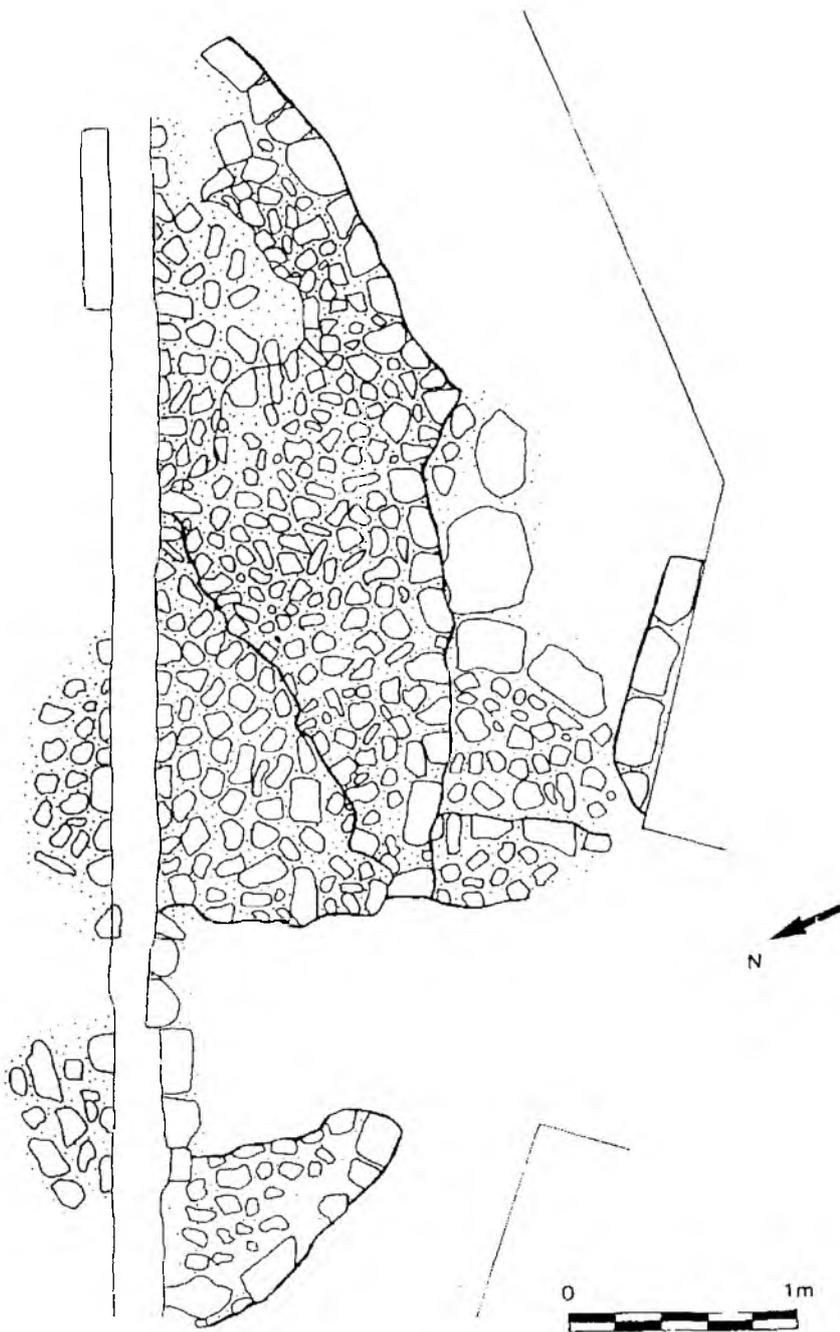


Fig. 1: Suelos y canalizaciones de madera localizados en la excavación del edificio de la noria del Partido de Arriba de las salinas de San Juan en Saelices de la Sal (Guadalajara).

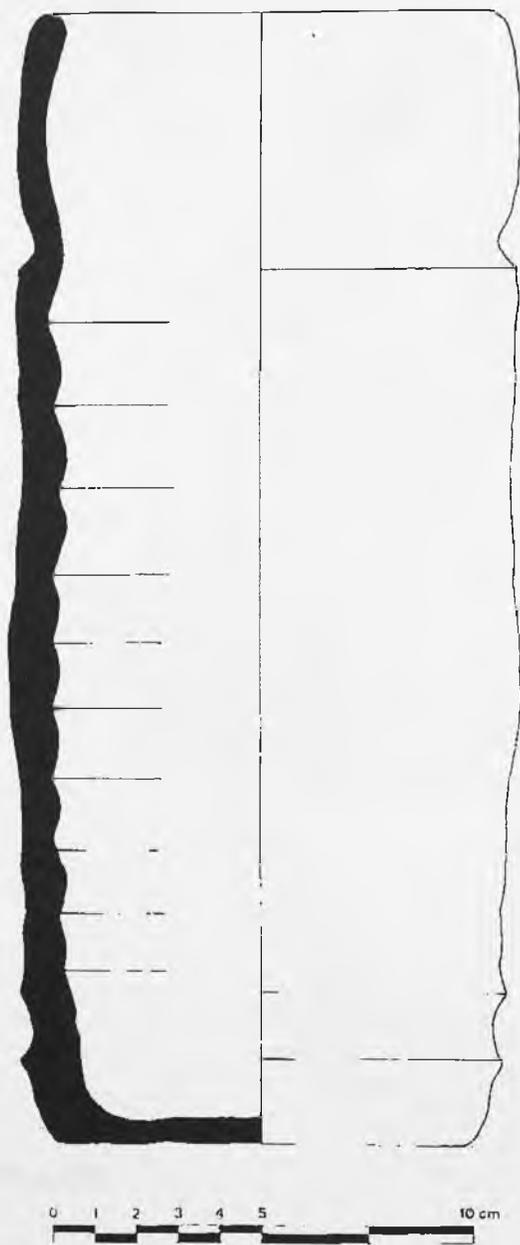


Fig. 2: Arcaduz localizado en la excavación del edificio de la noria del Partido de Abajo de las salinas de San Juan en Saelices de la Sal (Guadalajara).

CANGILONES DE IMÓN

(SG. XX)

CANGILONES DEL M.A.N.

(SG. XI)

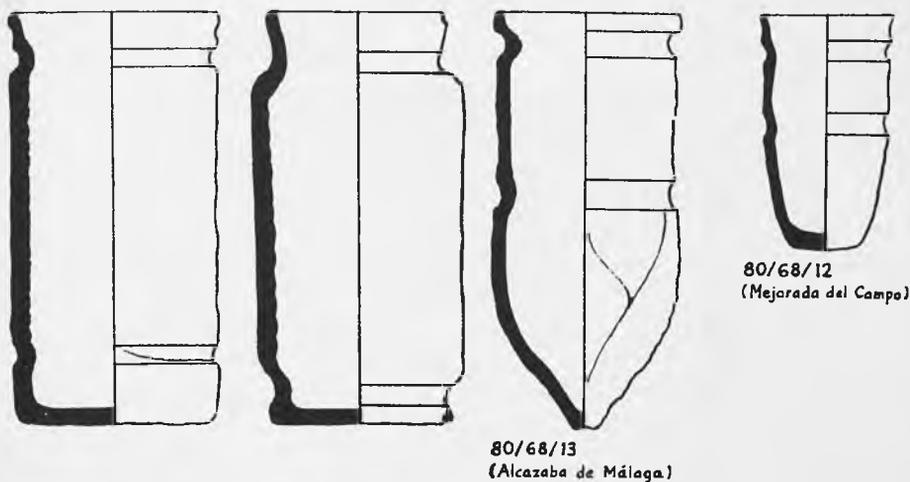


Fig. 3: Arcaduces localizados en las salinas de Imón (Guadalajara), en la alcazaba de Málaga y en Morata de Tajuña (Madrid), los dos últimos conservados en el M.A.N., (según Cruz, Bosch y Chinchilla).



Lám. I: Vista general de los empedrados y el canal de madera localizados en la excavación del edificio de la noria del Partido de Arriba de las salinas de San Juan en Saelices de la Sal (Guadalajara).



Lám. II: Primera fase de la excavación del sondeo realizado junto a la puerta del edificio de la noria del Partido de Arriba de las salinas de San Juan en Saelices de la Sal (Guadalajara).



Lám. III: Pieza del entramado de la noria localizada en la excavación del edificio del pozo del Partido de Arriba de las salinas de San Juan en Saelices de la Sal (Guadalajara).



Lám. IV: Detalle del sondeo realizado junto al muro inmediato a la puerta del edificio de la noria del Partido de Arriba de las salinas de San Juan en Saelices de la Sal (Guadalajara).



Lám. V: Vista general del sondeo realizado en el edificio de la noria del Partido de Abajo de las salinas de San Juan en Saelices de la Sal (Guadalajara). Se aprecia la naturaleza diferente de los suelos de ambas.



Lám. VI: Detalle del sondeo realizado en el edificio de la noria del Partido de Abajo de las salinas de San Juan en Saelices de la Sal (Guadalajara). Al fondo a la izquierda se advierten los restos de una hoguera.



Lám. VII: Noria de las salinas de La Olmeda (Guadalajara). Un aspecto similar debieron de tener las del complejo salinero de Saelices de la Sal. La pieza localizada en la excavación pertenecería al reborde exterior que sujetaba los travesaños del engranaje.

UNA BATALLA ENTRE CRUZADOS Y MORISCOS: LA ALEGORÍA DE LA SANTA LIGA Y LAS NAVAS DE TOLOSA

María Luz Crespo Cano

Con este trabajo queremos dar a conocer la nueva interpretación del tema representado en uno de los cuadros que forman parte de la colección del Museo de Guadalajara, "*Alegoría de la Santa Liga*", nº de Inventario B.A. 32 (Figura 1), pintura que durante varios años ha sido presentada con este título erróneo cuando en realidad, como veremos, refleja un hecho histórico concreto.

En 1973 figuraba como parte de la colección inicial de la sección de Bellas Artes del Museo de Guadalajara, inaugurado ese mismo año, esta pintura, entonces denominada "*Una batalla entre los cruzados y los moriscos*", clasificada como de escuela flamenca y procedente de los fondos del antiguo Museo Provincial conservados en la Diputación (nº 33 del listado mecanografiado elaborado por esta Institución).

Como la mayor parte de la colección de Bellas Artes del Museo de Guadalajara llegó a ser de titularidad pública a consecuencia de la Desamortización eclesiástica, pasando a formar parte de la colección expuesta del Museo Provincial creado en 1837, con sede en el Convento de la Piedad. El primer catálogo publicado de los fondos de este Museo es de 1846 y en él figura así nuestra obra:

Nº 194: Una batalla entre los cruzados y los Moriscos. Pintura al óleo sobre lienzo. Se ignora el autor. Escuela Española."¹

En 1861 la Diputación se instaló en el Convento de la Piedad y ante la falta de espacio se cerró el Museo, almacenándose sus fondos y prestándose una parte de los mismos, hasta que en 1872, al ceder el duque del Infantado unas dependencias de su Palacio, se organizó de nuevo el Museo, abriéndose al público en 1873 y manteniéndose en esta sede hasta 1877, año en que se iniciaron las gestiones para que el edificio pasase al Ministerio de la Guerra con el fin de convertirlo en Colegio de Huérfanos. En el inventario manuscrito de las colecciones del año 1873 figura la pintura con el mismo número que en el primer catálogo:

"Nº 194: Una batalla entre los cruzados y los moriscos. Fondos del antiguo Museo que forman parte del nuevo instalado en el comedor de criados del Palacio del Infantado. 2ª Sala".

Tras pasar una temporada en un almacén del Convento de la Concepción, cuya cubierta se hundió en 1899, la Diputación se hizo cargo de las obras que permanecían allí y las instaló en distintas dependencias de su nuevo edificio. De ellas realizó otro inventario Carmelo Baquerizo en 1901, modificando la numeración, y en el que nuestra obra, colgada en el Salón de la Comisión Provincial, figura así:

¹ *Catálogo de los Cuadros de Pintura, y Esculturas, que existen en el Museo establecido en esta capital, en el edificio-convento que fue de La Piedad*, Imprenta de Ruiz y hermano (Guadalajara, 1846), p. 30.

“Nº del catálogo antiguo 197. Nº del catálogo moderno 207. Explicación: Una batalla entre los Cruzados y los Moriscos. Clase de pintura: óleo sobre lienzo. Su Autor: Anónimo. Escuela á que pertenece: Flamenca”².

Pese a que en 1917 el Museo fue cerrado definitivamente y desapareció como tal, la obra siguió, como elemento decorativo, en el edificio de la Diputación, siendo uno de los lienzos procedentes del antiguo Museo hallados en 1972 en los almacenes de la Institución, hecho que dio pie a que por el Decreto 2.028/1973, se creara el Museo de Guadalajara existente en la actualidad.

Las pinturas “aparecidas” fueron enviadas ese mismo año al Instituto de Conservación y Restauración con el fin de valorarlas y restaurar las más adecuadas para crear el actual Museo de Guadalajara, de nuevo en el Palacio del Infantado. Previamente a la inauguración la Dirección General de Bellas Artes realizó en su sala de exposiciones una exhibición con parte de las obras recuperadas (julio de 1972), en cuyo catálogo³ aparece citada nuestra pintura:

“18. Anónimo. UNA BATALLA. Óleo sobre lienzo”

De vuelta a Guadalajara, pasó a constituir la exposición permanente de Bellas Artes del Museo, en la Pinacoteca del Palacio, que se inauguró oficialmente el 11 de julio de 1973. En el mismo año A. E. Pérez Sánchez publicó la Crónica⁴ de la inauguración, en la que se refiere a la pintura:

“una curiosa escena de batalla contra los turcos, que titulan Alegoría de la Santa Alianza, seguramente de Juan de la Corte;”

Aunque no existe un catálogo o inventario de esta primera exposición del nuevo Museo, ni tampoco se conservan las cartelas, gracias a la Crónica de Pérez Sánchez, sabemos que entonces, por primera vez, se interpreta el tema bélico representado como “Alegoría de la Santa Alianza”, transformado en 1986 en “Alegoría de la Santa Liga”, título con el que ha figurado desde entonces tanto en la exposición permanente como en la exposición temporal *Don Quijote de la Mancha. La Sombra del Caballero*, exhibida en el mismo Museo entre enero y junio de 2005, y en su catálogo⁵.

Esta interpretación es la que da pie al trabajo que aquí presentamos, debido a que en la actualidad pensamos que es necesario rectificarla, ya que el tema de la pintura no es una representación alegórica sino histórica, como veremos, la Batalla de las Navas de Tolosa.

² C. BAQUERIZO: *Catálogo de los cuadros de Pintura, Escultura y Monedas, existentes en el Museo establecido en el Palacio de la Excelentísima Diputación Provincial*, Taller tipográfico de la Casa de Expósitos (Guadalajara 1902), p. 37.

³ Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes (ed.): *Obras restauradas del Museo de Bellas Artes de Guadalajara*, Catálogo de la exposición (Madrid, 1972).

⁴ A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: “Crónica. El Museo de Guadalajara”, *Archivo Español de Arte*, XLVI, nº 181, C.S.I.C. Madrid, 1973, p. 94.

⁵ *Don Quijote de la Mancha. La sombra del Caballero*, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005, S.A. (Madrid, 2004), p. 277.

AUTOR DEL CUADRO

Sobre el autor de la obra no podemos ofrecer nada nuevo, por lo que nos remitimos a las diversas citas que apuntan a la posibilidad de que sea obra de Juan de la Corte.

Así en 1973, en la *Crónica de la inauguración del Museo de Guadalajara*, A.E. Pérez Sánchez al referirse a esta pintura indica que podría ser obra “seguramente de Juan de la Corte”⁶. En la misma línea continúa la *Guía de la sección de Bellas Artes del Museo de Guadalajara*⁷:

“Las figuras de Pío V y Felipe II están pintadas con minuciosidad miniaturista, de tradición flamenca. Podríamos encuadrar esta obra dentro del círculo de Juan de la Corte, pintor de origen posiblemente flamenco que trabajó en Madrid en la primera mitad del siglo XVII”.

En el *Catálogo* de la exposición de 2005 se presenta como “Atribuido a Juan de la Corte”⁸ y finalmente otra vez Pérez Sánchez, el 30 de octubre de 2001, en una conferencia titulada *El Museo de Guadalajara y sus colecciones*⁹, nuevamente lo citó como obra de Juan de la Corte.

Por tanto, aunque nunca se diga con seguridad, especialmente por la falta de datos, parece haber cierta conformidad en que la pintura está vinculada a Juan de la Corte o su círculo.

UNA NUEVA INTERPRETACIÓN: DE ALEGORÍA DE LA SANTA LIGA A LA BATALLA DE LAS NAVAS DE TOLOSA

Cuando en 1986 se editó la *Guía de la sección de Bellas Artes del Museo de Guadalajara*¹⁰, esta obra se consideraba una “Alegoría de la Santa Liga”, aunque no por primera vez, como ya hemos visto, y se justificaba esta interpretación:

“El tema representa la victoria de la fe católica contra los infieles. Aparecen en el lienzo el Papa Pío V, el rey de España Felipe II y un patricio veneciano, representando las tres naciones que constituyeron la alianza contra los turcos. La composición se divide en dos partes bien definidas: a la izquierda, sobre un fondo de lanzas, el ejército de la Liga y a la derecha el ejército turco que, derrotado, huye ante el avance de las tropas católicas. En la parte superior se abre el cielo, apareciendo un escudo con una cruz roja, símbolo de los cruzados”.

En el *Catálogo* de la exposición de 2005 se siguió prácticamente este texto, sin aportar nada nuevo¹¹.

⁶ A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: *op. cit.* p. 94.

⁷ M.R. CUADRADO JIMÉNEZ, S. Cortés Campoamor: *Museo Provincial de Guadalajara. Guía de la Sección de Bellas Artes*, (Guadalajara, 1986), p. 86.

⁸ *Don Quijote de la Mancha. La sombra del Caballero*, p. 277.

⁹ Formó parte de un ciclo de conferencias organizado por la Asociación Cultural Río de Piedras y celebrado en el Salón de Actos del Palacio del Infantado entre el 29 y el 31 de octubre de 2001.

¹⁰ M.R. CUADRADO JIMÉNEZ, S. Cortés Campoamor: *op. cit.* p. 86.

¹¹ *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.* p. 277.

Fue Pérez Sánchez, el 30 de octubre de 2001, en la conferencia antes citada, quien presentó por primera vez la obra como “La batalla de las Navas de Tolosa”, indicando quienes eran los personajes representados y el hecho concreto plasmado por el pintor. Como personajes principales aparecían el monarca castellano Alfonso VIII, el arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada, y el canónigo de Toledo Domingo Pascual, durante uno de los episodios considerados milagrosos que rodearon el desarrollo de la citada batalla, según el relato del propio Jiménez de Rada.

En efecto, la pintura del Museo de Guadalajara toma como modelo el fresco del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos) que representa “La Batalla de las Navas de Tolosa” (Figura 2). El fresco está situado en el muro que separa el transepto del cuerpo de la iglesia del Monasterio (en él se abre una ventana para que las monjas pudieran oír misa en la capilla mayor) y es obra de los pintores burgaleses Jerónimo y Pedro Ruiz de Camargo, de finales del siglo XVI¹².

En la Batalla de Las Navas de Tolosa, el 16 de julio de 1212 se enfrentó el ejército cristiano capitaneado por Alfonso VIII de Castilla con el almohade a las órdenes del califa Abu Abd Allah al-Nasir, suponiendo para los cristianos “una de las más resonantes victorias de la Edad Media”¹³.

Tanto en el fresco como en nuestro cuadro ocupan un lugar principal el monarca castellano, Alfonso VIII, el arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada, y el canónigo de Toledo Domingo Pascual, lo que nos remite a un episodio concreto de la batalla recogido por Jiménez de Rada en su obra *De rebus Hispaniae*¹⁴ que reproducimos a continuación, tomando el texto de la *Estoria de España* de Alfonso X, versión en castellano del original latino redactado por don Rodrigo:

“Estonçes dixo el noble rey de cabo al arçobispo: «arçobispo, aquí muéramos, ca tal muerte couiene a nos, et tomarla en tal artículo et en tal angosura por la ley de Cristo: et muéramos en él». Respondió el arçobispo: «sennor, si a Dios plaze esso, corona nos uiene de victoria, esto es de uençer nos; et non de muerte nin morir,

¹² S. ANDRÉS ORDAX, M.Á. Zalama Rodríguez, P. Andrés González: *Monasterios de Castilla y León*, Edilesa (León, 2003), p. 174.

¹³ *Itinerario Cultural de Almorávides y Almohades. Zagreb y Península Ibérica*, Fundación El Legado andalusí (Granada, 1999), pp. 313-322, especialmente 313.

¹⁴ El arzobispo, presente en la batalla, concluyó a mediados del siglo XIII la que se puede considerar como la primera Historia de España, *De rebus Hispaniae*, escrita en latín, trabajo que suscitó un enorme interés entre sus contemporáneos lo que llevó a que pronto se tradujera y adaptara a las distintas lenguas existentes en la Península. Fue escrita por encargo del rey Fernando III el Santo y constaba de nueve libros, que recogían las crónicas de la Península desde los primeros pueblos hasta el año 1243. La obra de Jiménez de Rada tuvo dos «redacciones». En la primera sólo estaban incluidas la *Historia Gothica*, acabada en 1243, y la *Historia Romanorum*. La segunda es de 1246 y en ella figuran esas dos historias corregidas y otras historias menores: la *Historia Hugnorum, Vandalorum, et Suevorum, Alanorum et Silingorum*; la *Historia Ostrogothorum* y la *Historia Arabum*. Esta segunda redacción, cuyo original se conservó en un texto con notas marginales del propio don Rodrigo, hasta mediados del siglo XVI, en el Monasterio de Huerta, no llegó a «editarse» en vida del arzobispo, que murió en 1247. Hacia 1270 Alfonso X tomó como fuente básica para su *Estoria de España*, redactada en castellano, esta segunda redacción de la obra histórica del arzobispo don Rodrigo (D. Catalán: “Removiendo los cimientos de la Historia de España en su perspectiva medieval”, *Cuadernos de Historia del Derecho*, vol. Extraordinario, 2004, pp. 73-75).

mas uenir; pero sí de otra guisa ploguere a Dios, todos comunalmientre somos parados pora morir conuusco, et esto ante todos lo testigo yo, pora ante Dios». *Estonçes el noble rey don Alffonssso, non demudada por ello la cara nin el su loçano gesto, nin el su muy noble et apuesto contenent que él solíe traer, nin demudada la palabra, parósse esforzado et firme, como fuerte uarón armado, et como león sin espanto; ca pora morir o pora uencer firme estatua él. Et dallí adelante, non queriendo más soffrir el peligro de los primeros, uénose dallí apriessa, fasta que llegó al corral del moro; et enderesçolo Dios que lo fazie todo, et vinieron y con el alegremientre las noblezas de las sus sennas et los suyos. Et la cruç del Sennor que delant ell arçobispo de Toledo auíe en costumbre de uenir, aduziéndola aquella hora Domingo Pascual de Almoguera, canónigo de Toledo, entró con ella por ell az de los moros, et passó por todos marauillosamientre, et non tomando y ningún pesar esse don Domingo que la cruç traye, nin ninguna lisió, sin los suyos, ca non uien y con él; et assí fue en su yda sin todo periglo, fasta que llegó all otro cabo de la batalla: et fue así como plogo a Dios. Et en las sennas de los tres reyes uinie la ymaien de sancta María uirgen madre de Dios, la que de la prouincia de Toledo et de toda Espanna estido et fue siempre uençedora et padrona, en cuya uenida marauillosa, aquella az de los moros de marauillar et companna que non auíe cuenta et que fasta allí estidieran et estauan firmes que se non mouien, et rebeldes que contrallaran a los nuestros, muerta essa companna marauillosa a espada et segudada a lanças et uençuda a feridas, tornó las espaldas a foyr.*¹⁵

En ambas pinturas se refleja este momento concreto de la batalla en el que se produce el final de la conversación entre el arzobispo y el monarca castellano, a los cuales vemos hablando, al tiempo que don Rodrigo señala al portador de la cruz, Domingo Pascual, que avanza por el campo de batalla mientras los musulmanes huyen o son muertos por las huestes cristianas, sin impedir el paso del canónigo, tal y como se relata en la Crónica. En las dos obras no se ha querido presentar cualquier momento de la batalla, ni siquiera a todos los personajes importantes, ya que faltan los otros dos monarcas que participaron, Pedro II de Aragón y Sancho VII de Navarra, sino el principio del avance de las tropas castellanas de la retaguardia. En ambas se destaca la importancia que tuvo para el desarrollo de la batalla el avance del portador de la cruz, siguiendo el relato de Jiménez de Rada, lo que queda acentuado en el de Guadalajara al dar más importancia al grupo compuesto por los tres personajes citados; la razón de esta selección bien pudiera estar en la intencionalidad del autor de la obra, no tanto representar la victoria cristiana de Las Navas, como el papel que tuvo en ella un personaje determinado, Domingo Pascual.

Como vemos la pintura del Museo de Guadalajara toma el fresco como modelo, pero no lo copia literalmente, sino que es muy fiel en algunos aspectos e interpreta muy libremente otros.

Así, en conjunto, ambas tienen la misma composición. En la parte derecha se presenta el avance del ejército cristiano, siguiendo a Domingo Pascual que ocupa

¹⁵ Versión de R. MENÉNDEZ PIDAL, *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV*, Ed. Gredos (Madrid, 1955); tomada de C. SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *La España Musulmana*, vol 2, Ed. Espasa-Calpe (Madrid, 1986, 7ª edición), pp. 379-380.

prácticamente el centro en las dos (aunque en la burgalesa pierde importancia ante la presencia del escudo imperial) y en la mitad izquierda se desarrolla la lucha entre el ejército cristiano y el musulmán. En ambas hay un fondo de paisaje bajo un cielo cubierto con nubarrones, pero con notables diferencias entre una y otra: en la burgalesa en un paisaje más duro y agreste con un cielo tormentoso aparecen dos fortalezas, mientras que en la alcarreña el paisaje es más suave, sólo hay una ciudad amurallada y entre las nubes se filtran los rayos del sol.

Dentro de este esquema general, sin embargo, hay importantes variaciones.

Donde el cuadro de Guadalajara sigue más fielmente el modelo del fresco de Las Huelgas es en la representación de los tres personajes más destacados en el lienzo (Figura 3): el monarca, el arzobispo y el canónigo, mostrados con idénticas actitudes, aunque variando sus rasgos fisonómicos, más dulces en el cuadro que en el fresco, y los ropajes, más vistosos en la obra alcarreña. En ambas Jiménez de Rada es representado como un anciano de larga barba blanca, cuando entonces contaría con 42 años (nació en 1170) quedándole todavía más de 30 años de vida hasta su muerte en 1247. Por el contrario, el monarca, nacido en 1155 (por lo tanto, de unos 57 años), aparece como mucho más joven que el arzobispo, con edad similar a la de Domingo Pascual, aunque Alfonso VIII moriría poco tiempo después, en 1214, y el canónigo, cuya fecha de nacimiento es desconocida, debía ser bastante más joven, ya que murió en 1262, disfrutando aún de otros 50 años de vida.

El que estos personajes, y otros, vistan atuendos propios del siglo XVI, lo que también ocurre en el fresco burgalés, debió de ser una de las razones que llevó a interpretar erróneamente la pintura del Museo de Guadalajara, situando los hechos figurados en esta misma época, es decir durante el reinado de Felipe II, con el que además tiene cierto parecido el monarca, Alfonso VIII en realidad. A partir de aquí se confundió al arzobispo con el Papa Pio V y al anciano situado detrás del rey con un patricio veneciano.

En Las Huelgas, por delante de la escena compuesta por ellos tres también se desarrolla la lucha entre musulmanes y cristianos, destacando en primer plano la figura de otro obispo dispuesto a utilizar la lanza, que es quien porta el escudo cruzado que en el lienzo de Guadalajara aparece en el cielo, faltando esta imagen en el fresco de los hermanos Ruiz de Camargo (Figura 4). Esta presencia del escudo para los autores del texto de la Guía del Museo de Guadalajara indicaba claramente que la escena pintada se refería a una cruzada:

“En la parte superior se abre el cielo, apareciendo un escudo con una cruz roja, símbolo de los cruzados¹⁶”

La confusión de unos personajes con otros en razón de su indumentaria y la presencia del símbolo de los cruzados llevaría a pensar en una imagen alegórica de la unión de los tres estados en la lucha contra los turcos, ya que no hubo en esa época, segunda mitad del siglo XVI, ninguna batalla en la que efectivamente estuviera presentes el monarca y el Pontífice.

En realidad, el escudo con la cruz roja hace referencia a la consideración de cruzada que tuvo la batalla de Las Navas de Tolosa desde el inicio de los preparativos, ya

¹⁶ M.R. CUADRADO, S. Cortés: *op. cit.* p. 86.

que Alfonso VIII se dirigió al Papa Inocencio III pidiendo su auxilio, recibiendo el 10 de diciembre de 1210 la respuesta en la que el Pontífice otorgaba las gracias de la cruzada a cuantos se alistaran a las órdenes del monarca castellano, participando, como consecuencia, gentes venidas de todos los puntos de la Península y de numerosos lugares de Europa¹⁷.

Siguiendo con la comparación entre las dos obras, en esta mitad derecha (Figura 5), aunque la idea es la misma, existen otras diferencias. En la de Las Huelgas el ejército cristiano discurre por un desfiladero, el de La Losa, mientras que en el de Guadalajara esto no aparece tan claro ya que la perspectiva queda interrumpida por un fondo de lanzas verticales. En la alcarreña el grupo compuesto por el monarca, el arzobispo y el canónigo va acompañado de otros personajes de rasgos individualizados que deben querer representar a algunos de los participantes en la batalla citados por Jiménez de Rada, mientras que en el fresco burgalés los personajes son más homogéneos, apenas diferenciables unos de otros, si exceptuamos al obispo armado antes citado.

También varían los estandartes. En ambas obras figura una bandera con la imagen de la Virgen María (Figura 6), citada en la Crónica: "*Et en las sennas de los tres reyes unie la ymaien de sancta María uirgen madre de Dios, la que de la prouincia de Toledo et de toda Espanna estido et fue siempre uençedora et padrona*", aunque en la de Guadalajara aparece con el Niño y en la de Burgos es una Inmaculada.

En Las Huelgas adquiere gran importancia, por su tamaño, otro estandarte con Cristo crucificado entre la Virgen y San Juan, que en Guadalajara falta, ocupando sus lugar otros dos, uno con el escudo de Castilla y León y otro con un Santiago a caballo (Figura 7).

La presencia del primero, el escudo de Castilla y León, emblema inexistente durante el reinado de Alfonso VIII, rey de Castilla y no de León, debió influir también a la hora de situar el tema de la pintura en una época posterior, tras la reunificación de las dos coronas y el inicio del uso de este emblema por Fernando III. Su inclusión en la pintura resulta así anacrónica, porque tampoco puede indicar la presencia del monarca leonés, Alfonso IX, ya que los "tres reyes" de Las Navas fueron Alfonso VIII de Castilla, Pedro II de Aragón y Sancho VII de Navarra, no acudiendo el leonés aunque sí varios nobles de su territorio pero a título personal¹⁸.

El segundo estandarte presenta la imagen del Apóstol Santiago y de él no se dice nada en el relato de los hechos. Su presencia en los conflictos bélicos que enfrentaron a musulmanes y cristianos responde a la idea medieval de hacer del Apóstol el abanderado de las luchas entre cristianos y musulmanes, como oponente a Mahoma, símbolo utilizado a partir del siglo IX según algunos autores, y con más seguridad desde finales del XI o comienzos del XII según otros¹⁹. Aunque su representación en nuestro cuadro puede deberse a que fue precisamente Jiménez de Rada el primero en situar en la batalla de Clavijo el inicio de la costumbre de empezar la lucha advocando el

¹⁷ *Itinerario Cultural, op. cit.* p. 316.

¹⁸ *Itinerario Cultural, op. cit.* pp. 313-322, especialmente 316. C. SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *op. cit.* p. 353.

¹⁹ N. SALVADOR MIGUEL: "Entre el mito, la historia y la literatura en la Edad Media: el caso de Santiago guerrero", en J.I. de la Iglesia Duarte (Coord.): *Memoria, mito y realidad en la Historia Medieval*, XIII Semana de Estudios Medievales, Nájera 2002 (IER, Logroño 2003), pp. 215-232.

nombre de Santiago: “*ex tunc, fertur haec invocando inolevit, Deus adiuva, et Sanctae Iacobe*” [IV,XIII,p 87; trad., p.177], lo que también recoge la *Estoria de España*, donde, siguiendo a N. Salvador, se da por seguro que fue así: “*Et desde aquel día adelante ouieron et tomaron los cristianos en uso de dezir en las entradas de las faziendas et en los alcanços de los moros sus enemigos mortales: «Dios, ayuda, e Santiago»*” mientras que el arzobispo no se comprometía a la hora de asegurarlo :”*«fertur»: se cuenta*”²⁰.

En la mitad izquierda de las dos obras se desarrolla la lucha entre los ejércitos, aunque poco más tienen en común (Figura 8). El autor del cuadro de Guadalajara tan sólo copia algunos elementos que además reinterpreta, como el escudo del sol con las estrellas, uno de los estandartes musulmanes o algunas actitudes de los soldados enfrentados, sitúa en primer término a los musulmanes caídos o huyendo, lo que acentúa el dramatismo y omite uno de los símbolos que hubiera servido para interpretar correctamente la pintura alcarreña de haberlo incorporado, el llamado “Pendón de Las Navas de Tolosa” fielmente representado en el fresco burgalés (Figura 9). El “Pendón de Las Navas” es un finísimo tapiz almohade realizado en sedas y labrado por las dos caras, con leyendas coránicas y una estrella central de ocho puntas formada entre las líneas de una composición cúfica; el tapiz incluye también como motivos decorativos leoncillos dentro de medallones. Está conservado en el mismo Monasterio de Las Huelgas y según la tradición fue arrebatado por los cristianos a los almohades en la batalla de Las Navas, lo que no descarta Torres Balbás²¹.

DOMINGO PASCUAL

Como hemos visto, en las dos pinturas, pero especialmente en la de Guadalajara, un personaje ocupa un lugar central y por tanto principal en ambas composiciones, el portador de la cruz, el canónigo de Toledo Domingo Pascual (Figura 10).

En la obra del Jiménez de Rada y en la *Estoria de España* el portador de la cruz es denominado Domingo Pascual de Almoguera, indicando así que era natural de Almoguera, actualmente uno de los municipios de la provincia de Guadalajara.

En la entrada correspondiente a Almoguera de las *Relaciones Topográficas*²², en la respuesta a la pregunta 6, al referirse al escudo de armas, aparece lo siguiente:

“Dícese que dió estas armas á esta Villa el Sr. Rey Don Alonso Noveno, porque en la batalla de las Navas de Tolosa, se hallaron muchas personas por el Concejo de esta Villa, y otros hijos dalgos particulares que hicieron allí lo que eran obligados al servicio de su Rey, y entre ellos fué uno Domingo Pascual, Canónigo de Toledo, natural de esta Villa, que llevó el guion del Arzobispo de Toledo, D. Rodrigo en la dicha batalla.”

²⁰ *Ibidem*, p. 215.

²¹ L. TORRES BALBÁS: *Arte Almohade, Arte Nazarí, Arte Mudéjar*, vol IV de *Ars Hispaniae*, Ed. Plus Ultra (Madrid, 1949), p. 61, fig. 47.

²² J.C. GARCÍA LÓPEZ: “Almoguera” (Relaciones y Aumentos), en J.C. GARCÍA LÓPEZ y M. PÉREZ-VILLAMIL: *Relaciones Topográficas de los pueblos que hoy forman parte de la provincia de Guadalajara ordenadas por Felipe II. Memorial Histórico Español*, vol. II (tomo XLII), 1903, pp. 169 y siguientes. Edición en CD-Rom por A. Ortiz (Guadalajara, 2000).

Juan Catalina García, en los *Aumentos* a la *Relación* de Almoguera, aporta algunos datos más:

“Almoguera se ufana con justicia de haber sido madre de Domingo Pascual, eclesiástico insigne cuyo nombre no han oscurecido del todo las nieblas de los siglos medios. No es fácil señalar cronológicamente sus ascensos en la Iglesia toledana; pero como cosa cierta se asegura por los autores que guardaron su nombre del olvido que fué canónigo, chantre y deán de la misma, y por último arzobispo electo, muriendo antes de su promoción canónica”.

Añadiendo después que:

“La circunstancia que más ha enaltecido su nombre es la de haber llevado el guión del arzobispo historiador D. Rodrigo Jiménez de Rada en la gloriosa batalla de las Navas de Tolosa”.

Por tanto, algunas precisiones se pueden hacer sobre el personaje representado en el cuadro como principal.

Por un lado, que era natural de Almoguera, lo que también indica Madoz:

“Es patria de Pascual ó Pascasio, dean de la ig. de Toledo, arz. electo de la misma: murió en junio de 1262”²³.

Sobre su vida no hay apenas más datos que los referentes a su carrera eclesiástica²⁴, aunque curiosamente en la bibliografía más moderna sobre el arzobispo Domingo Pascual no se cita que naciera o fuera procedente de Almoguera, aún refiriéndose a él como el portador de la cruz citado por Jiménez de Rada²⁵.

Debió de nacer a finales del siglo XII, teniendo en cuenta que, sea o no cierto su avance milagroso en la contienda, seguramente participó en la batalla de Las Navas en 1212, acompañando a Jiménez de Rada, siendo entonces canónigo de Toledo. Unos años después, en 1217 estaba en Roma con don Rodrigo, viaje durante el que debió cursar estudios universitarios, probablemente en Bolonia, como sí hizo el entonces arzobispo, pues Domingo Pascual está documentado como “maestro” de la catedral toledana en 1238²⁶.

A finales de los años 30, la época en que los Infantes Felipe y Sancho, hijos pequeños de Fernando III, fueron ordenados como salmistas por Jiménez de Rada, don Domingo “*parece que era*” chantre (en Toledo se denominaba este puesto “capiscol” y era quien se encargaba de ordenar quién leía o cantaba y al que debían obedecer los

²³ P. MADOZ: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Facsímil de la parte correspondiente a Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Ámbito Ediciones S.A. (Valladolid, 1987); entrada “Almoguera”, p. 176.

²⁴ Queremos dar las gracias a Julio Martín Sánchez por su ayuda a la hora de documentar el personaje de Domingo Pascual.

²⁵ J. PORRES MARTÍN-CLETO: “Domingo Pascual, 1261-1265”, en *Los Primados de Toledo*, Diputación Provincial de Toledo, Consejería de Educación y Cultura (Toledo, 1993), p. 56. J.F. RIVERA: *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media (ss. XII-XV). Serie Segunda: Vestigios del Pasado*, Diputación Provincial de Toledo (Toledo, 1969), pp. 61-62.

²⁶ J. PORRES MARTÍN-CLETO: *op. cit.* p. 56.

acólitos, los lectores y los salmistas) y de él dependían los infantes²⁷. Curiosamente F.J Hernández no se refiere a él como futuro arzobispo, sino que lo denomina “*el viejo criado de don Rodrigo, Domingo Pascual*”. El Infante Sancho sería el arzobispo de Toledo (1251-1261)²⁸ al que sucedería Domingo Pascual.

Siguiendo a J.C. García y a J.F. Rivera²⁹, en 1243 era deán, dato que toman del *Liber Privilegiorum* de la Iglesia de Toledo, donde existe una nota en la que figura la venta de una viña al deán Domingo Pascual y al cabildo de la Catedral, fechada el 15 de octubre de ese año.

Sin embargo J. Porres, retrasa la evolución de su carrera: en 1238 era “maestro”, como se ha dicho, en 1245 ya era capiscop y en 1253 deán, siendo arzobispo el infante don Sancho de Castilla³⁰. Este último autor y J.F. Rivera creen posible que don Domingo administrara la diócesis durante la minoría de edad del infante o que al menos fuera su consejero³¹.

A la muerte de don Sancho, el 27 de octubre de 1261, Domingo Pascual fue elegido arzobispo de Toledo. Según J.C. García sería en 1262, dato que extrae principalmente de tres documentos: el primero la *Cronología histórica de los Arzobispos de Toledo* de Salazar de Mendoza, el segundo es una carta de Alfonso X al adelantado mayor, fechada el 7 de marzo de 1262, en la que se menciona a Domingo Pascual como arzobispo electo de Toledo y el tercero es otra carta, también de Alfonso X, del 23 de abril del mismo año, en la que trata con el arzobispo electo “*ciertas obras comenzadas por el arzobispo D. Sancho*”, su antecesor en el cargo³². J.F. Rivera fecha la elección al menos a finales de 1261, considerando que la fecha del 2 de marzo de 1262 es la de la aceptación de la elección por el Papa³³. Por los mismos años se inclina J. Porres, “*en fecha no documentada del mismo año (1261), aceptándolo el papa Urbano IV el 2 de marzo de 1262*”³⁴.

J.C. García, siguiendo a Salazar de Mendoza, fecha su muerte el 2 de junio de este último año, indicando que no hubo tiempo para que llegase la confirmación pontificia³⁵, aunque los otros dos autores citados, Porres y Rivera, la llevan a 1265, concretando más el segundo, en el mes de junio³⁶, aunque más recientemente R. González sitúa el fallecimiento un año antes, en 1264³⁷. Fuera cual fuera la fecha de su muerte, no

²⁷ F.J. HERNÁNDEZ, “La Fundación del Estudio de Alcalá de Henares”, *En la España Medieval*, nº 18, Servicio de Publicaciones. Univ. Complutense. (Madrid, 1995), p. 67 y nota 25.

²⁸ *Ibidem*, p. 70.

²⁹ J.C. GARCÍA LÓPEZ: “Almoguera” (Aumentos), nota 32, indica incluso la referencia del dato: “*tomo II (Archivo Histórico Nacional), fol. 78*”; J.F. RIVERA: *op. cit.* pp. 61-62.

³⁰ J. PORRES MARTÍN-CLETO: *op. cit.* p. 56.

³¹ *Ibidem*, p. 56; J.F. RIVERA: *op. cit.* p. 61.

³² J.C. GARCÍA LÓPEZ: “Almoguera” (Aumentos), nota 33. La referencia de la obra de Salazar de Mendoza usada por García López es “*MS. en la colección de Salazar, R-1*”, sobre el segundo documento no da ninguna referencia y sobre el tercero indica que la carta está publicada parcialmente el tomo I del *Memorial histórico español*, pág. 191.

³³ J.F. RIVERA: *op. cit.* pp. 61 y nota 4.

³⁴ J. PORRES MARTÍN-CLETO: *op. cit.* p. 56

³⁵ J.C. GARCÍA LÓPEZ: “Almoguera” (Aumentos), nota 33.

³⁶ J. PORRES MARTÍN-CLETO: *op. cit.* p. 56; J.F. RIVERA: *op. cit.* p. 62.

³⁷ R. GONZÁLEZ RUIZ: *Hombres y Libros de Toledo, 1086-1300*, Fundación Ramón Areces (Madrid, 1997), p. 254.

consta que viajara a Roma como era preceptivo, para ser confirmado y recibir el palio del Pontífice, seguramente porque la avanzada edad que tendría en el momento de su elección le impediría el desplazamiento a Italia³⁸.

Aunque J.C. García tiene sus dudas sobre donde fue sepultado, "*parece que fue enterrado*" en una capilla de la Catedral de Toledo, y no se decide por ninguna de las dos que menciona Salazar de Mendoza, quien también tiene sus dudas, la de San Andrés o la de Santa Lucía, descarta totalmente que fuera inhumado en Santa María de Huerta³⁹. En la bibliografía posterior, sin embargo, parece que se da como seguro que fue enterrado bajo el pavimento de la capilla de San Andrés de la Catedral toledana, "*a la que sirvió durante medio siglo*"⁴⁰, siendo sucedido por otro infante, don Sancho de Aragón (arzobispo entre 1266 y 1275), hijo del monarca aragonés Jaime I.

Como último dato sobre el personaje, añadiremos que J.C. García considera posible que la ermita de la Santa Cruz de la aldea del mismo nombre, situada cerca de Almoguera, próxima a la ribera derecha del río Tajo, pudiera haber sido obra de Domingo Pascual, "*por la asistencia de nuestro personaje á la batalla cuyo recuerdo conservó la institución de la fiesta de la Santa Cruz*"⁴¹.

PROCEDENCIA DEL CUADRO

Aunque sería lógico pensar que la pintura procediera de Almoguera, donde existió en el siglo XVI un retablo en el que aparecía representado Domingo Pascual:

*"Está este Domingo Pascual puesto de pincel en el retablo de la Capilla del Sr. Santiago, que tiene el Cabildo de hijos dalgo de esta Villa y provincia"*⁴².

Retablo citado también por Salazar de Mendoza y ya desmontado y parcialmente desaparecido en la época en que se redactaron los *Aumentos a las Relaciones Topográficas*:

*"En un retrato en tabla del mismo D. Domingo, que se conserva en la iglesia parroquial de su pueblo, donde formó parte del retablo mayor á que sustituyó el actual, aparece á caballo con una bandera en la mano, sin duda como recuerdo de su asistencia al memorable encuentro: es pintura del siglo XVI quizá algo posterior"*⁴³.

Sin embargo la pintura del Museo no formó parte de este retablo ni llegó a Guadalajara desde Almoguera.

Entre la relativamente numerosa documentación referente al antiguo Museo de Guadalajara y a sus colecciones, tan sólo existe un documento en el que se expresa el lugar del que procedían las diversas obras, no todas, que recuperadas de los conventos desamortizados pasaron a formar la colección del antiguo Museo

³⁸ J. PORRES MARTÍN-CLETO: *op. cit.* p. 56.

³⁹ J.C. GARCÍA LÓPEZ: "Almoguera" (Aumentos) y nota 35.

⁴⁰ J. PORRES MARTÍN-CLETO: *op. cit.* p. 56; J.F. Rivera: *op. cit.* p. 62.

⁴¹ J.C. GARCÍA LÓPEZ: "Almoguera" (Aumentos) y nota 10.

⁴² J.C. GARCÍA LÓPEZ: "Almoguera" (Relaciones) respuesta 6.

⁴³ J.C. GARCÍA LÓPEZ: "Almoguera" (Aumentos) y nota 34.

de Guadalajara⁴⁴. Esta, que aparece citada como “*un cuadro, una victoria contra los sarracenos*”, con la indicación de “mediano”, lo que no sabemos si se refiere al estado de conservación en aquel momento o a la calidad de la obra, formó parte de los bienes de Lupiana, es decir, del Monasterio Jerónimo de San Bartolomé, sin que podamos precisar nada más sobre su ubicación en el conjunto monástico.

Tras este repaso queda claro que la pintura del Museo de Guadalajara no refleja una alegoría ni se refiere a ningún hecho del siglo XVI, sino que representa un momento concreto del desarrollo de la batalla de Las Navas, en el que adquiere especial significación un personaje alcarreño, Domingo Pascual, lo que justificaría su presencia en el Monasterio de Lupiana y posteriormente en el Museo Provincial.

⁴⁴ *Museo de Pinturas. Clasificación de Pinturas*, Biblioteca Pública del Estado, Sección Local, Comisión de Monumentos. No tiene fecha pero podría ser de 1837 o 1838, fechas que respectivamente corresponden a la creación de los Museos Provinciales y a la inauguración del de Guadalajara.



Figura 1: Pintura del Museo de Guadalajara (B.A. 32).



Figura 2: Fresco de "Las Navas de Tolosa", en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos). (Foto © Patrimonio Nacional).



Figura 3: El grupo formado por Alfonso VIII, Jiménez de Rada y Domingo Pascual en las dos pinturas. (Foto © Patrimonio Nacional).



Figura 4: El escudo de los cruzados en las dos pinturas. (Foto © Patrimonio Nacional).



Figura 5: Parte izquierda de las dos pinturas. (Foto © Patrimonio Nacional).



Figura 6: Estandartes de la Virgen. (Foto © Patrimonio Nacional).



Figura 7: Estandartes con el Calvario, el escudo de Castilla y León y el Apóstol Santiago. (Foto © Patrimonio Nacional).



Figura 8: Parte derecha de las dos pinturas. (Foto © Patrimonio Nacional).



Figura 9: Pendón de Las Navas en el fresco burgalés. (Foto © Patrimonio Nacional).



Figura 10: Domingo Pascual de Almoguera en las dos obras. (Foto © Patrimonio Nacional).

LA ALFARERÍA DE ZARZUELA DE JADRAQUE (GUADALAJARA)

*M.A. Perucha Atienza
Lcda. en CC. Geológicas*

*M.A. Rodríguez Pascua
Dr. en CC. Geológicas*

En la década de los años ochenta, el Museo de Guadalajara realizó un gran esfuerzo en recopilar y documentar diversos aspectos de la etnografía de la provincia. Gracias a este esfuerzo, el Museo cuenta actualmente con unos ricos y variados fondos materiales y documentales que ilustran diversos aspectos, a veces ya extintos, de la cultura de Guadalajara. Este es el caso de la alfarería de Zarzuela de Jadraque, que llegó a dar al municipio el sobrenombre de “Zarzuela de las Ollas”.

En 1982, el Museo de Guadalajara encargó a uno de los alfareros de Zarzuela una “hornada” de “cacharros” y documentó todo el proceso. Este hecho hace al Museo poseedor de la más variada y abundante colección de piezas de la alfarería de Zarzuela, ya que además de las piezas correspondientes a esta “hornada”, conserva piezas más antiguas realizadas posiblemente por diferentes alfareros. Completando la colección, el Museo conserva valiosas fotografías que ilustran todo el proceso de elaboración, desde el amasado del barro hasta la cocción, algunas de las cuales reproducimos en este trabajo.

INTRODUCCIÓN

La alfarería de Zarzuela de Jadraque presenta muchas peculiaridades que la hacen única, y casi podríamos llegar a afirmar que es la alfarería con “Denominación de Origen” de Guadalajara, posiblemente debido al aislamiento de este municipio de la Sierra. Además de la dilatada tradición alfarera y la amplia práctica entre los hombres del pueblo, este centro se caracteriza por ser uno de los más arcaicos de España y el más arcaico de la provincia, manteniéndose tanto la técnica como los instrumentos sin el más mínimo cambio durante siglos.

El oficio de alfarero era ejercido por la mayoría de los hombres del pueblo, los cuales compatibilizaban este oficio con el de labrador, ya que suponía una ayuda a la economía familiar. Los alfareros trabajaban durante todo el año, a excepción de los meses de verano, en los que las tareas del campo exigían toda su dedicación.

El gran número de alfareros hacía que en la mayoría de los hogares estuviese presente el alfar. En el portal de la casa se ubicaban una pequeña pila en el suelo,

donde se humedecía la tierra, y la sobadera para amasar el barro, que consistía en un poyo de piedra con una losa encima. En la cocina se encontraba el torno, y en sus paredes y en la chimenea se colocaban tablas para orear las piezas. Puesto que era una actividad enfocada a proporcionar una ayuda a la economía familiar, la producción de piezas no era muy elevada. Por este motivo, normalmente se realizaban cocciones conjuntas de varios alfareros en el horno comunal. Y por ello, cada alfarero realizaba en sus piezas dibujos y punciones como signo de pertenencia para poderlas identificar tras la cocción.

La actividad en Zarzuela se mantuvo viva hasta la década de los años 70, en la que el gran éxodo de la población rural a las ciudades y la falta de mercado la abocaron a su extinción. La “última generación” de alfareros que hubo en Zarzuela estaba formada por unos 25 alfareros. En 1982 se realizó una última cocción en Zarzuela, encargada por el Museo de Guadalajara, y de la cual se conservan más de 300 piezas y fotografías en los fondos del Museo.

Las referencias históricas más antiguas que se tienen hasta el momento sobre la alfarería de Zarzuela de Jadraque, se remontan a las “Relaciones Topográficas de Felipe II” del año 1581. En ellas se menciona ya la existencia de esta actividad, aunque no precisan ni cuántos alfareros la ejercían, ni el número de hornos que había en el pueblo, ni la producción del municipio. Según se puede desprender del texto, en Zarzuela no existía un único artesano alfarero, sino que era una actividad practicada por bastantes vecinos: “...la gente del dicho lugar de la Zarzuela son pobres, e solamente viven de su poca labranza e de hacer algunas ollas”.

Varios siglos después, concretamente en el año 1752, “El Catastro del Marqués de la Ensenada” ofrece más detalles sobre la alfarería de esta localidad. En él se hace referencia al número de alfareros que ejercían, los hornos que existían en la localidad y a quién pertenecían, aunque no menciona sus ubicaciones. Un dato importante que también aporta el texto es la producción que aportaba esta actividad a cada alfarero, ya que el Catastro del Marqués de la Ensenada se realizó con fines recaudatorios. Este dato podría servir para calcular de forma indirecta y tan sólo aproximada, el número de piezas que se producían en el municipio. En esta época, en el municipio había unos 55 hombres, de los cuales 15 eran alfareros, es decir más del 25% de los hombres ejercían la alfarería.

«17./ A la dezima septima, dixeron, no hay casa alguna de lo que la pregunta expresa: si sólo tres hornos que sirven para cozer cantaros y otras vasixas de varro que hazen diferentes vezinos, y pertenezen, uno a Francisco Llorente, otro a Juan Moreno, y el otro, a Juan de Atienza, todos vezinos de este lugar, y el producto, que cada uno pudiera dar a su respectivo dueño, segun regulazion prudente hazen, serian seis reales de vellon anuales; sin embargo no perciven cosa alguna por esta razon, ni jamas ha sido costumbre.»

«33./ ...y asimismo ay quinze vecinos en el pueblo que exerzizan alfarería, a quienes, y a cada uno de ellos regulan de producto real y medio de vellon diario; y asi a estos, como al herrero les consideran doscientos y cinquenta dias utiles en el año.»

En épocas recientes, en 1979, Eulalia Castellote hace una estupenda recopilación sobre la alfarería de Guadalajara, recogiendo una extensa información sobre todos los alfares de la provincia, incluido Zarzuela.

EL PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA ALFARERÍA DE ZARZUELA DE JADRAQUE

Todo el proceso de elaboración de la alfarería presenta un claro arcaísmo, que va desde la propia extracción y preparación del barro, hasta la cocción, pasando por el torneado de los diferentes tipos de piezas.

Extracción de la arcilla y preparación del barro

La labor de los alfareros comenzaba con la recolección del barro, el cual era extraído por los alfareros en diversos puntos. En unos la arcilla era buena para tornearse y en otros, debido a que la arcilla tenía una mayor proporción de arena, ésta se usaba para hacer tejas o baldosas. El lugar más frecuentado era La Majillano. Aquí se extraía en dos puntos en los que la arcilla tenía características diferentes. En uno de ellos se sacaba “tierra fuerte” y en el otro “tierra floja, más plástica que la anterior. Estos dos tipos de arcilla se mezclaban para obtener una pasta con la textura adecuada para tornearse.

La extracción del barro era gratuita, no teniendo que pagar ninguna tasa al ayuntamiento. Los sitios en los que se extraía eran La Majillano, la Casa de San Roque y Los Terreros, aunque el primero era el más habitual, sobre todo en los últimos años de actividad. La extracción se hacía cavando con el pico y la azada hasta que encontraban el nivel bueno, más arcilloso y con menos piedras, para lo cual tenían que ahondar bastante en el suelo. La tierra era cargada en los serones de las mulas y transportada hasta la casa. Para realizar esta tarea aprovechaban cuando hacía buen tiempo y, dependiendo del alfarero, recolectaban tierra para todo el año o iban en varias ocasiones.

Una vez en casa, descargaban la tierra en el portal, deshacían los terrones con la azada y mezclaban la tierra. Después ponían el barro en la terrera (era como una pila en el suelo), le añadían agua y lo mezclaban bien. Solían dejar el barro toda la noche para que se “calara” bien y al día siguiente ya pasaban la masa a la sobadera (figura 1). La sobadera consistía en una especie de mesa, adosada a la pared, con una losa de esquisto encima. Sobre ella ponían el barro para amasarlo. Para ello utilizaban la “pala”, que era como una espada de hierro, y golpeaban el barro, “cortándolo” con el fin de mezclarlo bien y de eliminar las piedras y raíces que pudiera tener (figura 1). Después de amasarlo con la pala, pasaban a utilizar las manos, como si se tratase de una masa de pan, hasta que el barro estaba lo suficientemente bien mezclado, suave y libre de impurezas. La operación de amasado podía durar unas dos horas. Algunos alfareros cribaban la tierra antes de amasarla, pero no era lo común.

Esta forma de preparación del barro es mucho más simple que la de otros centros alfareros, ya que ni se machaca, ni se tamiza, ni se pisa. Esta simplificación en el proceso se debería probablemente a que eran muy meticulosos en el proceso de extracción, en el que buscaban siempre las vetas más limpias de impurezas y granos de arena.

En cuanto al método de preparación del barro tan simplista, quizás era así porque la experiencia de los años les enseñó a que merecía la pena ser meticulosos a la hora de extraer el barro, ya que de este modo no requerían de una infraestructura de pilas de decantación (lo que reduce considerablemente el espacio de trabajo necesario), a la vez que reducían el tiempo de procesado, o lo que es lo mismo, optimizaban el espacio y el tiempo del que disponían. Esta optimización del esfuerzo quizás supuso también que la actividad se pudiera extender a gran parte de la población, ya que lo único que necesitaba cada uno para trabajar era un torno, y éste lo ponían y quitaban de cocina si tenían que trabajar o no.



Figura 1. Mariano Martín Pérez amasando el barro con la "pala" en la sobadera.
Foto perteneciente al Fondo Fotográfico del Museo de Guadalajara realizada en 1982

Cuando el barro estaba bien limpio y moldeable podía ya pasar al torno. El torno empleado por los alfareros de Zarzuela de Jadraque presenta un escaso desarrollo tecnológico, ya que se trata de un torno bajo accionado manualmente. Aunque la actividad se mantuvo viva hasta casi la década de los setenta, nunca se llegó a utilizar la rueda de pie.

El torno

El torno bajo de moción manual aparece en algunos otros pueblos de España ligado a la alfarería femenina, y en algunos centros portugueses donde el oficio es masculino, siendo los primeros de menor tamaño. Sin embargo, sólo el torno utilizado en Faro (Asturias) es idéntico al utilizado en Zarzuela. Tornos de este tipo aparecen ya a mediados del cuarto milenio antes de Cristo en Mesopotamia, lo que nos indica su gran antigüedad.

Los tornos de Zarzuela están hechos de madera de encina y podemos diferenciar en ellos tres partes principales: la rueda, la corredera y la estaca (figura 2).



Figura 2. Torno alfarero de Zarzuela de Jadraque con indicación de sus partes: 1 rueda, 2 rodal central, 3 corredera y 4 estaca. Torno propiedad de Basilio Sanz Martín.

La rueda es el cilindro superior sobre el que se moldea la pieza. Tiene unos 65cm de diámetro y un grosor entre 6 y 8cm; presenta una hendidura en la que se introducen los dedos para impulsar el giro con la mano izquierda. Posee un rodal central, de unos 30cm de diámetro y también de madera, sobre el que se trabaja la pieza.

La corredera es una pieza rectangular situada bajo la rueda; tiene unas medidas aproximadas de 75cm x 17cm x 16 cm y está unida a la rueda mediante cuatro cilindros de madera de unos 13-20cm de longitud; su función es sujetar la rueda al eje de giro.

La estaca es el eje de giro del torno y tiene unos 6 cm de diámetro; atraviesa la corredera hasta alcanzar la rueda y su otro extremo suele estar hincado directamente en el suelo o unido a una base. Para que el giro de la rueda fuera suave, rodeaban la estaca con esparto untado de manteca.

El torneado

Antes de adherir el barro al torno, se espolvoreaba el rodal del torno con ceniza con el fin de que la pieza se despegase mejor una vez finalizada. Después se ponía encima el barro, se apretaba fuertemente con las dos manos y se golpeaba con los puños para hacer la concavidad inicial.

Los utensilios que utilizaba el alfarero para moldear la pieza eran un “casco” (cuenco) con agua, un paño o pelleja (trozo de piel) para subir el barro (figura 3) y una pequeña tablilla de madera para adelgazar las paredes. Los cacharros pequeños se torneaban de una sola pieza, mientras que los grandes (cántaros, cantarillas, ollas...) se realizaban de varias piezas que después se superponían y se unían en el torno. Los cántaros, por ejemplo, se hacían de tres piezas más el asa, las cantarillas de dos más el asa. El alfarero trabajaba al torno sentado, incorporándose si la pieza era grande (figura 3).



Figura 3. El alfarero, Andrés Martín Pérez, torneando una pieza. A la derecha se observa el casco con agua y la pelleja. Foto perteneciente al Fondo Fotográfico del Museo de Guadalajara realizada en 1982

La decoración de las piezas y las incisiones las realizaban con un peine viejo, un palo afilado o el cañón de una pluma de gallina. Cada alfarero solía hacer siempre los mismos dibujos o firmaba con su inicial en las asas con el fin de poder identificar sus cacharros en la cocción comunal (figura 4).



Figura 4. Detalle de la firma del alfarero en una olla.

Una vez terminada la pieza, se colocaban en las tablas de la cocina hasta su secado, o se dejaban oreando unos días para pegarles el asa, si la requerían, antes de llevarlas a la cocina a secar completamente. Dependiendo del espacio que tuviera cada uno, las piezas se llegaban a repartir por toda la casa. El tiempo de secado era de una semana aproximadamente, aunque éste dependía más del tiempo que tardasen en hacer las piezas de la hornada.

El horno y la cocción

Una vez que las piezas estuvieran perfectamente secas ya se podían cocer. Unos días antes de hacer la hornada, se había ido a recoger la leña para que se secase y así encendiese mejor el horno. Recogían unas siete cargas de jara (una carga es la cantidad que podía cargarse en una mula), hacían gavillas con ella y les ponían peso encima para que se compactasen. Utilizaban jaras pequeñas y finas porque hacían más llama.

Otra labor previa al encendido era reparar el horno. Los hornos de Zarzuela siempre han sido mantenidos por los propios alfareros. Al igual que ocurría con la extracción, tampoco tuvieron que pagar nunca por su uso, ni siquiera cuando eran propiedad de particulares (en el Catastro del Marqués de la Ensenada se mencionaba que los tres hornos que existían tenían dueño, pero que los alfareros los usaban sin darles nada a cambio).

En Zarzuela llegaron a existir hasta tres hornos comunales, construidos y mantenidos por los propios alfareros. Actualmente, en el pueblo se conserva bastante bien uno de ellos (figura 5), y en las afueras del pueblo se observan todavía los restos de otro que se utilizaba fundamentalmente para cocer tejas.



Figura 5. Foto actual del horno alfarero de Zarzuela. Vista frontal del horno en la que se aprecia la abertura por la que era introducida la leña.

Al igual que ocurre con el torno, el horno que aún se conserva en el pueblo deja patente su antigüedad. Se trata de un horno sin cubierta (figura 5), es decir, abierto por la parte superior. Tiene planta más o menos semicircular y una altura aproximada de dos metros. Está construido a ras de suelo, utilizando las rocas neísicas y esquistas presentes en la zona, y su interior aparece recubierto de barro. Presenta dos cámaras separadas por un suelo de adobes agujereado para permitir el paso del fuego; estos agujeros eran denominados cabos. La cámara inferior posee una abertura por la que

era introducida la leña (figura 6). Igualmente, la cámara superior presenta otra boca de acceso para permitir la colocación de los cacharros para su cocción (figura 6).

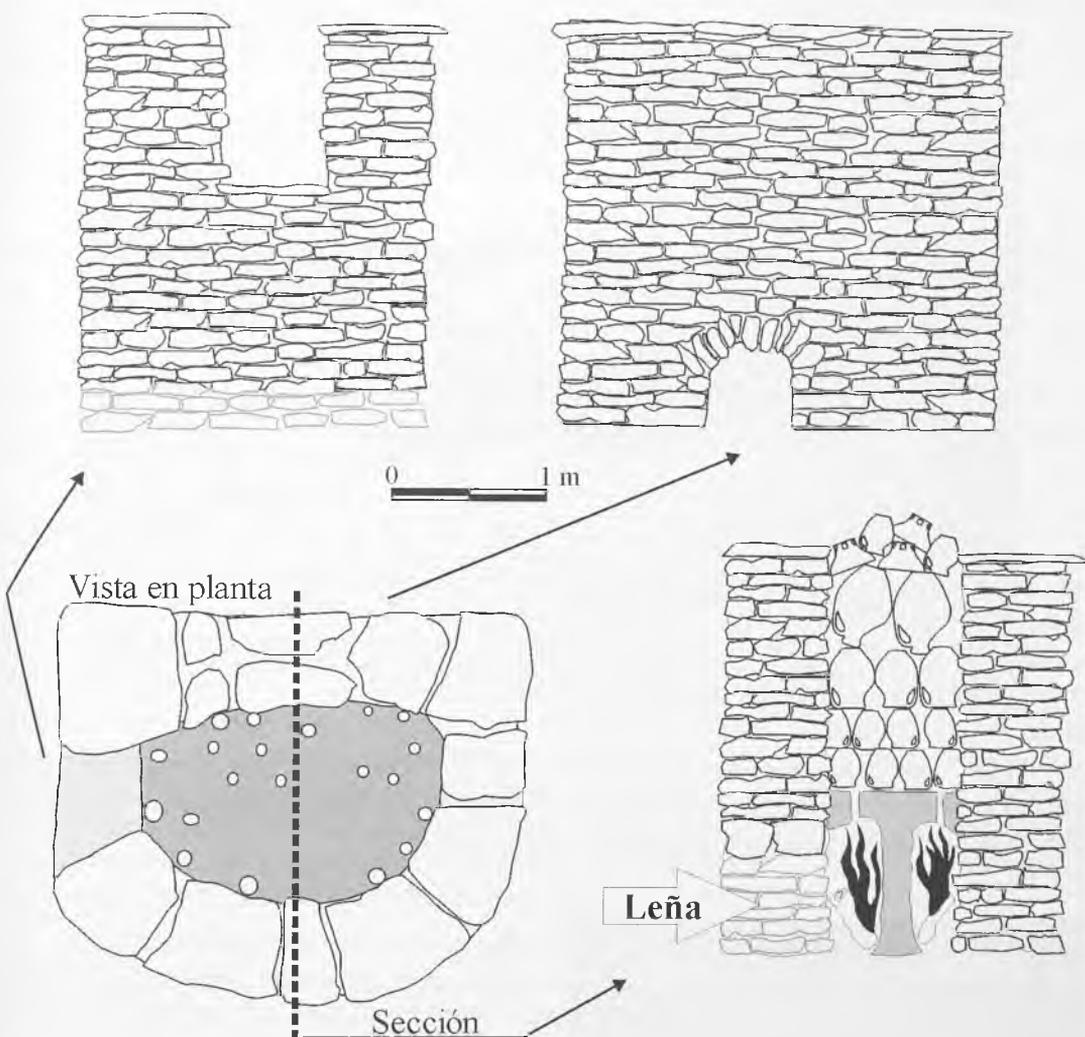


Figura 6. Esquema del horno alfarero de Zarzuela en el que se observan las dos bocas de acceso y cómo eran colocados los cacharros en su interior para la cocción.

Las piezas eran cargadas en el horno por los propios alfareros (figura 7). Se colocaban boca abajo, empezando por los pucheros, después los cántaros, las botijas grandes y encima las botijas pequeñas. Los huecos que quedaban entre

ellas se rellenaban con piezas pequeñas. Entre pieza y pieza colocaban piedras para asentar bien los cacharros.



Figura 7. Colocación de las piezas en el horno por los propios alfareros (Andrés Martín Pérez, Mariano Martín y Antonio Sanz Perucha). Foto perteneciente al Fondo Fotográfico del Museo de Guadalajara realizada en 1982.

Una vez completada la carga del horno, se tapaba con trozos rotos de barro cocido y piedras. La carga sobresalía por encima de las paredes del horno, formando una cúpula que los alfareros llamaban “colmo” (figura 8).



Figura 8. Colocando los últimos cacharros para la hornada. En la foto aparecen Andrés Martín Pérez y Antonio Sanz Perucha. Foto perteneciente al Fondo Fotográfico del Museo de Guadalajara realizada en 1982.

La carga del horno solía realizarse por la tarde y por la noche se encendía el horno para vigilar mejor la marcha del fuego. Cada cocción necesitaba unas siete cargas de jara o estepa y comenzaba con dos horas de fuego flojo y después dos horas de fuego fuerte, hasta que las piedras del horno estuvieran caldeadas por fuera. La leña era introducida en el horno utilizando unas horquillas de hierro. Cuando las piezas estaban al rojo vivo sabían que ya estaba lista la hornada. Las llamas subían hasta la cámara superior del horno y sobresalían por encima de él. Quizás por este motivo, por precaución, en los meses de verano no se cocía, ya que las eras en las que se trillaba la cosecha estaban a muy pocos metros del horno, además de que en estos meses el campo requería mayor dedicación. Una vez que las piezas estaban ya cocidas, se dejaban enfriar dentro del horno hasta el día siguiente al menos.

La frecuencia con que se “hornaba” ha debido variar a lo largo del tiempo. Durante las últimas décadas de funcionamiento regular del alfar de Zarzuela, se encendía el horno cada quince o veinte días, salvo los meses de verano. Si tenemos en cuenta que en el horno cabían “cien cántaros” o más de doscientas piezas si eran de menor tamaño, la producción anual de Zarzuela podría haber sido de unas tres mil o cuatro mil piezas. La producción de piezas ha debido variar mucho a lo largo del tiempo en función del número de habitantes de la población, al igual que ha debido variar su radio de distribución.

Distribución y venta

La “última generación” de alfareros aprovechaban los días de mercado de los pueblos para ir a vender allí sus piezas. Acudían al mercado de Jadraque los lunes, al de Las Minas (Hiendelaencina) los jueves, al de Atienza los sábados y al de Cogolludo. Allí solían juntarse cuatro o cinco alfareros de Zarzuela que vendían sus piezas al por menor. Otros pueblos que recorrían para vender eran Alcorlo, Congostrina, La Toba, San Andrés del Congosto, Membrillera, Pálmaces, Negredo, Pinilla, Medranda, Cogolludo, Espinosa, Cerezo de Mohernando y Tamajón. Los habitantes de los pueblos vecinos, como Semillas, El Arroyo de Fraguas, La Nava, Santotís, Robredarcas o Las Cabezadas, en muchas ocasiones compraban las piezas en Zarzuela directamente, aprovechando el viaje de vuelta a casa desde el mercado de Las Minas.

En años anteriores, cuando el número de alfareros era mayor, éstos recorrían distancias mayores para realizar la venta, llegando a tener que pernoctar alguna noche fuera de casa. En esta época se iba a vender, por ejemplo, hasta Hita y Alarilla.

Las piezas que más éxito de ventas tenían eran los cántaros, las botijas, los botijos y los pucheros, por este orden. Las piezas de agua (cántaros, cantarillas, botijas y botijos) eran las más apreciadas de toda la zona porque hacían un agua muy fresca. Rivalizaban con las de otros centros alfareros más importantes, como el de Cogolludo, y en los mercados, las que tenían mejor venta eran las de Zarzuela.

Otro tipo de piezas que se vendían muy bien eran las ollas (quizás de aquí le viene el sobrenombre al municipio de ‘Zarzuela de las Ollas’), aunque en menor número que las piezas de agua. Esto quizás era debido a que al ser una pieza que permanecía siempre en casa, su riesgo de rotura era menor, y por tanto no era necesario comprarlas tan a menudo.

El transporte hasta el punto de venta se realizaba en mula. Los cacharros se colocaban en los serones de esparto, rodeados de paja para protegerlos. A veces también utilizaban redes de esparto, en vez de serones, lo que les permitía llevar un mayor número de piezas. En cada mula podían cargar hasta veinte piezas en las redes. Se partía de casa muy temprano, de madrugada, y tras varias horas de camino a pie con la mula cargada, se llegaba al punto de venta. La duración del viaje variaba mucho, desde algo más de una hora para ir a Las Minas, hasta cinco horas para llegar a Jadraque. El camino de vuelta era un poco más cómodo porque podían volver montados en la mula ya sin carga.

El radio de expansión que pudo llegar a tener la alfarería de Zarzuela no debió ser muy grande, dadas las limitaciones de transporte. Sin embargo, quizás fue mayor de lo que en un principio se pudiera pensar, ya que los mercados actuarían también como centros de expansión. Por ejemplo, hemos encontrado piezas de Zarzuela en Tortuero, municipio al que no hemos documentado que fueran a vender. A los mercados acudía gente de todos los pueblos próximos, por lo que es muy probable, por ejemplo, que hubieran llegado piezas a la vecina provincia de Soria desde el mercado de Atienza.

MINERALOGÍA DE LA ARCILLA

La composición mineralógica de la arcilla utilizada en Zarzuela que se obtiene a partir de la Difracción de Rayos X es la siguiente:

Cuarzo. Las muestras poseen casi un 50% de este mineral.

Moscovita/Illita. La proporción de estas micas es de aproximadamente el 40%. Estos minerales son los que dan a las piezas de Zarzuela su brillo nacarado.

Feldespatos. Están presentes en un 7%. Estos minerales son relictos de las rocas metamórficas que dieron origen a la arcilla.

Caolín. Aparece en pequeña proporción y procede de la alteración de los feldespatos.

Minerales accesorios. Junto a los anteriores aparecen una serie de minerales en cantidades muy pequeñas, por ejemplo, calcita y dolomita.

Un análisis que complementa la difracción de rayos X es el análisis por Fluorescencia de Rayos X. Con él se obtiene la composición química de la muestra. Los valores que se han obtenido con este análisis en las arcillas de Zarzuela son:

Si O₂ - 62%

Al₂O₃ - 19,8%

Fe₂O₃ - 6,5%

K₂O - 3,9%

MgO - 1,11%

TiO₂ - 0,78%

CaO - 0,18%

MnO - 0,021%

P₂O₅ - 0,057%

Na₂O - <0,2%

LAS PIEZAS

La alfarería de Zarzuela de Jadraque era utilitaria, es decir, las piezas que se realizaban eran para su uso diario. Aunque Eulalia Castellote recoge en su libro que las piezas de Zarzuela eran pesadas debido al grosor de las paredes, se ha podido observar que esto no era siempre cierto, ya que se han encontrado piezas ligeras, con un grosor de las paredes de 3,5 mm. Por tanto, esta característica debía depender más de la pericia del alfarero que de la técnica en sí. En cuanto al tamaño de las piezas estudiadas, éstas guardan una relación entre sus dimensiones bastante constante.

Los alfareros de Zarzuela fabricaban cántaros (figura 9), cantarillas, botijas (figura 10), botijos (figura 11), pucheros (figura 12), encellas (figura 13), copas (pieza peculiar que era utilizada para llevar lumbre las niñas a la escuela; figura 14), ollas (figura 15), tubos para conducción del agua, coberteras, cuencos, jarras (figura 16), tiestos, tejas y tinajas.



Figura 9. Cántaro de Zarzuela perteneciente a los Fondos del Museo de Guadalajara.



Figura 10. Botija perteneciente a los Fondos del Museo de Guadalajara.



Figura 11. Botijo perteneciente a los Fondos del Museo de Guadalajara.



Figura 12. Puchero.



Figura 13. Encella.



Fig. 14. Copa.



Figura 15. Olla de Zarzuela perteneciente a los Fondos del Museo de Guadalajara.



Figura 16. Jarra.

Las marcas o firmas de alfarero son una de las principales características de la alfarería de Zarzuela de Jadraque. Dichas firmas constituían la seña de identidad que cada artesano utilizaba para identificar sus piezas en las cocciones comunitarias con otros alfareros. Según algunos testimonios orales de familiares de alfareros, algunos de éstos realizaban siempre la misma firma, sin embargo no se ha podido contrastar esta información con las piezas existentes en la actualidad. Incluso en algunos casos, para piezas teóricamente realizadas por el mismo alfarero, se ha podido observar que presentan diferentes marcas o firmas, por lo que probablemente algunos de ellos variasen las firmas en algunas cocciones, haciéndolas simplemente diferentes a las de los alfareros que iban a cocer con él.

Este hecho se ve apoyado por la escasa variación de tipos de firmas que han llegado hasta nuestros días, tan solo 24 diferentes, cuando en algunos periodos de tiempo podría haber más de 20 alfareros en activo. En el último siglo pudo haber más de 100 alfareros si tenemos en cuenta cuatro generaciones, por lo que el número de firmas que debiesen haberse encontrado debería ser superior. Otra posibilidad es que las firmas pasasen de padres a hijos y de esta forma se mantuviese este número, con

pequeñas variaciones a lo largo del tiempo, pero ningún testimonio oral ha podido contrastar esta hipótesis.

PATRONES DE FIRMA

Pasando a describir los tipos de firma empleados, éstas se realizaban sobre las asas de las piezas mediante punciones con un palo, que podían coger directamente del cercano fuego del hogar de la cocina. Es decir, que no tenían ninguna herramienta específica para realizar esta labor. Se pueden diferenciar 6 patrones básicos sobre los que se realizaban variaciones hasta obtener un total de 24 tipos de firmas diferentes que han llegado hasta nuestros días. El tipo de firma más simple era la que no realizaba ninguna punción sobre el asa y el resto se basa en el número de hileras rectilíneas de punciones realizadas paralelas al borde del asa, que van desde una hilera hasta 4 (figuras 17 y 18). Otro tipo diferente era la realización de punciones en ángulo, generalmente de 90° entre sí y giradas 45° con respecto a los bordes del asa. A continuación se pasará a describir cada uno de los patrones de firma:

Firma simple (figura 17): no presenta ninguna punción sobre el asa (0 punciones). Tan solo se ha encontrado una variación de esta, que sería la escritura de la inicial del alfarero.

Firma con 1 hilera de punciones (figura 17): la firma base es una hilera de punciones paralela al asa y centrada sobre esta. Se han localizado hasta 4 variaciones de la anterior, consistentes en añadir punciones en las terminaciones de dicha hilera (tanto superiores como inferiores), bien en ángulo o perpendiculares. En este tipo de firma también se pueden observar la inicial del alfarero en la parte superior de la hilera.

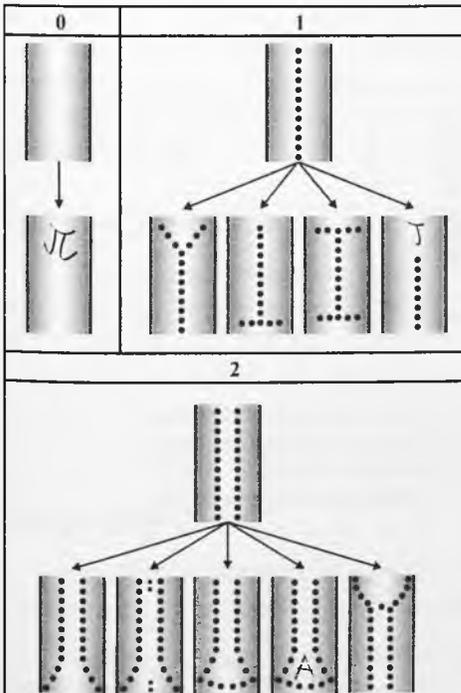


Figura 17. Patrones de firma básicos y variaciones de éstos, que se realizaban sobre las asas de las piezas. Los números de la parte superior de cada patrón de firma hacen referencia al número de hileras de punciones con la que cuenta, en este caso para firmas entre 0 y 2 hileras de punciones.

Firma con 2 hileras de punciones (figura 17): esta firma es la que más variaciones presenta a partir del tipo base, cinco en total, constituido por dos hileras de puntos paralelas a los bordes del asa. También se pueden encontrar iniciales de alfarero, pero en este caso, en la parte inferior de las hileras y centrada entre ambas. Una de las variaciones más peculiares es la que muestra una hilera semicircular en la parte superior de la que parten las dos hileras base de la firma.

Firma con 3 hileras de punciones (figura 18): esta firma sigue las mismas pautas que las anteriores, teniendo en cuenta que en este caso ya son tres líneas de puntos paralelas a los bordes del asa, centradas y equidistantes entre sí. Las letras de la inicial del alfarero aparecen siempre en la parte superior del asa.

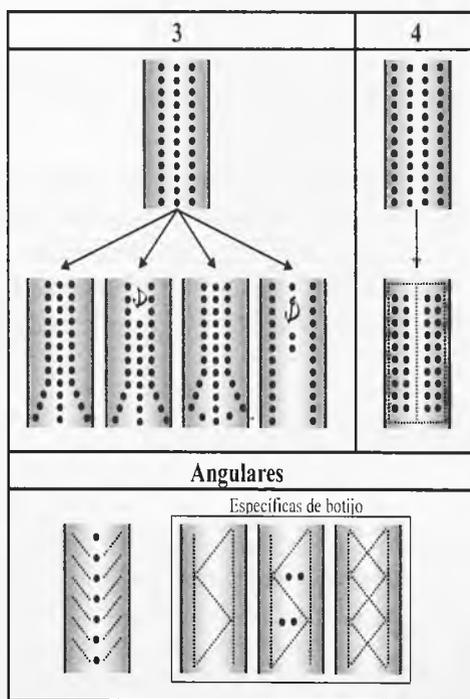


Figura 18. Patrones de firma básicos y variaciones de estos, que se realizaban sobre las asas de las piezas. Los números de la parte superior de cada patrón de firma hacen referencia al número de hileras de punciones con la que cuenta, en este caso para firmas entre 3 y 4 hileras de punciones y las angulares.

Firma con 4 hileras de punciones (figura 18): es uno de los tipos más escasos dentro de las piezas estudiadas, posiblemente por ser la más elaborada de las firmas y la que más tiempo llevaba al alfarero. Las 4 líneas de puntos son paralelas a los bordes del asa y equidistantes entre sí. La única variación encontrada es la realización de puntos más finos enmarcando las 4 hileras principales y dividiéndolas en dos grupos de dos.

Firmas angulares (figura 18): este tipo rompe con la geometría general de las firmas más comunes descritas anteriormente. Una de estas firmas consiste en la realización de punciones seriadas en forma de “v” que dan un aspecto de espiga a la firma. El resto son firmas específicas de botijos y son líneas de puntos finos en zigzag o en “x” limitadas por líneas de puntos paralelas a los bordes del asa.

CONCLUSIONES

La alfarería de Zarzuela de Jadraque se caracteriza por ser una de las más arcaicas de la Península Ibérica, tanto por su técnica como por el torno y horno empleados en su elaboración. La extracción y tratamiento de la arcilla no contaba con ningún proceso mecanizado utilizándose dos tipos diferentes, la “floja” y la “fuerte” que daban plasticidad y resistencia al fuego respectivamente, mezclándose a golpe de “espada”. El torno es de tracción manual y se encontraba fijado al suelo, su arcaísmo hace que solo se encuentre un equivalente en Faro (Asturias). El horno, del cual se conserva un ejemplar en la actualidad, es abierto, sin cubierta, con la caldera y el horno separados por una doble bóveda de adobe. Este tiene una antigüedad superior a los 500 años. Se han podido documentar quince tipos diferentes de piezas, destacando por su peculiaridad la copa, empleada por las niñas para llevar lumbre al colegio, el botijo, con su terminación superior plana, y la olla, que dio nombre a Zarzuela de las Ollas. El hecho de conservar características de elaboración poco evolucionadas, no implica que las piezas sean toscas y pesadas, ya que se han encontrado piezas de extremada ligereza y con una decoración sencilla y a la vez delicada. Se podría decir que es la alfarería más peculiar de la Provincia de Guadalajara, alfarería con “Denominación de Origen”.

AGRADECIMIENTOS

Los autores desean mostrar su agradecimiento a la Conserjería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha la financiación de las investigaciones realizadas en este trabajo mediante la “Convocatoria de ayudas para la investigación y difusión del Patrimonio Etnológico de Castilla-La Mancha”. Agradecer también al Museo de Guadalajara y sus integrantes el haber facilitado la consulta de sus fondos en los que se basa gran parte de este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

Castellote Herrero, Eulalia (1979). *La alfarería en la provincia de Guadalajara*. Guadalajara : Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana». 216 pp.

García López, J.C. *Relaciones Topográficas de España. Relaciones de pueblos que pertenecen hoy a la provincia de Guadalajara*, en: *Memorial Histórico Español*. Co-

lección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia, v. XLI y XLII (1903); XLIII (1905) (reedición en CD Rom, Guadalajara 2001 y 2003)

López de los Mozos, José Ramón (1984). *Guía de la artesanía de Guadalajara*. Consejería de Industria y Comercio de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. 126 pp.

Marqués de la Ensenada (1753). *Catastro. Libro de Autos Generales*. Archivo Histórico Provincial de Guadalajara. CE 396. Libro 1770.

Perucha Atienza, M.A. y Rodríguez Pascua, M.A. (2005). *La Alfarería de Zarzuela de Jadraque*. Ed. Aache. 200 pp.

Torres, Pablo (1982). *Cántaros españoles/1*. Ed. Artemos. 105 pp.

LOS TOPÓNIMOS DEL TIPO CASAR EN GUADALAJARA¹.

José Antonio Ranz Yubero
José Ramón López de los Mozos

I. Introducción.

Bien conocida es la abundancia de topónimos *Casar* y su derivados en Guadalajara, por lo que nuestro objetivo en este trabajo será discutir la identificación entre el topónimo *Casar* y la existencia real de un poblado con una estructura urbanística definida. Para ello estudiaremos en profundidad la acepción *Casar* y las posibles aplicaciones en la toponimia. Además este estudio se incluye dentro de una línea de trabajo que venimos realizando sobre diferentes topónimos guadalajareños: *Villar* (Ranz, López de los Mozos y Remartínez, 2004), *Castillo* (Ranz y López de los Mozos (2005) y *Torre* (Ranz y López de los Mozos, 2005).

En primer lugar hemos procedido a establecer una nómina con las denominaciones del tipo *Casar* que hemos podido documentar hasta el momento, y en nota a cada entrada realizamos su descripción física y arqueológica. Se ha llevado a cabo una revisión de nuestros anteriores trabajos de toponimia mayor (Ranz, 1996); de arqueología (Ranz y López de los Mozos, 1999); de topónimos incluidos en las *Relaciones Topográficas de Felipe II* (Ranz y López de los Mozos, 1995 y 2003); de despoblados, aunque sólo se han publicado los de la zona de Molina de Aragón (Ranz, López de los Mozos y Remartínez, 2004), y del *Repertorio de nombres geográficos* de la provincia de Guadalajara elaborado por Yago (1974).

Una vez realizada la nómina, en la que se incluyen cuarenta y dos topónimos aunque el estudio se centrará sobre los treinta que han sido considerados yacimientos arqueológicos o despoblados, se procederá a explicar la denominación *Casar* y sus derivados que son mínimos: *Casarejo* y *Casarazo*. Y finalizaremos con el apartado de conclusiones, con un mapa donde se ubican los lugares mencionados y con la bibliografía de todos aquellos trabajos que se han utilizado para realizar esta investigación.

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *Usos, prácticas y modelos de conservación de lo escrito en la Península Ibérica entre los siglos XI a XVIII*, nº de referencia BHA 2002-02541, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, dirigido por Carlos Sáez Sánchez (Universidad de Alcalá de Henares).

II. Nómima².

- Casar, El³ (TM)
Casar, El (Lebrancón) (Y)
Casar, Mina del (Navas de Jadraque) (Y)
Casar de Valdemera, Camino de (Galápagos) (Y)
5 Casarazos⁴ (Alboreca)* y **
Casarejo, El⁵ (Ablanque)**
Casarejo, El (Rueda de la Sierra)
Casarejos⁶ (Atienza)*
Casarejos, Los (Arbeteta) (Y)
10 Casarejos, Los (Establés) (Y)
Casarejos, Los⁷ (Olmeda de Cobeta)**
Casarejos, Los⁸ (Riba de Saelices)**
Casarejos, Los⁹ (Saelices de la Sal)**
Casarejos, Camino de los (Herrería)
15 Casares de Parejuela¹⁰ (Pareja)**
Casares de los Heros, Los¹¹ (Robledo de Corpes)**

² En esta nómina aparecen los topónimos mayores como (TM); las denominaciones arqueológicas acompañadas de un asterisco (*); las designaciones de despoblados con dos asteriscos (**); y las procedentes del repertorio de Yago con (Y). Detrás de cada topónimo aparecerá necesariamente la población en la que quedan encuadrados dichos yacimientos, despoblados o topónimos menores.

³ El lugar era paso de una vía romana que unía el Henares con el Jarama (Herrera Casado, 1991, 19).

⁴ Allí se encontró una estatuilla romana de bronce, además de constituir un despoblado medieval (Morère, 1983, 36-37).

⁵ Nada queda de las edificaciones de este poblado. Ahora comprende terreno cultivable, sabinas, charros, baldíos...

⁶ Se trata de un yacimiento arqueológico indeterminado, bien celtíbero o bien romano (Balbín y Valiente, 1995, 19).

⁷ Ya no quedan restos de construcciones. Todo es tierra de labor, principalmente cereal y girasol.

⁸ Se halla en una ladera que va desde el *río Salado* a la *Cueva de los Casares* , en la que no sólo se observan rocas sueltas.

⁹ Ahora todo es tierra de labor. No queda nada de lo que fue el poblado.

¹⁰ Los terrenos que ocupaba el antiguo pueblo se hallan bajo las aguas del *pantano de Entrepeñas* .

¹¹ También conocida como *Los Heros* . Aquí sólo se conservan los restos de varias tainas. Los habitantes de Robledo de Corpes desconocen la existencia de este pueblo. Cerca pasa el *río de los Heros* .

- Casares, Barranco de los (La Puerta) (Y)
 Casares, Cueva de los¹² (Riba de Saelices)*
 Casares, Los¹³ (Abánades)**
 20 Casares, Los¹⁴ (Amayas)**
 Casares, Los¹⁵ (Anguita)**
 Casares, Los¹⁶ (Anquela del Ducado)**
 Casares, Los¹⁷ (Archilla)**
 Casares, Los¹⁸ (Canales del Ducado)**
 25 Casares, Los¹⁹ (Checa)**
 Casares, Los²⁰ (Cillas)*
 Casares, Los²¹ (Esplegares)**
 Casares, Los²² (Garbajosa)* y **
 Casares, Los²³ (Hinojosa)**
 30 Casares, Los²⁴ (Luzón)**
 Casares, Los (Mochales) (Y)
 Casares, Los (Motos) (Y)
 Casares, Los²⁵ (Ocentejo)*
 Casares, Los (Pinilla de Jadraque) (Y)

¹² Se trata de un establecimiento Paleolítico y ocupación Mustariense según Fernández-Galiano, García Gelabert y Rus, 1989, 204 y 206), sin embargo también observa un poblado y una torre medieval.

¹³ Comprende tierra de labranza con algunas piedras sueltas.

¹⁴ Se conservan las paredes de algunos corrales que recuerdan el sitio donde estaba el poblado.

¹⁵ Hay restos de muralla. Se halla a unos cien metros de la confluencia del arroyo del Prado con el río Tajuña. En la parte baja hay terreno de labor donde abundan los juncos.

¹⁶ Los naturales no reconocen este nombre, pero lo equiparan con *Tejarejos*, que fue un antiguo poblado. Se halla en un campo de labor junto a una industria, ahora improductiva.

¹⁷ Se ubica en un olivar, anteriormente era una huerta, otra parte es yermo. Está cerca de la *fuentes de las Pozas* y allí apareció un incensario.

¹⁸ Donde se enclavaba el antiguo poblado ahora se observan unas cerradas mal conservadas.

¹⁹ Aún son hoy visibles los restos de cimientos que bien pudieran corresponder a una muralla. En *Obispado* (1886, 157) se dice que "en el sitio que llaman *Los Casares* se encuentran las ruinas de un pequeño pueblo, al extremo del Sur en el punto llamado *Castillejos*, se ven así mismo minas que indican ser una gran población con buenos edificios".

²⁰ Restos de arqueológicos de la segunda Edad del Hierro (Arenas, 1993, 281).

²¹ En este paraje dedicado a la siembra exclusivamente no se observan vestigios de despoblado.

²² Yacimiento de la Edad del Hierro (Fernández-Galiano, García Gelabert y Rus, 1989, 208) o quizás visigodo o medieval (Morère, 1983, 18).

²³ Restos de paredones habilitados como cerradas para el ganado. Junto a este lugar se halla el *Campo-santo Viejo*, lugar donde se enterraba a los que morían por causa de epidemia.

²⁴ En la actualidad es terreno de siembra, en el que aparecieron algunas piedras al arar, pero los habitantes de Luzón desconocen que allí hubiera existido un pueblo.

²⁵ Se hallaron lápidas romanas (*Memorial*, 1915 VI, 202).

- 35 Casares, Los²⁶ (Ribarredonda)**
 Casares, Los²⁷ (Riosalido)**
 Casares, Los²⁸ (Selas)**
 Casares, Los²⁹ (Solanillos del Extremo)**
 Casares, Los³⁰ (Tordelloso)**
- 40 Casares, Los³¹ (Tordesilos)**
 Casares, Los³² (Valsalobre)**
 Casares, Solana de los (Algar de Mesa) (Y)

III. El topónimo Casar.

La primera vez que el término *Casar* aparece documentado es en los *Documentos de Valpuesta*, del año 865: «agrum (...) et pumares et kasares» (Menéndez Pidal et alii, 2003, 126). El origen del término hay que buscarlo en *Casa* derivado del latín CASAM y del sufijo colectivo *-ar*, opinión generalizada, aunque Sigüero (1997, 296) lo hace proceder del bajo latín CASALE. Álvarez Maurín (1994, 305) manifiesta que el derivado adjetival en *-ale(m)*, o mejor en la forma disimilada de este sufijo, se formó en la latinidad tardía, en la que aparece usado tanto con el sentido de adjetivo, como con el de sustantivo de 'edificio'.

Veamos las distintas acepciones que se le otorgan a este término, convertido en topónimo.

González (1975 I, 289) propone que esta designación alude a un 'conjunto de casas abandonadas', en disposición análoga a *Villar* o *Villarejo*. Esos restos en bastantes ocasiones son musulmanes según Pavón (1984, 31), quien además desestima el que *Casar* derive de ALCAZAR. A juicio de Celdrán (2002, 223) con *Casar* se alude a lo que queda de un pueblo o aldea antes de haber sido abandonado.

Como 'barrio anejo, casa de campo' lo explica García de Diego (1959, 184), señalando que es un vocablo similar a *Cubillas*. También Coca (1993, 251) cree que

²⁶ Es terreno baldío aunque hay algunos majanos. Cerca se hallan unas parideras.

²⁷ Es campo cultivable, aparecen tejas y piedras al cultivar el terreno. Se ubica cerca del *arroyo de la Hoz del Cubillo* y a medio camino, medio kilómetro aproximadamente, entre Riosalido y una venta mal conservada.

²⁸ En este paraje aparecieron tejas, en la actualidad no quedan cimientos ya que la Concentración Parcelaria lo arrasó todo. De todos modos se desconoce que allí haya existido un pueblo.

²⁹ En tiempos hubo cerradas para el ganado, ahora es terreno no cultivable y se puede ver alguna que otra piedra suelta.

³⁰ El despoblado, también documentado como *Ventosa*, se ubica entre los *arroyos Guijarrales* y *Horcajo*. Ahora es únicamente tierra de cultivo con alguna paridera hundida.

³¹ Junto a la *fuentes de Celemilla* dicen que estaba este pueblo. Es visible un abrevadero, la fuente y unas tapias mermadas, que quizás pertenecieran a las viviendas. Un tractor, mientras araba, encontró piedras labradas.

³² No hay restos del poblado. Ahora todo es tierra de labor junto a un cerro, lindando con la carretera que transita desde Molina a Peralejos.

su significado es el de 'conjunto de casas que no llega a constituir un pueblo'³³.

Según Cabrillana (1972, 492) las formas *Casa*, *Casar*, *Casarejo*, etc. indican asentamientos de repoblación sobre restos de antiguos despoblados. Para Carrión (1989, 106) topónimos sorianos como *Paredes*, *Casares*, ... hacen probablemente referencia, en época medieval, a la denominación de restos de estructuras poblacionales tardorromanas o anteriores. Más concreto es Sigüero (1997, 296) al afirmar que, en Segovia, con *Casar* se designa al conjunto de restos de edificios antiguos cuando se ha olvidado el nombre original del pueblo; la terminación *-ar* indica el carácter ruinoso o abandonado de las casas, al igual que ocurre en *Villar*, *Quintanar*... También en Valladolid en los *Casares* hay restos de construcciones antiguas (Sanz Alonso, 1994, 305). Gordón y Rustaller (1991, 73-74) señalan que *Casar* y *Casal* refieren lugares con visibles restos de despoblados y, en concreto, los *Casar* que se edificarían en época romana, o al menos antes de la conquista musulmana de principios del siglo VIII, sobre restos de un despoblado de época anterior.

El *DRAE* (1994, 430) auna todas estas acepciones en la entrada *Casar* como «conjunto de casas que no llegan a formar un pueblo. Solar, pueblo arruinado, o conjunto de restos de edificios antiguos».

Otra hipótesis, improbable sin duda, es la que señala Álvarez (1968, 184) al proponer que *Casar* derive del latín *CASSARE*, 'anular', 'destruir'; se considera un cultismo jurídico que antes tenía *-ss-* sorda. En todo caso denominaría a un lugar donde ocurrirían sucesivamente múltiples anulamientos o destrucciones.

En concreto y ciñéndonos al topónimo mayor³⁴ *El Casar* (antes apellidado de *Talamanca*) vemos como Herrera Casado (1991, 24), tras negar que *El Casar* proceda de *EL QUESAR*, 'lugar donde se hacen quesos', afirma que desde su fundación en el siglo XI, significa 'agrupación de casas donde un grupo de gentes se dedicó a vivir en los campos del entorno', y Monge (1993, 61) apunta que este topónimo designa a un amplio territorio que desde tiempos antiguos se dedica a la agricultura.

Casarejo contiene el sufijo *-ejo*, procedente del latín *-ICULU*, para designar lugares en ruinas o con restos de edificios antiguos (Carracedo, 1996, 227).

Casarazos posee el sufijo *-azo*, cuyo origen está en el latín *-ACEUS*, *-ACEA*, que aquí tiene aquí un valor peyorativo.

También es importante que nos centremos, aunque brevemente, en los dos topónimos que presentan un elemento determinativo que delimita el sentido de *Casares*.

En *Casares de los Heros* al igual que en *El Cabildo de los Heros* (Soria), *Heros* no se usa con el sentido genérico de 'campo', sino que es 'campo cultivado' según García de Diego (1951, 50). Así pues entre *Heras* y *Heros* se ha producido una extensión de significado, desde 'campo' a 'campo cultivado'.

³³ ÁLVAREZ MAURÍN (1994, 305) dice, aplicado a documentos leoneses, que por lo general con *Casar* se alude a un conjunto de construcciones precarias, no utilizadas probablemente para viviendas sino como cobertizo o almacén de los aperos de labranza.

³⁴ ALBAIGÉS (1998, 183) plantea la posibilidad de explicar el topónimo mayor *Casares* (Málaga) como 'torre de los césares', luego *Casares* sería una confusión de *Césares*, hecho poco probable.

Casares de Parejuela se puede encuadrar entre las migraciones de corto recorrido que señala Oliver Asín³⁵. Es significativo que *Parejuela* y *Pareja*, lugar del que dependía histórica y administrativamente el primero³⁶, se puedan relacionar como indica Nieto (1997, 274) a ‘restos de muros’. Otra posibilidad es que el topónimo *Pareja* y su derivado puedan partir de una base común próxima a *PAR, tal vez equivalente a *PAL, ‘embalse, agua en abundancia’.

IV. Conclusiones.

Los topónimos *Casares* son específicamente castellanos³⁷, ya que apenas encontramos ejemplos en Aragón, Murcia o Castellón. En Asturias domina el término *Casal* y en Andalucía quedan algunos ejemplos del tipo *Casariche*.

En lo que se refiere a nuestra provincia tras exponer este cuadro aclaratorio estableceremos algunas conclusiones.

TÉRMINO TOPÓNIMO	UBICACIÓN	DOCUMENTACIÓN	RESTOS DE CONSTRUCCIONES
Casar, El		848	sí hay restos
Casar, El	Lebrancón	Yago	sin noticias
Casar, Mina del	Navas de Jadraque	Yago	sin noticias
Casar de Valderrama	Galápagos	Yago	sin noticias
Casarezos	Alboreca	1353 y 1587	restos romanos
Casarejo, El	Ablanque	tradición oral	sin restos
Casarejo, El	Rueda de la Sierra	Yago	sin noticias
Casarejos celtibérica	Atienza		necrópolis
Casarejos, Los	Arbeteta	Yago	sin noticias
Casarejos, Los	Establés	Yago	sin noticias
Casarejos, Los	Olmeda de Cobeta	tradición oral	sin restos
Casarejos, Los	Riba de Saelices	tradición oral	sin restos
Casarejos, Los	Saelices de la Sal	tradición oral	sin restos
Casarejos, Camino de	Herrería	Yago	sin noticias
Casares de Parejuela	Pareja	1575	sin restos
Casares de los Heros	Robledo de Corpes	1575	sin restos
Casares, Barrando de	La Puerta	Yago	sin noticias
Casares, Cueva de los	Riba de Saelices		Paleolítico
Casares, Los	Abánades	tradición oral	sin restos
Casares, Los	Amayas	tradición oral	parideras
Casares, Los	Anguita	tradición oral	restos de muralla
Casares, Los	Anquela del Ducado	1845	sin restos
Casares, Los	Archilla	tradición oral	sin restos

³⁵ OLIVER ASÍN (1991, 123-124) señala que “de muchos pueblos de esta región (centro) han emigrado en cierta época grupos de vecinos que han ido a fundar nuevos poblados sin alejarse demasiado de su origen. Los nuevos pueblos que han surgido han recibido los mismos nombres de lugares abandonados por los emigrantes, pero en forma de diminutivo (...) *Cercedilla* de *Cerceda*”.

³⁶ Una vez saturado el asentamiento de *Pareja* algunos habitantes fundarían un caserío mínimo al que llamarían *Casares de Parejuela*.

³⁷ Lo hemos encontrado en repertorios de Toledo, Extremadura, Salamanca, Segovia, Ávila, Valladolid, León, Soria y Burgos.

TÉRMINO TOPÓNIMO	UBICACIÓN	DOCUMENTACIÓN	RESTOS DE CONSTRUCCIONES
Casares, Los	Canales del Ducado	tradición oral	parideras
Casares, Los	Checa	tradición oral	restos de muralla
Casares, Los	Cillas		IIª Edad del Hierro
Casares, Los	Esplegares	tradición oral	sin restos
Casares, Los	Garbajosa		Edad del Hierro
Casares, Los	Hinojosa	tradición oral	parideras
Casares, Los	Luzón	tradición oral	sin restos
Casares, Los	Mochales	Yago	sin noticias
Casares, Los	Motos	Yago	sin noticias
Casares, Los	Ocentejo	1575	Lápidas romanas
Casares, Los	Pinilla de Jadraque	Yago	sin noticias
Casares, Los	Ribarredonda	tradición oral	parideras
Casares, Los	Riosalido	tradición oral	sí hay restos
Casares, Los	Selas	tradición oral	sí hay restos
Casares, Los	Solanillos del Extrem	tradición oral	parideras
Casares, Los	Tordelloso	tradición oral	sin restos
Casares, Los	Tordesilos	tradición oral	restos de muralla
Casares, Los	Valsalobre	tradición oral	sin restos
Casares, Solana de los	Algar de Mesa	Yago	sin noticias

En Guadalajara los *Casares*, sólo tres quedarían al margen, están en la parte Este de una hipotética línea que iría desde Atienza a Sacedón, curiosamente se trata de una zona en su mayor parte coincidente con los territorios que pertenecieron históricamente al Obispado de Sigüenza. ¿Por qué? Tal vez porque hemos conservado el nombre de los despoblados en torno a la ciudad de Guadalajara, mientras que, como bien apunta Sigüero, en aquel espacio los poblados desaparecieron sin dejar huella alguna de su denominación.

El carácter provisional de los poblados así denominados, que subrayaba más arriba Álvarez Maurín y que podría aplicarse a los casos de Amayas, Canales del Ducado, Hinojosa, Ribarredonda, Robledo de Corpes y Solanillos del Extremo donde quedan restos de parideras, queda en entredicho en el caso de *Casares* (Riosalido), pues este lugar no dista más de quinientos metros de la localidad originaria y nos inclinamos a pensar que se trata de construcciones individuales, una especie de pajares o graneros, que se hallaban junto a las primitivas eras y que servían para guardar los instrumentos y accesorios de trilla, e incluso en La Olmeda de Jadraque se conocen como *palomares* y poseen también la función de cobijar a tales aves. Esta explicación también valdría para *Casares de los Heros*.

El hecho de que las denominaciones *Casar* o derivados presenten dudas a la hora de encuadrarlos en una época arqueológica determinada, o no se encuentren restos dado que la Concentración Parcelaria de mediados del siglo XX acabó con los muros o restos aún perceptibles hasta entonces, nos lleva a proponer una hipótesis. Algunos topónimos *Casar* aludirían a restos de murallas que constituirían una fortificación y no a restos de edificaciones antiguas en general. Estos puntos defensivos habrían sido construidos en diferentes épocas, pero con la llegada de los árabes debieron tomar el nombre de *Alcazar* y, una vez reconquistados, pasarían a denominarse

Casar, Casares, etc. Aquí se podría encuadrar el topónimo mayor *El Casar*, ya que está documentado «EL CAZAR» (848-886) en la *Destrucción de la plaza de Talamanca por Don Rodrigo* (Hernández Jiménez, 1962, 280), el yacimiento arqueológico de *Cueva de los Casares* y los despoblados de Anguita, Checa, Tordesilos y Pareja³⁸.



³⁸ En el topónimo *Pareja*, del que nuestro *Casares de Parejuela* es dependiente, va implícita la idea de construcción amurallada.

V. Bibliografía.

- ALBAIGÉS OLIVART, José María (1998): *Enciclopedia de los topónimos españoles*, Barcelona, Planeta.
- ÁLVAREZ, Grace de Jesús (1968): *Topónimos en apellidos hispanos*, Madrid, Adelphi University, Garden City.
- ÁLVAREZ MAURÍN, María del Pilar (1994): *Diplomática asturleonera. Terminología toponímica*, León, Universidad.
- ARENAS ESTEBAN, Jesús Alberto (1993): «El poblamiento de la Segunda Edad del Hierro en la depresión de Tortuera-La Yunta (Guadalajara)», *Complutum* 4, Madrid, 279-296.
- BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de y VALIENTE MALLA, Jesús (1995): «Carta Arqueológica de la Provincia de Guadalajara», *Arqueología en Guadalajara*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 9-19.
- CARRACEDO ARROYO, Eleuterio (1996): *Toponimia de la tierra de Soria*, Soria, Excma. Diputación Provincial de Soria.
- CARRIÓN MATAMOROS, Eduardo (1998): «La zona Oriental soriana en la Alta Edad Media: Estructuras de población y sistemas de defensas», *Celtiberia*, nº 92, año XLVII, Soria, 7-54.
- CELDRÁN GOMARIZ, Pancracio (2002): *Diccionario de topónimos españoles y sus gentilicios*, Madrid, Espasa-Calpe.
- COCA TAMAME, Ignacio (1993): *Topónimos de la Ribera de Cañedo (Provincia de Salamanca)*, Salamanca, Universidad.
- *DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA* (1994); Madrid, Real Academia Española (21ª ed.).
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Dimas, GARCÍA-GELABERT, Mª Paz y RUS, Inmaculada (1989): *Arqueología en Castilla-La Mancha*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- GARCÍA DE DIEGO, Rafael (1959): «Sobre topónimos sorianos y su historia», *Celtiberia* 15 año IX, Soria, 91-112 y 171-193.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1951): «El habla de Soria. Su fichero léxico», *Celtiberia* I nº 2, Soria, 31-50.
- GONZÁLEZ, Julio (1975-1976): *Repoblación de Castilla La Nueva I y II*, Madrid, Universidad Complutense.
- GORDÓN PERAL, María Dolores y RUHSTALLER, Stefan (1991): *Estudio léxico-semántico de los nombres de lugar onubenses. Toponimia y Arqueología*, Sevilla, Alfar.
- HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Félix (1962): «Estudios de geografía histórica española. El Fayy al-Sarrat, actual puerto de Somosierra y la insegura identificación de este puerto con el Fayy Tariq», *Al-Andalus* XXVII, Madrid-Granada, 267-279.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón et alii (2003): *Léxico hispánico primitivo (siglos VIII al XII)*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal y Real Academia Española.
- MEMORIAL HISTÓRICO ESPAÑOL XLI, XLII (1903), XLIII (1905), XLV (1912), XLVI y XLVII (1915), Real Academia de la Historia, Madrid, Aumentos de GARCÍA LÓPEZ, Juan Catalina (XLI-XLIII) y de PÉREZ VILLAMIL, Manuel (XLV-XLVII).
- MONGE MOLINERO, Eusebio (1993): *Topónimos de la provincia de Guadalajara*, Sigüenza (Guadalajara), El Autor.
- NIETO BALLESTER, Emilio (1997): *Breve diccionario de topónimos españoles*, Madrid, Alianza Editorial.
- OBISPADO DE SIGÜENZA: NOMENCLATOR DESCRIPTIVO Y ESTADÍSTICO DE TODOS LOS PUEBLOS DEL MISMO, por un Sacerdote de la Diócesis (1886), Zaragoza.
- OLIVER ASÍN, Jaime (1991): *Historia del nombre de Madrid*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, (2ª ed.).
- PAVÓN MALDONADO, Basilio (1984): *Guadalajara Medieval. Arte y arqueología Árabe y Mudéjar*, Madrid, C.S.I.C.
- RANZ YUBERO, José Antonio (1996): *Toponimia mayor de Guadalajara. Contribución crítica al estudio de la toponimia mayor guadalajareña con un diccionario de topónimos*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana».
- RANZ YUBERO, José Antonio y LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón (1995): «Repertorio de topónimos contenidos en las *Relaciones Topográficas de Felipe II*. Provincia de Guadalajara», *Wad-Al-Hayara*, nº 22, Guadalajara, 353-479.
- (1999): *Toponimia y arqueología. Yacimientos arqueológicos de Guadalajara y su denominación*, Ed. Caja de Guadalajara, Guadalajara.
- (1997): *Estudio de la toponimia menor de Maranchón (Balbacil, Clares, Codes, Maranchón y Turmiel)*, Maranchón, Ayuntamiento de Maranchón. Guadalajara.
- (1998): «Estudio sobre la toponimia menor de Riosalido», *Anales Seguntinos* nº 14, Sigüenza (Guadalajara), 133-159.
- HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Félix (1962): «Estudios de geografía histórica española. El Fayy al-Sarrat, actual puerto de Somosierra y la insegura identificación de este puerto con el Fayy Tariq», *Al-Andalus* XXVII, Madrid-Granada, 267-279.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón et alii (2003): *Léxico hispánico primitivo (siglos VIII al XII)*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal y Real Academia Española.
- MEMORIAL HISTÓRICO ESPAÑOL XLI, XLII (1903), XLIII (1905), XLV (1912), XLVI y XLVII (1915), Real Academia de la Historia, Madrid, Aumentos de GARCÍA LÓPEZ, Juan Catalina (XLI-XLIII) y de PÉREZ VILLAMIL, Manuel (XLV-XLVII).
- MONGE MOLINERO, Eusebio (1993): *Topónimos de la provincia de Guadalajara*, Sigüenza (Guadalajara), El Autor.

- NIETO BALLESTER, Emilio (1997): *Breve diccionario de topónimos españoles*, Madrid, Alianza Editorial.
- OBISPADO DE SIGÜENZA: *NOMENCLATOR DESCRIPTIVO Y ESTADÍSTICO DE TODOS LOS PUEBLOS DEL MISMO*, por un Sacerdote de la Diócesis (1886), Zaragoza.
- OLIVER ASÍN, Jaime (1991): *Historia del nombre de Madrid*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, (2ª ed.).
- PAVÓN MALDONADO, Basilio (1984): *Guadalajara Medieval. Arte y arqueología Árabe y Mudéjar*, Madrid, C.S.I.C.
- RANZ YUBERO, José Antonio (1996): *Toponimia mayor de Guadalajara. Contribución crítica al estudio de la toponimia mayor guadalajareña con un diccionario de topónimos*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana».
- RANZ YUBERO, José Antonio y LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón (1995): «Repertorio de topónimos contenidos en las *Relaciones Topográficas de Felipe II*. Provincia de Guadalajara», *Wad-Al-Hayara*, nº 22, Guadalajara, 353-479.
- (1999): *Toponimia y arqueología. Yacimientos arqueológicos de Guadalajara y su denominación*, Ed. Caja de Guadalajara, Guadalajara.
- (1997): *Estudio de la toponimia menor de Maranchón (Balbacil, Clares, Codes, Maranchón y Turmiel)*, Maranchón, Ayuntamiento de Maranchón. Guadalajara.
- (1998): «Estudio sobre la toponimia menor de Riosalido», *Anales Seguntinos* nº 14, Sigüenza (Guadalajara), 133-159.
- (2003): «Addenda al repertorio de topónimos contenidos en las *Relaciones Topográficas de Felipe II*. Provincia de Guadalajara», *Wad-Al-Hayara*, nº 30, Guadalajara, 283-312.
- (2003): «El nacimiento de los pueblos en la Edad Media: la teoría de Oliver Asín y su aplicación a la provincia de Guadalajara», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CC, Cuaderno II, Madrid, 133-164.
- (2005): «El topónimo *castillo* en Guadalajara y su correspondencia con edificaciones defensivas», *Actas del III Congreso de Castellología Ibérica*, (2005), Guadalajara, 351-361.
- (2005): «El topónimo *torre* en Guadalajara ¿Sinónimo de fortificación?», *Actas del III Congreso de Castellología Ibérica*, Guadalajara, 363-374.
- RANZ YUBERO, José Antonio, LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón y REMARTÍNEZ MAESTRO, María Jesús (2004): *Estudio toponímico de los despoblados de la comarca de Molina de Aragón*, Ayuntamiento de Molina de Aragón y Comunidad del Real Señorío de Molina y su Tierra, Molina de Aragón (Guadalajara).
- (2004): «Los despoblados medievales en el Común de Villa y Tierra de Alcalá», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XLIV, Madrid, 848-878.

- SANZ ALONSO, Beatriz (1997): *Toponimia de la provincia de Valladolid. Las cuencas del Duero, Pisuerga y Esgeva*, Valladolid, Universidad.
- SIGUERO LLORENTE, Pedro Luis (1997): *Significado de los nombres de los pueblos y despoblados de Segovia*, Madrid, El Autor.
- YAGO ANDRÉS, María del Carmen (1974): *Repertorio de nombres geográficos. Guadalajara, Valencia, Anúbar*.

ACTIVIDADES DE LA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO DE GUADALAJARA AÑO 2005

La puesta en marcha en 2004 de la Asociación supuso abordar el ajuste de los antiguos Estatutos a la nueva Ley, captar socios, conseguir un mínimo de capital para poder organizar actividades y el cumplimiento de otros trámites necesarios para su funcionamiento. Todo ello no ha permitido hasta ahora la organización o intervención en un número mayor de actividades, ni planificar una programación periódica para próximos ejercicios.

No obstante se ha intentado aprovechar las circunstancias a nuestro alcance para consolidar la entidad, darla a conocer e ir introduciéndola en diferentes proyectos culturales y organizar, en la medida de nuestras posibilidades, algunas de las actividades desarrolladas en el Museo.

Presentamos de forma concisa las novedades de la Asociación y los actos en los que ha intervenido a lo largo de 2005.

NUEVO LOGOTIPO

Como un paso más en la consolidación de la Asociación, desde diciembre de 2005 contamos con un logotipo que a partir de ahora figurará en todas las actividades en la que ésta intervenga.

El logotipo, basado en las arquerías de la galería occidental del Palacio, es un diseño original de Ramón Menasanch, Profesor de la Escuela de Artes de Guadalajara, a quien queremos reconocer y agradecer su colaboración.



SOCIOS

Hasta diciembre de 2005 la Asociación de Amigos del Museo cuenta con 33 socios.

EDICIÓN DEL N.º 0 DEL BOLETÍN DE LA ASOCIACIÓN

En abril de 2005 se editó el primer Boletín de la Asociación (el número 0), con una subvención concedida por la Excm. Diputación Provincial de Guadalajara.

La cuantía de dicha ayuda permitió realizar un ejemplar discreto, con 23 páginas en blanco y negro y una tirada de 300 ejemplares. Su difusión, a la espera de una presentación formal, se hizo únicamente entre los socios y colaboradores.

Los contenidos de este primer Boletín, estaban relacionados con los fondos del Museo y con las tres Secciones de las que consta: Bellas Artes, Arqueología y Etnografía. El sumario de las 23 páginas fue:

Saludo: Fernando Aguado Díaz (Director del Museo de Guadalajara), pág. 2.

Presentación: Junta Directiva de la Asociación, pág. 3.

La Espada de Guadalajara: Jesús Valiente Malla (Presidente de la Asociación), págs. 4-6.

La Virgen de la Leche de Alonso Cano en el Museo de Guadalajara: Ángel Rodríguez Rebollo, págs. 7-10.

Una talla y dos estelas discoideas de Condemios de Arriba (Guadalajara): José Ramón López de los Mozos Jiménez (Secretario de la Asociación), págs. 11-13.

Actividades del Museo de Guadalajara (enero-noviembre de 2004), págs. 14-18.

Estatutos de la Asociación, págs. 19-23.

EDICIÓN DEL N.º 1 DEL BOLETÍN DE LA ASOCIACIÓN

En la presente edición, patrocinada varias entidades, ha aumentado el número de páginas y cambiado el formato; la intención es continuar el crecimiento y la periodicidad del Boletín, además de captar nuevos artículos originales de investigación relacionados con los fondos del Museo o con sus tres Secciones.

Se ha constituido un Comité de Redacción para supervisar los diferentes artículos que puedan ir llegando para publicar en próximos números, establecer un determinado nivel, y controlar la temática de los mismos y su encuadre en los objetivos de la publicación.

También se pretende que, a partir de este número, se pueda establecer un intercambio con otros Museos e instituciones para acrecentar el fondo bibliográfico del Museo.

VISITA GUIADA GRATUITA A LA EXPOSICIÓN DON QUIJOTE. LA SOMBRA DEL CABALLERO

Con motivo de la muestra del IV Centenario de la primera edición de Don Quijote, se solicitó al Museo la realización de una visita guiada para los miembros de la Asociación y sus acompañantes. Se llevó a cabo el día 2 de junio de 2005 a las 17,30 horas y asistieron 22 personas.

LA PIEZA DEL MES. SAN NICOLÁS DE BARI (ANÓNIMO, S. XVII)

Uno de los objetivos de la Asociación es la colaboración con el Museo en aquellas actividades que den a conocer sus fondos y que diversifiquen su oferta cultural. Por ello se ha implicado, junto a la Consejería de Cultura y la Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, en la organización de *La Pieza del Mes*, una iniciativa que pretende ir mostrando periódicamente piezas desconocidas o presentar otras ya expuestas desde una óptica diferente y que encaja perfectamente en las actividades que la Asociación pretende realizar.

Como pieza de diciembre de 2005, se eligió el cuadro del siglo XVII, de autor anónimo *San Nicolás de Bari*, obispo de Mira, un santo cuya generosidad le ha perpetuado como el personaje que reparte los regalos en Navidad, después de evolucionar su imagen a Papá Noel y a Santa Claus.

La Asociación también participó en los actos complementarios a la exposición de la pieza, como la conferencia a cargo del profesor Fernando Collar de Cáceres de la Universidad Autónoma de Madrid "*Claves, incógnitas y contextualización iconográfica de un cuadro devocional: el San Nicolás de Bari del Museo de Guadalajara*" y la Mesa Redonda "*De San Nicolás a Papá Noel. Tradiciones del Mundo*" de las tradiciones de fiestas y regalos navideños en otros países.

Los resultados de esta primera incursión de la Asociación como organizadora de actos culturales han sido muy positivos, ya que la asistencia a la exposición y a las actividades relacionadas llegó a 1.041 personas.

PRESENTACIÓN DE LA ASOCIACIÓN Y DEL BOLETÍN Nº 0

Coincidiendo con la inauguración de *La Pieza del Mes*, el 15 de diciembre de 2005, primera actividad en la que participa la Asociación, se realizó ante los medios de comunicación la presentación formal de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara y del Boletín nº 0.

PRESENTACIÓN DEL CD-ROM LA ALFARERÍA DE MÁLAGA DEL FRESNO

Coincidiendo con la edición de este número se habrá celebrado la presentación del nuevo CD-ROM sobre alfarería, esta vez de Málaga del Fresno, elaborado por M. A. Rodríguez Pascua, M. A. Perucha Atienza y J. Rodríguez Pascua y que supondrá el primer acto organizado en solitario por la Asociación.

SOCIOS

Hasta diciembre de 2005 la Asociación de Amigos del Museo cuenta con 33 socios.

EDICIÓN DEL Nº 0 DEL BOLETÍN DE LA ASOCIACIÓN

En abril de 2005 se editó el primer Boletín de la Asociación (el número 0), con una subvención concedida por la Excma. Diputación Provincial de Guadalajara.

La cuantía de dicha ayuda permitió realizar un ejemplar discreto, con 23 páginas en blanco y negro y una tirada de 300 ejemplares. Su difusión, a la espera de una presentación formal, se hizo únicamente entre los socios y colaboradores.

Los contenidos de este primer Boletín, estaban relacionados con los fondos del Museo y con las tres Secciones de las que consta: Bellas Artes, Arqueología y Etnografía. El sumario de las 23 páginas fue:

Saludo: Fernando Aguado Díaz (Director del Museo de Guadalajara), pág. 2.

Presentación: Junta Directiva de la Asociación, pág. 3.

La Espada de Guadalajara: Jesús Valiente Malla (Presidente de la Asociación), págs. 4-6.

La Virgen de la Leche de Alonso Cano en el Museo de Guadalajara: Ángel Rodríguez Rebollo, págs. 7-10.

Una talla y dos estelas discoideas de Condemios de Arriba (Guadalajara): José Ramón López de los Mozos Jiménez (Secretario de la Asociación), págs. 11-13.

Actividades del Museo de Guadalajara (enero-noviembre de 2004), págs. 14-18.

Estatutos de la Asociación, págs. 19-23.

EDICIÓN DEL N.º 1 DEL BOLETÍN DE LA ASOCIACIÓN

En la presente edición, patrocinada varias entidades, ha aumentado el número de páginas y cambiado el formato; la intención es continuar el crecimiento y la periodicidad del Boletín, además de captar nuevos artículos originales de investigación relacionados con los fondos del Museo o con sus tres Secciones.

Se ha constituido un Comité de Redacción para supervisar los diferentes artículos que puedan ir llegando para publicar en próximos números, establecer un determinado nivel, y controlar la temática de los mismos y su encuadre en los objetivos de la publicación.

También se pretende que, a partir de este número, se pueda establecer un intercambio con otros Museos e instituciones para acrecentar el fondo bibliográfico del Museo.

VISITA GUIADA GRATUITA A LA EXPOSICIÓN DON QUIJOTE. LA SOMBRA DEL CABALLERO

Con motivo de la muestra del IV Centenario de la primera edición de Don Quijote, se solicitó al Museo la realización de una visita guiada para los miembros de la Asociación y sus acompañantes. Se llevó a cabo el día 2 de junio de 2005 a las 17,30 horas y asistieron 22 personas.

LA PIEZA DEL MES. SAN NICOLÁS DE BARI (ANÓNIMO, S. XVII)

Uno de los objetivos de la Asociación es la colaboración con el Museo en aquellas actividades que den a conocer sus fondos y que diversifiquen su oferta cultural. Por ello se ha implicado, junto a la Consejería de Cultura y la Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, en la organización de *La Pieza del Mes*, una iniciativa que pretende ir mostrando periódicamente piezas desconocidas o presentar otras ya expuestas desde una óptica diferente y que encaja perfectamente en las actividades que la Asociación pretende realizar.

Como pieza de diciembre de 2005, se eligió el cuadro del siglo XVII, de autor anónimo *San Nicolás de Bari*, obispo de Mira, un santo cuya generosidad le ha perpetuado como el personaje que reparte los regalos en Navidad, después de evolucionar su imagen a Papá Noel y a Santa Claus.

La Asociación también participó en los actos complementarios a la exposición de la pieza, como la conferencia a cargo del profesor Fernando Collar de Cáceres de la Universidad Autónoma de Madrid "*Claves, incógnitas y contextualización iconográfica de un cuadro devocional: el San Nicolás de Bari del Museo de Guadalajara*" y la Mesa Redonda "*De San Nicolás a Papá Noel. Tradiciones del Mundo*" de las tradiciones de fiestas y regalos navideños en otros países.

Los resultados de esta primera incursión de la Asociación como organizadora de actos culturales han sido muy positivos, ya que la asistencia a la exposición y a las actividades relacionadas llegó a 1.041 personas.

PRESENTACIÓN DE LA ASOCIACIÓN Y DEL BOLETÍN Nº 0

Coincidiendo con la inauguración de *La Pieza del Mes*, el 15 de diciembre de 2005, primera actividad en la que participa la Asociación, se realizó ante los medios de comunicación la presentación formal de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara y del Boletín nº 0.

PRESENTACIÓN DEL CD-ROM LA ALFARERÍA DE MÁLAGA DEL FRESNO

Coincidiendo con la edición de este número se habrá celebrado la presentación del nuevo CD-ROM sobre alfarería, esta vez de Málaga del Fresno, elaborado por M. A. Rodríguez Pascua, M. A. Perucha Atienza y J. Rodríguez Pascua y que supondrá el primer acto organizado en solitario por la Asociación.

ACTIVIDADES DEL MUSEO DE GUADALAJARA 2005

El año 2005 ha venido marcado por la celebración del IV Centenario de la edición de la primera parte de D. Quijote de la Mancha, de la que el Museo no iba a quedar al margen. La Empresa Pública Don Quijote 2005 S.A., organizó el montaje de una gran exposición, la primera de las grandes, que ocupó todas las salas y parte del patio del Palacio. Para ello fue necesario acometer una serie de reformas que cambiaron completamente la fisonomía de las salas de exposición y que, tras su cierre, ha supuesto la necesidad de redactar un nuevo Plan Museográfico para abrir de nuevo la exposición permanente y adecuar las Salas del Duque para continuar recibiendo exposiciones temporales.

El Museo participó activamente como receptor coordinando las visitas guiadas de grupos, controlando las ventas de recuerdos del Centenario, en la vigilancia y control de las obras y de los medios técnicos que aportaba la organización de la exposición, en la estadística de visitantes y, en definitiva, en la coordinación del amplio grupo de personas que la cubrían para garantizar el desarrollo normal de la muestra.

Aunque la dedicación a la exposición ocupaba una gran parte de la actividad del Museo, no por ello se interrumpieron sus actividades propias: tramitación de expedientes de donación, depósito y préstamo de obras para otras exposiciones, supervisión de las condiciones de transporte y exposición de las obras prestadas, atención a investigadores, recepción de materiales arqueológicos, conservación, restauración, inventario y catalogación de sus fondos y de los que ingresaron por diferentes conceptos y la gestión interna del Centro.

EXPOSICIONES TEMPORALES

Es obligado comenzar el apartado de las actividades desarrolladas en el Museo con las exposiciones temporales, atendiendo a la repercusión y los condicionantes que ha supuesto para la Institución ***Don Quijote. La Sombra del Caballero***, primera de las grandes muestras organizadas con motivo del IV Centenario de la publicación de la primera parte del Ingenioso Hidalgo.

Esta exposición, comisariada por Víctor Antona del Val, fue inaugurada el 31 de enero por el Presidente de la Comunidad D. José María Barreda, junto a otras personalidades como el Ministro de Defensa, José Bono, varios Consejeros y autoridades locales y provinciales. Aunque en principio estaba previsto su cierre el 8 de mayo, la gran afluencia de visitantes aconsejó prorrogarla hasta el 6 de junio.

Durante ese período visitaron la exposición 56.846 personas venidas de todos los lugares de la geografía nacional y del extranjero.

Siguiendo con las muestras del IV Centenario, del 29 de septiembre al 26 de octubre, se abrió en las Salas del Duque la exposición **Iconografía Popular del Quijote** que mostraba el lado más comercial y el modo de hacer llegar la obra al público en general mediante cromos, sellos, etc... y que recibió 2.177 visitas.

También con motivo del Centenario se inauguró el 16 de noviembre la exposición **Otros Quijotes** abierta hasta el 13 de diciembre en las Salas del Duque y en la cual cincuenta diseñadores reinterpretan al Caballero. Fue visitada por 2.139 personas.

La sala del primer piso del Palacio, con motivo de las VII Jornadas de Castilla-La Mancha de Investigación en Archivos, acogió del 15 de noviembre al 11 de diciembre la exposición **Guadalajara entre Repúblicas 1868-1939**, un recorrido por los documentos, las fotografías y otros objetos de esa época. Recibió 1.899 visitantes.

Continuando con la programación habitual del Museo en años anteriores, el día 21 de diciembre se inauguró la exposición **Certamen de Jóvenes Artistas de Castilla-La Mancha 2005**, que finalizó el 8 de enero de 2006 con la visita de 561 personas.

ACTIVIDADES DEL MUSEO

La Pieza del Mes

En noviembre de 2004 el Museo inició la actividad "**La pieza del mes**" que consiste en exponer individualmente una de las piezas, de cualquiera de las tres Secciones, con paneles y otras piezas alusivas al tema y realizar actividades en torno a ella.

Con motivo de las fiestas navideñas se eligió un pieza acorde con ellas y así del 22 de diciembre de 2004 al 9 de enero de 2005 se expuso la escultura de Luisa Roldán (La Roldana) **Los primeros pasos de Jesús**, un antecedente de los belenes actuales. Se exhibió en la primera planta del Palacio, en las antiguas dependencias de la Biblioteca Pública y recibió 218 visitantes.

Se organizó, como actividad complementaria, una Mesa Redonda sobre la obra y su autora, en la que intervinieron Fernando Aguado Díaz, Director del Museo, Socorro Salvador Prieto, Profesora de Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, Víctor Antona del Val, Comisario de varias exposiciones sobre belenes y Miguel Ángel Martínez, Presidente de la Asociación de Belenistas de Guadalajara.

A partir del 15 de diciembre y hasta el 8 de enero se retoma la actividad de la Pieza del Mes en las Salas del Duque, con el cuadro del siglo XVII de autor anónimo **San Nicolás de Bari**, para acercar al público la figura de este obispo cuya evolución iconográfica ha dado lugar a los actuales Santa Claus y Papá Noel. Esta vez acompañaba al lienzo una pequeña exposición de objetos e imágenes relacionados con la evolución del personaje y su lado más comercial, así como paneles relativos a su historia.

El profesor de la Universidad Autónoma de Madrid Fernando Collar de Cáceres, impartió la conferencia: "**Claves, incógnitas y contextualización iconográfica de un cuadro devocional: el San Nicolás de Bari del Museo de Guadalajara**", donde se analizaba esta obra, y se organizó la Mesa Redonda "**De San Nicolás a Papá Noel. Tradiciones**

del Mundo” en la que participaron Fernando Aguado Díaz, María Luz Crespo, Silvia Bucataru y Karla Aguirre.

La exposición y las actividades tuvieron una afluencia de 1.041 personas.

SEMANA DE LOS MUSEOS

La Noche de los Museos

Día Internacional de los Museos 2005

Del 14 al 22 de mayo de 2005

Como otros años el Museo se ha unido a la celebración del Día Internacional de los Museos, aunque este año con la novedad de participar también en la iniciativa que con el nombre *La Noche de los Museos*, pretende acercar estas Instituciones al público en horarios no convencionales mediante actividades organizadas.

El Museo de Guadalajara participó con las siguientes actividades en **La Noche de los Museos**:

- *Visitas guiadas nocturnas*

Exposición: Don Quijote de la Mancha. La Sombra del Caballero

14 de mayo. 19,00 a 21,00 h.

- *Concierto*

Espejo de Caballerías: el ideal caballeresco de Don Quijote

Director: Eduardo Paniagua

Música de los siglos XII al XV

Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005 S.A.

Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha

14 de mayo. 22,00 h.

Patio de los Leones del Palacio del Infantado.

Con motivo del **Día Internacional de los Museos**, cuyo lema este año fue *El Museo. Puente entre Culturas*, se desarrollaron varias actividades:

- *Actividad para escolares y público en general*

Mestizajes

Jaïma de Talleres Interculturales a cargo del grupo de teatro Nedjma

17 de mayo, 11,00 a 14,00 horas. Galería y jardines del Palacio

- *Mesa redonda*

Del Pasado al presente, cultos y ritos en la cultura material

Presentador: Fernando Aguado Díaz

Participantes: Miguel Ángel Cuadrado Prieto; Jesús Alberto Arenas Esteban y Ernesto García-Soto Mateos.

17 de mayo. 19,00 horas. Salón de Actos del Palacio

• *Ciclo de cine solidario*

“In this world” (GB/ Dir.M. Winterbottom / 2003)

Presentadora: Maribel Corraliza (ACCEM, Sigüenza)

18 de mayo. 19,00 horas. Salón de Actos del Palacio

“Extranjeras” (Esp./ Dir. H. Taberna / 2003)

Presentadora: Maribel Corraliza (ACCEM, Sigüenza)

19 de mayo. 19,00 horas. Salón de Actos del Palacio

JORNADAS EUROPEAS DE PATRIMONIO

30 de septiembre y 1 y 2 de octubre.

Por segundo año el Museo se ha unido a esta iniciativa de la Unión Europea para mostrar al público el Patrimonio de forma gratuita y didáctica..

La Organización corrió a cargo de la Consejería de Cultura con la Coordinación de la Fundación de Cultura y Deporte de C-LM. Los actos que se organizaron fueron:

• *Actividades para escolares y público en general*

Taller de Prehistoria

Cómo encender fuego, útiles paleolíticos, tiro con arco, etc. a cargo de Jordi Ungé Plaja (Arqueonómadas). Patio de los Leones.

30 de septiembre, 12,00 a 14,00 horas y 17'00 a 19'00.

1 de octubre, 12'00 a 14'00

“Un palacio celestial” Mitología en los frescos de las salas.

30 de septiembre y 1 de octubre

Visitas guiadas a la exposición “Iconografía Popular del Quijote” y a las Salas del Duque.

30 de septiembre y 1 y 2 de octubre

PRESENTACIÓN DEL CD-ROM LA ALFARERÍA DE ZARZUELA DE JADRAQUE

Fruto de las investigaciones realizadas en varios lugares, entre ellos el Museo de Guadalajara, se editó este CD-Rom sobre la actividad alfarera en Zarzuela de Jadraque, dentro del proyecto subvencionado por la Consejería de Cultura denominado “Catalogación y difusión de la alfarería de Zarzuela de Jadraque”.

Al contar con un gran número de piezas catalogadas de los fondos y de imágenes

del archivo fotográfico del Museo, éste se ofreció a presentar este trabajo de investigación, organizando además una pequeña exposición con piezas de la última hornada de Zarzuela y otros recipientes antiguos de la sección de Etnografía custodiados en los almacenes.

La presentación contó con la asistencia de la Delegada Provincial de Cultura, Riansares Serrano, los autores, María Ángeles Perucha Atienza y Miguel Ángel Rodríguez Pascua, y representantes de la Asociación de Amigos de Zarzuela de Jadraque.

3 de diciembre de 2004, 17,30 h. Salón de Actos del Palacio.

Museo de Guadalajara y Asociación Cultural de Zarzuela de Jadraque

VISITANTES

Tras la clausura de la exposición *Don Quijote. La sombra del caballero*, las salas de exposición permanente han permanecido cerradas, esperando el montaje de la nueva exposición a la finalización de las reformas derivadas del desmonte de parte de la infraestructura de la muestra del IV Centenario. Las Salas de exposiciones temporales (las Salas del Duque), continuaron su actividad normal una vez finalizadas las reformas.

Así pues, el número de visitantes que ha acogido el Museo de Guadalajara durante 2005 se refiere a las exposiciones temporales e itinerantes, estas últimas concentradas en el segundo semestre y menores en número que en años anteriores, y a los participantes en las actividades complementarias.

Así el cómputo total de visitantes y participantes durante 2005 ha ascendido a **65.718**.

COLABORACIONES

El Museo ha colaborado de diferentes formas con la organización del Tenorio Mendocino (30 y 31 de octubre).

INGRESO DE FONDOS

Además de las piezas procedentes de los trabajos arqueológicos realizados en la provincia que por la Ley de Patrimonio de Castilla-La Mancha han de ser depositados en el Museo, durante 2005 la Consejería de Cultura ha adscrito a éste las 2.035 piezas arqueológicas de la donación ofrecida por D. César García Díaz, procedentes de Mazuecos.

PRÉSTAMO DE OBRAS PARA EXPOSICIONES

Durante 2005 se ha producido un hecho inusual hasta ahora en lo que a préstamos de obras se refiere. En los últimos años las peticiones de fondos para exposiciones temporales se ceñían a la sección de Bellas Artes, sin embargo en este año los numerosos préstamos que ha efectuado el Museo provienen en su mayoría de la sección de Arqueología.

El Museo de Guadalajara ha participado durante 2005 en **diez exposiciones** con las siguientes obras y piezas:

• **Cristo Crucificado (Luis Tristán), Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco (Juan Carreño de Miranda) y San Miguel Arcángel (Bartolomé Román)**

Luces del Barroco

Del 25 de noviembre de 2004 al 23 de enero de 2005.

Organiza: Fundación Caja Navarra

Centro Cultural Caja Navarra (Pamplona)

• **Sepulcro de Doña Aldonza de Mendoza (Anónimo), Alegoría de la Santa Liga (Anónimo) y La Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana (La Roldana).**

Don Quijote. La Sombra del Caballero

31 de enero a 6 de junio de 2005

Organiza: Empresa Pública Don Quijote 2005 S.A.

Salas del Museo de Guadalajara

• **11 piezas del Paleolítico Superior (Camino de Driebes y Dos Cerrillos, Mazuecos)**

Los Primeros Pobladores de Castilla-La Mancha

8 de febrero a 25 de marzo de 2005

Organiza: Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha.

Museo de Santa Cruz (Toledo)

• **11 piezas del Paleolítico Superior (Camino de Driebes y Dos Cerrillos, Mazuecos)**

Los Hombres de la Piedra

26 de abril a 15 de junio de 2005

Organiza: Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha.

Museo de Ciudad Real

• **Panel de azulejos de Fernando de Loaysa del Palacio del Infantado (229 azulejos en total), 3 platos del castillo de Pioz y un real de a ocho de Felipe III de procedencia desconocida.**

El Quijote a través de la Arqueología. Ficción y Realidad en el Siglo de Oro.

4 de abril a 9 de octubre de 2005

Organiza: Comunidad de Madrid

Museo Arqueológico Regional de Madrid (Alcalá de Henares)

• **Piezas cerámicas (Brasero, dos morillos, dos copas y una taza) del Castro de El Ceremeño (Herrería). Regatón, colgante y fibula de La Cerrada de los Santos (Aragoncillo)**

Celtíberos: tras la estela de Numancia

11 de julio a 30 de diciembre de 2005

Organiza: Junta de Comunidades de Castilla y León

Museo Numantino (Soria)

• **Piezas cerámicas y vidrios de la Casa del Cubo (13), Calle de la Yedra nº 14 (6) y Casa del Doncel (9) (Sigüenza)**

Arqueoimagen: Sigüenza desde el objetivo de los arqueólogos.

6 de julio a 28 de agosto de 2005 (ampliada hasta el 27 de septiembre)

Organizan: ANABAD, J.J.CC. de Castilla-La Mancha y Ayuntamiento de Sigüenza.

Casa del Doncel (Sigüenza)

• **Fragmento de cancel, fragmento de sarcófago, fuste de columna, capitel, cabeza de cordero, molde de orfebrería, plato de balanza, broche de cinturón, tres monedas, hoja de oro, placa de bronce y ungüentario de vidrio.**

Centro de Interpretación de Recópolis (Zorita de los Canes).

• **Casco checo modelo M30 de 1930 (Alcázar de Guadalajara) y pistola de cuatro cañones de c. 1880 (Castillo de Molina)**

Guadalajara entre Repúblicas. 1868-1939

15 de noviembre a 11 de diciembre de 2005

Organizan: Archivo Histórico Provincial, ANABAD, Asociación de Amigos del Archivo.

Sala Azul (Antigua sala infantil de la Biblioteca). Palacio del Infantado 1ª planta.

• **Panel de azulejos de Fernando de Loaysa del Palacio del Infantado (229 azulejos en total), 3 platos del castillo de Pioz y un real de a ocho de Felipe III de procedencia desconocida.**

El Quijote a través de la Arqueología. Ficción y Realidad en el Siglo de Oro

14 de diciembre de 2005 a 19 de febrero de 2006

Organiza: Comunidad de Madrid, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Museo de Santa Cruz (Toledo)

Según esta relación durante 2005 se han expuesto en **diez** muestras organizadas por diferentes entidades **303 piezas** prestadas por el Museo de Guadalajara, algunas de ellas en más de una exposición.

DEPÓSITOS DE FONDOS EN OTRAS INSTITUCIONES

Durante 2005 se ha procedido al depósito temporal de piezas de los fondos del Museo para la apertura de salas de exposición en otros lugares de la provincia, previa solicitud, informe favorable de la Dirección y autorización de salida por parte de la Consejería de Cultura. Estos depósitos han sido:

- 728 piezas de la sección de Arqueología para la apertura de una sala con este contenido en la Casa del Arcipreste (Hita).
- 36 piezas de la sección de Arqueología procedentes de la excavación del Castro de El Ceremeño (Herrería), para su exposición en el Centro de acogida de visitantes del yacimiento en Herrería.

RESTAURACIÓN

Durante el segundo semestre del año la restauradora contratada por el convenio con el SEPECAM, ha desarrollado labores de consolidación y restauración de piezas de la sección de Arqueología con vistas al nuevo montaje de la exposición permanente.

En total se ha actuado durante este tiempo sobre 123 piezas arqueológicas de diferentes yacimientos.

INVESTIGACIÓN

Los fondos de las tres Secciones de las que consta el Museo, han sido objeto este año de numerosas consultas, destinadas a diferentes trabajos de investigación o de difusión de estas obras. Aunque la mayoría suelen realizarse por teléfono o con la presencia del investigador en el centro, que no se contabilizan. Reseñamos las que han dejado constancia documental mediante las Hojas de Control de consulta de fondos y las realizadas por correo.

Se contabilizaron así 22 peticiones desde diferentes puntos de España y de otros países para estudiar, fotografiar, o reproducir piezas de la colección estable del Museo y consulta de los Inventarios y la documentación disponible sobre ellas.

Las consultas recibidas por meses durante 2005 (omitimos el nombre del investigador pero no el proyecto) fueron las siguientes:

- Trabajo de Investigación. Sección de Etnografía: Fotografías de Botargas.
- Trabajo escolar: Consulta sobre el Museo y el Palacio del Infantado. (San Adriá del Besós, Barcelona)
- Trabajo de investigación. Sección de Bellas Artes: Obras de Rómulo Cincinato. (Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia)
- Trabajo de Investigación. Sección de Bellas Artes: Consulta sobre los fondos. (Instituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milán)
- Tesis Doctoral. Sección de Bellas Artes: Obras de Bartolomé Román. (Universidad Complutense de Madrid).

- Trabajo de Investigación: Secciones de Bellas Artes y Arqueología. (Universidad Complutense de Madrid y Universidad de León).
- Estudio y valoración: Sección de Arqueología: Artesonados (Madrid).
- Grabación de piezas de la Sección de Bellas Artes: *Los Primeros pasos de Jesús y La Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana* (La Roldana).
- Consulta sobre los fondos para edición de un libro. Sección de Bellas Artes (Barcelona).
- Trabajo de Investigación. Sección de Etnografía: Cerámicas de Málaga del Fresno. (Madrid)
- Tesis Doctoral. Sección de Arqueología: Piezas del Paleolítico.
- Consulta de fondos para configurar exposición temporal. Sección de Bellas Artes: fondos bibliográficos, fotográficos y documentales (Toledo)
- Trabajo de Investigación. Sección de Bellas Artes: *Martirio de San Sebastián*.
- Reproducción fotográfica de piezas para publicación en un libro. Sección de Bellas Artes: *Los primeros pasos de Jesús y La Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana* (La Roldana) (Madrid)
- Trabajo de Investigación. Sección de Bellas Artes: *San Nicolás de Bari*. (Universidad Autónoma de Madrid).
- Solicitud para publicar una reproducción fotográfica en el Catálogo de exposición temporal. Sección de Bellas Artes: *Los primeros pasos de Jesús* (La Roldana). Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Elaboración del *Baptisteria Sacra Index*. Sección de Arqueología: Pila bautismal de Illana. (Universidad de Toronto, Canadá).
- Reproducción de piezas para su inclusión en un video. Sección de Bellas Artes: Ángeles en las obras del Museo. (Guadalajara).
- Tesis Doctoral. Sección de Bellas Artes: consulta sobre la existencia de Retratos-miniatura en los fondos.
- Consulta sobre fondos de Bellas Artes. (Museo de L'Hermitage, San Petersburgo, Rusia).
- Solicitud para la reproducción de fotografías de fondos del Museo en publicación científica. Sección de Etnografía. Cerámicas y procesos de producción de Zazuela de Jadraque.
- Consulta de fondos para configurar una exposición temporal. Sección de Bellas Artes (Toledo).

Como resultado de estas investigaciones, y las del año anterior, han surgido varias **publicaciones** en diferentes formatos que recogen fondos del Museo de Guadalajara:

Perucha Atienza, M.A.; Rodríguez Pascua, M.A.; Rodríguez Pascua, J.; San Juan Clares, M.A.: *La Alfarería de Zarzuela de Jadraque (Guadalajara). Primera ampliación*, edición en CD Rom, (Guadalajara, 2004).

Perucha Atienza, M.A.; Rodríguez Pascua, M.A.: *La alfarería de Zarzuela de Jadraque*, (Ed. Aache, Guadalajara, 2005), 198 pág.

Rodríguez Rebollo, Ángel: *El Museo de Guadalajara: Revisión de la Colección Pictórica, Goya. Revista de Arte, nº 304*, (Madrid, 2005), pp.21-34.

Rodríguez Pascua, M.A.; Perucha Atienza, M.A.; Rodríguez Pascua, J.: *La Alfarería de Málaga del Fresno (Guadalajara)*, edición en CD Rom (Guadalajara, 2005).

Por parte del personal del Museo, también se han realizado artículos respecto a sus fondos, reseñas de obras prestadas o publicaciones encargadas sobre un tema concreto en revistas y catálogos:

Aguado Díaz, F.: *“Los primeros pasos de Jesús” de Luisa Roldán del Museo de Guadalajara, A Belén. Revista de la Asociación de Belenistas de Guadalajara, nº 2* (Guadalajara, 2005), pp. 8-11.

Crespo Cano M.L.: *Arcángel San Miguel (Bartolomé Román), Catálogo de la exposición Luces del Barroco* (Pamplona, 2004), pág. 62.

Crespo Cano M.L.: *La Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana (Luisa Roldán, La Roldana), Catálogo de la exposición Don Quijote. La sombra del caballero* (Madrid, 2004), pág. 336.

Crespo Cano M.L.: *Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza, Catálogo de la exposición Don Quijote. La sombra del caballero* (Madrid, 2004), pág. 350.

BIBLIOTECA DEL MUSEO

La Biblioteca del Museo es ante todo un instrumento de apoyo a las investigaciones internas, ello no implica que su uso esté restringido al personal del centro, al contrario, en los últimos años gracias al conocimiento de su existencia son muchos los investigadores, especialmente arqueólogos que periódicamente vienen a consultarla.

Los fondos de la Biblioteca son en su mayoría de materias relacionadas con las secciones y actividades del Museo, especializada en temas de Arqueología, Bellas Artes, Etnografía, conservación y restauración y museología.

El acceso es libre y gratuito.

Hasta el 22 de diciembre de 2005 se han efectuado **51 consultas en los fondos de la Biblioteca** por parte de investigadores ajenos al centro.

Se ha iniciado la informatización de los volúmenes que no estaban registrados con el método manual usado anteriormente. Con ello se pretende dar un mejor servicio a los investigadores y al personal del Museo en las consultas sobre fondos y temas científicos que una biblioteca especializada como ésta puede resolver.

DOCUMENTACIÓN SOBRE LOS FONDOS

El personal del Museo continúa realizando la labor de inventario y catalogación de las piezas que componen la colección permanente; como facetas más importantes, entre otras las siguientes:

- Se han inventariado en 2005 un total de **3.184 piezas** de la sección de Arqueología, entre las que se cuentan los fondos propios y los que han ingresado por donación.
- Las investigaciones necesarias para identificar y datar piezas sin inventariar, como el casco y la pistola prestados a la exposición *Guadalajara entre Repúblicas*.
- La elaboración de los paneles de apoyo a las diferentes Piezas del Mes mediante la búsqueda de documentación científica sobre las obras, su entorno cronológico, artístico y, en su caso, los datos concernientes a su autor.
- La clarificación de temas representados en algunas obras, con nombres antiguos dudosos o equivocados y la recogida de datos para concretar su procedencia.
- La incorporación al Catálogo de nuevos datos aportados por otros investigadores y colaboradores sobre obras del Museo.

DIFUSIÓN Y ACCIÓN CULTURAL

El área de difusión se encarga de acercar el Museo a la sociedad, utilizando para ello métodos didácticos de exposición, aplicación de técnicas de comunicación y organización de actividades complementarias que permitan el logro de los objetivos de comunicación, contemplación y educación que los museos deben cumplir.

La Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha asumió la programación y puesta en práctica de las actividades en el año 2000 contando para ello en cada uno de los cinco museos provinciales con un técnico de gestión cultural.

En el año 2005 en el Museo de Guadalajara la Fundación ha promovido, organizado y financiado las siguientes actividades.

1.- Programa de Actividades Permanentes: talleres y visitas guiadas de carácter participativo que se dirigen a escolares pero que se pueden adaptar a adultos.

La exposición del IV Centenario ha condicionado la realización de las actividades permanentes que más años llevan programándose. *¿Sabes ver un cuadro?*, *¿Sabes ver una escultura?*, *Cómo trabajan los pintores y escultores* y *¿Qué es un Museo?* se han visto afectadas por la retirada de la exposición permanente.

No ha sucedido lo mismo con la actividad *El Palacio del Infantado* que pretende dar a conocer el edificio desde el punto de vista histórico y artístico, recorriendo su historia, la de los personajes que intervinieron en ella y la de las épocas y estilos artísticos que determinaron su resultado actual que ha seguido teniendo su aceptación usual y no se ha visto tan afectado como el resto.

Sin embargo, estas actividades del área de difusión se adaptaron a las necesidades impuestas por la exposición *Don Quijote*, especialmente en la organización de

los grupos que solicitaban visitas guiadas a la muestra y su realización, coordinada y monitorizada por el área de difusión. Así durante los meses que duró la exposición se realizaron visitas guiadas con 630 grupos, un total de **15.355 personas**.

2.- Otra de las actividades que se realizan, con carácter no permanente son las **Visitas Temáticas** para públicos concretos. Visitas guiadas o monitorizadas con un contenido preciso, siempre a petición de los interesados por lo que se prepara ajustándose a los intereses de los solicitantes. Algunas de las que se han realizado son: *El Palacio del Infantado, Escudos y emblemas y Los Museos y el Patrimonio Cultural: posibilidades para la animación sociocultural*

3.- A lo largo del año también se han realizado otro tipo de actividades en fechas concretas, programadas en conjunto por la Fundación de Cultura y Deporte para los cinco Museos de la Región:

- *Experiencia Fotográfica Internacional de los Monumentos 2005*, (marzo-abril) una iniciativa del Consejo de Europa que consiste en un concurso fotográfico internacional para estudiantes, la exposición de las obras seleccionadas de todos los países participantes en 2004, este año celebrada en Sacedón, y un viaje para los dos alumnos seleccionados de la provincia a Estrasburgo, con cuyos gastos corre la Fundación.

- También participó la Fundación en la organización del concierto "*Espejo de Caballerías: el ideal caballeresco de Don Quijote*" realizado con motivo de La Noche de los Museos.

- Los actos del *Día Internacional de los Museos 2005*, en torno al tema *El Museo. Puente entre Culturas*, organizados por la Fundación de Cultura y Deporte y el Museo de Guadalajara, que consistieron en el taller "*Mestizajes*", la Mesa Redonda "*Del Pasado al Presente, cultos y ritos en la cultura material*" y el "*Ciclo de Cine Solidario*".

- Los días 30 de septiembre y 1 y 2 de octubre de 2005 se celebraron las **Jornadas Europeas de Patrimonio**, coordinadas por la Fundación que preparó una serie de actos en toda la Región. En el Museo de Guadalajara se concretaron en el "*Taller de Prehistoria*" y en la actividad "*Un palacio celestial*". *Mitología en los frescos de las salas*. Para esta última se elaboró una carpeta didáctica para que los asistentes participaran activamente en la actividad y comprendieran mejor las explicaciones.

- También se realizaron visitas guiadas a la exposición *Iconografía Popular del Quijote* y a los frescos de las Salas del Duque.

4.- Para algunas exposiciones la Fundación programa o financia actividades didácticas complementarias, que en 2005 se concretaron en la participación en **La Pieza del Mes** una iniciativa incluida también en su programa de actividades culturales.

La financiación de mesas redondas, conferencias y cartelería es la participación más frecuente, además de la elaboración de los paneles complementarios a la pieza expuesta en la que interviene el Técnico de Gestión Cultural con una investigación previa sobre la obra y la recopilación de datos para su redacción.

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS.

El **Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara** es una publicación que recoge trabajos referidos a la provincia de Guadalajara, referidos a cualquiera de los siguientes aspectos: Arqueología, Bellas Artes y Etnología.

Publicará aquellos trabajos que se ajusten a las siguientes normas:

1. Deberán ser inéditos.
2. Se considerarán preferentemente aquellos que traten de un tema inédito, o aborden uno ya conocido desde una nueva perspectiva, especialmente aquellos que traten aspectos relacionados con el Museo de Guadalajara y sus colecciones.
3. En todo caso deberán atenerse a los modos científicos de presentación de hipótesis, examen crítico, estado de la cuestión y apoyo bibliográfico y documental. Serán rechazados todos aquellos que adolezcan del referido enfoque.
4. Se acompañará disquete, en formato de editor de texto Word-Star o Word-Perfect, así como el texto en papel que deberá tener una extensión máxima de 30 folios, a doble espacio, por una sola cara, en tamaño folio, o DIN-A4.

Las notas al texto se presentarán escritas en folio aparte, e irán numeradas correlativamente para su inclusión a pie de página.

En cada artículo deberá figurar el nombre y apellido del autor o autores, así como su afiliación institucional (lugar de trabajo).

GARCIA DE LA IGLESIA, Melquiades.

Catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid).

5. La bibliografía se presentará también en folio aparte ordenando sus elementos alfabéticamente, o bien por el orden en que sean utilizados en el texto. En todo caso, la bibliografía se expresará de acuerdo a las normas habituales.

NORMAS TIPOGRÁFICAS:

Con el fin de la unificación de criterios los colaboradores deberán atenerse al siguiente sistema de citación bibliográfica:

Para libros de uno, dos o varios autores:

- GONZÁLEZ, Demetrio, *Cuestiones administrativas en el siglo XVII*, Logroño 1957, p. 15 (o bien pp. 15-19).
- GARCÍA MARTÍN, Julián, *Reseña bibliográfica española*, Madrid 1988, t. IV, p. 894. (o bien pp. 894-914).

Para más de dos autores:

- (El primero que se cita) ALONSO DE LA SAL, Mercedes et alii (o y otros), *Historia del Cine*, Barcelona 2005, t. II, p. 187.
- LÓPEZ MÉNDEZ, Braulio, «Nuevas interpretaciones acerca de las pinturas recientemente descubiertas en la Casa Rasera (Castejón, Guadalajara)», en *La Pintura del Renacimiento. Actas del V Simposio Internacional de Arte*, Cáceres 1192, p. 425.

Citas referidas a artículos publicados en revistas:

- ALBADALEJO SAN MIGUEL, Juan Martín, «Aportaciones sobre los orígenes de la Torre de Hércules», en *Archivo de Arqueología Coruñesa*, 22 (1914), 12-75.

Tratamiento de los apellidos:

- COLLADO MARTÍNEZ, Salvador del, (N.º DEL COLLADO MARTÍNEZ, Salvador).
- CASA AMBITE, Miguel Ángel de la, (N.º DE LA CASA AMBITE, Miguel Ángel).

6. Las ilustraciones se entregarán montadas en forma en que deban ser publicadas, proporcionadas al tamaño de la caja del Boletín. Las figuras (grabados y dibujos a línea) irán numeradas correlativamente con números árabes, las láminas (fotografías o diapositivas) irán numeradas correlativamente con números romanos, y con letras minúsculas las fotografías dentro de cada lámina.

Los pies de las ilustraciones se presentarán escritos en hoja aparte, señalando claramente a qué ilustración corresponde cada uno.

7. Es obligatoria la presentación de un resumen (abstract) del trabajo en lengua castellana y otro idioma (a ser posible, inglés, francés o alemán), de una extensión aproximada, cada uno, de 125 palabras (entre 10 y 12 líneas), así como la inclusión de no más de seis palabras clave (key words), en el/los idiomas utilizados en el resumen.
8. Las pruebas, salvo en casos excepcionales, serán corregidas por la Redacción.
9. La colaboración con trabajos del **Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara** es a título gratuito, renunciando los autores a cualquier tipo de remuneración. Estos trabajos serán compensados con la entrega de tres ejemplares del número en que aparezcan publicados.
10. En cualquier otro tema que se suscite sobre los trabajos presentados, decidirá el Consejo de la Redacción.

Para cualquier tema relacionado con la publicación de trabajos, la correspondencia deberá dirigirse a **BOLETIN DE LA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO DE GUADALAJARA**. Palacio del Infantado. Plaza de los Caídos en la Guerra Civil, 13. 19071-GUADALAJARA. Telf. 949-21 33 01.

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS.

El **Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara** es una publicación que recoge trabajos referidos a la provincia de Guadalajara, referidos a cualquiera de los siguientes aspectos: Arqueología, Bellas Artes y Etnología.

Publicará aquellos trabajos que se ajusten a las siguiente normas:

1. Deberán ser inéditos.
2. Se considerarán preferentemente aquellos que traten de un tema inédito, o aborden uno ya conocido desde una nueva perspectiva, especialmente aquellos que traten aspectos relacionados con el Museo de Guadalajara y sus colecciones.
3. En todo caso deberán atenerse a los modos científicos de presentación de hipótesis, examen crítico, estado de la cuestión y apoyo bibliográfico y documental. Serán rechazados todos aquellos que adolezcan del referido enfoque.
4. Se acompañará disquete, en formato de editor de texto Word-Star o Word-Perfect, así como el texto en papel que deberá tener una extensión máxima de 30 folios, a doble espacio, por una sola cara, en tamaño folio, o DIN-A4.

Las notas al texto se presentarán escritas en folio aparte, e irán numeradas correlativamente para su inclusión a pie de página.

En cada artículo deberá figurar el nombre y apellido del autor o autores, así como su afiliación institucional (lugar de trabajo).

GARCIA DE LA IGLESIA, Melquiades.

Catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid).

5. La bibliografía se presentará también en folio aparte ordenando sus elementos alfabéticamente, o bien por el orden en que sean utilizados en el texto. En todo caso, la bibliografía se expresará de acuerdo a las normas habituales.

NORMAS TIPOGRÁFICAS:

Con el fin de la unificación de criterios los colaboradores deberán atenerse al siguiente sistema de citación bibliográfica:

Para libros de uno, dos o varios autores:

- GONZÁLEZ, Demetrio, *Cuestiones administrativas en el siglo XVII*, Logroño 1957, p. 15 (o bien pp. 15-19).
- GARCÍA MARTÍN, Julián, *Reseña bibliográfica española*, Madrid 1988, t. IV, p. 894. (o bien pp. 894-914).

Para más de dos autores:

- (El primero que se cita) ALONSO DE LA SAL, Mercedes et alii (o y otros), *Historia del Cine*, Barcelona 2005, t. II, p. 187.
- LÓPEZ MÉNDEZ, Braulio, «Nuevas interpretaciones acerca de las pinturas recientemente descubiertas en la Casa Rasera (Castejón, Guadalajara)», en *La Pintura del Renacimiento. Actas del V Simposio Internacional de Arte*, Cáceres 1192, p. 425.

Citas referidas a artículos publicados en revistas:

- ALBADALEJO SAN MIGUEL, Juan Martín, «Aportaciones sobre los orígenes de la Torre de Hércules», en *Archivo de Arqueología Coruñesa*, 22 (1914), 12-75.

Tratamiento de los apellidos:

- COLLADO MARTÍNEZ, Salvador del, (N.º DEL COLLADO MARTÍNEZ, Salvador).
- CASA AMBITE, Miguel Ángel de la, (N.º DE LA CASA AMBITE, Miguel Ángel).

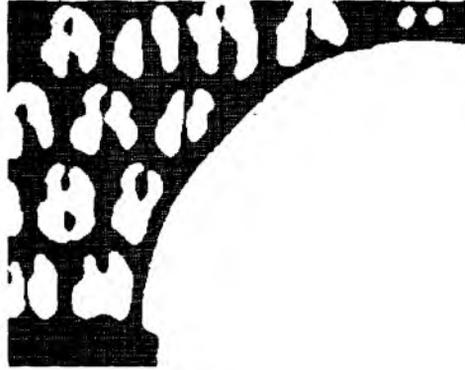
6. Las ilustraciones se entregarán montadas en forma en que deban ser publicadas, proporcionadas al tamaño de la caja del Boletín. Las figuras (grabados y dibujos a línea) irán numeradas correlativamente con números árabes, las láminas (fotografías o diapositivas) irán numeradas correlativamente con números romanos, y con letras minúsculas las fotografías dentro de cada lámina.

Los pies de las ilustraciones se presentarán escritos en hoja aparte, señalando claramente a qué ilustración corresponde cada uno.

7. Es obligatoria la presentación de un resumen (abstract) del trabajo en lengua castellana y otro idioma (a ser posible, inglés, francés o alemán), de una extensión aproximada, cada uno, de 125 palabras (entre 10 y 12 líneas), así como la inclusión de no más de seis palabras clave (key words), en el/los idiomas utilizados en el resumen.
8. Las pruebas, salvo en casos excepcionales, serán corregidas por la Redacción.
9. La colaboración con trabajos del **Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara** es a título gratuito, renunciando los autores a cualquier tipo de remuneración. Estos trabajos serán compensados con la entrega de tres ejemplares del número en que aparezcan publicados.
10. En cualquier otro tema que se suscite sobre los trabajos presentados, decidirá el Consejo de la Redacción.

Para cualquier tema relacionado con la publicación de trabajos, la correspondencia deberá dirigirse a **BOLETIN DE LA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO DE GUADALAJARA**. Palacio del Infantado. Plaza de los Caídos en la Guerra Civil, 13. 19071-GUADALAJARA. Telf. 949-21 33 01.

asociación



**amigos del
museo de
guadalajara**

**ASOCIACIÓN
DE LA
PRENSA
DE
GUADALAJARA**

Jamonería
**TÍO SIMÓN**

**DIPUTACIÓN**

GEA  **PATRIMONIO**
Gestión del Patrimonio Histórico