

**BOLETÍN
DE LA
ASOCIACIÓN
DE AMIGOS
DEL MUSEO DE
GUADALAJARA**

**Nº 7
2016**

**BOLETÍN DE LA
ASOCIACIÓN
DE AMIGOS DEL
MUSEO DE
GUADALAJARA**

Nº 7 - 2016

La Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara no se hace responsable de los juicios y opiniones que expresan los autores de los textos en el ejercicio de su libertad intelectual.

Todos los derechos reservados.

© Textos: sus autores.

© Imágenes: sus autores.

Edición y coordinación editorial: Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara.

Diseño y maquetación: Monotipos.

Imagen de portada: Monotipos.

I.S.S.N.: 1889-173X

Depósito Legal: GU-451-2006

Impreso en España – *Printed in Spain.*

Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara Nº 7 - 2016

JUNTA DIRECTIVA

Presidente

José Ramón López de los Mozos

Vicepresidenta

Teresa Sagardoy Fidalgo

Secretaria

Elena García Esteban

Tesorero

Luis Antonio Martínez Gómez

Vocales

Javier Cortés López

Emilio Gamo Pazos

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director

José Ramón López de los Mozos

Vocales

Fernando Aguado Díaz

Miguel Ángel Cuadrado Prieto

María Luz Crespo Cano

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 de la Guerra Civil, 13

19001 – Guadalajara – España

Teléfono: 949 21 33 01

email: museo-guadalajara@jccm.es

ÍNDICE

Cerámicas medievales con decoración figurada del Museo de Guadalajara (siglos X-XV): Alfares del centro peninsular, loza mudéjar decorada de Guadalajara e importaciones MIGUEL ÁNGEL CUADRADO PRIETO	9
Instrumentos musicales tradicionales en los fondos del Museo Provincial de Guadalajara JOSÉ ANTONIO ALONSO RAMOS	85
“Érase que así era...”: Una exposición sobre cuentos con fondos del Museo de Guadalajara MARÍA LUZ CRESPO CANO	105
El Museo de Guadalajara como recurso didáctico para la expresión plástica. Casos prácticos de educación patrimonial ELENA GARCÍA ESTEBAN.....	169
El “escándalo de los Ribera” y la fundación del Museo de Guadalajara (1972-1973) PEDRO JOSÉ PRADILLO Y ESTEBAN	189
Hacia una bibliografía de la “obra menor” del profesor García de Paz JOSÉ RAMÓN LÓPEZ DE LOS MOZOS	233
Nuevos datos documentales sobre obras en el palacio de Cogolludo en tiempos del III y IX duque de Medinaceli RAÚL ROMERO MEDINA.....	273
Bibliografía (Enero 2016 - Mayo 2017).....	293
Crónica del Museo de Guadalajara 2016	311

CERÁMICAS MEDIEVALES CON DECORACIÓN FIGURADA DEL MUSEO DE GUADALAJARA (SIGLOS X-XV): ALFARES DEL CENTRO PENINSULAR, LOZA MUDÉJAR DECORADA DE GUADALAJARA E IMPORTACIONES

Miguel Ángel CUADRADO PRIETO

Museo de Guadalajara, España
(macuadradop@jccm.es).

Resumen

Presentamos en este trabajo varias cerámicas decoradas fabricadas en alfares locales y algunas importaciones de Manises y Teruel, procedentes todas ellas de trabajos arqueológicos desarrollados en la provincia de Guadalajara. Nuevas cerámicas islámicas en cuerda seca con temas zoomorfos, piezas mudéjares realizadas en los alfares de Guadalajara capital, que abasteció a numerosas poblaciones del centro peninsular, varios ejemplares de la judería de Molina de Aragón y productos importados de Manises, se incluyen en este estudio junto a las posibles fuentes de inspiración de sus temas decorativos.

Palabras clave

Cerámica medieval, iconografía, cuerda seca, loza mudéjar, Manises, Teruel, Guadalajara, Museo de Guadalajara (España).

Summary

The subject of this paper is a group of decorated ceramics manufactured in local potteries and some imports of Manises and Teruel, all of them founded in archaeological works developed in the province of Guadalajara. New Islamic ceramics decorated in cuerda seca with Zoomorphic themes, Mudejar ware made in the potteries from the city of Guadalajara, which catered to many towns in the center of Iberian Peninsula, several ceramics from the Jewish quarter of Molina de Aragón and productions from Manises, are included in this study with the possible inspiration sources for their decorative themes.

Key words

Medieval pottery, Iconography, cuerda seca, mudejar ware, Manises, Teruel, Guadalajara, Museum of Guadalajara (Spain).

Entre las piezas de cerámica medieval que expone o conserva el Museo de Guadalajara sobresale una serie de ellas por la originalidad de los motivos que las decoran y lo inusual de su aparición entre el gran volumen de materiales que conforman la colección, normalmente adornados con temas vegetales y geométricos. Son un grupo de recipientes con decoraciones figuradas a los que hasta ahora se había prestado poca atención, pero cuya originalidad, calidad o procedencia hace de ellos objetos muy importantes para el conocimiento de las representaciones medievales, ya que algunas son totalmente novedosas o aportan nuevos datos sobre otras similares conocidas en el resto de la Península. Parte de ellas han sido publicadas anteriormente, pero no se ha profundizado en la caracterización de los temas que componen su decoración o sus formas. Varias son producciones locales o se recuperaron en ámbitos cercanos al lugar de fabricación, pero hay también piezas importadas desde centros alfareros bien conocidos como Teruel o Manises.

No se ha pretendido incluir aquí todas las piezas medievales con decoración figurada que guarda el Museo en sus fondos; la intención es mostrar unos materiales que conforman conjuntos cuyos elementos, agrupados por procedencia o por cronología, permiten delimitar una serie de características técnicas, formales y estilísticas con las que concretar la existencia de unos centros alfareros muy desconocidos o poco estudiados y abordar de forma más específica algunos de los aspectos que se han tratado en otras publicaciones respecto a las producciones de esta parte de la Meseta meridional.

La descripción de las piezas se detalla en un anexo al final del texto, donde se especifica su procedencia y los directores de los trabajos arqueológicos en los que se recogieron, cuya profesionalidad nos permite custodiar en el Museo las piezas que presentamos y a los cuales agradecemos su ayuda, como a todos los que han hecho posible con sus aportaciones la redacción de este estudio¹.

1 Por las diferentes vertientes de este trabajo, ha sido necesario solicitar la ayuda, permiso y conocimientos de varias personas para su realización. Iremos a lo largo del texto agradeciendo las diferentes aportaciones, pero de inicio quiero dar las gracias a María Luz Crespo Cano por su ayuda en la elaboración de las láminas y por la lectura crítica del texto; a Fernando Aguado Díaz, Director del Museo de Guadalajara, por su paciencia y por facilitarme el trabajo; a Soledad Cano y Celia Machín por las fotografías de la Colegiata de Santillana del Mar; a Sandra Cervera, restauradora de algunas de las piezas que se muestran, por la fotografía de la Puerta de la Almoína de Valencia; a Plácido Ballesteros por varias informaciones; a los directores de los Museos de Cuenca, Magdalena Barril, y de Teruel, Jaime D. Vicente, y a Juan Manuel Millán del Museo de Cuenca, por sus aportaciones bibliográficas. Mi agradecimiento también a todos los arqueólogos que se citan en el anexo, directores de los trabajos de donde proceden los materiales. Y por supuesto, a la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara que gracias a este Boletín hace posible la difusión de la riqueza de los fondos que guarda el Museo de Guadalajara.

Las imágenes de las piezas del Museo de Guadalajara, son de su propiedad; las que no tienen especificada su autoría en el texto son del autor, así como los dibujos de materiales.

A. CERÁMICAS DECORADAS Y ALFARES MESETEÑOS

1. FRAGMENTOS CON DECORACIÓN EN CUERDA SECA

Presentamos dos fragmentos de recipientes decorados con representaciones zoomorfas en cuerda seca, procedentes de sendos lugares de la provincia de Guadalajara: *El Cerro Albaráñez* o *Alvarfáñez* de Romanones, y *El Cerro* de Ciruelas, recuperados ambos en prospección superficial.

De Romanones procede un fragmento de pared de ataífor con vedrío melado en su superficie exterior (Lám. II, 1), anteriormente publicado por RETUERCE (1998, 102, nº 40), que describía el tema decorativo en cuerda seca que cubre su interior como “*un diseño central irradiante formado por el juego del contraste entre la posición y abertura de varias flores de loto*”.

Seguramente la aparición posterior a este estudio del ataífor de Sant Jaume de Fadrell (ARMENGOL, DÈLÈRY y GUICHARD 2013), que muestra en cuerda seca la figura de un caballo (Fig. 1), nos haya educado la vista para identificar unas representaciones que en ese momento eran prácticamente desconocidas. Así, dando la vuelta a la pieza respecto al dibujo de la citada publicación de Retuerce, lo que se puede ver son las extremidades posteriores de un cuadrúpedo, posiblemente un caballo, en melado, con lunares blancos y, al igual que en otras representaciones de estas características, se indica el sexo del animal mediante un triángulo marcado con un color distinto al del cuerpo; el fondo se decora en negro con palmetas en blanco y otras formas en melado. El motivo zoomorfo y estos aditamentos que cubrirían, como en el de Fadrell, todo el fondo de la pieza hasta el quiebro de la carena, están insertos en un círculo delimitado por una banda blanca. Retuerce indica la posibilidad de que el tramo entre ésta y el borde pudo estar también decorado con bandas de diversos colores.

Tras la publicación del ataífor castellonense², se comprueba que la representación de animales de gran porte en cuerda seca no era exclusiva del ámbito de la decoración en verde y manganeso del estilo de Madīnat al-Zāhira, animales éstos con los que compartiría el de Romanones los círculos que ocupan el cuerpo -motivo de relleno en la mayor parte de estas piezas de las que varios autores hacen derivar las representaciones zoomorfas en cuerda seca-, y también con otras imágenes de aves realizadas con esta técnica, como el ejemplo cercano del *Pavón* de Alcalá de Henares del Museo Arqueológico Nacional, al que nos referiremos luego.

2 Quiero agradecer al Museo de Bellas Artes de Castellón que me haya proporcionado la fotografía del ataífor de Sant Jaume de Fadrell y especialmente a Ferrán Olucha por su amabilidad al atender mi petición y la consulta.



Figura 1. Ataifor de Sant Jaume de Fadrell. (Fotografía: Museo de Bellas Artes de Castellón)

El segundo recipiente procede de Ciruelas y es un cuenco incompleto, asimilable a la forma A.13.B de Retuerce, cronológicamente situada a finales del siglo X pudiendo perdurar a lo largo del XI, con la carena baja marcada aunque con el borde menos exvasado y la superficie exterior melada (Lám. II, 2). En su interior se representa, inserta en un círculo blanco, un ave del mismo color que ocupa todo el centro de la pieza, flanqueada por puntos y palmetas en negro sobre fondo melado. En el resto del recipiente se reparten tres bandas concéntricas, una más ancha en negro y una melada en el labio entre las cuales se sitúa una intermedia en color blanco.

Partimos de la base de que el tema que adorna el ataifor de Romanones no ha aparecido en ninguna otra cerámica de nuestro entorno y que es, por tanto, un ejemplar único y excepcional en esta zona. Desconocemos si este caballo

iba acompañado de otros elementos que nos pudieran arrojar pistas sobre un significado concreto, por lo tanto en lo que se refiere a la tradición del tema representado y sus variadas representaciones, remitimos a la citada publicación del ataífor de Fadrell, a cuyo completo estudio no podemos aportar nada nuevo, y únicamente indicaremos que el caballo es posiblemente el animal que más número de significados simbólicos acumula, basados en sus múltiples cualidades: era un elemento fundamental relacionado con su misión en la Guerra Santa, un constante símbolo del Bien y espiritualmente uno de los animales capaces de transportar almas al paraíso (ÁLVAREZ y ROLDÁN 1996). La relativa escasez con que aparece en las cerámicas andalúsies contrasta con la abundante presencia en las orientales, de hecho, antes de la aparición del ataífor de Sant Jaume de Fadrell, se creía que el caballo estaba reservado únicamente a las representaciones en verde y manganeso del estilo de Madīnat al-Zāhira con todas sus connotaciones áulicas, al menos en el ámbito peninsular.

No sucede lo mismo con la representación de aves que tuvo una amplia difusión en la plástica andalusí, debido al significado que la escatología musulmana les otorgaba como encarnaciones de las ánimas, contando los *hadices* cómo “*las almas de los muertos en la Guerra Santa, las de los hijos de los musulmanes, y, en algunos casos, las de los fieles, viven hasta el día de la resurrección encarnados en pájaros de plumaje blanco (o, a veces, de color verde) en un bosque situado cerca de la entrada del Paraíso*” (MONTEIRA 2004, 95).

Vamos a detenernos básicamente en los notables ejemplos de aves en cuerda seca del entorno de Guadalajara encontrados en la Comunidad de Madrid. La primera pieza es el conocido *Pavón* de Alcalá la Vieja (ZOZAYA 1983, 521) que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional, una especie indeterminada que se representa también mirando a la izquierda, realizada con una combinación de negro, blanco y melado (Lám. II, 5). Los otros fragmentos a los que prestaremos atención proceden de Talamanca de Jarama (Lám. II, 3 y 4): son un grupo de cerámicas recuperadas recientemente entre las que destaca un fondo de ataífor con otro pájaro en cuerda seca, una pieza de excelente factura y calidad a la que acompañaban, también en contexto stratigráfico, dos fragmentos de tema similar y que sin duda pertenecen a otras piezas cuya decoración es idéntica a la anterior en cuanto al diseño y el uso de unos colores determinados³. Estas figuras de Talamanca tienen en su concepción general una notable similitud con el *Pavón* de Alcalá y, en lo que se refiere a la

3 Quiero agradecer a Teresa Abades y a Antonio Geanini, directores de los trabajos desarrollados en la calle Peligros s/n de Talamanca de Jarama, que hayan puesto a mi disposición toda la información, las fotografías y dibujos de estas piezas inéditas para incluirlas aquí. Sin ellas la contextualización territorial de los materiales que presentamos, sería a todas luces incompleta. Vaya por ello mi doble agradecimiento.

estructuración del cuerpo, con dos ejemplares de pavo en verde y negro del estilo de Madīnat al-Zāhira: uno encontrado en la ciudad de Valencia con el cuerpo relleno de círculos, la cola realizada a base de bandas paralelas de diferentes colores y separados ambos espacios por otra banda vertical, datado en el siglo X (BAZZANA 1983, 112-113; fig. 36 y lám. VIII) y otro del Fortí de Denia de parecida compostura y fechado en el siglo XI (GISBERT, BURGUERA y BOLUFER 1992, 120). Esta forma de representar a las aves sería la trasposición a dibujo del diseño plasmado en diversos relieves como, por ejemplo, los pájaros tallados en el marfil de la Arqueta de Leyre, en especial el situado a la derecha de la escena del halconero, donde claramente se puede distinguir la recreación del plumaje a base de lentejuelas casi circulares y de las plumas del ala con líneas paralelas, separadas mediante una banda vertical, que en este caso se rellena de pequeños lunares⁴. Nos encontramos pues con un modo de representación de las aves utilizado indistintamente en distintos soportes, que, aunque el tema y la forma son muy anteriores en el tiempo, se generaliza en época califal, y continuará desarrollándose en época taifa.

No debemos dejar de lado los ejemplares en cuerda seca total encontrados en Valencia que tienen en común también el moteado a círculos del cuerpo del ave (no entramos a citar el resto de representaciones zoomorfas que presenta esta característica) y los rellenos de palmetas y otros motivos vegetales, como las dos recogidas por BAZZANA (1983, 1119, 122; fig. 40 y lám. X) o el propio pájaro del ataífor de Sant Jaume de Fadrell, que son estilística y cronológicamente similares a las piezas que nos ocupan, dado que todos ellos se inscriben en el siglo XI, centuria en la que, además, los reinos de Valencia y Toledo comparten durante una década, entre 1065 y 1075, al mismo rey: al-Ma'mūn.

Aparte del tema, el dibujo de Ciruelas, por su simpleza y su relleno monocromo, no tiene casi nada en común, simbología aparte, con estos otros ejemplares de nuestro entorno, imágenes mucho más trabajadas y adornadas que el cuerpo macizo de este ave. Aunque la palmeta, los círculos que lo acompañan y los colores empleados sí tengan que ver con las piezas madrileñas, la simplicidad de sus formas lo acerca más a los pájaros insertos en círculos que, también en cuerda seca con el cuerpo en verde y las alas en melado, fueron representados en un ejemplar de tapadera-cuenca del siglo X encontrado en la excavación de la Torre del Homenaje de la Alcazaba de Málaga (Museo de Málaga, nº inv. A/CE05534, CER.es [<http://ceres.mcu.es>], Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España). Recogemos en la figura 2 la reconstrucción del tema de Ciruelas según el equipo que lo recuperó en prospección⁵ y el ejemplar

4 Se puede ver una fotografía de este detalle en PÉREZ HIGUERA 1994, 137.

5 Mi agradecimiento a Enrique Daza y a Elena Vega por proporcionarme esta reconstrucción de la figura de la pieza de Ciruelas.

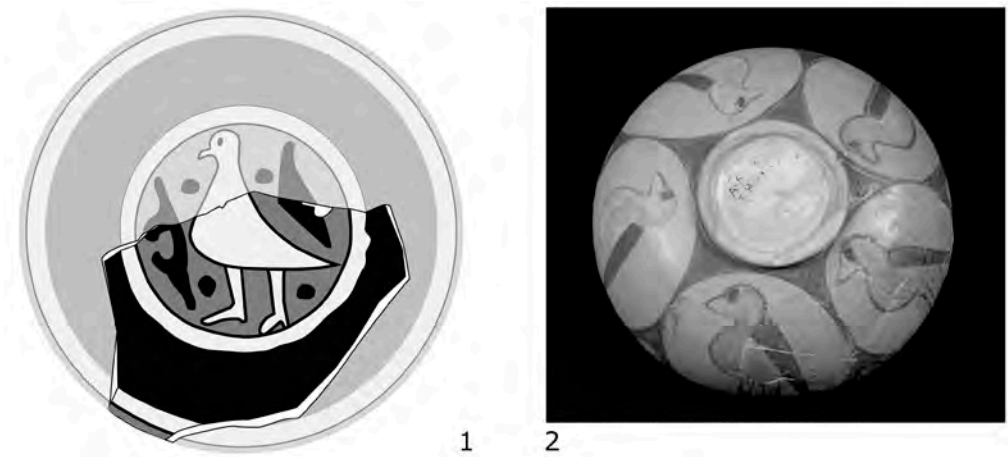


Figura 2. 1- Posible reconstrucción del dibujo del ave del ataifor de Ciruelas, según el equipo que lo halló (infografía de Elena Vega Rivas). 2- Tapadera decorada con aves del Museo de Málaga (Imágenes: Foto: Rafael Jesús Pedregosa Megías, Museo de Málaga. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España.)

malagueño; vemos que en ambos hay una representación simple del ave, con rellenos monocromos en blanco o en verde, que parecen aludir claramente a lo recogido en los *hadices*, concretamente al ya citado respecto a las almas de los muertos encarnadas en pájaros de plumaje blanco o verde, en un bosque situado cerca de la entrada del Paraíso (MONTEIRA 2004, 95).

Quizá lo que nos encontremos en estas piezas sea la recreación de esta idea de la manera más pura, sin los barroquismos posteriores, los alardes de formas y colores de las piezas madrileñas y posiblemente debamos acercar este fragmento de Ciruelas más a finales del siglo X o a lo sumo a principios del XI, a un momento inicial del desarrollo de la técnica en esta zona, habida cuenta también de la cronología que aporta la forma del ataifor, algo más antigua que la del resto de piezas que estarían ya insertas en pleno siglo XI.

Las aves de Ciruelas y Alcalá son similares sólo en su color de relleno y en el dibujo de sus patas, idénticas en postura y disposición, pero poco más; las piezas de Talamanca y Alcalá tienen un gran parecido tanto en la precisión del dibujo como en la riqueza cromática -características que tampoco son desdeñables en la de Romanones-, y en los recursos decorativos como los copetes tan espectaculares que los adornan. No obstante, todas ellas, incluido el posible caballo de Romanones, tienen algunas características comunes, aparte de la cubierta melada en el exterior del recipiente: la orientación de los animales hacia el lado izquierdo, la presencia mayoritaria de los lunares en los cuerpos,

la inclusión de palmetas para rellenar espacios y el uso exclusivo de tres colores, melado, blanco y negro, usados a veces de forma semejante.

El fondo sobre el que se recorta el animal es negro en todas, excepto en Ciruelas que es melado, aunque en éste el negro tiene un gran protagonismo en la amplia banda de la pared del recipiente, los puntos y la palmeta, además, las palmetas utilizadas como relleno son similares aunque no se entonen con los mismos colores. En los fragmentos de Talamanca no es posible ver el final del dibujo, pero en los demás casos el círculo central donde se desarrolla el tema está delimitado por una banda blanca. El color de los cuerpos varía, melado en Romanones y Talamanca y blanco en Ciruelas y Alcalá, así como los lunares, blancos en los dos primeros y en Alcalá; en Ciruelas el cuerpo no lleva lunares, pero la forma circular está presente en las dos manchas a los lados de las patas; el ave de Alcalá lleva también un círculo, melado, junto a una de sus patas. Y una coincidencia más, en la pata del caballo de Romanones y en el cuello del ave de Talamanca podemos observar una secuencia idéntica de puntos en manganeso formando hilera, una característica muy interesante para atisbar un posible origen común. En el caso de Talamanca esta hilera de puntos coincidiría con la línea que en el dibujo de Alcalá baja desde el ojo del ave hasta el collar, presente también en otras producciones como la rapaz del ataífor de Sant Jaume de Fadrell.

Algunos autores han visto en el uso del fondo negro en estas cerámicas decoradas en cuerda seca, tan característico de la taifa toledana, un elemento diferenciador y propagandístico de ésta frente a algunos de los califatos que reivindicaban la tradición Omeya “y el entronque de la legitimidad del soberano con un poder extrapeninsular, como podría ser el Califato abasí, que estaría simbolizado a través del negro dominante de la decoración” (ESCUADERO y BAENA 2013, 114).

RETUERCE (1998, 104) indica que las decoraciones en cuerda seca “total” asociadas a estas formas son características de los yacimientos de los ríos Henares y Tajuña, siendo las más abundantes las realizadas en negro, blanco y melado. No obstante, el número de fragmentos con cuerda seca recuperados ha crecido enormemente desde esta publicación y entre los que actualmente guarda el Museo en sus fondos es frecuente la aparición del color verde, pero siempre asociado a diseños vegetales o geométricos.

Exceptuando la pieza de Ciruelas que, como ya hemos dicho, consideramos anterior al resto, las formas de las demás nos aproximan a un lapso cronológico muy determinado. Todas ellas se clasifican en distintas variantes de la forma A de Retuerce: A.12.A la de Romanones (datable en el siglo XI), la de Alcalá del tipo A.16 (mediados del siglo XI) y los fragmentos de Talamanca en un tipo indeterminado de esta misma forma, pero que, por las similitudes con la decoración de la pieza alcaláina, deben ser coetáneas.

Toda esta serie de características y coincidencias técnicas y cromáticas nos llevan a intuir la fabricación, al menos de las aves madrileñas y del caballo de Romanones,

incidiendo en ese rastro punteado en manganeso, en un mismo obrador. ZOZAYA (1983, 505) al publicar la pieza de Alcalá la Vieja apuntaba a la existencia de un taller en su entorno; tras los hallazgos y análisis de las piezas recuperadas en la excavación de la calle Peligros s/n en Talamanca de Jarama, sus directores, refiriéndose al motivo común representado, indican que este lugar *“sería el centro difusor de este motivo decorativo, ya que en Alcalá la Vieja no se ha documentado, hasta ahora, ningún horno que hiciera pensar en una fabricación localizada. La densidad de hallazgos de este motivo decorativo en Talamanca nos hace pensar que así sea”* (ABADES y GEANINI 2014).

Esta misma razón, la ausencia de utillajes de taller e indicios de fabricación en Alcalá, fue esgrimida también para adscribir el *pavón* a los talleres toledanos (AGUADO 1983, 69), aunque por cercanía y similitudes parece que la opción de Talamanca se perfila como más solvente. Tampoco hay que descartar la existencia de otros centros productores en este ámbito geográfico que mantuvieran esta uniformidad de estilo; entre los conocidos hasta ahora en la zona, el más grande es el de La Antigua localizado en Guadalajara capital (CRESPO y CUADRADO, 1992) pero aquí la ausencia de decoraciones en cuerda seca, por el momento, es prácticamente absoluta; el único horno localizado con seguridad en este alfar, bajo el pavimento del Mercado de Abastos, se dedicaba mayoritariamente a fabricar ataifores en melado y manganeso.

2. FRAGMENTO DE TINAJA MUDÉJAR CON DECORACIÓN ESTAMPILLADA

El fragmento de tinaja decorado del que nos ocuparemos a continuación (Lám. III, 1), procede de las excavaciones realizadas en la Escuela de Magisterio de Guadalajara⁶, un lugar situado frente al Alcázar Real, en la parte superior de lo que a partir del siglo XIII se convirtió en el mayor de los alfares de la ciudad de Guadalajara y su entorno: el Barrio de la Alcaería o Cacharrerías -del que volveremos a hablar más adelante- que posiblemente sustituyó en la producción al ya citado barrio alfarero de la medina andalusí situado en la Plaza de La Antigua (la situación de ambos lugares está recogida en el plano 2 de la Lámina 1).

La decoración de la pieza se presenta en dos bandas paralelas metopadas con temas impresos. En la banda superior se desarrolla y repite una escena partida por un baquetón vertical, de la que forman parte dos personajes: uno a caballo portando una lanza o levantando el brazo derecho a modo de saludo y que lleva

6 Mi agradecimiento a Ildefonso Ramírez González, director de la excavación arqueológica en la Escuela de Magisterio de Guadalajara, por su buena disposición a la publicación de esta pieza y por haberme facilitado los datos estratigráficos del hallazgo, así como otras informaciones útiles para poder caracterizarla.

un ave -un halcón si seguimos iconografías similares- posada en el brazo izquierdo, el cual apoya detrás sobre la grupa del equino; entre las patas del caballo corre otro pequeño animal, un perro seguramente. La cabeza de este jinete se muestra deformada con salientes en la parte frontal que quizá nos indiquen que lleva un casco o yelmo. Completando la composición, en la viñeta contigua, una figura femenina, de anecdótico parecido a las de la glíptica sumeria, con el cuerpo de frente, la cabeza de perfil y sus largas vestiduras, muestra un tocado y un vestido de amplias mangas que cuelgan casi hasta el suelo, formando un pliegue en la parte anterior del brazo que permite identificarlas como tales; el brazo derecho está doblado con la mano sobre la cadera y en la mano izquierda, levantada hacia el jinete, sujeta una planta.

El motivo único que decora la banda inferior es un ave que parece comer de un arbusto, posiblemente un pavo real representado de una manera muy forzada para que quepa en el cuadrado en el que está inserto, lo que obliga a que el copete de la cabeza aparezca doblado hacia atrás sobre la línea de separación con la banda superior, acabada en hoja de sierra, y que la cola quede recogida en la parte inferior izquierda con varios círculos unidos a ella para indicar los “ojos” de las plumas que caracterizan la cola del pavo.

En el extremo inferior derecho se observa parte de otra banda que repite los temas de la superior y de la que se conservan las cabezas del ave y del jinete, por lo que podemos intuir que la decoración ocuparía una buena parte de la superficie exterior de la tinaja, si no toda, con una decoración reiterativa estampillada en bandas alternas.

Es una pieza excepcional dentro del repertorio conocido de las tinajas mudéjares, puesto que no es usual que en este tipo de contenedores la decoración estampillada tenga un carácter narrativo, a lo sumo se recogen temas zoomorfos, escasos entre una abrumadora mayoría de decoraciones geométricas, arquitectónicas, epigráficas o vegetales.

Y si es excepcional por la inclusión de la narrativa, también lo es por el tema ejecutado: *la dama y el caballero victorioso*, escena esculpida especialmente en los capiteles de los templos románicos, con los que esta estampilla comparte múltiples detalles, empezando por la propia composición, y cuyo significado, dicho de forma escueta, sería el recibimiento de la dama al caballero que regresa de la batalla (RUIZ DE LA PEÑA 2003).

Tanto la forma de representar las figuras como las escenas elegidas tienen un largo recorrido iconográfico a lo largo del tiempo, aunque no vamos a hacer una prolija enumeración de todos los modelos en los que podemos basar el tema y las figuras estampadas en esta pieza, que son muy numerosos, atenderemos

sólo a los ejemplos más significativos que nos ayuden a entender su origen y significado⁷.

La imagen del capitel del claustro de la Colegiata de Santillana del Mar que incluimos (Fig. 3) es muy similar en la disposición de la escena: la dama en pie -en la que podríamos reconocer la misma vestimenta que luce esquematizada la figura femenina de Guadalajara- levanta una especie de palma con la mano izquierda hacia el caballero victorioso, representado a caballo y elevando su mano derecha en señal de saludo o victoria. En este caso el caballo con una de sus patas somete al vencido, un detalle con el que no cuenta nuestra viñeta; por contra, en Santillana no aparecen la rapaza ni el perro que, sin embargo, sí están presentes en otras esculturas que reproducen este mismo tema o el otro directamente relacionado con él, *la despedida del caballero*, que encontramos esculpido, por ejemplo, en la portada de San Pedro de Villanueva en Cangas de Onís, donde el halcón reposa en el brazo del guerrero⁸.

Aunque en estas escenas esculpidas el caballero no porta la lanza, la presencia del arma se puede encontrar en algunas pinturas de la misma época que recogen enfrentamientos entre cristianos y musulmanes. En ellas vemos que los primeros se representan a caballo, esgrimen lanza y les acompaña un ave y un perro; así aparecen en los frescos de la Torre de Hércules de Segovia donde el guerrero, vencedor de un musulmán ya tendido en el suelo, se acompaña del perro y del ave, o en una pintura de un arcón del convento de Santa Clara de Tordesillas -mediados del siglo XIV-, donde la escena de dos contendientes a caballo cuenta también, en el lado del cristiano, con ambos animales, situados esta vez bajo la panza del caballo, escenas ambas recogidas por GARCÍA FLORES (2001, 281, figs. 5 y 6). Así pues caballo, lanza, perro y rapaza se incorporan a la escena como atributos que identifican al caballero cristiano que lucha contra los infieles, por lo que tampoco es extraño que el retratado en nuestra cerámica pudiera contar con la lanza como un símbolo más junto a los tres animales, a los que deberíamos añadir la defensa, sea del tipo que sea, que cubre su cabeza. De todas maneras no es descartable que la línea identificada como la lanza sea el brazo levantado en señal de saludo, ejecutado con poca fortuna en el sello para el estampillado.

La forma de representar al caballero, dejando atrás el brazo donde reposa el halcón y con el caballo al paso, tiene antecedentes peninsulares en los personajes tallados en diversas obras de la eboraria andalusí; así podemos verlo en el *Bote de Ziy-ad* del 969-

7 Diferentes formas de representación del halconero y las interpretaciones iconográficas sobre el halcón en la plástica musulmana, pueden consultarse en JUEZ JUARROS (1997) y DÍEZ JIMÉNEZ (2015).

8 El resto de ejemplos de estas composiciones en la escultura románica se pueden encontrar en los trabajos de RUIZ MALDONADO (1979) y de RUIZ DE LA PEÑA (2003).



1



2

Figura 3. 1- Detalle de la escena del caballero victorioso de la tinaja de la Escuela de Magisterio de Guadalajara. 2- Escena con el mismo tema esculpida en un capitel del claustro de Santillana del Mar (Cantabria).

970 d. C. del Victoria and Albert Museum de Londres o en la Arqueta de Leyre del 1005 del Museo de Navarra. De la misma manera la encontramos en algunas piezas textiles entre las cuales, por su similitud con nuestro halconero, queremos destacar una escena de la capa de Santo Tomás Becket de la catedral de Fermo, una pieza fabricada en Almería en 1116-1117 (PARTEARROYO 2007, 385), donde aparece el perro corriendo bajo las patas del caballo y el halcón en el brazo atrasado.

ZOZAYA (2010, 52) desliga estas escenas de la representación cortesana del halconero, identificando a estos jinetes con el “mártir por la fe”: *«es una referencia al gobernante que lucha, y que muere, por la fe, y está relacionado, por lo tanto, con su obligación espiritual de dirigir la lucha contra los infieles»*.

Es un significado nada alejado del que ostentará posteriormente el caballero cristiano en su lucha contra los musulmanes, y así lo indica MONTEIRA (2012) argumentando que el guerrero victorioso, llevado al ámbito románico, ha sido reconocido por diversos autores como Constantino, Carlomagno e incluso como el apóstol Santiago en su versión de “Matamoros”, dependiendo de si las interpretaciones se referían a la lucha contra la idolatría y el paganismo o contra el Islam, o con la identificación entre todos ellos, caso este último que lleva a relacionar la figura femenina con la Iglesia que saluda al caballero y a la que él honra. La autora, según esto, otorga un carácter de “lucha contra el Mal” a las representaciones bélicas contra el Islam y el éxito de su difusión respondería a *«la enorme relevancia social que adquiere el caballero al servicio de la Iglesia, el miles Christi, tanto en su dimensión de santo o héroe como en su condición mundana, pues también los guerreros cruzados y reconquistadores pudieron adquirir la santidad o el martirio por medio de sus acciones»* (MONTEIRA 2012, 54 y 64).

Son en realidad símbolos en torno a la lucha por la Fe mostrados de una manera concreta y reconocible que evidencian la perduración de un tipo de representación muy arraigado y extendido en el tiempo y en el espacio, que continuará siendo mostrado de la misma manera en capiteles, pinturas y miniaturas cristianos. Pero por la filiación mudéjar de esta tinaja, es obligado tener en cuenta no sólo los paralelos contemporáneos, sino también los precedentes islámicos que tanta influencia tuvieron en las producciones románicas.

Esta misma idea de continuidad o hibridación estilística y simbólica hemos de trasladarla a la representación del pavo que como motivo exclusivo ocupa la banda inferior de nuestra tinaja. En ella el ave se muestra comiendo de una planta; la parte superior del cuadro en que se inserta la figura se incurva hacia el interior describiendo un arco paralelo al del lomo del animal y termina en dientes de sierra, quizá queriendo representar un árbol o el sol. Esto condiciona más la postura en la

que se representa el pavo, teniendo que grabarse en el sello las plumas del copete cortas y tumbadas hacia el cuello, la cola adopta forma de “L” y cerca de la punta se observan dos círculos a ambos lados unidos a ella por un pequeño guión, indicando los “ojos” de las plumas de la cola que identifican a la especie.

El dibujo y el acabado de este motivo son muy toscos e imprecisos, el ave está totalmente esquematizada, no hay discontinuidad entre el cuerpo, la cabeza y el pico, el ojo es un simple rehundimiento y las patas son un añadido descolocado respecto al cuerpo. Sin embargo, el estilo es totalmente coherente con el de las figuras de la banda superior, por lo que no parece que hubiera más de una mano en la realización de las matrices de los sellos con que se estampilló la tinaja.

El pavo real de perfil es un animal ampliamente representado en la iconografía andalusí, un motivo transmitido también desde época sasánida y asumido por omeyas y abbasíes como símbolo fundamental, por la identificación de las aves con el alma, de ahí su amplia difusión como ya dijimos al referirnos a las representadas en los recipientes en cuerda seca. Se le puede encontrar normalmente asociado a objetos ligados al ámbito de la corte, como las cerámicas, los tejidos o los marfiles (PÉREZ HIGUERA 1994, 83). También es muy usado en la iconografía cristiana y lo podemos ver representado en las obras escultóricas románicas, especialmente en capiteles y también en artes suntuarias, aludiendo a la Resurrección. Hemos de contar en este sentido con la similitud de significados en ambas religiones, atendiendo al pasaje de MONTEIRA (2004, 95) incluido más arriba, en alusión a las aves-ánimas que viven hasta el día de la resurrección en un bosque cerca de la entrada del paraíso musulmán, donde *“hablan entre sí, se alimentan de los frutos de los árboles, beben de los ríos y claman a Dios pidiéndole que les muestre las maravillas que les esperan”*.

Parece clara la finalidad simbólica de la asociación de estas dos escenas en el mismo recipiente y quizá, apoyándonos en los significados que se les dan a ambas representaciones, pudiéramos unir las ideas del regreso del caballero victorioso que, por su defensa de la Fe mediante la lucha contra el infiel, habría ganado tras la Resurrección el derecho a entrar en el Paraíso, todo ello simbolizado por el pavo, que haría alusión al alma que espera el momento de gozar de la Gloria ya asegurada.

Es pues una muestra muy expresiva de cómo la influencia de la plástica simbólica islámica se hace patente en la difusión de los ideales cristianos y quizá la unión de ambos temas en este fragmento de tinaja sirva como ayuda para interpretar algunas de las asociaciones de estas escenas que se dan en otros soportes. Esta pieza nos muestra lo delgada que es la línea que separa en el ámbito de la representación lo que llamamos románico, identificado con unas imágenes concretas que se ligan al Cristianismo, y lo que se define para esos siglos como mudéjar, aludiendo

siempre a unos precedentes islámicos en cuanto a la iconografía. Este fragmento de tinaja pone bien a las claras la hibridación entre ambos y cómo temas asimilados al Cristianismo que provienen del otro lado de los Pirineos, muestran unas coincidencias claras con estereotipos utilizados con anterioridad en el mundo islámico y tienen cabida dentro del repertorio mudéjar con asociaciones simbólicas como la que presentamos, porque su significación no les es extraña. Estas mismas pautas pueden seguirse en los capiteles, estudiados desde esta misma perspectiva y donde la influencia de la plástica musulmana cada vez se considera más relevante (MONTEIRA 2005).

Sin desdeñar las similitudes con los precedentes estilísticos musulmanes en cuanto a su ejecución, el tema de *la dama y el caballero victorioso* es ya plenamente cristiano y, siguiendo a RUIZ DE LA PEÑA (2003, 463), tuvo su origen en el Occidente francés en el segundo cuarto del siglo XII, ligado a la literatura cortés y a la épica, llegando al Norte de la Península hacia el último cuarto de la misma centuria, esculpiéndose hasta las primeras décadas del siglo XIII cuando, ya con el Gótico, pasaría a formar parte de las decoraciones de miniaturas, tapices y objetos suntuarios de ajuar. En este intervalo se encuentran el capitel de Santillana del Mar (fechado entre la segunda mitad del siglo XII y principios del XIII) y el de San Pedro de Villanueva de Cangas de Onís (entre finales del XII y principios del XIII) a los que aludíamos antes.

Situada la pieza en su contexto arqueológico, las cronologías cuadran perfectamente. Se encontró en el relleno que colmataba el horno 2 de la excavación arqueológica de la Escuela de Magisterio, que fue sometido, junto al horno 3, a un estudio paleomagnético que arrojó unas fechas de 1275 +/- 25 (RUIZ et alii 2008), que concuerdan bastante con la evolución del motivo, por lo que lo lógico sería, aunando ambos criterios, encuadrarla entre la segunda mitad y finales del siglo XIII.

En cuanto al lugar de producción de esta tinaja, por su situación en un complejo alfarero que ya se encontraba en pleno funcionamiento en las fechas en las que la hemos encuadrado, podríamos apuntar que fue fabricada en este obrador de Guadalajara, aunque no contamos con piezas similares en contexto con las que comparar sus características técnicas.

3. LA LOZA MUDÉJAR DECORADA DE LOS ALFARES DE LA CIUDAD DE GUADALAJARA

Las piezas que presentamos a continuación proceden de diferentes localizaciones, la mayoría del casco histórico de Guadalajara. Tienen como características comunes la uniformidad de sus pastas, las formas abiertas, carecer de vidriado en la superficie

exterior, tener anillo de solero e ir decoradas con temas en verde y manganeso sobre blanco por el interior. Pero el hecho común más importante es su lugar de fabricación, puesto que tenemos la seguridad razonable de que estas producciones salieron de los alfares de la ciudad de Guadalajara, algo que desgranaremos una vez hayamos descrito e intentado interpretar algunos de los rasgos fundamentales de lo representado en estas cerámicas y el análisis de sus formas.

Empezaremos por dos fragmentos procedentes de la excavación arqueológica del solar número 27 de la calle Ingeniero Mariño, en el trazado del Túnel de Aguas Vivas. El primero es el fondo de un cuenco o escudilla decorado con un perro a la carrera en verde y negro sobre blanco (Lám. III, 2); en su perfil destaca la protuberancia central del solero al exterior que sobresale de forma cónica desde el fondo de la pieza y que es una característica común a muchas de las piezas de este alfar. Las huellas del esturgado son visibles en el tramo inferior de la pared.

El otro (Lám. IV, 1) corresponde a una fuente de gran diámetro con moldura triangular que sobresale hacia el exterior debajo de un borde corto recto. Su interior aparece decorado con un ave fantástica presentada de perfil con el cuello en fuerte torsión, un gran ojo almendrado, el ala corta y las patas totalmente difuminadas. El cuerpo del ave está dibujado con trazos rápidos y seguros en manganeso y se rellena en un verde muy desvaído y de aplicación irregular, mientras que los espacios blancos alrededor se ocupan con trazos en manganeso de muy diversas formas entre los que se pueden identificar flores muy esquematizadas. Todo el conjunto está rodeado por una línea fina en negro inserta a su vez en una banda de color verde más ancha que llega hasta el borde pero sin alcanzar el labio. En este caso, las huellas del esturgado han sido atenuadas mediante la aplicación de agua para alisar el tramo inferior de la superficie exterior. El anillo del solero presenta dos agujeros paralelos circulares para la suspensión. Este recipiente aparece recogido en el cuadro cronológico publicado por los excavadores de este yacimiento (donde se muestra una parte de las formas que atribuimos a la producción cerámica de Guadalajara) y donde también se incluye una propuesta de datación y la secuencia cronológica de todo el conjunto a partir de la estratigrafía de este solar 27 de Ingeniero Mariño conocido también, como ya hemos dicho, por el Túnel de Aguas Vivas (PRESAS, SERRANO Y TORRA 2009, 812-813).

La tercera pieza es el solero de una fuente con repie procedente de la excavación arqueológica realizada en 1995 en el Aparcamiento de Santo Domingo de Guadalajara (CUADRADO Y CRESPO 2012); se encontró en el fondo del foso que protegía la ciudad por sus lados sur y este, descubierto durante esta obra. En el interior del recipiente se puede observar el cuello y parte del morro de un animal indeterminado

dibujado con trazo grueso en manganeso y relleno de verde, situado junto a un haz de líneas en manganeso que parecen representar una palma (Lám. IV, 2).

El cuarto fragmento procede de una recogida de material arqueológico durante las obras de reacondicionamiento del ábside mudéjar de la desaparecida iglesia de San Gil. Conserva parte del solero y la pared de una fuente en la que se representa una paloma con las alas abiertas, rellena con un verde muy desvaído y rodeada de flores esquematizadas, puntos y espirales en manganeso. El borde, muy desgastado, es de las mismas características que el de la fuente del Túnel de Aguas Vivas y está rodeado por una línea en verde que rebasa el labio llegando hasta la acanaladura entre éste y la moldura triangular. El lateral a la derecha de la figura de la paloma está recortado intencionalmente y tiene un agujero de suspensión en lo que queda del anillo del solero (Lám. IV, 3).

La última pieza es un plato procedente de las excavaciones realizadas en el año 2000 en el Alcázar Real de Guadalajara y, como la mayor parte de la vajilla medieval común y de lujo recuperada en este lugar, se encontró amortizando unas letrinas del siglo XIII en el ángulo noreste del recinto (CUADRADO, CRESPO Y ARENAS 1998, 99). Su forma presenta un ala volada con una suave acanaladura en el tramo central, anillo de solero de ascenso oblicuo con la protuberancia cónica exterior y dos agujeros para la suspensión; el círculo central del fondo, en el interior, está sobreelevado. Se encuentra profusamente decorado con círculos concéntricos en manganeso que diseñan bandas en blanco rellenas de motivos de espiguilla y líneas paralelas en negro, alternando con otras más estrechas en verde. En ese círculo central ligeramente elevado y sobre fondo blanco, se dibuja el perfil en negro de una liebre sentada con un punto del mismo color a cada lado (Lám. III, 4).

En las figuras animales que llevan dibujadas estas piezas hay una curiosa variedad que nos indica que no hay una estandarización de motivos, sino una serie de dibujos realizados con total libertad, y algunos con pleno realismo, que tampoco parecen copiar modelos foráneos ni se acogen formalmente a tradiciones anteriores, especialmente si tenemos en cuenta qué se representa y cómo.

Según MESQUIDA (1992, 81), la representación de perros no es frecuente, por ser en el imaginario musulmán símbolo de glotonería y codicia y tener otras cincuenta y dos connotaciones negativas, la mitad satánicas, exceptuando al lebrele que libra del mal de ojo. El perro a la carrera, que el autor identifica, pues, con lebreles, es un tema que aparece representado en creaciones levantinas, pero en nuestra pieza, al contrario que en estas otras, la escena se desarrolla en un vacío total, recordando más al estilo de Madīnat al-Zāhira que a las abigarradas producciones de este momento; no hay motivos complementarios relleno el espacio que circunda a la figura, al menos en el fragmento conservado.

La liebre es otro de esos animales que se encuentran representados de forma relativamente frecuente en las decoraciones cerámicas, normalmente a la carrera; así aparece en varias piezas en verde y manganeso califales, con una alusión a los placeres relacionados con el Paraíso, y podría acomodarse en estas cerámicas mudéjares a la demanda de la élite feudal como parte de sus divertimentos y ejercicios; su presencia en las lozas turolenses y levantinas es también numerosa. No obstante, lo inusual es que aparezca como aquí, sentada y ocupando un espacio tan pequeño.

En cuanto al estilo, en las dos aves y la figura del perro el dibujo en manganeso no enmarca simplemente el color para formar entre ambos la decoración, como sucede en el animal procedente de Santo Domingo, donde éste queda encorsetado entre las líneas negras, sino que adquiere un papel protagonista, dejando incluso al verde en un segundo plano, más ligero y transparente y conformando únicamente manchas de color que ni siquiera son uniformes ni respetan los límites establecidos por el negro. Esto permite imprimir esa libertad de movimiento a la figura, fuera totalmente de la rigidez estética de otras producciones contemporáneas, y posibilita representar al perro en carrera y la excesiva torsión del cuello del aviforme de la fuente del Túnel de Aguas Vivas, que lejanamente recuerda a otras representaciones de aves en lozas catalanas, que a diferencia de estas, ocupan con la figura la totalidad del interior de la pieza. Aquí el espacio libre se rellena con toda una serie de motivos esquemáticos: asteriscos, flores, espirales y otros trazos lineales, realizados con la misma libertad y soltura con las que se ejecuta el dibujo del animal.

Este dominio de la técnica y la seguridad del trazo, nos induce a pensar en la intervención de dibujantes complementando la labor del alfarero, como parecen indicar la precisión y calidad de muchas de las representaciones geométricas y de estas zoomorfas de la cerámica guadalajareña, posibilidad también apuntada en otras zonas donde además intervendrían en la decoración de soportes de otro tipo como artesonados, pintura parietal, etc... reproduciendo en ellos temas similares (COLL CONESA 2014, 87).

Las características de los dibujos, unidas a la forma de las piezas claramente insertables en contextos bajomedievales, nos llevan a considerar que la desaparición de algunos estándares en cuanto a la representación de ciertos motivos zoomorfos debieron perderse antes de que estos territorios entraran en la Modernidad, irrumpiendo ya el dibujo real y la sensación de movimiento que produce el color al rebasar la marca trazada en manganeso, o incluso la desaparición de ésta. Hay en otros alfares piezas que se tienen por extrañas por mostrar estas características en momentos tempranos; valga como ejemplo una escudilla encontrada en la calle Amantes de Teruel fechada entre finales del siglo XIV y principios del XV, con un

aviforme en su interior en cuyo diseño ha desaparecido la línea de manganeso como contención del verde y muestra también un dibujo suelto y el color difuminado (ESCARICHE y ORTEGA 2002, 318, núm. 214).

El estilo de la representación que lleva la pieza de Santo Domingo, en la que el color verde se ciñe a los límites impuestos por el manganeso, podemos encontrarlo en otra interesante pieza decorada igualmente con un ave, que fue publicada por NIETO JIMÉNEZ (1998, 9 fig. 2.5) quien también la recoge como una producción local de Guadalajara capital. Es un cuenco o escudilla que presenta bajo el labio una línea verde que se expande ligeramente hacia el interior para crear una especie de palmeta y en cuyo fondo se dibuja un ave en actitud de marcha. Por lo que se puede observar en la fotografía, la línea negra es muy gruesa, similar a la del dibujo del fragmento de Santo Domingo y, como en éste, el color queda constreñido a la forma que dibuja el manganeso sin sobresalir o dejar espacios sin pintar, es decir, una estética totalmente distinta a la que hemos visto en las piezas del Túnel de Aguas Vivas o de San Gil, de las que también se diferencian por no llevar ningún tipo de motivo de relleno.

En el resto de los dibujos los aditamentos que rodean a la figura principal siguen en general los mismos modelos que en las cerámicas valencianas y turolenses: son motivos complementarios en manganeso, como flores, espirales, etc., que si en algún momento tuvieron un sentido simbólico, ahora parecen haberse convertido simplemente en simples rellenos y adornos.

Hemos de incidir también en la similitud de las pastas de todas estas piezas de Guadalajara a la que aludíamos antes. Cuando dimos a conocer los hallazgos materiales procedentes de los talleres de La Antigua (CUADRADO y CRESPO 1992) y de La Alcallería (CUADRADO 2008a y 2008b), abordábamos la cuestión de la producción de estos alfares durante las Edades Media y Moderna y ofrecíamos entonces algunos parámetros que ayudaban a identificar la cerámica fabricada en Guadalajara. Uno muy significativo proviene de la propia composición de las arcillas locales utilizadas, que dan como resultado unas pastas de color anaranjado a rojo cargadas de mica y con nódulos de calcita en composición, caliches, que al hincharse posteriormente con la humedad, terminan por estallar, provocando la apertura de unos cráteres característicos en la superficie de la pieza y en cuyo fondo queda la calcita a la vista, o en otros casos simplemente asoma en la superficie.

Como se puede comprobar en las piezas que mostramos, la loza de Guadalajara no presenta vedrío al exterior siendo esta superficie de un color pajizo donde destacan los brillos producidos por la mica; únicamente y salvo contadas excepciones, llevan una línea de color verde o blanco que resalta la característica acanaladura de las

grandes fuentes con moldura bajo el borde; algunas veces el vedrío blanco del interior rebasa el borde de forma irregular hasta el exterior y en varios casos hemos podido constatar un engobe que aporta un color más grisáceo a algunas de las piezas. Los anillos de solero, realizados mediante el esturgado o retorneado, dejan normalmente el rastro de la evacuación del barro en forma de acabado rugoso, aunque en ocasiones, como en la fuente del aviforme de Ingeniero Mariño 27, se regulariza la superficie alisándola con agua. En los cuencos, escudillas y platos, por el exterior se realiza en el centro del anillo una protuberancia cónica bastante prominente y en el interior un hundimiento, una especie de ónfalo, coincidiendo con el centro. Las perforaciones dobles que presentan sobre el anillo nunca permitirían colgar la pieza en una posición acorde con la decoración, lo que indica que se trata de un recurso para el almacenaje o para el transporte.

En el apartado técnico, la mayor parte de las cerámicas que presentamos, y una buena parte de la loza de Guadalajara, llega a nosotros prácticamente mate, lo que ha podido inducir a pensar en la inexistencia del esmalte estannífero, en vez del cual se habría empleado un engobe blanco sobre el que se realizaba la decoración, cubierto luego con vidriado de plomo. Ya COLL CONESA (2014, 78-79) advertía que las cerámicas vidriadas islámicas presentaban la superficie blanca y pulverulenta debido a un problema de desvitrificación del esmalte estannífero, lo que llevaba a afirmar que se había utilizado un engobe bajo cubierta, algo desmentido luego por los análisis arqueométricos. A falta de estudios este tipo, un reconocimiento de las cerámicas en verde y manganeso de Guadalajara nos permite identificar aún placas brillantes aisladas que indican la existencia de ese esmalte estannífero⁹. Esta apariencia mate estaría provocada por procesos de degradación producidos por la diferente composición de los estratos en los que se encontraba la pieza. Un buen ejemplo de ello es una fuente procedente del alfar de Guadalajara encontrada en el Prao de los Judíos de Molina de Aragón (Lám. IV, 4), en la que los grupos de fragmentos, procedentes de diversos estratos, han tenido una conservación diferente; el fragmento que acoge el solero y otro pequeño de borde, no muestran ya brillo alguno y, como muchas de las piezas encontradas en Guadalajara capital, únicamente son perceptibles algunas pequeñas placas que indican la existencia del esmalte; sin embargo, la parte restante del borde presenta todo el brillo y la calidad del acabado original gracias a una conservación en un ámbito menos agresivo. Lo mismo sucede con los conjuntos recuperados en el Alcázar Real y en los vertidos del alfar, entre los cuales hay piezas que conservan el brillo y los colores originales,

9 Agradezco al maestro alfarero Luis Larriba, buen conocedor de los barros de este área del Henares, sobre los que ha investigado y experimentado, sus indicaciones acerca de las características de las pastas de estas piezas, los componentes de su vedrío y las técnicas de su fabricación.

mientras que otras presentan un alto grado de alteración, aunque siempre quedan pequeñas placas brillantes que delatan la existencia del esmalte.

Para la correcta caracterización formal de las piezas que presentamos hemos de acudir necesariamente a otros ejemplares inéditos, producidos también en Guadalajara y encontrados en trabajos desarrollados en la propia capital o en la provincia, cuyos temas decorativos no son los claramente figurativos de los que nos estamos ocupando, algunos directamente son temas geométricos, pero que han de ayudarnos a contextualizar estas piezas y a la vez mostrar el rico panorama de la loza mudéjar fabricada en los alfares alcarreños. No obstante, las formas a las que nos vamos a referir tienen paralelos en yacimientos foráneos que también tendremos en cuenta.

No es nuestro propósito desglosar aquí todas las formas que componen la producción de Guadalajara, por lo cual, de momento, nos limitaremos a dar algunas notas sobre sus características principales, siempre en función de las necesidades que nos marca la definición de las piezas con decoración figurada que presentamos. El planteamiento estratigráfico expuesto por los excavadores del Túnel de Aguas Vivas se acompaña de una tabla más amplia de las formas de las cerámicas vidriadas y comunes que consideramos productos de este alfar (PRESAS, SERRANO y TORRA 2009). Tampoco describiremos la totalidad de las decoraciones en verde y manganeso que exhiben los numerosos recipientes conservados en el Museo, entre las cuales los motivos geométricos son los que aparecen más asiduamente.

Aunque la variedad de formas de la loza decorada de Guadalajara es amplia, la pieza fundamental, por vistosa en cuanto a decoración se refiere, es la gran fuente troncocónica con anillo de solero y con una moldura triangular más o menos desarrollada debajo de un labio recto y corto, cuyo diámetro ronda los 30 cm, que cumpliría la función, como los tajadores turolenses, de contener los alimentos sólidos para cortar de ellos porciones que se consumían directamente en la mesa (ORTEGA ORTEGA 2002, 149). Su número es especialmente elevado en el Alcázar Real de Guadalajara.

En la Lámina IV hemos agrupado los fragmentos de fuentes de este tipo, distinguiendo dos variedades diferenciadas en función principalmente del grosor de la pared, teniendo en cuenta que sus dimensiones son similares.

La variante 1 presenta paredes delgadas rectas o ligeramente cóncavas en las cuales la moldura triangular bajo el borde tiene un mayor desarrollo, el fondo de la pieza es muy delgado y forma cono al exterior. En ella han de incluirse la pieza recuperada en Ingeniero Mariño 27, decorada con un aviforme (Lámina IV, 1) y otro ejemplar encontrado en el Prao de los Judíos de Molina de Aragón que forma parte de un conjunto de piezas que ya sus excavadores identificaron por pastas,

forma y decoración como procedentes de Guadalajara (Lámina IV, 4), en el cual podemos observar sobre un fondo reticulado verde relleno de motivos en negro, un árbol o piña de cuyo lado izquierdo parte una gran mancha verde, que quizá pudiera tratarse de alguna de las figuras zoo o antropomorfas que acompañan a estos árboles en las decoraciones valencianas y turolenses.

La variante 2 (Lámina IV, 2, 3 y 6) presenta de nuevo paredes rectas, pero más gruesas, y la característica moldura bajo el labio en algunos de los casos con un ligero escalón al inicio de la pared en el interior. A esta variante corresponderían el fondo procedente del foso en la plaza de Santo Domingo (Lámina IV, 2), la pieza encontrada en la iglesia de San Gil, con una paloma dibujada (Lámina IV, 3), y una fuente procedente del Alcázar Real de Guadalajara, que reproducimos reconstruida (Lámina IV, 6). Ésta porta una cruz reticulada a la que se superpone un cuadrado centrado con palmetas divergentes que se abren desde los ángulos, con temas de relleno perdidos que cubrirían prácticamente toda la superficie. Aunque en nuestro caso el motivo central no se ha conservado, el diseño decorativo lo podemos encontrar en recipientes de la serie clásica de Paterna, como en una tapadera de la calle San Vicente de Valencia en cuya cara interior aparece centrado un cuadrado con un tema inserto y palmetas divergentes componiendo el mismo motivo que porta la fuente de Guadalajara (LERMA et Alii 1992, 170, fig. 123). El cuadrado central es susceptible de albergar numerosos temas, entre ellos el heráldico, como en un lebrillo turolense con las armas de Castilla y León, datado en el primer tercio del siglo XV, la misma centuria que el valenciano (ESCARICHE y ORTEGA 2002, 332, núm. 242).

La característica moldura triangular bajo el labio que presentan estas fuentes tiene un cierto carácter arcaizante, puesto que el mayor parecido que le encontramos es con las terminaciones de los bordes de botellas y cántaros o en los remates de cuencos y tapaderas realizados a finales del emirato y que perduraron aún en la siguiente etapa, muy característicos de este área de la Meseta, y de los que hemos encontrado numerosos fragmentos en los yacimientos excavados en la ciudad, incluyendo los recuperados en el alfar de La Antigua (CUADRADO y CRESPO 1992, núms. 5, 9, 10 y 11, figs. 2 y 3).

La forma abierta de esta pieza de paredes rectas con altura y diámetro grandes podría tener alguna relación con platos y bacines de la loza de Paterna decorada en verde y manganeso que presentan un borde regruesado o biselado exterior, y que se elaboraron con anterioridad a 1300, perdurando aproximadamente hasta mediados del siglo XIV. Pero hay una serie de diferencias notables, comenzando por la forma y grosor de las paredes de la primera de las variedades que hemos establecido, la más esbelta, y especialmente la presencia de la característica moldura triangular bajo el

pequeño borde vertical en fuentes y platos, tan común en la cerámica de Guadalajara, que no parece muy frecuente en ambientes valencianos ni aragoneses. Sin embargo sí encontramos esta forma, también decorada en verde y manganeso, en poblaciones de la frontera castellano-aragonesa: entre los materiales recuperados en Ágreda un fragmento de plato con intrusiones finas de caliza y que se clasifica como de Teruel (HERVÁS y RETUERCE 2000, 903 y 908 nº 11), en el castillo de Novallas una pieza decorada con esmalte estannífero débil y sin vedrío exterior (BIENÉS y GARCÍA 1989, 158) y, por supuesto, en el Prao de los Judíos de Molina de Aragón en los conjuntos identificados como producciones de Guadalajara. También la podemos encontrar en poblaciones del interior del reino castellano como Madrid (RETUERCE y TURINA 2003, 366 fig. 2, nº 1 y 368) o el Castillo de Villarejo de Salvanés, datado en la segunda mitad del siglo XIV (PRESAS, SERRANO y TORRA 2009, 818, fig. 3), unas piezas de las que normalmente no se precisa su origen aunque se afirma que son, sin duda, producciones del centro peninsular.

Hemos incluido junto a estas fuentes un plato (Lámina IV, 5), de menor tamaño, que presenta la misma forma que las incluidas en la variante 2, de la que nos interesa destacar su solero que se ha conservado completo y muestra el estrangulamiento de la pasta del fondo para realizar al interior un resalte y una concavidad central, que en el exterior se manifiesta en el prominente apéndice cónico, un rasgo común de la mayor parte de los platos y las escudillas producidas en la fase más antigua de los hornos de Guadalajara y que, seguramente, sería la terminación del fondo de esta variante de las fuentes.

El solero que alberga un perro a la carrera conserva muy poco tramo de pared y no nos permite saber si corresponde a un cuenco o a una escudilla, los más abundantes y comunes como soporte de la decoración, por lo que vamos a repasar ambas formas y sus posibles correspondencias.

No se ha localizado de momento ninguna escudilla que dé el perfil completo decorada con temas figurados, pero nos interesa mostrar aquí su forma más característica por los paralelismos que puede aportarnos con piezas turolenses que sí las llevan, a las que nos referiremos luego, y por su similitud con las encontradas en los yacimientos del centro peninsular de los que hemos hablado anteriormente. Es un recipiente de cuerpo cónico con paredes rectas y carena marcada de donde parte un borde ligeramente exvasado, a veces muy abierto, o recto y con perfil almendrado; el anillo del solero sube desde la base de forma oblicua hasta el centro y en la mayoría de los casos finaliza con una marcada protuberancia cónica al exterior; al interior suelen llevar un hundimiento en el centro, precedido de una pequeña moldura. Esta forma es la que presenta una pieza decorada con una estrella de seis puntas (Lám. III, 6), y como variante con borde algo más exvasado y perfil

más sinuoso en la parte inferior otra con un aspa y diversos rellenos (Lám. III, 8), ambas procedentes del Alcázar Real de Guadalajara.

La escudilla es una forma que abunda en la loza turolense, especialmente entre los ejemplares recuperados en la Plaza de la Judería, y que también se prodiga en los contextos castellanos. Ejemplares similares los encontramos en los yacimientos a los que aludimos antes al referirnos a las grandes fuentes, así aparece en Ágreda (HERVÁS y RETUERCE 2000, 903 y 908 nº 10), en Madrid (RETUERCE y TURINA 2003, 368 fig. 4, nº 12 y 13, fig. 5 nº 15 y 372) y también en Molina de Aragón donde hay piezas procedentes tanto de Guadalajara como de Teruel. TURINA (2001, 810, fig. 2), la incluye en su tabla tipológica entre los materiales del siglo XIV, como una evolución de los ataifores derivados de las últimas producciones almohades que persisten durante el siglo XIII. En Guadalajara debe derivar de un modelo encontrado en Ingeniero Mariño 27, muy similar aunque con una acanaladura ancha sobre la carena, con un vedrío monocromo y que normalmente suele aparecer en este yacimiento y en otros de la ciudad; una forma vigente en el siglo XIII y principios del XIV (PRESAS, SERRANO y TORRA 2009, 818, fig. 3) que con muy pocas diferencias tipológicas comienza a aparecer decorada con temas que debemos encuadrar en este último siglo.

La relación con Teruel se plasma en el hecho de que este recipiente es el más común de los encontrados en los ambientes feudales en la fase II que define HERNÁNDEZ PARDOS (2014: 190 y 194 y figs. 5. 15 y 6.22), datada ca. 1285-1310, con perduraciones en la fase siguiente, ubicada entre 1315 y 1340, donde es mayoritario también. La diferencia la marca el grado de inclinación del borde a partir de la carena, mucho más exvasado en los ejemplares de Guadalajara.

No obstante, esta relación con ambientes cercanos no impide comprobar que en la terminación del solero el perfil tiene una marcada similitud con algunas lozas valencianas, que se plasma en la pronunciada subida oblicua del anillo de solero al interior, estrangulando prácticamente la pared y dejando un grosor muy pequeño en el área central de éste, de donde surgirá el pronunciado apéndice cónico que presenta al exterior, como ya comentábamos en el caso del plato recogido como nº 5 en la Lámina IV y que también encontramos como terminación más común en las escudillas.

En la loza fabricada en Guadalajara, hasta ahora todos los ejemplares de esta forma llevan únicamente decoración geométrica o mezclada con temas vegetales, como los dos que presentamos; también se han localizado entre el gran volumen de material que conserva el Museo de Guadalajara temas iguales a los que llevan cerámicas recuperadas en Madrid, datadas en el siglo XIV, con decoraciones

diferenciadas de las que muestran las piezas encontradas en Alcalá de Henares (RETUERCE y TURINA 2003, núms. 13 a 16)

En los cuencos, prácticamente semiesféricos, con el labio ligeramente apuntado y caracterizados por su perfil interior continuo, sin ningún tipo de quiebro, es también prominente esa protuberancia cónica del solero que podemos encontrar en los diferentes tamaños de este recipiente. El fondo que lleva en su interior dibujado un perro en carrera es más probable que corresponda a un recipiente de esta forma, a la que también se adscribe un curioso ejemplar, totalmente asimétrico y con el anillo de solero con una gran desviación y una moldura considerable, fruto de un deficiente acabado, cuya decoración está compuesta por una especie de guirnalda de plantas esquematizadas cubriendo la pared, entre las cuales se sitúan unas figuras en negro, más compactas, que no podemos adivinar si se trata de algún tipo de representación zoomorfa que se mueve entre este follaje que rodea a los adornos en retícula dibujados en el fondo del cuenco (Lám. III, 3).

El perfil de los cuencos es muy similar al de los fabricados en Paterna decorados en azul, en los que el corte vertical daría un perfil dispuesto en M producido por el rápido ascenso de la pared interior del anillo y el descenso pronunciado de la protuberancia cónica exterior, aunque éstos tienen un ligero quiebro de la curva del perfil interior hacia la mitad del recipiente (LERMA et alii 1992, 113-114 núms. 68 a 70).

El plato decorado con la liebre (Lám. III, 4) tiene parecidos morfológicos con platos valencianos, especialmente con algunos del estilo de Pula (LERMA et alii 1992, 141-147, esp. nº 97) con un perfil muy oblicuo que parece tender a un ala totalmente horizontal como el nuestro, pero también está en la línea de otros platos datados entre los siglos XIV-XV, de forma similar aunque con rebajes interiores más escalonados y angulosos, pero con el solero también sobreelevado, como el que presenta el mismo autor procedente de la calle San Andrés de Valencia, decorado igualmente con bandas concéntricas (LERMA et alii 1992, 110, nº 62). En la pieza de Guadalajara estas bandas aparecen rellenas de series de *chevrons* o decoración de espiguilla en el anillo interior, de líneas paralelas en el central y el exterior combina ambas separadas por un espacio en blanco que ocupa una línea horizontal en verde, diferenciadas las tres por bandas más estrechas verdes. Todo ello, unido al grosor de la línea de manganeso que perfila cada anillo, da una impresión muy dinámica al conjunto de la pieza.

Aunque hemos ido apuntando algunas fechas, no podemos ser aún muy precisos a la hora de concretar la cronología de estas piezas más allá del encuadre en los siglos XIV y XV, puesto que no hay posibilidad de confrontar dataciones

de los lugares de hallazgo de esta loza por distintas causas: la primera proviene del Alcázar Real donde se ha encontrado el lote más numeroso de loza mudéjar de Guadalajara, que no aporta unas estratigrafías que ayuden a definir todos estos aspectos, al menos en lo referente a los resultados de las campañas de excavación que realizamos entre 1998 y 2000, ya que una buena parte de estas cerámicas y de las denominadas comunes, fueron encontradas, como hemos dicho, amortizando unas antiguas letrinas; la segunda es que las conclusiones de la mayor parte del resto de intervenciones en las que se ha recuperado cerámica de Guadalajara no han salido todavía prácticamente a la luz.

Será necesario realizar un estudio conjunto de formas y decoraciones que permita conocer los momentos específicos en que se desarrollaron los diferentes tipos, y cualquier datación más ajustada habrá de contar con la identificación y el análisis de la evolución de un buen número de formas, de las técnicas empleadas y de los motivos representados, para, como sucede en el resto de los grandes alfares, poder afinar más en cuanto a la secuencia temporal de las producciones de Guadalajara.

Contamos únicamente con las fechas que aporta el yacimiento de Ingeniero Mariño número 27 donde los primeros ejemplares mudéjares vidriados en verde y manganeso aparecen allí en la fase VII, datada en la segunda mitad del siglo XIV (PRESAS, SERRANO Y TORRA 2009, 814). Por nuestra parte podemos añadir una referencia más respecto a ciertas formas, que se deriva del estudio documental del Prao de los Judíos de Molina y concretamente sobre su despoblamiento -nos referiremos a estos datos cronológicos en las siguientes páginas al hablar de este yacimiento-, que nos permite asegurar que la gran fuente y algunas escudillas y cuencos comienzan a fabricarse antes de la mitad del siglo XV. Sólo con ésto de momento únicamente podemos afirmar que la cerámica mudéjar de Guadalajara que presentamos debió producirse en los siglos XIV y XV que es la que arrojan los paralelos consultados.

Estilísticamente se aprecia también una evolución en el dibujo de los motivos que adornan las cerámicas, desde los más rígidos y convencionales, con un protagonismo mayor de la línea de manganeso enmarcando el color, como es el caso de la pieza de Santo Domingo, a los ejecutados con una técnica más suelta y espontánea, como los aviformes del Túnel de Aguas Vivas y San Gil, algo que también podemos atisbar en las decoraciones geométricas y vegetales, en las que se ve mejor las similitudes con las composiciones turolenses y valencianas. En este sentido, no es de extrañar la confusión de las decoraciones de Guadalajara con las de Teruel, pues observando algunas de las que adornan las cerámicas de la Alcallería podemos ver que ciertos temas y rellenos producen un resultado final parecido al de las piezas turolenses, es el caso de uno de nuestros cuencos decorado de

forma muy similar, tanto en la concepción general del dibujo principal como en los adornos que lo complementan (Lámina III, 5). En otras ocasiones las cerámicas de la Alcallería muestran temas clásicos del verde y manganeso valenciano, como son las bandas centrales escoltadas por semicírculos, o la misma piña de la pieza del Prao de los Judíos muy parecida a las que se dibujan en los cuencos de Paterna decorados con esta técnica.

Con los datos que poseemos, no es difícil intuir que estas piezas que hemos presentado y otras muchas que guarda el Museo, fueron fabricadas en el Alfar de la Alcallería, situado en la parte baja de Guadalajara (Lám. I, 2). Desde que en 1998 se produjo el primer hallazgo masivo de estas cerámicas en el Alcázar Real, las hemos venido denominando *Lozas de Guadalajara*, basándonos en unos datos iniciales, lo suficientemente solventes, que nos permitían ya adjudicar a esta ciudad una producción de entidad, con unas características propias en cuanto a pastas, formas y decoraciones, o en la combinación de estos elementos, claramente diferenciables de otras producciones castellanas y de las aragonesas y levantinas y que a continuación exponemos. Los datos luego han ido creciendo considerablemente con la excavación de unos potentes complejos de obradores que, sin estar totalmente delimitados aún, muestran una gran extensión y entidad, y de una documentación escrita de la época que específicamente alude a la producción de los alfares de Guadalajara.

Como indicábamos más arriba, hay un elemento común y definitorio en estas cerámicas: sus pastas compactas de color anaranjado a rojo con nódulos de calcita en composición estallados a veces por la humedad, provocando la apertura de unos cráteres característicos, y muy cargadas de mica cuyo brillo es perfectamente visible en la superficie exterior de las piezas. Todas estas peculiaridades están presentes no sólo en los yacimientos a los que aludimos, sino también en la cerámica recuperada tanto en el alfar andalusí de la plaza de la Antigua como en el castellano, lo que demuestra, además, que el barro se siguió trabajando de la misma manera desde época islámica y durante toda la Baja Edad Media. La textura y el color de las pastas, la significativa presencia de la mica y los caliches en ellas, junto a unas formas determinadas, son comunes a todas las piezas que presentamos y a las recuperadas en distintos yacimientos de la ciudad y de la provincia.

Junto a las pastas, las formas, aunque con ciertas similitudes parciales con producciones turolenses y valencianas, forman un conjunto homogéneo con modelos propios, como las grandes fuentes con la moldura bajo el labio, y características comunes como la protuberancia cónica que asoma al exterior desde el centro del anillo del solero, o los ónfalos practicados en el fondo de la pieza por

el interior, muy visibles en las escudillas de quiebro marcado y en los cuencos, como se puede comprobar en las láminas III y IV.

Por último las decoraciones, que posiblemente beban de creaciones foráneas, pero que con el tiempo cristalizarán en una serie de motivos propios diferentes a los conocidos en las áreas aragonesa y valenciana. La variedad es enorme y está aún por realizar su catálogo, igual que sucede con las formas, pero ya hemos visto la originalidad de sus temas figurados.

Pero todo ello no sería argumento suficiente sin el principal y aquí los datos arqueológicos son concluyentes: todas estas formas con esas mismas pastas y decoraciones están presentes en los numerosos fragmentos encontrados en el alfar de la Alcallería, en las áreas de vertidos, unas sin terminar de vidriar, otras con el vedrío alterado o corrido, en conjuntos en los que aparecen también las cerámicas comunes, de igual riqueza que las vidriadas y como ellas pendientes de estudio. Lógicamente, en las intervenciones realizadas en los distintos solares abundan más los fragmentos de épocas más recientes, entre otras cosas porque estos talleres estaban ubicados en el ángulo del vértice que traza la confluencia de dos barrancos, y éstos sin duda fueron el mejor lugar para arrojar todos los desechos, como se pudo comprobar en distintos momentos en los que hicimos recogidas de material en el Barranco del Alamín, el más septentrional de los dos que encorsetan la parte baja de la ciudad, antes de su soterramiento y reconversión en parque.

Los datos parecen confirmar que no se trata de un centro de producción que naciera de forma espontánea; ya hemos comentado la existencia en Madinat Al-Faray/Wadi-l-Hiyara de un alfar de cronología plenamente andalusí, en la actual plaza de la Virgen de La Antigua (CUADRADO y CRESPO 1992), posiblemente un verdadero barrio de alfareros organizado en el área más oriental de la medina y cuyas producciones debieron abastecer a ésta y a su entorno, no sabemos aún si inmediato o más alejado, dentro del área que en su momento controlaron los Banu Salim (CUADRADO y CRESPO 2014a y 2014b). También nos habla de una larga tradición alfarera la continuidad en el tratamiento del barro mostrando una deficiente depuración plasmada en la presencia de los caliches y de sus efectos sobre los recipientes. A tenor de los abundantes restos andalusíes extraídos en obras sin control arqueológico en distintos solares del área de la Alcallería o barrio de Cacharrerías, nombre por el que aún hoy se le conoce, se podría haber estado ya produciendo cerámica con anterioridad al siglo XI, pero las excavaciones realizadas en la calle Madrid y vías aledañas y en la Escuela de Magisterio, que constituyen el espacio más meridional del alfar en el que se han realizado la mayor parte de las intervenciones arqueológicas, sólo nos han mostrado aún una parte de la verdadera dimensión de sus talleres, permitiendo documentar un pequeño conjunto de los

hornos utilizados entre los siglos XIII y XVII, así como los diferentes lugares de extracción de la materia prima situados al pie mismo de los obradores, igual que sucedía con el alfar andalusí de La Antigua (CUADRADO 2008a y 2008b; RUIZ MARTÍNEZ et alii 2008).

No es extraño que denominemos como loza mudéjar a ésta de Guadalajara, puesto que la ciudad lo fue; pese a que hayan desaparecido la mayor parte de los edificios con los que justificar este apelativo, el estilo imperante era éste y la población mudéjar tenía un papel importantísimo en el conjunto de la sociedad alcarreña.

La situación de la actual capital nada tiene que ver con el papel que jugaba entre los siglos XIII y XV, cuando, por su estatus socio-económico, se encontraba encuadrada en el grupo de las cuartas poblaciones del Reino de Castilla. En ese período se inicia una renovación de la ciudad que se plasma en la regeneración arquitectónica de los edificios más notables: así a finales del XIII comenzaron las intensas reformas en el Alcázar Real para convertirlo en un palacio mudéjar (CUADRADO, ARENAS y CRESPO 2008, 289), se debió iniciar la renovación de la muralla urbana y continuó en el siglo XIV con las obras de reforma o reedificación de las antiguas mezquitas cristianizadas y usadas como iglesias para convertirlas en los templos mudéjares conocidos (CUADRADO y CRESPO 2014a). Además comienzan a instalarse en la ciudad una serie de familias notables que marcarán su devenir en los siglos siguientes, grupos que demandarían este tipo de productos, como se hace patente con posterioridad en muchos de los testamentos de sus miembros, los mejor conocidos los del clan de los Mendoza, en los que se enumeran las piezas producidas en Guadalajara que obran en su poder y que documentalmente nos confirman, junto a muchos otros testimonios escritos, las evidencias de esta producción propia (CUADRADO 2008b, 73-74). Es el momento de la eclosión del mudéjar guadalajareño, que se hace presente en todos los órdenes y en el que un sector tan consolidado en la ciudad como el alfarero no parece que se quedara atrás.

Una vez expuestas las razones para su adscripción, no queda más que dar una visión general del resto de lo que conocemos en conjunto de la producción de la Alcallería de Guadalajara, y qué papel juegan en ella estos ejemplares decorados con temas figurados que hemos presentado.

En la capital la intervención arqueológica en el trazado del Túnel de Aguas Vivas, especialmente en el solar de Ingeniero Mariño 27, y las campañas realizadas en el Alcázar Real son las que han proporcionado una mayor cantidad de recipientes elaborados en el alfar alcarreño, sin desdeñar otros trabajos que se encuentran con sus hallazgos en proceso de estudio, como las intervenciones en la Plaza Mayor, los solares que conforman la parte alta de la Alcallería, la Escuela de Magisterio,

en los propios hornos de la calle Madrid y vías aledañas y en varios trabajos en distintos solares del casco histórico, en los que también han aparecido con profusión cerámicas de este tipo. Pero también a lo largo de la provincia hemos podido constatar la abundante presencia de estas lozas de la Alcallería, desde las producciones más antiguas hasta las más cercanas en el tiempo, decoradas con palmetas verdes y negras, ya insertas en la producción del siglo XVI; están presentes en lugares como, por ejemplo, los niveles inferiores del castillo de Cifuentes, que se comenzó a construir en la primera mitad del siglo XIV, el castillo de Zorita de los Canes, el castillo de Pioz (donde aparecen las decoraciones de palmetas), Hita y en Molina de Aragón conviviendo con las cerámicas de Teruel en ambientes de los siglos XIV y XV.

Los testamentos de los Mendoza a los que aludíamos y el material arqueológico nos permiten precisar la diversidad de una producción que se dirigía, además de a la realización de estas piezas vidriadas para el servicio de mesa que debían considerarse de lujo, a fabricar una variada gama de recipientes de cerámica común, de azulejería y coroplastia.

Aunque la producción de Guadalajara comprende una gran variedad de piezas decoradas, no sólo las abiertas, también encontramos jarras y copas con temas en verde y manganeso al exterior, son mayoría estas lozas destinadas a la presentación y el consumo de alimentos, escudillas, fuentes, platos y cuencos, que se adornan, como los que presentamos, con la técnica de verde y manganeso sobre blanco predominante en el área central de la Península, como ya se puso de manifiesto en trabajos anteriores que recogían varias cerámicas de esta zona sin poder especificar, en algunos casos, su lugar de fabricación (TURINA 2001; RETUERCE y TURINA 2003).

Aunque la mayoría de motivos geométricos es abrumadora entre las producciones de los siglos XIV y XV, en el tránsito a la Edad Moderna y durante el siglo XVI comenzarán a generalizarse los temas vegetales con la introducción de una decoración de penachos de hojas o palmas en verde y manganeso sobre blanco, realizada en Guadalajara -y al parecer también en Alcalá de Henares aunque con formas diferenciadas (TURINA 1986)- quedando constancia de ello en la multitud de fragmentos recuperados en la Alcallería, como el fondo de fuente que presentamos en la Lámina III, procedente del horno 1 de la Calle Madrid, eje actual del barrio de Cacharrerías, un desecho de cocción decorado con esas palmetas en verde y negro; el perfil de ésta muestra la evolución de las formas de los recipientes fabricados en este alfar: aún conserva el anillo de solero y el fondo sobreelevado al interior con el umbo central, pero ha perdido ya la característica protuberancia cónica exterior (Lám. III, 9). Este tipo aparece profusamente por todo el área circundante

y con él posiblemente concluya la gran época de la cerámica alcarreña. Otras piezas indican el abandono ya en el XVI de las formas y las decoraciones bajomedievales, desapareciendo las escudillas con carena marcada y adoptándose unos adornos que dejan de cubrir totalmente el interior del recipiente, además de la introducción del verde opaco rebasando al exterior de las piezas; todas estas características las vemos reflejadas en la pieza número 7 de la Lámina III, con una incipiente decoración de palmetas poco desarrolladas.

No obstante, por estos ejemplares decorados con temas figurativos que presentamos, parece que en algún momento se quiso ofrecer la misma diversidad decorativa que se daba en los otros núcleos alfareros de importancia de la Península, incorporando representaciones zoomorfas que complementarían su producción. De todas formas no debieron prodigarse en demasía, de ahí la importancia de estos fragmentos; tampoco hay temas figurados en otros ámbitos del trabajo del barro, ya que, conociendo que en los hornos de la Alcallería se fabricaba también una buena parte de los azulejos utilizados en los revestimientos de las casas nobles de la ciudad (se conservan por ejemplo los encargos del segundo duque del Infantado para el palacio con alcalleres de este barrio) y teniendo en el Museo una buena muestra de la tipología decorativa en cuerda seca y arista que se instaló en el palacio y en otros lugares, como en la iglesia de San Gil de donde procede el plato de la paloma (BATALLA 1992), entre ellos no hay ni un solo ejemplar que lleve decoración figurada, y ésta no se introducirá hasta que a finales del siglo XVI, se comience a incorporar azulejería foránea pintada, ya de corte renacentista, de la cual hay numerosos ejemplos entre los fragmentos subsistentes de la reforma del quinto duque en el Palacio del Infantado.

No sucede lo mismo con la coroplastia en la que sí están presentes las representaciones animales, especialmente los caballos de juguete con o sin vidriado y otras figuras animales menos reconocibles. Además, estos juguetes -la mayoría procedentes del mismo depósito que las lozas en el Alcázar Real- nos han proporcionado los únicos indicios de representaciones antropomorfas, entre ellos varios caballos con jinete y alguna figura humana exenta (CRESPO y CUADRADO 2002 y 2008), cuya ausencia en la decoración de los recipientes de Guadalajara es significativa como parece serlo también en todo el centro peninsular.

Tampoco hemos localizado cerámicas con temas protectores del tipo Mano de Fátima que de forma tan numerosa se encuentran en representaciones coetáneas aragonesas y levantinas que, sin embargo, sí aparecen estampilladas en varios fragmentos de las etapas precedentes y los adornos heráldicos son igualmente escasos.

Atendiendo a la abrumadora presencia en el Alcázar Real de Guadalajara de esta loza decorada, hemos de considerarla como un producto de lujo de fabricación

local, que se mezcla, no obstante, en el gran vertido de piezas localizado en el ángulo NE de lo que fue el palacio mudéjar, con las importaciones típicas de todas las residencias señoriales en estos momentos, especialmente lozas de Paterna y Manises -de esta última localidad analizaremos un ejemplar en las páginas siguientes- aunque en número muy limitado.

La cerámica de Guadalajara debió ser muy bien acogida en el entorno y abasteció a la villa, ciudad desde 1460, y a muchos de los núcleos de población importantes de la actual provincia; seguramente su difusión se debió ver fomentada por la ampliación de las posesiones de los Mendoza en Castilla. No descartamos que, por sus formas y decoraciones, algunas de las piezas publicadas en esos trabajos sobre la cerámica mudéjar del centro peninsular a los que hemos aludido anteriormente, y especialmente las de Madrid, puedan proceder de los alfares de la Alcallería, pero esa certeza únicamente nos la proporcionaría un estudio profundo de esos ejemplares. Sí podemos afirmar que en algún caso se han asignado a los talleres turolenses piezas fabricadas en el Henares encontradas en lugares relativamente cercanos, al ser el único centro alfarero conocido al que acudir para atribuir la procedencia de determinados recipientes con decoración en verde y manganeso. Por poner un ejemplo, algunos materiales recuperados en la excavación arqueológica de la Alcazaba de Huete decorados con las clásicas series de palmas en verde y manganeso, producidas seguramente en Guadalajara, y que conviven con cerámicas valencianas y turolenses en un caso muy similar al del Prao de los Judíos, se dan como hechos en Teruel (JIMÉNEZ PÉREZ 1988, foto 1).

El lugar más alejado en el que, por el momento, se han localizado con seguridad los productos de los talleres de Guadalajara, como hemos dicho, es Molina de Aragón, donde aparece entre la ingente cantidad de cerámica turolense de la que nos ocuparemos a continuación.

Es en este yacimiento molinés del Prao, límite entre los dos reinos, donde mejor hemos podido constatar la expansión de la cerámica de Guadalajara y responder a una pregunta que normalmente nos hacíamos al excavar conjuntos de estas cronologías: por qué encontrándonos tan cerca de un núcleo alfarero tan potente como Teruel, la presencia de sus productos en la provincia de Guadalajara era tan escasa, máxime teniendo en cuenta que no se conocía la existencia de un potente obrador en territorio castellano que pudiera surtir de productos de calidad a centros descollantes como la propia ciudad de Guadalajara, donde se estaba fraguando un centro de poder promovido por las élites feudales. Realmente era un terreno abonado para la penetración de cualquiera de las producciones orientales siguiendo los mismos canales de distribución de las cerámicas de mayor prestigio, las valencianas. De cualquier forma era también extraño que no hubiera un alfar

en este área de Castilla que intentara llenar ese espacio comercial y que tuviera una proyección algo mayor que la puramente local o comarcal.

Apenas hemos podido atisbar el alcance espacial de las lozas decoradas fabricadas en los hornos de la Alcallería, pero es muy amplio en los territorios que componen la actual provincia; su expansión hacia el oeste habrá que comprobarla con la observación de muchas de esas lozas publicadas de la Comunidad de Madrid; en otros lugares de Castilla aparecen también cerámicas con características similares cuyo origen habría que contrastar, como las que hemos citado al paralelizar las grandes fuentes situadas en la frontera con el Reino de Aragón. Esta amplia presencia nos lleva a pensar en la competencia en la que debieron entrar los productos de Guadalajara y Teruel en el área fronteriza, siendo aquellos posiblemente los que abastecieron a grandes áreas de la zona centro lo que impidió la penetración comercial de la loza turolense, como parece indicar su coexistencia en Molina de Aragón.

El final de la producción cerámica de forma masiva en La Alcallería tendría lugar bien entrado el siglo XVII, cuando con la introducción masiva de piezas talaveranas, el traslado de las grandes familias nobiliarias a la corte madrileña y posiblemente también la expulsión de los moriscos que realizaban la mayor parte de la producción (GARCÍA LÓPEZ 2010, 121-122), llegó su decadencia definitiva.

B. LAS PIEZAS IMPORTADAS

1. LA CERÁMICA DE TERUEL Y SU INFLUENCIA

El siguiente conjunto que presentamos procede casi exclusivamente del yacimiento del Prao de los Judíos de Molina de Aragón, tan sólo se añaden dos piezas ajenas: una encontrada en la excavación de la Torre de Aragón, un baluarte que complementa el conjunto del Alcázar molinés, cercano al Prao, y otra recogida en superficie en el entorno de Guadalajara capital. Todas tienen un denominador común: su procedencia o la influencia turolenses.

El Prao de los Judíos, situado ladera abajo del cerro donde se asienta el castillo de Molina, fue el lugar de apartamiento de esta comunidad en los años postreros de la Edad Media y en él se han localizado los restos de las viviendas, la sinagoga y las construcciones ligadas a ella. Un conjunto espectacular tanto por sus restos arquitectónicos como por la cantidad y la calidad de los objetos que su excavación ha aportado a la investigación científica (ARENAS 2002; ARENAS y MARTÍNEZ 2004; ARENAS, MARTÍNEZ y DAZA 2007; ARENAS y CASTAÑO 2010).

La existencia de producciones turolenses en Molina ya se había detectado con anterioridad, tras la aparición de un lote de materiales encontrado en el transcurso de las obras de la carretera de Alcolea del Pinar a Tarragona, hoy conservado en el Museo Arqueológico Nacional (ALMAGRO GORBEA 1973), que por su localización parecen corresponder a un tramo de este mismo yacimiento.

Entre el inmenso lote de material cerámico bajomedieval recuperado se han podido individualizar algunas piezas con decoraciones figuradas que nos pueden acercar a la realidad alfarera de este momento en el sector más oriental de la provincia de Guadalajara¹⁰.

Al contrario que en la cerámica de Guadalajara aquí los temas antropomorfos no son extraños, así que comenzaremos describiendo algunos de ellos. La primera pieza, la procedente de la Torre de Aragón (Lám. V, 1), es el borde de una fuente o tajador con el labio apuntado moldurado al exterior, esta superficie sin vedrío, en cuyo interior podemos ver parte de la cabeza y un ojo almendrado de una cara humana realizados en negro, con una banda verde que recorrería la parte superior del borde y con algún otro tema incompleto en el mismo color, todo ello sobre el fondo blanco. La forma y la decoración tienen su correspondencia en los tajadores turolenses en los que una figura femenina ocupa todo el fondo, flanqueada por motivos vegetales y que se pueden fechar entre mediados del siglo XIV y el siglo XV (por ejemplo, ESCARICHE y ORTEGA 2002, 265-266, núm 108 a 110).

Los otros dos fragmentos decorados con tema antropomorfo proceden del Prao de los Judíos y son piezas de Teruel: dos paredes de jarra con el dibujo en la superficie exterior que podríamos datar a finales del siglo XIV. En la primera (Lám. V, 2) se observa parte de una cara pintada con trazos en negro y rodeada por un halo de color verde, de cuyos cabellos parten una especie de pequeños rayos, con temas en negro que circundan la figura. La segunda (Lám. V, 3) es también la pared de un recipiente similar, en la que se distinguen parte de una cara, una mano levantada y a la izquierda una serie de trazos en negro.

Las figuras están dibujadas en los tres de un modo rápido y esquemático, en los dos últimos prolongando de un solo trazo la ceja derecha para dibujar la nariz, la boca se reduce a una pequeña línea horizontal debajo de ésta y el pelo aparece como una mancha de color negro pegada al rostro. Como diferencias notables entre ellas destacan el diferente tratamiento del pelo y la forma de dibujar los ojos, concretamente el ojo almendrado de la figura de la Torre de Aragón, que recuerda mucho a las producciones relacionadas con el estilo de Madīnat al-Zāhira,

10 He de agradecer la ayuda de Jesús A. Arenas Esteban, director de la excavación en el Prao de los Judíos, para la inclusión en este trabajo de las piezas procedentes de este yacimiento, así como por los datos que nos ha ido aportando a lo largo del tiempo respecto al mismo.

y que veremos también en otra figura que describiremos más adelante, mientras que en la que presenta la cara y la mano levantada sólo podemos distinguir una mancha que marca el derecho, en la cara rodeada por el halo en color verde los ojos están trazados con la pupila entre dos líneas paralelas, rasgos indicativos quizá de diferentes talleres o también de posibles influencias en los diseños.

Atendiendo una vez más a la raigambre de las representaciones mudéjares hemos de rastrear su origen en modelos consolidados de diferentes variantes del arte islámico y, aunque con el fragmento conservado no es posible conocer la temática de la segunda de las piezas que hemos descrito (Lám. V, 2), sí podemos encontrar en ella una clara influencia de la plástica fatimí. Mostramos en la figura 4 la comparación entre la pieza del Prao y una expuesta en el Museo de Arte Islámico de Berlín (datada en los siglos XI-XII) representativa de otras tantas cerámicas doradas fatimíes que se encuentran en ese mismo centro y en otros museos, donde vemos el mismo esquema decorativo: la cabeza en tres cuartos levemente inclinada a la izquierda rodeada por un halo, y ambos, a su vez, rodeados por un espacio en blanco que los separa de las decoraciones geométricas que, a modo de relleno del fondo, contornean la figura. La influencia de obras del califato africano en las representaciones de la cerámica turolense, presente también en otras facetas del arte mudéjar aragonés (CABAÑERO 2012, 246-248), ya había sido detectada por ÁLVARO ZAMORA (2002, 38-39) en un plato del Museo de Teruel (nº inv. 7975), donde se hace patente en una cara humana inscrita en un círculo dibujada en el fondo del recipiente. Vemos de nuevo aquí la pervivencia de ciertos diseños durante siglos, cuya copia o repetición no son posibles sin un modelo a seguir por los artesanos que lo confeccionaron, algo que indica la existencia de unos repertorios que habrían de surtir de imágenes a los talleres alfareros.

El tema representado en la tercera de las piezas (Lám. V, 3) quizá en un principio debiera relacionarse con otros personajes femeninos que adornan los fondos de los tajadores turolenses y valencianos y que levantan su mano derecha sujetando un anillo o disco, mujeres evocadoras de la sensualidad y sexualidad explicitada en la literatura trovadoresca y galante medieval y que se vienen relacionando con la personificación de la Lujuria (COLL CONESA 2009, 72); del resto de la composición poco más podemos apuntar.

La *hamsa* o Mano de Fátima es otro de los temas que integran el repertorio simbólico de las cerámicas del Prao. Esta mano abierta con los dedos extendidos se viene interpretando, según las distintas tradiciones islámicas, como alusión a las cinco letras del nombre de *Allah*, a los cinco pilares del Islam o a los cinco familiares sagrados del Profeta y es símbolo de la providencia divina y protectora contra el mal



Figura 4. 1- Cerámica con rostro humano del Prao de los Judíos. 2- Fragmento de loza dorada fatimí (siglos XI-XII) del Museo de Arte Islámico de Berlín, donde se observa a la derecha del rostro, el halo, el espacio en blanco y el tema decorativo geométrico que siluetea el conjunto, que de forma idéntica se disponen en el lado izquierdo de la cerámica del Prao.

de ojo (SILVA SANTA-CRUZ 2013, 20). No es extraña su aparición en objetos de la cultura judía que, como la cristiana, lo adoptó del original musulmán que, al parecer, llegó a la Península con los almohades.

En el Prao de los Judíos encontramos en una pared de botella de perfil bicónico (Lám. V, 4), una gran Mano de Fátima representada de una manera muy destacada, marcando los pliegues de la palma y de los dedos, así como las uñas, y concebida de forma similar a la que decora un fondo encontrado en el solar situado entre las calles Bajo los Arcos y Mosén Peras de Teruel (RODRÍGUEZ DEL MAZO y GIBELLO 2010, 472, fig. 16). Podemos también relacionar esta forma de representar la *hamsa* con otras esgrafiadas en el exterior de recipientes murcianos del siglo XIII, recuperados en la plaza del Cardenal Belluga de Lorca y el castillo de Monteagudo, cuyas formas redondeadas y líneas de separación interior son muy similares (NAVARRO 1986, nº 191 y nº 635). Más adelante nos ocuparemos de una segunda Mano de Fátima representada en otro recipiente.

El tema de los peces, símbolo tradicional de la fecundidad y de la abundancia, lo encontramos en dos escudillas vidriadas en blanco con el fondo elevado en el interior. La primera procede también del Prao de los Judíos (Lám. V, 5), conserva el perfil completo y muestra un borde apuntado, debajo del cual se desarrollan dos acanaladuras anchas horizontales y paralelas en la superficie exterior cubierta de vedrío blanco. La segunda, recogida en superficie en los alrededores de la ciudad de Guadalajara, uno de los escasos

ejemplares de cerámica turolense que tenemos en el área occidental de la provincia, es un fragmento de solero de la misma forma que el anterior (Lám. V, 6).

Los peces se disponen en la cerámica molinesa formando arco en la pared bajo el borde, mientras la elevación central se rodea de un círculo verde con flecos recogiendo en su interior un aspa en verde y negro; los animales estarían separados por otro motivo decorativo ovalado con un triángulo inserto, ambos en verde, y los huecos rellenos de trazos negros. Esta manera de disponer los peces contrapuestos y bordeando el centro la vemos también en cerámicas valencianas, como en una salsera de la calle Músico Peidró de Valencia, donde, de igual forma, aparecen en el ala del recipiente separados por temas vegetales, pintados en verde y manganeso, hecha en Paterna y fechada entre los siglos XIII y XIV (LERMA et Alii 1992, 71, Nº 31).

En cambio, en la encontrada en Guadalajara los peces se ubican en el centro del umbo elevado del fondo, pareados y, al parecer, con las cabezas en sentido contrario, dispuestos en el espacio interior de un combinación de diferentes arcos verdes silueteados en negro que formarían una estrella de diez puntas, con los huecos resultantes rellenos, a su vez, con trazos en negro.

Aparte de la forma que les sirve de soporte, podemos ver un rasgo común en el dibujo del animal, ya que en ambos fragmentos el cuerpo del pez se divide en dos con una línea central y los espacios resultantes se rellenan con pequeñas líneas o puntos, un modo de representación alejado de los modelos de semicírculos formando escamas o de líneas quebradas que sirven de relleno a este motivo en las lozas valencianas.

ORTEGA ORTEGA (2012, 61) considera estos recipientes de fondo elevado o “umbo central” como una variante de las escudillas de casquete esférico, una forma peculiar de la producción turolense posiblemente inspirada en recipientes metálicos, que aparecerían a finales del siglo XIII para ir desapareciendo a lo largo del XIV; por su parte HERNÁNDEZ PARDOS (2014, 190 y fig. 5.16-17) presenta dos paredes sin solero decoradas con temas vegetales y geométricos, procedentes de la Plaza de la Judería de Teruel, que podrían ser piezas como la nuestra, con borde apuntado y remarcado por dos acanaladuras gruesas, que encuadra en su Fase II con fechas ca. 1285-1310.

Nos ocuparemos ahora de tres escudillas de las que nos interesa destacar su forma en conjunto y además dos de ellas presentan temas decorativos muy peculiares. Las dos primeras, por sus características, parecen hechas por la misma mano o por el mismo taller: llevan vidriada en verde oscuro la cara exterior, sin llegar al anillo del solero que se nos presenta irregular y con rebabas fruto de un posible acabado deficiente. La decoración de la primera (Lám. VI, 1) es un dibujo en verde y manganeso de una cabeza humana que podría ser la segunda representación conocida de un judío en cerámica de uso cotidiano.

En 2015 se publicaba la aparición en la excavación de la Judería de Teruel de un fragmento de escudilla de producción local, datada entre finales del siglo XIII y principios del XIV, en la que, con trazos finos de manganeso, se representan las figuras de dos varones, que, analizadas sus características con la iconografía y las fuentes disponibles, se identificaron como las primeras figuras de judíos dibujadas sobre un soporte poco convencional como era un recipiente cerámico para servicio de mesa (HERNÁNDEZ PARDOS 2015, 290). Las dos figuras, de cuerpo entero, se reconocen como tales por el tipo de vestimenta, el pelo y las barbas impuestos por los diferentes edictos de segregación. De la cabeza del personaje situado a la derecha de la composición, la que más nos interesa por su similitud con la del Prao, se dice que: “*se cubre con una amplia capucha o gorro alargado muy ajustado a la cara, sin que asome ni el cabello ni la oreja*” (HERNÁNDEZ PARDOS 2015, 291). Hemos incluido el dibujo y la fotografía de esta pieza que nos ha facilitado el autor como nº 2 en la Lámina VI¹¹ y en la figura 5 contrastamos los dos rostros partiendo de las fotografías de ambos fragmentos.

Contando con el precedente de la existencia de esta pieza y aceptada la teoría de Hernández Pardos, hemos aplicado los mismos argumentos que utiliza para su identificación y no parece desacertado pensar que estamos ante la representación del mismo tema. En la escudilla molinesa únicamente se dibuja la cabeza (conservada algo más completa que en la pieza de Teruel) en tres cuartos mirando también hacia la izquierda y mostrando un gran ojo almendrado. Aquí el gorro o capucha, pintado en verde, sí permite ver el pelo ondulado en la frente y en el lateral de la cara, juntándose con la barba, como en aquella sin bigote; la melena podría incluso asomar entre los cortes de la parte inferior de la capucha indicada con trazos negros pintados entre los ángulos abiertos en el verde.

Tan interesante como la posibilidad de que se trate de esta representación es que el soporte sobre el que se ha realizado la decoración es el mismo: una escudilla definida por su pie anular, perfil carenado remarcado por una fina moldura y una ligera sinuosidad bajo la carena que se origina por un suave abombamiento en el desarrollo de la pared inferior, y que este autor incluye en su tipo II, que encuadra en la fase II, datada ca. 1285-1310, con perduraciones en la fase siguiente, ubicada entre 1315 y 1340, si bien disminuyendo su tamaño y perdiendo el abombamiento citado (HERNÁNDEZ PARDOS 2014: 190 y 194 y figs. 5. 15 y 6.22). Aunque la escudilla del Prao tiene ligeras variaciones con respecto a ella -es más pequeña, conserva la sinuosidad de la parte inferior del cuerpo, pero el borde es algo más

11 La comparación de esta pieza con la de Molina en este trabajo, no sería posible sin la colaboración de Antonio Hernández Pardos, que me ha facilitado el dibujo y la fotografía de esta pieza tan significativa. Vaya desde aquí mi agradecimiento por su ayuda e interés.

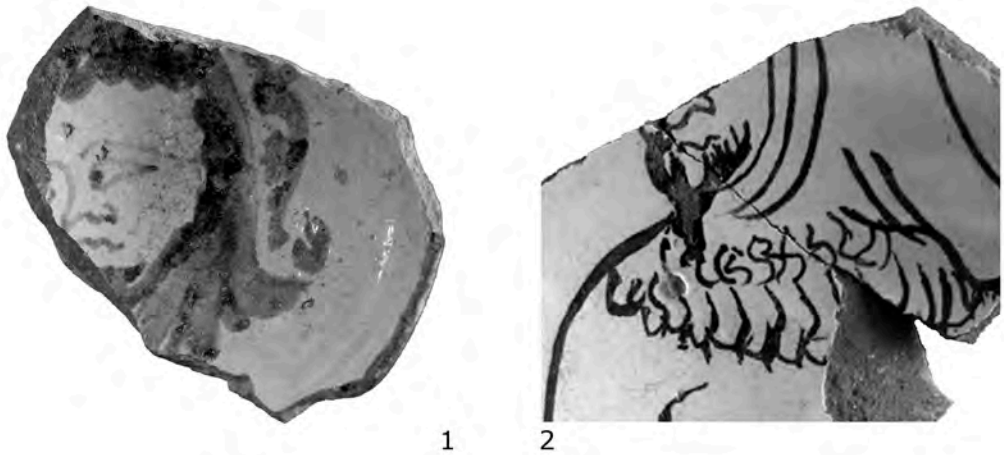


Figura 5. Comparación de los rostros en las dos cerámicas citadas: 1- Prao de los Judíos de Molina de Aragón. 2- Plaza de la Judería de Teruel (fragmento de la fotografía de Cristina Bazán / ACRÓTERA Gestión del Patrimonio).

exvasado-, no cabe duda que mantiene la tónica general de la forma con su fina moldura de la carena; la gran diferencia es el vidriado exterior.

Si bien el autor indica que la forma en cuestión es el recipiente de mesa mayoritario, es interesante la pregunta que plantea de si puede o no ser denominado judío. Alude al problema de formar parte de un lote más amplio de vajilla que no aporta más caracteres judaicos que las lámparas rituales, un conjunto cerámico que responde al menaje doméstico de la sociedad feudal, de la que también participaría la población judía aunque con ciertas peculiaridades (HERNÁNDEZ PARDOS 2015, 293). Esta es la misma situación en la que se encuentra la escudilla dentro del conjunto de piezas encontradas en el Prao de los Judíos de Molina de Aragón, donde también aparece la *januquidá* como producción cerámica más claramente relacionada con el ritual judío, ubicadas cronológicamente en la fase III, fechada entre finales del siglo XIII y principios del XIV (ARENAS, MARTÍNEZ y DAZA 2007, 709-710). Sin embargo, la representación de ciertos temas sobre un recipiente concreto, quizá sin tener que conferir un carácter propiamente judío a la pieza, sí podría indicar que determinados motivos debían tener como base ciertos soportes, aunque esto es difícil de mantener sin que aparezcan más ejemplares con los que poder afirmarlo. No obstante, es curioso que en Guadalajara, donde tuvo una gran presencia la comunidad judía aunque no se han encontrado apenas restos identificables con ella, sí aparece en el fondo de una escudilla una de las pocas estrellas de seis puntas encontrada (Lám. III, 6).

La segunda escudilla repite la misma forma y lleva al interior, como decoración central, una especie de almendra con flecos en los lados dibujada en negro, en cuyo interior se dispone en verde una Mano de Fátima, muy esquematizada, con dos tallos saliendo del área de la muñeca y puntos negros en los extremos de los dedos indicando posiblemente las uñas (Lám. VI, 4). Esta forma de representación de la *hamsa* aparece también en uno de los soleros procedentes de la misma Molina estudiados por ALMAGRO (1973, lám. II, 2), pero todo el conjunto decorativo es muy similar a otros dibujados sobre diferentes soportes cerámicos recuperados en el casco urbano de Teruel, con diversas variaciones y fechados a lo largo del siglo XIV, como, por ejemplo, el fondo de una escudilla de la misma forma del primer tercio del siglo (ESCARICHE y ORTEGA 2002, 238, núm. 54) o los candiles de pie alto donde aparece decorando el plato superior, datado en el último cuarto (ESCARICHE y ORTEGA 2002, 296-297, núm. 170 y 171). La asociación en esta pieza del Prao de la forma y el vedrío exterior verde que no cubre el anillo de solero la encontramos en la Plaza de la Judería de Teruel en la primera mitad del XIV (ESCARICHE y ORTEGA 2002, 226, nº 29).

La pieza siguiente es una escudilla del mismo tipo en cuyo fondo esmaltado blanco se dibujó en negro una figura que, a pesar de su ambigüedad y por lógica iconográfica, creemos que hay que identificar con un león pasante. Aparece entre cuatro asteriscos, seguramente flores esquematizadas, rodeados de puntos; el animal sujeta uno de ellos con la pata derecha, la única que no apoya en el suelo, y mantiene la cola levantada rematada en un penacho; delante de la cara se observa una mancha de color verde muy tenue (Lám. VI, 3). Una imagen de esta pieza fue publicada inicialmente por ARENAS, MARTÍNEZ y DAZA (2007, 717-718, fig. 12).

La figura del león ampliamente representada a lo largo de la historia por su relación con la fuerza, la protección y la vigilancia, se muestra en el Cristianismo como símbolo de la Resurrección y se consolida visualmente en la sociedad feudal a través de la heráldica y de una presencia constante en los edificios nobiliarios, normalmente adoptando el modelo de los dos leones enfrentados que custodian los símbolos del linaje como alusión al poder y la nobleza. La cerámica, que como hemos visto no es ajena a la generalización de ciertos motivos en las demás artes, lo incluirá también en su repertorio en una representación mixta, igual que se adapta a los marcos arquitectónicos, en los que el animal deja su postura vertical original, rampante, de la heráldica, para apoyarse en tres patas y levantar únicamente una de las delanteras, recuperando la posición de guardia de representaciones mucho más antiguas y adoptando una postura entre la pasante y la tenante.

La ambigüedad de la figura, a la que hacíamos alusión antes, se refiere a su indefinición: es más un gato grande, lo que posiblemente pone de manifiesto

el desconocimiento del animal por el dibujante. Podemos ver esta misma idea figurativa, más complicada estilísticamente, plasmada en el interior de un tajador del último tercio del siglo XIV recuperado en el casco urbano de Teruel (ESCARICHE y ORTEGA 2002, 265, nº 107) con otro león muy simplificado también, de cola floreada y relleno de diferentes bandas coloreadas en verde, cuya dirección coincide con las del león del Prao: paralelas horizontales en pecho y cuello y paralelas verticales curvadas en el cuerpo. Del mismo modo está representado, quizá incluso con mayor parecido en los rostros de los animales, en el interior de un especiero de Paterna, relleno con esas mismas líneas y rodeado esta vez de flores mucho menos esquematizadas (LLUBIÁ 1967, 179, fig. 288).

Hay un detalle común en estas figuras a las que aludimos que mostraría claramente cómo los leones se extrajeron de la heráldica con todas sus connotaciones: el empeño por evidenciar la masculinidad del felino, algo constante en una buena parte de las representaciones de este animal en cerámicas de todo tipo, un convencionalismo que aparece también en las imágenes de leones, rampantes o en otras posturas, realizadas en soportes como la escultura -por ejemplo y por proximidad, la explícita masculinidad de los leones esculpidos por Egas Cueman en la arquería baja del patio del Palacio del Infantado de Guadalajara, hacia 1483-. Es una señal de fidelidad y nobleza; los leones heráldicos, los rampantes, se dibujan con el sexo al descubierto, *enteros*, ya que la falta del atributo masculino calificaría al león como *infamado*, indicando que las armas habían sido castigadas por el monarca al incurrir sus dueños en casos de herejía, traición o sodomía (CORDERO ALVARADO S/F). Es muy posible que la figura del león rampante fuera cambiando a la de pasante o a otras, pero en cualquier caso se mantuvo el atributo, indicando también esta circunstancia la plena introducción de los elementos más propios de los símbolos feudales impuesta por la demanda, en este complejo repertorio de la figuración mudéjar.

La representación del león únicamente en manganeso nos lleva a relacionarla con otras producciones similares que se realizan en Teruel a finales del siglo XIV, donde sólo interviene el color negro en la decoración, aunque por la cronología que nos aporta la forma deberíamos llevarla al menos a la primera mitad de esa centuria, al igual que las otras dos escudillas. En los estudios sobre el yacimiento estas producciones se sitúan en la fase IV que denominan Hispano-judía o “*La época de los Trastámara*”, ubicada cronológicamente en los siglos XIV y XV; esta cerámica convive en este momento con producciones de Guadalajara y lozas valencianas de Paterna-Manises datables entre la segunda mitad del siglo XIV y el tercer cuarto del XV (ARENAS, MARTÍNEZ y DAZA 2007, 710 y 717).

Hemos decidido agrupar estas tres escudillas, no sólo por su forma similar, sino porque tienen la singularidad de su acabado. Las dos primeras especialmente en lo que se refiere a la realización del anillo del solero, con rebabas y sin rematar prácticamente el esturgado, presentando en el caso de la decorada con la mano de Fátima una acusada asimetría; la tercera muestra un anillo de forma irregular, prácticamente ovalado, que de hecho deja totalmente descentrado el prominente cono en el que remata al exterior el solero. Algunas de estas características formales y la propia composición de sus pastas, con múltiples granos de desgrasante o la alta cantidad de mica de la escudilla con la Mano de Fátima, que llevó en un principio a clasificarla como producción de Guadalajara, parecen indicarnos que no fueron fabricadas en Teruel y que algunas corresponderían a la producción de un posible alfar local o incluso, por la composición de sus pastas, haber venido de otro lugar. No es una afirmación nueva la existencia de un obrador en Molina de Aragón, ya la había puesto de manifiesto anteriormente ALMAGRO GORBEA (1973, 29), que asignaba la fabricación de las cerámicas que incluía en los grupos 5 y 6 a alfares distintos a los turolenses y en concreto este último grupo, el de las cerámicas sin vidriar, “*casi con plena seguridad a productos locales*”.

Las precisiones cronológicas no sólo se han logrado en este yacimiento por el contingente cerámico, también se apoyan en los datos obtenidos en el rastreo documental, especialmente el realizado para su elemento más significativo: la sinagoga. En el estudio dedicado a este edificio se aporta un conjunto de fechas que ayudan a precisar el momento de su abandono y, aunque este suceso no aclara el final del conjunto del barrio judío, los autores tienen la seguridad de que al menos desde mediados del siglo XV, con anterioridad al decreto de conversión, la aljama se reducía a la presencia temporal de algunos individuos, como se recoge en un testimonio de 1460 en donde se habla de los escasos judíos que residían circunstancialmente en la villa (ARENAS y CASTAÑO 2010, 498-499).

El resto de las cronologías que hemos ido apuntando para las piezas en función de sus paralelos formales o estilísticos, podrían, en el momento en el que se estudiara la totalidad del conjunto cerámico, aportar nuevas aproximaciones temporales, muy interesantes para el estudio tanto de la cerámica turolense como de la producción del alfar de la Alcallería de Guadalajara, y especialmente de este último, tan escaso de referencias cronológicas, permitiendo delimitar, al menos, cuáles son las piezas que se comenzaron a fabricar con anterioridad al abandono de la aljama.

2. CERÁMICA DE MANISES: LA ESCENA DE LA CORONACIÓN

Para finalizar este estudio, nos ocuparemos de dos fragmentos de fondo de recipientes vidriados, uno de ellos procedente de las excavaciones realizadas en el Castillo de don Juan Manuel en Cifuentes, el fondo de un cuenco o escudilla encontrado en un basurero localizado al pie de la torre noroeste (Lám. VI, 6), y el otro, también un solero, éste con anillo, de un plato encontrado en la campaña de excavación del año 2000 en el Alcázar Real de Guadalajara, formando conjunto con las cerámicas fabricadas en La Alcallería, utilizadas para amortizar unas antiguas letrinas (Lám. VI, 5).

Son dos ejemplares pertenecientes a una serie de recipientes, no excesivamente abundante por el momento, cuya aparición en los trabajos desarrollados por Jaume Coll en la calle Valencia de Manises confirmaría el lugar de su fabricación¹². Ambos llevan vidriados en blanco sus superficies y presentan en su cara interior unas líneas azules insertas en un círculo del mismo color, conformando una decoración que a primera vista es difícil de identificar si no se repara en que las líneas se superponen a una escena de coronación en relieve, realizada a molde en el fondo, que se aprecia con cierta dificultad: a la izquierda se sitúa un personaje en pie que impone la corona y a la derecha otro arrodillado que la recibe, todo ello en un marco arquitectónico con dos paredes laterales y un tejado a dos aguas.

González Martí daba a conocer estas piezas con el relieve en su fondo, desechos encontrados en Manises de la serie azul y reflejo, de las que reproduce uno de ellos y que interpreta como “*la coronación de un rey*”, sugiriendo la posibilidad de que se trate de la de Alfonso V El Magnánimo (GONZÁLEZ MARTÍ 1944, 641 y fig. 750). Ainaud de Lasarte recogía más tarde la fotografía de un plato completo con puntos alternos decorando el ala, perteneciente a una colección privada, relacionando el tema con “*la coronación de un caballero por su dama*” y situándolo entre las producciones de la segunda mitad del siglo XV (AINAUD DE LASARTE 1952, 28 y fig. 51). Martínez Caviro alude a varios fragmentos de escudilla y de un plato de esta serie conservados en el Instituto Valencia de Don Juan, que da como excepcionales y escasos, fechándolos en el siglo XV e identificando también la escena con “*la coronación de un rey, arrodillado ante un personaje con traje talar*”, (MARTÍNEZ CAVIRO 1980, 383 y fig. 24). Por último Monreal y Barrachina profundizan más en su estudio a partir de los fragmentos encontrados en la excavación del Castell de Llinars del Vallès y presentan un plato recompuesto

12 Dada la escasez de piezas de este tipo publicadas y no siempre en ediciones muy accesibles, agradezco mucho a Jaume Coll Conesa, Director del Museo Nacional de Cerámica, que atendiera mi consulta sobre las de Guadalajara y que me indicara y facilitara la información que no conocía, así como la noticia de los hallazgos en el citado lugar.

por cuyo ala se extiende la orla del “*Ave María*”, que además tiene una decoración dorada de paralelas y espirales; constatan también la existencia de varios moldes y no se decantan por la representación de la coronación o del homenaje de un caballero a su dama (MONREAL Y BARRACHINA 1983, 159-160).

La dificultad para entender la escena viene porque el relieve resultante es demasiado plano y no están pintadas todas las líneas necesarias para su comprensión. En la de Cifuentes únicamente aparecen las vestiduras del personaje de la izquierda, su brazo y una pierna del coronado, aparte de las cuatro líneas que componen la arquitectura. En la de Guadalajara, que es un fragmento más pequeño, sólo se conserva la pierna flexionada del personaje arrodillado y parte de la arquitectura. En todas las demás piezas citadas el azul tiene mucho más protagonismo en la figura de la izquierda, remarcando el brazo levantado y las vestiduras, mientras que el personaje arrodillado varía y excepto en el caso del fondo publicado por Martínez Caviro, al que se marcó una buena parte del cuerpo, los demás únicamente llevan en azul la pierna arrodillada; el marco arquitectónico es muy parecido en todas.

Hemos realizado un calco con papel de seda y grafito de la pieza de Cifuentes (el resultado se muestra en la fig. 6 donde lo reproducimos invertido, y en Lám. VI, 7) y se observa cómo el personaje de la izquierda porta una larga vestidura y parece que está tocado con una mitra, lo que descartaría la interpretación de la escena de amor cortés; la figura de la derecha posa una rodilla en tierra, pero sus brazos no descansan sobre la rodilla levantada, las manos unidas quedan por encima de ella y desde éstas se puede seguir una línea recta hasta el suelo, quizá representando una espada. La escena se encuadra en un marco arquitectónico muy simple, compuesto por dos paredes o columnas verticales paralelas y una cubierta a dos aguas como cierre superior, en el interior del círculo que enmarca todo el motivo.

En el calco se puede ver que el sello utilizado estaba perfectamente trabajado para transmitir una escena entendible, pero lo pintado alcanza un elevadísimo grado de esquematización e incluso de abstracción, que está presente en todos los fragmentos publicados hasta ahora. Según hemos visto en los casos recogidos más arriba, la decoración en azul acompaña al dorado en estos recipientes y pudiera ser que éste fuera utilizado para dibujar las partes que faltan de los personajes, lo que la haría totalmente entendible, quizá de una manera parecida, aunque a menor escala, a la utilizada para la decoración de otros ejemplares suntuosos más grandes, también fabricados en Manises, en los que el azul sirve para contornea los vestidos, mientras que el dorado se usa para los rostros, las manos y los rellenos del fondo y de la propia indumentaria, composiciones cuya fecha de ejecución parece corresponder a la primera mitad del siglo XV, como, por ejemplo, *el bacín de la b coronada* (MARTÍNEZ CAVIRÓ 1991, 172). No obstante, según hemos

observado, el reflejo en las cerámicas procedentes de los centros valencianos cuando desaparece deja una pátina que permite recomponer en parte el dibujo, pátina que no hemos constatado en ninguno de los dos fragmentos.

Si esto no fuera así, sólo se nos ocurre, con todas las reservas, que estas cerámicas constituyeran un regalo de distinción o una pieza de prestigio que, a pesar de lo abstracto del dibujo, fuera fácilmente relacionable con un acontecimiento concreto o con la persona que lo entregara, algo que podría explicar que estos fragmentos hayan aparecido en dos recintos ligados a la alta nobleza y a la corona, en uno de los castillos que fue de don Juan Manuel y luego del conde de Cifuentes y en el Alcázar Real de Guadalajara.

En nuestras dos piezas sí parece que podemos reconocer el uso de moldes distintos, cuya existencia se apuntaba en el Castell de Llinars del Vallès, aunque por lo escaso de la muestra no sabemos si se relaciona con la forma del recipiente o con otra circunstancia; el caso es que la pieza de Guadalajara tiene algunos puntos más en relieve, situados encima de la cabeza del receptor de la corona, pero al estar tan fragmentada no podemos precisar su papel en la escena.

Esta producción de Manises es datada por los autores citados en el siglo XV, en su segunda mitad según González Martí, aunque cronológicamente habrá que adelantar la fecha del inicio de su fabricación al menos a la primera mitad del siglo, dado que el castillo de Llinars del Vallès fue destruido por un terremoto en 1448.

Como en el caso de otras disciplinas plásticas y de la cerámica misma, hemos intentado encontrar un modelo compositivo que inspirara a quienes diseñaron estas creaciones artísticas, ya que, como vimos en el caso de la tinaja de Guadalajara, hay numerosos referentes a los que acudir respecto a la forma de representar la escena o de tomar modelos para ejecutar individualmente a cada uno de los personajes.

Tal y como vemos el relieve de esta cerámica en el calco, no podemos dejar pasar por alto las similitudes de la composición, de los personajes que la integran y del marco arquitectónico que la acoge, con el relieve de *Moisés recibiendo las Tablas de la Ley* del último capitel del lado derecho de la puerta de La Almoina de la catedral de Valencia (Fig. 4, 2): el marco arquitectónico compuesto por columnas y una vertiente a dos aguas cerrando el espacio y enmarcando la escena, los cuernos de luz de la cabeza de Moisés semejantes a la mitra, incluso el altar o la peña con tres cuerpos delante de éste es similar a la forma que se diseña para el personaje arrodillado, donde la cabeza, el cuerpo y la pelvis con las piernas se corresponden con esos bloques. Tal y como vemos la cerámica ahora, el motivo está al revés, pero al elaborar el molde no haría falta ni siquiera invertir la composición. Si añadimos la mayor antigüedad de la Puerta de La Almoina, el siglo XIII, y su cercanía

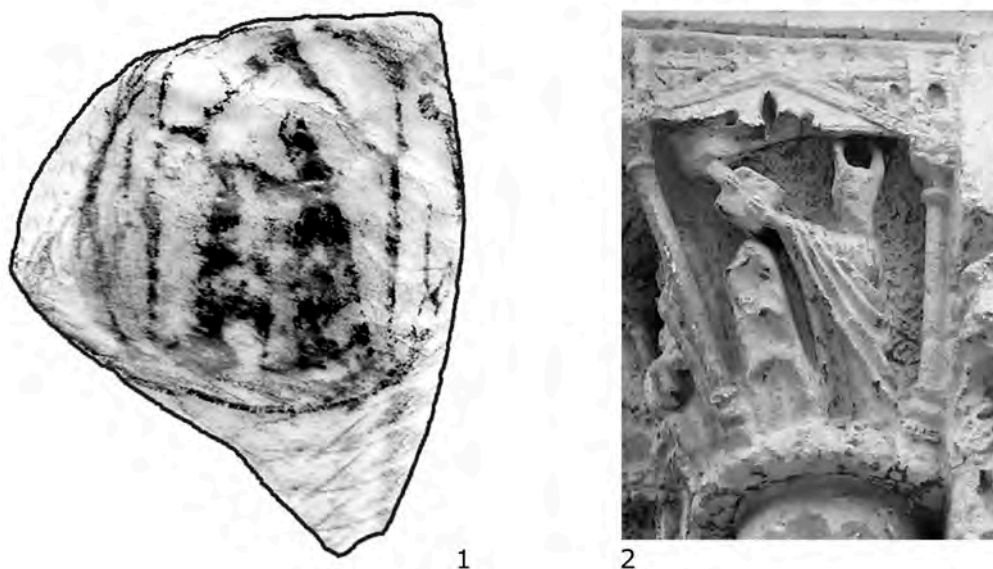


Figura 6. 1-Calco (invertido) de la escena de la coronación de la pieza del Castillo de Cifuentes. 2- Moisés recibiendo las Tablas de la Ley esculpido en un capitel de la puerta de La Almoina de la catedral de Valencia.

geográfica al lugar de producción de la pieza, no parece descabellado apuntar a esta escultura como el modelo tomado para crear la escena.

La aparición de ejemplares valencianos entre la cerámica de los yacimientos de Guadalajara no es extraña; a nadie se le escapa el prestigio y la gran aceptación que tuvieron estas producciones entre los miembros más poderosos de la escala social, y el Alcázar Real de Guadalajara, los demás castillos señoriales o las casas de miembros destacados de las élites urbanas son un buen ejemplo en este sentido: prácticamente en todos ellos se han encontrado recipientes que proceden de los ámbitos mediterráneos. Pero si ponemos como ejemplo paradigmático en este área el Alcázar de Guadalajara -residencia real que como tal debería tener preparado un ajuar para una eventual visita regia- en cuanto a la cantidad de piezas de esta procedencia, hemos de reconocer, como ya documentaron en otros lugares RETUERCE y MELERO (2012, 90), que el porcentaje de respecto al total es muy bajo y la mayoría de piezas son productos de Guadalajara decorados en verde y manganeso. Esto reafirma la consideración que las producciones valencianas tenían como objetos de prestigio y ostentación y, por tanto, de uso y adquisición limitados.

Sin embargo, la cerámica de Teruel no llega a penetrar en la provincia más que a los territorios más cercanos, como es el Señorío de Molina, y ya hemos visto que

coinciden en tiempo y espacio con las cerámicas mudéjares en verde y manganeso fabricadas en Guadalajara, cuya comercialización debió suponer un verdadero tapón para la expansión de la loza turolense hacia occidente, donde su presencia, aunque quizá no su influencia, es más bien escasa.

C. CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas hemos intentado desgranar el conocimiento sobre un conjunto de cerámicas con características concretas desde el punto de vista formal y estilístico y dar unos datos que permitan elaborar un nuevo mapa de la existencia de alfares en el interior peninsular durante la Edad Media.

En el estudio se han mostrado las coincidencias que se pueden encontrar entre ciertos temas representados en estos recipientes y los ejecutados sobre soportes distintos, lo que supone que no podemos desdeñar ninguna de las posibles fuentes iconográficas para interpretar su significado, pero como se observa en el caso de la tinaja mudéjar con el tema del caballero victorioso, no es en una sola dirección, muchos de estos recipientes excepcionales pueden dar pautas que sirvan para la interpretación de algunas asociaciones de motivos en otros soportes que en principio parecerían carentes de una clara relación entre ellos.

Como hemos visto, la generalización de ciertos motivos simbólicos se da simultáneamente en la arquitectura, los textiles, la pintura y otras manifestaciones artísticas, además de en la cerámica en la que algún tema se convertirá en exclusivo de ella por su cercanía al usuario, como todos aquellos de carácter profiláctico.

Las coincidencias temporales y las características de las representaciones hacen pensar en la posibilidad de que existieran no sólo unas normas concretas para la plasmación de un tema determinado, sino también del uso de documentos gráficos que, como los grabados del Renacimiento y el Barroco, estarían circulando y serían usados como modelos; de ahí vendrían las similitudes en la ejecución de los mismos temas en localizaciones muy distantes y su aparición en diferentes soportes. Estos bocetos o cartones, por otra parte, constituirían también un elemento de tradición, al transmitirse a lo largo de generaciones de familias que desarrollarían un mismo trabajo artesanal, hasta que la irrupción de otros temas, acompañados de un cambio de mentalidad y demanda los dejarían obsoletos. Con ello, la representación en cerámica adquiere un valor semejante a otras artes plásticas que beben de los mismos modelos y siguen una evolución pareja.

Aparte de dar a conocer una serie de piezas nuevas que amplían nuestro conocimiento sobre las representaciones figuradas en distintos momentos y con

diferentes técnicas, se han aportado también las localizaciones de lugares donde la producción alfarera parece lo suficientemente importante como para poder rellenar el vacío existente en el centro castellano, en lo que se refiere al abastecimiento de recipientes de calidad a unos grupos sociales demandantes de estos bienes. Quizá el más relevante de todos ellos sea el alfar mudéjar de La Alcillería en Guadalajara, cuyos productos tienen una difusión segura por una buena parte de la actual provincia de Guadalajara, y del que, en el futuro, habrá que ver cuál fue verdaderamente el alcance de su oferta.

Si es importante la investigación en los Museos, parece que este momento, por la actual coyuntura, se presenta idóneo para a repasar las colecciones y volver a la búsqueda y a la puesta en valor de esos fondos en reserva que por múltiples circunstancias, muchas veces ni siquiera achacables a los arqueólogos, se han ido quedando en las cajas de los almacenes sin que se tenga conocimiento de su existencia, o hayan tenido tan sólo una fugaz aparición en los artículos científicos, y cuyas posibilidades, como se puede comprobar, son enormes para la investigación de numerosos aspectos de la Arqueología.

Los rápidos avances que se han ido produciendo durante los últimos años, gracias a nuevas técnicas, han dejado, sin embargo, de lado los hallazgos de años pasados y es difícil encontrar estudios que vayan más allá de la intervención propia, incluso se inician trabajos sin tener presentes los materiales de las anteriores, ni previamente en su comienzo, ni posteriormente para confeccionar los informes finales. Así es difícil que las informaciones de las distintas investigaciones lleguen a complementarse entre sí, si no es con estudios que abarquen un número mayor de hallazgos, algo para lo que es necesario indagar en los fondos de los Museos.

Para finalizar, he de indicar que las afirmaciones que aquí se han vertido quedan sujetas, como toda investigación, a los vaivenes de nuevos resultados o a mayores conocimientos que los que se han expresado, por lo cual cualquier crítica, matización o aporte serán bien recibidos, así como las menciones que de ellas se hagan en cualquier trabajo posterior que tenga a bien considerarlas y que rogamus que nos hagan llegar para poder ir entre todos definiendo, corrigiendo o ampliando estas ideas respecto a estas cerámicas del centro peninsular, con el fin de establecer así un conocimiento más profundo de este territorio cuya situación actual oculta la importancia que tuvo en la Edad Media y cuyo interés radica precisamente en su posición central, aunque casi siempre fronteriza, pero de paso obligado, que se fue enriqueciendo con la mezcla de distintas influencias.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADES CABALLERO, T. y GEANINI TORRES, A. (2014): Hornos y testar musulmán, calle Peligros s/n. Talamanca de Jarama (Madrid), Informe inédito, Comunidad de Madrid, Ref. 09/642960.9/14 de 09/07/2014.
- AGUADO VILLALBA, J. (1983): La cerámica hispanomusulmana de Toledo, CSIC, Madrid.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1973): “Aportación al estudio de la cerámica de Teruel”, Revista Teruel, números 49-50, enero-diciembre, pp. 5-32.
- ÁLVAREZ DE MORALES, C. y ROLDÁN CASTRO, F. (1996): “Sobre el caballo en la cultura árabe”, en ÁLVAREZ DE MORALES, C. (Ed.): Ciencias de la naturaleza en Al-Andalus. Textos y estudios IV, Granada, pp. 266-297.
- ÁLVARO ZAMORA, M.^aI. (2002): Cerámica Aragonesa, vol. II, La obra cerámica: La cerámica aragonesa desde el siglo XIII al XVII (1610), Zaragoza.
- ARENAS ESTEBAN, J. A. (2002): “El asentamiento medieval de «El Prao de los Judíos». Molina de Aragón (Guadalajara)”, en GARCÍA-SOTO, E. y GARCÍA, M. A. (ed.): Actas del Primer Simposio de Arqueología de Guadalajara, Tomo II, Sigüenza, 2000, pp. 591-601.
- ARENAS ESTEBAN, J. A. y CASTAÑO, J. (2010): “La sinagoga medieval de Molina de Aragón: evidencia documental y epigráfica”, Sefarad, vol. 70:2, julio-diciembre, pp. 497-508.
- ARENAS ESTEBAN, J. A. y MARTÍNEZ NARANO, J. P. (2004): “El Prao de los Judíos. Molina de Aragón (Guadalajara)”, Investigaciones arqueológicas en Castilla-La Mancha, 1996-2002, Patrimonio Histórico. Arqueología 18, pp. 437-447.
- ARENAS, J. A., MARTÍNEZ, J. P. y DAZA, T. (2007): “El «Prao de los Judíos» de Molina de Aragón. Resultados de siete años de trabajo”, en MILLÁN, J. M. y RODRÍGUEZ, C. (Coord.): Actas de las I Jornadas de Arqueología de Castilla-La Mancha, Cuenca 2005, pp. 705-732.
- ARMENGOL, P., DÈLÈRY, C. y GUICHARD, P. (2013): El ataífor de Sant Jaume de Fadrell, Diputación de Castellón, Castellón.
- AINAUD DE LASARTE, J. (1952): “Cerámica y vidrio”, Ars Hispaniae, tomo X (Ed. Plus Ultra, Madrid), pág. 28, fig. 51.

BATALLA CARCHENILLA, C. (1992): “Azulejos medievales de San Gil (Guadalajara)”, Actas del III Encuentro de Historiadores del Valle del Henares, Guadalajara, pp. 589-600.

BAZZANA, A. (coord.) (1983). La cerámica islámica en la ciudad de Valencia. Catálogo. Vol. I, Ayuntamiento de Valencia.

BIENÉS CALVO, J. J. y GARCÍA SERRANO, J. A. (1989): “Castillo de Novallas”, en BONA, I. J. et alii: El Moncayo. Diez años de investigación arqueológica, prólogo de una labor de futuro, Centro de Estudios Turiasonenses, Tarazona, pp. 151-161.

CABAÑERO SUBIZA, B. (2012): “El Palacio .de La Aljafería de Zaragoza entre la tradición Omeya y la renovación ‘Abbasí y Fatimí’”, en BORRÁS GUALIS, G. M. y (coords.): La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI, Zaragoza, 2004, pp. 201-248.

COLL CONESA, J. (2009): La cerámica Valenciana. (Apuntes para una síntesis), Asociación Valenciana de Cerámica, Valencia.

COLL CONESA, J. (2014): “Técnica, áulica y distinción social en la cerámica medieval”, Anales de Historia del Arte, Vol. 24, Nº Esp. Noviembre, pp. 69-97.

CORDERO ALVARADO, P. (S/F): “Estudio crítico del escudo de Extremadura” <http://web.archive.org/web/20100701154632/http://www.insde.es/ramhg/admin/data/extremadura.pdf>. Consultado el día 31/01/2017.

CRESPO CANO, M. L. y CUADRADO PRIETO, M. A. (2002): “La pequeña historia en el Alcázar Real de Guadalajara. Objetos para jugar”, Actas del VIII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares, Alcalá de Henares, pp. 107-126.

CRESPO CANO, M. L. y CUADRADO PRIETO, M. A. (2008): “Juguetes, juegos y Arqueología”, en El juguete popular en Guadalajara. Arqueología y Tradición, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Guadalajara, pp. 23-60.

CUADRADO PRIETO, M. A. (2008a): “Los hornos cerámicos de la calle Madrid: el alfar de Caharrerías o barrio de la Alcallería (Guadalajara)”, en GARCÍA-SOTO, E., GARCÍA, M. A. y MARTÍNEZ, J. P. (eds.): Actas del Segundo Simposio de Arqueología de Guadalajara, Molina de Aragón 2006, pp. 401-414.

CUADRADO PRIETO, M. A. (2008b): “Excavaciones en la calle Madrid: Los hornos del alfar de Caharrerías y la producción cerámica en la ciudad de Guadalajara”, Actas del XI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares, Guadalajara, pp. 63-82.

CUADRADO, M. A., ARENAS, J. A. y CRESPO, M. L. (2008): “*Estudio preliminar de la secuencia estructural del Alcázar de Guadalajara*”, en GARCÍA-SOTO, E., GARCÍA, M. A. y MARTÍNEZ, J. P. (eds.): *Actas del Segundo Simposio de Arqueología de Guadalajara, Molina de Aragón 2006*, pp. 279-298.

CUADRADO PRIETO, M. A. y CRESPO CANO, M. L. (1992): “*Un alfar Hispano-musulmán en la plaza de la Antigua (Guadalajara)*”, *Wad-Al-Hayara* 19, Guadalajara, pp. 9-38.

CUADRADO PRIETO, M. A. y CRESPO CANO, M. L. (2012): “*El tercer foso de la muralla medieval de Guadalajara. Excavaciones en el Aparcamiento de Santo Domingo, La Mina y otros informes arqueológicos*”, *Actas del XIII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares, Guadalajara*, pp. 67-78.

CUADRADO PRIETO, M. A. y CRESPO CANO, M. L. (2014a): “*Las mezquitas de Madīnat Al-Faray o Wādī-l-Hiyara. Una propuesta teórica a partir de nuevos datos*”, *Actas del XIV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares, Alcalá de Henares*, pp. 347-366.

CUADRADO PRIETO, M. A. y CRESPO CANO, M. L. (2014b): “*Madīnat al-Faray/Wādī-l-Hiyāra. Datos arqueológicos para definir la Guadalajara andalusí*”, I Congreso de Arqueología Medieval de la provincia de Guadalajara: Agua, paisaje, poblamiento y cultura material. Nuevas perspectivas para el estudio de la Edad Media en Guadalajara, Sigüenza, 2014., en prensa.

CUADRADO, M. A.; CRESPO, M. L. y ARENAS, J. A. (1998): “*Primer avance de la excavación arqueológica en el Alcázar de Guadalajara*”, *Actas del VI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares, Alcalá de Henares*, pp. 93-106.

DÍEZ JIMÉNEZ, J. L. (2015): “*El halcón en al-Andalus*”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 13, pp. 33-53.

ESCARICHE JAIME, C. y ORTEGA ORTEGA, J. (2002): “*Fichas catalográficas*”, *Operis terre turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel*, Catálogo de la exposición, Museo de Teruel, Teruel, pp. 211-375.

ESCUADERO ARANDA, J. y BAENA ALCÁNTARA, M.^a D. (2013): “*Notas sobre al-Andalus y su cultura material: de los omeyas a los almohades*”, *AWRAQ* n.º 7, pp. 105-120.

GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1944): *Cerámica del levante Español. Siglos Medievales*. Loza, Ed. Labor, Barcelona.

GARCÍA FLORES, A. (2001): “*Fazer batallas a los moros por las vecindades del reyno*». *Imágenes de enfrentamientos entre cristianos y musulmanes en la Castilla medieval*, en *Identidad y representación de la frontera en la España medieval (siglos XI-XIV)*, Collection de la Casa de Velázquez, volumen nº 75, pp. 267-291.

GARCÍA LÓPEZ, A. (2010): “*Reflexiones en torno a la expulsión de los moriscos en Guadalajara*”, *Wad-Al-Hayara* 35-36-37 (2008-2009-2010), Guadalajara, pp. 111-136.

GISBERT, J. A., BURGUERA, V. y BOLUFER, J. (1992): *La cerámica de Daniya -Dénia-. Alfares y ajuares domésticos de los siglos XII-XIII*, Valencia.

HERNÁNDEZ PARDOS, A. (2014): “*La cerámica feudal entre mediados de los siglos XIII y XIV, según el repertorio de la plaza de la Judería de Teruel*”, *Arqueología y Territorio Medieval* 21, pp. 177-206.

HERNÁNDEZ PARDOS, A. (2015): “*Una escudilla con decoración figurativa procedente de la judería de Teruel*”, *Sefarad*, vol. 75:2, julio-diciembre, págs. 269-299.

HERVÁS HERRERA, M. A. y RETUERCE VELASCO, M. (2000): “*Hallazgos arqueológicos en la morería de Ágreda (Soria)*”, *V Congreso de Arqueología Medieval Española*, Vol. 2, Valladolid, 1999, pp. 897-911.

JIMÉNEZ PÉREZ, A. (1988): “*La cerámica vidriada cristiana en la Alcazaba de Huete*”, en *Actas del Primer Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, Tomo V: *Musulmanes y Cristianos. La implantación del feudalismo* (Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha), pp. 61-71.

JUEZ JUARROS, F. (1997): “*La cetrería en la iconografía andalusí*”, *Anales de Historia del Arte*, nº 7, pp. 67-86.

LERMA ALEGRÍA, J. V. et alii (1992): *La loza gótico-mudéjar en la ciudad de Valencia*, Valencia, Ministerio de Cultura.

LLUBIÁ, L. M. (1967): *Cerámica medieval española*, Ed. Labor, Barcelona.

MARTÍNEZ CAVIRÓ B. (1980): “*Temas figurados en las lozas doradas levantinas*”, *La céramique médiévale en Méditerranée Occidentale. X^o-XV^o siècles*, Valbonne, 1978, *Colloques Interantionaux du Centre National de la Recherche Scientifique* nº 584, París, pp. 375-383.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1991): *Cerámica Hispanomusulmana*, Ed. El Viso, Madrid.

MESQUIDA GARCÍA, M. (1992): “*El bestiario en la cerámica de Paterna*”, *Ars longa: Cuadernos de Arte*, N° 3, pp. 77-95.

MONREAL, L. y BARRACHINA, J. (1983): *El Castell de Llinars del Vallès. Un casal noble a la Catalunya del segle XV*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat (Barcelona).

MONTEIRA ARIAS, I. (2004): “*La influencia islámica en la representación zoomorfa del románico soriano: las aves y su relación con la eboraria hispanomusulmana*”, *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, N° 20, 2004, pp. 84-105.

MONTEIRA ARIAS, I. (2005): “*La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el Románico*”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, tomo XIV, número 27, primer semestre de 2005.

MONTEIRA ARIAS, I. (2012): “*El triunfo sobre la idolatría como victoria sobre el Islam: Nuevas consideraciones sobre el caballero victorioso en el románico hispano*”, *Espacio, Tiempo y Forma Serie VII, Historia del Arte*, t. 25, pp. 39-66.

NAVARRO PALAZÓN, J. (1986): *La cerámica islámica en Murcia*, vol. I, Catálogo, Murcia.

NIETO JIMÉNEZ, M. (1998): *Las sinagogas de Sigüenza*, Madrid.

ORTEGA ORTEGA, J. (2002): “*Producción artesanal, transferencias comerciales y reproducción doméstica en Teruel durante la Baja Edad Media (ss. XIII-XV)*”, en ...*Operis terre turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel*. Catálogo de la exposición, Teruel, Museo de Teruel, pp. 11-188.

ORTEGA ORTEGA, J. M. (2012): “*Bebidas manipuladas: vino, cerámica y convivialidad en Teruel durante la Baja Edad Media*”, XV Congreso Anual de la Asociación de Ceramología. *La cerámica en el mundo del vino y del aceite*, La Rioja, 2010, pp. 44-67.

PARTEARROYO LACABA, C. (2007): “*Tejidos andalusies*”, *Artigrama* 22, pp. 317-419.

PÉREZ HIGUERA, T. (1994): *Objetos e imágenes de al-Andalus*, AECl, Lundwerg ed. Madrid.

PRESAS, M. M., SERRANO, E. y TORRA, M. (2009): “*Materiales cerámicos estratificados (siglos IX-XVI) en el Reino de Toledo*”, *Actas del VIII Congreso Internacional de Cerámica Medieval*, tomo II, Ciudad Real, pp. 805-824.

RETUERCE VELASCO, M. (1998): *La cerámica andalusí de la Meseta*, CRAN Estudios, Madrid.

RETUERCE VELASCO, M. y MELERO SERRANO, M. (2012): “La cerámica de reflejo dorado valenciana en la Corona de Castilla”, *Atti del IX Congresso Internazionale sulla ceramica medievale nel Mediterraneo*, Venezia, 2009, pp. 88-94.

RETUERCE VELASCO, M. y TURINA GÓMEZ, A. (2003): “*Apuntes sobre la cerámica bajomedieval en verde y manganeso en el área central de la Corona de Castilla*”, *Actes du VIIe Congrès International sur la Céramique Médiévale en Méditerranée* (Thessalonique 1999), pp. 363-374.

RODRÍGUEZ DEL MAZO, R. y GIBELLO BRAVO, V. (2010). “*Excavación arqueológica en el solar situado entre las calles Bajo los Arcos y Mosén Peras, Teruel. Agosto-diciembre de 2005*”, en ORTEGA ORTEGA, J. M. y ESCRICHE JAIME, C. (ed.): *Actas de las I Jornadas de arqueología medieval en Aragón: Balances y novedades*, Teruel, 2006, pp. 461-479.

RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, I. (2003): “*Un tema iconográfico en torno al 1200. La dama y el caballero*”, VIII Congreso de Estudios Medievales, Fernando III y su tiempo (1201-1252), León, pp. 435-467.

RUIZ MALDONADO, M. (1979): “*El caballero victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos*”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLV, pp. 271-283.

RUIZ, V. C. ,OSETE, M. L., NÚÑEZ, J. I. y RAMÍREZ, I. (2008): “*Estudio paleomagnético de los hornos MG2 y MG3 de la Escuela de Magisterio de Guadalajara*”, *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* 2/3, 2007-2008, pp. 49-76.

SILVA SANTA-CRUZ, N. (2013): “*La Mano de Fátima*”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 10, 2013, pp. 17-25.

TURINA GÓMEZ, A. (1986): “*Cerámicas medievales cristianas de Alcalá de Henares (Madrid)*”, I Congreso de Arqueología Medieval Española, Huesca 1985, pp. 649-661.

TURINA GÓMEZ, A. (2001): “*Nuevos datos sobre la cerámica mudéjar en el centro peninsular*”, V Congreso de Arqueología Medieval Española, Vol. 2, Valladolid, 1999, pp. 801-822.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, J. (1983): “Excavaciones en la fortaleza de Qal’at’Abd-al-Salam (Alcalá de Henares, Madrid)”, NAH 17, pp. 412-522.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, J. (2012): “*Muerte y transfiguración en la cerámica islámica*”, IX Atti del Congresso Internazionale sulla Ceramica Medievale nel Mediterraneo, (Venecia, 2009) pp. 455-460.

ANEXO 1

DESCRIPCIONES DE LAS PIEZAS PRESENTADAS EN EL TEXTO

FRAGMENTOS EN CUERDA SECA

Nº Inv. Museo 7.753 (LÁM. II, 1).

Pared y arranque de carena de atafior. Pasta compacta bastante depurada con inclusiones pequeñas de cuarzo, mica y calcita, color rojo. Superficie exterior con vedrío melado, manchada con goterones sueltos de manganeso y acanaladuras anchas e irregulares, especialmente bajo la carena. En el interior decoración en cuerda seca en blanco, negro y melado, del que se conservan las patas traseras de un cuadrúpedo, posiblemente un caballo, rellenas en melado con lunares blancos y goterones de manganeso, entre ambas el sexo marcado en blanco mediante un triángulo, todo ello sobre fondo negro, recercado por una banda blanca, en el que se insertan palmetas blancas y otros elementos de relleno en melado.

Dimensiones: Altura: 10,9; ancho: 12,4; grosor: 0,65 cm.

Procedencia: Cerro Albaráñez o Alvar Fáñez (Romanones, Guadalajara). Superficie. Prospección (;1984?).

Nº Inv. Museo 10.660 (LÁM. II, 2).

Cuenca de carena baja a torno con repie. Pasta compacta bastante depurada con inclusiones pequeñas y medianas de calcita, color naranja, cocción oxidante. Superficie exterior vidriada en color melado con una mancha de vedrío verde en el solero. Decorado en el interior con el cuerpo de un ave en blanco con lunares y palmetas negros en un círculo melado, al que rodean bandas concéntricas de anchuras distintas: de adentro hacia afuera una blanca, una muy ancha negra, otra blanca y una melada en el labio que conecta con el vedrío exterior, todo ello realizado con técnica de cuerda seca.

Dimensiones: Ø boca: 18,4; Ø solero: 6,7; altura: 6,2; grosor máximo: 0,7 cm.

Procedencia: El Cerro (Ciruelas, Guadalajara). Superficie. Prospección para la realización de la Carta Arqueológica del Término Municipal (2006).

Dirección: Elena Vega Rivas y Enrique Daza Pardo.

TINAJA MUDÉJAR

Nº Inv. Museo 6.335 (LÁM. III, 1)

Fragmento de hombro de tinaja. pasta compacta con inclusiones de mica, cuarzo, materia vegetal y cerámica molida. Color pajizo. Superficie interior del mismo color; la exterior de color anaranjado, presenta una decoración impresa metopada reiterativa en bandas con un tema narrativo en la superior y un aviforme en la inferior, conserva el arranque de otra en la parte inferior con la misma composición que la primera.

Dimensiones: Ø superior a 50 cm; altura: 9,9; ancho: 12,5; grosor máximo: 2,1 cm

Procedencia: Excavación en la Escuela de Magisterio de Guadalajara. Campaña de 2000.

Dirección: Ildefonso Ramírez González.

LOZA VERDE Y MANGANESO DE GUADALAJARA

Nº Inv. Museo 9.813 (LÁM. III, 2)

Solero completo con anillo de ascensión oblicua interior y protuberancia cónica en el centro del anillo por el exterior. Ónfalo o rehundimiento en el centro por el interior coincidente con el vértice del citado cono.

Pasta de color naranja con inclusiones numerosas de granos de mica y nódulos de calcita. Superficie exterior de color pajizo con numerosa mica y cráteres de la calcita estallada, en algunos casos nódulos de tamaño mediano. La superficie interior presenta la huella de una pata de atifle y se encuentra decorada en verde y manganeso sobre blanco muy perdido con la figura de un perro a la carrera.

Dimensiones: Ø solero: 6,2; altura: 3,4; ancho: 10,5 x 9,0; grosor: 0.9 cm

Procedencia: Excavación en C/ Ingeniero Mariño 27 (Túnel de Aguas Vivas) 2001.

Dirección: Nieves Serrano Santos, Elena Serrano Herrero.

Nº Inv. Museo 10.737 (LÁM. III, 3)

Cuenco semiesférico pequeño asimétrico con anillo de solero muy irregular que presenta una pronunciada moldura, prácticamente una rebaba, y separado en dos partes por una acanaladura; protuberancia cónica acusada en el centro del solero por el exterior. Pasta compacta con inclusiones de mica y calcita, color rojo. Superficie exterior roja girando a pajizo, quemada por zonas y con el vedrío blanco rebosando de forma irregular desde el interior, donde sobre esta capa se desarrolla en verde y manganeso, una retícula en negro en el centro del fondo, rodeada por un tema vegetal, en el que se insertan dos conjuntos de reticulados densos e irregulares de color negro sin que se puedan reconocer figuras concretas.

Dimensiones: Ø boca: 12; Ø solero: 5; altura: 5/5,5 cm

Procedencia: Excavación en el Alcázar Real de Guadalajara. Campaña de 2005.

Dirección: Julio Navarro Palazón y Alejandro Caballero Cobos.

Nº Inv. Museo 6361 (LÁM. III, 4)

Plato de borde volado con solero de anillo con ascensión interior oblicua que se eleva sobre la línea del fondo provocando un abombamiento al interior que finaliza al centro con un umbo, que al exterior se corresponde con un cono. Pasta compacta naranja con inclusiones de mica y calcita estallada en algunos casos al exterior formando cráteres. Superficie exterior color pajizo girando a naranja, quemado en algunas partes. Presenta dos agujeros de suspensión, muy verticales. Interior

decorado en verde y manganeso con bandas concéntricas alternas en blanco y verde separadas por trazos negros y rellenas con paralelas o espiguillas del mismo color, En el fondo círculo con una liebre dibujada con un punto a cada lado de ella, todo en negro.

Dimensiones: Ø boca: 16; Ø solero: 6; altura: 3,7 cm

Procedencia: Excavación en el Alcázar Real de Guadalajara. Campaña de 1998.

Dirección: Miguel Ángel Cuadrado Prieto, María Luz Crespo Cano y Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 6.182 (LÁM. III, 5)

Cuenco semiesférico con anillo de solero de ascensión oblicua y prominencia cónica en el centro por el exterior. Pasta compacta con inclusiones de calcita y mica, color naranja. superficie exterior color pajizo. Vidriada al interior en blanco, rebosando al exterior en algunos puntos, y en el fondo tema en verde y manganeso formado por dos círculos concéntricos, uno interior en verde y otro exterior en negro bordeado por penachos horizontales y verticales, en los que se inscribe un triángulo en verde relleno de paralelas negras que conforman un hexágono central; los espacios entre el triángulo y el círculo se rellenan con diversos temas en línea negra. La decoración en verde y manganeso aparece corrida en un cuarto de la pieza; se aprecian dos marcas de atifle con falta de esmalte y líneas negras en el labio.

Dimensiones: Ø boca: 15,2; Ø solero: 5,5; altura: 7,3 cm

Procedencia: Excavación en el Alcázar Real de Guadalajara. Campaña de 2000.

Dirección: Miguel Ángel Cuadrado Prieto, María Luz Crespo Cano y Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 12.957 (LÁM. III, 6)

Escudilla carenada de borde apuntado y perfil interior continuo, anillo de solero de ascensión oblicua; presenta en el tramo entre la carena y el borde seis acanaladuras horizontales paralelas, estrechas y profundas. Pasta compacta con inclusiones de mica y calcita en trozos medianos y pequeños, color rojo. superficie exterior color ocre claro, cubierta de vedrío verde de forma irregular entre el labio y aproximadamente la segunda acanaladura. Interior vidriado en blanco bastante mate pero con placas brillantes aisladas, decorado con hojas distribuidas de forma radial al centro alternando verde y negro.

Dimensiones: Ø boca: 15,9; Ø solero: 6,9; altura: 7 cm

Procedencia: Excavación en el Alcázar Real de Guadalajara. Campaña de 1998.

Dirección: Miguel Ángel Cuadrado Prieto, María Luz Crespo Cano y Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 6.192 (LÁM. III, 7)

Escudilla con carena marcada y borde ligeramente exvasado, solero con anillo de ascensión oblicua estrangulando la pared del fondo y levantándola al interior formando una moldura que vuelve a bajar creando un ónfalo en el centro, que al exterior se corresponde con una sobresaliente protuberancia cónica. Pasta compacta con inclusiones de calcita muy molida y mica, color naranja. Superficie exterior color pajizo; en el interior vedrío blanco con decoración en verde y manganeso: estrella de 6 puntas formada por la intersección de dos triángulos; las puntas se rellenan con líneas paralelas, y el hueco exterior entre ellas con semicírculos también rellenos de líneas; el hexágono resultante del cruce de los dos triángulos queda en blanco con una decoración vegetal en el centro. Todo el tema

está inscrito por una línea en negro que sigue la línea de carena y tres bandas paralelas verdes en el cuello. Huellas de atifle marcadas en el interior.

Dimensiones: Ø boca: 18,2; Ø solero: 6,2; altura: 7,3 cm

Procedencia: Excavación en el Alcázar Real de Guadalajara. Campaña de 2000.

Dirección: Miguel Ángel Cuadrado Prieto, María Luz Crespo Cano y Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 12.955 (LÁM. III, 8)

Escudilla de carena marcada y borde exvasado, anillo de solero con ascensión oblicua. Pasta compacta con inclusiones de mica y calcita, color naranja. La superficie exterior color naranja, presenta alisadas las huellas del esturgado. Interior vidriado en blanco con tema en verde y manganeso: entre el borde y la carena dos líneas verdes paralelas horizontales entre las cuales se desarrolla una ondulada del mismo color, aspa con el cruce en el centro, cerrada en dos de sus lados por sendas líneas paralelas en verde bordeadas en negro, las secciones de círculo resultantes se rellenan de paralelas en negro y los triángulos con semicírculos concéntricos a los vértices; los lados abiertos están ocupados por semicírculos en verde formando escamas rellenos con paralelas oblicuas en negro.

Dimensiones: Ø boca: 18,5; Ø solero: 6,5; altura: 7,5 cm

Procedencia: Excavación en el Alcázar Real de Guadalajara. Campaña de 2000.

Dirección: Miguel Ángel Cuadrado Prieto, María Luz Crespo Cano y Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 15.565 (LÁM. III, 9)

Fondo y pared de fuente con anillo de solero de ascensión oblicua. En el interior el fondo se presenta como una superficie circular sobreelevada a la que se ha practicado un ónfalo en el centro. Pasta compacta con inclusiones pequeñas de calcita y mica en composición, color salmón. Superficie exterior color pardo con restos de engobe grisáceo y granos visibles de mica y calcita sin estallar. Al interior sobre vedrío blanco girado a gris, dibujo de palmetas horizontales en verde y manganeso, con el verde prácticamente perdido y deficiente acabado, con el vedrío blanco presentando pequeñas burbujas y rugosidades; tres huellas de atifle muy marcadas y con fragmentos cerámicos adheridos. Frustró de horno.

Dimensiones: Ø solero: 7; altura máxima: 7,3 cm

Procedencia: Excavación en Calle Madrid (Hornos de la Alcallería). Horno 1.

Dirección: Miguel Ángel Cuadrado Prieto y Juan Serrano Ramos.

Nº Inv. Museo 6.208 (LÁM. IV, 1)

Fuente de paredes rectas muy exvasadas, borde corto vertical con labio ligeramente apuntado y moldura triangular debajo de él al exterior; anillo de solero con ascensión interior oblicua y protuberancia cónica central al exterior que coincide con un estrechamiento del grosor de la pared del fondo y ónfalo al interior coincidiendo con el centro. Dos perforaciones circulares paralelas en la confluencia de la pared con el anillo.

Pasta compacta color naranja, con inclusiones escasas de cuarzo y numerosas de mica y calcita, alguna estallada en la cara externa. Presenta una banda de color verde entre el labio y la moldura y debajo de ésta una banda irregular de color blanco, muy perdida, con una anchura máxima de 1,5 cm; el resto de esta superficie se encuentra sin vidriar y cargada de mica, color pajizo. Superficie interior decorada con tema en verde y manganeso sobre blanco: línea fina perimetral cercana y

paralela al borde en verde; rellenando el espacio interior aviforme en verde y manganeso rodeado con temas de relleno en negro de flores estilizadas, espirales, líneas y puntos.

Dimensiones: Ø boca: 31,2; Ø total con moldura: 31,8; Ø solero: 8,6; altura: 8,5 cm.

Procedencia: Excavación en C/ Ingeniero Mariño 27 (Túnel de Aguas Vivas) 2001.

Dirección: Nieves Serrano Santos y Elena Serrano Herrero.

Nº Inv. Museo 15.562 (LÁM. IV, 2)

Pared de fuente y anillo de solero con ascensión interior oblicua. Pasta de color naranja con inclusiones numerosas de láminas de mica y algunos granos de calcita. Superficie exterior de color pajizo con numerosa mica. Interior decorado en verde y manganeso sobre blanco: con líneas gruesas de manganeso se dibuja el cuello y morro de un animal, delante del cual hay una especie de rama realizada con trazos paralelos oblicuos a uno vertical, en manganeso.

Dimensiones: Ø fondo: 7,5, altura: 4,9, grosor máx.: 1,5 cm

Procedencia: Excavación en el aparcamiento de Santo Domingo (Guadalajara). 1991.

Dirección: Miguel Ángel Cuadrado Prieto.

Nº Inv. Museo 12.907 (LÁM. IV, 3)

Perfil prácticamente completo de fuente con anillo de solero, borde recto con moldura triangular bajo él al exterior, desgastada e incompleta y falta el remate inferior del anillo del solero; en el centro de la pieza al interior lleva un ónfalo muy marcado. Pasta compacta con inclusiones de mica y calcita, color naranja. Superficie exterior color pajizo; interior vidriado en blanco, muy perdido, decorado en verde y manganeso con un ave, del que se conservan la cabeza, el pecho y parte de las alas abiertas; decoración de temas vegetales y espiral sobre la cabeza. Un orificio de suspensión conservado. El lado derecho se encuentra cortado y se aprecian las marcas de una sierra o herramienta similar.

Dimensiones: Ø boca: 30,8; Ø conservado moldura: 31, 4; Ø conservado solero: 6; Altura: 7,59 cm

Procedencia: Recogida de materiales durante la rehabilitación del ábside de la iglesia de San Gil (Guadalajara). ¿1984?

Nº Inv. Museo 15.566 (LÁM. IV, 4)

Fuente de paredes rectas muy exvasadas, borde corto vertical con moldura triangular debajo al exterior; anillo de solero con ascensión interior oblicua y protuberancia cónica central al exterior y ónfalo al interior coincidiendo con el centro. Dos perforaciones circulares paralelas en la confluencia de la pared con el anillo.

Pasta compacta color rojo, con inclusiones numerosas de mica y calcita, alguna estallada en la cara externa. Superficie exterior sin vidriar, y cargada de mica, color pajizo. Superficie interior decorada con tema en verde y manganeso sobre blanco: línea perimetral cercana y paralela al borde en verde; retícula de rombos en verde rellenas con trazos en negro, rodeando un árbol o piña lanceolada, compartimentada en su interior por líneas verdes y los espacios resultantes rellenos de paralelas en negro.

Presenta adherido en el fondo un fragmento circular de cerámica sin vedrío, quizá el pico de una de pata de atifle.

Dimensiones: Ø boca: 31,2; Ø total con moldura: 32; Ø del solero: 8,3; altura: 7,5; grosor de la pared junto al solero: 1 cm.

Procedencia: Prao de los Judíos Molina de Aragón. Campañas de 2001 y 2002.

Dirección: Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 12.958 (LÁM. IV, 5)

Plato con labio recto y moldura triangular debajo de él, anillo de solero con ascensión oblicua, estrangulando la pared del fondo formando al interior una superficie circular sobreelevada a la que se practica un ófalo en el centro, que al exterior se corresponde con una sobresaliente protuberancia cónica.

Pasta de color rojo con inclusiones escasas de cuarzo y múltiples de mica y calcita con alguna estallada al exterior formando cráter. Superficie exterior de color ocre claro, con numerosas estrías en la parte inferior debidas al esturgado para perfilar el solero. Interior decorado en verde y manganeso con tema geométrico: banda en verde recorriendo el borde y seis círculos concéntricos en negro que forman siete espacios, con otros dos círculos concéntricos en verde en los espacios segundo y cuarto desde el borde y el primero relleno con series de paralelas oblicuas en negro, separadas por trazos verdes. En el círculo central se cruzan dos aspas una en verde y otra con los brazos formados por tres líneas finas paralelas en negro.

Dimensiones: Ø boca: 20,5; Ø solero: 6,4; Altura: 5,7 cm

Procedencia: Excavación en el Alcázar Real de Guadalajara. Campaña de 1998.

Dirección: Miguel Ángel Cuadrado Prieto, María Luz Crespo Cano y Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 6.561 (LÁM. IV, 6)

Perfil prácticamente completo de fuente con anillo de solero, borde recto con moldura triangular debajo al exterior, Pasta compacta con inclusiones pequeñas de cuarzo y abundantes de mica y calcita, color naranja. Superficie exterior color pardo claro. Interior vidriado en blanco, decorado en verde y manganeso con una cruz enrejada sobre la que se sitúa en el centro un cuadrado del que parten dobles palmetas divergentes, que llevarían entre ellas diversos dibujos de relleno en manganeso, perdidos, todo ello inscrito en dos círculos concéntricos y cercanos al borde, negro el interior y verde más ancho el exterior. Presenta dos orificios de suspensión entre la pared y el anillo del solero.

Dimensiones: Ø boca: 30; Ø total con moldura: 30,4; Ø solero: 7,9; altura: 7,6 cm

Procedencia: Excavación en el Alcázar Real de Guadalajara. Campaña de 1998.

Dirección: Miguel Ángel Cuadrado Prieto, María Luz Crespo Cano y Jesús Alberto Arenas Esteban.

PRAO DE LOS JUDÍOS (MOLINA DE ARAGÓN, GUADALAJARA)

Nº Inv. Museo 15.564 (LÁM. V, 1)

Borde de tajador de labio apuntado con moldura vuelta hacia la pared al exterior. Pasta compacta con numerosas inclusiones pequeñas de cuarzo y calcita, color rojo. Superficie exterior con estrías rectangulares, sin vidriar, color pajizo. En el interior motivo en verde y manganeso sobre vedrío blanco: línea perimetral paralela al borde en verde desvaído y otra negra fina sobre ella; la mayor parte de la pieza la ocupa el dibujo de una cabeza humana: con el pelo realizado a base de trazos discontinuos y el ojo izquierdo de forma almendrada.

Dimensiones: Longitud: 6; ancho: 4,2; grosor máximo (moldura labio): 1,2 cm

Procedencia: Excavación en Alcázar/Torre de Aragón (Molina de Aragón, Guadalajara). Campaña de 2005.

Dirección: Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 7.909 (LÁM. V, 2)

Pared de jarra. Pasta color rojo con inclusiones calcáreas de grano medio y fino. Superficie interior con acanaladuras amplias y profundas redondeadas, vidriada en blanco. Exterior decorado con parte de un rostro mirando a izquierdas del que parten una especie de pequeños rayos sobre el halo verde que le rodea, fuera del cual se desarrollan temas en negro irreconocibles.

Dimensiones: Ø superior: 11,8; Ø inferior: 17,4; Altura: 8,3 cm

Procedencia: Excavación en el Prao de los Judíos (Molina de Aragón).

Dirección: Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 7.910 (LÁM. V, 3)

Pared de jarra. Pasta color naranja a pardo claro, porosa, con inclusiones de cuarzo y caliza de grano fino. Superficie interior con acanaladuras amplias y profundas redondeadas, vidriada en blanco muy ligero. Exterior decorado con parte de una cara mirando a izquierdas y una mano levantada con una serie de trazos en negro a continuación de ésta.

Dimensiones: Ø superior: 10; Ø carena: 16,6; Altura: 8,1 cm

Procedencia: Excavación en el Prao de los Judíos (Molina de Aragón).

Dirección: Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 7.911 (LÁM. V, 4)

Pared de botella, pasta de color rojo, con pequeñas inclusiones de cuarzo, calcáreas y de materia vegetal carbonizada. Superficie interior sin vidriar, de color rojo y con acanaladuras profundas dejando crestas angulosas. Superficie exterior decorada en verde y manganeso sobre blanco: una banda verde sobre la carena, por encima de la cual se dibuja una Mano de Fátima con el pulgar a la izquierda, remarcando las líneas de la palma de la mano en negro y las uñas marcadas en verde. Junto a ella diversos temas vegetales en verde y otros geométricos en negro.

Dimensiones: Ø superior: 13,2; Ø inferior: 17,4; Altura: 3,3 cm

Procedencia: Excavación en el Prao de los Judíos (Molina de Aragón).

Dirección: Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 7.936 (LÁM. V, 5)

Cuenco con borde apuntado, anillo de solero y fondo sobreelevado al interior. Pasta de color rojo sin poder determinar los desgrasantes por estar los cortes cubiertos de yeso.

Superficie exterior vidriada en blanco, pero sin cubrir totalmente el anillo de solero al exterior ni su ascensión interior, mostrando un color pajizo; presenta dos acanaladuras finas paralelas debajo del labio. Superficie interior decorada en verde y manganeso sobre blanco: en el fondo sobreelevado círculo verde con flecos recogiendo en su interior un aspa en verde y negro; en la pared figura de un pez formando arco alrededor de este adorno junto a otro motivo decorativo ovalado con un triángulo inserto, ambos en verde, con los huecos rellenos de trazos negros.

Dimensiones: Ø boca: 13; Ø solero: 5,6; Altura: 4,3 cm.

Procedencia: Excavación en el Prao de los Judíos (Molina de Aragón).

Dirección: Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 15.838 (LÁM. V, 6)

Fondo de cuenco. Pasta compacta con pequeñas inclusiones de cuarzo y calcita, color rojo. Superficie exterior vidriada en blanco, así como el interior donde se desarrolla un tema en verde y manganeso a base de semicírculos en verde que se cortan formando una estrella y los espacios libres rellenos de líneas en negro; en el centro dos peces dibujados en negro en dirección opuesta, de los que se conserva únicamente la cola de uno y la boca de otro.

Dimensiones: Ø solero: 7; altura: 1,1, grosor máximo: 1,4 cm

Procedencia: Hallazgo superficial, Paraje Los Bodegonos (Guadalajara). Entregado por Antonio Reiné Álvarez en 2010.

Nº Inv. Museo 10.581 (LÁM. VI, 1)

Escudilla con carena marcada en el tercio superior y borde ligeramente exvasado. Solero con repie de ascensión interior oblicua con una acanaladura muy marcada, muy mal rematado al exterior, con moldura prominente o más bien rebaba sin extraer y una acanaladura en el interior, huellas del esturgado y protuberancia exterior cónica en el centro del anillo. Pasta compacta de color rojo muy porosa, casi hojaldrada, con abundantes inclusiones pequeñas y medianas de cuarzo y mayoría de calcita. Superficie exterior color pajizo con algunas calcitas estalladas; vidriada parcialmente en verde oscuro dejando únicamente un pequeño tramo antes de llegar al anillo de solero y rebasando en la parte superior el borde hacia el interior. En el fondo, sobre vedrío blanco, cabeza humana dibujada en verde y manganeso, con una palmeta decorativa en negro al lado derecho.

Dimensiones: Ø boca: 12,4; Ø solero: 5; Altura: 5,5 cm

Procedencia: Excavación en el Prao de los Judíos (Molina de Aragón).

Dirección: Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 6.180 (LÁM. VI, 3)

Escudilla con carena marcada en el tercio superior y borde prácticamente recto. Pasta compacta de color rojo con pequeñas inclusiones de calcita. Solero con repie de ascensión interior oblicua y protuberancia exterior cónica en el interior del anillo, descentrada como también lo está el anillo, irregular y mal terminado. Superficie exterior color pajizo. En el interior, sobre vedrío blanco, figura de león en manganeso; el espacio entre el morro del animal y la flor o estrella sobre su pata, hay una mancha continua, muy tenue de color verde. Marcas de atifle.

Dimensiones: Ø boca: 16,5; Ø solero: 5,7; Altura: 6,9 cm

Procedencia: Excavación en el Prao de los Judíos (Molina de Aragón).

Dirección: Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 7.949 (LÁM. VI, 4)

Parte inferior de escudilla con carena marcada en el tercio superior. Solero con repie de ascensión interior oblicua con una acanaladura muy marcada, muy mal rematado al exterior, con moldura prominente o más bien rebaba sin extraer y una acanaladura hacia la mitad del anillo, huellas del esturgado muy marcadas y protuberancia exterior cónica poco desarrollada en el centro de aquel. Pasta compacta de color rojo con abundantes inclusiones pequeñas y medianas de cuarzo, mica y mayoría de calcita. Superficie exterior color pajizo con abundante calcita alguna de ellas estalladas en la superficie exterior, y mica; vidriada parcialmente en verde oscuro dejando únicamente un pequeño tramo antes de llegar al anillo de solero. En el fondo al interior, sobre vedrío blanco, Mano de Fátima encerrada en mandorla con flecos, escoltada con temas en verde. Huella de dos patas de atifle.

Dimensiones: Ø carena: 16; Ø solero: 5,6; altura conservada: 4,2 cm

Procedencia: Excavación en el Prao de los Judíos (Molina de Aragón).

Dirección: Jesús Alberto Arenas Esteban.

CERÁMICA DE MANISES

Nº Inv. Museo 15.561 (LÁM. VI, 5)

Fondo de recipiente mediano a torno. Pasta color rosado y superficies vidriadas en blanco. Superficie exterior con vedrío blanco muy perdido por zonas. En el interior tema en relieve a molde, incompleto, sobre el fondo del solero con varias líneas pintadas en azul: tema de la coronación.

Dimensiones: Ø solero: 7; Altura: 1 cm

Procedencia: Excavación en el Alcázar Real de Guadalajara. Campaña de 1998.

Dirección: Miguel Ángel Cuadrado Prieto, María Luz Crespo Cano y Jesús Alberto Arenas Esteban.

Nº Inv. Museo 15.560 (LÁM. VI, 6)

Fondo de recipiente mediano a torno. Pasta color rosado y superficies vidriadas en blanco. Superficie exterior con vedrío blanco muy perdido por zonas. En el interior tema en relieve a molde completo sobre el fondo del solero con varias líneas pintadas en azul: tema de la coronación.

Dimensiones: Ø solero: 5,5; altura: 2,2; grosor: 0,6 cm

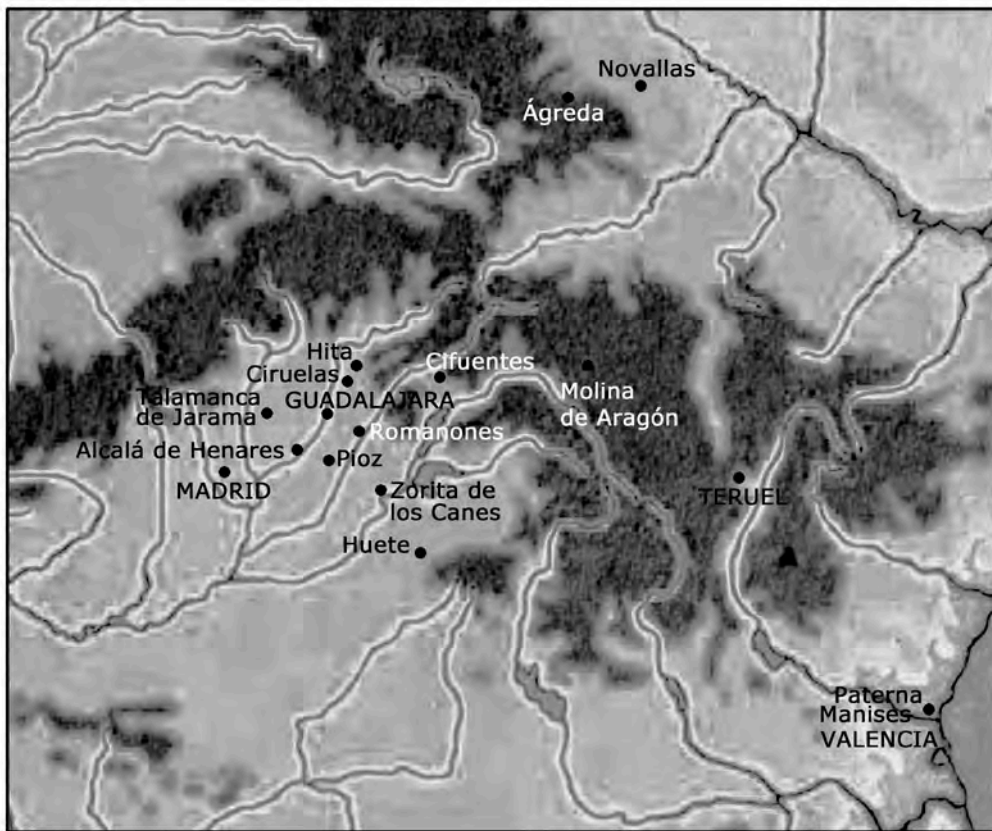
Procedencia: Excavación en el Castillo de Cifuentes. Campaña de 1995.

Dirección: Miguel Ángel Cuadrado Prieto.

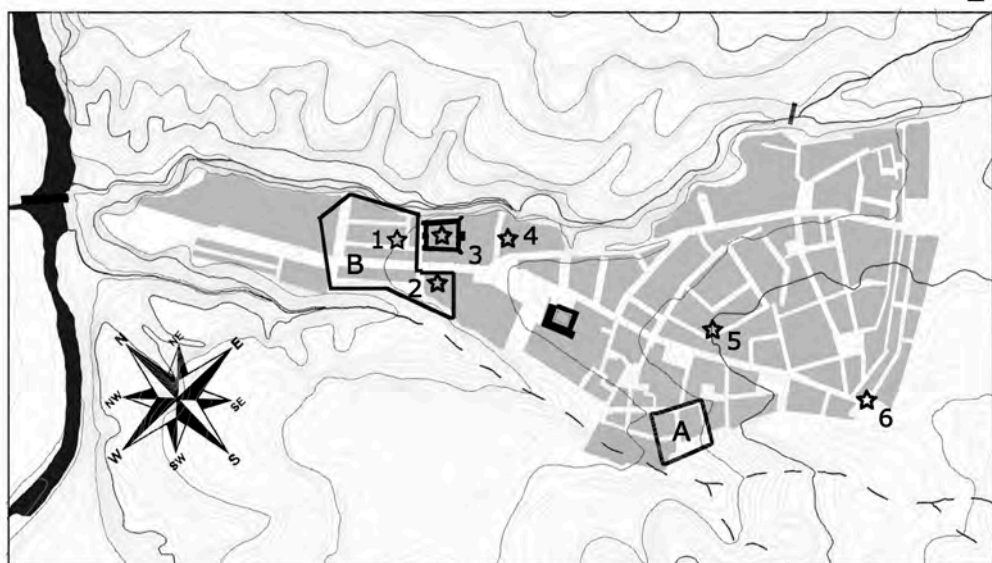
LÁMINA I

1.- Mapa del área oriental central de la Península con las localidades citadas en el texto.
2.- Plano del casco histórico de Guadalajara con la localización de yacimientos y alfares:
Yacimientos: 1- Calle Madrid (Hornos de La Alcallería); 2- Escuela de Magisterio; 3- Alcázar Real; 4.- Ingeniero Mariño 27 (Túnel de Aguas Vivas); 5- Iglesia de San Gil; 6- Plaza de Santo Domingo.

Alfares: A- Alfar de la Plaza de la Antigua; B- La Alcallería o Barrio de Cacharrerías. Sus delimitaciones engloban sólo los lugares en los que hasta el momento se ha realizado algún tipo de trabajo arqueológico.



1



2

LÁMINA II

Cerámicas decoradas en cuerda seca.

1.- Nº 7.753. Cerro Albaráñez o Alvar Fáñez (Romanones, Guadalajara); 2.- Nº 10.660, El Cerro (Ciruelas, Guadalajara); 3 y 4.- Cerámicas con tema zoomorfo de calle Peligros s/n de Talamanca de Jarama (Madrid), dibujos y fotografías de Teresa Abades y Antonio Geanini; 5.- “Pavón” de Alcalá de Henares (Madrid), en el Museo Arqueológico Nacional.

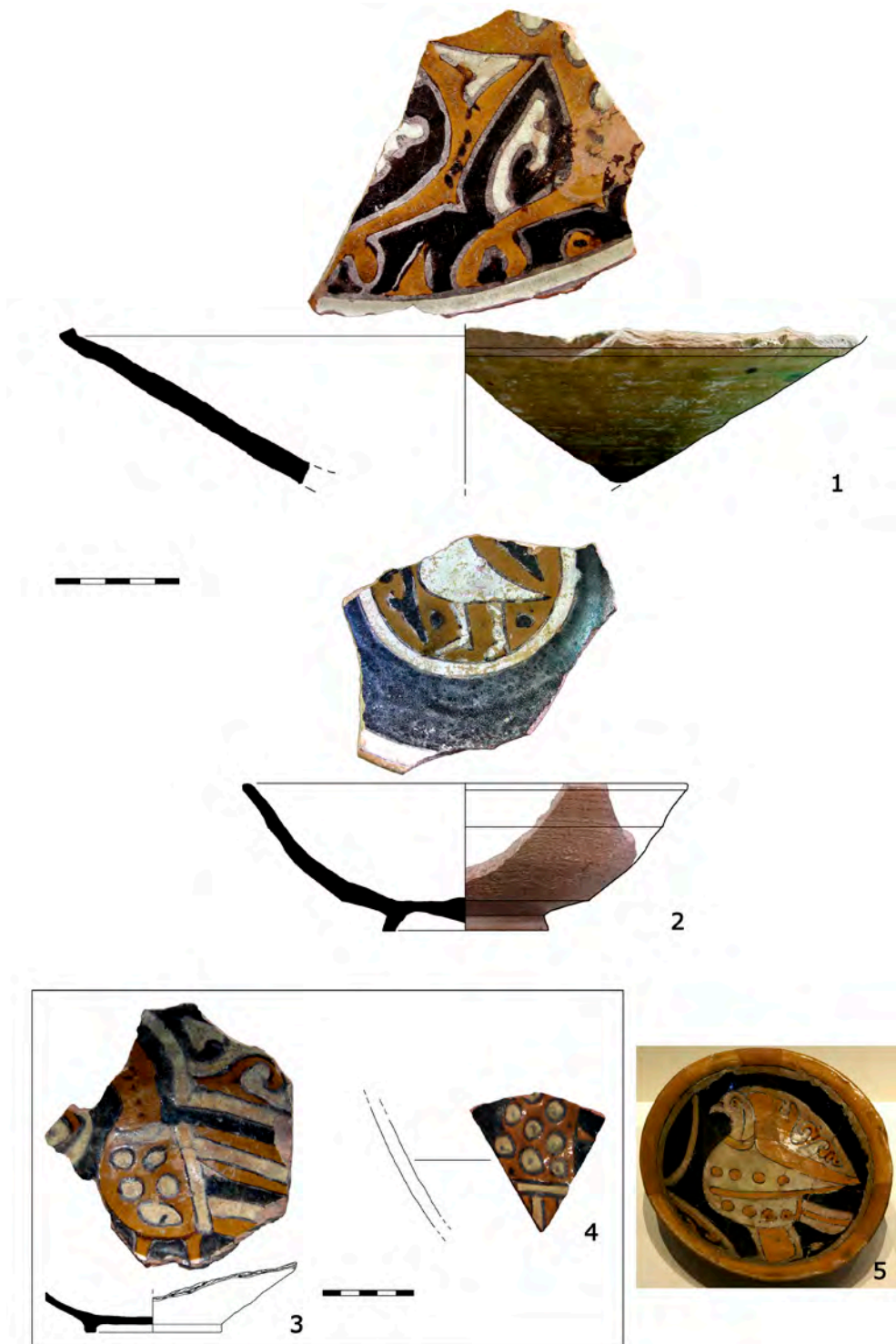


LÁMINA III

Tinaja y cerámicas decoradas en verde y manganeso de los alfares de Guadalajara.

1.- Nº 6.335. Fragmento de tinaja con tema estampillado de las excavaciones en la Escuela de Magisterio (Guadalajara); 2.- Nº 9.813. Fondo con perro a la carrera, Ingeniero Mariño 27 (Guadalajara); 3.- 10.737. Cuenco, Alcázar Real (Guadalajara); 4.- Nº 6.361. Plato decorado con liebre y detalle del dibujo del animal, Alcázar Real (Guadalajara); 5 a 8.- Nº 6.182, 12.957, 6.192 y 12.955. Diversas cerámicas con decoración geométrica y vegetal realizadas en los alfares de la Alcallería y recuperadas en el Alcázar Real (Guadalajara); 9.- Nº 15.565. Fondo de fuente decorada con tema de palmetas en verde y manganeso, procedente del horno 1 de la Alcallería (calle Madrid, Guadalajara).

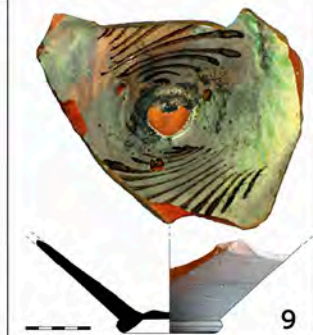
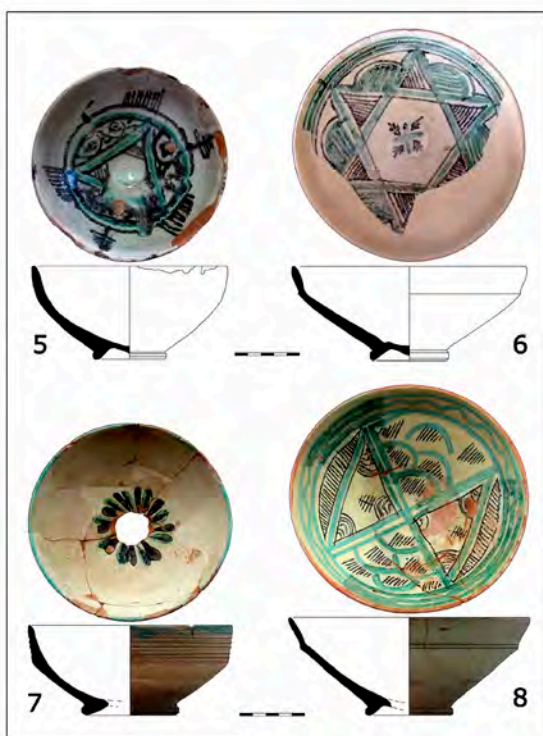


LÁMINA IV

Fuentes y plato decorados en verde y manganeso de los alfares de Guadalajara.

1.- Nº 6.208. Fuente decorada con aviforme, Ingeniero Mariño 27 (Guadalajara); 2.- Nº 15.562. Fondo de fuente con tema zoomorfo, Plaza de Santo Domingo (Guadalajara); 3.- Nº 12.907. Fuente con ave, ábside de la Iglesia de San Gil (Guadalajara); 4.- Nº 15.565. Fuente decorada, Prao de los Judíos (Molina de Aragón, Guadalajara); 5.- Nº 12.958. Plato con tema geométrico, Alcázar Real (Guadalajara); 6.- Nº 6.561. Fuente (reconstrucción) decorada con cruz y palmetas divergentes Alcázar Real (Guadalajara).

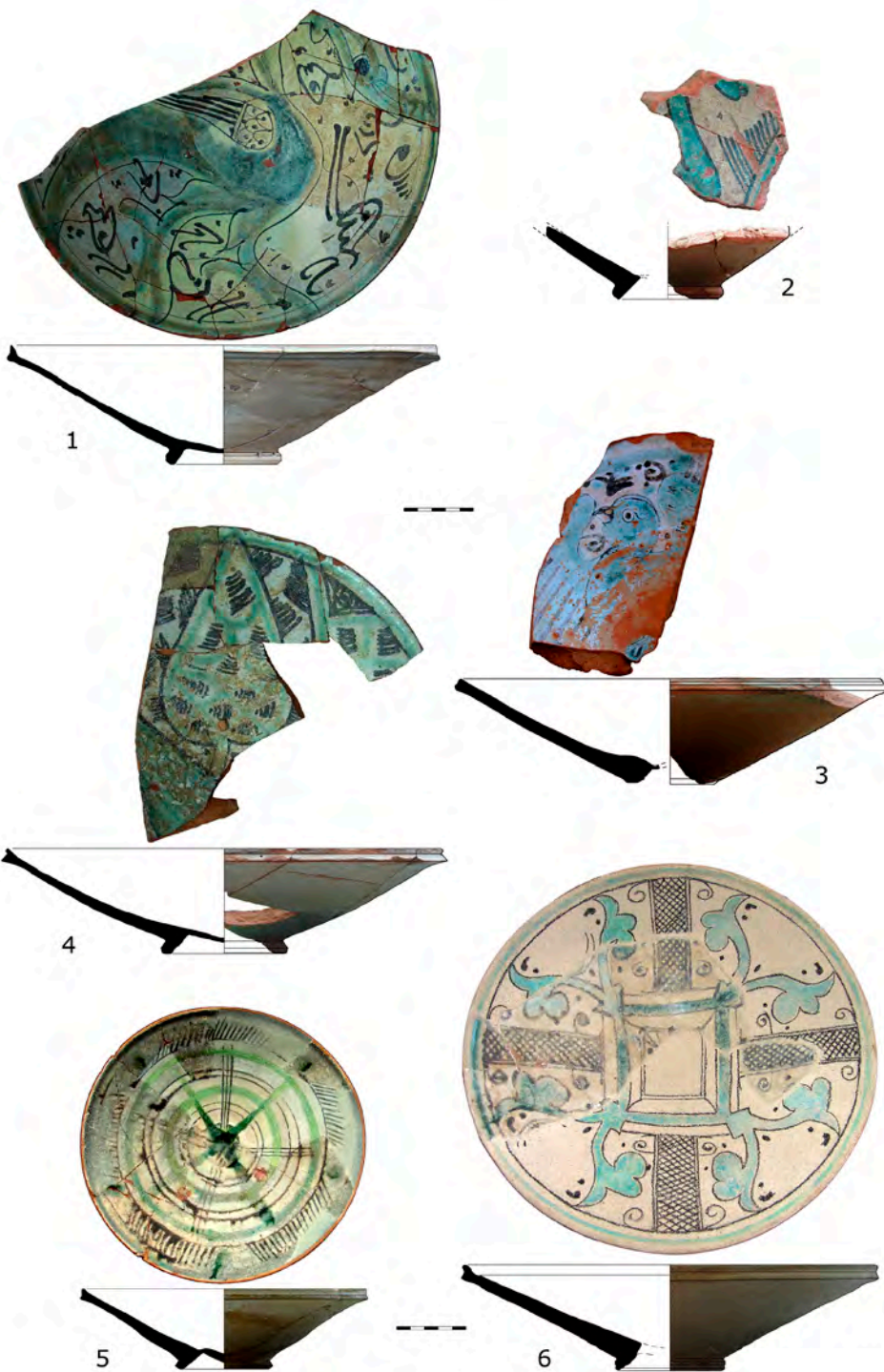


LÁMINA V

Cerámica turolense recuperada en Molina de Aragón y Guadalajara.

1.- Nº 15.564. Fragmento de borde de tajador con tema antropomorfo, Torre de Aragón (Molina de Aragón); 2 y 3.- Nº 7.909 y 7.910. Fragmentos de jarras decorados al exterior con tema antropomorfo, Prao de los Judíos (Molina de Aragón); 4.- Nº 7.911. Botella decorada con Mano de Fátima, Prao de los Judíos (Molina de Aragón); 5.- Nº 7.936. Cuenco decorado con peces, Prao de los Judíos (Molina de Aragón); 6.- Nº 15.838. Fondo de cuenco decorado con peces, Los Bodegones (Guadalajara).

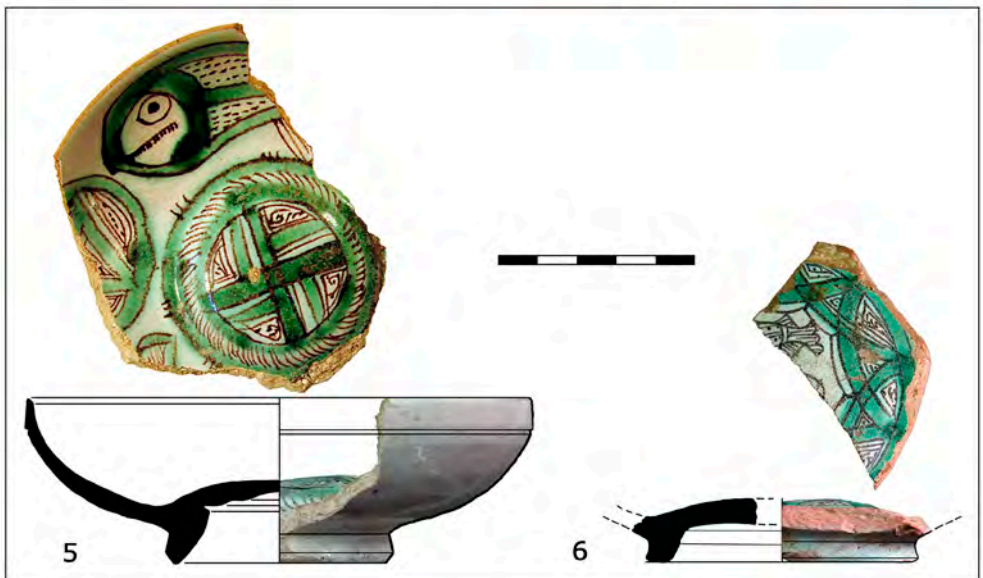


LÁMINA VI

Recipientes del Prao de los Judíos y Teruel. Cerámica producida en Manises.

1.- Nº 10.581. Escudilla con tema antropomorfo, posiblemente cabeza de judío, Prao de los Judíos (Molina de Aragón); 2.- Escudilla decorada con dos tipos judíos, Plaza de la Judería (Teruel), dibujo de Antonio Hernández y Raquel Monteagudo (ACRÓTERA Gestión del Patrimonio), fotografía de Cristina Bazán (ACRÓTERA Gestión del Patrimonio); 3.- Nº 6.180. Escudilla decorada con león, Prao de los Judíos (Molina de Aragón); 4.- Nº 7.949. Escudilla decorada con Mano de Fátima en mandorla, Prao de los Judíos (Molina de Aragón); 5.- Nº 15.561. Fragmento de fondo de pieza de Manises decorado con el tema de la Coronación, Alcázar Real (Guadalajara); 6.- Nº 15.560. Fragmento de Manises decorado con el tema de la Coronación, Castillo de don Juan Manuel (Cifuentes, Guadalajara) y 7.- Calco realizado con papel de seda y lápiz del tema en relieve de esta cerámica con la escena de la coronación completa, aumentado de tamaño.



INSTRUMENTOS MUSICALES TRADICIONALES EN LOS FONDOS DEL MUSEO PROVINCIAL DE GUADALAJARA

José Antonio ALONSO RAMOS

Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Guadalajara

Resumen

En el presente artículo se estudian los instrumentos musicales o fragmentos de los mismos que figuran inventariados en el Museo Provincial de Guadalajara. Se agrupan según la clasificación más convencional para este tipo de piezas. Se aportan variados datos, según cada caso. Se ponen en relación con el entorno y con otros instrumentos similares de la provincia y de otros lugares, cuando procede. El estudio termina con una relación de la bibliografía utilizada.

Palabras clave

Instrumentos musicales, castañuela, pito, flauta, gaita, albugue, chiflo, pizarra, cuerno, hueso, botarga.

Summary

In the present article the musical instruments or fragments of the same that are inventoried in the Provincial Museum of Guadalajara are studied. They are grouped according to the most conventional classification for this type of pieces. Various data are provided, depending on each case. They are placed in relation to the environment and with other similar instruments of the province and of other places, when appropriate. The study ends with a list of the literature used.

Key words

Musical instruments, castanet, pito, flute, bagpipe, albugue, chiflo, slate, horn, bone, botarga.

En los museos no especializados en Etnografía aparecen, de vez en cuando, instrumentos o fragmentos de instrumentos, que se suelen catalogar con nombres diversos -flautas, gaitas, castañuelas, etc.-. Son denominaciones de carácter genérico que responden a esquemas abiertos. Un análisis más pormenorizado nos llevará a conocer algo más sobre los mismos. En el Museo de Guadalajara, se encuentran una serie de piezas, catalogadas como instrumentos, que ahora veremos. Además existen una serie de juguetes sonoros, que ya fueron objeto de exposición y estudio en su día¹.

Antes de ocuparme del tema, quiero agradecer al personal del Museo de Guadalajara, a **Miguel Ángel Cuadrado** y a **Fernando Aguado** que me hayan facilitado los datos y fotografías de las piezas, así como el acceso a las mismas. También a **Mario Gros** por cederme sus fotografías, y su ayuda en el análisis de la flauta de hueso, hallada en Molina de Aragón.

Agrupamos las piezas según la clasificación conocida de Sachs y Hornböstel. En cuanto a las denominaciones, aparece en primer lugar el nombre o nombres que nosotros le damos, teniendo en cuenta los nombres populares al uso y, entre paréntesis, la denominación con que aparece actualmente en la ficha del Museo.

A. INSTRUMENTOS IDIÓFONOS ENTRECHOCADOS

A.1. Tejoletas o castañuelas de pizarra (Castañuelas)

Nºs. DE INVENTARIO: 8.791, 8.792, 8.793 y 8.794

Material: pizarra

Dimensiones:

Nº. 8791: Largo: 14,5 cm. Ancho: 5,5 cm.

Nº. 8792: Largo: 13,5 cm. Ancho: 5,5 cm.

Nº. 8793: Largo: 10 cm. Ancho: 5,5 cm.

Nº. 8794. Largo: 10,5 cm. Ancho: 6 cm.

Datación: parece impropio hablar de fecha de fábrica, cuando los pastores lo único que hacían era recoger estos guijarros de las tierras pizarrosas o, como mucho, golpearlos ligeramente para acabar de darles forma. Sabemos que se usaron habitualmente hasta los años 60 del pasado siglo.

Se trata de dos pares de tejoletas o piedras de pizarra lisas, y más o menos alargadas, según los casos, procedentes de **Roblelacasa** (Guadalajara).

¹ En el año 2008 realizamos una exposición conjunta entre el Museo Provincial y la Diputación de Guadalajara -"El juguete popular en Guadalajara. Arqueología y tradición"- En el catálogo del mismo título y analizamos estos juguetes sonoros, que no tienen una función estrictamente musical.



Foto 1. Castañuelas de pizarra.
Roblelacasa. Foto Museo de
Guadalajara.



Foto 2. Castañuelas de pizarra.
Modo de tocarlas. Alfonso
Romo. Arch. Escuela de Folklore.
Diputación Guadalajara.

Parece lógico que este tipo de instrumentos rudimentarios estén en el origen de las castañuelas actuales. Dos simples piedras que, al chocar una con otra, produzcan el sonido. De hecho, instrumentos similares se conocían ya en Egipto y en las culturas clásicas de Grecia y Roma (VARELA DE VEGA, 1981, 16-17).

En las ilustraciones de las Cantigas alfonsinas (segunda mitad del s. XIII), aparece una mujer tocando dos pares de tejoletas, un par en cada mano, acompañando a un instrumentista que tañe una gaita o dulzaina².

Para hacerlas sonar, los pastores se las colocaban entre los dedos, quedando el dedo corazón entre ambas piedras. Ese dedo sujeta una de ellas, mientras

² (Cantiga 330 derecha). Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Códice b-I-2f.295v

que la otra queda libre. El sonido se produce haciendo chocar ambas piedras, para lo que es necesaria una gran destreza con el giro de la muñeca. Aunque hemos podido documentar su uso, no hemos podido conocer con exactitud la forma de tocarlas, la cual suponemos al conocer como se ejecuta en otros lugares cercanos.

*En la **provincia de Guadalajara**, en los lugares donde abunda la pizarra, (**Robledo de Corpes, Villares de Jadraque**, etc.) los pastores las seleccionaban entre los cantos pulidos por la acción de arroyos y ríos. En Villares de Jadraque, los pastores realizaban un orificio en la parte superior con el fin de sujetarlas -con una cuerda- y facilitar su manejo. En ambas localidades recibían el nombre de “castañuelas”*

*En **Tartanedo**, se utilizaba piedra caliza para este menester musical y recibían el nombre de “losetas” o “losas”.*

*En **Berninches**, se realizaban con trozos de teja, al igual que en **Albares**, donde “el Lumi” las tocaba con habilidad*

*En **Riba de Saelices**, reciben el nombre de “catitas”.*

*En **Tabladillo**, se fabricaron con el corazón de la carrasca y se envolvía la parte superior con tela, con el fin de facilitar su manejo y sujeción.*

*En **Albate de Zorita**, se usaban para tal fin dos fragmentos de teja, de platos rotos o de cualquier otro material de barro. (ALONSO RAMOS, 2010, 96).*

En Castilla y León también se tocan con frecuencia. De allí procede un método escrito por Delfín HERNÁNDEZ y Joaquín DÍAZ para aprender a tocarlas. También se tocan en otros lugares como la provincia de Toledo y en otras zonas de la Península Ibérica y de Europa, en general, siendo ahora un instrumento bastante popular en los grupos de baile y de música folk.

A.2. Castañuela de Botarga (Castañuelas)

Nº. DE INVENTARIO: 9.272

Dimensiones: 215 x 95 x 45 mm.

Materiales: Madera dura, pintura plástica en dos colores, hiladillo o cinta para unir ambas mitades.

Técnicas de fábrica: Devastación con azuela; trabajo con herramientas artesanas en banco de carpintero. Pintura con brocha.

Artesano: HERMENEGILDO ALONSO HERRANZ

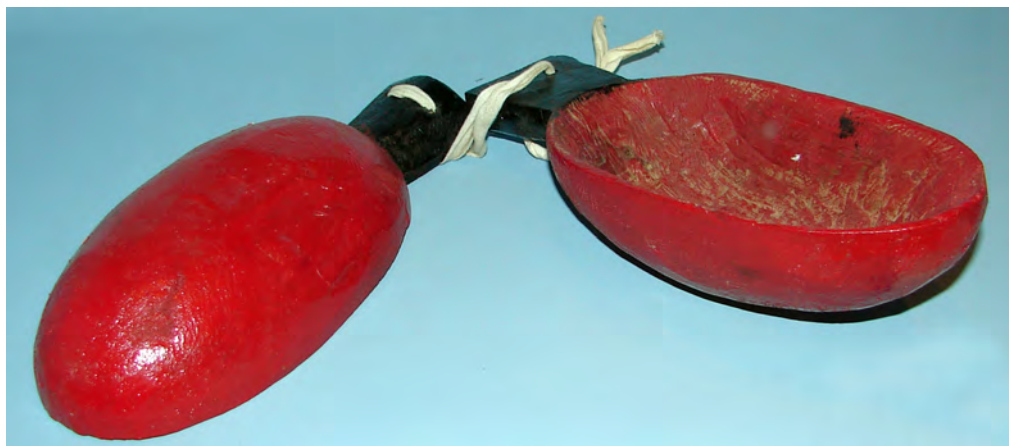


Foto 3. Castañuela de botarga. Arbancón. Foto Museo de Guadalajara.

Datación: Conocido el ciclo vital del artesano que la hizo, podemos pensar que la fabricó en la segunda mitad del s. XX, probablemente en **Arbancón**.

Nos encontramos ahora ante un instrumento usado más para cumplir una función ritual, que musical, aunque es posible que antiguamente las castañuelas de las botargas acompañaran a otros danzantes.

El ejemplar del Museo tendrá un sonido grave y potente, debido a su gran tamaño y al corazón o concavidad interior, también de gran tamaño.

En la provincia de Guadalajara son varias las botargas que llevan grandes castañuelas de diferentes formas y tamaños -**Arbancón, Montarrón, Beleña de Sorbe, Valdenuño Fernández, Albalate de Zorita**-.

En Valdenuño Fernández, Serrano Belinchón recogió este dicho:

*Botarga la larga
la castañoleta,
se mata los piojos
con una escopeta* (SERRANO BELINCHÓN, 1990).

En Arbancón y en Beleña de Sorbe, las fabricó durante mucho tiempo HERMENEGILDO ALONSO HERRANZ (1915-1994), conocido popularmente como “El Mere”, primero en Beleña, su localidad natal y luego en Arbancón, donde se casó y vivió. Además de fabricar castañuelas destacó, sobre todo, por la fabricación de máscaras y cachiporras de botargas y otras piezas de artesanía popular.

Las castañuelas sirven también para golpear a los transeúntes y, en alguna ocasión, como receptáculo para las monedas que recoge el/la botarga.



Foto 4. Panel dedicado a Hermenegildo Alonso en el Museo de Arbacón. Foto José Aº. Alonso. CCT Gu. Diputación Guadalajara.

A.3. Pito de hueso (Castañuela)

Nº. DE INVENTARIO: 10.779

Dimensiones: *Altura (largo): 4,9; ancho máx. conservado: 3,1; grosor: 0,6 cm*

Materiales: hueso

Técnicas de fábrica: Trabajo artesano muy fino y cuidado. Acabado en pulido.

Artesano: Desconocido

Datación: Esta mitad de pito fue encontrado en las excavaciones del Alcázar de **Guadalajara**, pero no tenemos datos del contexto arqueológico donde se halló. Sí que sabemos que, hasta el pasado siglo XX se fabricaron ejemplares similares en tamaño y materiales.

Este tipo de pitos de pequeño tamaño, tienen un sonido muy agudo. eran tocados para acompañar los bailes. Se fabricaban en hueso y maderas duras. Por su forma pertenecen al tipo de castañuelas “de orejas”. En **Pioz** se han hallado ejemplares similares

En Cañamares (Guadalajara), se fabricaban unas castañuelas muy pequeñas, en hueso, denominadas “pitos” que las mozas se colocaban en los dedos índice y pulgar. (ALONSO RAMOS, 2010, 95).



Foto 5. Pito de hueso. Alcázar Real de Guadalajara. Foto Museo de Guadalajara.



Foto 6. Pitos, Pioz anverso. Alfonso Romo. Archivo Escuela de Folklore. Diputación Guadalajara.

2. INSTRUMENTOS AERÓFONOS

2.1. Aerófonos de bisel

2.1.1. Chiflo de cuerno de cabra (Flauta)

Nº. DE INVENTARIO: 8.797

Dimensiones: Largo: 13 cm. Ancho: 3,5 cm.

Materiales: cuerno de cabra, corcho.

Técnicas de fábrica: el cuerno de cabra está seccionado por ambos extremos. El hueco de la base y el de la embocadura se han taponado con dos corchos. En el segundo se deja un hueco para canal de conducción del aire. En la cara anterior se ha practicado un corte o bisel y tres orificios.

Artesano: Desconocido

Datación: s. XX (probable). Procedente de **Roblelacasa** (Guadalajara).

Este tipo de aerófonos van muy unidos a la cultura pastoril de los cabreros de la zona y supone un auténtico hallazgo, pues no conocemos ejemplares similares en la provincia. Sí sabemos que en la vecina localidad de **Majaelrayo** se construían instrumentos muy parecidos, pues nos dieron noticia de que un tal Pedro, apodado, precisamente “El Chiflos”, los fabricaba de este modo “con cuatro o cinco orificios” (ALONSO RAMOS, 2010, 175).

Es un aerófono de bisel, pues el aire es insuflado por el intérprete, en la boquilla, transcurre por el canal de conducción y, al chocar con el bisel, produce el sonido que será modificado al obturar o abrir los orificios de notas.

2.1.2. Aerófonos de lengüeta simple

2.1.2.1. *Albogue -Fragmento-* (Flauta)

Nº. DE INVENTARIO: 8.796

Dimensiones: Largo: 13 cm. Ancho: 1,5 cm.

Materiales: Madera

Técnicas de fábrica: El cuerpo del instrumento de madera está adornado con líneas y aspas incisas, seguramente a punta de navaja.

Artesano: Desconocido

Datación: s. XX o anterior. Procede de **Roblelacasa** (Guadalajara).

Parece ser que, etimológicamente, la palabra “albogue” está relacionada con el término árabe *-albúq-* (el cuerno), material que forma parte de este aerófono.

En nuestro último trabajo sobre instrumentos en la provincia de Guadalajara, tratamos el tema de los albogues de forma muy amplia (ALONSO RAMOS,

Foto 7. Chiflo de cuerno de cabra. Cara anterior. Roblelacasa. Foto Museo de Guadalajara.



Foto 8. Chiflo de cuerno de cabra. Cara posterior. Roblelacasa. Foto Museo de Guadalajara.



Foto 9. Albogue. Cuerpo del instrumento. Cara anterior. Foto Museo de Guadalajara.



Foto 10. Albogue. Cuerpo del instrumento. Cara posterior. Foto Museo de Guadalajara.



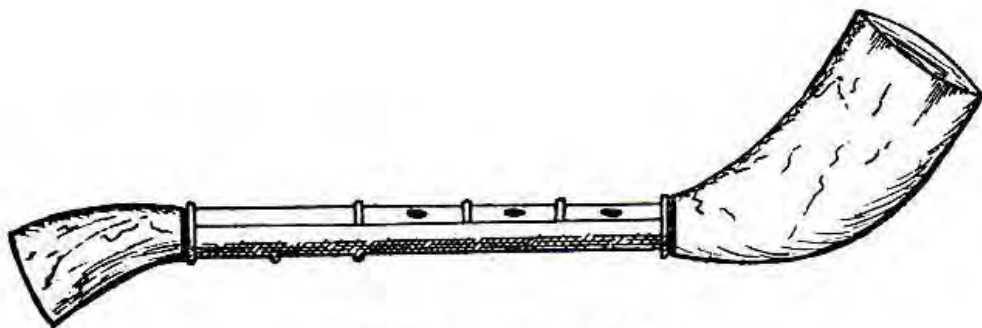


Foto 11. Albogue hallado en Peñalba de la Sierra.
Foto José Aº. Alonso. Archivo CCT. Diputación
de Guadalajara.

2010, 181-187). En ese estudio describimos al detalle varios ejemplares hallados en Guadalajara, lo que nos da idea de su extensión y popularidad, entre los pastores de la Sierra y de La Campiña.

El ejemplar, que se halla en el Museo de Guadalajara, es en realidad una parte del instrumento -el cuerpo con los orificios de notas-, que se completaría con dos cuernos truncados que han desaparecido. El cuerpo conservado tiene dos apéndices que irían insertados en los dos cuernos. En el superior iría alojada la lengüeta del instrumento, seguramente una cañita delgada en la que se practica un corte, de manera que queda formada una especie de pestaña batiente. Este cuerno superior con la lengüeta simple permitiría ejecutar los sonidos mediante la difícil técnica de respiración circular, todavía practicada por los albokaris vascos y que antaño debió estar más extendida.

En otros ejemplares de albogues, hallados en **Peñalba de la Sierra** y en **Malaguilla** (Guadalajara) la lengüeta iba alojada directamente en una especie de campana de madera, situada en la parte superior del instrumento.



Gaita de Madrid

Lámina 1. Gaita de Madrid, s. Varela de Vega. Revista de Folklore.



Foto 12. Gaita gastoreña.
Foto José Aº. Alonso.

Siguiendo con la reconstrucción del albugue del Museo de Guadalajara: en la parte inferior se insertaría otro fragmento de cuerno, que haría las funciones de campana de resonancia o amplificación. Para hacernos idea del instrumento completo nos vale la imagen que hemos tomado del estudio de Juan Bautista Varela (VARELA DE VEGA, 1981, 24) sobre los albugues.

En cuanto a la ornamentación, diremos que este tipo de adornos de líneas y aspas fue muy popular. Curiosamente, la gaita gastoreña de la localidad de El Gator (Cádiz) se fabrica frecuentemente con esa misma ornamentación.

Los ejemplares que aparecen en nuestro entorno constan de un solo cuerpo sonoro, diferenciándose de los ejemplares vascos, entre otras cosas, en que estos tienen dos.

Este instrumento es citado en diversos textos medievales. Anotamos, como ejemplo, estos versos del Arcipreste de Hita en su libro de El Buen Amor:

*1213 El pastor lo recibe fuera de la carrera;
tañendo su zampoña y los albugues espera;
tañía el rabadán la cítola trotera,
su mozo el caramillo, hecho de cañavera.*

No es casualidad que sea un pastor el que los tañe. En ese ambiente hemos encontrado nosotros también este tipo de instrumentos en nuestra provincia. En ambiente pastoril está ubicada la cantiga 340 del Rey Sabio, donde también aparece.

Conocemos el sistema de funcionamiento y podemos reconstruir la estructura del instrumento, pero hemos llegado un poco tarde y no hemos podido hablar con los constructores e intérpretes sobre las técnicas de construcción y de interpretación y sobre todo hemos podido obtener escasos datos acerca de sus repertorios.

2. Instrumentos aerófonos

2.1. Otros aerófonos no definidos

(Resulta aventurado señalar el tipo de aerófono que es, debido a la embocadura poco definida del instrumento. No hay que descartar la posibilidad de que haya desaparecido la embocadura).

2.1.1. Flauta de hueso (Flauta)

Nº. DE INVENTARIO: 10.778

Dimensiones: longitud total: 11'3; Ø mayor: 1,2; Ø menor: 1; grosor pared: 0,12; Ø del agujero mayor: 0,3 cm.

Material: hueso (Posiblemente de ulna de buitre)

Foto 13. Flauta de hueso. Vista anterior. Molina de Aragón.
Foto Museo de Guadalajara.



Foto 14. Flauta de hueso. Vista posterior 1. Molina de Aragón.
Foto Museo de Guadalajara.



Foto 15. Flauta de hueso. Vista posterior 2. Molina de Aragón.
Foto Museo de Guadalajara.



Foto 16. Flauta. Vista en que se aprecia el posible corte en oblicuo. Foto Museo de Guadalajara.



Técnicas de fábrica: Se aprovecha el tubo natural del hueso para trabajar la flauta con técnicas artesanales.

Artesano: Desconocido

Datación: Procedente de **Molina de Aragón** (Guadalajara). Fue hallada en una excavación, junto a la Torre de Aragón del Alcázar de Molina de Aragón, donde ha trabajado el arqueólogo JESÚS ARENAS. Según sus datos, que nos proporciona el Museo de Guadalajara, apareció en un paquete estratigráfico del s. XVII, pero podría ser anterior, pues el nivel en que se extrajo tenía un revuelto considerable.

La utilización de tubos naturales de hueso como instrumentos musicales aerófonos ha sido muy habitual, ya en la Prehistoria. Según parece, en Hulm (Alemania) apareció ya una flauta de ala de buitre que podría datarse entre 40.000 y 35.000 años A.C.³.

Convendría que algún especialista confirmara el origen zoológico de la pieza que estudiamos (si es de ala de buitre y , si así fuera, el tipo de buitre al que corresponde).

Desde hace unos años, están apareciendo muchas flautas fabricadas con ulna de ala de buitre, en la Península Ibérica. Uno de ellos apareció cerca de nuestra provincia en la villa romana de El Val, Alcalá de Henares (Madrid) (MORENO y PIMENTA, 2006). Frecuentemente, estos aerófonos han sido hallados en yacimientos arqueológicos, pero también se han recogido actualmente, en contextos de una tradición que todavía pervive.

Ya comentamos en su día (ALONSO RAMOS, 2010, 171-172 y 177) los ejemplares procedentes de **Chequilla** (Actualmente en el Museo del Traje) y de **Tordesilos** (Guadalajara), documentados por CRISTINA BORDÁS, en el primer caso y por LUIS M. BAJÉN Y MARIO GROS, en el segundo. Estos últimos y otros investigadores han hallado varios ejemplares más en Aragón. Pero también han aparecido otras piezas en La Mancha, Andalucía y Portugal, por citar algunos ejemplos.

El estudio de estos instrumentos, desde distintas ópticas, está aportando un mayor conocimiento, pues a los análisis de musicólogos y etnógrafos se van uniendo los de los arqueólogos y zoólogos. MARTA MORENO y CARLOS PIMENTA están aportando datos muy interesantes, en el caso de estos y otros instrumentos, desde la óptica de la arqueozología.

La Arqueología experimental también nos puede ayudar a reconstruir técnicas de factura y de ejecución y otras cuestiones en relación a los instrumentos que

³ La noticia de la revista "Nature" fue recogida por diversos medios. En España, apareció por ejemplo en un artículo de Tana Oshima, en el diario "El Mundo": <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/06/24/ciencia/1245859610.html> (Consultado el 2-3-17)

Foto 17. Flauta. Vista posterior. Detalle. Foto Museo de Guadalajara.



Foto 18. Albino Sánchez tocando su gaita de ala de buitre. Foto Mario Gros.

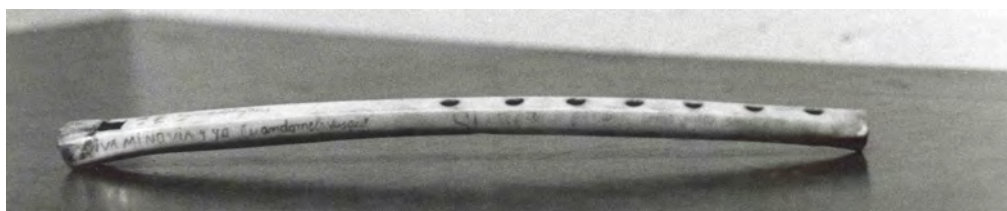


Foto 19. Gaita fabricada por Albino Sánchez usando un hueso de ala de buitre. Foto Mario Gros.

van apareciendo. En la bibliografía que citamos hay muchos trabajos en los que el lector encontrará muestras de lo que decimos.

Los instrumentos similares, que conocemos hasta ahora, podemos clasificarlos como flautas “de pico” o flautas “traveseras”, aunque también podría haber otro grupo de “albugues” con lengüeta simple (BAJÉN GARCÍA, 2010, 38) y un último grupo de flautas con bisel terminal, tipo “nay”. El ejemplar del Museo de Guadalajara nos desconcierta, pues no parece, en principio, que pueda adscribirse claramente a uno de estos grupos. En la parte superior de lo que suponemos es la embocadura, aparece un corte oblicuo que lo asemeja a las flautas de pico convencionales, pero no aparece el bisel. Tampoco estaríamos ante una gaita travesera, pues faltaría el orificio por donde insuflar el aire. Otra posibilidad es que nos encontremos ante un instrumento de lengüeta simple, que pudiera insertarse en la parte superior del instrumento, pero entonces tampoco tendría mucho sentido el perfil oblicuo tan pronunciado de la supuesta embocadura. En fin, que no lo tenemos nada fácil. El etnomusicólogo MARIO GROS, especialista en instrumentos aerófonos, nos sugiere la posibilidad de que se trate de un flauta con embocadura tipo “nay” de bisel terminal, pero como él mismo observa, el orificio superior, -el más cercano a esa posible embocadura- está demasiado cerca de ella, en contra de lo habitual.

No debemos descartar la posibilidad de que se trate de un ejemplar roto por una de sus partes más frágiles - el orificio del bisel o un orificio de notas-. En ese caso la embocadura habría desaparecido. Incluso pudiera ocurrir que lo que estamos considerando como extremo proximal, desde el punto de vista musical, fuera en realidad el extremo distal, es decir, la parte inferior de la flauta. Podríamos seguir especulando sobre el tema. Lo dejamos ahí de momento.

Lo que sí podemos deducir en cuanto a las técnicas de fábrica, también ayudándonos de las observaciones de GROS, es que el instrumento está muy trabajado. Se observan huellas de fábrica en todo el instrumento, con un acabado de pulido, muy general. Aunque, en algún momento, se utilizó alguna herramienta bastante agresiva pues, entre los dos orificios más distantes entre sí, se observan claramente unas estrías que no parecen naturales.

Los orificios de notas no son equidistantes, tampoco tienen el mismo diámetro, siendo uno de ellos claramente más pequeño. No todos están trabajados con la misma técnica. Al menos dos de ellos han llevado una preparación de la superficie, pues se percibe en ellos un rebaje practicado previamente. Entre los orificios se observan unas marcas transversales en relación al eje del instrumento, lo que nos puede dar idea de un trabajo previo para la medición de distancias entre los orificios y, por tanto, de una planificación para la posterior ejecución de los sonidos. Se advierte que el menor de los orificios es claramente circular, conseguido, seguramente por

la rotación de alguna herramienta. El situado en el otro extremo del fragmento conservado tiene, sin embargo, una forma tendente a romboidal, con lo que se podría haber utilizado otro tipo de herramienta en su fabricación.

En fin, el análisis más detenido de la pieza y la aplicación de técnicas más depuradas y diversas nos podrá acercar seguramente a la obtención de alguna conclusión más certera, siempre teniendo en cuenta los límites de la pieza encontrada.

De cualquier manera, nos encontramos ante un hallazgo importante, por la pieza en sí, por el lugar donde se ha encontrado y por la adscripción, aunque sea relativa, en un estrato arqueológico.

BIBLIOGRAFÍA

“ALARCOS’95. EL FIEL DE LA BALANZA”. Edición al cuidado de Juan Zozaya. (1995): Col. Patrimonio Histórico, 15. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Toledo.

ALONSO RAMOS, J. A. (1989): “*Exposición de Instrumentos Musicales Populares de Guadalajara*”. Diputación de Guadalajara, Guadalajara, 1989, 59 Págs.

ALONSO RAMOS, J. A. (1995): “*Introducción al folklore de Albalate de Zorita*”. Ayuntamiento de Albalate de Zorita y Escuela de Folklore. Diputación Guadalajara. Madrid.

ALONSO RAMOS, J. A. (2010): “*Instrumentos Musicales Tradicionales en Guadalajara*”. Diputación de Guadalajara, Guadalajara, 253 Págs.

ALONSO RAMOS, J. A. (1997): “Instrumentos musicales tradicionales de hallazgo reciente en Guadalajara”. *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, nº 29. Diputación de Guadalajara.

ALONSO, J. A., PÉREZ, L.; REY, P. (2010): “Los Sonidos de Buen Amor...”. Catálogo de la exposición del mismo nombre. Diputación de Guadalajara. Guadalajara.

BARRIOS, M. (24 de enero 1992): “Hermenegildo Alonso: de vocación, artesano”. “*Guadalajara 2.000*”.

BAJÉN GARCÍA, L. M. (2010): “Músicas de la Tierra”. Diputación de Zaragoza.

BORDÁS IBAÑEZ, C. (1999): "Instrumentos musicales en colecciones españolas"
Vol. I. Ministerio de Cultura.

BORDÁS IBAÑEZ, C. (2001): "Catálogo de instrumentos musicales en colecciones españolas II". Ministerio de Educación y Cultura, 2001.

DÍAZ GONZÁLEZ, J. (1994): "*La castañuela tradicional*". Castilla ediciones.

GARCÍA-MATOS ALONSO, M. C. (1982): "Algunos instrumentos folklóricos en la Colegiata de Toro". *Revista de Folklore*, Valladolid, nº 154.

GÓMEZ MUNTANÉ, M.C. (2001): "*La música medieval en España*". Edition Reichenberger.

HERNÁNDEZ, D. y DÍAZ, J. "*Método para tocar los palillos*". Edit.: los autores.

HUNT ORTIZ, M. A. et alii. (2009): "Examen arqueométrico de un objeto de hueso decorado de época almohade (siglo XIII d. c.) procedente de la excavación arqueológica de la calle San Fernando, Sevilla" . *Actas VIII Congreso Ibérico de Arqueometría*. Seminario de Arqueología y Etnología Turolense. Teruel. p 165-174.

MAZO PÉREZ, C.; GARCÍA BENITO, C.; ALCOLEA GRACIA, M. (2015): "Un caso de Arqueología Experimental aplicado a la Arqueología Musical". *Saldvie*, nº. 15. Zaragoza.

MORENO GARCÍA, M., PIMENTA C. M. (2006): "Comentarios arqueozoológicos sobre el aerófono de la Necrópolis de Afligidos, Villa Romana del Val (Alcalá de Henares, Madrid) ". *La investigación arqueológica de la época visigoda en la Comunidad de Madrid*. Volumen III. la cultura material Museo Arqueológico Regional. Nº. 8 Alcalá de Henares.

MORENO GARCÍA, M., PIMENTA C. M. (2010): " Instrumentos musicales medievales en hueso de Albarracín (Teruel). Contextualización y lectura arqueozoológica". *Actas I Jornadas de Arqueología Medieval en Aragón*. Teruel.

MORENO GARCÍA, M., PIMENTA, C. (2006): "Música através dos ossos?... Propostas para o reconhecimento de instrumentos musicais no al-Ândalus-" . Al-Ândalus. Espaço de mudança. *Balanço de 25 Anos de História e Arqueologia Medievais*. - Campo Arqueológico de Mértola, 13 pp.

MORENO-GARCÍA, M.; PIMENTA, C.; GROS, M. (2005): "*Musical vultures in the Iberian Peninsula: sounds through their wings*". Alemania: Verlag Marie Leidorf

GmbH. Grupe, Gisela / Peters, Joris (Eds.), *Feathers, grit and symbolims; Birds and human in the ancient Old and New Worlds* (Documenta Archaeobiologiae; Bd. 3).

MUÑOZ AMILIBIA, A M^a, (coordinadora) RIPOLL, LÓPEZ, S. (2001): (cap. XIV) “*PREHISTORIA*”, VOL I, UNED, Madrid.

REMNANT M. (2002) “*Historia de los Instrumentos Musicales*”. Ediciones Robinbook, S. L, Barcelona.

SERRANO BELINCHÓN, J. (5 de enero, 1990): “La fiesta del Niño Perdido”. *Nueva Alcarria*.

UDANETA, J. de. (1989): “*La castañuela Española*”. Ediciones del Serbal. Barcelona.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID. (Varios autores) (1996): “*Los instrumentos musicales en la prehistoria y en las sociedades tradicionales actuales*”. Catálogo de la exposición del mismo título. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.

VARELA DE VEGA, J. B. (1980): “Anotaciones históricas sobre el albogue”. *Revista de Folklore*. Nº. 2. Valladolid, Caja España.

VARELA DE VEGA, J. B. (1981): “Anotaciones históricas sobre las tejoletas o palillos castellanos”. *Revista de Folklore*. Nº. 2. Valladolid, Caja España.

VARIOS AUTORES (2008): “*El Juguete popular en Guadalajara. Arqueología y tradición*”. Diputación de Guadalajara, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Guadalajara, (juguetes sonoros).

“ÉRASE QUE ASÍ ERA...”: UNA EXPOSICIÓN SOBRE CUENTOS CON FONDOS DEL MUSEO DE GUADALAJARA

María Luz CRESPO CANO

Resumen

En 2016 el Museo de Guadalajara produjo una exposición de fondos propios cuyo hilo conductor fueron 25 cuentos clásicos, tantos como años cumplía entonces el *Maratón de los Cuentos* de Guadalajara, al que se quería homenajear. Para la muestra se escogieron diversos objetos de las colecciones de Arqueología, Bellas Artes y, especialmente, de Etnografía que, por su aspecto, por la función para la que fueron fabricados o por el contexto en el que se exhibieron, remitían al espectador a un cuento concreto o a alguna de las escenas que se desarrollaban en él.

Palabras clave

Museo de Guadalajara, Cuentos populares, Museografía, Exposición temporal, Maratón de los Cuentos, Etnografía, Arqueología.

Summary

In 2016 the Museum of Guadalajara produced an exhibition, with the own resources, whose conducting wire were 25 classical tales, as many as the number of Tale Marathons in Guadalajara that we wanted to commemorate. For the exhibition we chose several objects from the archaeology, fine arts and, specially, ethnographic collection that, based on their looks, the function they were manufactured for or the context in which they were exhibited, reminded the viewer of an specific tale or some of their scenes.

Key words

Museum of Guadalajara, folk tales, Museography, temporary exhibition, Tale Marathon, Ethnography, Archaeology.

Erase que se era... una ciudad volcada en el mundo de los cuentos, una ciudad que podría llamarse... Guadalajara.

Erase que se era... un momento mágico que cada mes de junio, año tras año, durante los últimos 25, traía, en un edificio idílico como el Palacio del Infantado, la ilusión del cuento a los habitantes de esa ciudad y a sus visitantes.

Erase que se era... un pequeño museo, uno en el que se guardaba la historia de toda una provincia, un baúl en el que cabía toda su memoria... el Museo de Guadalajara.

Erase que se era... que ese Museo quería hacer un homenaje al Maratón de los Cuentos en su aniversario y eligió 25 de ellos, uno por año cumplido, y empezó a planear una exposición que se llamaría...

“Erase que así era...”

Y como había investigado mucho y sabía para qué servían los objetos que guardaba, empezó a seleccionar piezas de sus fondos de Cultura Popular, de Arqueología, de Bellas Artes y acudió a colecciones particulares con el fin de reunir y enseñar los objetos que salen en los cuentos.

Porque aunque no tenía la auténtica lámpara de Aladino, ésta debió ser como una que conservaba, y las herramientas que guardaba eran como las que habría usado Geppetto para crear a Pinocho, y así eran o podían haber sido... tantas cosas que salen en los cuentos.

Y el Museo fue feliz montándola, pensando que sería un bonito regalo para el Maratón y que vendría mucha gente a verla.

Y colorín colorado... la exposición ya ha empezado.

Pasen y vean.

Este texto sirvió de introducción a la exposición del Museo de Guadalajara que se pudo ver en el salón de Linajes entre el 20 de mayo y el 17 de julio de 2016. En él se justifica la misma y se exponen las razones que llevaron a su montaje.

El *Maratón de los Cuentos* se celebra desde 1992, ininterrumpidamente, en la ciudad de Guadalajara, durante el segundo o tercer fin de semana de junio y a lo largo de 46 horas, desde las 17 horas del viernes hasta las 15 horas del domingo siguiente. El palacio del Infantado, sede del Museo, también lo es del *Maratón* y durante esos días acoge a cientos de narradores y miles de oyentes: niños y mayores, profesionales y aficionados, de la ciudad y de fuera de ella, dispuestos a hacer disfrutar y a disfrutar con historias, cuentos, anécdotas, narraciones, poemas. Detrás de este acontecimiento está el Seminario de Literatura Infantil y Juvenil, asociación que se dedica principalmente a la promoción de la lectura entre los niños y jóvenes y que se asienta en la Biblioteca Pública del Estado en Guadalajara; creado en 1982, en los últimos años se ha centrado en el desarrollo de la narración oral, a través del *Maratón de los Cuentos* y del *Viernes de los Cuentos*, que no están sólo dirigidos a niños y jóvenes. El *Maratón* se ha convertido en un evento que da

personalidad a la ciudad, en una seña de identidad de la misma, entre otras cosas por su carácter eminentemente participativo, ya que en él colaboran buena parte de sus ciudadanos y de sus instituciones.

Aunque la sede del *Maratón* y del Museo son la misma y éste siempre había puesto sus instalaciones, y lo que fuera necesario, al servicio de aquél, acogiendo en sus espacios las distintas actividades organizadas para ese acontecimiento, lo que nunca había hecho era producir una exposición con fondos propios cuyo tema fueran los cuentos. Es cierto que los tres comisarios de la exposición, Fernando Aguado Díaz (Director del Museo de Guadalajara), Miguel Ángel Cuadrado Prieto (Técnico del Museo) y yo misma, llevábamos años pensándolo, aunque por una razón u otra no habíamos podido hacerla, pero esta vez no dejamos pasar la oportunidad, el año 2016 era el del 25 aniversario, por tanto nos pusimos a ello y escogimos 25 cuentos para ser presentados, uno por año de celebración.

La experiencia acumulada en el trabajo de difusión de las colecciones del Museo entre el público infantil nos había demostrado que en ellas había piezas de se identificaban rápidamente con algún cuento bien conocido: cualquiera de los candiles andalusíes que formaban parte de los fondos de arqueología remitían a *Alí Babá* y su lámpara maravillosa, el torno de hilar de la colección de Etnografía a la *Bella Durmiente*, el espejo de ébano del siglo XVII al de la madrastra de *Blancanieves*. También sabíamos que con los fondos etnográficos podíamos recrear ambientes de cuentos concretos: el dormitorio de la abuelita de *Caperucita*, el taller de carpintería de *Gepetto*, el comedor de los *Tres Ositos*. Otros cuentos fueron surgiendo al revisar las colecciones: disponíamos de herramientas como las usadas por los *Tres Cerditos* o útiles de ordeño que hubiera podido utilizar *La Lechera*. Alguno, como *Alicia en el país de las maravillas*, surgió de circunstancias ajenas a las colecciones: una sucesión de puertas en la sala de exposición pequeña nos recordó a las que la protagonista encontró en el inicio de su viaje. Decidimos, además, que había que incluir algún cuento popular de nuestro ámbito, por lo que se eligieron *El Zurrón que cantaba* y el más local *El Preso de Uceda que mató al dragón...* Finalmente, gracias a los préstamos de varios particulares, conseguimos llegar a 25, unos representados por numerosas piezas artísticas, etnográficas o arqueológicas, otros solamente por una.

Con esa selección de objetos no se pretendía engañar a nadie, no eran los que usaron los protagonistas de los relatos, sólo eran similares a los que podrían haber usado. Se eligieron para evocar unos cuentos que se desarrollan en mundos imaginarios pero que se han ido adaptando, en su transmisión, a la cultura popular de cada tiempo y lugar. Cuando nos los cuentan los situamos en espacios que nosotros, o quienes los relatan, conocemos y por ello se identifican con objetos

que forman parte de nuestra tradición cultural. El propio cartel anunciador iba en esta línea. Contenía una fotografía de Fernando Méndez que reflejaba muy bien el espíritu de la exposición: los objetos que aparecen son reales, de la colección del Museo, pero inmediatamente nos remitía a uno de los cuentos que formaba parte de la muestra, *Aladino y la lámpara maravillosa*, con un genio levemente sugerido.

Si bien el objetivo declarado era homenajear al *Maratón*, existía otro no menos importante para el Museo: difundir su colección, utilizando el hilo conductor de los cuentos, entre un público que no tenía por qué ser el habitual. El contenido de la exposición abría el campo a otros colectivos o individuos y permitía, además, que un sector muy especial, el infantil, accediera al conocimiento, significado y funcionalidad de objetos etnológicos, arqueológicos y artísticos que en los contextos en que se exhiben habitualmente pueden resultarles lejanos y fríos.

LA EXPOSICIÓN

La exposición se instaló en el salón de Linajes, un espacio compuesto por dos salas, la mayor (el antiguo salón del palacio del que toma el nombre) de 209 m², incluyendo el área de recepción, y la adjunta, situada a la derecha de la entrada, de 57 m².

Al utilizarse unos espacios ubicados en la planta primera del palacio, decidimos sacar a la galería alta del patio de los Leones algunos elementos que atrajeran la atención y animaran a la visita, por lo que, desde la escalera, se marcó el camino con vinilos amarillos, aludiendo al que siguen los protagonistas de *El Mago de Oz*. Este camino pasaba junto a otro elemento llamativo: una urna de cristal rodeada de flores, bajo una bandada de pájaros de colores y mariposas, en la que ya no se encontraba *Blancanieves*. Desde aquí se accedía al área de recepción de las salas de exposición, en la que figuraba el título (Figura 1).

Ya dentro del salón de Linajes, se instaló un pequeño espacio de lectura, con una mesa y unas sillas infantiles, en el que, en cestos, se pusieron a disposición del público ediciones de los cuentos de la exposición prestados por la Biblioteca Pública del Estado; este espacio estaba presidido por el grabado de Gustave Doré que representa a una abuela leyendo un cuento a sus nietos (Figura 2). Aquí también se encontraba el texto introductorio. Desde ese espacio de entrada no había ningún recorrido prefigurado, eran posibles dos o tres direcciones, lo que permitía la libre circulación y evitar aglomeraciones en momentos en que hubiera numerosos visitantes.

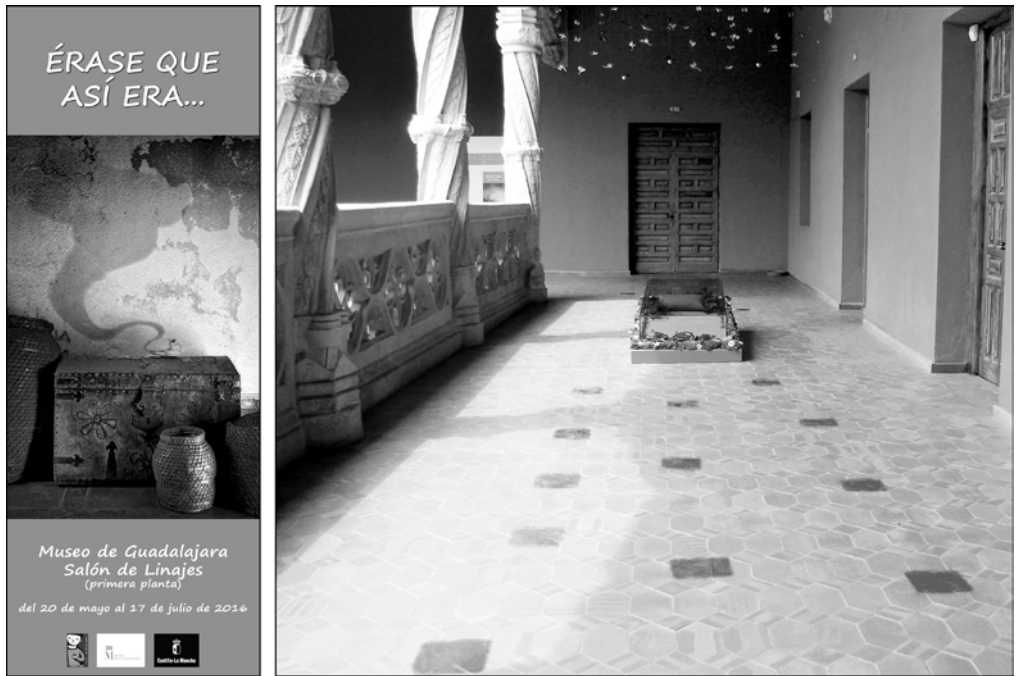


Figura 1: Cartel anunciador y acceso a la exposición



Figura 2: Entrada a la exposición

Siguiendo el diseño expositivo, obra de José Antonio Borrás, los cuentos se mostraban según un esquema homogéneo:

- en cada uno, un panel incluía el título del cuento y una imagen relativa a él
- un texto extractado del relato por Susana Martínez¹, en vinilo de recorte, hacía referencia a las piezas expuestas
- los objetos de la colección del Museo o prestados por particulares se exhibieron en vitrinas u otros soportes adecuados, con sus correspondientes cartelas
- como complemento se recurrió a elementos de ambientación que permitieran una mejor identificación de cada cuento, en cuya selección y montaje fue fundamental el trabajo de Blanca Calvo, Susana Martínez y Ana Ongil, del Seminario de Literatura Infantil y Juvenil.

A partir de este esquema unitario, cada relato tuvo un reflejo diferente: en unos casos se utilizó una sola pieza extraída del fondo del Museo, siempre que fuera muy significativa, en otros se hicieron recreaciones de espacios en los que los objetos de la colección o procedentes de préstamos fueron mucho más numerosos. No se buscó la precisión cronológica, los cuentos, salvo alguna excepción, no se situaron en momentos históricos concretos, combinándose en muchos de ellos elementos de diferentes etapas; incluso en alguna ocasión, más que la coherencia cronológica, pesó la procedencia concreta de las piezas a exponer si ésta remitía al contenido del relato.

En la sala mayor, además, para compensar la altura de los techos, se recurrió a unos elementos puramente estéticos, unas banderolas con imágenes de personajes, seres y espacios fantásticos.

Tratándose de un proyecto de bajo coste, buena parte del material (paneles, vitrinas, peanas...) fue reutilizado y la mayoría del equipo responsable lo hizo de forma altruista. Se contó, también, con la colaboración desinteresada de todas las personas que aparecen en la ficha técnica y que prestaron piezas de su propiedad o dedicaron parte de su tiempo al montaje de la exposición.

La inauguración, el 20 de mayo, se enmarcó en las actividades de la *Semana de los Museos*, coincidió con la celebración del *Maratón de los Cuentos*, entre el 17 y el 19 de junio, y se prolongó hasta el 17 de julio. Durante este periodo de tiempo se organizaron diversas actividades dirigidas tanto a público infantil como

¹ Susana Martínez es también la autora de un artículo sobre la exposición titulado “«Érase que así era...» una exposición y un gran regalo de cumpleaños”, publicado el 31 de mayo de 2016 en AEDA, Asociación de Profesionales de la Narración Oral en España, que puede ser consultado en: <http://narracionoral.es/index.php/es/documentos/boletines-y-noticias/noticias-y-eventos/1158-erases-que-asi-era-una-exposicion-y-un-gran-regalo-de-cumpleanos> [fecha de consulta 5 de abril de 2017].

adulto. Para el sábado y domingo de la *Semana de los Museos* (21 y 22 de mayo) se prepararon cuatro sesiones de Cuentacuentos, dentro de las salas ocupadas por la exposición, dirigidas a niños de 6 a 12 años: unas visitas teatralizadas, a cargo de la actriz Marta Marco, que incluían poemas, juegos y muchos relatos, sin olvidar las referencias a los aspectos más destacables de los objetos expuestos. En los meses siguientes se programaron visitas guiadas, tanto en días de diario como en fines de semana, e incluso a puerta cerrada, que fueron posibles gracias a la colaboración de miembros del Seminario de Literatura Infantil y Juvenil y de la Asociación Cultural “La Caperuza Roja”. Si muchas de estas actividades se dirigieron preferentemente al público infantil, desde el Museo me animaron a que hiciera, como contrapunto a ellas, otra visita guiada, para público adulto, que se realizó ya en el mes de julio y que trató sobre las versiones más antiguas, menos célebres y más sorprendentes de los cuentos tradicionales.

Gracias a todo ello la exposición tuvo una gran acogida. La valoración por parte de los visitantes fue muy positiva y la participación de público en todas las actividades muy alta, siendo, hasta la fecha, la muestra exhibida en el salón de Linajes con mayor número de asistentes.

CATÁLOGO

Este catálogo se ha organizado por cuentos, ordenados siguiendo uno de los recorridos que era posible hacer en las salas. En cada cuento se recoge el texto extractado por Susana Martínez al que sirven de ilustración los objetos expuestos, se hace una breve descripción de cómo se exhibieron éstos y se adjuntan las fichas individualizadas de todos los fondos del Museo que formaron parte de la muestra y de las piezas prestadas más destacadas. Los datos que aparecen en las fichas correspondientes a las primeras, objeto, materia en la que está fabricado, medidas, cronología, procedencia y número de inventario, son los que figuran en la documentación administrativa del Museo².

1. El mago de Oz

Los cuatro extraños viajeros, acompañados por los ladridos de Toto, continuaron su camino hacia la Ciudad Esmeralda siguiendo las baldosas amarillas y el alegre tintineo de los zapatos de Dorothy.

² Para la elaboración de las fichas ha sido fundamental el trabajo de búsqueda en los Inventarios del Museo realizado por Gema Utrilla.



Figura 3: *El Mago de Oz*

El cuento que ocupaba el espacio más visible desde la entrada era *El Mago de Oz*, ya que hasta la recepción se llegaba por el camino de baldosas amarillas. Para representarlo se escogieron dos objetos de la colección etnográfica del Museo que evocaban a dos de los personajes del cuento, una aceitera de latón para el *Hombre de hojalata* y una tapadera de paja de centeno par el *Espantapájaros*. Como complemento se incluyeron unos zapatos rojos como los que *Dorothy* lleva en la película de 1945 (que no en el libro), un corazón de cerámica y, por encima de la vitrina, se colgó una maqueta de una casa volteada, para dar la impresión de que había sido arrancada por la tormenta (Figura 3).

Aceitera

Latón

Largo: 32 cm. Ancho: 14 cm.

Finales del siglo XIX-primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.681)

Tapadera

Paja de centeno

Alto: 11'5 cm. Ø boca: 39 cm. Ø fondo: 8 cm.

Primera mitad del siglo XX

La Vereda (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.131)

2. El flautista de Hamelín

El extraño personaje que había llegado al pueblo tocaba la flauta mientras recorría las calles, le seguía un ejército de roedores, danzando con sus tiesas colas y sus punzantes bigotes, sin darse cuenta de que se estaban acercando al río.

Para este cuento consideramos que una sola pieza del Museo era suficientemente ilustrativa: una flauta de hueso, que se acompañó con partituras musicales y varios ratones de peluche que subían hacia el instrumento por las paredes y la vitrina (Figura 4).

Flauta

Hueso de ulna de ala de buitre

Largo: 11'3 cm. Ø mayor: 1'2 cm. Ø menor: 1 cm. Grosor pared: 0'12 cm. Ø del agujero mayor: 0'3 cm.



Figura 4: El flautista de Hamelín

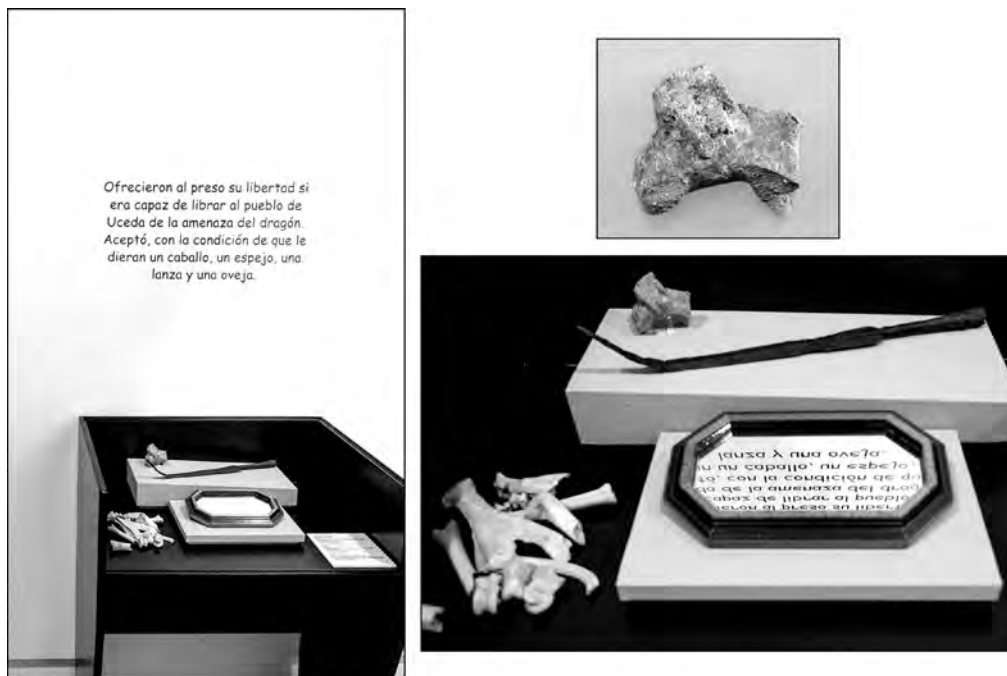


Figura 5: El preso de Uceda que mató al dragón...

Finales del siglo XVIII–siglo XIX

Alcázar/Torre de Aragón, Molina de Aragón (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inventario: 10.778)

3. El preso de Uceda que mató al dragón...

Ofrecieron al preso su libertad si era capaz de librar al pueblo de Uceda de la amenaza del dragón. Aceptó, con la condición de que le dieran un caballo, un espejo, una lanza y una oveja.

Como muestra de las tradiciones locales se incluyó esta narración o leyenda que se sitúa en uno de los municipios de la provincia de Guadalajara, Uceda, recogida por Eulalia Castellote y José Manuel Pedrosa³. Entre las posibilidades que ofrecía la colección arqueológica del Museo, se seleccionaron los restos de una oveja y una figura cerámica de un caballito con jinete, de cronología tardomedieval, que

³ E. Castellote y J.M. Pedrosa (2008): *La mujer del pez y otros cuentos tradicionales de la provincia de Guadalajara*, Ed. Palabras del Candil, col. “Tierra Oral”, n.º 1. Narración transmitida por Montserrat S. B. de Cabanillas del Campo.

precisamente procedían del mismo municipio en que transcurre la historia; la lanza hubo que elegirla entre la colección de armas de la Segunda Edad del Hierro y el espejo, actual, era el objeto de acompañamiento (Figura 5).

El título se acompañó de un dibujo tomado del friso situado sobre la portada de la iglesia parroquial de Uceda. En él están esculpidas dos escenas separadas por la imagen de la patrona, la Virgen de la Varga: a la derecha un preso encadenado y a la izquierda un infante luchando contra un dragón. Se trata de dos personajes diferentes documentados por José Ramón López de los Mozos⁴. El primero, Diego de Illescas, natural de ese municipio de Guadalajara, estuvo preso en Orán en 1460 y fue liberado milagrosamente por la Virgen apareciendo ante su santuario de Uceda aún con las cadenas. El segundo, el capitán Juan Vela de Bolea, en 1590 libró al municipio de una “monstruosa sierpe” que lo estaba asolando. El friso bien pudo dar origen a la narración transmitida, considerando a ambos personajes como uno.

Restos de Oveja

Hueso

Siglo XV

Camino de la Charcueta 10, Uceda (Guadalajara)

Museo de Guadalajara

Figura de caballo con jinete

Cerámica vidriada

Alto: 6'4 cm. Ancho: 2'9 cm. Largo: 6'6 cm.

Siglo XV

Camino de la Charcueta 10, Uceda (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 10.746)

Punta de lanza celtibérica

Hierro

Largo: 44'7 cm. Ancho: 2'9 cm. Grosor: 2'2 cm.

Siglo II a.C.

Prados Redondos, Sigüenza (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 1.989)

4. El zurrón que cantaba

Cuando la niña volvió a la fuente, el viejo la metió en el zurrón y se fue de casa en casa pidiendo limosna: “Zurrón, canta, si no te doy con esta lanza”.

⁴ J. R. López de los Mozos (1988): “Notas sobre la Virgen de la Varga Uceda (Guadalajara) (Etnografía hagiográfica)”, *Revista de Folklore* 88, 139-142.



Figura 6: El zurrón que cantaba

Se trata de un relato popular muy difundido y del que existen numerosas versiones, algunas documentadas en la provincia de Guadalajara⁵. Para él se utilizaron dos piezas de la colección etnográfica del Museo, un cántaro y un zurrón, y, como elemento accesorio, una gargantilla de coral, que es el objeto que la niña pierde en la versión de Fernán Caballero (Figura 6).

Zurrón

Paja de centeno

Alto máximo cerrado: 17'5 cm. Largo: 32 cm. Ancho: 25 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 10.689)

Cántaro con decoración de líneas

Cerámica pintada

Alto: 29'5 cm. Ø base: 11 cm. Ø boca: 5'5 cm. Ancho del asa: 2'5 cm.

⁵ E. Castellote y J.M. Pedrosa (2008). Narraciones transmitidas por Lucio G.E. de Muduex y Demetrio G.D. de Mondéjar.



Figura 7: Hojas de sala

Primera mitad del siglo XX
 Fuentes de la Alcarria (Guadalajara)
 Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.029)

Al ser menos conocidos estos dos últimos cuentos, especialmente entre los niños, junto a la vitrina del primero se instaló un soporte que contenía hojas de sala a disposición de todos los visitantes; en una de ellas se recogía el texto completo de *El preso de Uceda que mató al dragón...* publicado por E. Castollote y J.M. Pedrosa y en otra las versiones que los mismos autores documentan en la provincia de Guadalajara del *El zurrón que cantaba* junto a la más clásica de Fernán Caballero (Figura 7).

5. Garbancito

- ¡Garbancito! ¿Dónde estás?
- En la barriga del buey que con el yugo se mueve, donde no nieva ni llueve.

Para ilustrar el texto escogido se mostraron un yugo y una cornamenta de bóvido que forman parte de la colección del Museo. En la vitrina, un cesto, también del fondo etnográfico, contenía la reproducción de una col, entre cuyas hojas se hallaba escondido un muñequito de tela que representaba al protagonista, y, a su lado, se puso una cajita de azafrán (Figura 8).

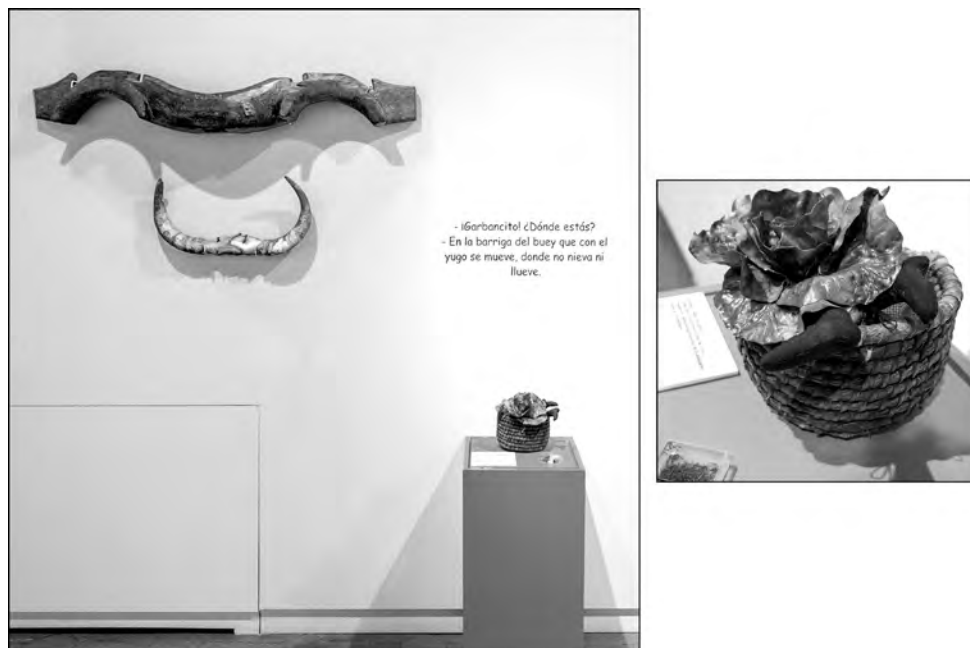


Figura 8: Garbancito

Yugo para bóvidos

Madera y restos de cuero

Largo: 130 cm. Ancho: 10 cm. Alto: 20 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.864)

Cornamenta de toro

Asta y hueso

Largo: 9 cm. Ancho: 4'5 cm.

Primera mitad del siglo XX

Roblelacasa (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.779)

Cesto

Paja de centeno

Alto: 11'5 cm. Ø boca: 18 cm. Ø fondo: 16'5 cm.

Primera mitad del siglo XX

Roblelacasa (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.143)



Figura 9: Pedro y el lobo

6. Pedro y el lobo

*- ¡Auxilio! ¡Auxilio! ¡Socorro! ¡Que alguien me ayude! ¡El lobo! ¡Que viene el lobo!
Los campesinos que estaban ocupados en los trabajos de la tierra dejaron todo y
fueron corriendo; al llegar comprobaron que de nuevo era una broma.*

En este caso las piezas expuestas, extraídas del fondo etnográfico del Museo, fueron más numerosas: se reconstruyó un traje de pastor sobre un maniquí, detrás del que se colgaron varias esquilas en las que se engancharon copos de lana sin tratar para simbolizar el rebaño de ovejas y en una vitrina se mostraron varios objetos relacionados con el pastoreo, como una “merendera”, una carlanga y varios cencerros (Figura 9).

Cencerro

Cobre y madera

Largo: 25 cm. Ancho: 12’5 cm.

Finales del siglo XIX-primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.718)

Pareja de cencerros

Hierro y cobre

Largo: 7'5 cm. Ancho: 6 cm. (cada uno)

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Roblelacasa (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.723)

Carlanca o carlanga

Hierro

Largo: 50 cm. Ancho: 6 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.929)

Merendera

Corcho

Alto: 13 cm. Ø: 16 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.711)

Para simbolizar el rebaño se emplearon diversas esquilas y campanillas:

Campanilla

Bronce

Alto: 9'7 cm. Ø máximo: 8'1 cm.

Principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.486). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Campanilla

Bronce y hierro

Alto: 4'1 cm. Ø máximo: 3'9 cm.

Principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.487). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Campanilla

Bronce y hierro

Alto: 4'2 cm. Ø máximo: 3'9 cm.

Principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.488). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Campanilla

Bronce y hierro

Alto: 3'8 cm. Ø máximo: 3'9 cm.

Principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.489). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Campanilla

Bronce y hierro

Alto: 4'5 cm. Ø máximo: 4 cm.

Principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.490). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Esquila

Bronce

Alto: 4'7 cm. Ø máximo: 4'1 cm.

Principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 15.882). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Esquila

Bronce

Alto: 4'4 cm. Ø máximo: 4'2 cm.

Principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 15.883). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Esquila

Bronce

Alto: 4'8 cm. Ø máximo: 4'1 cm.

Primera mitad del siglo XX

Mazuecos (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 15.228)

Esquila

Latón y hierro

Alto: 4'1 cm. Ø máximo: 3'2 cm.
Primera mitad del siglo XX
Mazuecos (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 15.229)

El traje de pastor estaba compuesto por las siguientes piezas:

Tapabocas

Lana
Largo: 300 cm. Ancho: 30 cm.
Primera mitad del siglo XX
Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.314)

Alforja

Lana e hilo de algodón
Largo: 110 cm. Ancho: 40 cm.
Primera mitad del siglo XX
Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.331)

Chaleco

Pana y lana
Largo: 50 cm. Ancho: 46 cm.
Mediados del siglo XX
Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.374)

Blusón

Algodón
Largo total: 67'5 cm. Espalda: 47 cm. Largo manga: 52 cm.
Mediados del siglo XX
Peñalver (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.404)

Faja

Lana
Largo: 270 cm. Ancho: 30 cm.
Finales del siglo XIX-primera mitad del siglo XX
Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.185)

Pantalón

Cuero con botones de bronce

Largo: 75 cm. Ancho: 40 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.330)

Medias

Lana

Largo: 77 cm. Ancho: 17 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.360)

Pareja de abarcas o albarcas

Cuero crudo y curtido

Largo: 26 cm. Ancho: 10 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.324)

Bastón

Madera

Alto: 80 cm. Ø: 1'5 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.790)

7. Los tres cerditos

- *No, no, no, no te voy a abrir.*

- *Pues si no me abres... ¡Soplaré y soplaré y la casa derribaré!*

Y el lobo sopló y sopló hasta que la casa del cerdito derribó.

El espacio dedicado a este cuento se dividió en tres ámbitos alusivos a cada una de las casas de los cerditos, recurriendo a los materiales y herramientas que hubieran empleados ellos en su construcción y que se extrajeron del fondo etnográfico (Figura 10).



Figura 10: Los tres cerditos

Para hacer la suya, el primer cerdito habría necesitado una pala de amasar, una horca y unas balas de paja.

Pala de amasar

Madera, con restos de barro y paja

Largo total: 40 cm. Ancho máximo: 12 cm. Ancho mínimo: 2 cm.

Mediados del siglo XX

Roblelacasa (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.957)

Horca

Madera

Largo mango: 141 cm. Pala: Largo: 29 cm. Ancho: 27 cm.

Mediados del siglo XX

La Vereda (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.959)

Para reflejar la casa de madera se expusieron herramientas de carpintero y una pieza de uno de los artesanados desaparecidos del palacio del Infantado, un cuadral mudéjar.

Sierra

Madera y hierro acerado

Largo máximo: 68 cm. Largo mínimo: 60 cm. Ancho: 55 cm.

Mediados del siglo XX

La Vereda (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.950)

Clavo

Hierro

Largo: 12'5 cm. Ancho: 0'3 cm. Ø cabeza: 3'5 cm.

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.473)

Clavo

Hierro

Largo: 10 cm. Ancho: 0'6 cm. Ø cabeza: 4 cm.

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.475)

Clavo

Hierro

Largo: 10 cm. Ancho: 0'8 cm. Ø cabeza: 1'5 cm

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.476)

Clavo

Hierro

Largo: 9'5 cm. Ancho: 0'8 cm. Ø cabeza: 1'5 cm.

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.477)

Clavo

Hierro

Largo: 9'5 cm. Ancho: 0'8 cm. Ø cabeza: 1'5 cm.

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.479)

Clavo

Hierro

Largo: 9'5 cm. Ancho: 0'8 cm. Ø cabeza: 1'5 cm.

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.480)

Martillo

Hierro y madera

Largo: 34 cm. Ancho: 4 cm.

Mediados del siglo XX

La Vereda (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.855)

Hacha

Hierro y madera

Largo mango: 37'5 cm. Ancho hoja: 12'8 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.403). Donación Julio Lopezosa Espliego

La casa de ladrillo fue representada con tejas y ladrillos del fondo arqueológico, una paleta de albañil del etnográfico y una artesa de madera actual.

Teja curva visigoda

Barro cocido

Largo: 51 cm. Ancho: 24 cm. Grueso: 2'5 cm.

Siglo VI d.C.

Recópolis, Zorita de los Canes (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 7.659)

Teja curva visigoda

Barro cocido

Largo: 51 cm. Ancho: 23 cm. Grueso: 1'9 cm.

Siglo VI d.C.

Recópolis, Zorita de los Canes (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 7.660)

Paleta de albañil

Hierro y madera

Largo total: 21 cm. Hoja: Largo: 10 cm. Ancho máximo: 9 cm.

Mediados del siglo XX

La Vereda (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.926)

Ladrillo visigodo

Barro cocido

Largo: 32’5 cm. Ancho: 18 cm. Grueso: 3’5 cm.

Siglo VI d.C.

Recópolis, Zorita de los Canes (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 7.678)

Ladrillo visigodo

Barro cocido

Largo: 30 cm. Ancho: 17’5 cm. Grueso: 3’5 cm.

Siglo VI d.C.

Recópolis, Zorita de los Canes (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 7.679)

8. La Cenicienta

La madrastra le encomendaba las peores tareas de la casa, tenía que barrer, y fregar, y cocinar, y planchar... La pobre joven acababa cada día rendida de cansancio y se sentaba sobre las cenizas del brasero.

El personaje de *Cenicienta* se evocó con diversos útiles de la colección etnográfica del Museo relacionados con el carbón y las cenizas, expuestos como si estuvieran colocados en una lumbre baja, en la pared se colgó una escoba y en una repisa se puso una plancha, junto a otros objetos, actuales, que remitían a la versión del cuento de Charles Perrault: calabazas, vestidos de fiesta, una varita de hada o utensilios para la limpieza (Figura 11).

Escoba

Manejo de esparto crudo

Largo: 80 cm. Ancho máximo: 33 cm.

Primera mitad del siglo XX

Tórtola de Henares (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.105)



Figura 11: *La Cenicienta*

Plancha de brasas de carbón o de “caja caliente”

Hierro y madera

Alto: 19'3 cm. Ancho: 11'5 cm. Largo: 22'5 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.495). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Los útiles empleados para recrear el fogón, colocados entre carbones y cenizas, fueron:

Badil o badila

Hierro

Largo total: 40'5 cm. Ø pala: 10 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Hiendelaencina (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.648)

Arrimador o morillo

Hierro

Largo: 11 cm. Ancho: 15 cm.
Finales del siglo XIX-principios del siglo XX
Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.654)

Puchero

Cerámica vidriada
Alto: 15'5 cm. Ø boca: 10 cm. Ø base: 9 cm. Ancho asa: 2 cm.
Primera mitad del siglo XX
Anguita (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.092)

Trébede

Hierro
Largo: 55 cm. Ancho: 21 cm. Alto: 35 cm.
Finales del siglo XIX-principios del siglo XX
Hiendelaencina (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.675)

Sartén

Hierro
Largo: 78 cm. Ø boca: 28 cm. Ø base: 23 cm.
Primera mitad del siglo XX
Jadraque (Guadalajara)
Colección particular

Arrimador o morillo

Hierro
Largo: 9 cm. Ancho: 10'5 cm.
Finales del siglo XIX-principios del siglo XX
Hiendelaencina (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.653)

Puchero

Cerámica vidriada
Alto: 14 cm. Ø boca: 9'5 cm. Ø base: 8 cm.
Primera mitad del siglo XX
Málaga del Fresno (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.069)

Cogedor

Hierro

Largo total: 38 cm. Ancho pala: 13 cm.

Finales del siglo XIX-principios del siglo XX

Hiendelaencina (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.624)

Brasero

Hierro

Alto: 7 cm. Ø total: 44 cm. Ø fondo: 18'5 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.506). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Tapa de brasero

Latón, hierro y alambre

Alto: 10 cm. Ø: 30 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.511). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Badil o badila

Hierro

Largo total: 17 cm. Ø pala: 7'5 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.509). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Tenazas

Hierro

Largo: 33'5 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.507). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Tenazas

Hierro

Largo: 39 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.508). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

9. Aladino y la lámpara maravillosa

Tomó un puñado de arena y frotó el costado herrumbroso de la lámpara. Apenas la restregó, la luz de mil relámpagos iluminó la casa y ante sus ojos apareció un impresionante genio.

Las actividades que durante años se habían realizado con niños en la exposición permanente nos habían permitido comprobar que los candiles de piquera andalusíes eran rápidamente identificados por aquéllos con la lámpara maravillosa de *Aladino*. Por tanto sólo necesitábamos uno, seleccionado del fondo arqueológico, que se integró en la ambientación de tipo oriental que englobaba también al siguiente cuento, *Alí Babá y los cuarenta ladrones* (Figura 12).

Candil de piquera andalusí

Cerámica



Figura 12: Aladino y la lámpara maravillosa y Ali Babá y los cuarenta ladrones

Alto: 19'3 cm. Largo: 18'5 cm. Ø base: 8'6 cm. Largo piqueta: 7'7 cm.

Siglo XI

Camino de la Charcueta 10, Uceda (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 10.777)

10. Alí Babá y los cuarenta ladrones

“¡Alá sobre mí! ¡No puede ser! ¿cómo es posible que en la medida que me han pedido prestada esos muertos de hambre, esos pobretes, hayan pesado oro en lugar de garbanzos?”

El texto seleccionado se refiere a una medida de grano que la esposa de *Alí Babá* empleó para contar los tesoros encontrados en la cueva de los ladrones. La medida que se expuso, con capacidad para un celemín por un lado y para medio por el otro, forma parte de la colección etnográfica y en ella se depositaron las reproducciones en resina del tesorillo de monedas árabes hallado en Aranzueque, que se muestra en la exposición permanente del Museo (Figura 12).

Medida de grano. Celemín y medio celemín

Madera y hierro

Largo: 21 cm. Ancho: 21 cm. Alto: 14 cm

Primera mitad del siglo XX

Roblelacasa (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8877)

Tesorillo andalusí de Aranzueque. Fracciones de dinar

Reproducción en resina del original de oro

Siglo XI

Aranzueque (Guadalajara)

Museo de Guadalajara

Para ambientar los dos cuentos de las *Mil y una noches* se creó un espacio oriental con telas lujosas, cojines, alfombras y un juego de té tradicional de Marruecos, en el que se insertaron otros objetos de la colección del Museo: una tinaja de cerámica que simulaba ser una de las que sirvieron de escondite a los ladrones, un baúl que hubiera podido ser utilizado para contener los tesoros, una pintura, titulada *Odalisca*, cuya representación femenina podría reflejar tanto a *Sherezade* como a la esclava de *Alí Babá* que acabó con los ladrones, y, como meros elementos decorativos, dos cestos de paja y una estera de mimbre (Figura 13).



Figura 13: *Las mil y una noches*

Cuadro "Odalisca"

¿Luis Masriera Rosés?

Óleo sobre lienzo

Alto: 58 cm. Ancho: 21 cm.

Último tercio del siglo XIX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 7.461)

Baúl

Madera, cuero y hierro

Largo: 85 cm. Ancho: 47 cm. Alto: 53 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8835)

Esterilla

Mímbrre

Largo: 146 cm. Ancho: 50'5 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.177)

Tinaja

Cerámica
Alto: 80 cm. Ø boca: 52 cm.
Primera mitad del siglo XX
Cifuentes (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.452)

Cesto

Paja de centeno
Alto: 33 cm. Ø boca: 29'5 cm. Ø base: 27'5 cm.
Primera mitad del siglo XX
La Vereda (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.095)

Cesto

Paja de centeno
Alto: 30 cm. Ø boca: 17'5 cm. Ø base: 21'5 cm.
Primera mitad del siglo XX
La Vereda (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.128)

11. El sastrecillo valiente

*“¡Un buen golpe, sí señor! ¡Siete moscas de un golpe!”
El sastrecillo, que era un poco fanfarrón, se bordó un cinturón y se marchó a recorrer
el mundo para contar su gran proeza.*

En este caso se decidió recrear un taller de costura. Del fondo etnográfico se seleccionaron una máquina de coser, una plancha de hierro y una chaqueta de pana de caballero fechadas entre principios y mediados del siglo XX. Un dedal de plata y bronce, varios patrones en papel Manila y un maniquí de costura regulable, de la misma cronología, fueron prestados por particulares. Además se incluyeron otros elementos relacionados con la costura (alfiletero, regla de madera, cinta métrica, ruedecilla dentada, jaboncillos, botones, hilos, telas...) y con el cuento, como la banda bordada con la frase “*Siete de un golpe*” y las reproducciones en plástico de las siete moscas (Figura 14).

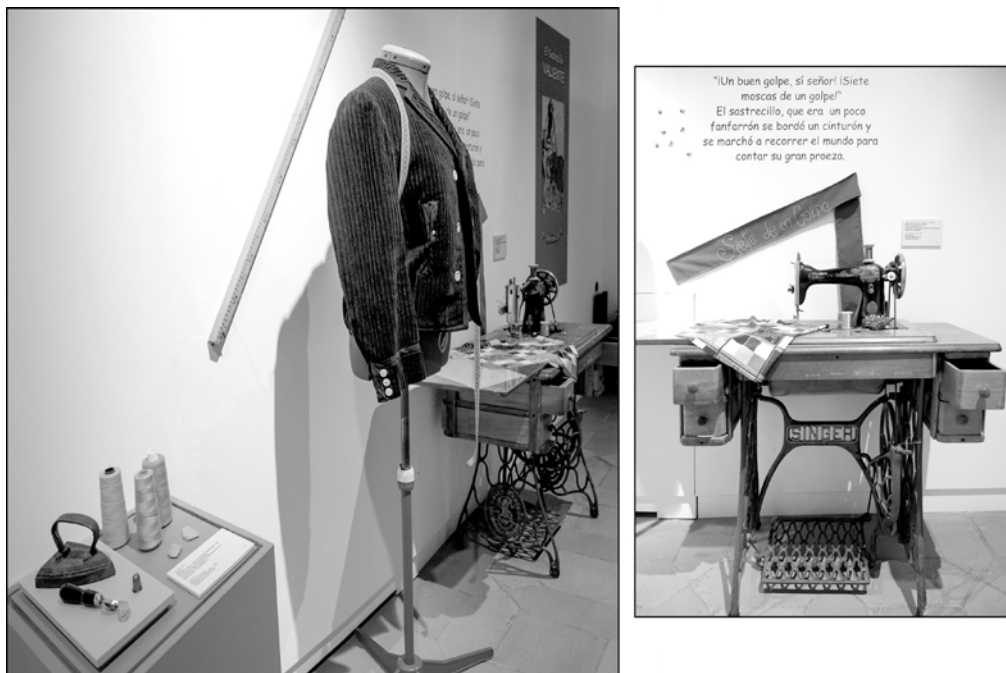


Figura 14: *El sastrecillo valiente*

Plancha maciza

Hierro

Alto: 8'8 cm. Ancho: 9 cm. Largo: 14'5 cm.

Principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.497). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Chaqueta de caballero

Pana y raso con forro de lana. Botones de hueso

Largo: 60 cm. Ancho: 46 cm.

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.327). Fondos de la Sección Femenina de Guadalajara

Máquina de coser de pedal con mesa. Marca "Singer". Decoración "Sphinx" o "Memphis"

Hierro, acero, cuero y madera

Largo: 175'5 cm. Ancho: 59 cm. Alto: 43 cm.

Década de 1910 o 1920

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.967)

12. La ratita presumida

Tralara...larita...barro mi casita - cantaba la ratita el día que se encontró una moneda de oro - ¿Qué me compraré con esta moneda? ¿Un caramelo? no, no, no, que es muy dulce ¿un broche? no, no, no...que me puedo pinchar...¡Ya lo tengo! Me compraré un lazo.

Para ilustrar el texto extractado del cuento se seleccionaron una moneda de oro que forma parte de un tesoro encontrado en Salmerón y un pequeño espejo, ambos procedentes del fondo arqueológico del Museo. Junto a ellos, una falda de muñeca, un lazo y una pequeña escoba evocaban a la ratita (Figura 15).

Espejo

Vidrio de espejo y marco de hierro

Alto: 6'3 cm. Ancho: 5'5 cm. Grueso: 0'1 cm.

Siglo XIV



Figura 15: La ratita presumida

Santa María de los Huertos, Sigüenza (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv. 7.969)

25 pesetas de Alfonso XII

Oro
Ø: 2'4 cm. Canto: 1'1 cm.
1877
Salmerón (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 6.547/20)

13. Ratón Pérez

Ratón Pérez vive dentro de una caja de galletas en una famosa confitería de la calle Arenal. Es un ratón incansable, que visita cada noche a las niñas y niños a los que se les ha caído un diente.

En este caso sí decidimos situar el cuento en un tiempo concreto, en el tránsito del siglo XIX al XX, teniendo en cuenta que fue escrito por Luis Coloma en 1894 y publicado en 1902. Una caja de galletas se convirtió, como se dice en el texto, en la casa del *Ratón Pérez* al montar en su interior un dormitorio en miniatura, con reproducciones de madera que copian un modelo de mobiliario de la primera mitad del siglo XX y que pertenecen a la colección de Laura Borrás. Un sello postal de Alfonso XIII, de la serie “cadete”, aludía al destinatario del cuento y un “duro de plata” simbolizaba el regalo que el ratón deja a los niños cuando recoge sus dientes, de los que también había una muestra en la vitrina (Figura 16).

Caja de galletas marca “Super Flan Mireille”

Latón serigrafiado
Largo: 40 cm. Alto: 17'5 cm. Ancho: 27'5 cm.
Finales del siglo XIX-principios del siglo XX
Procedencia desconocida
Colección Familia Pérez Valenciano

“Duro de plata”. 5 pesetas de Alfonso XII

Plata
Ø: 3'7 cm. Canto: 0'25 cm.
1878
Salmerón (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 6.547/105)



Figura 16: Ratón Pérez

Sello postal de Alfonso XIII. Serie “cadete”

Calcografía

Grabador: B. Maura

1901-1905

Colección Particular

14. Los viajes de Gulliver

“No podía dejar de pensar en Liliput, donde había podido llevarme de la mano una flota imperial y realizar hazañas que serían recordadas para siempre. Estaba en Brobdingnag y ésta sería, sin duda, mi última aventura, ¿qué podía esperar sino ser engullido por alguno de aquellos gigantes?”

La novela de Jonathan Swift, publicada en 1726, no es una obra dirigida al público infantil aunque frecuentemente se ha considerado así, sino un clásico de la literatura universal de la que existen numerosas adaptaciones y versiones que han hecho que dos de los viajes del protagonista, los citados en el texto introductorio, sí sean conocidos por los niños: el que hizo al país de los enanos, *Liliput*, y el realizado al país de los gigantes, *Brobdingnag* (Figura 17).



Figura 17: Los viajes de Gulliver

Para representar *Brobdingnag* se escogieron piezas del fondo etnográfico del Museo en función de su tamaño. Algunas eran objetos fabricados a una escala mayor de la habitual, como un botijo y una trébede, otras simplemente adquirirían esa dimensión al sacarlas de su contexto y ubicarlas en otro, caso del fuelle de fragua y de las que se presentaron como si fueran vajilla de mesa: un barreño, un gran tenedor de alambre de acero y una tinaja. Todo ello aparecía dominado por la silueta de un gigante en vinilo.

Fuelle

Hierro, madera y piel

Largo: 139 cm. Ancho: 83 cm. Alto: 26 cm.

Finales del siglo XIX-principios del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.863)

Barreño

Cerámica vidriada

Alto: 24'5 cm. Ø base: 30 cm. Ø boca: 50 cm.

Primera mitad del siglo XX

Cogolludo (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.065)

Tenedor

Alambre de acero
Largo: 32'6 cm. Ø alambre: 0'3 cm.
Primera mitad del siglo XX
Procedencia desconocida
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.415). Donación Julio Lopezosa Espliego

Trébede

Hierro
Alto: 27'5 cm. Ø: 41 cm.
Finales del siglo XIX-principios del siglo XX
Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.832)

Tinaja

Cerámica vidriada
Alto: 58'5 cm. Ø base: 28 cm. Ø boca: 38 cm.
Primera mitad del siglo XX
Roblelacasa (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.121)

Botijo

Cerámica con engobe rojo
Alto: 64 cm. Ø base: 22 cm. Ancho asa: 7 cm.
Finales del siglo XIX-principios del siglo XX
Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.303)

Liliput se recreó en una vitrina con diversos objetos en miniatura. Un conjunto de mobiliario fechado en la primera mitad del siglo XX, de una colección particular, se complementó con vajilla de mesa, ollas, un cesto con pan, una cazuela con huevos fritos, una sartén con morcilla, una bota y un botijo, todos éstos actuales y fabricados en diversos materiales (arcilla, metal, mimbre y piel).

Sillones en miniatura

Madera barnizada
Alto: 6 cm. Largo: 6 cm. Fondo: 6 cm.

Primera mitad del siglo XX
 Procedencia desconocida
 Colección particular

Alacena en miniatura

Madera barnizada
 Alto: 10 cm. Largo: 15 cm. Ancho: 3 cm.
 Primera mitad del siglo XX
 Procedencia desconocida
 Colección particular

15. La bella durmiente del bosque

Ella quiso hilar también pero nada más tocar el huso, tal como había dispuesto el hada el día de su bautizo, se pinchó y entró en un profundo sueño. Ese sueño se hizo extensivo a todo el territorio del palacio.

Aunque para evocar a la protagonista del cuento se utilizaron dos objetos, una máquina de hilar y una devanadera de la colección etnográfica del Museo, sólo con la primera hubiera sido suficiente para identificarla, por lo que no

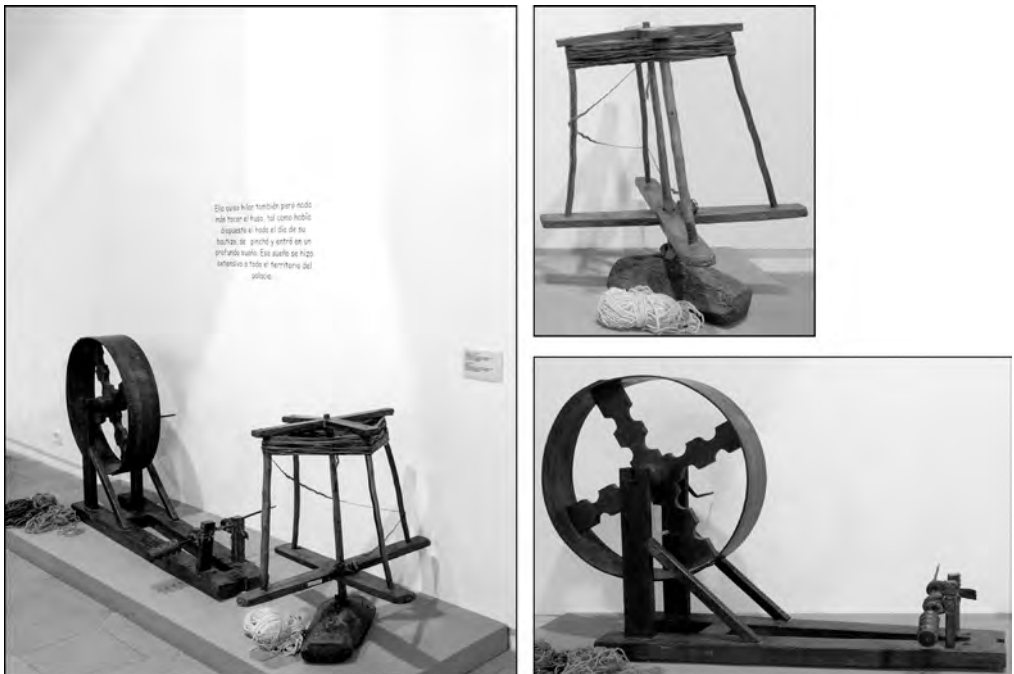


Figura 18: La bella durmiente del bosque

se creyó necesario emplear más complementos que varias madejas de lanas de colores (Figura 18).

Torno o máquina de hilar

Madera y hierro

Largo: 136 cm. Alto: 93 cm. Ancho: 29'5 cm; Ø rueda: 70 cm.

Finales del siglo XIX

Alcohete (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.195)

Devanadera

Madera

Base: Largo: 36 cm. Ancho: 26 cm. Eje: 75 cm. Cruz superior: 49 cm. Cruz inferior: 68 cm.

Primera mitad del siglo XX

Turmiel (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.211)

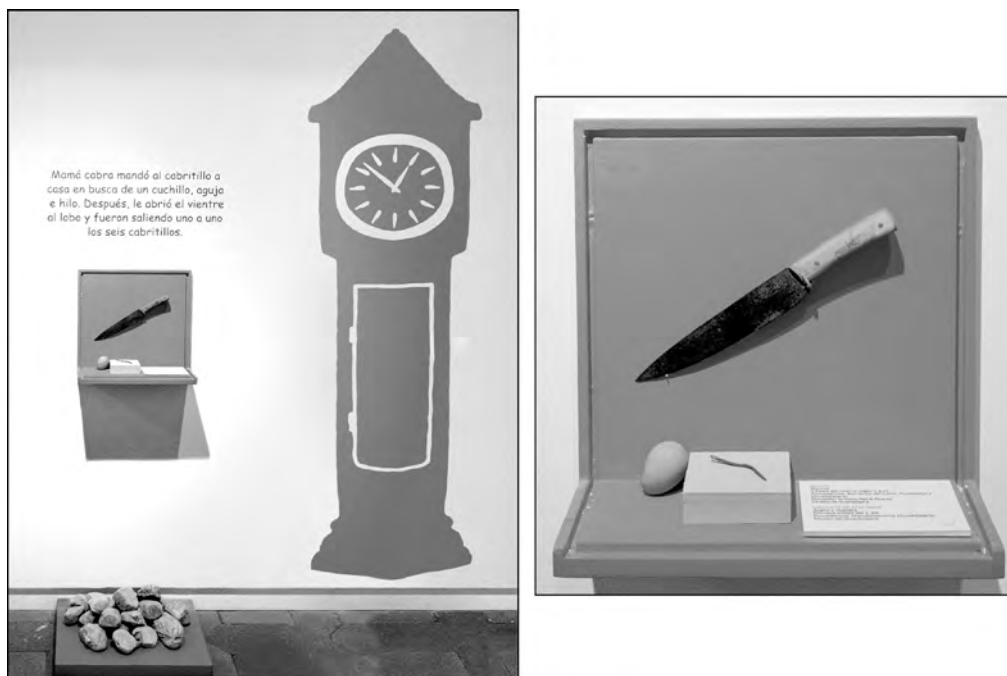


Figura 19: Los siete cabrillos

16. Los siete cabritillos

Mamá cabra mandó al cabritillo a casa en busca de un cuchillo, aguja e hilo. Después, le abrió el vientre al lobo y fueron saliendo uno a uno los seis cabritillos.

El texto se ilustró con un machete de matanza y una aguja de coser, seleccionados entre los fondos del Museo, que se acompañaron con la reproducción de un huevo, utilizado por el lobo para aclararse la voz, y los cantos con los que la cabra le rellenó la barriga, además de un vinilo que representaba el reloj en el que se escondió el cabritillo menor. Entre las muchas agujas existentes en la colección del Museo, tanto del fondo etnográfico como del arqueológico, se eligió una teniendo en cuenta su procedencia, el paraje “Barranco del Lobo”, haciendo así un guiño al uso que tiene en el relato (Figura 19).

Machete

Hierro y madera

Largo: 31 cm. Ancho: 3'5 cm.

Primera mitad del siglo XX

Hiendelaencina (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv. 8557)

Aguja celtibérica

Bronce

Largo: 7'9 cm. Ø: 0'3 cm. Ø ojo: 0'3 cm.

Siglo II a.C.

Barranco del Lobo, Guadalajara (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 6.886). Donación Antonio Reiné Álvarez

17. La mata de albahaca

- Niña que riegas las albahacas,

¿cuántas hojitas tiene la mata?

Y Mariquilla, la más pequeña de las tres, contestó:

- Caballero del alto plumero,

usted que sabrá de leer y escribir,

de sumar y de restar,

cuántas estrellitas tiene el cielo

y arenitas tiene el mar?

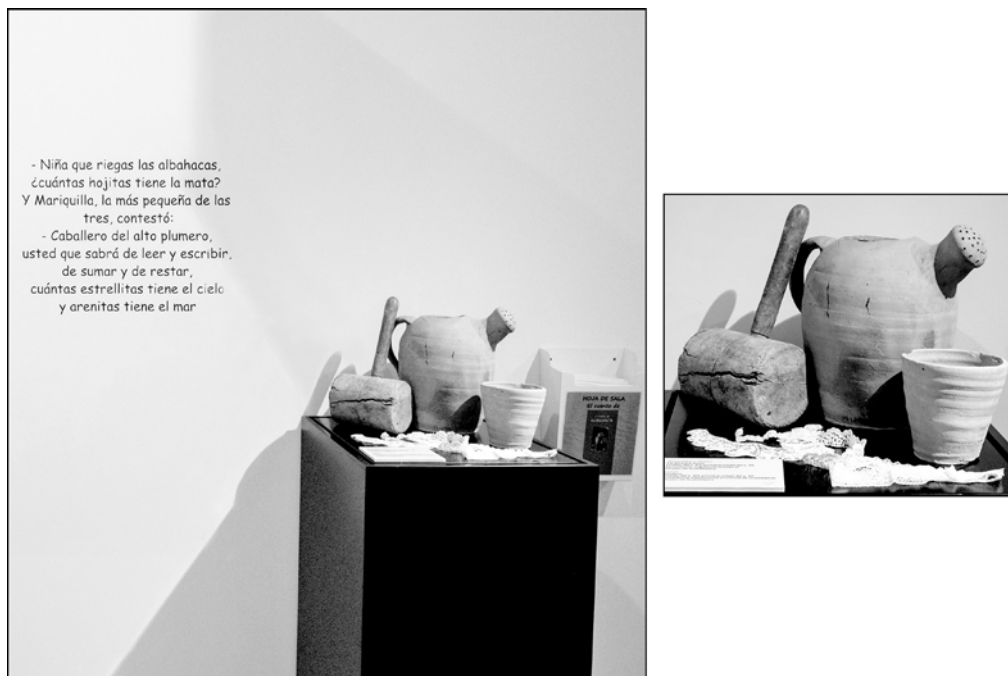


Figura 20: La mata de albahaca

De este relato existen numerosas versiones, pero nosotros elegimos ceñirnos a la que Antonio Rodríguez Almodóvar publicó en *Cuentos al amor de la lumbre*⁶, por lo que seleccionamos como piezas representativas un tiesto y una regadera, pero también una maza de madera, similar a la que necesitó *Mariquilla* para vengarse del príncipe; estas piezas se acompañaron con cintas de encaje como las que hubiera podido vender este último personaje. Para que quedara clara la versión escogida, se instaló también aquí un soporte para hojas de sala en las que se reproducía el relato completo (Figura 20).

Maza

Madera

Largo total: 17 cm. Ø cabeza: 12 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.713)

Regadera

Cerámica

⁶ A. R. Almodóvar (2011): *Cuentos de costumbres y de animales. Cuentos al amor de la lumbre II*, Ed. Anaya, 111-117.

Alto: 27'5 cm. Ø base: 16'5 cm. Ø boca: 12 cm. Ancho asa: 3'5 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Anguita (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.082)

Tiesto

Cerámica

Alto: 13 cm. Ø base: 8'5 cm. Ø boca: 13 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Anguita (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.089)

18. Blancanieves

La reina quedó aterrorizada pues sabía que el espejo nunca mentía, Blancanieves vivía todavía. Preparó cuidadosamente una manzana y vestida como una vieja vendedora fue a la casa de los siete enanitos.

En esta ocasión, por las piezas de que disponíamos, decidimos que los personajes secundarios, pero fundamentales, de la madrastra y los enanitos iban a ser los que reflejaran el cuento, dedicándoles dos espacios diferenciados (Figura 21).

Los enanitos fueron representados por siete gorros de punto tejidos expresamente para la exposición por María Martínez y por varios objetos extraídos del fondo etnográfico del Museo: por un lado una lámpara de carburo que aludía a su profesión y por otro varias herramientas y utensilios de cocina seleccionados por tener un tamaño menor del habitual.

Puchero

Cerámica vidriada

Alto: 11 cm. Ø base: 5'7 cm. Ø boca: 7'5 cm. Ancho asa: 2 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.015)

Lámpara de carburo

Hierro, aluminio y acero

Alto: 25'5 cm. Ø depósito: 8'5 cm. Ø pantalla: 10'5 cm. Largo del gancho: 23 cm.

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.405). Donación Julio Lopezosa Espliego



Figura 21: Blancanieves

Paella en miniatura

Hojalata

Alto total con asas: 4 cm. Ø 12'4 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.427). Donación Familia Pérez Valenciano

Cucharón o cacillo en miniatura

Latón

Largo: 11 cm. Ancho máximo del mango: 0'9 cm. Ø pala: 3'1 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.425). Donación Familia Pérez Valenciano

Sartén en miniatura

Hierro

Largo: 23'4 cm. Ø boca: 12 cm. Ø base: 9 cm. Alto total: 8 cm

Finales del siglo XIX-principios del siglo XX

Jadraque (Guadalajara)

Colección particular

Cucharón o cacillo en miniatura

Latón

Largo: 11'9 cm. Ancho máximo del mango: 1'1 cm. Ø pala: 3'4 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.424). Donación Familia Pérez Valenciano

Cazuelita

Cerámica vidriada

Alto: 5 cm. Ø base: 5'5 cm. Ø boca: 12 cm.

Primera mitad del siglo XX

Cogolludo (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.040)

Martillo

Hierro y madera

Largo total: 19'5 cm. Ancho cabeza: 10'5 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.641)

Azadilla de cebollas

Hierro y madera

Largo mango: 20 cm. Ancho pala: 7 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.600)

Tamiz

Madera, tela y hierro

Alto: 7 cm. Ø: 20 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.912)

De la madrastra destacamos dos aspectos, su vanidad, gracias a un espejo del siglo XVII, de la colección de Bellas Artes, que se acompañó con el texto “*Espejito*,

espejito que me ves, la más hermosa de todo el reino, dime, ¿quién es?” y su carácter de bruja, para lo que empleamos diversos útiles de laboratorio, frascos conteniendo líquidos de colores y una manzana de cera, que recordaran a los que pudo emplear para envenenar los objetos que hacía llegar a *Blancanieves*.

Espejo de estilo español

Cristal de espejo. Marco de madera de ébano con incrustaciones de carey y bronce

Alto: 123 cm. Ancho: 103 cm.

Siglo XVII

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.956)

Embudo de seguridad con tres bolas

Vidrio

Alto: 40 cm. Ancho: 5'1 cm. Ø boca: 3'3 cm. Ø bolas: 2'3 cm.

Siglo XX

Instituto Leprológico, Trillo (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 15.699)

Embudo de encantación

Vidrio

Alto: 36 cm. Ø cuerpo: 7'1 cm. Ø base: 6'4 cm.

Siglo XX

Instituto Leprológico, Trillo (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 15.698)

Refrigerante de serpentín o refrigerante de Graham

(Parte de un aparato de destilación)

Vidrio

Alto: 52 cm. Ø cuerpo: 4'3 cm. Ø boca: 2'7 cm.

Siglo XX

Instituto Leprológico, Trillo (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 15.700)

Frasco de reactivos con cuerpo piriforme

Vidrio

Alto: 16 cm. Ø cuerpo: 7'8 cm. Ø cuello: 2'3 cm. Ø boca: 3'3 cm. Ø tapón: 4'5 cm.

Siglo XX

Instituto Leprológico, Trillo (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 15.693)

Matraz de destilación

Vidrio

Alto: 28 cm. Largo tubo: 14'4 cm. Ø cuerpo: 10'4 cm. Ø boca: 3'6 cm. Ø cuello: 2'8 cm.

Siglo XX

Instituto Leprológico, Trillo (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 15.697)

Mortero

Cerámica

Alto: 9 cm. Ø boca: 16 cm. Ø base: 9'5 cm.

Finales del siglo XIX

Molina de Aragón (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.453)

Maja

Madera

Largo: 17 cm. Ø: 3 cm.

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.993)

Frasco de reactivos con cuerpo cilíndrico

Vidrio

Alto: 17'3 cm. Ø cuerpo: 6'3 cm. Ø boca: 3'4 cm.

Siglo XX

Instituto Leprológico, Trillo (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 15.694)

Matraz balón

Vidrio

Alto: 18'4 cm. Ø cuerpo: 4'8 cm. Ø cuello: 1'8 cm. Ø boca: 2'3 cm.

Siglo XX

Instituto Leprológico, Trillo (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 15.696)

Refrigerante de rosario o refrigerante de Allhin

Vidrio

Alto: 39 cm. Ø base: 4 cm. Ø cuerpo: 4'1 cm. Ø cuello: 2 cm. Ø boca: 2'5 cm.

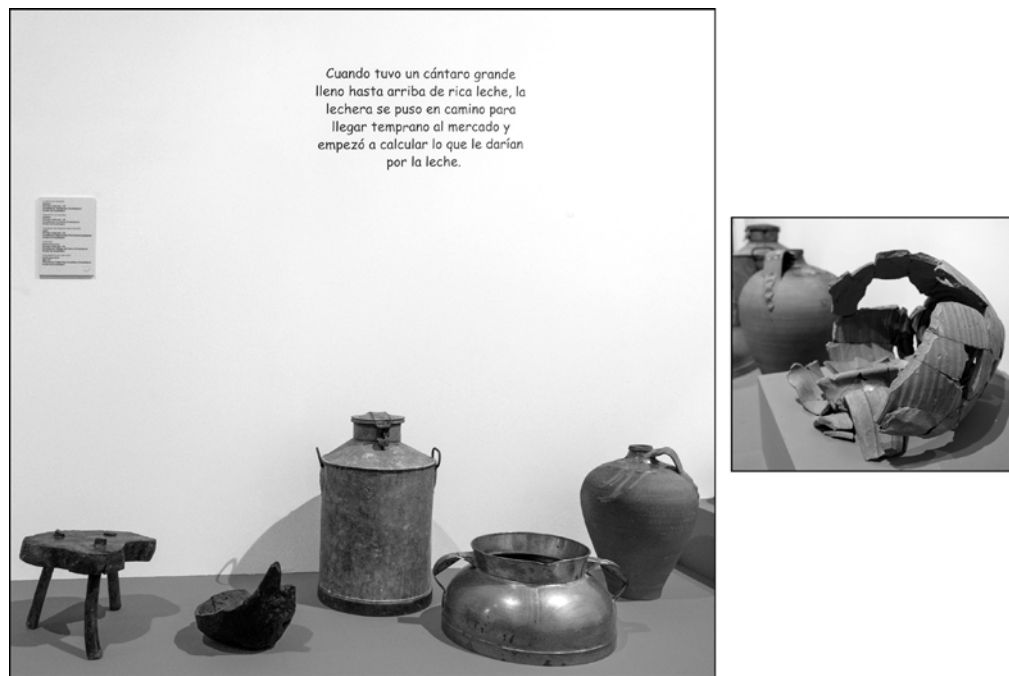


Figura 22: La lechera

Siglo XX

Instituto Leprológico, Trillo (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 15.695)

19. La lechera

Cuando tuvo un cántaro grande lleno hasta arriba de rica leche, la lechera se puso en camino para llegar temprano al mercado y empezó a calcular lo que le darían por la leche.

La colección etnográfica del Museo contiene numerosos objetos relacionados con el ordeño, entre los que se hizo una selección que sirviera para mostrar el trabajo de la protagonista, añadiendo un cántaro fragmentado del fondo arqueológico y unos zuecos de madera actuales (Figura 22).

Banqueta

Madera

Alto: 24 cm. Largo asiento: 30 cm. Ancho asiento: 18 cm.

Primera mitad del siglo XX

La Vereda (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.811)

Cuenco de ordeño

Madera

Ø boca exterior: 24 cm. Ø boca interior: 13 cm. Largo mango: 10 cm.

Primera mitad del siglo XX

Roblelacasa (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.703)

Lechera

Latón

Alto: 50 cm. Ø base: 29'5 cm. Ø boca: 15 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.801)

Recipiente para el ordeño

Latón

Alto: 22 cm. Ø base: 39'5 cm. Ø boca: 27 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.803)

Cántaro

Cerámica

Alto: 42'5 cm. Ø base: 14 cm. Ø boca: 6 cm. Ancho asa: 5 cm

Primera mitad del siglo XX

Málaga del Fresno (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.080)

Cántaro

Cerámica

Alto: 39'5 cm.; Ø base: 12'5 cm. Ø boca: 10 cm.

Finales del siglo XIX

Alcázar Real, Guadalajara (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 7.993)

20. Caperucita Roja

Dejó encima de la mesa la cesta con las viandas y se acercó a la cama creyendo que en ella iba a encontrarse a su abuela enferma, pero enseguida se dio cuenta de que allí estaba pasando algo muy extraño.

Para este cuento recreamos la habitación de la abuela, utilizando elementos de la colección etnográfica. La pieza central fue una cama en la que, para evitar tajarla, se dejó a los pies la ropa que debía vestirla, como si estuviera oreándose: sábanas, almohada, mantas, mezclando las que superaban el siglo de antigüedad con otras actuales. Debajo de la cama se pusieron una estera y un bañín y a un lado una banqueta con un jarro y un pucherito a modo de vaso. En la pared se colgaron un perchero con la capa roja de la niña y unos cuadros devocionales sobre el cabecero. A los pies de la cama se situó una vitrina con una cesta que contenía una mielera. Con la incorporación de un hacha de leñador nos remitimos a las versiones de los hermanos Grimm que dieron al cuento un final feliz del que carece la de Charles Perrault (Figura 23).

Perchero

Madera

Largo: 46 cm. Ancho: 11'5 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.783)



Figura 23: Caperucita Roja

Banqueta

Madera

Alto: 37'5 cm. Largo: 41'5 cm. Ancho: 35 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.814)

Puchero

Cerámica vidriada

Alto: 7'5 cm. Ø base: 4 cm. Ø boca: 7'5 cm. Ancho asa: 1'5 cm.

Primera mitad del siglo XX

Roblelacasa (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.141)

Jarro

Cerámica vidriada

Alto: 15'5 cm. Ø base: 10 cm. Ø boca: 11 cm. Ancho asa: 2 cm.

Primera mitad del siglo XX

Anguita (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.091)

Tapadera

Cerámica vidriada

Diámetro: 9'5 cm. Grosor: 0'5 cm. Pitorro: 2'5 cm.

Primera mitad del siglo XX

Roblelacasa (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.146)

Cuadro “Bautismo de Cristo”

Grabado coloreado sobre papel. Marco de madera y vidrio

Marco: Alto 23'2 cm. Ancho: 17'9 cm. Lámina: Alto: 17'8 cm. Ancho: 12'5 cm.

Principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.456). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Cuadro “Sagrado corazón de María”

Grabado coloreado sobre papel. Marco de madera y vidrio

Marco: Alto 21'18 cm. Ancho: 16'6 cm. Lámina: Alto: 17'5 cm. Ancho: 12'3 cm.

Principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.455). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Cuadro “Sainte Marie/Santa María”

Grabado coloreado sobre papel. Marco de madera y vidrio

Marco: Alto 23'5 cm. Ancho: 18 cm. Lámina: Alto: 18'3 cm. Ancho: 12'6 cm.

Principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.458). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Cuadro “La Purísima Concepción”

Grabado coloreado sobre papel. Marco de madera y vidrio

Marco: Alto 23 cm. Ancho: 17'7 cm. Lámina: Alto: 17'6 cm. Ancho: 12 cm.

Principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.457). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Cama

Madera y metal

Largo: 175 cm. Ancho: 119 cm. Alto: 116 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.045)

Juego de sábanas

Lino

Finales del siglo XIX-principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Colección particular

Manta

Lana

Largo: 235 cm. Ancho: 124 cm.

Finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.411)

Perico o bacín

Cerámica vidriada

Alto: 27'5 cm. Ø base: 20'5 cm. Ø boca: 29 cm. Ancho asas: 4 cm.

Primera mitad del siglo XX



Figura 24: Rapunzel

Cogolludo (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.051)

Esterilla

Mimbre

Largo: 80'5 cm. Ancho: 50 cm.

Siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.176)

Hacha

Hierro y madera

Largo astil: 69 cm. Largo hoja: 13 cm. Ancho máximo hoja: 9 cm.

Siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.844)

Cesta

Mimbre

Alto con asa: 30 cm. Ø base: 17 cm. Ø boca: 28 cm.

Primera mitad del siglo XX
Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.169)

Mielera

Cerámica
Alto: 17'5 cm. Ø base: 6'5 cm. Ø boca: 9'5 cm. Ancho asas: 2 cm.
Primera mitad del siglo XX
Cogolludo (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.043)

21. Rapunzel

Cuando la bruja se enteró de las visitas del príncipe a la torre entró en cólera, agarró con una mano los dorados cabellos de Rapunzel, empuñó unas tijeras con la otra y, tris, tras, le cortó las trenzas.

Para este relato sólo se empleó un objeto de la colección del Museo, unas tijeras de esquilar, colocadas dentro de una vitrina junto a una torre de ajedrez de inspiración rusa, que recordaba a la de la imagen escogida para ilustrar el título, y bajo una larga trenza fabricada en lana (Figura 24).

Tijeras de esquilar

Acero
Largo: 27 cm. Ancho: 10'5 cm.
Primera mitad del siglo XX
Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.734)

22. El traje nuevo del emperador

¡Qué magnífico es el traje del emperador! ¡qué preciosos faldones tiene la levita! ¡Qué espléndida caída! Nadie quería reconocer que no veía nada, porque al hacerlo mostrarían que no estaban a la altura de sus cargos.

Este cuento y los siguientes se instalaron en la segunda de las salas utilizadas, a la derecha de la entrada.

Para *El traje nuevo del emperador* se creó un espacio que podría corresponder al vestidor del protagonista. El elemento principal fue un gran perchero del que hubiera podido colgar el fantástico traje; éste estaba descrito en una cartela, en la que se incluyó como fecha de fabricación la correspondiente a la publicación del cuento



Figura 25: El traje nuevo del emperador

de Hans Christian Andersen y como autores figuran los nombres que recibieron los sastres en una versión apócrifa, ya que en la del escritor danés carecen de ellos:

Traje imperial de ceremonia

Realizado en los talleres de Guido y Luigi Farabutto (1837).

Casaca: Seda de Nápoles en color rojo inglés, cuello de tirilla con ribete bordado en terciopelo y oro; mangas estrechas de tisú de oro. El borde está ribeteado con hilo de plata trabajado al estilo español. Lleva aplicados 17 botones de plata planos, con cenefa exterior de terciopelo y grabados con flores de seis pétalos, a insertar en ojales bordados con hilo de oro.

Calzón: Tafetán de seda color blanco, cerrado en la parte anterior con tres grandes botones macizos de oro; el lateral se cierra, en cada pernera, con ocho botones semiesféricos y macizos de plata. Está rematado con una tirilla de terciopelo rojo bordado con hilos de oro y plata formando flores.

Manto: Lana y seda en color púrpura con cuello y remates de armiño; se cierra con un pasador de oro. Está decorado con una gran corona de laurel realizada totalmente con esmeraldas talladas en forma de hoja y que encierra en su interior una impresionante corona imperial bordada con hilos de oro y plata y adornos de rubíes, zafiros, granates y perlas, unidos a la capa con hilo de oro.

Donación de los autores. Museo de Guadalajara

El vestidor se ambientó con el retrato de un noble, obra de Joaquín Millán y prestado por el autor para la exposición, una jamuga sobre la que

descansaba ropa interior, unos zapatos colocados al pie del perchero, una bolsa de terciopelo que contenía monedas de plata y un repostero como fondo (Figura 25).

Cuadro “Duque del Infantado”

Joaquín Millán

Carboncillo y acrílico sobre papel

Alto: 100 cm. Ancho: 70 cm.

2015

Propiedad del autor

Jamuga o silla de cadera

Madera, cuero, hierro y bronce

Alto: 80 cm. Largo: 65’5 cm. Ancho: 44’5 cm.

Siglo XIX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.977). Donación Eva Carreras Quintana

Pololos

Algodón

Largo: 61 cm. Ancho: 58 cm

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.384). Fondos de la Sección Femenina de Guadalajara

Medias

Perlé

Largo: 100 cm. Ancho: 19 cm.

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.397). Fondos de la Sección Femenina de Guadalajara

Repostero

Lana, seda e hilo metálico

Siglo XX

Archivo Histórico Provincial de Guadalajara

Zapatos

Piel, material y seda

Largo: 24 cm. Ancho: 7’5 cm.

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.402). Fondos de la Sección Femenina de Guadalajara

5 francos de Luis Felipe I de Francia (4 monedas)

Plata

Ø: 3'6 cm. Canto: 0'2 cm.

1836, 1837, 1841 y 1845

Salmerón (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nos Inv.: 6.547/128, 129, 130, 131)

23. Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas

“Comeré”, se dijo Alicia, “y si me hace crecer, podré coger la llave, y, si me hace todavía más pequeña, podré deslizarme por debajo de la puerta. De un modo o de otro entraré en el jardín”. Dio un mordisquito y esperó nerviosísima.

La menor de las salas de exposición tiene en una de las esquinas dos puertas que al ser abiertas dejan ver otras que comunican con los depósitos; esta sucesión nos llevó inmediatamente a pensar en el cuento de *Alicia*, que por esa razón se situó aquí. En una de las puertas se instaló una cerradura con llave de la colección etnográfica junto a un cartel en el que se leía “Ábreme”, al hacerlo se podía pasar a un pequeño espacio (creado para la exposición) en el que había otras dos puertas, éstas ya cerradas, y que se decoró con naipes gigantes colgados del techo con hilo de sedal y con una reproducción del *Gato de Cheshire* de la versión de Walt Disney. En la otra puerta de la sala, en la que también se puso una cerradura del fondo del Museo, tres cartelitos indicaban “Mírame”, señalando unas mirillas a través de las que se veían diversas imágenes clásicas del cuento. A la derecha de esta puerta se instaló otra pequeñita, en alusión a la utilizada por el conejo, junto a una vitrina que contenía una frasquito de vidrio, del fondo arqueológico del Museo, con el texto “Bébeme”, una llave diminuta y un pequeño chaleco y un reloj de bolsillo, estos dos últimos actuales (Figura 26).

Cerradura

Hierro

Alto: 13'2 cm. Ancho: 15 cm. Grueso: 2'5 cm.

Finales del siglo XIX-principios del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.513)



Figura 26: Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas

Llave

Hierro

Largo: 11'2 cm. Ancho anilla: 4'2 cm. Ø vástago: 1'2 cm.

Finales del siglo XIX-principios del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.514)

Cerradura

Hierro

Alto: 8 cm. Ancho: 8 cm. Grueso: 0'9 cm.

Finales del siglo XIX-principios del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.519)

Frasco de elixir bucal "Eau dentifrice du docteur Pierre"

Vidrio

Alto: 9'8 cm. Ø máximo: 4'5 cm. Ø boca: 2'2 cm.

Primera mitad del siglo XX

Casa del Doncel, Sigüenza (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inventario: 820)

Llave de caja de galletas marca “Super Flan Mireille”

Latón

Largo: 2’5 cm. Ancho arandela: 1’5 cm.

Finales del siglo XIX-principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Colección Familia Pérez Valenciano

24. Ricitos de Oro y los tres ositos

La niña probó la sopa del plato grande pero estaba muy caliente, la del plato mediano le pareció fría, por suerte la sopa del plato pequeño estaba justo como a ella le gustaba, así que se la comió toda.

Como en el de *Caperucita*, decidimos recrear un espacio de la casa de los tres ositos, el comedor. Para ello se eligieron series de tres piezas de tamaños diferentes, procedentes del fondo etnográfico, que se ordenaron de mayor a menor. Una mesa para cada osito se consiguió al utilizar dos banquetas y una mesita, que se acompañaron con sus correspondientes sillas. En una balda se dispuso la vajilla: cazuelas, tazones y una jarra; encima se colgó un cucharero-almirecero que contenía tres cucharas y junto a él una fresquera. Para ambientar, las mesas se cubrieron con mantelitos actuales y sobre una de ellas se puso una hogaza de pan, entre las piezas de vajilla se colocaron unas fotografías enmarcadas de osos y la fresquera se llenó con recipientes de conservas y reproducciones de alimentos (Figura 27).

Mesa

Madera

Alto: 40 cm. Ancho: 60 cm. Fondo: 45 cm.

Mediados del siglo XX

La Vereda (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.827)

Silla

Madera

Alto: 62 cm. Ancho: 32’5 cm. Fondo: 28 cm.

Mediados del siglo XX

Roblelaca (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.809)



Figura 27: Ricitos de Oro y los tres ositos

Banqueta

Madera

Alto: 41'5 cm. Ancho: 42'5 cm. Fondo: 33 cm.

Mediados del siglo XX

Roblelacasa (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.815)

Silla

Madera

Alto: 60 cm Ancho: 31 cm. Fondo: 26 cm.

Mediados del siglo XX

Roblelacasa (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.808)

Banqueta

Madera

Alto: 38'5 cm. Ancho: 42'5 cm. Fondo: 25'5 cm.

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.813)

Silla

Madera y hierro

Alto: 50 cm. Ancho: 31 cm. Fondo: 29 cm.

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.806)

Fresquera

Madera, malla y hierro

Alto: 43'4 cm. Ancho: 48'3 cm. Fondo: 24'5 cm.

Principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.517). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Cucharero-almirecero

Madera y hierro

Alto: 44'5 cm. Ancho: 66 cm. Fondo 10'3 cm. Fondo total con cajón: 15'5 cm.

Principios del siglo XX

Procedencia desconocida

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 12.460). Donación Pilar Sánchez-Lafuente Pérez

Cuchara

Asta

Largo: 17 cm. Ancho: 5'3 cm.

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.690)

Cuchara

Madera

Largo: 21 cm. Ancho: 4 cm.

Mediados del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.692)

Cuchara

Hueso

Largo: 15'5 cm. Ancho: 3'5 cm.

Mediados del siglo XX

Roblelacasa (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.688)

Cazuela

Cerámica vidriada

Alto: 8'5 cm. Ø base: 12'5 cm. Ø boca: 23 cm.

Mediados del siglo XX

Cogolludo (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.041)

Tazón con decoración de líneas

Cerámica esmaltada

Alto: 7'5 cm. Ø base: 6 cm. Ø boca: 12 cm

Mediados del siglo XX

Roblelacasa (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.150)

Cazuela

Cerámica vidriada

Alto: 6 cm. Ø base: 10 cm. Ø boca: 17 cm.

Mediados del siglo XX

Cogolludo (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.036)

Tazón con decoración floral

Cerámica esmaltada

Alto: 5'5 cm. Ø base: 4'5 cm. Ø boca: 8 cm.

Mediados del siglo XX

Roblelacasa (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.153)

Cazuela

Cerámica vidriada

Alto: 6 cm. Ø base: 6'5 cm. Ø boca: 12 cm.

Mediados del siglo XX

Cogolludo (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.038)

Taza con decoración floral

Cerámica esmaltada

Alto: 5'7 cm. Ø base: 4 cm. Ø boca: 5'5 cm. Ancho asa: 0'7 cm.

Mediados del siglo XX
Roblelacasa (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.157)

Jarra con decoración floral

Cerámica esmaltada
Alto: 15 cm. Ø base: 9 cm. Ø boca: 9 cm. Ancho asa: 1’5 cm.
Mediados del siglo XX
Roblelacasa (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.148)

25. Las aventuras de Pinocho

“He pensado fabricar un bonito muñeco de madera. Un muñeco maravilloso, que sepa bailar, que sepa esgrima y dar saltos mortales. Pienso recorrer el mundo con ese muñeco, ganándome un pedazo de pan y un vaso de vino.”

Los fondos de etnografía nos permitían recrear un taller de carpintería utilizando un banco de carpintero sobre el que se colocaron algunas herramientas mientras que otras se colgaron detrás en un panel; el ambiente del taller se completó con lápices y reglas actuales y una capa de serrín. En este caso sí incluimos al protagonista del cuento, ya que pudimos contar con una figura de *Pinocho*, a medio hacer en un tronco de madera, tallada expresamente para la exposición por Juan Pablo Ballesteros (Figura 28).

Sierra

Madera y hierro acerado
Alto: 55 cm. Ancho: 68 cm.
Primera mitad del siglo XX
La Vereda (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.950)

Punzón

Hierro y madera
Largo: 17 cm. Ancho: 1’5 cm.
Primera mitad del siglo XX
Roblelacasa (Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.994)



Figura 28: Las aventuras de Pinocho

Barrena

Hierro y madera

Largo: 18'5 cm. Ancho mango: 11'5 cm.

Primera mitad del siglo XX

La Vereda (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.638)

Barrena

Hierro y hueso

Largo: 18 cm. Ancho mango: 11 cm.

Primera mitad del siglo XX

La Vereda (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.639)

Perforador de hueso

Asta

Largo: 17 cm. Ancho máximo: 5'5 cm. Grueso máximo: 4 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.640)

Martillo

Hierro y madera

Largo: 23'5 cm. Ancho: 10'5 cm.

Primera mitad del siglo XX

La Vereda (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.642)

Barrena

Hierro y madera

Largo: 35 cm. Ancho mango: 28 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.632)

Barrena

Hierro y madera

Largo: 33 cm. Ancho mango: 15'5 cm.

Primera mitad del siglo XX

La Vereda (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.635)

Barrena

Hierro y hueso

Largo: 21'5 cm. Ancho mango: 13 cm.

Primera mitad del siglo XX

Roblelacasa (Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.636)

7 Clavos

Hierro

Largo: 12'5 cm. Ancho clavo: 0'7 cm. Ancho cabeza: 3'5 cm.

Primera mitad del siglo XX

Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)

Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.460)

Garlopa

Madera

Alto: 6'7 cm. Largo: 67'5 cm. Ancho: 7'5 cm.

Primera mitad del siglo XX
Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.951)

Martillo

Hierro y madera
Largo: 38 cm. Ancho: 13 cm.
Primera mitad del siglo XX
Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 8.542)

Banco de carpintero

Madera y hierro
Alto conservado: 62 cm. Ancho: 187 cm. Fondo: 50 cm.
Primera mitad del siglo XX
Procedencia desconocida (Provincia de Guadalajara)
Museo de Guadalajara (Nº Inv.: 9.216)

FICHA TÉCNICA

Organización: Museo de Guadalajara, Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Comisariado: María Luz Crespo Cano, Fernando Aguado Díaz (Director del Museo de Guadalajara), Miguel Ángel Cuadrado Prieto (Técnico del Museo) y el Seminario de Literatura Infantil y Juvenil de Guadalajara.

Diseño expositivo: José Antonio Borrás.

Diseño gráfico: María Luz Crespo Cano, José Antonio Borrás.

Carpintería y montaje: Carlos Marcos García, IC, MG, C.B.

Impresión gráfica y rotulación: TIM Técnicos en Impresión y Montaje S.L. QUIROGA & ROJAS

Fotografías: Fernando Méndez Ramos⁷

Colaboradores: Blanca Calvo, Ana Ongil, Susana Martínez. Raquel y Guillermo Aguado, Alberto y Esther Aragonés, Juan Pablo Ballesteros, Laura Borrás, Charo Escribano, Pedro Guijarro, Sandra Illana, Gloria Márquez, María Martínez, Olga de Miguel, Joaquín Millán, Laura Morales, Estrella Ortiz, Félix Palero, María Plaza, Mamen Rodrigo. Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, Dublin House Guadalajara, El Corte Inglés. Todo el personal del Museo de Guadalajara.

⁷ Además de la imagen del cartel anunciador, a él se debe un amplio reportaje fotográfico de la exposición, del que se han extraído detalles para elaborar las imágenes de este trabajo.

EL MUSEO DE GUADALAJARA COMO RECURSO DIDÁCTICO PARA LA EXPRESIÓN PLÁSTICA. CASOS PRÁCTICOS DE EDUCACIÓN PATRIMONIAL

Elena GARCÍA ESTEBAN

Didáctica de la Expresión Plástica
Universidad de Alcalá
info@elenagarzia.com

Resumen

Este artículo revisa el patrimonio cultural y artístico del Museo de Guadalajara como recurso didáctico y elemento de inspiración para la creación, expresión plástica, desarrollo artístico y personal, al mismo tiempo que propone su difusión y conocimiento a fin de favorecer su protección, conservación, valoración y transmisión.

El papel que juega la formación y la educación de la expresión artística y plástica es la base fundamental.

Para lograr estos dos objetivos -desarrollo artístico y conservación-, se han elaborado numerosas propuestas de educación patrimonial, a través de diversos proyectos didácticos con niños y alumnos del Grado de Magisterio de Educación Primaria de la UAH.

Palabras clave

Educación Patrimonial, educación y museos, Patrimonio y Museo de Guadalajara, recursos didácticos, expresión artística, educación plástica y visual, conservación, difusión.

Summary

This article reviews the idea of using the cultural and artistic heritage of the Guadalajara Museum as a didactic resource and an element of inspiration for the creation, artistic expression and artistic development, at the same time that enhances its diffusion and its knowledge in order to favor its protection, Conservation, valuation and transmission.

The role of training and education in artistic and plastic expression is fundamental for this purpose.

In order to achieve these objectives - artistic development and conservation - some proposals have been elaborated of Cultural Heritage Education, including didactic projects with children and students of the Primary Education Degree of the UAH.

Key words

Cultural Heritage Education, education and museums, Heritage and Museum of Guadalajara, didactic resources, artistic expression, visual and plastic education, conservation, diffusion.

INTRODUCCIÓN: LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y EL PATRIMONIO

Desde los orígenes del hombre, la creación artística y la cultura han estado presentes en el desarrollo personal y social del ser humano. A través del arte, se manifiestan ideas, pensamientos y sentimientos, así como la forma de relación del ser humano con el medio y con el mundo .

“El concepto de Patrimonio Cultural es subjetivo y dinámico, no depende de los objetos o bienes en sí mismos, sino de los valores que la sociedad, en general, les atribuyen en cada momento de la historia y que determinan qué bienes son los que hay que proteger y conservar para la posteridad” (Instituto Andaluz del Patrimonio. Junta de Andalucía, 2014).

En la actualidad, existe mucha documentación, congresos, reuniones, actas y ponencias acerca de la importancia de la Educación como clave fundamental y puente entre la sociedad y el Patrimonio Cultural¹, que se tratan a través del Plan Nacional de Educación y Patrimonio, y desde el Observatorio de Educación Patrimonial en España. Por otra parte, según expuesto en el último *IV Congreso internacional de Educación Artística y Visual*², celebrado en enero de 2017, hay una especial sensibilización con el tema del Arte y del Patrimonio, donde se pueden extraer algunas ideas de gran relevancia que se transcriben en las siguientes líneas.

Hay acuerdos y un amplio consenso internacional sobre estas cuestiones, que apuntan hacia una preocupación profunda y común sobre el patrimonio, manifestando la importancia que para nuestra comunidad tienen la diversidad y la riqueza cultural.

Actualmente, convivimos en una sociedad marcada por los progresos de las TIC (Tecnologías de Información y Comunicación), donde se tiende a la globalización de las culturas, con el riesgo que conlleva que las culturas fuertes y mayoritarias absorban a las culturas minoritarias.

El Arte y las representaciones artísticas forman parte del Patrimonio cultural, sus manifestaciones son un reflejo -genial- de los ideales de una sociedad, una forma de expresión, conocimiento y captación del medio circundante, y de aquí su gran importancia educativa.

En la Educación Artística y según las regulaciones por las que se establece el currículo básico en la enseñanza formal, como la Educación Primaria, en el último Boletín Oficial del Estado (2014), se determinan los siguientes conceptos: “el proceso de aprendizaje del ser humano debe estar unido al desarrollo de las facetas artísticas, sirviendo como medio de expresión y desarrollo de capacidades.

¹ Simposio. “Educación, clave de futuro para el Patrimonio”. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. 2013.

² - IV Congreso internacional de Educación Artística y Visual. <http://coneducacionartistica.weebly.com>

Al igual que otros lenguajes articulados, el ser humano utiliza el lenguaje plástico y artístico para comunicarse y expresarse.

Desde esta perspectiva, la expresión artística y plástica desde la infancia va a permitir el desarrollo de diversas capacidades personales como la atención, la percepción, la inteligencia, la memoria, la imaginación, la creatividad, etc.

Además, el acercamiento y conocimiento de las manifestaciones plásticas permiten el disfrute del Patrimonio cultural y artístico, con la consiguiente valoración y respeto hacia sus aportaciones y su desarrollo crítico³.

Dada la importancia que tiene el Patrimonio, el Arte y la Cultura para el desarrollo de las funciones esenciales del hombre, nos encontramos ante la necesidad de buscar y encontrar recursos que podamos incorporar a nuestro sistema educativo y que permitan facilitar una enseñanza realmente útil, atractiva y eficaz, como base fundamental para el estudio de nuestro desarrollo, identidad, proceso evolutivo-histórico, conocimiento personal y del medio.

Estas reflexiones nos llevan a plantear las siguientes cuestiones: ¿cómo podemos proteger y conservar de la mejor forma posible nuestro Patrimonio cultural y artístico, a la vez que desarrollamos capacidades creativas, artísticas, sensibilizadoras y de valoración y respeto de los individuos hacia nuestro Patrimonio?

La respuesta, aunque parece bastante sencilla, no siempre se pone en práctica: todo empieza con la Educación Patrimonial⁴ y la Didáctica de la Educación Artística adecuada en las aulas.

DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO

España posee gran riqueza y diversidad de Patrimonio cultural y natural, es el tercer país con mayor número de sitios inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO, y actualmente cuenta con 44 bienes culturales declarados.⁵

En una provincia como Guadalajara, contamos también con una enorme trayectoria cultural y numerosas manifestaciones plásticas; no en balde, han transcurrido siglos

³ Conceptos extraídos del Currículo de Educación Artística: Real Decreto 126/2014, de 28 de febrero, por el que se establece el currículo básico de la Educación Primaria. <http://www.boe.es>

⁴ La Educación Patrimonial, es la disciplina que estudia y ordena la relación entre las personas y los bienes culturales. “Es un proceso de trabajo permanente y sistemático centrado en el Patrimonio Cultural como fuente primaria de conocimiento y enriquecimiento individual y colectivo. (...) Es un instrumento de alfabetización cultural que posibilita al individuo hacer una lectura del mundo que le rodea”. HORTA, Ma. L. P. et alli (1999). *Guía Básico da Educação Patrimonial*. Brasília, IPHAN/Museu Imperial.

⁵ Patrimonio Mundial de la Unesco: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/patrimoniomundial/unesco-patrimoniomundial.html>

de acontecimientos artísticos. Desde 2015 el Palacio del Infantado de Guadalajara es candidato y se encuentra inscrito en la lista indicativa de la UNESCO para ser incorporado como monumento Patrimonio de la Humanidad.

Teniendo en consideración este dato, ¿por qué no utilizar nuestro Patrimonio artístico-cultural como medio de enseñanza y aprendizaje de la expresión plástica y visual en las aulas de infantil, primaria, secundaria o adultos para desarrollar capacidades creativas, a la vez que inyectamos en los alumnos amor y respeto hacia la cultura en general y local en particular?

Como reflexión, podemos deducir, que el primer paso para valorar algo es conocerlo y el segundo, llega de forma automática: se protege lo que se quiere y se conserva lo que se valora, pero para ello, primero hay que entenderlo.

La puesta en conocimiento y en valor es la mejor manera de aplicar una estrategia de conservación preventiva sobre nuestro Patrimonio. Enseñar arte a través del arte, es la mejor forma de enseñar y aprender.

Según Alcaide (2003), dentro de los recursos didácticos con los que cuenta el profesorado, se encuentran las programaciones de visitas específicas a centros o acontecimientos de interés artístico.

Coincidimos con esta autora que en las metodologías de trabajo en el Área de Educación Artística (Educación Plástica y Visual), resulta importante poder transmitir conocimientos de forma práctica, ya que los alumnos no sólo aprenderán según los contenidos que se les enseñe, sino también y muy especialmente a través de la forma en que vivan y sientan sus clases de arte, se trata de un conocimiento a través de la experiencia o “vivencial”, y es el que más profundamente se arraiga en nuestro sistema de aprendizaje.

Puesto que la programación de visitas o actividades de este tipo, son muy esporádicas en los colegios, es necesario elegir las bien, y que nos sirvan para motivar al alumnado y atender los contenidos del programa. Si tenemos o elaboramos una unidad didáctica apropiada y útil, podemos conseguir fácilmente nuestros objetivos.

Existe numerosa documentación para aconsejar y regular los principios de la Educación Artística en el siglo XXI, como hojas de rutas internacionales, europeas, bases reguladoras en el BOE, boletines autonómicos o del propio centro escolar, que establecen los currículos básicos en la Educación. No obstante, aunque marcan los objetivos, retos y recomendaciones, algunos son bastante básicos y generales, y todos ellos interpretables, y es el (buen) docente, el que tiene que abordar y adaptar los contenidos establecidos según su criterio metodológico.

Toda unidad didáctica o programación debe contemplar diversos aspectos tales como objetivos, competencias, contenidos, estándares de aprendizaje, criterios de

evaluación, metodología, etc. Así, según la hoja de ruta de la ONU de 2016⁶, los objetivos generales de la Educación Artística son:

1. Garantizar el cumplimiento del derecho humano a la educación y la participación en la cultura para un desarrollo pleno y armonioso, así como su participación en la vida artística y cultural. La educación artística es un derecho universal.

2. Desarrollar las capacidades individuales. Todos los humanos tienen un potencial creativo. Las artes nos proporcionan un entorno y una práctica en los que la persona que aprende participa en experiencias, procesos y desarrollos creativos que no pueden adquirirse utilizando otros medios educativos.

3. Mejorar la calidad de la educación. La “educación de calidad” se centra en la persona que aprende y se define según tres principios básicos: debe resultar útil para el destinatario del aprendizaje y, al mismo tiempo, fomentar valores universales; debe ser equitativa tanto en lo referente al acceso como a los resultados; debe garantizar la inclusión social en lugar de la exclusión; y, por último, debe reflejar y contribuir al cumplimiento de los derechos de la persona.

4. Fomentar la expresión de la diversidad cultural. Cada cultura tiene sus propias prácticas culturales y expresiones artísticas específicas, y la diversidad de culturas y sus consiguientes productos artísticos y creativos generan formas contemporáneas y tradicionales de creatividad humana que contribuyen de modo específico a la nobleza, el patrimonio, la belleza y la integridad de las civilizaciones humanas.

El conocimiento y la sensibilización acerca de las prácticas culturales y las formas de arte refuerzan las identidades y los valores personales y colectivos, y ayuda a preservar y fomentar la diversidad cultural. La educación artística fomenta tanto la conciencia cultural como las prácticas culturales, y constituye el medio a través del cual el conocimiento y el aprecio por las artes y la cultura se transmiten de una generación a otra.

EDUCACIÓN EN LOS MUSEOS

En los últimos tiempos, el museo ocupa un lugar principal en la sociedad, su concepto, funciones y espacios han ido modificándose, desde su consideración inicial a finales del siglo XVIII, como santuarios, mausoleos o almacenes para la conservación de obras de arte y de la memoria histórica, hasta convertirse en lugares dinámicos, de ocio, de aprendizaje, estudio e investigación.⁷

⁶ ONU(2006), Hoja de ruta para la Educación Artística. <http://portal.unesco.org/culture/es/files/40000/12581058825>

⁷ Para más información sobre la evolución del concepto de museo: <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/viewFile/RGID9292120085A/11902>

“La definición de museo ha evolucionado a lo largo del tiempo en función de los cambios de la sociedad. (...) Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo.”⁸

Desde el área de Educación de numerosos museos, se vienen desarrollando atractivos programas y propuestas educativas de actividades y experiencias didácticas tanto para escolares, universitarios y/o público en general.

Estos proyectos tratan de reencontrarse con sus visitantes y que los museos sean lugares abiertos, en los que divulgar y experimentar con nuevas formas de transmitir el conocimiento y poder disfrutar de una manera comprensiva del Arte.

Los mejores museos de todo el mundo poseen dichos departamentos y actividades, y cada vez más, van cobrando mayor relevancia y protagonismo.

De esta manera, los objetivos generales de los departamentos o áreas didácticas de los Museos (ej. Museo Thyssen y del antiguo DEAC⁹ del Museo de Guadalajara) se contempla:

-Proporcionar un conjunto de programas educativos y otras acciones de apoyo interpretativo, divulgativo y de mediación entre el público y el Museo.

-Experimentar con nuevas formas de transmitir el conocimiento, y que permita trabajar con personas que no tienen un acceso sencillo al Museo, ya sea por cuestiones geográficas o de otra índole.

-Lugar de encuentro, de intercambio de conocimiento, reflejo de las actividades del Museo físico –como si una extensión se tratase- dónde las personas con necesidades educativas, sean estas de la índole que sean, pueden disfrutar de una manera comprensiva del Arte.

-Facilitar el conocimiento del legado cultural histórico y artístico del pasado reflejado en el Museo.

-Acercar el Museo al mundo escolar y a otros colectivos buscando la comprensión de la importancia del Patrimonio y de su conservación y mejora.

-Sensibilizar al profesorado y a los alumnos sobre su papel activo en la conservación y difusión de este Patrimonio.

-Aprovechar los recursos didácticos que ofrece las colecciones del Museo, el edificio que se ubica y las funciones que tiene encomendadas.

⁸ Definición actual del Museo: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>

⁹ Departamento de Educación y Acción Cultural, dependiente de la Fundación Cultura y Deporte de la CLM, 1997- 2012.

EL MUSEO DE GUADALAJARA Y SU DIDÁCTICA

Antes de abordar cualquier proyecto es necesario investigar y recopilar toda la documentación y bibliografía existente al respecto y elaborar una síntesis con lo más destacado de la información recopilada.

Hoy en día esa labor se ha facilitado, puesto que además de la bibliografía tradicional disponible en internet, podemos encontrar mucha información de calidad de las propias páginas de los museos. No obstante, resulta preciso contrastar la información con fuentes fidedignas y desarrollar nuestro propio espíritu crítico.

Para encontrar información sobre las obras del Museo de Guadalajara, encontramos diversas reseñas, en sitios como la página web del Museo, actualmente asociada a la página de patrimonio de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha¹⁰, donde podemos contar con información actualizada y la descarga gratuita de guías e imágenes, catálogo de exposición, fichas de piezas y documentos de interés. También por internet, y de gran ayuda, encontraremos valiosa información de piezas esenciales de la colección en la Red Digital de Colecciones de Museos¹¹, y a través de Tesoros-Diccionarios del patrimonio cultural de España¹², ambas, publicaciones digitales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Asimismo, contamos con publicaciones y artículos sobre las colecciones y piezas del Museo en el Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara y fichas de la “Pieza Destacada” en el propio Museo. Existe también una pequeña guía de la colección de la sección de Bellas Artes de 1986, y numerosos libros sobre el edificio histórico que alberga y custodia las piezas, el Palacio del Infantado.

Dentro de los recursos didácticos del Museo de Guadalajara, no hay disponible mucho material, puesto que en los últimos tiempos no se realizan muchas actividades de este tipo y no existe ningún departamento didáctico desde que desapareció el DEAC en 2012.

Dentro de los escasos materiales publicados y editados, podemos encontrar una antigua Guía Pedagógica de las Salas de Etnografía de los años 90¹³, referencias de las

¹⁰ <http://www.patrimoniohistoricoclm.es/museo-de-guadalajara/>

¹¹ <http://ceres.mcu.es/>

¹² <http://tesoros.mecd.es/>

¹³ BENAYAS, MS. 1990. Guía Pedagógica de las Salas de Etnografía del Museo Provincial . Guadalajara. Edita JCCM

actividades que desarrollaba el DEAC en los boletines del Museo¹⁴, centradas sobre todo en visitas guiadas, teatros o cuadernillos de actividades concretas, editados y realizados en momentos puntuales, sobre exposiciones temporales en el Museo, como: “Don Quijote de la Mancha-La sombra del caballero¹⁵, Los Apóstoles del Greco¹⁶ o Los tapices de Pastrana¹⁷.”

Actualmente el Museo ofrece a sus visitantes un curioso cuadernillo sobre “Los bichos del Palacio del Infantado”¹⁸, que trata de localizar mediante pistas, diferentes animales escondidos en los relieves del Patio. En los últimos años, y con la candidatura del Palacio del Infantado como Patrimonio Mundial, se han incrementado algunas actividades extraordinarias para difundir y valorar el edificio, (la mayoría organizadas al margen del Museo), pero no su contenido, como la colección de piezas que este alberga.

Ante esta carencia y debido a falta de recursos y medios para la transmisión didáctica y su expresión plástica a través de piezas de interés o artísticas, esenciales de nuestra cultura, se hace imprescindible realizar una labor personal y extraordinaria de acercamiento del Patrimonio Artístico-Cultural del Museo al público en general, y al mundo escolar en particular, desde perspectivas profesionales de la Educación Artística y Patrimonial.

CREANDO RECURSOS DIDÁCTICOS Y ARTÍSTICOS DEL MUSEO DE GUADALAJARA DESDE EL ÁMBITO DOCENTE. CASOS PRÁCTICOS

En general, existe numerosa bibliografía y estupendos manuales sobre la Didáctica de la Educación Artística, autores como Arnheim¹⁹ o Gardner²⁰, nos aportan estudios valiosísimos acerca de la importancia y los grandes beneficios que esta materia ofrece para el desarrollo del ser humano, pero, ¿se puede aprender a

¹⁴ En los boletines editados por la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara, podemos encontrar resúmenes de las actividades didácticas realizadas en el marco del Museo.

¹⁵ Cuadernos de actividades para educación primaria, secundaria y bachillerato, editados por la JCCM.

¹⁶ CRESPO, M.L. (2010). El Greco: Los Apóstoles. Santos y Locos. Guía Didáctica. Produce y edita: Museo de Guadalajara. JCCM.

¹⁷ CRESPO, M.L. (2010). Crónica desde el frente: La Conquista de Arcila y Tánger por Alfonso V de Portugal en los tapices de Pastrana. Guía Didáctica. Produce y edita: Museo de Guadalajara. JCCM.

¹⁸ “Los bichos del Palacio del Infantado”: <http://studylib.es/doc/6323862/los-bichos-del-palacio-del-infantado>

¹⁹ ARNHEIM, R.: (1993) Consideraciones sobre la educación artística. Barcelona: Paidós

²⁰ GARDNER, H.: (1994) Educación artística y desarrollo humano. Barcelona: Paidós Educador.

través del Museo? El modelo de aprendizaje contextual de Falk y Dierking (2000)²¹ trata de un proceso durante el que se produce un diálogo entre el individuo y su entorno a lo largo del tiempo, aportando riqueza y autenticidad al proceso educativo. Para estos autores, el aprendizaje en los museos es diferente al de cualquier otro lugar, como una experiencia que ocurre a través del contexto social, personal y físico.

Como se ha apuntado anteriormente, una actividad que tenga que ver con el Patrimonio y el arte de los museos desde el ámbito escolar, suele estar vinculada a salidas y visitas guiadas.

En la actualidad existen recursos digitales, audiovisuales y multimedia que nos hacen poder adquirir conocimiento y visitar lugares culturales sin necesidad de movernos del sitio. Con el uso de las nuevas tecnologías, como internet, vídeos, fotografías, proyecciones, audio guías, visitas virtuales, realidad virtual, realidad aumentada, etc. podemos conseguir acercarnos y trasladar muchos de los contenidos deseados al público con “museos inteligentes y a la carta” ...

No obstante, y para poder tener experiencias reales y que formen parte del proceso de aprendizaje, es necesario relacionar sensorial y emocionalmente a las personas con el mundo tangible y analógico, conectar directamente con la esencia física de las cosas. Para ello, resulta inevitable aprovechar las salidas artísticas con fines educativos no sólo para hacer visitas y acercar al alumnado esporádicamente a los museos y al patrimonio cultural como espectadores, sino también, para poder crear un hábito, fomentar y favorecer el acercamiento de las personas a los entornos culturales. Tener experiencias y vivencias reales de las que poder conocer, aprender y desarrollar actividades con la imaginación. La utilización de técnicas artísticas y la creatividad, permiten, de esta forma, generar nuevos conocimientos y resultados, espíritu crítico, crecimiento personal, implicación, valoración del Arte, del Patrimonio y la Cultura.

Este tipo de actividades y propuestas, las podemos desarrollar en varias fases, como recursos didácticos, incluso podríamos modificarlas y alternarlas en función del tiempo que dispongamos y el efecto que queramos conseguir en el alumnado, como se propone en las siguientes líneas:

1. Como primera propuesta, podemos presentar e incluir actividades previas a una visita al Museo, teniendo en cuenta el nivel del alumnado y el ciclo educativo. Requiere una preparación previa con presentaciones, proyecciones o la elaboración de fichas o mapas conceptuales de trabajo.

²¹ FALK, J.; Y DIERKING, L. D. (2000) Learning of museums. Visitors' experiences and the marking of meaning. Walnut Creek, CA: Altamira.

En el caso del Museo de Guadalajara, podemos dar algunos detalles en la clase sobre el lugar al que vamos, el Palacio del Infantado, edificio histórico que alberga el contenido del Museo, sus principales características, su trascendencia para la cultura en general y local en particular como uno de los edificios más singulares y emblemáticos de la provincia, su historia, estilo, cronología, construcción, a quien pertenecía, etc.

El Museo de Guadalajara es el museo provincial más antiguo de España (1838) y custodia los objetos más relevantes del Patrimonio Cultural de toda la provincia. Sus colecciones se integran en tres áreas: Bellas Artes, Arqueología, Etnografía, combinadas, desde la prehistoria hasta el siglo XX, agrupadas en torno a la temática de la vida, la muerte y la religiosidad.

2. Como propuesta anterior a la visita, también podemos preparar cuadernillos de actividades, esquemas, fichas, mapas conceptuales de observación, de alguna pieza que nos interese destacar o temas que deseemos desarrollar, para que durante la visita, los alumnos tomen anotaciones, localizaciones, croquis, dibujos, marcas, colores...

3. La visita por la colección del Museo debe ser atractiva, se puede orientar para que los alumnos contemplen la exposición de forma general u observen determinadas características que nos interese destacar según los temas de la programación: el color, la técnica, la línea, el tema, el volumen, el periodo histórico-artístico, el autor, etc.

La visita guiada, resulta ideal realizarla, trabajarla o ampliarla con el departamento didáctico del Museo, o, en su defecto, (si no existe dicha área), con un Técnico del Museo, puesto que estos profesionales son los que conocen verdaderamente y en profundidad la colección, las obras y su trayectoria, nos dan otras perspectivas, puntos de vista y amplios conocimientos, enriqueciendo la visita y comprensión del alumno.

Las visitas deben mantener diálogos activos (o juegos) con el alumnado, propiciando de esta manera la curiosidad y fomentando el interés hacia el patrimonio en los más pequeños.

4. Propuestas con actividades artístico-plásticas:

La actividad artístico-plástica, resulta la más creativa, pues es cuando el alumno tiene que esforzarse, desarrollar y poner en funcionamiento su imaginación y habilidades. Podríamos abordar estas actividades de dos formas, anterior o posterior a la visita al Museo:

Como actividad anterior a la visita, hemos podido trabajar de forma exhaustiva los contenidos artísticos en clase, mediante explicaciones y apoyo audiovisual los alumnos se hacen una idea de las piezas, y pueden trabajar a partir de ellas.



Fotografía 1. Visita guiada con un técnico del Museo de Guadalajara. Alumnos (infantil y primaria) del *Estudio de bellas artes de Elena Garzía*.

Una vez que los alumnos han trabajado sobre dicha pieza u obra, les resulta muy grato su reconocimiento y puesta en valor en la visita al Museo.

Complementar con una actividad posterior a la visita, resulta una tarea de refuerzo muy apropiada para los alumnos, no sólo para transmitir lo que la pieza u obra en sí pueda provocarles, si no toda la experiencia de la propia visita.

Se propone realizar trabajos plásticos interpretando sus impresiones sobre la salida en general, -como por ejemplo realizar dibujos o murales colectivos- o trabajar sobre alguna de las obras concretas que hay en el Museo.

También se puede trabajar sobre piezas que nos interese destacar por algún motivo, a partir de sensaciones producidas en sus recuerdos o de imágenes fijas o fichas previas. Siempre se puede contar con apoyo audiovisual y gráfico si fuera necesario, incluso con motivos o recreaciones parciales si nos interesa que aprendan determinadas técnicas antiguas.



Fotografía 2. Alumna de primaria del *Estudio de Elena Garzía* realizando una técnica artística musiva, a partir de la pieza original del mosaico romano de Gárgoles Arriba, del Museo de Guadalajara.

5. Como actividad final y complementaria, podemos utilizar todo lo aprendido en estas actividades y trabajos artístico-plásticos de diversas formas:

El docente puede crear diálogos, comentarios y juegos de preguntas con los alumnos acerca de las actividades realizadas del Museo, con el fin de fomentar reflexiones, conclusiones y hacerles comprender la importancia artística, cultural e histórica de estas manifestaciones.

Se pueden preparar y organizar exposiciones artísticas colectivas con los trabajos de los alumnos, tanto físicas como virtuales. De esta forma podemos seguir aportando continuidad, difusión, reflexión y crear acciones cooperantes enriquecedoras, trasladar las experiencias y conocimientos a familiares, amigos o interesados.

La utilización de las TIC, las aplicaciones web y las redes sociales nos permiten interactuar, colgar y exhibir el trabajo realizado a través de imágenes, fotografías o videos, como medio de difusión y comunicación con otros usuarios interesados, pervivir, y tener presencia más allá de un determinado momento o lugar.

FORMACIÓN DE EDUCADORES. PROPUESTA DE ACTUACIÓN CON ESTUDIANTES DE GRADO EN MAGISTERIO DE EDUCACIÓN PRIMARIA

Aquí es donde concluimos con la respuesta a la cuestión principal: ¿cómo podemos proteger y conservar de la mejor forma posible nuestro Patrimonio cultural y artístico, a la vez que desarrollamos en la sociedad capacidades creativas, artísticas, sensibilizadoras y de valoración y respeto a nuestro patrimonio?

Habíamos apuntado, que podíamos conseguirlo con la educación (patrimonial, artística, plástica y visual) adecuada, y para ser mucho más efectivos, habría que ampliar el marco educativo de actuación hacia la educación y formación de los futuros educadores.

¿Qué mejor solución que transmitir de primera mano los conocimientos y herramientas necesarias a quién lo va a poder divulgar a varias generaciones?

Los alumnos de Magisterio, futuros profesores de educación infantil o primaria, resultan profesionales ideales para transmitir el conocimiento, respeto, apoyo, divulgación y amor a la cultura y la creación artística desde las más prontas edades en el ser humano.

Según requerido en el plan de estudios del Área de Conocimiento de Didáctica de la Expresión de las Artes Plásticas, en el Grado en Magisterio, de Educación Primaria, de la UAH (2016-17), los objetivos de la asignatura “Lenguaje Plástico y Visual: Recursos y Aplicaciones”, es formar y capacitar al futuro maestro en la disciplina artística desde la práctica, la reflexión y la comprensión del hecho artístico.

Se prepara y se dota al alumno de una serie de contenidos, recursos y actitudes para que puedan desarrollar y transmitir con idoneidad los conocimientos y elementos propios del lenguaje plástico visual, en su futura actividad docente, y que puedan aplicarlos de la mejor forma posible para el desarrollo curricular de la Expresión Artística en el nivel de Primaria. La utilidad de esta labor aumenta, teniendo en cuenta la falta de personal en el Museo.

TRABAJANDO UNA UNIDAD DIDÁCTICA SOBRE LA VISITA AL MUSEO DE GUADALAJARA. CASO PRÁCTICO

Uno de los trabajos requeridos a los futuros maestros en este área, es la elaboración de una unidad didáctica.

Para ello, se ha requerido la realización de un proyecto sobre Educación y Museos que incluye la visita al Museo de Guadalajara. El trabajo ha consistido

en la elaboración de una unidad didáctica teórico-práctica dirigida a una clase de primaria en relación a la visita al Museo de Guadalajara.

Opciones de trabajo

Según las ideas lanzadas por Alcaide (2003), desde los proyectos mas sencillos a los más complejos, pueden resultar igualmente enriquecedores y educativos para el alumnado. Depende del enfoque que le demos.

En cuanto al desarrollo del currículo, dentro de la Educación Plástica, se pueden trabajar y adaptar los contenidos del diseño curricular base, BOE (2014):

- Identificar el entorno próximo y el imaginario, explicando con un lenguaje plástico adecuado sus características.

- Representar de forma personal ideas, acciones y situaciones valiéndose de los elementos que configuran el lenguaje visual.

- Realizar producciones plásticas siguiendo pautas elementales del proceso creativo, experimentando, reconociendo y diferenciando la expresividad de los diferentes materiales y técnicas pictóricas y eligiendo las más adecuadas para la realización de la obra planeada.

- Utilizar recursos bibliográficos, de los medios de comunicación y de internet para obtener información que le sirva para planificar y organizar los procesos creativos, así como para conocer e intercambiar informaciones con otros alumnos.

- Imaginar, dibujar y elaborar obras tridimensionales con diferentes materiales.

- Conocer las manifestaciones artísticas más significativas que forman parte del patrimonio artístico y cultural, adquiriendo actitudes de respeto y valoración de dicho patrimonio.

- Distinguir las diferencias fundamentales entre las imágenes fijas y en movimiento clasificándolas siguiendo patrones aprendidos.

- Aproximarse a la lectura, análisis e interpretación del arte y las imágenes fijas y en movimiento en sus contextos culturales e históricos comprendiendo de manera crítica su significado y función social siendo capaz de elaborar imágenes nuevas a partir de los conocimientos adquiridos.

- Utilizar las tecnologías de la información y la comunicación de manera responsable para la búsqueda, creación y difusión de imágenes fijas y en movimiento.

- Identificar conceptos geométricos en la realidad que rodea al alumno relacionándolos con los conceptos geométricos contemplados en el área de matemáticas con la aplicación gráfica de los mismos.

- Iniciarse en el conocimiento y manejo de los instrumentos y materiales propios del dibujo técnico manejándolos adecuadamente.

De esta forma se acometen los objetivos de sensibilización, conocimiento de los recursos, conocimiento de los medios de representación, y el interés por el arte y el Patrimonio Cultural .

Fases del trabajo

1. Inicialmente, en una clase teórica con los alumnos de magisterio, se presenta la propuesta a trabajar:

- Las visitas a centros de interés: introducción, fases, opciones de trabajo, objetivos, fines...

- El Museo de Guadalajara, características principales de contenido y continente, información y documentación que podemos encontrar.

- Se les aporta una ficha u hoja de trabajo con los contenidos, fases, fines y objetivos que deben abordar y cumplir.

- Previamente, durante todo el curso, hemos trabajado en diferentes fases, contenidos del programa sobre la importancia de la Educación plástica y artística, su lenguaje, recursos, aplicaciones y planificación.

2. Visita guiada con un técnico del Museo de Guadalajara por la colección. En esta visita, los alumnos, van a conocer y poder contemplar al natural, las piezas expuestas con detalle, pueden aprovechar para tomar anotaciones y fotografías y hacer las preguntas necesarias y oportunas sobre el Museo, la colección expuesta y las piezas que interesen y sean seleccionadas para el trabajo. Hay que apuntar, que en esta visita, participan alumnos de Madrid, Alcalá y Guadalajara, y ninguno de ellos conocía el Museo provincial.

3. En esta fase, los alumnos tienen que investigar, recopilar y seleccionar el contenido tanto del Museo como de los contenidos didácticos que van a utilizar. Se les muestra y/o indican otro tipo de actividades en otras unidades didácticas o en otros museos, pero son ellos los que deben investigar.

4. Una vez recopilada y seleccionada toda la información y las dos piezas que han escogido para realizar las actividades prácticas, los alumnos, que trabajan en grupos de máximo cuatro personas, realizan una puesta en común entre ellos y con el profesor, se marcan los objetivos, contenidos, ideas, metodología didáctica que van a desarrollar, técnicas, materiales, etc. Y comienzan la fase del trabajo práctico.

5. Trabajo práctico en clase, elaboración de dos actividades plásticas a partir de las piezas del Museo. En las clases de Lenguaje Plástico y Visual de la Facultad de Educación, los alumnos cuentan con un aula-taller, dos horas a la semana y pueden desarrollar de forma práctica las actividades con el asesoramiento del



Fotografía 3. Visita guiada por un técnico de museos, con los alumnos de Grado en Magisterio de Educación Primaria, de la Universidad de Alcalá de Henares. Museo de Guadalajara.

profesor. Los alumnos experimentan con diferentes técnicas artísticas hasta que encuentran la que mejor se adapta a lo que quieren expresar o transmitir de cara a las actividades didácticas que ellos mismos puedan elaborar en sus futuras clases con sus alumnos. Se les ha dado libertad para diseñar y expresar su trabajo plástico-didáctico, pero se pide que uno de los dos trabajos sea en volumen para que los alumnos desarrollen otras percepciones y capacidades. Deben tomar fotografías y/o notas de las dificultades o facilidades de los procesos, para reflejarlo en sus cuadernos de trabajo. Deben entregar todo el material elaborado: bocetos, trabajo final, pruebas...

6. En la última fase, los alumnos elaboran un portafolio o trabajo escrito, con fotografías y con todos los apartados que se piden de la unidad didáctica, que deben entregar digitalmente a través del Aula Virtual.

7. Finalmente estos trabajos se pueden exponer en clase al resto de los compañeros.



Fotografía 4. Trabajo en clase. Alumnas del Grado de Magisterio de Educación Primaria de la Universidad de Alcalá, realizando una técnica pictórica, a partir de la pieza original del mosaico romano de Gárgoles de Arriba, del Museo de Guadalajara.

Objetivos y Finalidades del trabajo

Evidentemente, todo proyecto tiene objetivos, contenidos y finalidades, y en este caso, además, deben ser evaluados, puesto que se trata de trabajos que forman parte de los contenidos de la programación y del proceso de aprendizaje (teórico-práctico) para la obtención del certificado que capacitan al futuro docente en el ejercicio de su actividad pedagógica en el ámbito de la Educación Plástica.

CONCLUSIONES FINALES

La pretensión de acercar el Arte y la Cultura en general, y el Patrimonio de Guadalajara en particular a los alumnos a través de la Expresión Plástica, supone un reto personal, ya que son manifestaciones artísticas que forman parte de nuestra herencia cultural, y su conocimiento, valoración y conservación constituyen una

necesidad. Conocer nuestro pasado, es conocernos a nosotros mismos, y supone tener más y mejores herramientas para construir nuestro futuro.

Como ya se ha apuntado, ninguno de los alumnos conocían la existencia del Museo Provincial aún siendo naturales de Guadalajara, y esto podría suponer un grave problema, ya que normalmente no se puede valorar y proteger lo que no se conoce.

El principal objetivo de este artículo ha sido tratar de exponer algunas propuestas para que el alumno entienda, disfrute y ame el Arte y el Patrimonio, a partir de las enriquecedoras experiencias y actividades que la cultura puede ofrecernos. Es primordial comprender que la Expresión Artística existe en cada uno de nosotros y se ha manifestado desde el nacimiento de la humanidad y está presente en el ser humano desde la infancia.

El papel que juegan la educación y los museos representa una base principal. La tendencia actual hacia la Educación Patrimonial, otra forma de aprender, y la necesidad de conectar arte-patrimonio-personas, favorecen que el museo sea un lugar comunitario, de encuentro, conocimiento, ocio y cultura que aglutine a todos los públicos, donde el eje principal sea la educación artística participativa.

AGRADECIMIENTOS

Al personal del Museo de Guadalajara, especialmente a Fernando Aguado, Miguel Ángel Cuadrado y a Mari Luz Crespo (antiguo personal del desaparecido DEAC), que han colaborado en todo momento, aportando todo el material e información sobre el Museo, la colección, visitas guiadas y sus experiencias personales, facilitando el acceso a todos los recursos disponibles.

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- *Actividades del Museo de Guadalajara 2006-2007* : Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara, Nº 2/3 AAMGU, pp 213-237.
- ALCAIDE, C. (2003): *Expresión plástica y visual para educadores: Educación infantil y primaria*. Madrid, ICCE
- Área de Educación del Museo Thyssen-Bornemisza. Recuperado de http://www.educathyssen.org/que_es_educathyssen-1

- CRESPO CANO, M. L.- AGUADO DÍAZ, F. - CUADRADO PRIETO, M.A. (2008): *Tránsitos un concepto distinto de Exposición Permanente*. Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara, Nº 2/3 AAMGU, pp 117-145.
- Elena Garzía. Estudio de bellas Artes: <http://www.elenagarzia.com> y <http://elenagarzia.blogspot.com.es/>
- Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (2016). Patrimonio cultural. <http://www.iaph.es/web/canales/patrimonio-cultural/>
- Museo de Guadalajara. Castilla - La Mancha. www.patrimoniohistoricoclm.es/museo-de-guadalajara/el-museo/

EL “ESCÁNDALO DE LOS RIBERA” Y LA FUNDACIÓN DEL MUSEO DE GUADALAJARA (1972-1973)

Pedro José PRADILLO Y ESTEBAN

Resumen

En 1972 el periodista Raúl del Pozo, desde las páginas del madrileño diario Pueblo, alarmaba a toda la ciudadanía sobre un espinoso asunto que ponía en entredicho el celo con que la Diputación de Guadalajara conservaba su patrimonio artístico, calificando la situación como “escandalosa”. El revuelo organizado fue de tal magnitud que provocó la comparecencia pública del presidente de la institución, la intervención de la Dirección General de Bellas Artes, el traslado de la colección de pinturas a Madrid para su análisis y estudio y, una vez restauradas, presentarlas al público en las salas de la Biblioteca Nacional. Y, por último, la creación del Museo de Guadalajara, después que hubieran sido inauguradas sus instalaciones el 11 de julio de 1973 en el palacio de Infantado.

Palabras clave

Museo de Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, Palacio de los Duques del Infantado.

Summary

In 1972 the journalist Raúl del Pozo, from the pages of the Madrilenian diary Pueblo, warned all the population about a prickly issue that questioned how carefully the Diputación de Guadalajara preserved the artistic patrimony of the city, branding it as scandalous. The stir created had such an impact that provoked the appearance of the president of this institution, the intervention of the Dirección General de Bellas Artes, and the movement of the paintings to Madrid in order to get a proper analysis and study and, once repaired, present them to the audience in the room of the Biblioteca Nacional. And, finally, the creation of the Museo de Guadalajara, after the facilities were opened the 11th of July 1973 in the Palacio del Infantado.

Key words

Museo de Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, Palacio de los Duques del Infantado.

El 29 de enero de 1972 el madrileño diario *Arriba* publicaba una noticia enviada por Domingo Cardero Prieto, su corresponsal en Guadalajara, informado del descubrimiento de un centenar de cuadros maltrechos y ajados en el transcurso de unas obras de reforma de la Casa-Palacio de la Diputación Provincial, entre los que se identificaban nueve lienzos de José Ribera. Inmediatamente, todos los medios nacionales se hicieron eco de tan sorpresivo hallazgo, en particular, el periódico *Pueblo*, en cuyas páginas el joven periodista Raúl del Pozo alarmó a la ciudadanía con un contundente titular: *Guadalajara: El gran escándalo de los posibles "Ribera"*.

Al final, el "escándalo" concluyó el 11 de julio de 1973 con la inauguración de una exposición, con parte de las obras halladas un año antes, en las salas preparadas al efecto en la planta baja del palacio del Infantado y con la ulterior publicación del Decreto 2028/1973, de 28 de julio, que creaba oficialmente el Museo de Guadalajara.

Aquella primera distribución y contenido de la Sección de Bellas Artes del renovado Museo Provincial de Guadalajara se mantuvo prácticamente inalterada hasta finales del año 2004, momento en que fue desmantelada para acoger la muestra "Don Quijote de la Mancha, la sombra del Caballero". Casi dos años después de su clausura, el 12 de marzo de 2007, y tras mantener la configuración y diseño que había propiciado el montaje cervantino, se habrían las puertas de la exposición permanente del Museo, ahora, bajo un sugestivo epígrafe: *Tránsitos*.

Cuarenta años después, durante los meses de septiembre y octubre de 2013, hemos tenido la ocasión de visitar la exposición "Tesoros Artísticos de la Diputación Provincial de Guadalajara", una muestra organizada con ocasión del doscientos aniversario de la creación de esa institución en la que han sido piezas claves algunos de aquellos lienzos que fueron protagonistas de aquel mediático "escándalo".

MUSEO PROVINCIAL, 1838-1933

El nacimiento del Museo Provincial de Guadalajara tuvo por origen la aplicación de la Real Orden de 27 de Mayo de 1837 en la que se fijaba la creación de las Comisiones Científicas y Artísticas encargadas de recoger los bienes incautados a los conventos afectados por el procedimiento administrativo abierto con las leyes de exclaustración y desamortización de bienes eclesiásticos de 19 de febrero, 8 de marzo, y 4 de septiembre de 1836, y de 28 de abril de 1837. Según recoge Carmelo Baquerizo,¹ el 8 de junio de 1837 se constituía en Guadalajara esa Comisión, e,

¹ BAQUERIZO, C. (1903): *Catálogo de los Cuadros de Pintura, Esculturas y Monedas existentes en el Museo establecido en el Palacio de la Excelentísima Diputación Provincial*, Guadalajara, Diputación Provincial. El 20 de julio de 1901 el autor fecha y firma la entrega del Catálogo a la corporación provincial, el 1 de agosto se

PUEBLO SUCEOS

Estaban maltrechos, en los sótanos de la Diputación

Guadalajara: El gran escándalo de los posibles "ribera"

SE ASEGURA QUE EXISTE UN CATALOGO EN EL QUE FIGURAN 112 OBRAS Y SOLO HAN APARECIDO 103
«ADEMAS DE "RIBERAS", HAY "GRECOS" Y "ALONSO CANOS"»

FUERON A PARAR AL PALACIO PROVINCIAL DESPUES DE LA DESAMORTIZACION DE MENDIZABAL



El corresponsal de «Arriba» en Guadalajara levantó la liebre informativa: «Al descombrar y asear los sótanos del llamado Palacio Provincial—escribió Domingo Cardero Prieto—aparecieron nada menos que 103 cuadros, tres de ellos tapices enmarcados, que constituyen en principio una importante aportación artística. Entre los cuadros aparecidos existe un cuadro de Rodenas, cuatro de G. Leal y nueve apóstoles que se cree son obras de Ribera (El Españolito). Como caminamos por un resbaladizo suelo informativo, sigamos manejando datos y nombres que ya han visto la luz y la imprenta. «Un total de 103 cuadros, entre los que se encuentran nueve pinturas que podrían ser obra de Ribera—dice un despacho de la agencia Europa Press—y tres tapices enmarcados, han sido descubiertos al descombrar y asear el sótano del Palacio Provincial de Guadalajara.» Y en su edición dominical el diario «Arriba», en la pluma de su enviado especial Pérez Varela, insiste: «Habrá que esperar al lunes. Para entonces, sean o no «riberas» los cuadros que discutimos, habrá que explicar cómo han llegado allí esas obras. Y habrá que cotejar su número. En el catálogo que existe en la Diputación figuran 112 obras, y las encontradas ahora son solamente 103.»

● ¿DONDE ESTAN LOS NUEVE CUADROS QUE FALTAN?

Hay que remontarse al siglo XIX, a los tiempos de Mendizabal, el de la «quinta» y el de la Desamortización. Todo hace suponer que los 103 cuadros que ahora están en los pasillos de la Diputación, y los nueve que han de estar en alguna conciencia, forman parte de un gran lote que llegó a la ciudad en tiempos de la Desamortización.

—Efectivamente, proceden de las requisas de esta época en los conventos de las comunidades religiosas—nos dice el señor Pradillo, erudito, testigo histórico de dos siglos, setenta años, y sin pelos en la lengua—. Trajeron al convento de la Piedad, hoy Instituto de enseñanza media, hasta que se hizo el Palacio Provincial, en cuyos sótanos han aparecido ahora. En la Diputación tiene que existir un catálogo. Además de «riberas», hay «grecos» y «alonsocanos».

Hemos llegado al fondo del asunto. Y hacemos hincapié en tres aspectos: la millonada—si se confirma que son «riberas»—que se ha estado carcomiendo en un sótano; el terrible traslado que entraña esta encarcelación artística; y la irregularidad que supone el hecho de que no están ni las briznas de nueve cuadros, entre los que pudo haber algún «grecos» y algún «alonsocano».

El criterio de los funcionarios que nos acompañan por este museo ajado, lastimero y acusador, es que «no hay nada aprovechable». Los cuadros están rotos, sucios, apollillados. Los nueve apóstoles—con una anatomía ribereña—son los más destrozados. Bajo sus marcos un letrero a tinta roja: «Apostol de Ribera». Todos van a ser embaldados y enviados a Madrid. Técnicos tiene el museo. Sean o no, falta contestar a unas preguntas:

- ¿Por qué los cuadros han estado durante tanto tiempo en un sótano?
- ¿Dónde están los nueve que figuran en el catálogo y no figuran en los pasillos, y dónde está el catálogo?
- ¿Quién ha sido el responsable o los responsables de este asombroso descuido?
- ¿Son o no son «riberas»?
- Sean o no sean, ¿por qué no han sido sacados antes a la luz y al taquígrafo?

Raúl DEL POZO
Fotos SANTISO

Figura 1. Guadalajara: El gran escándalo de los posibles "ribera", recorte de prensa del artículo publicado por Raúl del Pozo en el diario *Pueblo*, Madrid, 2 de enero de 1972.

inmediatamente, se procedía a la designación del antiguo convento de Nuestra Señora de la Piedad para albergue de los tesoros artísticos y bibliográficos que llegarían de las iglesias, celdas y bibliotecas de los monasterios suprimidos en la provincia.²

Para el relato de lo acontecido en aquellos primeros momentos don Carmelo sigue lo redactado por José Julio de la Fuente en su *Memoria* sobre la Biblioteca y Museo Provincial de 1887.³ Según este catedrático, el inventario, la retirada y el transporte de los volúmenes y de las obras de arte hasta los locales de la Piedad se realizó con escaso celo; así, en una primera valoración, estimaba cuantiosas pérdidas, que, en el caso de las obras de arte, superarían los dos centenares.⁴ A esos descuidos se sumarían otras fatales circunstancias, como, por ejemplo, las causadas por el enfrentamiento entre las tropas de Espartero y las de Don Carlos en las proximidades de Aranzueque, unos episodios que obligaron a transformar la Piedad en improvisado hospital militar.⁵ La premura obligó a mudanzas y traslados poco cuidadosos, luego solventados por la subvención de 5.000 reales que destinó la Diputación a los fondos de la Comisión Científica y Artística Provincial para que ésta pudiera colgar las obras e inaugurar el Museo Provincial el 19 de noviembre de 1838.⁶

acuerda que el Taller Tipográfico de la Casa de Expositos imprima una tirada de 1.000 ejemplares. Se da la particularidad que en sus hojas aparecen dos fechas de publicación, 1903, en cubierta, y 1902, en página 1.

² Sobre la Comisión de Guadalajara, ver: SERRANO MORALES, R.- CABALLERO GARCÍA, A. (1994): “Los fondos de la Comisión Provincial de Monumentos y del Patronato Provincial para el Fomento de las Bibliotecas, Archivos y Museos Arqueológicos conservados en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara”, *Wad-Al-Hayara* 21, Guadalajara, pp. 343-366; y LÓPEZ TRUJILLO, M.A. (1996): “La Comisión de Monumentos de Guadalajara (1835-1939). Breve historia y fuentes documentales para su estudio”, *La Investigación y las Fuentes Documentales de los Archivos*, Guadalajara, Anabad Castilla-La Mancha, tomo I, pp. 443-456. También, BATALLA CARCHENILLA, C.M. (1998): “Procedencia de las obras del Museo Provincial de Guadalajara”, *Libro de Actas del VI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Madrid, pp. 599-612.

³ Con anterioridad, en junio de 1883, don José Julio había publicado: “El Museo Provincial de Guadalajara”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, pp. 163-177. Es preciso recordar que el señor de la Fuente fue compañero de viaje de Miguel Mayoral en el ambicioso proyecto de investigación que debería materializarse en la publicación de la *Historia General de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Guadalajara*. Es por ello que en las cajas de los “Documentos y Notas de Don Miguel Mayoral y Medina” del Archivo Municipal de Guadalajara existe un atado con varias notas, referencias y papeles sobre la creación y trayectoria del Museo Provincial. PRADILLO Y ESTEBAN, P.J. (1996): “Documentos y notas de Don Miguel Mayoral y Medina en el Archivo Municipal de Guadalajara”, *La Investigación y las Fuentes Documentales en los Archivos*, op.cit., tomo II, pp. 663-672.

⁴ Sobre los negativos efectos de la legislación en la conservación del patrimonio en Guadalajara, ver: GARCÍA DE PAZ, J.L. (2003): *Patrimonio desaparecido de Guadalajara. Una guía para conocerlo y evocarlo*, Guadalajara, Ed. Aache.

⁵ Acuerdo de la Diputación Provincial de 27 de septiembre de 1837.

⁶ PRADILLO Y ESTEBAN, P.J. (2007): “Una crónica inédita sobre la exposición inaugural del Museo Provincial de Guadalajara, 1838”, GONZÁLEZ DE LA PEÑA, M. del V. (coord.): *Estudios en Memoria del Profesor Dr. Carlos Sáez. Homenaje*, Alcalá de Henares, pp. 543-554.

Otro mecanismo que hizo estragos en el patrimonio artístico fue lo establecido en el artículo 4 de la referida Real Orden de 27 de Mayo de 1837. Allí, como herramienta de financiación de las Comisiones Científicas se arbitraba la posibilidad de que éstas pudieran enajenar parte de los bienes incautados, y, de este modo, sostener sus actividades. De hecho, en octubre de 1838, la de Guadalajara organizó varias subastas con sus fondos artísticos en la sede del Museo que se saldaron con la puesta en venta de doscientos sesenta y ocho cuadros, tasados en 1.521 reales, que rentaron tan sólo un beneficio de 248 reales. Pero, frente a estos capítulos nefandos, se escribieron otros más afortunados que enriquecieron los fondos de la recién creada Comisión Provincial de Monumentos.⁷ Por ejemplo, en el texto transcrito de Baquerizo se reseña la cesión que hiciera Severiano Páez Jaramillo del sepulcro de Doña Aldonza de Mendoza; el traslado de los sepulcros de don Íñigo López de Mendoza y doña Elvira de Quiñones desde el convento de Santa Ana de Tendilla;⁸ y la incorporación de las monedas encontradas en el pueblo de Higes y en el castillo de Zorita de los Canes.

Al año siguiente, en 1846, la Comisión Provincial remitió a la Nacional el *Catálogo* de los cuatrocientos cincuenta y un cuadros existentes en el Museo de Guadalajara, en el que se hacía constar la técnica pictórica, el asunto, el autor o escuela.⁹ También, en ese momento, la Comisión de Guadalajara aprobó su reglamento y designó a Manuel Benito como conserje del Museo con un salario anual de 2.500 reales.¹⁰ En 1850 los fondos volvieron a incrementarse, ahora con nuevas piezas arqueológicas procedentes de las excavaciones de Higes; y, años después, con la lápida que identificaba la choza que ocupó Cisneros en el desierto de la Salceda.¹¹

Pero también, y dentro de esta década, se empezaron a documentar bajas notables; por ejemplo, en 1858, el Gobernador Civil autorizó la reversión de algunas piezas a varios establecimientos religiosos; entre ellos, la sillería del convento jerónimo

⁷ Las Comisiones Científicas y Artísticas de 1837 fueron sustituidas por las Provinciales de Monumentos Histórico-Artísticos por Real Orden de 13 de junio de 1844, y su funcionamiento regulado por la de 24 de julio de ese año.

⁸ Finalmente, entre 1851 y 1852, estos monumentos fúnebres se instalaron en la parroquial de San Ginés de la capital alcarreña, antigua conventual de Santo Domingo, a instancias de la Comisión Provincial de Guadalajara bajo la dirección del artista y restaurador Benito Sagredo.

⁹ *Catálogo de los cuadros de Pintura y Escultura que existen en el Museo establecido en esta capital, en un edificio-convento que fue de la Piedad*, Guadalajara, Imprenta de Ruiz y Hermanos, 1846.

¹⁰ Parte de la documentación generada por las actividades de la Comisión se puede consultar en el Archivo Provincial de Guadalajara, sección: Comisión Provincial de Monumentos, cajas C.M., 1 a 6.

¹¹ Sobre Monte Celia, valga el capítulo VII de nuestro libro: PRADILLO Y ESTEBAN, P.J. (1996): *Vía Crucis, Calvarios y Sacromontes. Arte y religiosidad popular en la Contrarreforma (Guadalajara un caso excepcional)*, Guadalajara, Diputación Provincial, pp. 245-284.

de Villaviciosa de Tajuña que se desmembró para repartirla entre las iglesias de Santiago Apóstol y San Nicolás de Guadalajara.

En 1861 la Diputación se apropió de una de las salas del Museo para transformarla en Salón de Sesiones; un acuerdo que supuso el cierre al público de la galería y el almacenamiento de toda la colección en el espacio que quedó disponible. Así finalizaba la primera etapa del Museo Provincial de Guadalajara en la Piedad, y daba comienzo otra que se caracterizaría por el desmembramiento de sus fondos para nutrir de piezas artísticas a nuevos o viejos espacios; entre los que podemos citar el obispado de Sigüenza, el propio Instituto y la Casa de Maternidad y Expósitos.

En respuesta a la Real Orden de 6 de noviembre de 1867 la Comisión de Guadalajara remitió a la de Madrid los restos hallados en Higes, la lápida de Cisneros y, pese a las negativas de la Diputación, el sepulcro de Doña Aldonza con el fin de nutrir los fondos del recién creado Museo Arqueológico Nacional.

La segunda etapa se inició en 1872 a iniciativa de Benito Pasarón y Lastra, Gobernador Civil que se ocupó de agilizar la formación de una nueva Comisión Provincial bajo los auspicios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,¹² y de gestionar ante el Duque de Osuna la cesión de los locales anejos al palacio del Infantado. Entonces la Comisión acordó la reunión de todas las obras dispersas, la actualización del catálogo y la selección de las de superior calidad para conformar la exposición permanente, que, finalmente, sería inaugurada en solemne acto el 2 de marzo de 1873.¹³ Entre tanto, el resto de sus fondos se alojaron en el Seminario de Sigüenza, en la Casa de Maternidad, y en el Hospital Provincial. Sorprendentemente, en 1877 el de Osuna alquilaba las dependencias del Museo al *Ateneo Científico, Literario y Artístico*,¹⁴ una entidad cultural que estaba dispuesta a convivir con el Museo siempre que la Diputación aportara el cincuenta por ciento de los gastos. Desde ese momento, el futuro de la colección de pinturas quedaría ligado al

¹² La Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando era la institución competente en materia de conservación del Patrimonio inmueble desde la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, acrecentándose sus competencias por el Real Decreto de 20 de abril de 1864.

¹³ Para sufragar su sostenimiento el pleno del Ayuntamiento de la capital acordó, a petición escrita del Gobernador, consignar en su presupuesto la suma anual de 50 pesetas; entendiéndose que, con ello, se rendía: “...justo tributo a las Artes, honrando a la par la memoria de nuestros antepasados por sus meritorias obras que nos recuerdan hechos gloriosos, historiados al pincel...”. Archivo Municipal de Guadalajara, *Libro de Actas del Año 1873*, Sesión del 15 de marzo de 1873.

¹⁴ Sobre esta institución y otras afines, ver: BATALLA CARCHENILLA, C.M. (1998): “Los Ateneos de Guadalajara (1877-1896) primera aproximación”, *Wad-Al-Hayara* 25, pp. 207-224.

del *Ateneo Científico*, trasladándose con él a los locales del primitivo convento de Nuestra Señora de la Concepción, una vez que el Infantado fuera vendido para instalar en él el Colegio de Huérfanos de la Guerra.¹⁵

Sabemos que en 1883 la Comisión, entonces bajo la presidencia de José Julio de la Fuente, estaba abordando una serie de obras para reinstalar el Museo en la salas de la Piedad, sin poder precisar en qué momento estas volvieron a abrirse al público. Aunque sí conocemos que, en septiembre de 1899, el director del Instituto notificó a la Comisión el desplome de la cubierta de la sala destinada para ese fin. Así, en atención a los desperfectos y a la precaria estabilidad de esa crujía, los técnicos de la Diputación aconsejaron el desalojo de esas dependencias. Después de todo y tras varias negociaciones, en septiembre de 1900,¹⁶ la Comisión entregó toda la colección del Museo a la Diputación, que, desde 1883, estaba domiciliada en la Casa-Palacio de la plaza de Moreno.¹⁷ Por fin, a comienzos de 1901, los cuadros quedaron desplegados por sus negociados y dependencias según el plan desarrollado por Benito Ramón Cura, arquitecto provincial, y José María López Merlo, profesor de dibujo del Instituto.¹⁸ La relación completa de todas las piezas y su emplazamiento se documenta en el *Catálogo* de Carmelo Baquerizo, y el comentario de las más destacadas en la *Guía* de Elías Tormo.¹⁹

No obstante, para algunos eruditos de la época esta distribución de la colección por las salas de la Diputación no satisfacía las expectativas, ni las exigencias que merecían obras de tan alta categoría:

“En Guadalajara hay cuadros y no hay Museo; existe una colección bastante apreciable y no sirve para nada. Ni el sitio donde ocupan, ni la luz que tienen, ni las mil y una necesidades del edificio donde están, facilitan su observación ni su estudio. Hoy por hoy, es esa una riqueza desconocida e inútil, no está en condiciones de velar por la

¹⁵ Este establecimiento fue inaugurado por Alfonso XII el 23 de marzo de 1879; sobre su fundación, ver: DONDERIS GUASTAVINO, A.- ISABEL SÁNCHEZ, J.L. (1996): *Historia de las Instituciones y Colegios de Huérfanos del Ejército de Tierra*, Madrid, Patronato de Huérfanos; y PRADILLO Y ESTEBAN, P.J. (2001): “Propaganda y legitimación de una nueva Monarquía. Fastos públicos en Guadalajara durante el reinado de Alfonso XII”, *Libro de Actas del VII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, pp. 359-388.

¹⁶ En el *Catálogo* de Carmelo Baquerizo se citan dos fechas para la entrega de dichos fondos: el día 17, en la página 2, y, el día 19, en la página 20.

¹⁷ *Breve reseña histórica del origen de la Casa-Palacio de la Excm. Diputación Provincial de Guadalajara hecha por un vecino de Budierca*, Guadalajara, Diputación Provincial, 1889.

¹⁸ Semanario *La Crónica*, Guadalajara, 10 de enero de 1901.

¹⁹ TORMO Y MONZÓ, E. (1917): *Guadalajara. Cartillas excursionistas “Tormo”*, Madrid, Hauser y Menet, pp. 10-11.

conservación de los lienzos: el aire, la humedad, el polvo, los tienen a su disposición, las moscas los pasean, el polvo los cubre, el aire y el calor descascarillan las pinturas.”²⁰

Dos años más tarde, en 1915 y una vez finalizadas las obras de adaptación y ampliación de sus dependencias, el Instituto General y Técnico de Guadalajara pudo mostrar y exhibir parte de sus fondos artísticos gracias al celo de don Salvador Prado, su director. La colección estaba constituida por siete lienzos de gran tamaño y calidad artística, entre los que destacaban la meritoria obra de Zacarías González Velázquez: *Fernando VII recibiendo el Manifiesto de los Persas*, y los retratos de don Juan López de Medina y de don Francisco Fabián y Fuero, ambos procedentes de la Universidad de Sigüenza.²¹ A consecuencia de ello, Ramiro Ros, profesor de Dibujo de ese centro y declarado defensor de la instalación del Museo Provincial en un local apropiado, publicó en el *Criterio* –semanario de Guadalajara de efímera existencia– un artículo reivindicativo de sus demandas.

En 1918 los redactores del semanario toledano *Castilla* pusieron el asunto una vez más sobre el tapete, consiguiendo cierto eco en la prensa de Guadalajara y logrando la asociación de cuatro entusiastas –Juan Dantín Cereceda, Ángel M. Fernández Palacios, Ramiro Ros y José Sancho– que fueron capaces de crear formalmente el Grupo de Amigos de la Alcarria para el logro de sus fines. Al albur de esa campaña, Francisco de Paula Barrera, director de *La Palanca* y concejal del Ayuntamiento de Guadalajara, presentó con éxito una moción al pleno para que la corporación municipal apoyara sin tapujos la propuesta.²² Ese Grupo de Amigos de la Alcarria se ocupó de confeccionar un plan detallado y de convocar un concurso de proyectos para “...la instalación de un Museo provincial de artes e industrias, archivo de la Comisión de Monumentos y Elenco gráfico del tesoro arriacense...” en la nave de la antigua iglesia de Nuestra Señora de la Piedad y en la capilla de Luis de Lucena. A esta cita concurrieron con sus propuestas Sergio Caballero, Juan Diges Antón, Ángel M. Fernández Palacios y Ramiro Ros Rafales. Estos planes, nunca materializados, quedaron custodiados por José Sancho en el archivo de la Biblioteca Provincial, institución de la que era director.²³

²⁰ CRISPÍN DE ANDORRA, E. (1913): “Las obras del Instituto y el Museo Provincial”, *Flores y Abejas*, Guadalajara, 5 de octubre de 1913.

²¹ Semanario *Flores y Abejas*, Guadalajara, 30 de mayo de 1915. En la actualidad, esta colección se exhibe en la Sala de Profesores del Instituto de Enseñanza Secundaria Brianda de Mendoza de Guadalajara.

²² BARRERA, F.P. (1918): “El Museo Provincial”, *La Palanca*, Guadalajara, 11 de junio de 1918. Sobre el mismo tema, consultar las columnas firmadas por Legna en los números del *Liberal Arriacense* de 4 de mayo y de 8 de junio de 1918.

²³ ROS RAFALES, R. (1927): “Acerca de la pinacoteca provincial. El retoño de una idea”, *Renovación*, Guadalajara, 18 de marzo de 1927.

No obstante, habría que esperar a 1927 para que el proyecto de creación del Museo Provincial volviera a tomar protagonismo; eso sí, una vez más, gracias al empeño de aficionados y de las misivas enviadas a la prensa local. Fue el 11 de marzo de ese año cuando *Renovación* puso al alcance de sus lectores una carta firmada por el toledano Guillermo Santos, quien, después de una vista a las dependencias de la Diputación y de comprobar el mal estado en que se exhibían varias pinturas de mérito junto a unas fotografías de los alcarreños que asistieron a la boda de Alfonso XII, suplicaba la creación de una pinacoteca o museo provincial. Una empresa que sería refrendada y apoyada por el Fomento del Turismo, acudiendo

“...con programas y fotografías auténticas de los cuadros y objetos artísticos para propaganda y Guadalajara, en poco tiempo, sería una de las ciudades que como Toledo, Granada, Sevilla y otras de España, atraería la atención del extranjero y sería muy visitada.”²⁴

La respuesta a esta petición fue atendida de inmediato por Ros Rafales, que tomaba el relevo con otras columnas reivindicativas y explicativas en el mismo semanario, y por el secretario de la Comisión Provincial de Monumentos, Luis Cordavias, que convocaba una sesión para el día 14 de ese mismo mes. En esa reunión se trató sobre el destino de la colección de pinturas existentes en la Diputación y sobre la idea de alojarla en la nave de la iglesia de la Piedad, un proyecto que contaba con el beneplácito y con el apoyo del presidente de la Comisión, el reputado arquitecto –especialista en restauración de bienes inmuebles– Luis María Cabello Lapiedra, entonces, Gobernador Civil de la provincia. Un mes más tarde, en la sesión del día 22 de abril, Cabello Lapiedra informaba a los miembros de la Comisión de las gestiones que había realizado frente al Director General de Bellas Artes para que se destinaran los fondos económicos suficientes para la conservación de los restos arquitectónicos de la iglesia de San Gil y de la capilla de Luis de Lucena, y de sus aspiraciones para convertir a este último oratorio en sede del Museo de Guadalajara.

Entre tanto, y mientras se pudiera materializar ese proyecto, el presidente de la Diputación, Manuel García Atance,²⁵ ofreció los salones necesarios de la planta

²⁴ SANTOS, G. (1927): “Una idea”, *Renovación*, Guadalajara, 11 de marzo de 1927.

²⁵ El presidente de la Diputación en una carta enviada a los medios daba cuenta del retraso en los trabajos de selección de las mejores piezas que debían integrar la exposición por la falta de personal, empleado en la ejecución de obras de albañilería en la Inclusa y en la Casa-Palacio, y de las dificultades de espacio que había en ese momento, con los salones provisionalmente destinados para Museo ocupados por el equipo de técnicos que estaban desarrollando el proyecto del nuevo Hospital. También explicaba la posición de la corporación provincial ante el objetivo de Cabello Lapiedra, declarando como “insuficiente” el tesoro artístico propio como para formar un museo importante y advirtiendo que no destinarían fondos para la adquisición de más obras de arte; pero, no por ello, dejando a un lado la iniciativa si esa nueva institución museística nacía bajo la protec-

baja de la Casa-Palacio, y se nombró a los señores Vergara Martín, Ros Rafaes y Sancho para que fueran realizando los trabajos necesarios para alcanzar aquel fin. También en esa sesión, el Gobernador Civil solicitó la colaboración de la Diputación para dejar en préstamo el lienzo *San Pedro de Alcántara* [B.197; C.421] para la Exposición de Arte Franciscano que con motivo del séptimo centenario del fallecimiento del santo seráfico estaba organizando la Sociedad Española de Amigos del Arte en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid.²⁶

Sobre esta cesión temporal Ramiro Ros publicó un interesante artículo en *Renovación*, advirtiendo que el asunto representado también podría ser una escena de la vida del padre franciscano, “A la letra y sin glosa”, y señalando otro *San Francisco de Asís* [B.331; C.160] digno de incorporarse a esa muestra. Más interesantes son sus apreciaciones sobre el estado de conservación en que se encontraba la pintura seleccionada antes de ser examinada e intervenida por el restaurador Federico Amutio, y de ser trasladada a Madrid para su exposición pública:

“La pasta de color se halla muy reseca y desprendida con la imprimación por algunas partes, con grandes grietas en toda la superficie, deterioros que sólo han respetado –parece milagrosamente– la faz del santo como puede observarse en el grabado adjunto..../... Fue ya forrado en otra ocasión, y hay que desforrarlo y repetir de nuevo; el rostro principal ha sido fregado; le fueron añadidos unos suplementos para su adaptación al marco actual, y no nos extrañaría que al restaurarlo se descubriese que el ángel también es adaptativo o de transformación de asunto y de pincel expertísimo pero distinto del que hizo las manos del santo, cuya coloración rosácea y factura difieren del suave modelado que se advierte en la pálida faz.”²⁷

Clausurada la Exposición de Arte Franciscano, la pintura de *San Pedro de Alcántara* volvería, ya como *San Francisco recibiendo los siete privilegios*, a su emplazamiento en el palacio provincial.²⁸

ción del Estado y la cobertura de otras entidades. GARCÍA ATANCE, M. (1927): “La Pinacoteca provincial”, *Renovación*, Guadalajara, 25 de marzo de 1927.

²⁶ Semanario *Flores y Abejas*, Guadalajara, 30 de abril de 1927.

²⁷ ROS RAFALES, R. (1927), “De la pinacoteca provincial. ¿Un San Francisco de Ribera?”, *Renovación*, Guadalajara, 6 de mayo de 1927; el texto está ilustrado con el detalle del rostro del santo fotografiado por Diges (Alejandro). En el número 52 de este semanario se reproducía en portada una instantánea a tres columnas del lienzo y un artículo sobre la historia del Museo Provincial desde su fundación de Ramiro ROS: “Acerca de la pinacoteca provincial. II”, *Renovación*, Guadalajara, 24 de junio de 1927.

²⁸ El lienzo, señalado con el número 26 del catálogo y como *San Francisco recibiendo los siete privilegios*, fue reproducido en *Exposición Franciscana. VII centenario de la muerte de san Francisco de Asís. Catálogo general ilustrado. Madrid, mayo y junio, 1927*, Barcelona, Sociedad Española de Amigos del Arte-José Vilamala, 1927, Lámina XXIX. También lo está en CUADRADO JIMÉNEZ, M.R.- CORTÉS CAMPOAMOR, S. (1986): *Museo Provincial de Guadalajara. Guía de la Sección de Bellas Artes*, Guadalajara, Junta de Comunidades, p. 43.



Figura 2. *Acerca de la pinacoteca provincial*, semanario *Renovación*, Guadalajara, 24 de junio de 1927. *San Francisco recibiendo los siete privilegios*, óleo sobre lienzo de José de Ribera, B.197; C.421.

MUSEO ALMACENADO, 1933-1972

En 1931, tras la proclamación de la República, aquella batería de imágenes sagradas aún permaneció expuesta al público en la Diputación, ahora, a expensas de la creación de un museo en la nave de la iglesia del antiguo hospital de Nuestra Señora del Remedio.²⁹ Pero, las infructuosas gestiones realizadas entonces para convertir ese local, entonces propiedad del Ayuntamiento, en sala de exposiciones, y el ulterior estallido de la Guerra Civil, truncarían cualquier intento.

De hecho, en 1933 la colección ya había sido retirada en su mayor parte y almacenada en las cocheras y en la planta bajo cubierta de la Casa-Palacio, y allí, en aquellos improvisados depósitos, permanecería hasta 1939 junto a otras piezas de arte religioso que habían sido rescatadas en los pueblos de la provincia por los miembros de la Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico.³⁰

Una vez finalizada la Guerra Civil, en 1941, visitaron Guadalajara el Director General de Bellas Artes y el Comisario del Patrimonio Artístico, y aquí, en la capital, contemplaron las obras artísticas depositadas en la Diputación, en el Fuerte de San Francisco y en la parroquia de Santa María, además de reconocer el estado de conservación en que se encontraban el templo de Santiago Apóstol, el palacio del Infantado y la capilla de los Urbina. También fue objeto de su atención la iglesia conventual de Nuestra Señora de los Remedios, antiguo Hospital Provincial, donde aún se mantenía el proyecto de establecer una Casa de Cultura.³¹ A consecuencia de esta inspección, la Comisión Gestora de la Diputación acordó en la sesión del día 4 de junio solicitar al Ministerio de Educación Nacional la creación de un Museo, Biblioteca, Archivo y Sala de Conferencias provinciales, comprometiéndose la institución provincial a facilitar el mobiliario para todas sus dependencias. A esta petición se sumaba el

²⁹ Archivo Municipal de Guadalajara, *Libro de Actas del Año 1933*, Sesión del 24 de julio de 1933. En ese mismo año Francisco Layna reclamaba: “*Complemento del Arte monumental que resta en Guadalajara, debe ser el Museo provincial que hable a los extraños no solo del Arte arriacense propiamente dicho, sino del Arte y la Historia de la región, convidándole a visitarla; con la creación del Museo (que tal calvario ha sufrido desde que fuera iniciado en 1837 hasta no existir en 1933), Guadalajara tendría mayor atractivo para el turista, y en lugar de merecer un par de horas de visita rápida, entretendría un día entero a los amantes del Arte y las viejas tradiciones, que son legión aunque en Guadalajara no lo crean.*”. LAYNA SERRANO, F. (1933): “El Museo Provincial de Guadalajara”, *Flores y Abejas*, Guadalajara, 17 de diciembre de 1933.

³⁰ Además de este punto de recogida, también fueron designados como centros de almacenamiento para obras de arte el convento de las Carmelitas de San José, el de San Bernardo y el Ayuntamiento de la capital. GARCÍA MARTÍN, F. (2009): *El patrimonio artístico durante la Guerra Civil en la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, Diputación Provincial, pp. 199-201. Advertir que las piezas más valiosas y representativas fueron recogidas por la Junta Delega de Madrid y trasladadas a los depósitos de la capital de España, pp. 37-90.

³¹ Semanario *Nueva Alcarria*, Guadalajara, 24 de mayo de 1941.

Ayuntamiento de la capital, en tanto a ser el propietario del inmueble en donde se querían ubicar dichos servicios.³²

En ese mismo año, el 27 de mayo de 1941, el doctor Gregorio Modegro, obispo de Toledo, inauguraba solemnemente y abría al culto la iglesia de la Maestranza de Ingenieros después de varias décadas de exclusivo uso militar y tras la realización de unas obras de restauración proyectadas y dirigidas por el teniente coronel José López Tienda.³³ Para exorno y fomento del culto en la antigua iglesia conventual de San Francisco se colgaron algunos de los cuadros allí depositados durante la contienda y que habían formado parte de los fondos del extinguido Museo Provincial; citar, por ejemplo, el *Martirio de Santa Catalina* y un *Apostolado*, hoy atribuido a Rómulo Cincinato.³⁴ También entonces se dio a conocer el conjunto de lienzos que formaban parte del *Apostolado* de El Greco procedente de Almadrones y que fue entregado meses más tarde al Museo del Prado para su estudio y restauración.³⁵

A comienzos de 1956 el académico Enrique Lafuente Ferrari y el historiador Juan Antonio Gaya Nuño se desplazaron a Guadalajara en el vehículo del arquitecto Gerónimo Onrubia para visitar el palacio del Infantado y para reconocer, examinar y clasificar en la Casa-Palacio los cuadros de la antigua colección del Museo Provincial, que, en su mayoría, estaban “...almacenados de mala manera en el sotabanco, y algunos repartidos en diversas dependencias.”³⁶ Previamente, el cronista Francisco Layna, que también acudió a la cita, había realizado las gestiones oportunas para que el presidente Felipe Solano ordenara la limpieza y la disposición en orden de revista de todos los lienzos en la galería del piso principal. Al final, después de la jornada de trabajo, se separaron la mayoría

³² Semanario *Nueva Alcarria*, Guadalajara, 7 de junio de 1941. Traslado de los acuerdos de la Sesión ordinaria del Ayuntamiento del día 5 de junio de 1941: “Finalmente se acordó dirigirse conjuntamente con la Diputación Provincial al Ministerio de Educación Nacional en súplica de que se cree un Museo, Biblioteca y Archivo Provincial ofreciéndose como local el antiguo Hospital Provincial cedido por el Estado al Ayuntamiento por ley de 1º de junio de 1933.”

³³ IGLESIA HERNÁNDEZ, J.A. de la (1992): *El Fuerte de San Francisco en Guadalajara y sus Ingenieros Militares*, Guadalajara.

³⁴ CRESPO CANO, M.L. (2014): “Disuelto en el aire: sobre un apostolado del antiguo Museo Provincial de Guadalajara”, *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* 5, Guadalajara, pp. 67-134. Recientemente el Ministerio de Defensa ha depositado en el Museo de Guadalajara el *Martirio de Santa Catalina* (óleo sobre lienzo: 2,25 x, 1,88 m.), la *Adoración de los pastores* (óleo sobre lienzo: 1,99 x, 2,25 m.) y un fragmento de una *Asunción* (óleo sobre lienzo: 1,27 x, 2,16 m.), estos dos últimos aún por restaurar.

³⁵ Sobre esta polémica colección, ver: BARBAS NIETO, R.L. (2014): “El retorno de El Apostolado de El Greco en Almadrones. Los hombres feos.”, *Libro de Actas del XIV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá de Henares, pp. 431-443.

³⁶ Semanario *Nueva Alcarria*, Guadalajara, 11 de febrero de 1956.

de las obras por carecer de mérito artístico o presentar un estado de conservación deplorable, y se seleccionaron veintiocho con la calidad suficiente para formar un museo. La lista de las mejores piezas quedó acompañada de un decálogo de sugerencias y recomendaciones suscrito por Lafuente y Gaya con la finalidad de facilitar su conservación y su seguridad, a garantizar en una habitación dispuesta y acondicionada para ello.

A consecuencia de esta inspección, Layna redactó un breve artículo para el semanario *Nueva Alcarria* en el que hacía reseña de ese tesoro, compuesto por

“... varios primitivos sobre tabla que son excelentes como lo son otros pintados en cobre, lo mismo puedo afirmar de bastantes más, y de una manera particular acerca de los debidos a Carreño de Miranda, otro a Escalante y otro firmado por Antonio de Rodelas,... Cita aparte merecen el cuadro de Alonso Cano, la excelente copia de Ribera, la copia de un San Francisco de El Greco, y otro San Francisco de pie, en éxtasis o ya difunto, mal atribuido al Greco o a su escuela;...”

y daba noticia del cumplimiento de las recomendaciones de los expertos. Pero, asimismo, demandaba a la institución que, mientras se establecía el museo, consignara una partida económica de 15.000 pesetas para proceder a la restauración de aquellas obras de mérito que más lo necesitaran; y se cuestionaba qué hacer con los cuarenta o cincuenta lienzos muy deteriorados o de escaso mérito. Para ellos exigía, cuando su temática fuera religiosa, que, en vez de regresar a las cámaras de la Casa-Palacio, se restauraran y se repartieran por los templos de los pueblos de la provincia donde habían hecho estragos los desastres de la guerra (Cifuentes, Cogolludo, Alcocer, Mondéjar, Torija, etc.).³⁷

Pero, con el paso del tiempo, los lienzos “mediocres” que se depositaron en el sotabanco quedaron en el olvido; y el proyecto de instalar en los Remedios el Museo, Biblioteca, Archivo y Sala de Conferencias provinciales fue perdiendo peso en favor de otro inmueble más capaz, el palacio del Infantado, sobre todo, a partir del 9 de enero de 1960, día en que se firmó en Guadalajara la escritura de cesión de la Casa de los Mendoza al Ministerio de Educación para establecer en ella aquellas instituciones. No obstante, sería en enero de 1972 cuando saltó a la prensa nacional y local la extraña situación en la que se encontraban los fondos del histórico Museo Provincial y cuando comenzó a gestarse el proyecto definitivo de un museo en el Infantado.

³⁷ Semanario *Nueva Alcarria*, Guadalajara, 3 de marzo de 1956.

MUSEO DE GUADALAJARA, 1973

El Boletín Oficial del Estado del 23 agosto de 1973 publicaba el Decreto 2028/1973, de 28 de julio, por el que se creaba el Museo de Guadalajara con sus secciones de Bellas Artes, Arqueología, y Artes y Costumbres Populares, al amparo del Ministerio de Educación y Ciencia y a través de la Dirección General de Bellas Artes. En su artículo quinto se estipulaba la procedencia y naturaleza de sus fondos:

“a) Por los cuadros y objetos procedentes del antiguo Museo, actualmente depositados en el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte; en la excelentísima Diputación u otros Organismos”,

b) por los donativos, legados o depósitos de instituciones y particulares, c) por adquisiciones de cualquier tipo, y d) por los documentos o reproducciones de calidad que tuvieran carácter evocativo. No obstante, las salas y exposición permanente de la Sección de Bellas Artes ya se habían inaugurado en la planta baja del Infantado el 11 de julio de 1973 por Julio Rodríguez Martínez, ministro de Educación y Ciencia.

Un año antes, en enero de 1972, el madrileño diario *Pueblo* publicaba un alarmante reportaje *Guadalajara: El gran escándalo de los posibles “ribera”*, firmado por Raúl del Pozo. En él, se reiteraba y ampliaba la noticia enviada a los medios nacionales por Domingo Cardero Prieto a través de la agencia Europa Press, por la que se informaba del hallazgo de ciento tres pinturas maltrechas al desescombrar los sótanos de la Casa-Palacio de la Diputación provincial:

“El criterio de los funcionarios que nos acompañan por este museo ajado, lastimero y acusador, es que ‘no hay nada aprovechable’. Los nueve apóstoles –con una anatomía ribereña– son los más destrozados. Bajo sus marcos un letrero a tinta reza ‘Apóstol de Ribera’. Todos van a ser embalados y enviados a Madrid.”³⁸

Un mes más tarde, el señor del Pozo realizaba una segunda entrega: *El caso de los “Riberas” se complica cada día más*, después que se hubieran inventariado un total de ciento cuarenta pinturas y que no se encontrara la colección al completo atribuida al “españolito”. En este artículo recogía unas declaraciones de don Mariano Colmenar:

³⁸ POZO, R. del (1972): “Guadalajara: El gran escándalo de los posibles ‘ribera’”, *Pueblo*, Madrid, 2 de enero de 1972.

“No en un sótano, no sacados a golpe de piqueta, no hay cuadros que estén en ninguna conciencia. Las actitudes de las corporaciones anteriores a la que yo presido han sido honorables. Ni sótano ni escombros. Aquí hay luz y taquígrafos.”,³⁹

que eran resumen de lo vertido en la rueda de prensa que había convocado el presidente de la Diputación a todos los medios de comunicación la mañana del día 1 de febrero.⁴⁰

En su comparecencia, y en desagravio por las críticas recibidas, don Mariano apelaba a la endémica falta de consignación presupuestaria para la conservación del patrimonio de la provincia; una realidad que era patente en la interminable restauración del palacio del Infantado y en el estado en que se encontraban los castillos de Guadalajara, la mayoría hundidos ante la desidia de todos.⁴¹ El señor Colmenar recaló también en la óptima conservación y adecuada exposición de las obras más valiosas del patrimonio provincial—las atribuidas a Carreño, Alonso Cano, Ribera y Gaspar Becerra— en las zonas más nobles de la Casa-Palacio, y defendió el trabajo de inventario e identificación que habían realizado sus técnicos de acuerdo con el Catálogo del Museo publicado en 1903 por Carmelo Baquerizo.⁴²

Ese listado de *Cuadros del Museo Provincial* se había concluido y firmado el 15 de enero de 1972 para ser presentado a la Comisión de Educación, Deportes y Turismo de la institución Provincial. En el documento, José Antonio Suárez de Puga y Luis del Monte Santos relacionan un total de ciento tres obras, entre los que destacaban nueve lienzos de Ribera, ocho apóstoles copiados por el padre Agustín Yébenes en 1915, cuatro óleos firmados por Genaro Leal—primer pintor pensionado en Roma por la Diputación—,⁴³ y otros de Félix Badillo,⁴⁴ R.S. Bermudo, Pablo

³⁹ POZO, R. del (1972): “El caso de los ‘Riberas’ se complica cada días más”, *Pueblo*, Madrid, 2 de febrero de 1972.

⁴⁰ Incluso, dada la expectación existente en todo el país, el señor Colmenar tuvo que asistir la noche del día 1 de febrero al espacio informativo “24 Horas” de Televisión Española para tratar sobre este asunto.

⁴¹ Precisamente, los días 7, 8 y 9 de ese mismo mes y año la Sección de Patrimonio del Estado de la Delegación Provincial de Hacienda sacó a pública subasta siete fortalezas de Guadalajara, los castillos de Establés, Riba de Santiuste, Galve de Sorbe, Beleña de Sorbe, Arbeteta, Valfermoso de Tajuña, y Alcolea de las Peñas.

⁴² Consultar lo publicado en los semanarios *Flores y Abejas*, Guadalajara, 1 de febrero de 1972, y *Nueva Alcarria*, Guadalajara, 5 de febrero de 1972, y en el diario *ABC*, Madrid, 2 de febrero de 1972.

⁴³ Genaro Leal Conde, Fuencemillán, 1865-1904, fue pensionado por la Diputación desde 1883 hasta 1890. BATALLA CARCHENILLA, C.M. (1998): “Procedencia de las obras del Museo Provincial de Guadalajara”, *op. cit.*, p. 602; también, de este autor: (1998) “Artistas naturales de la provincia”, en 1898. *Guadalajara en el año del Desastre*, suplemento extraordinario de *El Decano*, semanario de Guadalajara, octubre de 1998.

⁴⁴ Félix Badillo y Rodrigo nació en Sigüenza en 1848, sin ser protegido por la Diputación realizó diferentes encargos para esta institución, alcanzó cierta relevancia en la década de los setenta como retratista y dibujante



Figura 3. El caso de los "Riberas" se complica cada días más, recorte de prensa del artículo publicado por Raúl del Pozo en el diario *Pueblo*, Madrid, 2 de febrero de 1972.

Pardo,⁴⁵ y Fermín Santos.⁴⁶ De todas ellas, únicamente sesenta y seis constaban en el Catálogo de 1901, aquel que sumaba un total de trescientas cincuenta y una piezas repartidas por la Casa-Palacio, la Casa de Maternidad, el Hospital Civil y el Asilo de Ancianos.⁴⁷

El día 2 de febrero, y tras la participación de funcionarios del Instituto de Conservación y Restauración de la Dirección General de Bellas Artes, se formalizó y

de la revista *La Ilustración Española y Americana*.

⁴⁵ Pablo Pardo González, Budia, 1827-1890, fue un reconocido retratista discípulo de Vicente López y de José de Madrazo. VICENT GALDÓN, F. (2003): "Historia del Arte de Castilla-La Mancha en el siglo XX. Provincia de Guadalajara", PRODAN, G. (coord.): *Historia del Arte de Castilla-La Mancha en el siglo XX*, Toledo, Junta de Comunidades, volumen 2, p. 526.

⁴⁶ Fermín Santos Alcalde, Gualda, 1909-Sigüenza, 1997, fue becario de la Diputación entre 1941 y 1946. MARTÍNEZ GÓMEZ-GORDO, J.A. (1998): "Fermín Santos, pintor de Sigüenza", *Libro de Actas del VI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá de Henares, pp. 749-765, y, del mismo: (2009-2010), "A Fermín Santos, en el centenario de su nacimiento", *Anales Seguntinos* 25, Sigüenza, pp. 11-20.

⁴⁷ *Inventario de Cuadros del Museo Provincial*, Guadalajara, 15 de enero de 1972. Archivo de la Diputación Provincial de Guadalajara.

firmó el *Acta de entrega y recepción de pinturas existentes en la sede de la Exceletísima Diputación Provincial de Guadalajara* acompañada de un Catálogo de las obras que se trasladaban al referido Instituto para ser estudiadas, catalogadas y restauradas. Este nuevo inventario aumentaba el número de piezas hasta un total de ciento ochenta y tres, de las que, ciento treinta y dos, correspondían con obras identificadas en el Catálogo de 1901 (Apéndice nº 1). También se hizo constar que las señaladas con los números 1, 2 y 3, tres tapices de temas populares, y las fotografías señaladas con los números 136, *Retrato de la reina María de las Mercedes*, y 147, un dibujo de Palacios titulado *El Diluvio*, quedaban en las dependencias de Guadalajara. Asimismo, y en alusión directa a los famosos Ribera, Carlos Parrondo señaló que las atribuciones eran meramente orientativas, copias del Catálogo de Baquerizo, teniendo que esperar a los “*necesarios y completos estudios de las obras*” para acreditar cualquier autoría.

A la par que se firmaba este *Acta de entrega y recepción*, el Servicio de Información Artística de la Dirección General de Bellas Artes publicaba una nota de prensa que concluía en los siguientes términos:

“En resumen: los cuadros reseñados –salvo dos o tres excepciones– pertenecen a lo que fue Museo Provincial de Bellas Artes de Guadalajara, hoy prácticamente inexistente, y por tanto, son propiedad estatal, únicamente la Dirección General de Bellas Artes ha de intervenir en este asunto.”

Frente a lo aquí afirmado, la redacción de *Flores y Abejas* informaba que, tras su publicación en los medios de tirada nacional, la Diputación había recibido un telegrama de esa misma Dirección General en el que se desdecía de lo allí afirmado, dejando sin delimitar la identidad del propietario de la colección; en cualquier caso, siempre de titularidad pública.⁴⁸

El descubrimiento de esta notable colección puso de manifiesto el gran interés que suscitaba entre toda la sociedad la recuperación y conservación del patrimonio histórico y su preocupación por la puesta en valor de las bellas artes. No es de extrañar, por tanto, que el Pleno del Ayuntamiento de la capital acordará en su sesión del 30 de junio de 1972 la expropiación forzosa del palacio de La Cotilla a la familia Figueroa para crear en él una Casa de Cultura y un Museo Municipal que tendría por subtítulo “*Colección Vizcondes de Irueste*”, en atención al título nobiliario de su propietario, don Jaime de Figueroa y Castro.⁴⁹

⁴⁸ Semanario *Flores y Abejas*, Guadalajara, 8 de febrero de 1972.

⁴⁹ PRADILLO Y ESTEBAN, P.J. (2006): *El Palacio de La Cotilla y su Salón Chino*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, p. 49.

Unos meses más tarde, el 18 de julio de 1972, en las Salas de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes en la Biblioteca Nacional de Madrid se inauguraba solemnemente, con la asistencia de las autoridades de Guadalajara,⁵⁰ la exposición titulada "Obras restauradas del Museo de Bellas Artes de Guadalajara", e integrada por cincuenta de aquellas pinturas, incluidos los polémicos Riberas, y un bello espejo del siglo XVII:

- 1.- *La Sagrada Familia*. Anónimo, óleo sobre tabla: 0,68 x 0,96 m., R.G.: 1.458. [G.21; B.96; C.348]
- 2.- *La Purísima Concepción*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,15 x 1,56 m., R.G.: 1.450. [G.43; B.148; C.21]
- 3.- *El Calvario*. Anónimo, óleo sobre tabla: 0,85 x 1,26 m., R.G.: 1.459. [G.23; B.228; C.369]
- 4.- *La Sagrada Familia y San Juan Bautista Niño*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,32 x 2,22 m., R.G.: 1.488.
- 5.- *Los improperios de Cristo*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,20 x 1,54 m., R.G.: 1.468. [G.37; B.154; C.45]
- 6.- *La Adoración de los pastores*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,12 x 1,65 m., R.G.: 1.478. [G.60; B.150; C.87]
- 7.- *La Flagelación de Cristo*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,20 x 1,50 m. [G.13]
- 8.- *La Asunción de la Virgen*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,43 x 1,84 m., R.G.: 1.506. [G.103]
- 9.- *El Martirio de San Sebastián*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,27 x 2,04 m., R.G.: 1.489. [G.124; B.200; C.214]
- 10.- *Un Apóstol*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,82 x 1,15 m., R.G.: 1.474. [G.50; B.23; C.256]
- 11.- *Un Apóstol*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,83 x 1,16 m., R.G.: 1.473. [G.49; B.22; C.261]
- 12.- *Un Apóstol*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,88 x 1,22 m., R.G.: 1.476. [G.52; B.29; C.267]
- 13.- *Un Apóstol*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,88 x 1,21 m., R.G.: 1.475. [G.51; B.20; C.269]
- 14.- *Un Apóstol*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,88 x 1,21 m., R.G.: 1.477. [G.55; B.27; C.279]
- 15.- *El Salvador*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,03 x 1,26 m., R.G.: 1.502. [G.167; B.161; C.260]

⁵⁰ Semanario *Nueva Alcarria*, Guadalajara, 22 de julio de 1972.

- 16.- *San Francisco de Asís en meditación*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,81 x 1,03 m., R.G.: 1.449. [G.8; B.331; C.379]
- 17.- *Alejandro de Hales*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,97 x 1,21 m., R.G.: 1.495. [G.135; B.34; C.17]
- 18.- *Una batalla*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,60 x 1,03 m., R.G.: 1.465. [G.33; B.207; C.194]
- 19.- *El Arcángel San Miguel*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,64 x 2,59 m., R.G.: 1.505. [G.177; B.124; C.221]
- 20.- *Tobías y el ángel Rafael*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,35 x 1,84 m., R.G.: 1.497. [G.138; B.31; C.201]
- 21.- *El Buen Pastor*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,83 x 1,70 m., R.G.: 1.479. [G.64; B.17; C.81]
- 22.- *San Jerónimo penitente*. Antonio Rodelas, óleo sobre lienzo: 1,24 x 1,06 m., R.G.: 1.448. Firmado "*Don Antonio Rodelas fezid.*". [G.5; B.179; C.325]
- 23.- *San Francisco de Asís*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,82 x 1,03 m., R.G.: 1.480. [G.71; B.133; C.374]
- 24.- *La Transverberación de Santa Tèrsa de Jesús*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,39 x 2,25 m., R.G.: 1.463. [G.32; B.202; C.198]
- 25.- *La Purísima Concepción*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,03 x 1,33 m., R.G.: 1.504. [G.175; B.141; C.333]
- 26.- *San José con el Niño Jesús*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,03 x 1,34 m., R.G.: 1.492. [G.129; B.142; C.248]
- 27.- *Santo Tomás de Aquino, doctor angélico*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,02 x 1,34 m., R.G.: 1.498. [G.140; B.140; C.341]
- 28.- *La Virgen María con San Joaquín y Santa Ana*. Anónimo, óleo sobre cobre: 1,08 x 0,87 m., R.G.: 1.491. [G.126; B.215; C.212]
- 29.- *El Apóstol Santiago en la Batalla de Clavijo*. Anónimo, óleo sobre cobre: 1,08 x 0,87 m., R.G.: 1.496. [G.137; B.211; C.210]
- 30.- *San Juan de Capistrano*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,73 x 0,91 m., R.G.: 1.485. [G.110; B.110; C.258]
- 31.- *Las lágrimas de San Pedro*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,72 x 0,89 m., R.G.: 1.460. [G.25]
- 32.- *Moisés y la zarza ardiente*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,59 x 1,07 m., R.G.: 1.503. [G.170; B.54; C.263]
- 33.- *La Sagrada Familia*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,71 x 2,06 m., R.G.: 1.484. [G.42; B.234; C.407]
- 34.- *Florero*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,93 x 1,16 m., R.G.: 1.487. [G.115; B.163]

- 35.- *El triunfo de David*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,83 x 0,63 m., R.G.: 1.464. [G.30; B.229; C.200]
- 36.- *San Diego de Alcalá*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,77 x 1,01 m., R.G.: 1.499. [G.143; B.100; C.309]
- 37.- *El profeta Elías*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,93 x 1,18 m., R.G.: 1.466. [G.35; B.218; C.76]
- 38.- *San Juan de la Cruz*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,45 x 1,22 m., R.G.: 1.461. [G.27; B.121; C.330]
- 39.- *Niño Jesús pasionario con corona de espinas*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,63 x 0,86 m., R.G.: 1.472. [G.47]
- 40.- *Niño Jesús pasionario con cruz a cuestras*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,63 x 0,86 m., R.G.: 1.471. [G.44]
- 41.- *Niño Jesús Salvador*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,56 x 0,74 m., R.G.: 1.467. [G.36]
- 42.- *San Nicolás de Bari*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 1,40 x 2,07 m., R.G.: 1.456. [G.16]
- 43.- *La Inmaculada Concepción*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,95 x 1,32 m. [G.18]
- 44.- *Retrato de una Dama*. Anónimo, óleo sobre lienzo: 0,78 x 0,98 m., R.G.: 1.451.
- 45.- *Retrato*. Pablo Pardo González, óleo sobre lienzo: 1,25 x 2,03 m., R.G.: 1.455. Firmado: "P. Pardo, 1859". [G.15]
- 46.- *Retrato de Alfonso XII, rey de España*. Alejandro Miguel, óleo sobre lienzo; 1,45 x 2,19 m., R.G.: 1.454. Firmado: "F. Badillo, Madrid, 1877". [G.14; B.196]
- 47.- *El Príncipe de Viana*. G. Leal, óleo sobre lienzo: 1,52 x 1,93 m., R.G.: 1.483. Firmado: "G. Leal. 84". [G.101; B.181]
- 48.- *Retrato de Alfonso XIII, rey de España*. S. R. Bermudo, óleo sobre lienzo: 1,26 x 1,98 m., R.G.: 1.452. Firmado: "S.R. Bermudo, 1903". [G.12]
- 49.- *Odalisca*. Anónimo, óleo sobre lienzo; 0,30 x 0,58 m., R.G.: 1.469. [G.39]
- 50.- *San Jerónimo penitente*. Fermín Santos, óleo sobre lienzo: 0,73 x 0,57 m., R.G.: 1.462. Firmado: "Fermín Santos. 1941". [G.31]
- 51.- *Espejo con marco de madera moldurada con incrustaciones de nácar y concha y adornos de bronce*. Anónimo, siglo XVII: 1,03 x 1,23 m. [G.183]⁵¹

En la introducción de este catálogo, Gonzalo Perales, director técnico del Instituto, advertía del objetivo final de estas obras:

⁵¹ La matrícula R.G. corresponde al número de expediente del Registro General dado en el Instituto de Conservación y Restauración. A esta signatura hemos añadido, entre corchetes, la numeración otorgada en el Acta de febrero de 1972 [G.], en el *Catálogo* de Baquerizo de 1901 [B.], y en el primer *Catálogo* del Museo de 1846 [C.].

“...iniciar con ellas el fondo de un futuro Museo en la capital alcarreña y en el magnífico marco del palacio de Infantado, en trance ahora de ser terminada en breve tiempo su restauración.”⁵²

Después, insistía en el trabajo realizado por los expertos en la recuperación de las obras seleccionadas, tal y como podía comprobarse en las fotografías de algunas pinturas que testimoniaban el antes y el después de la intervención aplicada.

A la vista de esta publicación advertimos que existe un número considerable de obras que no están registradas en el *Catálogo* del Museo Provincial de 1846, como tampoco en el realizado por Baquerizo en 1901, cuando se asumieron los fondos del extinto Museo como propios de la Diputación Provincial. Quizás pudiéramos suponer que algunas de ellas fueran de las depositadas durante la Guerra Civil por la Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico y que no se retiraron de estos almacenes una vez finalizado el conflicto; como, por ejemplo, serían las señaladas con los números: 4.- *La Sagrada Familia y San Juan Bautista Niño*, 7.- *La Flagelación de Cristo*, 8.- *La Asunción de la Virgen*, 31.- *Las lágrimas de San Pedro*, 39.- *Niño Jesús pasionario con corona de espinas*, 40.- *Niño Jesús pasionario con cruz a cuestas*, 41.- *Niño Jesús Salvador*, 42.- *San Nicolás de Bari*, y 43.- *La Inmaculada Concepción*. Mientras que otras, de temas profanos, pudieran pertenecer al patrimonio mueble de la Diputación Provincial adquirido por compras o donaciones de terceros, este podría ser el caso de las piezas números: 44.- *Retrato de una Dama*, 45.- *Retrato de Pablo Pardo González*, 48.- *Retrato de Alfonso XIII*, 49.- *Odalisca*, 50.- *San Jerónimo penitente* de Fermín Santos, y 51.- *Espejo con marco de madera moldurada*.

Sólo un año después, el 11 de julio de 1973, Julio Rodríguez Martínez, ministro de Educación y Ciencia, inauguraba solemnemente las Salas de Exposiciones de la Sección de Bellas Artes en el palacio de los Duques del Infantado, unas jornadas antes de la firma del Decreto que creaba de nueva planta el Museo de Guadalajara.⁵³

⁵² *Obras restauradas del Museo de Bellas Artes de Guadalajara*, Madrid, Comisaría General de Exposiciones, 1972.

⁵³ Según el Decreto de 25 de marzo de 1971, que regulaba la creación de museos de titularidad del Estado, estos deberían llevar el nombre de la ciudad en que se establecían, en consecuencia, el instalado en el Infantado pasaría a denominarse “Museo de Guadalajara”, y quedar bajo el control del Patronato Nacional de Museos. Con fecha 9 de junio de 1973 los miembros de la Comisión Permanente de la Institución Provincial “Marqués de Santillana” presentaban un escrito al presidente de la Diputación sobre la titularidad de las obras que se descubrieron en 1972. En él declaraban que, ante la falta de documentación específica, primaba “...la presunción de la posesión que, indudablemente, produce los efectos jurídicos de considerar al poseedor de buena fe como atribuible el dominio a quien lo posee tratándose de objetos muebles.”, e insistían en la necesidad de recuperar para el Museo de nueva creación todos aquellos cuadros que aún no se habían restaurado, que, en cualquier caso, deberían volver a esta provincia. También reclamaban que se gestionara ante el Instituto de Restauración la de-

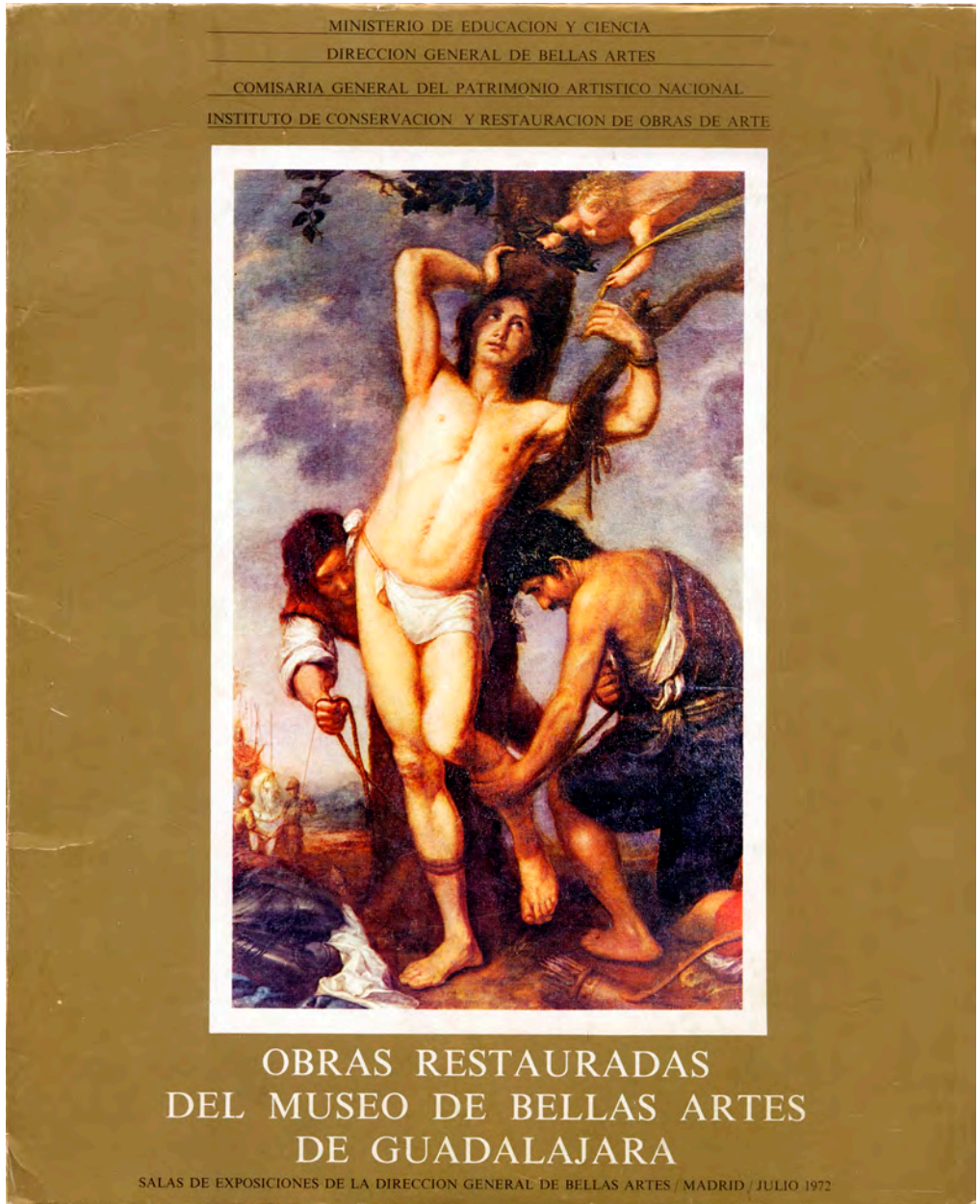


Figura 4. *Obras restauradas del Museo de Bellas Artes de Guadalajara*, catálogo de la exposición presentada en 1972 en la Biblioteca Nacional. En la cubierta: *El Martirio de San Sebastián*, óleo sobre lienzo anónimo, R.G.: 1.489; G.124; B.200; C.214.

Aquella primera muestra permanente quedaba integrada por la mayoría de las obras colgadas en la Biblioteca Nacional en 1972, junto a otras cedidas por la Dirección General de Bellas Artes y por el Museo de Santa Cruz de Toledo,⁵⁴ y otras de las existentes en la Diputación Provincial cuya incorporación se había gestionado en los días previos a la jornada inaugural. En concreto el 3 de julio, se había firmado en la Casa-Palacio el *Acta de entrega y recepción* de las siguientes obras:⁵⁵

- 1.- *San Agustín*, óleo sobre lienzo: 1,21 x 0,87 m. [B.173; C.87]
- 2.- *Ecce homo*, óleo sobre tabla: 1,85 x 1,22 m. [B.156; C.109]
- 3.- *Descendimiento de la Cruz*, óleo sobre tabla: 1,28 x 1,34 m.
- 4.- *San Pedro de Alcántara [San Francisco recibiendo los siete privilegios]*, óleo sobre lienzo: 2,42 x 1,75 m., atribuido a Ribera [B.197; C.421]
- 5.- *Ángel llevando el cirio [Arcángel San Gabriel]*, óleo sobre lienzo: 1,84 x 1,25 m. [B.138; C.105]
- 6.- *Ángel con una palma [Arcángel San Miguel]*, óleo sobre lienzo: 1,88 x 1,30 m. [B.136; C.196]
- 7.- *San Francisco de Asís con otro religioso*, óleo sobre lienzo: 1,18 x 0,95 m., imitación del Greco
- 8.- *La Virgen de la Leche*, óleo sobre lienzo: 1,66 x 1,09 m., de Alonso Cano [B.213; C.280]
- 9.- *La Virgen entrega el Niño a San Antonio*, óleo sobre lienzo: 1,51 x 0,96 m., de Juan Carreño de Miranda [B.212; C.47]⁵⁶

Y, aún, el mismo 11 de julio, los señores Colmenar Huerta y Casamar Pérez, firmaban otro *Acta de entrega* para añadir a la colección del Museo dos pinturas

volución de todas aquellas piezas que eran patrimonio exclusivo de la Diputación y nunca habían pertenecido a la colección del Museo Provincial. Archivo de la Diputación Provincial de Guadalajara.

⁵⁴ Esta aportación se concretó en varias tallas de madera policromada del siglo XVI: un San Juan Evangelista, un Apóstol, una Santa Clara de Montefalcone, y una Santa Rita; un pequeño retablo clasicista y unas tablas doradas procedentes de otro altar del siglo XVIII.

⁵⁵ Documento firmado por Mariano Colmenar Huerta, presidente, y Manuel Casamar Pérez, Asesor de Museos de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia. En el mismo acto se devolvían a la institución provincial las obras: *Príncipe de Viana* de G. Leal [G.101; B.181], *Retrato de Alfonso XII* de F. Badillo [G.14; B.196], *Retrato de Alfonso XIII* de S.R. Bermudo [G.12], *San Jerónimo penitente* de F. Santos [G.31], *Retrato de Ministro de Hacienda* de P. Pardo [G.15], todas presentes en la exposición de la Biblioteca Nacional de 1972. Archivo de la Diputación Provincial de Guadalajara.

⁵⁶ Las obras señaladas con los números 3.- *Descendimiento* y 7.- *San Francisco de Asís con otro santo* no figuran como integrantes de la exposición permanente recogida en la *Guía* de 1986, CUADRADO JIMÉNEZ, M.R.-CORTÉS CAMPOAMOR, S. (1986): *Museo Provincial de Guadalajara... op.cit.*

más que se encontraban en la sede del Gobierno Civil: una *Inmaculada* de Juan Carreño de Miranda –óleo sobre lienzo: 1,52 x 0,90 m. [B.214; C.51]–, y una *Sagrada familia* –óleo sobre cobre: 0,44 x 0,60 m–.⁵⁷

En la nota de prensa redactada por el servicio de información de la Diputación se recordaba la generosa colaboración prestada por la institución provincial para la feliz consecución de esta empresa y las perspectivas de éxito que ofrecía a todos:

*“La Dirección General de Bellas Artes, con la creación de este Museo que comprenderá también en el futuro una Sección de Arqueología y otra de Artes y Costumbres Populares, viene a dotar a la provincia de Guadalajara, de conformidad con los propósitos de la actual política educativa, de un centro cultural permanente de primera categoría, de alto valor pedagógico, en el que los estudiantes podrán completar en forma práctica los conocimientos teóricos que sobre la historia y el arte reciben en los centros de estudio. Por otra parte, el Museo de Guadalajara viene a enriquecer en gran medida los atractivos turísticos de Guadalajara, siendo indudable que, dado el demostrado gran interés de la Dirección General de Bellas Artes en su creación y ampliación, gozará en un próximo futuro de relevancia en el ámbito nacional.”*⁵⁸

Como era inevitable la prensa local dedicó un amplio espacio a este importante acto, felicitándose del doble acontecimiento que ello suponía: la recuperación en forma de exposición permanente de parte de la colección del histórico Museo Provincial, y la inminente conclusión de las obras de restauración del palacio de los Duques del Infantado, un proyecto ansiado por todos durante décadas, y en el que ya estaban instalados el Archivo y la Biblioteca Provincial. En consecuencia, aquella jornada inaugural concentró a altos funcionarios de la administración del Estado, presididos por el ministro de Educación y Ciencia, y a un importante número de autoridades provinciales, encabezadas por Mariano Colmenar.

Del discurso pronunciado por el presidente de la Diputación podemos entresacar algunas citas; bien, sobre las bondades intelectuales del proyecto:

“Parece que el destino de la historia, haya querido enlazar en estrecho abrazo, este bello cofre mendocino con un contenido artístico donde puedan encontrar las generaciones presentes y futuras un remanso de paz espiritual, del que tan necesario está el hombre moderno, al verse arrastrado por una corriente de materialismo, que oculta su dimensión más grande: la del pensamiento y sus manifestaciones.”;

⁵⁷ Esta última pieza tampoco se incorporó a la exposición permanente y sí en la celebrada en la Diputación en 1983 con el número 4.- *La Virgen con San Joaquín y Santa Ana*. Archivo de la Diputación Provincial de Guadalajara.

⁵⁸ *El Ministerio de Educación y Ciencia inaugurará, el próximo día 11, el Museo de Bellas Artes de Guadalajara*, sin fecha ni firma. Archivo de la Diputación Provincial de Guadalajara.



Figura 5. Guadalajara ya tiene su Museo, recorte de prensa del artículo publicado por Antonio Herrera en el semanario *Nueva Alcarria*, Guadalajara, 21 de julio de 1973.

bien, y sobre todo, sobre la favorable disposición de la institución que presidía:

“La Diputación de Guadalajara, siempre atenta y generosa a cualquier manifestación cultural, ha desnudado sus paredes para depositar en este Museo las obras más preciadas que poseía, dando el mismo ejemplo nuestro gobernador civil que ha trasladado a estas salas los cuadros de valor que decoraban su domicilio.”

No faltaron tampoco las demandas al señor Rodríguez Martínez para que su ministerio tuviera en cuenta el auge demográfico de la provincia, demandándole inmediatas inversiones para la creación de un Colegio Universitario, una Ciudad Escolar y otros centros de Educación General Básica, siempre con la decidida colaboración y apoyo de la Diputación Provincial.⁵⁹

La exposición permanente ocupaba cuatro salas de la planta baja del Infantado en las que se repartían casi un centenar de piezas:

“Como obras más importantes merecen ser destacadas en el inventario actual, un Ribera, réplica de otro existente en el Palacio de Oriente, que tienen a San Francisco como figura central; dos Carreños; un Alonso Cano (La Virgen de Belén); una colección de tablas de la escuela flamenca del siglo XV; otra de la escuela española, del siglo XVI; varias obras del Círculo de Tristán; un retablo castellano de 1585; procedente del Museo de Santa Cruz; y una estatua yacente en mármol, de muy bella factura, de doña Aldonza de Mendoza, Primera Duquesa de Arjona, procedente del antiguo convento de Lupiana que se guardaba en el Museo Arqueológico Nacional.”

comentaba el redactor de Flores y Abejas.⁶⁰ La noticia fue trasladada a la comunidad científica por el investigador Antonio Pérez Sánchez, quien publicó una “Crónica” en el número 181 –tomo XLVI de 1973– de la revista *Archivo Español de Arte* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.⁶¹

⁵⁹ Semanario *Nueva Alcarria*, Guadalajara, 14 de julio de 1973, y 21 de julio de 1973.

⁶⁰ Semanario *Flores y Abejas*, Guadalajara, 17 de julio de 1973.

⁶¹ Tras esta primera entrega otros especialistas se han ocupado del análisis de las obras asociadas al Museo de Guadalajara. Citar, entre otros, los siguientes artículos: BATALLA CARCHENILLA, C.M. (1996): “Un cuadro del círculo de Cajés en el Museo Provincial de Guadalajara”, *Libro de Actas del V Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, pp. 447-456; COLLAR CÁCERES, F. (2007-2008): “Lorenzo de Aguirre: Virgen con el Niño y San Juanito del Museo de Guadalajara”, *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* 2-3, Guadalajara, pp. 99-115; CRESPO CANO, M.L. (2006): “Una batalla entre cruzados y moriscos: la alegoría de Santa Liga y las Navas de Tolosa”, *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* 1, Guadalajara, pp. 113-132, y (2014): “Disuelto en el aire...”, *op.cit.*; MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M. (2000): “Atribución de un cuadro del Museo de Guadalajara a Jusepe Martínez”, *Goya* 277-278, pp. 231-239. En particular, destacar la continua labor de Ángel Rodríguez, entre sus aportaciones señalar: RODRÍGUEZ REBOLLO, A. (2001): “Adiciones al catálogo del pintor Rómulo Cincinato”, *Academia* 92-93, Madrid, pp. 67-79; (2004): “Antonio Roalas. Un pintor del primer tercio del siglo XVII en Madrid”, *Archivo Español de*

Después de la apertura, en el Pleno de la Diputación celebrado el día 26 de julio se acordó comunicar a la Dirección General de Bellas Artes que algún representante de esa institución se personara en la Casa-Palacio para formalizar convenientemente el *Acta de depósito* de las dos terracotas, atribuidas a la Roldana, que ya se exhibían en las salas del Infantado, y, asimismo, se procediese a la entrega, previo inventario y formalización del depósito, de un tesorillo integrado por un conjunto de joyas, monedas y otros objetos antiguos. Para tal efecto esa Dirección General autorizó el 5 de septiembre de ese mismo año a doña Juana Quílez, entonces directora de la Biblioteca, Archivo y Museo provinciales; era un último acto por el que quedaba regularizada la exposición permanente del recién creado Museo de Guadalajara.⁶²

Cuatro años más tarde, Francisco López de Lucas, presidente de la Diputación, remitió un escrito al Director General del Patrimonio Artístico y Cultural reclamando la devolución de aquellas obras de arte, cualquiera que fuera su estado, que salieron de la Casa-Palacio en 1972 y que no se habían incorporado a la colección de las salas del Infantado "...a fin de proceder a su restauración en el Museo con cargo a nuestros propios medios económicos."⁶³ Con fecha 22 de marzo de 1977 el director del ICROA comunicaba al Comisario Nacional de Museos y Exposiciones que en su momento se formó una comisión de expertos para proceder al análisis de los cuadros depositados por la Diputación de Guadalajara con la intención de realizar una selección de aquellos que, por su "calidad museable", pudieran incorporarse a los fondos del Museo de Guadalajara, dejando el resto de las piezas, de "mala calidad", para que los alumnos de la Escuela de Artes Aplicadas a la Restauración hicieran sus prácticas.

Entre tanto, el 3 de abril de 1979, tuvieron lugar las primeras elecciones para constituir las corporaciones locales democráticamente. El regreso de las libertades llevaba consigo una nueva concepción de la administración, que se entendía más participativa y accesible para todos los ciudadanos; y una revisión de la cultura, que dejó de ser un monopolio de las elites del poder para convertirse en bien de consumo de las clases populares. Y, también, otra consideración en el modo de plantear la relación entre las distintas esferas del estado, propiciándose una mayor colaboración entre todas las instituciones

Arte 305, Madrid, pp. 94-97; (2005): "El Museo de Guadalajara: revisión de la colección pictórica", *Goya* 304, Madrid, pp. 21-34; (2009): "San Francisco de Asís recibiendo los privilegios de la orden. Estudio documental e iconográfico de una serie poco conocida de José Ribera", *Goya* 328, Madrid, pp. 222-235; y (2008-2013): "Nuevos datos para el estudio de los cuadros del Museo de Guadalajara", *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* 4, Guadalajara, pp. 5-27.

⁶² Notificación de la Dirección general al Presidente de la Diputación Provincial, Madrid 5 de septiembre de 1973. Archivo de la Diputación Provincial de Guadalajara.

⁶³ Escrito fechado en Guadalajara a 7 de mayo de 1976. Esta solicitud de devolución fue reiterada por medio de otros escritos fechados en Guadalajara el 18 de febrero y el 15 de marzo de 1977. Archivo de la Diputación Provincial de Guadalajara.

dedicadas al servicio público. Desde esta perspectiva, surgieron las denominadas “Casa de Cultura”, espacios y entidades creadas y gestionadas por patronatos autónomos para la promoción de cualquier tipo de conocimiento, para el cultivo de las artes, y para la organización de eventos de divulgación del saber.

En 1980, el Ayuntamiento de la capital, en combinación con los servicios de la administración central, trabajaba en el proyecto de creación de la “Casa de Cultura” de Guadalajara; y, para ello, el 17 de abril de 1980, el Pleno debatió y aprobó el *Proyecto de Utilización del palacio del Infantado* para albergar allí dicha entidad, planificando una distribución de sus dependencias de acuerdo con los nuevos servicios propuestos: fonoteca, biblioteca infantil, sala de exposiciones temporales, “Salas del Duque”, salones para tertulias, salón de actos, café-teatro, cafetería-restaurante, etcétera. También entonces se redactaron los Estatutos que deberían regir el Patronato en el que quedarían representadas las tres administraciones: nacional, provincial y municipal. En la sesión del día 9 de junio el Pleno del Ayuntamiento rechazó la alternativa al Reglamento de Casa de Cultura enviada por la Subdirección General de Bibliotecas, y, en la del 14 de noviembre de 1980, se aprobarían los Estatutos de la “Casa de Cultura” diseñados en el seno de la corporación municipal.⁶⁴

En enero de 1981 el arquitecto José Manuel González Valcárcel firmará y presentará ante el Ministerio de Cultura el proyecto de adaptación –con un presupuesto total de 5.119.404,06 pesetas– de las señaladas como “Salas del Duque” para la exposición pública de una parte importante de la colección particular de la Casa Ducal del Infantado, que debería quedar integrada por el retablo del Marqués de Santillana, otras obras de arte y varias armaduras de época. Pero es más cierto que, a pesar que la intervención fue ejecutada y que se trasladara un importante número de piezas –incluido el retablo del maestro Jorge Inglés–, jamás dichas dependencias fueron abiertas al público para mostrar el patrimonio atesorado por los Mendoza. Sólo con el paso del tiempo, y una vez que hubieran perdido su condición de “guardamuebles”, las “Salas del Duque” se convirtieron en el espacio idóneo para programar las exposiciones temporales organizadas por el Museo.

LA COLECCIÓN EN LA CASA-PALACIO, 1983

Ante aquellos aires de renovación, procedía ya el regreso a Guadalajara de la expatriada colección de pinturas de la Diputación; de hecho, a instancias de la institución provincial, el 20 de marzo de 1980, se había realizado un inventario de los cuadros depositados en Madrid.

⁶⁴ TOQUERO CORTÉS, S. (2003): *Alcaldes de Guadalajara. Todos los alcaldes de Guadalajara del siglo XX*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, pp. 174-175.

Por fin, en junio de 1981,⁶⁵ se trasladaron a Guadalajara más de un centenar de piezas desde el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte de Madrid acompañadas de la correspondiente *Acta de entrega y recepción*, firmada por Antonio López Fernández, presidente de la Diputación, y José María Cabrera, director del ICROA (Apéndice nº 2).⁶⁶ La maltrecha colección descubierta en enero de 1972 regresaba al lugar de origen en el mismo estado de conservación en que había partido casi una década antes.

Ante la desastrosa situación en que regresaron las obras, la Diputación trazó un plan de restauración de veinte obras en combinación con la dirección del Museo de Guadalajara, entonces bajo la responsabilidad de Dimas Fernández-Galiano. A este primer acuerdo seguiría inmediatamente un convenio más ambicioso en el que participarían el Ministerio de Cultura y el Instituto Nacional de Empleo que aportaron los dineros suficientes para poder crear y contratar a un equipo de técnicos en formación que se ocupara de recuperar el mayor número posible de lienzos.

Dada la magnitud de los trabajos a realizar, la responsabilidad técnica corrió a cargo de personal de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, que se ocupó de dirigir a los seis grupos de trabajo creados para la ocasión y que estuvieron integrados por Teresa de Castro y Lourdes Delgado; Ignacio de Luna, Javier García Baza y María Rosa de Torres; Carolina Barrus, María Francisca Luca de Tena y Alicia Escoriaza; y Ana Eulate, María Eugenia Castellanos y Paloma Pérez de Armiñán.

Después de seis meses de trabajo en el palacio del Infantado pudieron presentarse al público los resultados obtenidos tras finalizar el plan de empleo propiciado gracias a la colaboración de las instituciones citadas. En consecuencia, el 27 de enero de 1983, se inauguraba una muestra en las salas de la Casa-Palacio bajo el título: “Exposición de pintura de los siglos XVI y XVII”,⁶⁷ e integrada por las siguientes obras:

- 1.- *Adán y Eva expulsados del Paraíso*. Anónimo, s. XVI, óleo sobre tabla: 0,41 x 0,69. [M.13; G.34]
- 2.- *San Juan Bautista*. Anónimo, finales, s. XVI, óleo sobre lienzo: 0,70 x 0,25. [M.9; G.24]

⁶⁵ Previamente, el día 17 de ese mismo mes y año, la Escuela de Artes Aplicadas a la Restauración hizo entrega al ICROA de dos obras: *San Gregorio Magno* [M.104; G.156; B.104] y *Descanso en la huida a Egipto* [M.111; G.163; B.89].

⁶⁶ Cruzada la información aportada en los apéndices 1 y 2, advertimos que no regresaron a Guadalajara siete lienzos que inicialmente salieron hacia Madrid en 1972: G.10.- *Asunción*, G.11.- *Una figura*, G.77.- *El Salvador*, G.123.- *Figura*, G.129.- *San José*, G.140.- *Santo Tomás de Aquino*, y G.175.- *La Purísima Concepción*.

⁶⁷ “El jueves inauguración de la exposición de 29 cuadros restaurados propiedad del patrimonio provincial”, *Flores y Abejas*, Guadalajara, 26 de enero de 1983.

- 3.- *Virgen entronizada con el Niño*. Anónimo, s. XVI, óleo sobre lienzo; 1,60 x 0,92 m. [M.16; G.41; B.223; C.86]
- 4.- *La Virgen con San Joaquín y Santa Ana*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre cobre: 0,42 x 0,58 m.
- 5.- *La Anunciación de Nuestra Señora*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 0,67 x 1,65 m. [M.32; G.66; B.47; C.285]
- 6.- *La Virgen de la Leche*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo; 0,67 x 0,64 m. [M.125; G.181]
- 7.- *La Virgen en oración*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo; 1,60 x 0,70 m. [M.4; G.9; B.15; C.440]
- 8.- *La Virgen con el Niño en actitud de considerar su pasión futura*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 0,96 x 0,65 m. [M.89; G.133; B.198; C.338]
- 9.- *Dolorosa*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 1,22 x 0,63 m. [M.47; G.82; B.10; C.43]
- 10.- *Dolorosa*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 0,62 x 0,50 m. [M.105; G.157; B.8; C.383]
- 11.- *Inmaculada*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 1,50 x 1,04 m. [M.92; G.142; B.293; C.88]
- 12.- *Inmaculada*. Anónimo, s. XVII, óleo lienzo sobre lienzo: 0,64 x 0,80 m. [M.49; G.84; B.3; C.216]
- 13.- *Descanso en la huída a Egipto*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 0,87 x 1,22 m. [M.111; G.163; B.93; C.63]
- 14.- *La Sagrada Familia con San Janito*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 2,06 x 1,64 m. [M.70; G.107; B.234; C.407]
- 15.- *Cristo con la cruz acuestas*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 0,92 x 0,77 m. [M.3; G.7; B.298; C.121]
- 16.- *Descendimiento del Señor*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 1,67 x 1,23 m. [M.30; G.63; B.26; C.89]
- 17.- *El Salvador*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 0,72 x 0,53 m. [M.41; G.77; B.334; C.390]
- 18.- *El cuerpo de Jesucristo difunto*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo; 0,99 x 1,94 m. [M.36; G.70; B.82; C.213]
- 19.- *San Sebastián, mártir*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 2,00 x 1,10 m. [M.122; G.178; B.132; C.28]
- 20.- [M.44; G.79] *El arcángel San Miguel*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 1,26 x 0,94 m.
- 21.- *San Pedro in vinculis*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 1,57 x 2,28 m. [M.93; G.144; B.78; C.343]

- 22.- *Elías en el carro de fuego*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 1,23 x 1,44 m. [M.15; G.40; B.4; C.289]
23.- *Santa Teresa*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo; 0,37 x 0,25 m. [M.124; G.180]
24.- *San Nicolás de Bari*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo; 0,70 x 0,57 m.
25.- *San Francisco Javier bautizando catecúmenos*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 1,73 x 0,65 m. [M.67; G.104; B.340; C.426]
26.- *San Pedro Mártir*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 0,65 x 0,58 m. [M.62; G.97; B.88; C.293]
27.- *Fray Alonso de Castro*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 0,93 x 0,74 m. [M.80; G.119; B.335; C.393]
28.- *Fray Nicolás de Lira*. Anónimo, s. XVII, óleo sobre lienzo: 1,14 x 0,97 m. [M.28; G.61; B.116; C.250]
29.- *Joven caballero con escudo de armas de la Casa Solano*. Anónimo, s. XVIII, óleo sobre lienzo: 1,70 x 1,06 m. [M.1; G.4]

Para complemento de la muestra se editó un catálogo en el que, además de reproducirse todas las obras tratadas, se incluyeron varios textos sobre los avatares de la colección, el proceso y equipos de intervención, algunos comentarios sobre el arte español de la Contrarreforma y ciertas explicaciones iconográficas de los lienzos más significativos.⁶⁸

Es de esa publicación de donde hemos tomado el listado reproducido más arriba, y al que para mayor claridad e información hemos anotado, entre corchetes, las referencias dadas en los documentos y catálogos antecedentes: “M”, *Acta de devolución* firmada en Madrid en 1981; “G”, *Acta de entrega* firmada en Guadalajara en 1972; “B”, *Catálogo* de Baquerizo de 1901; y “C”, *Catálogo* del Museo Provincial de 1846. Como podemos observar hay dos cuadros que no hemos podido identificar en ninguno de esos listados, concretamente los números 4, *La Virgen con San Joaquín y Santa Ana*, y 24, *San Nicolás de Bari*. También se puede comprobar que algunos de ellos no pertenecían a la colección del antiguo Museo Provincial, como es el caso de los señalados con los números 1, *Adán y Eva expulsados del Paraíso*, 2, *San Juan Bautista*, 6, *La Virgen de la Leche*, 20, *El arcángel San Miguel*, 23, *Santa Teresa*, y 29, *Joven caballero con escudo de armas de la Casa Solano*. Estas pinturas, como ya señalamos, pudieron haberse incorporado al inventario del patrimonio mueble de la Diputación durante los años de la Guerra Civil o, también, por donaciones de terceras personas.⁶⁹

⁶⁸ ALIX TRUEBA, J. (1983): *Exposición de pintura de los siglos XVI y XVII*, Guadalajara, Diputación Provincial.

⁶⁹ En este año de 2013, con motivo del 200 aniversario de la creación de la Diputación, se ha programado la exposición “Tesoros Artísticos de la Diputación Provincial de Guadalajara”, que contó con la presencia de

Una vez clausurada la muestra, todos los lienzos fueron desplegados por los despachos, dependencias, pasillos y esclareas de la Casa-Palacio. Este regreso de la colección de pinturas a la plaza de Moreno fue propiciado por la falta de espacio expositivo en el Infantado, albergue de otros muchos servicios públicos, incluida la Sección de Etnología del Museo que había sido inaugurada en la plata sótano el 8 de marzo de aquel mismo año. El resto de la colección devuelta por el ICROA en junio de 1981 quedó sin embargo en los depósitos del Museo de Guadalajara a la espera de su estudio y puesta en valor, una labor de la que se han preocupado y ocupado sus directores y técnicos, de acuerdo con las posibilidades económicas del presupuesto asignado a la institución y con las partidas y planes extraordinarios con los que han podido contar. Citar, por ejemplo, la muestra que se presentó en sus salas, en marzo de 1997, con los lienzos y las piezas arqueológicas restauradas gracias al proyecto de colaboración firmado por la Consejería de Educación y Cultura y el Instituto Nacional de Empleo.

El 5 de octubre de 1983 don Juan Carlos I firmaba el Real Decreto 3296/1983 por el que el Estado traspasaba a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha las funciones y servicios en materia de Cultura. Desde ese momento, la Diputación se desvinculaba del Museo de Guadalajara, cuya gestión y personal dependería en adelante de la administración regional. No obstante, todos aquellos cuadros de arte religioso restaurados y presentados al público en 1983 constituyen hoy el repertorio decorativo de la Casa-Palacio junto a la galería de retratos de los presidentes de la Diputación y a los lienzos realizados por los becarios de la institución entre 1870 y 1940, sin contar otras muchas obras firmadas por los artistas plásticos que fueron galardonadas en el Concurso Nacional de Dibujo “Antonio del Rincón” o que expusieron sus creaciones durante las últimas décadas en las salas de la plaza de Moreno. Aún después de perder esa tutela administrativa sobre el Museo de Bellas Artes, la Diputación ha seguido fomentando la adquisición, conservación, investigación y exhibición de bienes artísticos y etnográficos a través de muchas y variadas iniciativas, como la apertura en el Centro San José del “Espacio Antonio Pérez” para la programación de exposiciones, y del Centro de la Fotografía e Imagen Histórica de Guadalajara, CEFIHGU, para la recuperación, catalogación y exhibición de importantes y extensas colecciones de fotografías antiguas de la provincia.⁷⁰

algunas de las obras restauradas en 1982, concretamente: *Adán y Eva expulsados del Paraíso* [M.13; G.34], *Virgen entronizada con el niño* [M.16; G.41; B.223, C.86], *Inmaculada* [M.49; G.84; B.3; C.216], *El arcángel San Miguel* [M.44; G.79], *Santa Tresa de Jesús* [M.124; G.180], y *La Virgen con San Joaquín y Santa Ana*.

⁷⁰ A modo de síntesis, consultar: BALLESTEROS, P.- MARTOS, J.F.- RUIZ ROJO, J.A. (2010): “El Centro de la Fotografía y la Imagen Antigua de Guadalajara: Realizaciones y proyectos”, *Fotografía e Historia. III Encuentro en Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, pp. 89-103.

APÉNDICES

En este último epígrafe damos traslado del listado de las obras incluidas en las *Actas de entrega y recepción* firmadas en 1972 y 1981 por los responsables de la Diputación Provincial y del Ministerio de Educación y Ciencia, y de Cultura.

Para una mayor claridad hemos normalizado los datos de identificación y descripción, y antepuesto letras mayúsculas a los números de referencia asignados a las obras en otros documentos o catálogos: [C.] *Catálogo del Museo Provincial de Guadalajara* de 1846; [B.] *Catálogo* de Carmelo Baquerizo de 1901; [G.] *Acta* de Guadalajara de 1972.

Apéndice nº 1

Acta de entrega y recepción de las pinturas existentes en la sede de la Excelentísima Diputación Provincial de Guadalajara para su traslado al Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte de Madrid

Guadalajara, 2 de febrero de 1972

Firmado: *Mariano Colmenar Huerta, Gonzalo Perales Soriano, director técnico del Instituto de Conservación y Restauración, Carlos de Parrondo Acero, jefe del Servicio Nacional de Información Artística, y por el secretario de la institución provincial*

Archivo de la Diputación Provincial de Guadalajara

- 1.- *La vendimia de Goya*; anónimo; tapiz; 1,98 x 1,26 m.; marco dorado.
- 2.- *Pastores*; anónimo; tapiz; 1,98 x 1,26 m.; marco dorado.
- 3.- *Figuras junto a un pozo*; tapiz; 1,98 x 1,26 m.; marco dorado.
- 4.- *Retrato con escudo de Armas de la Casa de los Solano*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,70 x 1,06 m.; marco dorado nuevo.
- 5.- [B.179] *San Jerónimo en actitud de recibir la inspiración del Espíritu para escribir...*; A. Rodelas; óleo sobre lienzo; 1,15 x 1,35 m.; sin marco.
- 6.- [B.266] *Retrato de mujer*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,90 x 0,82 m.; marco sin bastidor.
- 7.- [B.298] *Jesús con la cruz acuestas*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,92 x 0,78 m.; marco oscuro.
- 8.- [B.331] *San Francisco de Asís*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,02 x 1,80 m.; con marco.
- 9.- [B.15] *Nuestra Señora en oración*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,60 x 0,70 m.; marco muy viejo.
- 10.- *Asunción*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,60 x 1,20 m.; marco dorado.
- 11.- *Una figura*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,95 x 1,77 m.; marco dorado.
- 12.- *Alfonso XIII*; Bermudo, 1903; óleo sobre lienzo; 1,98 x 1,26 m.; marco dorado.
- 13.- *Flagelación del Señor*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,52 x 1,20 m.; marco dorado.
- 14.- [B.196] *Retrato de S.M. el Rey D. Alfonso XII*; F. Badillo; óleo sobre lienzo; 2,20 x 1,45 m.; marco dorado.

- 15.- *Óleo de P. Pardo*, 1899; P. Pardo; óleo sobre lienzo; 2,05 x 1,25 m.; marco dorado.
- 16.- *San Nicolás de Bari*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,08 x 1,42 m.; sin bastidor marco ancho.
- 17.- [B.146] *San Juan de la Cruz*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,45 x 1,15 m.; sin bastidor.
- 18.- *Purísima*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,31 x 0,95 m.
- 19.- [B.149] *Un santo de la Orden de San Francisco*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,53 x 1,00 m.; marco muy deteriorado.
- 20.- *Obispo dando limosna*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,86 x 1,20 m.; marco negro.
- 21.- [B.96] *La Sacra Familia*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,98 x 0,69 m.; marco dorado.
- 22.- [B.83] *Martirio de San Sebastián*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,74 x 1,06 m.; marco oscuro.
- 23.- [B.228] *Jesucristo crucificado con la Virgen y la Magdalena*; anónimo; óleo sobre tabla; 1,25 x 0,95 m.; marco dorado.
- 24.- *Figura* (probablemente San Juan Bautista); anónimo; óleo sobre tabla; 0,70 x 0,25 m.; marco dorado nuevo.
- 25.- *Figura* (probablemente San Pedro); anónimo; óleo sobre lienzo; 0,89 x 0,72 m.; marco dorado.
- 26.- [B.48] *Santa Catalina recibiendo un anillo del Señor*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,39 x 1,78 m.; marco amarillo.
- 27.- [B.121] *San Juan de la Cruz contemplando la Pasión*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,21 x 1,45 m.; marco dorado.
- 28.- [B.312] *San Jerónimo en el desierto adorando un crucifijo*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,08 x 1,80 m.; sin bastidor.
- 29.- [B.206 v] *La Sacra Familia*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,05 x 1,60 m.; marco amarillo.
- 30.- [B.229] *El triunfo de David*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,65 x 0,85 m.; marco negro.
- 31.- *Figura* (probablemente San Jerónimo); F. Santos, 1941; óleo sobre lienzo; 0,53 x 0,71 m.; marco negro.
- 32.- [B.202] *Santa Teresa de Jesús en la Transverberación de su corazón por el ángel enviado del Señor*; anónimo; óleo sobre tabla; 2,25 x 1,37 m.; marco amarillo.
- 33.- [B.207] *Una batalla entre los Cruzados y los Moriscos*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,00 x 1,60 m.; marco amarillo; Escuela Flamenca.
- 34.- *Adán y Eva en el Paraíso*; anónimo; óleo sobre tabla; 0,69 x 0,40 m.; sin marco.
- 35.- [B.218] *El profeta San Elías apareciéndosele la Virgen*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,20 x 1,93 m.
- 36.- *Niño Jesús*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,76 x 0,55 m.; sin marco.
- 37.- [B.154] *Un Ecce Homo* (copia de Ticiano); anónimo; óleo sobre lienzo; 1,53 x 1,20 m.; sin marco.
- 38.- *Jesús y la Samaritana*; óleo sobre lienzo; 1,03 x 0,76 m.; sin marco.
- 39.- *Odalisca*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,58 x 0,30 m.; marco dorado.
- 40.- [B.4] *San Elías*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,23 x 1,44 m.; marco dorado nuevo.
- 41.- [B.223] *La Virgen con el Niño*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,60 x 0,92 m.; marco dorado nuevo.
- 42.- [B.34] *La Sacra Familia*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,95 x 1,64 m.; sin bastidor sin marco.
- 43.- [B.148] *La Purísima Concepción con adornos que representan la Letanía de la Virgen*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,62 x 1,20 m.; sin bastidor marco amarillo.

- 44.- *Niño Jesús con la cruz*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,62 x 0,84 m.; marco negro con canto dorado.
- 45.- [B.158] *San Diego apareciéndose los ángeles con la Custodia*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,84 x 1,04 m.; sin bastidor marco amarillo.
- 46.- *San Jerónimo*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,90 x 0,76 m.; sin bastidor marco amarillo.
- 47.- *Niño Jesús*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,84 x 0,64 m.; marco negro con dorados.
- 48.- [B.16] *Un Apóstol de Ribera*; Ribera; óleo sobre lienzo; 1,28 x 0,92 m.; sin marco.
- 49.- [B.22] *Un Apóstol*; Ribera; óleo sobre lienzo; 1,15 x 0,82 m.; sin marco.
- 50.- [B.23] *Un Apóstol*; Ribera; óleo sobre lienzo; 1,16 x 0,83 m.; sin marco.
- 51.- [B.20] *Un Apóstol*; Ribera; óleo sobre lienzo; 1,21 x 0,86 m.; sin marco.
- 52.- [B.29] *Un Apóstol*; Ribera; óleo sobre lienzo; 1,22 x 0,88 m.; sin marco.
- 53.- [B.28] *Un Apóstol*; Ribera; óleo sobre lienzo; 1,21 x 0,87 m.; sin marco.
- 54.- [B.30] *Un Apóstol*; Ribera; óleo sobre lienzo; 1,21 x 0,87 m.; sin marco.
- 55.- [B.27] *Un Apóstol*; Ribera; óleo sobre lienzo; 1,21 x 0,87 m.; sin marco.
- 56.- [B.18] *Un Apóstol*; Ribera; óleo sobre lienzo; 1,21 x 0,87 m.; sin marco.
- 57.- [B.25] *Santa Rosa*; Imit. Ribera; óleo sobre lienzo; 1,15 x 0,83 m.; sin marco.
- 58.- *Virgen con dos figuras de santos* (probablemente Santa Teresa); anónimo; óleo sobre lienzo; 1,90 x 1,25 m.; sin bastidor marco madera.
- 59.- *Posible San Antonio*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,68 x 0,95 m.; sin bastidor marco negro.
- 60.- [B.150] *El nacimiento del Hijo de Dios*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,65 x 1,11 m.; sin bastidor marco madera.
- 61.- [B.116] *Fray Nicolao de Lira*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,95 x 0,75 m.; sin bastidor marco amarillo.
- 62.- [B.108] *Retrato de Fray Luis de Barajas*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,92 x 0,76 m.; sin bastidor marco madera.
- 63.- [B.26] *El Descendimiento del Señor*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,67 x 1,23 m.; sin bastidor marco amarillo.
- 64.- [B.17] *El Divino Pastor*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,74 x 0,85 m.; sin bastidor marco madera.
- 65.- [B.53] *Elevación de Cristo en la Cruz*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,22 x 1,44 m.; sin marco. Escuela Flamenca.
- 66.- [B.47] *La Anunciación de Nuestra Señora*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,67 x 1,65 m.; sin bastidor marco madera.
- 67.- [B.287] *El Tránsito de San José*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,93 x 1,25 m.; sin bastidor marco madera.
- 68.- [B.151] *Un Paisaje de las Ruinas de un Castillo a las inmediaciones de un convento de monjas y una religiosa franciscana en actitud de pedir el auxilio divino*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,74 x 1,16 m.; marco negro.
- 69.- [B.122] *San Juan Evangelista*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,30 x 1,63 m.; sin marco.
- 70.- [B.82] *El Cuerpo de Jesucristo difunto*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,99 x 1,94 m.; sin bastidor ancho marco dorado.
- 71.- [B.133] *San Francisco de Asís en oración*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,06 x 0,82 m.; sin bastidor marco madera.

- 72.- [B.95] *San Francisco de Asís orando en el desierto*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,60 x 2,26 m.; sin bastidor marco amarillo.
- 73.- [B.106] *Jesucristo difunto en el acto de ser envuelto en un lienzo para colocarle en el sepulcro*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,46 x 1,82 m.; sin bastidor marco madera.
- 74.- [B.118] *El Apóstol San Pablo*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,33 x 1,55 m.; marco madera.
- 75.- [B.119] *El Apóstol San Pedro*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,33 x 0,54 m.; marco madera negro.
- 76.- *Figura de obispo rodeado de Ángeles*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,66 x 0,50 m.; sin marco.
- 77.- [B.334] *El Salvador*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,72 x 0,53 m.; marco madera amarillo.
- 78.- [B.79] *Ecce Homo*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,83 x 0,61 m.; marco madera.
- 79.- *Posible Arcángel San Miguel*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,26 x 0,94 m.; sin marco.
- 80.- [B.328] *La Purísima Concepción*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,62 x 1,09 m.; sin bastidor marco madera.
- 81.- [B.152] *San Jerónimo escribiendo*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,20 x 1,26 m.; sin bastidor marco madera amarillo.
- 82.- [B.10] *La Dolorosa*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,22 x 0,63 m.; marco madera.
- 83.- *Adoración de los pastores en Belén*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,80 x 1,05 m.; marco negro.
- 84.- [B.3] *La Purísima Concepción*; anónimo; óleo lienzo sobre tabla; 0,75 x 0,64 m.
- 85.- [B.32] *San Nicolás de Lira*, imitación del Greco; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,14 x 0,97 m.; marco madera.
- Copias de la Colección de Cuadros de Apostolado, Escuela Española, Autor anónimo, Efectuadas por el Hermano Agustín Yébenes I.H.C.M. año de 1915.
- 86.- *El Apóstol San Pedro*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,00 x 0,84 m.
- 87.- *Apóstol*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,00 x 0,84 m.
- 88.- *Apóstol*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,00 x 0,84 m.
- 89.- *Apóstol*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,00 x 0,84 m.
- 90.- *Apóstol*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,00 x 0,84 m.: sin marco.
- 91.- *Apóstol*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,00 x 0,84 m.; sin marco.
- 92.- *Apóstol*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,00 x 0,84 m.
- 93.- *Apóstol*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,00 x 0,84 m.
- 94.- [B.33] *San Jerónimo*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,07 x 0,82 m.; marco madera amarillo.
- 95.- *Venerable y Apostólico Fray Francisco Solano*, se retocó en 1768; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,08 x 0,84 m.
- 96.- [B.94] *Un Nacimiento*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,02 x 1,48 m.; sin bastidor marco amarillo.
- 97.- [B.88] *San Pedro Mártir*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,65 x 0,58 m.; marco madera.
- 98.- *Un Cristo Crucificado*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,59 x 1,80 m.
- Colección de G. Leal. Primer Pensionado en Roma
- 99.- [B.165] *Idilio Alcarreño*, sí o no; G. Leal; óleo sobre lienzo; 2,10 x 1,63 m.; sin marco.
- 100.- [B.183] *Muerte de Lucrecio*; G. Leal; óleo sobre lienzo; 1,35 x 1,72 m.; sin marco.
- 101.- [B.181] *Príncipe de Viana*; G. Leal; óleo sobre lienzo; 1,90 x 1,56 m.; marco dorado.
- 102.- [B.192] *Triunfo del Gladiador*; G. Leal; copia; óleo sobre lienzo; 2,80 x 1,80 m.; sin marco.

- 103.- *La Asunción de Nuestra Señora*; anónimo; óleo sobre tabla; 1,87 x 1,49 m.; marco madera negro.
- 104.- [B.40] *San Juan Bautista bautizando un catecúmeno*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,73 x 0,65 m.
- 105.- *Una santa y dos niñas*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,31 x 1,05 m.
- 106.- *Mujer con libro de la Ley en la mano*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,97 x 1,94 m.
- 107.- [B.234] *La Sacra Familia*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,06 x 1,64 m.
- 108.- *Virgen en oración*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,00 x 0,82 m.
- 109.- [B.19] *Un Apóstol*; Ribera; óleo sobre lienzo; 1,21 x 0,87 m.
- 110.- *Un escritor de la orden de S. Francisco. El santo San Juan de Capistrano*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,93 x 0,73 m.
- 111.- [B.167] *San Agustín*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,10 x 0,90 m.
- 112.- [B.107] *Un escritor de la Orden de Predicadores*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,92 x 0,70 m.
- 113.- [B.155] *San Agustín con su amigo Alipio*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,02 x 0,83 m.
- 114.- [B.114] *Fray Alonso de Casiro*, escritor de la Orden de San Francisco; óleo sobre lienzo; 0,93 x 0,74 m.
- 115.- [B.163] *Un florero*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,16 x 0,93 m.
- 116.- [B.178] *San Francisco de Asís*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,26 x 1,00 m.
- 117.- [B.13] *Un escritor de la Orden de San Francisco, fray Enrique el Mesio*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,94 x 0,76 m.
- 118.- [B.318] *Nuestra Señora de la Soledad y su Hijo atado*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,12 x 0,93 m.
- 119.- [B.335] *San Pedro de Castro*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,90 x 0,73 m.
- 120.- [B.12] *San Vicente*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,02 x 0,83 m.
- 121.- [B.129] *Erodías con la cabeza de San Juan Bautista en una fuente*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,36 x 1,14 m.
- 122.- [B.325] *Cristo crucificado*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,54 x 1,13 m.
- 123.- *Figura* (imposible identificación); anónimo; óleo sobre lienzo; 2,24 x 1,13 m.
- 124.- [B.200] *Martirio de San Sebastián*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,05 x 1,26 m.
- 125.- [B.208] *El Salvador*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,68 x 0,31 m.; Escuela Flamenca.
- 126.- [B.15] *La Purísima Concepción con San Joaquín y Santa Ana*; anónimo; óleo sobre cobre; 0,90 x 1,08 m.
- 127.- [B.128] *San Juan Evangelista*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,31 x 1,07 m.
- 128.- [B.190] *La cara de Dios*; anónimo; óleo sobre tabla; 1,56 x 0,35 m.
- 129.- [B.142] *San José*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,38 x 1,03 m.
- 130.- [B.101] *San Francisco Javier*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,02 x 0,76 m.
- 131.- [B.11] *San Jerónimo*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,65 x 0,73 m.
- 132.- [B.120] *San Ambrosio meditando*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,33 x 0,96 m.
- 133.- [B.198] *La Virgen con el Niño en actitud de considerar su pasión futura*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,97 x 0,65 m.
- 134.- [B.112] *Un Ecce Homo figurando la alegría del Pueblo Judío y pie de vista de la ciudad de Jerusalén*; Breda; óleo sobre lienzo; 1,34 x 2,04 m.

- 135.- [B.34] *Un fraile de la Orden de San Francisco*; Imit. Greco; óleo sobre lienzo; 1,20 x 0,93 m.
- 136.- [B.184] *Retrato de S.M. la Reina Mercedes*; E. Otero; fotografía; 0,67 x 0,15 m.
- 137.- [B.211] *Santiago Apóstol*; anónimo; óleo sobre cobre; 0,88 x 1,08 m.
- 138.- [B.31] *San Rafael con el joven Tobias*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,89 x 1,40 m.
- 139.- [B.126] *La Virgen con el Niño y San Juan Bautista*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,10 x 1,19 m.
- 140.- [B.140] *Santo Tomás de Aquino*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,36 x 1,02 m.
- 141.- [B.327] *San Juan Bautista predicando en el desierto*; Grebber; óleo sobre cobre; 1,60 x 1,03 m.; Escuela Alemana.
- 142.- [B.293] *La Purísima Concepción*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,50 x 1,04 m.
- 143.- [B.100] *San Diego*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,04 x 0,76 m.
- 144.- [B.78] *Salida de San Pedro de la Prisión dirigido por un ángel*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,31 x 1,60 m.
- 145.- [B.36] *Un Ecce Homo*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,60 x 1,02 m.
- 146.- [B.301] *El Apóstol San Mateo*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,34 x 0,95 m.
- 147.- [B.166] *El Diluvio*; D. Palacios; dibujo a lápiz; 1,10 x 0,84 m.
- 148.- [B.13] *La Virgen con el Niño*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,01 x 0,82 m.
- 149.- [B.323] *Santa Inés*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,95 x 0,76 m.
- 150.- [B.284] *El cadáver de un fraile Franciscano*; anónimo; óleo sobre lienzo.
- 151.- *Monje Franciscano con el Niño Jesús*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,03 x 0,82 m.
- 152.- *Jesucristo*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,32 x 1,06 m.
- 153.- *Cristo crucificado*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,82 x 1,04 m.
- 154.- *Santa Teresa de Jesús*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,21 x 1,00 m.
- 155.- [B.30] *La Virgen con el Niño*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,60 x 0,50 m.
- 156.- [B.104] *San Gregorio Magno*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,02 x 0,84 m.
- 157.- [B.8] *La Dolorosa*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,62 x 0,50 m.
- 158.- [B.6] *San Agustín en actitud de considerar el misterio de la Santísimas Trinidad*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,28 x 0,95 m.
- 159.- [B.125] *La Dolorosa*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,76 x 0,62 m.
- 160.- *Santa Teresa de Jesús*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,60 x 1,08 m.
- 161.- [B.157] *El Santo Job*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,04 x 1,50 m.
- 162.- [B.285] *San Francisco de Asís apareciéndosele la Cruz*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,34 x 1,10 m.
- 163.- [B.93] *La Sacra Familia*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,87 x 1,22 m.
- 164.- [B.5] *Santiago y San Andrés*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,30 x 1,55 m.
- 165.- [B.145] *Un Santo de la Orden de San Francisco*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,42 x 1,01 m.
- 166.- [B.99] *San Diego*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,00 x 0,82 m.
- 167.- [B.161] *El Salvador*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,22 x 1,03 m.
- 168.- [B.34] *Nuestra Señora con el Niño y san Juan Bautista besándole*; Aguirre; óleo sobre lienzo; 1,62 x 1,24 m.
- 169.- [B.2] *La Anunciación de Nuestra Señora*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,13 x 1,37 m.

- 170.- [B.54] *Representa a Dios hablando a Moisés en medio de una zarza ardiendo*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,10 x 1,64 m.
- 171.- [B.103] *Retrato de un fraile Jerónimo*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,02 x 1,20 m.
- 172.- [B.90] *Una Dolorosa*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,10 x 1,65 m.
- 173.- [B.127] *San Joaquín abrazando a la Virgen*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,44 x 1,14 m.
- 174.- [B.135] *Diferentes fases de la Pasión del Salvador*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,54 x 0,96 m.
- 175.- [B.141] *La Purísima Concepción*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,33 x 1,10 m.
- 176.- [B.3] *La Purísima Concepción*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,63 x 1,75 m.
- 177.- [B.124] *El Arcángel San Miguel Triunfante de Luzbel*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,57 x 1,67 m.
- 178.- [B.132] *San Sebastián Mártir*; anónimo; óleo sobre lienzo; 2,00 x 1,10 m.
- 179.- [B.452] *Jesucristo*; óleo sobre lienzo; 2,70 x 1,73 m.
- 180.- *Santa Teresa*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,37 x 0,25 m.
- 181.- *La Virgen en actitud de dar de mamar al Niño*; anónimo; óleo sobre lienzo; 0,640 x 0,64 m.
- 182.- *Asunción de la Virgen*; anónimo; óleo sobre lienzo; 1,25 x 0,95 m.
- 183.- *Espejo con su marco de madera moldurada incrustaciones de concha y adornos de bronce*, siglo XVIII, deteriorado y falto de algunas molduras.

Apéndice nº 2

Acta de entrega y recepción de las pinturas procedentes de la Diputación de Guadalajara que están depositadas en la sede del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte de Madrid

Madrid, 29 de junio de 1981

Firmado: José María Cabrera, director del Instituto de Conservación y Restauración, y por Antonio López Fernández, presidente de la Diputación de Guadalajara.

Archivo de la Diputación Provincial de Guadalajara

- 1.- [G.4.] *Retrato de un Solano.*
- 2.- [G.6; B.266; C.388] *Magdalena.*
- 3.- [G.7; B.298; C.121] *Cristo con la cruz acuestas.*
- 4.- [G.9; B.15; C.440] *Anunciación.*
- 5.- [G.17; B.146; C.245] *San Juan de la Cruz.*
- 6.- [G.19; B.149; C.131] *Santo Franciscano.*
- 7.- [G.20] *Obispo dando limosnas.*
- 8.- [G.22; B.83; C.193] *Martirio de San Sebastián.*
- 9.- [G.24] *San Juan Bautista.*
- 10.- [G.26; B.48; C.237] *Desposorios místicos de Santa Catalina.*
- 11.- [G.28; B.312; C.151] *San Jerónimo penitente.*
- 12.- [G.29; B.226; C.320] *Sagrada familia.*
- 13.- [G.34] *Adán y Eva.*

- 14.- [G.38] *Cristo y la Samaritana*.
- 15.- [G.40; B.4; C.289] *El profeta Elías*.
- 16.- [G.41; B.223; C.86] *Virgen con Niño*.
- 17.- [G.42; B.234; C.407] *Adoración de los Reyes*.
- 18.- [G.43; B.148; C.21] *Inmaculada*.
- 19.- [G.45; B.158; C.400] *San Diego de Alcalá*.
- 20.- [G.46] *Retrato de fraile*.
- 21.- [G.48; B.16; C.282] *Apóstol*.
- 22.- [G.53; B.28; C.264] *Apóstol*.
- 23.- [G.54; B.30; C.284] *Apóstol*.
- 24.- [G.56; B.18; C.277] *Apóstol*.
- 25.- [G.57; B.25; C.385] *Santa Rosa*.
- 26.- [G.58] *Virgen con dos Santos*.
- 27.- [G.59] *San Antonio*.
- 28.- [G.61; B.116; C.250] *Fray Nicolás de Lira*.
- 29.- [G.62; B.108; C.244] *Fray Luis de Barajas*.
- 30.- [G.63; B.26; C.89] *Descendimiento* (restaurado).
- 31.- [G.65; B.53; C.34] *Elevación de la Cruz*.
- 32.- [G.66; B.47; C.285] *Anunciación*.
- 33.- [G.67; B.287; C.36] *Muerte de San José*.
- 34.- [G.68; B.151; C.3] *Religiosa franciscana*.
- 35.- [G.69; B.122; C.415] *Los Santos Juanes*.
- 36.- [G.70; B.82; C.213] *Cristo difunto*.
- 37.- [G.72; B.95; C.443] *San Francisco de Asís*.
- 38.- [G.73; B.106; C.234] *Entierro de Cristo*.
- 39.- [G.74; B.118; C.182] *San Pablo*.
- 40.- [G.75; B.119; C.181] *San Pedro*.
- 41.- [G.77; B.334; C.390] *Ecce Homo*.
- 42.- [G.76] *Obispo con ángeles*.
- 43.- [G.78; B.79; C.189] *Ecce Homo*.
- 44.- [G.79] *Arcángel San Miguel*.
- 45.- [G.80; B.328; C.278] *Inmaculada*.
- 46.- [G.81; B.152; C.188] *San Jerónimo*.
- 47.- [G.82; B.10; C.43] *Dolorosa*.
- 48.- [G.83] *Adoración de los pastores*.
- 49.- [G.84; B.3; C.216] *Inmaculada*.
- 50.- [G.85; B.32; C.82] *San Nicolás de Lira*.
- 51.- [G.86] *San Pedro*.
- 52.- [G.87] *Apóstol*.
- 53.- [G.88] *Apóstol*.

- 54.- [G.89] *Apóstol.*
- 55.- [G.90] *Apóstol.*
- 56.- [G.91] *Apóstol.*
- 57.- [G.92] *Apóstol.*
- 58.- [G.93] *Apóstol.*
- 59.- [G.94; B.33; C.317] *San Jerónimo.*
- 60.- [G.95] *San Francisco Solano.*
- 61.- [G.96; B.94; C.417] *Nacimiento.*
- 62.- [G.97; B.88; C.293] *San Pedro Mártir.*
- 63.- [G.98] *Crucificado.*
- 64.- [G.99; B.165] *Idilio Alcarreño.*
- 65.- [G.100; B.183] *Muerte de Lucrecia.*
- 66.- [G.102; B.192] *Triunfo del Gladiador.*
- 67.- [G.104; B.340; C.426] *San Francisco Javier bautizando.*
- 68.- [G.105] *Virgen con Jesús y San Juanito.*
- 69.- [G.106] *Figura femenina.*
- 70.- [G.107; B.234; C.407] *Sagrada Familia.*
- 71.- [G.108] *Virgen en oración.*
- 72.- [G.109; B.19; C.273] *Apóstol.*
- 73.- [G.111; B.167; C.313] *San Agustín.*
- 74.- [G.112; B.107; C.446] *Escritor Predicador.*
- 75.- [G.113; B.155; C.236] *San Agustín.*
- 76.- [G.114; B.114; C.243] *Fray Alonso de Casiro.*
- 77.- [G.116; B.178; C.372] *San Francisco.*
- 78.- [G.117; B.113; C.253] *Fray Enrique el Mesio.*
- 79.- [G.118; B.318] *Ecce Homo y Virgen Dolorosa.*
- 80.- [G.119; B.335; C.393] *San Pedro de Castro.*
- 81.- [G.120; B.12; C.444] *San Jerónimo.*
- 82.- [G.121; B.129; C.130] *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista.*
- 83.- [G.122; B.325; C.220] *Crucificado.*
- 84.- [G.127; B.128; C.91] *San Juan Evangelista.*
- 85.- [G.128; B.190; C.176] *La cara de Dios y Calvario.*
- 86.- [G.130; B.101; C.380] *San Jerónimo.*
- 87.- [G.131; B.11; C.197] *San Jerónimo (error iconográfico).*
- 88.- [G.132; B.120; C.46] *San Ambrosio.*
- 89.- [G.133; B.198; C.338] *Dolorosa.*
- 90.- [G.139; B.126; C.142] *Virgen con Jesús y San Juanito.*
- 91.- [G.141; B.327; C.276] *Santo Domingo Soriano.*
- 92.- [G.142; B.293; C.88] *Inmaculada.*
- 93.- [G.144; B.78; C.343] *San Pedro in Vinculis.*

- 94.- [G.145; B.36; C.265] *Ecce Homo*.
- 95.- [G.146; B.301; C.191] *Santo Obispo*.
- 96.- [G.148; B.13; C.403] *Virgen con el Niño*.
- 97.- [G.149; B.323; C.230] *Santa Inés*.
- 98.- [G.150; B.284; C.42] *Franciscano muerto*.
- 99.- [G.151] *Franciscano con Niño*.
- 100.- [G.152] *Degollación de Santiago*.
- 101.- [G.153] *Crucificado*.
- 102.- [G.154] *Santa Teresa*.
- 103.- [G.155; B.38; C.103] *Virgen con Niño*.
- 104.- [G.156; B.104; C.376] *San Gregorio*.
- 105.- [G.157; B.8; C.383] *Dolorosa*.
- 106.- [G.158; B.6; C.324] *San Agustín*.
- 107.- [G.159; B.125; C.16] *Dolorosa*.
- 108.- [G.160] *Santa Teresa*.
- 109.- [G.161; B.157, C.149] *Santo Job*.
- 110.- [G.162, B.285] *Aparición de la Cruz a San Francisco*.
- 111.- [G.163; B.93; C.63] *Huida a Egipto*.
- 112.- [G.164; B.5; C.413] *Santiago y San Andrés*.
- 113.- [G.165; B.145; C.133] *Santo Franciscano*.
- 114.- [G.166; B.99; C.405] *San Diego*.
- 115.- [G.168; B.134; C.442] *Virgen con Jesús y san Juanito*.
- 116.- [G.169; B.2; C.33] *Anunciación* (error iconográfico).
- 117.- [G.171; B.103; C.367] *Retrato de fraile Jerónimo*.
- 118.- [G.172; B.90; C.414] *Dolorosa*.
- 119.- [G.173; B.127; C.428] *San Joaquín y la Virgen*.
- 120.- [G.174; B.135; C.240] *Pasión de Cristo*.
- 121.- [G.176; B.3; C.216] *Inmaculada*.
- 122.- [G.178; B.132; C.28] *San Sebastián*.
- 123.- [G.179] *Jesucristo*.
- 124.- [G.180] *Santa Teresa*.
- 125.- [G.181] *Virgen de la Leche*.
- 126.- [G.182] *Virgen de Candelero*.

HACIA UNA BIBLIOGRAFÍA DE LA “OBRA MENOR” DEL PROFESOR GARCÍA DE PAZ

José Ramón LÓPEZ DE LOS MOZOS

Resumen

Salvo algunas excepciones, los trabajos llevados a cabo por el Dr. José Luis García de Paz, están muy dispersos, por lo que con este trabajo nos hemos propuesto aunar en un solo corpus una parte no desdeñable del mismo, con el fin de poner al alcance del investigador actual (y si fuera posible, del del mañana), una parte de la amplia colección de textos dados a conocer por nuestro llorado amigo, en multitud de publicaciones especializadas o no.

Para ello se han reunido, por bloques, dichos trabajos, partiendo de aquellos de mayor importancia publicados en las páginas de libros y revistas como *Wad-Al-Hayara*, *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, *eHumanista*, etc., al tiempo que en otras de menor tirada y, por ende, menos conocidas como *Arriaca*, *Cuadernos de Fuentelviejo* o el amplio boletín anual *Peñamelera* (Peñalver), entre otros, en el que no faltaban nunca sus colaboraciones, algunas de las cuales ya dejaron de publicarse. Tras la “ficha” bibliográfica de cada artículo, procedemos a resumir, en algunos casos de manera extensa aquellas que consideramos más interesantes por su calidad o por las posibles aportaciones que puedan contener. En todos los casos, el mencionado resumen va acompañado de la imagen de la portada del libro o revista donde fue editado.

Al mismo tiempo quisiéramos que este trabajo recopilatorio sirviera de homenaje y recuerdo de la extensa labor desarrollada por García de Paz.

Palabras clave

García de Paz, Guadalajara, Publicaciones, Bibliografía, Peñamelera.

Summary

Save for some exceptions, the works carried out by Dr. Jose Luis García de la Paz are very scattered, with this effort our intention is to gather under one single corpus a very important part of it, with the purpose of making available, for present (and, if possible, future) researchers, a large proportion of the texts of our beloved friend, in multiple publications.

To do so we have gather, in blocks, said works, starting with the most relevant ones published in books or magazines like *Wad-Al-Hayara*, *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, *eHumanista*, etc., but also others that are less known like *Arriaca*, *Cuadernos de Fuentelviejo* or the extensive yearly journal *Peñamelera* (Peñalver) with whom he always collaborated and who, some, no longer exist.

After the bibliographic reference we summarize, in some cases in an extensive way, the ones we deem more interesting based on their quality and contribution to research. In al cases, such summary comes with the image of the front page of the book or magazine where it was published.

At the same time, we hope this compilation can help to pay tribute and be a reminder of the extensive work done by García de Paz.

Key words

García de Paz, Guadalajara, Publications, Bibliography, Peñamelera.

El día 11 de noviembre de 2014 veía la luz en *Libros de Guadalajara* un trabajo del Cronista Provincial de Guadalajara, Antonio Herrera Casado, titulado “Apuntes para una bibliografía de José Luis García de Paz”, a modo de homenaje de este investigador a través de su obra.

Quisiéramos sumarnos a dicho homenaje dando a conocer algunas obras consideradas “menores”, aunque en realidad no lo sean puesto que, en algunas ocasiones, constituyen un primer acercamiento a lo que con posterioridad puede llegar a ser una obra “mayor”.

Para ello hemos recogido una colección de cuarenta y seis artículos de García de Paz que seguidamente damos a conocer dividiéndolos en tres apartados:

I. Actas.

II. Revistas, cuadernos y boletines (*Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, *Wad-Al-Hayara*, *Cuadernos de Fuentelviejo* y *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*).

III. Boletines y revistas de asociaciones culturales (*Atienza de los Juglares*, *Peñamelera*, *Gentes de Brihuega* y *Arriaca*).

Antes de comenzar quisiera agradecer la colaboración desinteresada de Tomás Gismera Velasco (*Atienza de los Juglares* y *Arriaca*), Benjamín Rebollo Pintado (*Peñamelera*) y Ángel de Juan-García (*Gentes de Brihuega*).

I. ACTAS

El Profesor García de Paz dejó la huella de sus amplios conocimientos a través de actas de congresos y reuniones en los que participó con cierta frecuencia, como el que seguidamente recogemos, que versó sobre diversos aspectos relativos a la familia de *Los Mendoza* y *el mundo renacentista*, que constituyó las *Actas de las I Jornadas Internacionales sobre Documentación Nobiliaria e Investigación en Archivos y Bibliotecas*, celebradas Toledo del 25-27 de Noviembre de 2009 y corrió a cargo de la Asociación Cultural Foro Castellano (Tomelloso, Ciudad Real), la Universidad de Castilla-La Mancha (Cuenca) y ANABAD Castilla-La Mancha (Toledo), 2011, 254 pp. (*Cuadernos de Archivos y Bibliotecas de Castilla-La Mancha*, nº. 12), coordinado por Antonio Casado Poyales, Francisco Javier Escudero Buendía y Fernando Llamazares Rodríguez, y en el que, acerca del entorno familiar de los Mendoza, colabora con dos trabajos:

1.- “Los Mendoza, una dinastía en un mundo renaciente”, páginas 17-33, en el que profundiza en aquello que podríamos considerar como las señas de identidad propias de la familia Mendoza, principalmente en el fuerte sentido de

autoprotección del clan y de sus vasallos y su tendencia al mecenazgo de las Artes y, especialmente, de la Arquitectura y

2.- “Las mujeres de los Mendoza”, páginas 35-49, en el que se centra en las numerosas mujeres, en general poco conocidas, que tanto influyeron en la administración mendocina, sin dejar de lado otras de mayor renombre como la Éboli o María Pacheco, de las que traza su semblanza biográfica, para terminar su extenso trabajo con el estudio del escudo de armas mendocino y estableciendo su árbol genealógico.

II. REVISTAS, CUADERNOS Y BOLETINES

CUADERNOS DE ETNOLOGÍA DE GUADALAJARA. Revista de Estudios del Servicio de Cultura de la Diputación de Guadalajara

3.- “Gustavo López y García y *¡Mi Tendilla!* (I)”, nº. 37 (Guadalajara, 2005), páginas 217-264 y “Gustavo López y García y *¡Mi Tendilla!* (y II)”, nº. 38 (Guadalajara, 2006), páginas 135-193.

Para García de Paz, Gustavo López García (Tendilla, 1873-Zafra, 1967) “fue el más importante periodista farmacéutico de la primera mitad del siglo XX, así como un notable precursor del cooperativismo y corporativismo en la farmacia”. Aficionado a la poesía, vino a reunirla en un volumen titulado *¡Mi Tendilla!*, hasta ahora inédito, que contiene numerosas poesías de amplia temática escritos entre 1895 y 1948: acontecimientos, paisajes, folklore y costumbres de Tendilla.

En estos dos amplios trabajos presenta numerosos datos de la biografía del protagonista, así como el texto completo de *¡Mi Tendilla!*, acompañado de numerosas notas aclaratorias, debidamente actualizadas, junto a otros textos relacionados con el autor y su villa natal.

4.- “Noticia sobre el calendario de celebraciones tradicionales de Tendilla”, nº. 39 (Guadalajara, 2007), páginas 49-77.

Recoge en este trabajo todas aquellas fiestas de las que tuvo noticia a través de la memoria de los ancianos de la población, así como de las que se vienen celebrando en la actualidad, con algunas referencias a otras recientemente recuperadas. Para ello va siguiendo el calendario. Así, en enero recoge la víspera de Reyes Magos; en febrero, la Candelaria, San Blas, Santa Águeda, San Ildefonso, San Matías, etcétera, ofreciendo al lector los aspectos más destacados de cada una de las celebraciones, para posteriormente fijar su atención con mayor detenimiento en algunas concretas:

San Blas, la feria de San Matías, Semana Santa y Corpus Christi, además de las patronales de la Salceda o “La Mansiega”, actualmente desaparecida y cuyas tres celebraciones tenían lugar después de cada una de las cosechas principales: granos (cebada y trigo), vino y olivas, y de la que se conoce su pasada existencia y desarrollo originales gracias a que fue recogida en uno de los poemas que don Gustavo López y García incluyó en su libro antes mencionado.

Finaliza este “calendario” descriptivo con las fiestas navideñas, donde da a conocer dos villancicos populares tendilleros: “Alegría, alegría” y “El ángel nos llama”.

5.- “Gustavo López García, Tendilla y cómo la Salceda fue llevada allí”, nº. 42 (Guadalajara, 2010), páginas 329-353.

García de Paz acomete nuevamente la biografía del antiguo farmacéutico de Tendilla, aclarando algunos puntos oscuros de su vida y presenta, según indica en su resumen, un poema -“El Traslado Milagroso” (romance, sin fecha)- en el que relata la versión que se contaba referente a cómo fue llevada en secreto la imagen de la Virgen de la Salceda a la citada villa, basada en hechos rigurosamente verídicos que García de Paz oyó relatar a su abuelo materno, testigo presencial de los mismos.

Lo cierto es que García de Paz no se olvidó de la vida y la obra de don Gustavo López y García, de modo que fueron muchas las investigaciones que dejó casi terminadas antes de su fallecimiento, especialmente las realizadas en la Biblioteca y Archivo de la Real Academia de Farmacia.

En realidad, tal y como nos comentó en alguna ocasión, su idea era haber terminado un libro que compendiará todo lo por él investigado y recogido acerca de Gustavo López García. Su publicación constituiría, sin duda, el mejor y mayor homenaje que Tendilla podría brindar a la memoria de quien fuera su tan “efímero” Cronista Oficial, José Luis García de Paz.

WAD-AL-HAYARA. Revista de Estudios de Guadalajara

6.- “Las villas de la vega del Arroyo Prá en la época de las Relaciones del Cardenal Lorenzana”, núms. 31-32 (Guadalajara, 2004-2005), páginas 275-290.

Breve trabajo en el que se dan a conocer las relaciones enviadas al cardenal Lorenzana, en 1786 (arzobispo de Toledo), por los curas párrocos de las villas de Peñalver, Tendilla y Fuentelviejo:

(Esta villa es de señorío del Excelentísimo Señor Duque de Híjar, y se compone de ciento y sesenta vecinos. Tiene una iglesia parroquial con la advocación de Santa

Eulalia de Mérida..."); Tendilla ("Esta villa es de señorío del Excelentísimo Señor Duque de Bélgida, marqués de Mondéjar y Conde de Tendilla; se compone de doscientos vecinos. Tiene una Iglesia Parroquial con la advocación de Nuestra Señora de la Asunción, la qual fuera de las más magníficas de estas cercanías si se hubiera concluido la obra principiada en el año pasado de mil setecientos ochenta y uno."), y Fuentelviejo ("Esta villa es de señorío del Excelentísimo Conde de Tendilla, marqués de Mondéjar y Velgida, se compone de noventa vecinos y tiene una Iglesia Parroquial con la advocación de San Miguel Arcángel, de las más pobres de ornamentos de este Arzobispado), situadas junto al cauce del arroyo Prá, en las que se indican datos curiosos de dichas localidades acerca de su situación y la vida de sus pobladores, algunos interesantes como el origen de la llamada "Cueva de los Hermanicos" de Peñalver.

7.- "La Guerra de la Independencia en Guadalajara y Tendilla", núms. 35-36-37 (Guadalajara, 2008-2009-2010), páginas 259-356.

Dentro del contexto general de la Guerra de la Independencia en España y en Guadalajara a menor escala, García de Paz, analiza la influencia que dicho conflicto bélico tuvo en la villa de Tendilla, que fue saqueada por las tropas francesas el 15 de enero de 1809.

Aprovechando el tema ofrece también una serie de biografías, sencillas y breves las más de las veces, de aquellos militares y guerrilleros que lucharon en las filas de Juan Martín Díez, "el Empecinado", así como en las tropas galas, para finalizar con una descripción de los efectos más importantes y negativos que dicha guerra tuvo en el desarrollo de la Feria de San Matías, principal actividad económica de la población.

CUADERNOS DE FUENTELVIEJO. Ayuntamiento de la villa de Fuentelviejo

8.- "Los apuros de Fuentelviejo en el siglo XVII", nº. 5 (Fuentelviejo, agosto 2006), páginas 11-22.

Se ocupa este trabajo de la despoblación casi total de Fuentelviejo en la segunda mitad del siglo XVII. Para ello García de Paz sigue las huellas que Hery Kamen dejó en su libro *La España de Carlos II*, en el que da idea de la situación vivida por dicha localidad: Cuando un habitante de una aldea vecina explicó a un funcionario en 1674 porqué la población de Fuentelviejo (Guadalajara) había desaparecido prácticamente del mapa, la única causa aducida fue el tiempo. En 1624 había 240 familias y en 1674 sólo quedaban 27, "... sin haber más de cuatro o seis que tengan un par de labor y los más son jornaleros, por cuya causa se alla la mayor parte de las tierras sin labrar y muchas echas chaparrales".

Kamen tomó los datos de una Consulta de Hacienda conservada en la Sección “Consejo de Juntas de Hacienda” del Archivo General de Simancas, (expediente 1344).

Esta situación tan anómala es la que estudia García de Paz, ampliando la información e introducción y añadiendo un apéndice en el que incluye los documentos conservados en Simancas, además de una selecta bibliografía final.

9.- “¿Un castillo o atalaya en Fuentelviejo?”, nº. 6 (Fuentelviejo, agosto 2007), páginas 33-36.

Los datos no son muchos. Primeramente lo que Fuentelviejo respondió al cuestionario del cardenal Lorenzana: “Es tradición que en este pueblo había antiguamente un Castillo y es de presumir que el sitio en que está el murallón y Torre de la Iglesia Parroquial fuese el que ocupaba, y su fábrica sea la misma que tenía dicho castillo, por ser mucho más antigua que las demás del Cuerpo de la Iglesia”.

También es significativa la designación con que recibió Fuentelviejo dada su posición estratégica sobre la Vega, de “Atalaya del Empecinado”, por usarla para la vigilancia de los movimientos de las tropas francesas durante la Guerra de la Independencia, aunque se trata de una fecha muy moderna. Sin embargo, añade García de Paz, no hay noticia escrita sobre la existencia de torres de vigilancia o fortificaciones en la localidad, excepto la contestación dada por Fuentelviejo al cuestionario de Lorenzana, ya vista.

¿Pudo haber algún tipo de torre o atalaya durante la Edad Media? La contestación a esta pregunta es el meollo del presente artículo y constituye una primera aproximación al tema.

BOLETÍN DE LA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO DE GUADALAJARA (B.A.A.M.GU.)

10.- “Doña Aldonza y su hermanastro el marqués”, núms. 2-3 (Guadalajara, 2007-2008), páginas 147-177.

Es, como puede verse, un trabajo algo extenso, que aparece dividido por su autor en varios apartados:

1. Un sepulcro en posición de honor.
2. Pedro González de Mendoza “el de Aljubarrota”.
3. El almirante Diego Hurtado de Mendoza.
4. La situación de Íñigo López de Mendoza, señor de la Vega.
5. Cambios de alianzas.

6. Sufrimientos de doña Aldonza de Mendoza.
7. El extraño testamento de Aldonza de Mendoza.
8. Don Íñigo recupera gran parte de la herencia de su padre.
9. Don Íñigo López de Mendoza, el marqués de Santillana.
10. Sobre el monasterio de San Bartolomé de Lupiana.
11. El sepulcro de doña Aldonza de Mendoza.
12. Escudos de armas de los Mendoza y de doña Aldonza.
13. Bibliografía seleccionada.

Sabemos que la enemistad entre doña Aldonza y el marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza, estaba a la orden del día, por eso, quizá el apartado más interesante de este trabajo sea el séptimo -el testamento de doña Aldonza-, en el que no se hace mención alguna a su hermanastro Íñigo ni a los acuerdos que firmara con él a principio de 1435. En él, doña Aldonza señala en su testamento, claramente, que:

(...) para pagar e cumplir este mi testamento mando que sean vendidos mis bienes muebles y raíces salvo los que yo aquí mando especificados y salvo los que saben el prior de San Bartolomé y Juan de Contreras mi escudero que no se han de vender y han de ser dados a quien y como ellos saben que es mi voluntad... Instituyo heredero universal al dicho Adelantado Pedro Manrique mi primo con tal condición que el dicho Pedro Manrique cumpla mi voluntad según le fuere revelada y declarada por el dicho prior de San Bartolomé y por Juan de Contreras, mi escudero, los cuales la saben plenamente.

¿Había algún heredero oculto?

Ciertamente, sor Cristina de Arteaga en su libro *La Casa del Infantado* (vol. I, págs. 106-107) señala que el prior fray Esteban y el escudero Contreras contaron al señor de la Vega, ante testigos, que había un hijo secreto de doña Aldonza llamado Alfon, pero según los testimonios reiterados de ambos, dicha doña Aldonza de Mendoza deseaba que, su antes odiado y despojado hermanastro Íñigo, heredase los bienes paternos “a condición de que doña Mencía, hija de Don Íñigo López, case con Alfon, hijo de dicha duquesa”.

Ese tal Alfon, según algunos investigadores vino a ser nada menos que Cristóbal Colón.

11.- “Las mujeres y los hijos del Gran Cardenal Mendoza. Su legitimación”, n.º 4 (Guadalajara, 2008-2013), páginas 29-55.

En el presente artículo se dan a conocer, con abundancia de datos, las circunstancias que propiciaron su unión con doña Mencía de Lemos, con la

que tuvo dos hijos: Rodrigo de Mendoza, que después sería el primer Marqués del Cenete, nacido en 1468, cuando don Pedro ya ocupaba la silla obispa de Sigüenza, y don Diego de Mendoza, dos años menor que el anterior. La relación con doña Mencía parece ser que finalizó en noviembre de 1473 (recibió un juro de 80.000 maravedíes de las salinas de Atienza), momento que vino a coincidir con el nombramiento de don Pedro como Cardenal y, pocos días después, con el de Arzobispo de Sevilla y Canciller Mayor de la reina Isabel “la Católica”, en cuya corte de Valladolid conoció a doña Inés de Tovar, que en 1476 le da su tercer hijo: don Juan Hurtado de Mendoza.

Hijos los tres que el Cardenal necesitaba legitimar tanto por los reyes, -que le debían su apoyo para lograr el trono-, como por el Papa, -a la sazón Rodrigo de Borja o Borgia, llamado Alejandro VI- al que conoció en 1472 tras su visita a Castilla, -que también tenía varios hijos-, como así sucedió.

García de Paz penetra en profundidad en la vida y la obra de los tres vástagos del Cardenal, los “bellos pekadillos”: Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, Marqués del Cenete; Diego de Mendoza, primer Conde de Mérito, y Juan Hurtado de Mendoza, o simplemente Juan de Mendoza “el Comunero”.

En un breve apartado recoge algunos datos acerca de las casas que el Cardenal poseyó en Guadalajara, frente a la iglesia de Santa María, y cuyas obras en gran parte se debieron a Lorenzo Vázquez, para finalizar su trabajo con la transcripción de media docena de documentos de la colección diplomática del Cardenal, publicados por Francisco Javier Villalba Ruiz de Toledo (en *Cuadernos de Historia Medieval*. Sección Colecciones Documentales 1, 5-521. Cantoblanco. Universidad Autónoma de Madrid, 1999) que completa con una selecta bibliografía.

III. BOLETINES Y REVISTAS DE ASOCIACIONES CULTURALES

ATIENZA DE LOS JUGLARES. Revista de actualidad, histórico-literaria, digital

Son numerosas las colaboraciones de J. L. García de Paz:

12.- “La iglesia del convento de San Francisco”, (Atienza, junio 2009), páginas 8-9.

El trabajo se centra en los orígenes de esta iglesia, debida al mecenazgo de Catalina de Lancaster (1373-1418), señora de la villa, y su evolución posterior (las naves se terminaron de construir en el siglo XVI gracias a doña Catalina Medrano Bravo de Lagunas, su esposo y su hermano), hasta su casi total destrucción

durante la noche del 7 de enero de 1811 por las tropas del general francés Regis Barthelemy Mouton-Duvernet, gobernador de Soria, a la que después contribuyó la Desamortización de 1835, en que fueron vendidos sus restos.

Actualmente sólo queda parte de su ábside, único ejemplar del denominado “gótico inglés” o “normando” existente en la provincia de Guadalajara y uno de los pocos que se conservan en España.

13.- “Nuestros pueblos: Alcolea de las Peñas-Morenglos”, n.º. 4 (Atienza, julio 2009), páginas 30-33. (Textos de Marcos Nieto y José Luis García de Paz).

Solamente la introducción corresponde a la autoría de García de Paz y puede decirse que es muy breve.

Del despoblado únicamente quedan en la actualidad los restos de la espadaña de una iglesia del siglo XIII, bajo la que se conservan algunas sepulturas antropomorfas infantiles.

14.- “Isabel Muñoz Caravaca, mujer adelantada en Guadalajara”, n.º. 9 (Atienza, diciembre 2009), páginas 28-29.

Se trata del resumen de la comunicación presentada por Juan Pablo Calero Delso al VI *Encuentro de Historiadores del Valle del Henares* (1998), en cuyas *Actas* fue publicada y que posteriormente, con las correspondientes ampliaciones, fue dada a conocer por dicho autor en el libro titulado, *Isabel Muñoz Caravaca. Mujer de un siglo que no ha llegado aún (1848-1915)*, (Ciudad Real, Almud, ediciones de Castilla-La Mancha, 2006).

Es una aproximación a la cada vez más conocida biografía de esta mujer, que vivió en Atienza entre 1895 y 1910 y fue autora de *Principios de Aritmética* así como de *Elementos de la Teoría del Solfeo*, que aplicó como maestra en la escuela atencina; científica, especialmente dada a los estudios de Astronomía, fue la anfitriona de Camille Flammarion, presidente de la Sociedad Astronómica Francesa, cuando viajó a Almazán para observar el eclipse de agosto de 1905, por lo que recibió duras críticas por parte de la revista *Gedeón*, a las que contestó desde *Flores y Abejas*, demostrando sus conocimientos, y periodista, actividad ésta en la que más destacaría puesto que fue habitual colaboradora en *Atienza Ilustrada*, donde colaboraba con temas históricos sobre la villa (de 1898 a 1899); en el ya citado *Flores y Abejas*, entre 1900 y 1914), posiblemente bajo seudónimo; en *El Republicano*, que vio la luz entre 1902 y 1905; *La Alcarria Obrera*, semanario de izquierdas, y en *La Juventud Obrera*, que comenzó su andadura en 1911.

(Véase: <http://www.aache.com/alcarrians/caravaca.htm>).

15.- “El incendio de Molina de Aragón por las tropas del General Roguet”, nº. 23 (Atienza, febrero 2011), páginas 23-25.

García de Paz refiere en este artículo el gran incendio del día 2 de noviembre de 1810 llevado a cabo por las tropas del general Roguet que, durante dos semanas, destruyó más de seiscientos edificios dejando casi borrada del mapa la población de Molina. Para ello se sirve de las poco fiables *Memories militaires du Lieutenant-General compte Roguet* (Paris, J. Dumaine, 1865), especialmente del capítulo veinte del tomo IV, donde se narran los combates de la primera división de la Guardia Imperial, bajo su mando, contra las “bandas” formadas por las guerrillas de Juan Martín Díez, “el Empecinado”, Pedro Villacampa y Francisco Espoz y Mina (secciones XXIV-XXV), que después utilizaría Anselmo Arenas López para su *Historia del Levantamiento de Molina de Aragón y su Señorío en Mayo de 1808 y guerras de su independencia* (Valencia, Imprenta de Manuel Pau, 1913) y que reproduce lo publicado por la *Gaceta de Valencia* del día 1 de Enero de 1811 acerca del incendio, de modo que “Industrias, comercios, talleres, herramientas, subsistencias, todo había desaparecido en horas. Los vecinos se encontraban en la miseria y á la intemperie, sin haciendas ni hogares”.

16.- “El poco conocido último combate de Sigüenza”, nº. 24 (Atienza, marzo 2011), páginas 19-21.

Último combate que tuvo lugar el día 3 de febrero de 1813 y del que no son muchos los datos que se conservan, a excepción de los proporcionados por una parte la prensa josefina de Madrid y por la de la Regencia de Cádiz, además de figurar en las hojas de servicio de los oficiales españoles Nicolás de Isidro (Usanos, 1789-Madrid, 1852) y Vicente Sardina (Sigüenza, 1774-Salta (Argentina), 1817), oficiales del Empecinado, así como en las del general francés Louis-Joseph Vichery (1767-1831).

El Empecinado, al que habían unido los grupos guerrilleros de Jerónimo Saornil y Juan Abril, provenientes de Segovia, con cerca de 2200 hombres, llega a Sigüenza el día 1 y allí espera el regreso de los franceses, a la sazón por las tierras cercanas de Medinaceli.

Vichery, por su parte, acampa el día 2 en Guijosa y allí amanece cercado, por lo que decide retirarse a Sigüenza al día siguiente, sin poderlo lograr.

Informado de la orografía por los veteranos del Real Extranjero y los españoles juramentados, Vichery ignora a los Tiradores de Sigüenza, amaga hacia el cerro ocupado por los Voluntarios de Cuenca y hace atacar duramente la posición ocupada por el batallón de Voluntarios de Guadalajara, de frente por el 16º regimiento y por su lado izquierdo por el Real Extranjero, mientras la caballería francesa custodia a

los prisioneros. Los Voluntarios de Guadalajara acaban dispersándose y perdiendo su bandera y 50 prisioneros, y por la brecha retroceden los franceses, protegiendo su retirada el 8º regimiento de línea, en lucha contra los Tiradores de Sigüenza, los Voluntarios de Cuenca y los, reorganizados Voluntarios de Guadalajara.

Según los partes franceses el enemigo había perdido 1200 soldados, mientras que el Empecinado informó habersele hecho 150 muertos y 10 prisioneros.

17.- "El Virrey Antonio de Mendoza y su familia", nº. 26 (Atienza, mayo 2011), páginas 13-17.

Un recorrido por las peripecias vitales de este Mendoza y Pacheco que luchó contra los comuneros al lado de Carlos V, capitaneando un ejército de moriscos, tras cuya lealtad al emperador recibió el nombramiento de embajador en Alemania y Hungría, asistiendo posteriormente, en 1530, a la coronación de Carlos como emperador por el papa, en Bolonia.

Sin embargo, el cargo de mayor relevancia que recibió Antonio de Mendoza fue el de Virrey de Nueva España (el 17 de abril de 1535), cuyo primer cometido fue asegurar el poder real -recortando los de Hernán Cortés y Pedro de Alvarado- y componer los desmanes del despótico Nuño Beltrán de Guzmán. La historia americana lo ha calificado como "el mejor virrey"; fue apreciado por fray Bartolomé de las Casas, y Madariaga dijo de él que fue un hombre "tranquilo, moderado, prudente y astuto". El cronista Bernal Díaz del Castillo consideraba que "era buen caballero y digno de loable memoria".

Antonio de Mendoza dejó unas muy detalladas instrucciones de gobierno a su sucesor en el cargo, Luis de Velasco, modélicas en su género.

18.- "Revisando la figura de Saturnino Abuin Fernández (1781-1869)", nº. 27 (Atienza, junio 2011), páginas 9-15.

Tal y como se indica en su título, el presente trabajo es una amplia y meticulosa reseña del libro de Mariano García y García, *Saturnino Abuin: "El Manco de Tordesillas". Guerrillero y brigadier de caballería* (Valladolid, Diputación de Valladolid, 2010). (Véase: <http://librosdeguadalajara.blogspot.com.es/2011/05/saturnino-abuin-el.manco-de-tordesillas.html>).

19.- "Almanzor en Atienza", nº. 30 (Atienza, septiembre 2011), páginas 5-12 (publicado antes en *El Decano*, 2004).

Tras analizar el estado en que se encontraban las poblaciones de la Marca Media de al-Andalus, García de Paz, pasa a relatar las escaramuzas surgidas entre Abi Amir (al-Mansur) y su suegro Galib, encargado por el califa al-Hakam II, más

interesado por las artes que por las letras que de la recluta de tropas profesionales con las que someter León, Castilla y Navarra. Abi Amir consideraba que su suegro Galib oscurecía su nombre. Tras una dura discusión, el octogenario Galib trató de asesinar a Almanzor, al que había invitado a un banquete que tuvo lugar en Atienza: es la llamada “campana de la traición”, en la que Almanzor se salvó al saltar desde lo alto de la muralla hiriéndose en la sien, por lo que en venganza saqueó Medinaceli, hogar del general y residencia de su familia, dando lugar al nacimiento de una guerra civil entre ambos, en una de cuyas campañas, la ocurrida en San Vicente o Torrevente, en las proximidades de Atienza, Galib fue derrotado y muerto (8 de julio de 981). Lo que llama la atención, como puede verse en la crónica de esta guerra entre Almanzor y Galib, son las interesantes descripciones geográficas de los territorios del norte y el este de Guadalajara.

Una vez conquistada Atienza por el conde Garcí Fernández no sabemos si queda bajo el poder castellano o el de un wali rebelde. En cualquier caso Almanzor la destruye en febrero de 989, conquistando al tiempo Osma y Berlanga.

20.- “Los Condes de Coruña en Guadalajara”, nº. 33 (Atienza, diciembre 2011), páginas 8-12.

El artículo que comentamos va ofreciendo los datos más sobresalientes de la vida de esta saga familiar, cuyo primer vástago fue Lorenzo Suárez de Figueroa, tercer hijo varón del primer marqués de Santillana, que ostentó el condado de Coruña del Conde (Burgos), al tiempo que los de vizcondes de Torija (Guadalajara), señores de Beleña de Sorbe (Guadalajara) y de otros lugares como Cobeña (Madrid) y cuyos descendientes utilizaron el apellido Suárez de Mendoza, pues tan ligada estaba esta rama a la saga de los duques del Infantado.

El segundo de dichos condes fue Bernardino Suárez de Mendoza, que casó con María Manrique, que fue quien costeó la construcción de la iglesia de la Asunción de Torija. A este Bernardino tenía que sucederle su hijo Lorenzo Suárez de Mendoza, pero al morir muy joven, le sucedió su otro hijo Alonso, tercer conde, que contrajo nupcias con Juana Ximénez de Cisneros, sobrina del famoso cardenal, que apadrinó la boda.

Alonso y Juana tuvieron 19 hijos, de entre los que sobresalieron Lorenzo Suárez de Mendoza, su heredero, virrey de México, y el décimo hijo, Bernardino de Mendoza, escritor, diplomático y espía de Felipe II en Londres y París.

De cada uno de ellos, García de Paz va ofreciendo datos acerca de sus hechos más destacados y sus obras más importantes, como la celebración del “Paso Honroso” en el valle de Torija, las campañas militares, la transformación del castillo de Torija en vivienda palaciega...

PEÑAMELERA. Asociación de Amigos de Peñalver

García de Paz colaboró anualmente en esta publicación, desde el número 11 (2001), hasta el 23 (2013), fecha en que falleció.

21.- “Peñalver según viajeros y diccionarios antiguos”, nº. 11 (Peñalver, Septiembre de 2001), páginas 23-31.

Parte este trabajo de las menciones más antiguas, una de las cuales es la que figura en la carta puebla de Alhóndiga, fechada en 1170, donde aparece el “camino de Peñalver”, y desde ella salta en el tiempo hasta las *Relaciones de Felipe II* (1580) y sus correspondientes *Aumentos*. Pero principalmente se centra en la visión que algunos viajeros y varios diccionarios o libros han dado acerca de dicha población, con especial detenimiento en el convento de la Salceda. Así, del siglo XVIII recoge las visitas de Antonio Ponz (1772) y Tomás Iriarte, que llegó el 23 de julio de 1781, y que tras atravesar Tendilla pasó al convento dice:

(...) en cuya hospedería pasé la noche... los padres franciscanos me hospedaron muy generosamente y me dieron una buena cena con que desquitarme de la mala comida del mesón de Aranzueque... En aquel convento encontré al marido de Salustiana haciendo disciplinas para los frailes... Parece que estaba allí como recluso de orden superior, por malbaratador de su hacienda.

Lo cual quiere decir que el convento se usaba también como prisión.

Menciona también a Joseph Cornide, que iba en busca de antiguas vías romanas y alude a la importante biblioteca legada al cenobio por fray Pedro González de Mendoza, que contenía: “... varias Biblias y entre ellas la Complutense, la de Arias Montano y una Vulgata de muy buena impresión y letra abultada de la imprenta de Plantino... La Virgen, que es de las aparecidas, tendrá media cuarta de alto”.

Continúa con los datos que aparecen en el *Diccionario* de Sebastián de Miñano (1826) y el de Pascual Madoz (1849) y pasa a fijarse en la descripción que contiene el *Manual del Bañista de La Isabela* (1846), además de otros textos más modernos y conocidos como la *Guía Arqueológica y de Turismo de la Provincia de Guadalajara*, de J. García Sainz de Baranda y L. Cordavias (Guadalajara, 1929), el *Diccionario Geográfico de España*, de Germán Bleiberg (Madrid, 1961) y *Caminos de Sigüenza y Atienza*, de Francisco Moreno Chicharro, en su 4ª. edición (1976).

22.- “La Salceda y los recogidos del siglo XVI”, nº. 12 (Peñalver, 2002), páginas 8-14.

Tras referir algunos datos acerca de la aparición de la Virgen de la Salceda, llama la atención sobre la figura de fray Pedro de Villacreces que, según parece, entró en la orden franciscana a los 14 años de edad y se recogió en lo que entonces era una primitiva ermita hacia 1366, desde donde partió hacia Italia para solicitar los correspondientes permisos y fundar el eremitorio de la Salceda (1376). Posteriormente se iría formando el convento propiamente dicho, al que se le fueron añadiendo pequeñas ermitas (hasta trece tal y como indica la *Historia del Monte Celia*).

Documentalmente está probado que “más de cincuenta años antes” de 1527, algunos monjes ancianos de la Salceda recordaban la práctica espiritual del “recogimiento” aprovechando la soledad de los parajes y la existencia de cuevas cercanas, como la “de los Hermanicos” en Peñalver. Misticismo éste que había sido alentado por Cisneros, aunque, curiosamente, a comienzos del siglo XVI varios frailes del mencionado convento aparecen procesados por la Inquisición: fray Francisco Ortiz (procesado y “reconciliado”), fray Francisco Osuna (autor en 1527 del *Tercer Abecedario* y gran predicador, “reconciliado”) y fray Cristóbal de Tendilla, todos tres “recogidos” y profesos de la Salceda.

¿Qué era y en qué consistía tal “recogimiento”? García de Paz indica que era una disciplina de oración mental metódica durante la cual no deben “estar derramados los sentidos sino procurar desechar de sí todo pensamiento y poner el alma en quietud”, pero también considera que gran número de los partidarios de este “recogimiento” acabaron rompiendo (1523) sus relaciones con los conocidos como “dejados”, que fueron condenados por los franciscanos de Toledo en 1524 y, un año más tarde, por la Inquisición. Tales “dejados” fueron conocidos como “alumbrados”, por lo que su relación con los franciscanos de la Salceda estuvo fuertemente vigilada, aunque admitida en el seno de la Iglesia hasta 1700, como forma de “recogimiento mal entendida” según refiere Melquiades Andrés Martín en su obra *Los Recogidos: nueva visión de la Mística (1500-1700)*.

No conviene olvidar que antiguamente existió una gran confusión entre “recogimiento” y “alumbramiento” (al que pertenecieron María de Cazalla y Pedro Ruiz de Alcaraz, entre otros muchos, y cuyos focos de expansión principales fueron Pastrana, Escalona y Guadalajara), que fue aclarada en los años setenta del siglo XX. Todo lo anterior fue motivo suficiente como para que la orden franciscana estuviera interesada en alejar la herejía de sus fundaciones, procurando destacar la ortodoxia con frailes como fray Diego de Alcalá, fray Julián de San Agustín o el

mismo fray Pedro González de Mendoza, hijo menor de la Princesa de Éboli que, al igual que los anteriores, tomó el hábito franciscano en la Salceda.

23.- "Presos en el monasterio de La Salceda", n.º. 13 (Peñalver, Septiembre de 2003), páginas 8-14.

Parece ser que el mayor apogeo del monasterio de la Salceda como prisión fue durante el siglo XVIII, tal como informan en sus escritos viajeros -como ya vimos- de la calidad de Tomás de Iriarte, que en 1781 lo visitó, o Joseph Cornide, que también estuvo en él en 1795: "La Salceda suele servir de reclusión a varias personas eclesiásticas y seculares a quienes sus extravíos ponen en estado de reforma".

Pero de todos los presos, indica García de Paz, el más famoso y quizá el último de ellos fue Joaquín Lorenzo de Villanueva Astengo (Játiva, 1757-Dublin, 1837), sacerdote que rechazó de plano el escolasticismo y el tomismo, al tiempo que manifestó siempre una gran aversión hacia los jesuitas y que, de ser defensor de la monarquía absolutista como de origen divino, pasó luego al liberalismo más recalcitrante.

Autor de *Catecismo de Estado* (1793) y *Año Cristiano* (1795), es nombrado académico honorario de la Lengua en 1793 y con plaza en 1796; Carlos IV le otorga una Capellanía de Honor en 1797 y, poco después llega a ser miembro de la Real Academia de Historia en 1804, año en que también es nombrado Penitenciario más Antiguo de su Real Capilla. Su ascenso definitivo le llega con la concesión de la Orden de Carlos III, en 1807.

En 1808 huye de Madrid y es nombrado Diputado por Valencia en las Cortes de Cádiz, donde se muestra convencido y polémico liberal (pronunció 173 discursos), oponiéndose a la Inquisición. En tales Cortes formó parte de la comisión que propuso la reforma de las órdenes regulares (1811) y publicó *Las angélicas fuentes o el tomista en las Cortes* (1811-1813), oponiéndose al futuro arzobispo de Toledo, Pedro de Inguanzo.

Al regreso de Fernando VII, tras la anulación de todo lo legislado en Cádiz, se ordenó ajusticiar a los liberales y, entre ellos, a Villanueva, al que condenó a "seis años [de destierro y reclusión] al convento de La Salceda y privado de la capellanía de honor y plaza de predicador en mi real capilla", así como a penas pecuniarias. Con él fue castigado por otro tanto tiempo Nicolás García Page, diputado por Cuenca.

Aunque, al parecer -según relata él mismo- su encierro no fue tan duro, puesto que los frailes lo trataron bien al saber quien era y que su reclusión no correspondía a actos criminales, de modo que le llegaron a dejar la llave de la biblioteca y paso franco por el convento, e incluso durante el tiempo que permaneció incomunicado, no le faltó tinta ni papel.

Tras la sublevación de Riego vuelve a ser diputado por Cuenca y escribe sus *Cartas a don Roque Leal de Castro* (1820), justificando su labor en las Cortes, y con la llegada de la restauración absolutista huye a Gibraltar y se exilia Gran Bretaña en 1823, viviendo en Londres con los exiguos fondos que le asigna el gobierno inglés (la “Lista de Wellington”). Publica entonces su *Vida literaria de don Joaquín Lorenzo Villanueva* (1825) y vive como puede haciendo traducciones para Sudamérica o dando clases a los hijos de otros españoles emigrados, hasta que en 1830 se dirige a Dublín, donde reside en la iglesia de Saint Paul y allí muere, en el seno de la Iglesia Católica, en 1837.

En su *Vida Literaria...*, libro reeditado por la Diputación de Alicante en 1996, con un prólogo biográfico debido a Germán Ramírez Aledón, se describe muy brevemente su estancia en la Salceda, donde los frailes tenían una: “exquisita biblioteca y muchos MSS, dádivas en gran parte del cardenal arzobispo de Toledo don Fray Francisco Ximénez de Cisneros y del arzobispo de Granada don Fray Pedro González de Mendoza, que fueron hijos de aquel convento”.

24.- “El Retablo dedicado a la Virgen de La Salceda en el Monasterio franciscano de La Salceda (Peñalver)”, nº. 14 (Peñalver, Septiembre 2004), páginas 15-21.

La devoción a la Virgen de la Salceda hizo que en este convento se creara el primer “sacromonte” español, tal y como se describe en el libro editado en Granada en 1616 titulado *Historia de Monte Celia de Nuestra Señora de la Salceda*, que contiene dos excelentes grabados debidos a Francisco Heylán y uno a Hierónimo Strasser, a través de los cuales es posible hacerse una idea de conjunto de cómo era este convento, así como de la estructura de su “sacromonte”.

Ese libro y algunos más, posteriores, sirven a García de Paz, para ofrecer al lector los aspectos artísticos más destacados del convento: sus azulejos, los dos “ticianos” que habían pertenecido a la princesa de Éboli, el magnífico retablo del que se conserva un grabado de fray Matías de Irala (o Yrala) (1680-1753) que lo reproduce, la Capilla de las Reliquias, además algunas imágenes que terminaron desperdigadas por las iglesias de los pueblos de los alrededores.

Aporta una selección bibliográfica.

25.- “La Cueva de los Hermanicos y otros datos de las “Relaciones” de 1786 de Peñalver”, nº. 15 (Peñalver, Septiembre de 2005), páginas 16-20.

El convento de la Salceda tuvo fama de santidad durante los siglos XVI y XVII y, del mismo modo que junto a sus muros quedaban los restos de la cueva donde oraba San Diego de Alcalá, se pensó que los monjes también pudieran haber utilizado otras cuevas de los alrededores para sus rezos, entre ellas la llamada “Cueva de los Hermanicos”, situada a unos dos kilómetros del convento, en las cercanías de Peñalver.

Actualmente dentro de la cueva de encuentran algunos altares en ruinas. La tradición cuenta que los Caballeros de San Juan, ya a salvo de la tormenta durante la que se les apareció la Virgen, levantaron una ermita y horadaron una cueva, siendo conocidos como "los dos hermanicos". Nada más lejos de la realidad, puesto que está demostrado que se trataba de un lugar de eremitismo en un paisaje solitario y pedregoso, cercano a un arroyo que corre a los pies del barranco.

García de Paz transcribe los datos contenidos en las contestaciones que Peñalver dio a las *Relaciones de Lorenzana* (1786), hasta entonces inéditas (los originales de conservan en el Archivo Diocesano de Toledo y una copia manuscrita en la *Colección "Borbón-Lorenzana"* de la Biblioteca de Castilla-La Mancha), en las que se menciona la aparición de la Virgen, el convento de la Salceda y sus reliquias. En cuanto a las "Cueva de los Hermanicos", la relación permite saber quiénes fueron puesto que fueron coetáneos a dicha *Relación*:

En el mismo término a distancia de cuarto y medio de legua de esta villa y a uno del citado Convento esta la Cueva del Vallejo llamada vulgarmente de la Salceda, en donde los Hermitaños Tomás de San Pedro y Manuel de San Pablo hacen treinta y tres años ha, vida heremítica y ejemplar. Esta Cueva que hasta en su natural disposición respira Santidad y excita la devoción a quantos la ven con reflexión, tiene varias divisiones fabricadas con mucha delicadeza por los Hermitaños sin otro Arte que el celo de vivir apartados del Comercio humano en el Desierto. Admira a todos que en peña viva, y sólo con su continuo trabajo haian distribuido esta habitación subterránea en diez piezas contiguas, tres para su común uso, y las demás en forma de Capillas y Oratorios dedicados a sus espirituales ejercicios, culto de Dios, de María Santísima, y de los Santos, de quienes tienen diferentes Imágenes hechas con primor por ellos mismos.

El ámbito de esta Cueva no tiene más de quarenta pies de ancho y lo mismo de largo, en mui poco de ella puede verse aunque sea a medio día sin luz artificial, y sin embargo de su profundidad y lobreguez carece de humedades y logra de respiración suficiente para la sanidad. No hay en ella Pinturas ni adornos artificiales, aunque todo lo ha suplido la ingeniosa natural industria de estos Hermitaños, que han dispuesto estas divisiones con simetría, y arreglada colocación de extrañas figuras, efectos de agua petrificada en la inmediación de esta Cueva, con los que han guarnecido y hermoñado estas Capillas con tal primor que es el embeleso de muchísimos que de lejos vienen a visitarla. Estos Hermitaños están bajo la dirección del Cura de esta Villa por Comisión del Excelentísimo Señor Arzobispo, quien también se digna sustentarlos con su limosna diaria.

Queda claro, pues, que los dos ermitaños no eran franciscanos y que estaban bajo la autoridad del cura de Peñalver, y no del prior del convento de la Salceda.

26.- “Las elecciones de 1907”, nº. 16 (Peñalver, Septiembre de 2006), páginas 8-11.

Se trata de un comentario y la transcripción del artículo titulado “En Peñalver”, publicado en el nº. 1543 (2 de mayo de 1907) del periódico *La Crónica*, escrito por Antonio Martínez, ya que en Peñalver, las autoridades locales, que eran “romanonistas” (liberales), tuvieron que actuar diligentemente para evitar que los enviados del gobierno civil logaran que los votos de la localidad fueran a parar al candidato conservador. El artículo recoge el desarrollo de lo allí ocurrido.

27.- “Nuevas investigaciones sobre La Salceda en tierras de Murcia”, nº. 17 (Peñalver, Agosto de 2007), páginas 10-13.

Como sabemos, la Virgen de la Salceda es patrona de Peñalver y de Tendilla, pero también lo es de Las Torres de Cotillas (Murcia) y que, según las investigaciones llevadas a cabo por su Cronista Oficial, Ricardo Montes Bernárdez, es más antigua de lo que se creía.

Las Torres de Cotillas fue repoblada por familias cristianas llegadas de Huete (Cuenca) en diciembre de 1452 y quizás, aunque no está demostrado, alguna de éstas procedente de la Alcarria conquense pudiera haber sido la introductora de esta advocación.

En el siglo XVII la titular de la iglesia de Cotillas era Nuestra Señora de las Mercedes, al menos así se deduce de la documentación fechada en 17 de julio de 1603, en la que el alcalde ordinario, Francisco Muñoz, indica su deseo de ser enterrado allí, mientras que en el testamento del también alcalde ordinario Antonio Gil, datado en 19 de diciembre de 1699, éste pide ser llevado desde Las Torres de Fuentes hasta Cotillas para ser sepultado en la “Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Salceda” (es el primer documento conocido que indica que la parroquia había cambiado de advocación).

En el archivo parroquial de Alguazas se conserva un documento de bautismo que dice: “En la villa de Cotillas, en trece del mes de diciembre de mil setecientos veinte y siete años: Yo, Don José Martínez Cayuela, beneficiado y Cura propio de la Iglesia parroquial de San Onofre de la villa de Alguazas, y de esta de Ntra. Sra. de la Saucedá su anejo...”.

También había una capilla dedicada a la Virgen de la Salceda en la iglesia de San Onofre, en Alguazas.

Curiosamente, durante el siglo XIX, según costumbre anterior se puso Salceda o Salcedo como segundo nombre a todos los allí bautizados, aunque solamente en el periodo de 1906 a 1915 y entre 1935 y 1936, ya que desde 1939 hasta 1950 sólo se impuso en seis ocasiones.

José María D'Estoup Garcerán, su esposa Amparo Barrio y una hermana de ésta, consiguieron el 9 de diciembre de 1896 el permiso de la Reina Regente para levantar una nueva iglesia parroquial. Doña Amparo era muy devota de la Virgen de la Salceda y tenía en una capilla un cuadro de la misma que le habían llevado desde una finca de Gárgoles (Guadalajara).

Las Torres de Cotillas celebraba las fiestas de Nuestra Señora de la Salceda tras la vendimia, en el mes de octubre, pero desde 1971 tienen lugar durante la última semana de agosto.

28.- "Sobre el poema popular <<Peñalver, Célebre villa>>", nº. 18 (Peñalver, Agosto de 2008), páginas 5-7 (en las páginas 8-15 incluye el poema). El trabajo está firmado por García de Paz y Benjamín Rebollo Pintado.

García de Paz y Rebollo Pintado efectúan un análisis comparativo de varios ejemplares del poema que comienza con los versos "*Peñalver, célebre villa / que en el centro de la Alcarria*", muy conocido por los lugareños, que suelen conservar copias del mismo. Los ejemplares consultados para este análisis pertenecen a cuatro familias peñalveras: las de Félix Centenera, José María Pérez Barbero, Perpetuo Canalejas y Manuel Pérez Parra.

Los copistas han eliminado en ocasiones el prólogo y se han centrado en las doce páginas que componen el poema, al igual que, en ocasiones, han alterado su texto por error o por adaptarlo a su gusto. No se sabe su fecha de su escritura con exactitud, pero podemos saber algunos datos a través de la copia conservada por Manuel Pérez Parra, que lleva el siguiente encabezado: "Descripción de Peñalver en forma de diálogo por el Prbo. Doctor don Felipe Poyatos Santisteban, Misionero Apostólico y Predicador de su Majestad y el vecino de esta villa Francisco Aragonés, en testimonio del acendrado amor que tienen a su muy noble pueblo. Año 1886".

Después continúa:

Prólogo o nota preliminar: Peñalver es un pueblo de historia y por eso no le tuvo en el olvido el insigne e inmortal historiador Padre Mariana al escribir su célebre Historia de España. También ha sido cuna de hombres eminentemente ilustres, por más que la incuria y poco interés los haya relegado al olvido. Hoy mismo en su Castillo, Cuevas, Rollo y Muralla casi derruidas y magnífica iglesia presenta vestigios de lo que fue. Tienen un campo bastante extenso, delicioso y pintoresco, y caudalosas fuentes de cristalina y purísimas aguas.

Otra copia comienza: "*Veintinueve de abril de mil / novecientos treinta y cuatro. /...*", pero la fecha más temprana debe ser la de 1886, ya que las del resto deben corresponder a la fecha en que se hizo la copia.

Respecto al contenido del poema hemos de decir que describe la localidad, sus tierras, algunos parajes, fuentes, producción agrícola y ganadera, monumentos, devociones y vecinos ilustres.

Tras esta introducción se incluye el poema, del que se han copiado sus versos revisando las distintas versiones, incorporando versos perdidos y corrigiendo errores de transcripción.

29.- “Ordenanzas municipales de la villa de Peñalver. Carta de población y Fuero (hacia 1148-1157). Fuero de 1272”, nº. 18 (Peñalver, Agosto de 2008), página 30.

Antonio Rodríguez Vela se encargó de transcribir al castellano actual las “Ordenanzas municipales de la villa de Peñalver” (1334), así como la “Carta de población y Fuero” (hacia 1148-1157). Por falta de tiempo, no le fue posible transcribir el Fuero de 1272, de lo que se encargó José Luis García de Paz. Los textos de los documentos mencionados pueden encontrarse en el libro de García de Paz, Herrera Casado y López de los Mozos, *Peñalver memoria y saber* (Guadalajara, 2006), donde también explica que este documento se encuentra junto a otros que forman el *Libro Becerro de la Orden* [de San Juan] que perteneció al Archivo que dicha Orden tenía en Consuegra y que fue saqueado por las tropas francesas en 1809 tras la batalla de Ocaña. El libro fue descubierto en el Museum and Library of the Order of St. John, de Londres y estudiado primeramente por Carlos Barquero Goñi en su Tesis Doctoral (1994) y después publicado con el título de *Libro de los Privilegios de la Orden de San Juan de Jerusalén en Castilla y León (siglos XII-XV)*, por Carlos de Ayala Martínez (ed.), en la Editorial Complutense (1995).

Se trata de un nuevo Fuero otorgado a Peñalver en Castronuño, a 8 de mayo de 1272 (páginas 566-567) que aparece mencionado en un Inventario, pero que en 1989 se encontraba desaparecido de los fondos del Archivo General del Palacio Real (Madrid).

30.- “La Orden de Caballeros Hospitalarios de San Juan”, nº. 19 (Peñalver, Agosto de 2009), páginas 18-22.

Desde su publicación en 1995 (véase la reseña anterior sobre el “Fuero de 1272”) se sabe que el Concejo de Guadalajara donó a la Orden de San Juan la entonces aldea de Peñalver (entre 1148-1157), que llegó a convertirse en cabeza de una Encomienda que abarcaba los términos de Peñalver y Alhóndiga, y que existió hasta que Carlos I enajenó las dos villas -el otorgamiento de fuero concedía la categoría de villa y el fuero de Alhóndiga data de 1170- para, con la aquiescencia forzada de la Orden y el permiso papal, poder vender Peñalver al obispo Juan Suárez

(o Juárez) de Carvajal y así obtener fondos con destino a sufragar sus campañas militares, después de haber dividido el Priorato en dos: el de Castilla, con cabeza en Consuegra, y el de León, con cabeza en Alcázar de San Juan.

El trabajo de García de Paz no ofrece más datos acerca de Peñalver y termina centrándose en la evolución histórica de la Orden.

31.- “Sobre la Concordia entre Peñalver y Tendilla de 1769”, n.º. 19 (Peñalver, Agosto de 2009), páginas 37-41 (firmada con Benjamín Rebollo Pintado).

La secular rivalidad entre Peñalver y Tendilla es tradicional, y quizá surgiera en los mismos tiempos en que tuvo lugar la aparición de la Virgen de la Salceda, probablemente en el siglo XIII, en un lugar que no se pudo (o no se quiso) puesto que escribieron “entre ambas villas” o “es manifiesto que la Virgen se apareció en el sitio exacto que divide los dos términos”, acaso para evitar quedar mal con los feligreses de ambos pueblos. Tanto en las *Relaciones de Felipe II*, como en el *Vecindario de 1591*, aparecen también el convento y sus frailes en las declaraciones de ambas villas y no será hasta 1752, cuando el convento aparezca únicamente Peñalver en el *Catastro de la Ensenada*. Cómo sería la eterna rivalidad de los dos lugares, que cuando el rey Felipe III y su esposa Margarita de Austria pasaron a visitar el convento en su viaje de Valencia a Madrid, el 2 de marzo de 1604, salieron los vecinos de Peñalver y Tendilla a allanarle el camino, compitiendo entre ellos y acometiéndose por espacio de tres días, llegando a haber algún muerto y varios heridos, viniendo mujeres y niños a participar en la pelea, de modo que fray Pedro, en su *Historia de Monte Celia* (Granada, 1616) comenta:

Ni sosegándose con verla tan propicia para los unos y los otros que ninguno la busca que no halla los efectos de su presencia, y de su favor, dentro de los umbrales de su casa, y de las puertas de su alma: porque es tanto el deseo de servirla y reverenciarla, que en acordándose que no tiene su presencia en su distrito, pierde pie la reconfiguración, creciendo su celoso desasosiego y saliendo al campo con diferentes armas, arriesgando la destrucción de sus haciendas y pérdida de las vidas por el interés, y posesión de aquella prenda Celestial.

Pasaría todavía mucho tiempo hasta que se llegara a un acuerdo entre ayuntamientos. Es lo que se llama la *Concordia entre Peñalver y Tendilla*, que se firmó en julio de 1769, cuya única copia conservada -que se sepa- se custodia en el Archivo Municipal de Tendilla.

Dicho documento consta de tres partes: un poder notarial que se otorga a unos vecinos en el ayuntamiento de Peñalver para que puedan llegar a acuerdos en nombre de su villa; el correspondiente poder otorgado en Tendilla a los negociadores de esa

localidad, y los acuerdos tomados para el bien de ambos lugares, discutidos en el monasterio de la Salceda, en presencia de su prior, que actuaba como mediador.

El poder de Peñalver está fechado en 16 de julio de 1769 y en él aparecen apellidos todavía muy comunes en dicha localidad: Parra, Sedano, Mínguez, Mayor, del Castillo, de la Fuente, Retuerta, Almonacid, Barbero, San Andrés, Ropero o Trijueque. El de Tendilla lleva la fecha del día 17 de julio de dicho año y los apellidos que figuran son: Ropero, San Andrés, Rebollo, Muñoz, Palero, Medel, Sanz, Heras, de Luz, Díaz, Ramos, Vázquez y García, y también Vally, actualmente desconocido, aunque bien pudiera tratarse de un error por Valle.

El tercer documento, redactado y firmado en el convento, es de fecha 18 de julio y, en él, primeramente se verifica que los poderes otorgados “no están *irrevocados*” y pasan a tratar los problemas: la colocación de hasta tres mojones que marcaran las lindes de ambas poblaciones alrededor del convento; que las autoridades municipales de Peñalver se situaran en el lado del Evangelio, mientras que las de Tendilla debían hacerlo en el de la Epístola “con la vara en alto”, “como si fueran términos comunes”; posibles delitos que se pudieran cometer, de modo que las justicias de cada pueblo pudieran concurrir “los unos en el término de los otros y los otros en el término de los unos”, juzgándose en el término donde se hubiese cometido el delito; los pesos, medidas y monedas y el registro de las mismas en los puestos de mercancías y frutas que los días festivos se instalaban junto al convento; los daños que los diferentes ganados de un término pudieran producir en el vecino; la leña de las ramas, jaras, espinos, enebros, manzana y cepas secas “que del común puedan llevarla”; la quema de rastrojos; los abrevaderos; etcétera, todo ello a perpetuidad “por siempre jamás”, renunciando a cualquier otra ley, fuero o derecho y lo firman los vecinos portadores de los poderes y el guardián del convento, así como los párrocos de las dos villas.

El caso es que la rivalidad volvió a surgir, según se cuenta en el *Diccionario* de Pascual Madoz (1849) cuando, con el visto bueno del párroco de Tendilla, unos vecinos de esta localidad se llevaron, aprovechando la noche, la imagen de la Virgen de la Salceda que se hallaba en la iglesia del convento, vacío desde la Desamortización de 1835.

32.- “Curiosidades extraídas de la Prensa Histórica sobre Peñalver. Los nueceros de Peñalver”, nº. 20 (Peñalver, Agosto de 2010), páginas 3-7.

Pocos son los trabajos puramente etnográficos que escribió García de Paz y este es uno de ellos. En él traslada algunos aspectos acerca de los nueceros de Peñalver e Irueste, a los que Ricardo Becerro de Bengoa dedicó algún espacio en *El Imparcial* (4 de octubre de 1888) al referirse a las antiguas ferias de Madrid, que poco a poco iban desapareciendo. Entre los que a ellas acudían a vender destacaban los nueceros

de los pueblos mencionados. Curiosamente Peñalver no destacaba por sus mieleros sino por los nueceros que “venían desde los tiempos de Juan II” y que, cuando se escribió el artículo, ya eran una especie a desaparecer y añade:

(...) casi todos los nueceros vienen del pueblo de Peñalver en la Alcarria, de los campos que riega el Tajuña (sic”).

“Allí hay hermosos nogales, y también en los pueblos limítrofes de Valfermoso, en los dos Yélamos, en Fuentelencina, en Berninches y van todo a lo largo de la ribera desde los términos de Tendilla a los de Mondéjar, pero los comerciantes de las nueces, los exportadores para las ferias de Madrid son, como queda dicho, de Peñalver o de Irueste. Forman una raza especial entre los alcarreños y se distinguen de los demás comarcanos en el espíritu abierto, mercantil y liberal, y en muchos detalles de sus costumbres. Acuden desde hace 400 años a la corte, animando la feria por San Mateo, por Navidad circunvalando la Plaza Mayor, y recorriendo las calles con el pregón de la rica miel de otras épocas.

Sigue el artículo tratando las duras condiciones por las que tenían que atravesar estos nueceros, que en muchas ocasiones ganaban muy poco: “Gran parte de ellos se vuelven a su tierra sin haber podido reunir, después de la liquidación, ocho o diez duros en quince días”.

Y para esto:

(...) recorra usted la Alcarria comprando género, haga el viaje, adquiera medidas del sistema métrico [decimal] (que se estaba implantando), pague diez reales por metro lineal de espacio en la feria, casque, monde y haga grupos estáticos con las nueces más rellenas y apetitosas, destroce sus pulmones llamando a las señoras y caballeros, y pásese al raso el medio mes sufriendo los aguaceros y tormentas.

Los tenderetes de la ferias los montaban “con pies y tablas de cama, con un par de costales de frutos y un litro de madera, que les sirve de medida y candelero”.

Iban a Madrid en grandes caravanas de borricos y solían tardar día y medio, haciendo noche en la venta del Coletto, cerca de Anchuelo -“hoy toman el ferrocarril en Guadalajara”- y solían alojarse en “la posada de los Ángeles en la Cava Alta, albergue tradicional de estos típicos mercaderes”. Llevaban quince o veinte fanegas de nueces y algunas arrobas de miel, más avellanas que compraban en Asturias y castañas de la Vera de Plasencia.

Entre ferias se dedican a la agricultura que, en su pueblo, solía ser poco rentable, por eso: “lo que no dan de sí el pan y el vino, lo den la miel y las nueces”.

Muy interesante es la vestimenta, que Becerro de Bengoa describe minuciosamente, tanto para el hombre como para la mujer y que era de dos tipos:

el de los que visten “a la antigua”, como en el reinado de Fernando VII, y el de los “modernos”, en los tiempos de Alfonso XII.

En cuanto a su aspecto físico señala que

la raza no es corpulenta, aunque sí recia de músculos y fuerte. Comen poco y trabajan mucho, y son uno de tantos tipos de labriegos españoles estrechos, angulosos, de dura complexión y extremada resistencia, que si estuvieran mejor comidos y más humanitariamente gobernados por los que mandan, daría gusto verlos

y “no llegan a la talla de los granaderos, ni pasan de los 70 kilogramos en limpio”.

33.- “El recogimiento en La Salceda”, nº. 21 (Peñalver, Agosto de 2011), páginas 4-7.

En este número se inserta un breve trabajo titulado “Las Moradas: residencia en la tierra”, que forma parte del libro de Ciriaco Morón Arroyo *La espiritualidad española en el siglo XVI* (Universidad de Salamanca, 1990), seleccionado por José Luis García de Paz, en el que se alude a la obra del franciscano fray Francisco de Osuna, *Tercer Abecedario Espiritual* (Toledo, 1527), que tanto influyó en Santa Teresa, quien en más de una ocasión, llegó a ponerle alguna objeción, dado que Osuna había residido en La Salceda donde fue instruido en el recogimiento espiritual por el maestro de novicios fray Cristóbal de Tendilla y había mantenido contacto con algunos “alumbrados”, aunque sin llegar a caer en su error.

Tampoco conviene dejar de lado que la Salceda, “... fundada por Villacreces a fines del siglo XIV, conservó durante más de dos siglos el espíritu de las casas de recogimiento, centrado en un principio en la oración vocal y vida de mortificación, de acuerdo con la Regla primitiva, y más tarde en la oración mental y de recogimiento”, según indica Melquiades Andrés en su “Introducción” a la obra de Osuna antes citada (Madrid, B.A.C., 1972, a propósito de las casas de retiro, de soledad, de oración o recolectorios).

El profesor Morón Arroyo transcribe un fragmento de la *Historia del Monte Celia* (Granada, 1616), escrita o mandada escribir por su arzobispo, fray Pedro González de Mendoza, hijo menor de la princesa de Éboli, en el que se alude a la vida conventual, puesto que los franciscanos de la Salceda practicaban una serie de ejercicios excepcionales que debían conducirles a lograr el estado de perfección. Copio:

De doce de la noche a dos de la mañana cantaban maitines; seguía un cuarto de hora de lectura espiritual y una hora de contemplación de rodillas. A las tres, oficio de la Virgen, de rodillas, luego disciplina y dormir hasta las cinco. A las cinco, rezo de prima; media hora

de oración mental, misa, otras horas canónicas y misa mayor. Así continuaba el día con más horas de oración mental y ejercicios de maceración.

34.- “El castillo de Peñalver”, nº. 21 (Peñalver, Agosto de 2011), páginas 8-10.

El segundo trabajo publicado en este mismo número de *Peñamelera* se refiere al castillo de Peñalver que García de Paz va describiendo comenzando por su incierto origen, anterior a 1293, puesto que no sería muy descabellado pensar en la existencia de dos castillos o fortalezas o, al menos, de otro lugar “llamado el castillo viejo, que era un cercado de diez fanegas”, citando el pleito promovido en 1563 ante la Real Chancillería de Valladolid por los vecinos de Peñalver contra el obispo de Lugo, Juan Suárez (o Juárez) de Carvajal, dueño de Alhóndiga y Peñalver desde 1552, y su hijo Garci Juárez de Carvajal, que analiza Juan Catalina García López, y que contrasta con la contestación que los “peñalveros” de 1580 dieron como respuesta a la *Relación* que les fue enviada por Felipe II:

(...) que en la dicha villa hay una fortaleza mui fuerte con muchos cubos, y un pedazo de torre comenzada mui grande questa en lo alto del pueblo”, aunque hacia 1906, el mismo García López llegó a ver los restos del castillo que describe de la siguiente forma: “Fue espacioso, de planta casi cuadrangular, según dicen los cimientos, algunos restos de cortinas y los cuatro torreones. Todavía se ve el hueco donde se hizo el aljibe, en el centro del patio. Los muros son de fuerte mampostería y en el recinto no quedan señales de puertas, ventanas ni elemento alguno que permita señalar época de la construcción

y data en el siglo XIII.

35.- “Transcripción de la Concordia entre Peñalver y Tendilla de 1769”, nº. 22 (Peñalver, Agosto de 2012), páginas 3-23 (Aparece sin firmar, pero en el comienzo: “En septiembre de 2009 Benjamín Rebollo Pintado y el que esto escribe dábamos cuenta a los lectores de Peñamelera de algunos detalles de la Concordia firmada en La Salceda entre los ayuntamientos de Peñalver y Tendilla en 1769”). Véase nº. 19, páginas 37-41.

Tras un resumen de lo ya visto en el nº. 19 de esta misma publicación, se da a conocer íntegramente el documento titulado: LA, SALCEDA: AÑO DE 69 / CONDORDYA. / Entre las Villas de Peñalber y Tendilla por imed(iaci) on de termino / SOBRE. / Jurisdiccion en el Conbento de d(ic)ha Santa Casa. / y exaccion de penas de un termino á otro: / (dibujo vegetal horizontal) / (dibujo vegetal vertical) / Para la Salceda (con otra letra).

En la última página: “Concordias de las / dos Villas Peñalver / y tendilla, echas en / la Salzeda. Año de / 1769”.

36.- “El monasterio franciscano de La Salceda (Peñalver-Tendilla)”, nº. 23 (Peñalver, Agosto de 2013), páginas 22-24.

Recoge García de Paz las sucesivas tentativas de poner en valor el monasterio franciscano sin que hasta el momento haya surgido la auténtica voz salvadora. Desde la Desamortización de Mendizabal (1835) que permitió que el monasterio pasase a manos particulares -concretamente a Antonio Barbé, mayordomo de la parroquia de Santa María de Guadalajara y Comisionado de Amortización, que lo adquirió en 1843 (en otros lugares se dice que en 1841) por la cantidad de 12.020 reales- y sirviese como material de construcción, pasando por las tristes palabras del sacerdote pastranero Mariano Pérez y Cuenca (1865): “... algunos vecinos de este último pueblo [Tendilla] han contribuido eficazmente a su destrucción, derrumbando muros y, con los materiales obtenidos, poder edificar sus humildes casas”, o viendo nacer falsas esperanzas en los años 1929 y 1930, primeramente gracias a la colocación de un monolito conteniendo una inscripción que recuerda al monasterio y al cardenal Cisneros, que allí fue guardián, y en 1930, al hacerse el primer y único intento de solicitar la restauración del convento gracias al párroco de Tendilla Victoriano Muñoz, miembro de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, contando con el apoyo de las Reales Academias de la Historia, Bellas Artes y San Fernando, de numerosos próceres, como el Conde de Romanones, Gómez Moreno y Elías Tormo, y de la prensa representada por *El Castellano* y *Flores y Abejas*, sin que nada se lograra quizá por la situación política del momento. De modo que la degradación del monumento ha ido in crescendo hasta el momento actual en que permanecen algunos muros de la iglesia y los escasos restos de la capilla circular “de las Reliquias”.

GENTES DE BRIHUEGA. Revista de la Asociación Cultural “Gentes de Brihuega. (Incluye una separata con las comunicaciones presentadas en las X Jornadas de Estudios Briocenses, celebradas en agosto de 2012)

37.- “Patrimonio desaparecido en Brihuega”, nº. 17 (Brihuega, 2013), páginas 44-47.

Se trata de una adaptación de la comunicación presentada por García de Paz en las *X Jornadas de Estudios Briocenses*, el día 11 de agosto de 2012, en la que da a conocer las desapariciones y desastres patrimoniales sufridos por la villa a lo largo de los últimos tiempos, puesto que Brihuega lleva ya más de trescientos años sufriendo diferentes incursiones bélicas que han mermado considerablemente su

patrimonio artístico y monumental: el bombardeo y asalto por las tropas borbónicas en 1710, durante la Guerra de Sucesión; como puesto militar permanente del ejército josefino, entre junio de 1810 y julio de 1812, durante la Guerra de la Independencia, y en la última Guerra Civil (1936-1939), en que fue bombardeada, tomada y perdida en 1937 durante la denominada "batalla de Brihuega", aunque también ha perdido gran parte de su patrimonio en los periodos de paz, como ya apuntaba Gaya Nuño en 1961, refiriéndose al conjunto del patrimonio español: "lo destruido mediante las indicadas guerras ha sido mucho menos cuantioso que lo perdido en siglo y medio de paz, a conciencia de que se estaba realizando un atentado", generalmente en aras de una falsa modernización o de la especulación.

Tras esta breve introducción se reseñan los aspectos más destacables del patrimonio briocense en lo que se refiere a su paulatina destrucción. Así, del castillo dice que resultó muy dañado en 1710, pero que fue mucho peor el incendio que sufrió -por parte de un sargento español de las tropas del guerrillero Vicente Sardina-, tras el abandono de Brihuega por las tropas francesas (1812). Fecha ésta a la que también pertenece el Arco de la Guía, puerta que hizo abrir el general Hugo, ambos, castillo y arco, pendientes de rehabilitación desde 2008.

De las destrucciones que llevó consigo la Guerra Civil, más concretamente la "batalla de Guadalajara", alude a la de numerosas tallas como la imagen de la Virgen de la Zarza, del siglo X, que se conservaba en la iglesia de San Juan; las de la Virgen de la Peña (cuyo Niño se ocultó el año 36, se sacó en el 37, cuando la conquista italiana, y se destruyó definitivamente con la reconquista republicana) y de la Esperanza; retablos como el de San Miguel, de mediados del siglo XVI, en cuya iglesia también quedó destrozado el sepulcro alabastrino de un sacerdote, datado en el siglo XV; cuadros, órganos, campanas y archivos sucumbieron en muchos casos a la incompreensión y la barbarie.

En 1966 la plaza de toros se construyó empleando las piedras de la muralla y, en cuanto a la Real Fábrica de Paños, ha quedado en el olvido la construcción de un hotel de lujo en su interior.

La lista de atropellos llevados a cabo en Brihuega sería muy extensa, pero aún así García de Paz la completa con otras acciones que han contribuido a la alteración del patrimonio de alguna de sus pedanías y "eatimes": Archilla, donde se perdieron las pechinas pintadas con los Cuatro Evangelistas y el retablo mayor, de 1550, que fue quemado; Cívica, donde quedan restos de las ermita de Santa Catalina y de la fábrica de papel; Fuentes de la Alcarria, que aún conserva parte de la puerta medieval de su muralla; Romancos, que perdió todo el arte mueble de su iglesia en la Guerra del 36-39; Valdesaz, cuyo retablo mayor dedicado a San Macario sufrió un incendio en 1978 que lo destruyó en

gran parte; Villaviciosa de Tajuña, donde el convento jerónimo de San Blas desapareció en 1835 por culpa de la Desamortización (incluido en la “Lista Roja” de *Hispania Nostra*) y Yela, donde la iglesia románica fue casi totalmente destruida en la última Guerra.

ARRIACA. Boletín Informativo de la Casa de Guadalajara en Madrid.

Tercera época

38.- “El Monasterio de Santa Ana de Tendilla y su Retablo”, nº. 128 (Madrid, Junio 1999), páginas 11-13.

El monasterio jerónimo de Santa Ana estaba sobre una suave colina en las proximidades de Tendilla, “entre ésta y el castillo”. Fue fundado por Íñigo López de Mendoza y Figueroa, primer conde, en 1473, que trajo los frailes desde Sevilla (los llamados “isidros”).

Era un monasterio no muy amplio, pero aún así constaba de dos claustros con sus dependencias anejas y una iglesia de una sola nave, construida al estilo gótico flamígero, unida a una sacristía.

En 1809 los franceses lo saquearon, de modo que los frailes tuvieron que abandonarlo volviendo en 1814, aunque poco después, en 1822, se vieron obligados a evacuarlo nuevamente para regresar en 1825, siendo definitivamente desalojados en 1835 debido al cumplimiento de las leyes desamortizadoras de Mendizábal.

Ni entre los testimonios del marqués de Bélgida, ni entre los de la Comisión Provincial de Monumentos, cuando en 1845 se trasladaron los restos de los mausoleos del primer conde y la condesa a la iglesia de San Ginés de Guadalajara, hay noticia del maravilloso retablo que se custodiaba en la iglesia monacal. Se sabe que desapareció antes de esa fecha -1845- a través de los datos proporcionados por el Art Museum de Cincinnati (Ohio, USA), mediante los que se sabe que en 1915 se exhibía en la Spanish Art Gallery de Harris, en Londres, siendo su poseedor Franch & Co., de Nueva York y que en 1936 fue vendido a Charles Deering (marchante que residía en España) que lo revendió a la mencionada compañía, hasta su adquisición definitiva por el Museo.

También se sabe de que en 1935 había sido expuesto al público en el Brooklyn Museum de Nueva York -Max J. Friedlander lo menciona en su *Early Netherlandish Painting* en la misma fecha- indicándolo como de paradero “desconocido”.

Actualmente se conserva en el mencionado Cincinnati Art Museum, concretamente en su galería 204, en perfecto estado de conservación, donde es conocido como “Retablo de Tendilla”. Mide 355 centímetros de alto por 229 de

ancho (cerrado) y 447 (abierto) y consta de seis pinturas (óleos sobre tabla) que representan escenas del Viejo y Nuevo Testamento. En la parte superior de su armadura figuran los emblemas nobiliarios de los Sotomayor, -quienes quizá lo adquirieron en el mercado de arte de Medina del Campo-, y los Arellano.

Las pinturas posiblemente fueron realizadas en el estudio del pintor manierista flamenco Jan Sanders van Hemessen (1500-1556), notándose la huella de, al menos, tres manos.

39.- "Conozcamos nuestros pueblos: Tendilla", nº. 143 (Madrid, Enero 2001), páginas 17-20.

García de Paz hace de cicerone en una supuesta excursión a Tendilla, a 28 kilómetros de Guadalajara. Reconoce que para el visitante la primera impresión que causa la villa es su longitud, extendida a lo largo de la carretera. No es extraño, puesto que perteneció a la rama de los Mendoza, concretamente al segundo hijo del marqués de Santillana, primer conde de Tendilla, y que tan largo ramal caminero, se encuentra en toda su longitud, aún hoy soportalada, con el fin de permitir que las personas pudieran andar a sus anchas sin tenerse que mojar en los tiempos invernales, a la vez que permitía el desarrollo de las dos ferias anuales que allí se celebraban por San Matías y San Mateo, la primera de las cuales tenía lugar el día 24 de febrero (entre los siglos XV y XVII) y a la que acudían mercaderes de Flandes y Portugal.

En la Plaza Mayor se encuentra el Ayuntamiento y, enfrente, la inacabada iglesia parroquial que iba para colegiata, bajo la advocación de la Ascensión de Nuestra Señora, cuya primera traza se debe a Rodrigo Gil de Hontañón y que, por estar asentada sobre terreno de aluvión hubo de cimentarse a conciencia, de modo que la continuación de las obras fue llevada a cabo por Francisco de Naveda (hacia 1575) y Ortega Alvarado (hacia 1610), que hizo la puerta de la fachada norte.

La torre se debe a Pedro Brandi y es muy posterior (1770).

En su interior puede verse el retablo mayor, barroco, que contiene pinturas del madrileño Francisco de Lizona, de comienzos del XVII, en cuyo centro se conserva una imagen de la Virgen de la Salceda con el Niño en brazos, de 8,5 centímetros de altura.

Siguiendo por los soportales de la calle Mayor, camino de Guadalajara, puede verse el palacio de los López de Cogolludo, del siglo XVIII, con la capilla familiar adosada, en la que se conserva el escudo familiar del fundador del mayorazgo, Juan de la Plaza Solano.

Más adelante es posible visitar las ruinas del ábside y parte del edificio del convento jerónimo de Santa Ana... y, al otro lado del pueblo, la fuente "Vieja" o fuente de los Mendoza, datada en el siglo XVI.

Y ya en la calle de la Aduana, perpendicular al arroyo que tantos disgustos ha dado al pueblo, la casa que Carmen Baroja, hermana del escritor Pío Baroja, ocupó hasta su muerte.

Tras hacer un recorrido por los establecimientos gastronómicos, de conocida reputación, el autor recuerda al lector la posibilidad de acercarse al no lejano convento franciscano de la Salceda, donde pueden verse las ruinas de su capilla “de las Reliquias”.

40.- “Un día en Sigüenza y alrededores. <<La llegada>>”, nº. 224 (Madrid, Febrero 2009), páginas 16-17.

(Según nos ha confirmado don Tomás Gismera Velasco, encargado de la publicación del boletín *Arriaca* de la Casa de Guadalajara en Madrid, el original del presente artículo era demasiado extenso para dicha publicación, por lo que se consideró oportuno dividirlo en dos partes, a las que se les añadió un subtítulo. El trabajo que ahora comentamos es el primero de los dos que lo componen).

Un viaje a la Ciudad del Doncel, esa Sigüenza que está hecha “de piedras y de leyendas”. Una excursión que, desde la Carretera Nacional II conduce a Pelegrina, donde el viajero para, antes de visitar el castillo destrozado por los franceses en 1811 y que todavía permanece en ruinas, para hacer un descanso en el Mirador que se construyó en homenaje al doctor Félix Rodríguez de la Fuente, sobre el barranco del río Dulce.

A ocho kilómetros está Sigüenza y lo primero que destaca al llegar a ella es el castillo y, un poco más abajo, la catedral.

Sigüenza es ciudad de leyendas con olor antiguo que hablan de judíos; de doña Blanca de Borbón prisionera en su alcázar; del propio Doncel, su familia y su hija; la lechuza sabia de su universidad, o el tentador túnel que dicen que conduce desde el pozo del castillo hasta la catedral... cosa que siempre pasa en ciudades catedralicias.

El viajero llega a la catedral pero se inclina por dejar para más tarde la visita a su interior y prefiere atravesar la puerta “del Toril” y desde allí ver el ábside, y da después un paseo y se acerca hasta el antiguo Humilladero, donde se encontraba la Oficina de Turismo.

Más tarde regresa a la Plaza Mayor. Allí, junto al Ayuntamiento, comienza la empinada Calle Mayor que conduce hasta el castillo de los obispos convertido en Parador Nacional de Turismo. Pero antes de trepar la calle entra al Museo Diocesano, donde destaca los dos arcos mudéjares del siglo XIV que le saludan a la entrada, la “Inmaculada Niña” de Zurbarán y las dos estatuas góticas que representan a Adán y Eva procedentes de Pozancos. Y al salir, callejear de nuevo por la del Cardenal

Mendoza hasta perderse por el Hospital de San Mateo o por la calle de la Yedra, donde se dice que radicaban las oficinas del Santo Oficio de la Inquisición.

Estamos, pues, ante la primera parte de ese viaje a Sigüenza y sus alrededores.

41.- "Un día en Sigüenza y alrededores. *Intermedio*", nº. 225 (Madrid, Marzo 2009), páginas 18-19.

En la segunda parte del viaje a Sigüenza el viajero y sus acompañantes suben hacia las "Travesañas" y se detiene en la iglesia de San Vicente, casi frente a la llamada "Casa del Doncel", gótica, almenada, blasonada... Dicen que allí vivió don Martín Vázquez de Arce.

Al fondo de la calle se abre la plaza de la Cárcel, famosa por aparecer mencionada en el *Quijote* de Avellaneda, donde estaba la antigua casa consistorial y donde se puede saciar la sed en el bar de la esquina: el Gurugú bien surtido siempre de exquisitos pinchos; entre la oscuridad, la Puerta del Hierro y, no muy lejos, una de las sinagogas judiegas, y arriba, como corona, el castillo, donde se puede comer, beber y descansar.

Frente al castillo la pendiente, que es la Calle Mayor, conduce nuevamente al viajero hasta la catedral, pero antes es conveniente hacer un alto en la portada de la iglesia de Santiago, románica del XII.

El viajero, que parece algo cansado después de tanto ruar, da buena cuenta de su comida en la Alameda, ese "locus amoenus" trazado por la idea ilustrada del obispo-albañil Bejarano, "para solaz de los pobres". La Alameda está señalada en sus extremos por el Humilladero, a una parte, y por el convento de las Ursulinas, a otra.

Parece que después del condumio, con la andorga llena y, considerando que el tiempo ha mejorado considerablemente, la cercanía de Palazuelos invita a su visita.

Total, son sólo siete kilómetros, y merece la pena acercarse hasta allí.

La villa sigue amurallada y silenciosa, casi muerta, las calles desiertas, nadie... el castillo, la ermita a la entrada, los restos de las murallas, las fuentes sonoras y, a pocos kilómetros más de carretera Carabias, con una de las más bellas iglesias románicas del llamado "románico rural".

La excursión continúa, a petición de los niños, hasta las salinas de Imón, donde los almacenes sufren todavía un olvido secular que en nada debe parecerse al tráfago ruidoso de comienzos del siglo XVIII, cuando estaban en pleno apogeo y explotación.

42.- "Gustavo López García, periodista y farmacéutico tendillero", nº. 228 (Madrid, Junio 2009), páginas 9-11.

No nos vamos a extender sobre este trabajo, puesto que el lector interesado puede encontrar cumplida noticia de él en otros textos ya comentados antes. Véanse *Cuadernos de Etnología de Guadalajara* números 37 (2005), 38 (2006) y 42 (2010), de los que este artículo viene a ser un resumen general.

43.- “Algunos militares olvidados de <<La Francesada>>”, [nº. 231] (Madrid, Noviembre 2009), páginas 17-19.

García de Paz recuerda que durante la Guerra de la Independencia, la provincia de Guadalajara permaneció bajo el control josefino desde la batalla de Ocaña, que tuvo lugar el 19 de noviembre de 1809, hasta el mes de agosto de 1812 y, más tarde, después de la reconquista francesa, por espacio de dos meses, hasta marzo de 1813, en que se retiraron.

Se trataba, pues, de un ejército mandado -teóricamente- por el propio rey José I y su Estado Mayor, a cargo de oficiales imperiales, entre los que se encontraba el general Hugo, cuyas tropas ocuparon Guadalajara, y otras más que, como señala García de Paz, al estar comandadas por militares cuyos nombres no sonaban a los cronistas españoles, fueron deformados en sus crónicas y escritos, en los que el general Guye pasó a ser “Gui”; Chopicki quedó en “Koplinski” y Roguet fue tenido por “Roquet”, mientras que a algunos españoles les pasó lo mismo gracias a que don Benito Pérez Galdós cambiara el apellido de Saturnino Abuín, el Manco”, por Albuín.

Contra las tropas josefinas combatieron las de Juan Martín Díaz, “el Empecinado” y Pedro Villacampa; el primero al mando de los “Voluntarios de Guadalajara” y el segundo, de los “de Molina”.

Pero García de Paz llama la atención acerca de la peripecia vital de tres militares que combatieron al mando del Empecinado, dos de ellos naturales de la provincia de Guadalajara y uno de fuera de ella, pero bien pronto naturalizado.

El primero es Nicolás Ezequiel de Isidro García de la Plazuela, simplemente conocido como “Nicolás de Isidro”, que nació en Usanos el 10 de abril de 1789 según consta en su Hoja de Servicios.

Perteneciente a una familia de agricultores acomodados, estudió en la Universidad de Alcalá de Henares y después, como zapador formó parte de las tropas que llevó el marqués de la Romana a Dinamarca, por orden de Godoy, en 1803.

Hombre de gran capacidad, instruyó a las tropas adscritas a los “Tiradores de Sigüenza” y a los “Voluntarios de Madrid”.

Al final de Trienio Liberal luchó en Guadalajara a las órdenes realistas de Jorge Bessieres, junto a José Mondedeu, tropas que fueron derrotadas por el Empecinado en 1823.

El segundo es el ya citado José Nondedeu Jover, que cambió su apellido por el de Mondedeu al llegar a tierras castellanas. Había nacido en Ibi (Alicante) el 11 de

abril de 1786 (tanto su expediente militar, que se conserva en el Archivo Militar de Segovia, como su partida de defunción, que lo está en la iglesia parroquial de Aranzueque, señalan claramente su lugar de nacimiento). Fue herido en la batalla de Bailén y tras la Guerra de la Independencia se retiró de la milicia en 1818, a la que volvió para formar parte de las filas realistas durante el Trienio Liberal (1820-1823), luchando, por tanto, contra sus antiguos camaradas liberales.

La relación que mantuvo con el pueblo de Fuentelviejo, de donde se creía originario, se debe a sus estancias durante la "francesada" y a la amistad que mantuvo con algunas familias de la localidad.

En 1814 casó con Ana Arroyo, vecina de Aranzueque, donde vio la luz su único hijo Francisco. Allí vivió hasta su muerte el 5 de noviembre de 1848 y allí permanece enterrado.

Finalmente, el tercer citado es el coronel Vicente Sardina, nacido en Sigüenza en 1774, quien dejó a su esposa Josefa Hornillos, a finales de 1808, para formar una partida con la que corrió el camino entre Zaragoza, Navarra y Guadalajara al Servicio de la Junta Superior de la Provincia, uniéndose poco después al Empecinado, y después de terminada la Guerra trasladarse a América para luchar contra los independentistas. Allí moriría -en los llamados "combates de Cerrillos"- al ser herido de bala, el 22 de abril de 1817, poco antes de llegar a Salta (Argentina).

44.- "Juan Bautista Maíno, pintor nacido en Pastrana", nº. 232 (Madrid, Diciembre 2009), páginas 14-16.

El presente artículo, tan interesante, es una amplia reseña de la exposición antológica que, sobre Juan Bautista Maíno (o Mayno), se efectuó en el Museo del Prado desde el 20 de octubre de 2009 hasta el 17 de enero de 2010, con la que se pretendió devolver al pintor pastranero (1581-1649), al lugar que le correspondía en la pintura de comienzos del siglo XVII, dada su escasa producción artística (no más de treinta y cinco obras) y la escasez de datos biográficos, sobre los que existió una gran confusión, al parecer por pensar en su extensa familia que, en realidad, fueron dos.

Dicha confusión arranca con la fecha del nacimiento, puesto que en 1578 fue bautizado un posible hermano mayor suyo, también llamado Juan, con el que se confundió, mientras que él aparece como "Juan Bautista Mayno" en la partida de bautismo del 15 de octubre de 1581 y cuya clarificación se llevó a cabo gracias a la paciente labor que el médico e investigador Francisco Cortijo Ayuso realizó en el archivo de la Colegiata de Pastrana, así como a los datos que el profesor Fernando Marías encontró al estudiar su expediente de limpieza de sangre.

Se venía pensando hasta hace poco que su padre era un comerciante se seda milanés, asentado en la Villa Ducal al amparo de Ruy Gómez de Silva, y que su madre fue Ana de Figueredo, natural de Lisboa, de posible origen judeoconverso.

El citado Cortijo Ayuso encontró en Pastrana las partidas de bautismo de seis posibles hermanos.

Sin embargo la confusión aumenta cuando, en unos documentos, aparece como madre una tal Ana de Castro y, en otros, Ana de Figueredo, conocida como “la marquesa” o “la marquesa de Figueredo”, simple mote o apodo de carácter local.

Leticia Ruiz Gómez, Comisaria de la Exposición que García de Paz comenta tan detenidamente, considera casi con total seguridad que se trataba de dos familias distintas: la del milanés Juan Bautista Maíno (padre), casado con la portuguesa Ana de Figueredo, y la de otro Juan Bautista, también milanés, casado con la pastranera Ana de Castro, por lo que el pintor sólo tuvo tres hermanos mayores que él.

En todo caso lo que sí está claro es que tanto la familia de Maíno, como él mismo, vivieron en Pastrana desde donde se mudaron a Madrid pues, según señala el pintor, había trabajado allí siendo “muchacho de poca edad”, después de 1592.

Leticia Ruiz Gómez destaca también la riqueza del color y los claroscuros como principales características de la obra de Maíno, muy marcados y aprendidos en Italia, donde debió residir entre 1600 y finales de 1607, y donde conoció a los más importantes pintores del momento: Caravaggio, Carracci, Reni y Gentileschi.

Junquera cree, sin embargo, que Maíno viajó a Italia en dos ocasiones, dentro del citado periodo, en lugar de hacer un viaje de mayor duración, aunque en 1609 se sabe que se encontraba en Roma trabajando como pintor, porque poco después, en 1611, se instaló en Toledo, donde es muy posible que realizara unos cuadros que se venían atribuyendo a Carlo Saraceni, pertenecientes a la catedral.

En la misma Ciudad Imperial recibe el encargo de pintar el retablo de las “Cuatro Pascuas” (1612) para el convento de los dominicos de San Pedro Mártir, que se suponía perdido tras la Desamortización de 1835, pero que se salvó entre los fondos del Museo del Prado. El conjunto está formado por la Adoración de los pastores, la Adoración de los Magos, Resurrección y Pentecostés, además de por un San Juan Evangelista y un San Juan Bautista. Es en ese momento cuando decide profesar en el mismo convento dominico, en el que ingresó el 27 de julio de 1613.

En 1615 figura como tasador de unas pinturas para la capilla del Sagrario de la catedral y de los lienzos que hicieron el Greco y su hijo Jorge para San Vicente Mártir, siendo considerado como “una de las voces más autorizadas en materia artística en la corte de Felipe IV”.

Su producción fue casi siempre religiosa y de “delicada espiritualidad”, pero también realizó algunas obras profanas, especialmente retratos de pequeño tamaño, entre ellos un atribuido retrato de Felipe IV.

En su época fue reconocido como gran artista, de modo que Lope de Vega dice de él en *El Jardín de Apolo*:

*“Juan Bautista Maíno
a quien el arte debe
aquella acción
que las figuras mueve”.*

Murió el día 1 de abril de 1649 y el mismo día fue enterrado en el convento de Santo Tomás, de Madrid.

En Pastrana se conservan dos pinturas suyas: una Trinidad y una Anunciación, en el altar del coro alto del convento de franciscanas concepcionistas de San José.

Finalmente cabría recordar que en el año 2006, Leticia Ruiz Gómez atribuyó a Maíno dos cuadros del conocido como “Retablo de Miranda” (1628), que se custodia en la Colegiata de Pastrana, y que llegó allí desde el antiguo convento desamortizado de San Francisco, en los que figuran los donantes: el matrimonio formado por el mercader Juan de Miranda y Ana Hernández, ésta protegida por San Juan Bautista y aquél por San Francisco, tal vez pintados en 1627, cuando se encontraba en esta villa redimiendo unos censos contraídos por su familia.

45.- “La ruta de la Lana por Guadalajara”, nº. 244 (Madrid, Febrero 2011), páginas 6-8.

Los caminos de peregrinación hacia Santiago de Compostela han sido muchos a lo largo del tiempo, por lo que desde las tierras de Guadalajara fueron también varios los que hasta allí se dirigían, atravesando Castilla la Vieja y Galicia.

Hecho actual es el protagonizado por la Federación Española de Amigos del Camino de Santiago, que se ha encargado de recuperar y señalizar diferentes rutas jacobeanas que ha dado a conocer a través de las páginas de su revista *Peregrino* y de su web <http://www.caminosantiago.org>

De la provincia de Guadalajara nace un ramal que desde la capital, atraviesa El Casar, llega a Manzanares el Real y continúa por el Camino de Santiago que parte desde Madrid, para seguir por el puerto de La Fuenfría hacia Segovia, Valladolid y León, que es conocida como la “Ruta Alcarreña Occidental”. Aunque también existe otra llamada “Oriental”, que también desde Guadalajara, por Hita, Jadraque y Riofrío del Llano, enlaza con un camino, más largo, conocido como “Ruta de la Lana”, que tiene su origen en el Levante español, atraviesa Cuenca y

Guadalajara, sigue por Soria hasta Burgos y, desde allí sigue el “Camino Francés” hasta Santiago.

En realidad esta “Ruta de la Lana” fue utilizada en sus orígenes por ganaderos y comerciantes de todo lo relacionado con la lana: esquiladores, etcétera, para comercializar en el mercado de Burgos, de modo que acerca de esta vía de peregrinación se conocen diversos documentos, especialmente un relato escrito en valenciano titulado *L’Espill* (“*El Espejo*”), que comenta el viaje hecho a Santiago por su autor, Jaume Roig, en 1460, o el que en la primavera de 1624 realizaron Francisco Patiño y su mujer María de Franchís, acompañados por su primo, Sebastián de Huerta, desde Monteagudo de las Salinas, en Cuenca, del que hay constancia de su paso por Astorga y Molinaseca.

Desde Atienza hasta Covarrubias esta ruta coincide con la del “Destierro del Cid”, pero, en su mayor parte lo hace con el conocido el camino que figura en el *Repertorio* de Alonso de Meneses, del siglo XVI, que iba desde Cuenca a Burgos y por el que solía viajar la lana de la Alcarria y los paños de Cuenca hasta las ferias y mercados de Medina del Campo y el Consulado de Burgos, que también fue el que siguió en su viaje el rey Felipe III, cuando desde sus bodas en Valencia fue a visitar el monasterio de la Salceda en 1604, que seguía usándose en el siglo XVIII, y que Pascual Madoz menciona tan repetidamente en su *Diccionario* como “Caminos: los locales y el que conduce a Valencia y Cuenca”.

Diremos finalmente que desde Cuenca, este camino sigue la siguiente ruta: El Villar, Torralba, Priego, Valdeolivas y, ya en la provincia de Guadalajara, Salmerón, Trillo, Cifuentes, Mandayona, Atienza y Miedes, pasando a Soria por Retortillo, El Fresno, Inés, San Esteban de Gormaz, Alcubilla, para seguir por Huerta del Rey, Silos, Retuerta, Covarrubias, Hontoria, Venta de los Molinos y Burgos y desde allí seguir en “Camino Francés” por Castrojeriz, Fromista, Sahagún, León, Astorga, Ponferrada y Samos hasta Santiago de Compostela.

***eHumanista*. Journal of Iberian Studies. Spanish and Portuguese Medieval and Early Moderns Literatures and Cultures. Department of Spanish and Portuguese University of California. Santa Bárbara. USA**

<http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/index.shtml>

46.- “Notas para un soneto contra las casas de Mendoza, Ibáñez de Segovia y Velasco”, nº. 2 (2002), pp. 259-263.

El soneto en cuestión lleva por título *Al feliz consorcio de los excelentísimos señores Condes de Tendilla* y se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa, inventariado en la *Bibliografía de Poesía Áurea* (BIPA) realizada por DiFranco y Labrador Herraiz

gracias al apoyo de la *National Endowment for the Humanities* y las Universidades de Denver y Cleveland, y dice así:

Díosse Ibáñez un baño de Velasco
para elevar la casa de Tendilla,
y una condesa en su nupcial morcilla
a su sangre le ha dado Bravo Charco.
El paño de Segovia es ya Damasco,
más que un Tusón cada cordero brilla
gracias al condestable de Castilla
que es hombre que de nada hizo asco.
¡Albricias!, pues, señores rabadanes,
que ya unidos, casados y pastores,
con pastores alternan capitanes.
Equívocos al mundo sus blasones,
para heróicos y rústicos afanes
se fabrican doseles de vellones.

El lector se dará cuenta de la cantidad de insultos que contiene este poema satírico-burlesco típico del siglo XVII, aunque posiblemente copiado en el siguiente, en el que se hace referencia a cuernos, paños virginales, posible homosexualidad, intereses monetarios, etcétera.

Mediante el presente trabajo García de Paz intenta explicar el porqué de tan agresivo contenido a la vista de la historia de los condes de Tendilla y marqueses de Mondéjar.

Los condes de Tendilla, marqueses de Mondéjar, pertenecían a la casa de los Mendoza y fueron Grandes de España desde 1556. Hasta la muerte de quien llevaba el título de marqués, era costumbre que el hijo mayor -y heredero- tomase el título de conde de Tendilla.

La muerte, en 1604, del cuarto marqués -Luis Hurtado de Mendoza y Mendoza- sin sucesor, fue causa de un sonado pleito entre su hermano, el viudo Almirante de Aragón Francisco de Mendoza y Mendoza, y su sobrino Íñigo López de Mendoza, hijo de su otro hermano, el embajador del mismo nombre que fue catedrático de Prima de Cánones en Alcalá que había sido privado de la legítima por su padre a causa de su matrimonio, habido con una dama de dudoso pasado: María Rafaela Villaverchi, que tomó el nombre de María de Mendoza.

En dicho pleito debieron salir a la luz los "trapos sucios" de la familia, incluida la vida de soltera de la tal María Rafaela, pero como el mencionado Almirante de Aragón no tuviera hijos, los jueces fallaron a favor de su sobrino Íñigo López de Mendoza, que logró el título de quinto marqués de la casa de Mondéjar.

A su vez este Íñigo, que casó con Ana de Cabrera y Vargas, tuvo un hijo y sucesor, el sexto marqués, Íñigo López de Mendoza y Vargas, que murió sin sucesión en 1656, por lo que la herencia pasó a su hermana María de Mendoza y Vargas, muerta, igualmente, sin sucesión y, así, la casa de Mondéjar pasó a la rama del segundo hijo varón del antes mencionado catedrático y embajador (el casado con la difamada Villaverchi), que llevaba por nombre Jorge de Mendoza, primer marqués de Agrópoli, quien tuvo una hija-sucesora, María de Mendoza, que se casó con Nuño de Córdoba y Bocanegra, nacido en México e hijo del marqués de Villamayor.

Las hijas de María y Nuño adoptaron inmediatamente y en primer lugar el apellido Mendoza.

La primera de ellas, Francisca Juana, fue la heredera de la casa de Mondéjar y Tendilla a la muerte de María de Mendoza y Vargas, pero como los Mendoza querían que sus bienes “quedaran en familia”, no tuvo más remedio que casarse con el conde Galve, hermano del duque de Pastrana, que en 1677 murió sin hijos, por lo que sus bienes pasaron a su hermana menor, María Gregoria de Mendoza y Córdoba, que heredó el título de marquesa de Agrópoli, y estuvo casada con el erudito Gaspar Ibáñez de Segovia Peralta y Cárdenas, caballero de Alcántara, futuro marqués de Corpa y señor de Peralta, quien pronto añadió el Mendoza a sus apellidos, uniendo los bienes de ambos cónyuges.

Estos hechos, indica García de Paz, pudieron ser el motivo que sirvió para escribir el verso: “a su sangre le ha dado un bravo charco”.

El mencionado Gaspar, huérfano a temprana edad, fue nombrado en 1661 superintendente de la Casa de la Moneda de Segovia, lo que unido a los intereses y cargos de los Ibáñez de Segovia en la Mesta, bien pudieran explicar la alusión del soneto: “más que un toisón cada cordero brilla.”

Este mismo Gaspar casó en segundas nupcias, en 1654, con María Gregoria de Mendoza, que tras la muerte de Francisca Juana, heredó numerosos bienes y la Grandeza de España, permitiéndole añadir un primer título a sus cuantiosos bienes materiales.

El primogénito de Gaspar y María Gregoria fue José de Mendoza Ibáñez de Segovia, que con el tiempo sería el duodécimo conde Tendilla y décimo marqués de Mondéjar. Había nacido en Segovia y en 1687 casó con María Victoria de Velasco, hija de Francisco Baltasar Fernández de Velasco, marqués de Jódar, y de María Catalina Carvajal, hija de Miguel de Carvajal y María Enríquez de Mendoza, cuyo tío -hermano mayor del padre de María Victoria- era el octavo Condestable de Castilla, quien murió sin descendencia de varón, por lo que pasó a heredar los títulos su sobrino -hermano de María Victoria- José Fernández de Velasco y

Carvajal, octavo duque de Frías, conde de Haro y, tras la muerte de su tío, noveno y último Condestable de Castilla.

Este enlace explicaría el "dióse Ibáñez un baño de Velasco" del soneto, puesto que los Ibéñez de Segovia mejoraron ostensiblemente su estatus social al convertirse en Grandes de España y enlazar un hijo con la familia del Condestable, destacando posteriormente en la corte de Carlos II.

Los precitados José y María Victoria tuvieron varios hijos, siendo el mayor Nicolás Luis Íñigo Ibáñez de Mendoza (1688-1742), futuro heredero de la casa de Mondéjar.

Así, apunta García de Paz, con estas notas genealógicas considera haber explicado suficientemente las alusiones contenidas en el soneto, indicando la importancia y la necesidad de hacer estas rebuscas para desentrañar los numerosos poemas de circunstancias y de vena satírico-personal que tanto abundaron en la literatura del siglo XVII y que, a su vez, constituyen un caudal inexplorado a la hora de conocer las costumbres de la época, los círculos literarios del momento y una gran parte de la lírica que, el erudito Rodríguez Moñino pedía que se recogiera y catalogara para tener un mejor conocimiento de corpus lírico completo de la época.

Esperamos, como se dijo al comienzo, que estas reseñas hayan servido para conocer mejor la "opera minor" de este gran amigo y compañero que fue José Luis García de Paz, indicando que tal vez en otra ocasión procedamos al estudio de los numerosos trabajos y artículos que nuestro divulgador dio a la prensa provincial, más dispersos, así como los publicados en formato digital.

NUEVOS DATOS DOCUMENTALES SOBRE OBRAS EN EL PALACIO DE COGOLLUDO EN TIEMPOS DEL III Y IX DUQUE DE MEDINACELI

Raúl ROMERO MEDINA

UNIR-Universidad Internacional de la Rioja

Resumen

El presente artículo muestra nuevos datos documentales sobre obras acometidas en el palacio de Cogolludo en tiempos del III y IX duque de Medinaceli. Con ello, se da a conocer el nombre de nuevos maestros que intervienen en la obra durante los siglos XVI y XVIII y se prueba el interés que la familia mostró en una de sus principales residencias, si bien acabaría abandonada a mediados del siglo XVIII.

Palabras clave

Cogolludo, palacio, duque de Medinaceli, maestros de obras, siglo XVI y siglo XVIII.

Summary

This document shows documentary details about the works which were done in the palace of Cogolludo in the period of the III and IX Duke of Medinaceli. Through it, we can know the name of new stonemasons who took part in these works during the XVI and XVIII centuries inside out and, at the same time, it is proved the interest of the family in one of its main residences, although it would be left in the middle of the XVIII century.

Key words

Cogolludo, palace, duke of Medinaceli, stonemasons, century XVI and century XVIII.

INTRODUCCIÓN

Durante la Edad Moderna el palacio marquesal de Cogolludo fue una de las viviendas habituales del linaje “La Cerda”, duques de Medinaceli¹. Mandado levantar hacia 1490 por don Luis de la Cerda y de la Vega, I duque del referido título, es considerado como uno de los primeros palacios en los que se emplea el nuevo lenguaje del Renacimiento². Aunque apenas se han localizado documentos relativos a sus orígenes constructivos³, es posible atribuir su traza al arquitecto Lorenzo Vázquez de Segovia⁴ y al equipo de maestros que conformaban su taller⁵. Todo apunta a que su promotor alcanzó a ver terminada la obra⁶, si bien el remate de la misma se prolongaría durante la vida del II duque de Medinaceli, don Juan de la Cerda, que puso todos sus desvelos por acabar esta y otras empresas ya iniciadas por su padre en los estados de Cogolludo, Medinaceli o El Puerto de Santa María⁷.

¹ Este linaje ostentaba la línea de primogenitura de la antigua monarquía castellana al descender por vía directa del infante don Fernando de la Cerda, hijo primogénito del rey Alfonso X el Sabio, que fue apartado del trono por la línea colateral de su tío Sancho IV. La familia de la Cerda, apartada del trono, logró crear un inmenso patrimonio territorial en la frontera con el reino de Aragón, teniendo a Medinaceli como la base de ese potente Estado. A lo largo de la Edad Moderna fue agregando Casas y Estados lo que hizo que los de La Cerda fuesen una de las familias nobiliarias de mayor grandeza del Reino de España.

² NIETO, V., MORALES, A.J. y CHECA, F. (1989): *Arquitectura del Renacimiento en España* (1488-1599). Madrid.

³ El único documento es el que publicamos sobre una compra de madera igualada por Vázquez de Segovia en 1499. ROMERO MEDINA, R. (2012): “Primer documento conocido sobre la obra del palacio marquesal de Cogolludo: Una compra de madera igualada por Lorenzo Vázquez de Segovia en 1499”, en *XIII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara, pp. 341-349. Sobre el edificio en general puede consultarse la monografía de PÉREZ ARRIBAS, J.L. y J Pérez Fernández, J. (2008): *El Palacio de Cogolludo*. Guadalajara, Gea Patrimonio. Una versión actualizada de esta obra en <http://jlperezarribas.es/descargas/EL-PALACIO-DE-COGOLLUDO.pdf>. Consultado el 02-03-2017.

⁴ Una puesta a punto del maestro en ROMERO MEDINA, R. (2013): “La arquitectura en época de los Reyes Católicos. Lorenzo Vázquez de Segovia introductor del renacimiento en Castilla (c. 1450-1515)”, en *Comunicación del Conocimiento. Anuario Científico de la Universidad Isabel I*, 1, pp.479-498.

⁵ ROMERO MEDINA, R. (2009): “El taller de entalladores alcarreños de Lorenzo Vázquez y el retablo de la iglesia de Santa María de Medinaceli (1503-1509)”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 103, pp. 357-389.

⁶ Por compras de piezas de plata que realiza el I duque, entre 1496 y 1498, como parte del ajuar doméstico de la vivienda, se puede deducir esta hipótesis. ROMERO MEDINA, R. (2015): “El palacio tardogótico castellano como arma de proyección social del linaje. Del Infantado a Cogolludo”, en *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*, 6, pp. 57-74.

⁷ ROMERO MEDINA, R. (2014): “Abastecimiento de agua y poder en la Edad Moderna. La obra de la fuente del palacio de los duques de Medinaceli en Cogolludo (1508-1648)”, en *Actas del XIV Congreso de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara, pp. 415-430.

A pesar de ello, la envergadura de este edificio, que ya desde su propia construcción parece que sufrió replanteos iniciales⁸, obligó a los sucesivos duques de Medinaceli a emplear cuantiosas sumas para mantener y adaptarlo a las necesidades del siglo, hasta quedar abandonado a mediados del siglo XVIII.

En este sentido, tenemos constancia de que entre 1538 y 1545 el maestro cántabro Juan Vélez realizaba una nueva fuente para los jardines del palacio y que esta fue sustituida cuando el maestro Juan Sierra de Buega⁹ hizo la nueva traída de aguas al edificio, entre 1620 y 1625¹⁰. En 1648, su taza fue sustituida por la labrada por el maestro vizcaíno Alonso de Madrid¹¹.

Nuevos hallazgos documentales localizados en el archivo ducal de Medinaceli nos revelan datos sobre obras en marcha durante el siglo XVI y XVIII y nos permiten aclarar aspectos que hasta ahora permanecen difusos sobre la estructura del palacio y que han sido probados por las intervenciones recientes en el edificio. Así las cosas, pasaremos a precisar estos nuevos hallazgos documentales.

OBRAS EN TIEMPOS DE DON GASTÓN DE LA CERDA, III DUQUE DE MEDINACELI

Las inusuales circunstancias en las que don Gastón de la Cerda¹², III duque de Medinaceli, estuvo al frente de la jefatura de la Casa, y su condición de clérigo,

⁸ Las recientes obras de restauración del conjunto han demostrado que inicialmente su portada principal se localizaba descentrada respecto al eje de la fachada. En el zaguán se localizó tapiada esta primitiva puerta, lo que prueba que el edificio se vio ampliado y ello obligó a centrarla de acuerdo al nuevo plan. En el palacio del Infantado, modelo tipológico que pudo inspirar a Cogolludo, la puerta se muestra descentrada al quedar condicionada por una cuestión de configuración urbanística. Ello prueba que en Cogolludo su puerta no se concibió centrada desde un principio. Cfr. RAMÍREZ GONZÁLEZ, I. (2006): *Informe preliminar de actuación arqueológica en el palacio de los duques de Medinaceli en Cogolludo (Guadalajara)*. Instituto del Patrimonio Histórico Español. Archivo Central. PD 255. Exp. 242/06. *IBIDEM* (2012): *Informe de actuación arqueológica en el palacio de los duques de Medinaceli en Cogolludo- 2ª Fase- (Guadalajara)*. Instituto de Patrimonio Histórico Español. Archivo Central. PD 256/1.

⁹ El maestro Juan Sierra de Buega se comprometía en 1617 a realizar un corredor en el palacio, que Muñoz Jiménez propone como las galerías del jardín alto del mismo que, aunque originales de la obra renacentistas, pudieron ser renovadas en el siglo XVII. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. (1990): "Arquitectura del Renacimiento en el Valle del Henares: relevancia de la villa de Cogolludo", *Actas del II Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara, pp. 651-652.

¹⁰ ROMERO MEDINA, R. (2014): *Abastecimiento de agua y poder...;op.cit.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² Don Gastón de la Cerda era hijo de don Juan de la Cerda, II duque de Medinaceli, y de su primera esposa, doña Mencía Manuel de Portugal. Profesó muy joven como fraile en la orden de San Jerónimo y ello le inhabilitó para suceder a su padre como jefe de la Casa de Medinaceli. Sin embargo, con los apoyos de su tío

no le impidieron desarrollar una labor edilicia y de coleccionismo adecuada a la construcción del discurso ideológico de su linaje¹³.

En este sentido, el escaso interés que la historiografía ha mostrado en su figura ha impedido un análisis de quien tuvo el apoyo de su tío, don Fadrique de Portugal, uno de los obispos mecenas más importantes en el primer tercio del siglo XVI.

Así las cosas, la localización de un cuaderno de cargo y data del período de 1548-1549¹⁴ nos arroja una información muy novedosa sobre las obras que realizó en el palacio de Cogolludo durante el tiempo que estuvo al frente de la Casa¹⁵. Aunque no siempre se especifica el tipo de intervención, la compra y el acopio de material no sólo nos habla de acciones de mantenimiento, que fueron, por otro lado, muy frecuentes.

La documentación alude a los maestros albañiles, vecinos de Cogolludo, Hernando de Ciruelas, el mozo, y Sebastián de Cuesta, como responsables de trastejar el perímetro del palacio para reparar las posibles goteras que afectaban al inmueble. No sabemos si ellos mismos fueron los encargados de hacer las nuevas necesarias en el palacio y asentar una ventana en la sala nueva de la huerta baja, por los que el contador del duque pagó 1.573 maravedíes.

don Fadrique de Portugal, abandonó el monasterio de Lupiana y litigó con su hermano menor, don Juan de la Cerda, hijo primogénito que su padre había tenido con su segunda mujer María de Silva, el estado y mayorazgo de la Casa de Medinaceli. Incluso llegó a casarse con una hija del conde de Salinas, doña María Sarmiento. En 1539, tras un pacto con su hermano, firmaron una concordia en la que sucedería a su padre, don Juan de la Cerda, como III duque de Medinaceli, a condición de traspasarle una cuantía anual más los beneficios de las rentas de Enciso y Deza y de legar el estado tras su muerte, como así ocurrió.

¹³ El gusto coleccionista del duque don Gastón queda muy patente en el inventario de bienes que se sacaron de su almoneda y se entregaron a su hermano don Juan de la Cerda, dónde constan tapices, muebles, pinturas y otros objetos. Sabemos del gusto de don Gastón por las joyas como las que tenía en depósito en el sagrario de la Catedral de Toledo. *Cit.* ROMERO MEDINA, R. (2007): "Señores y mecenas. Los condes de El Puerto de Santa María y el arte (siglos XV al XVIII)", *Los señoríos en la Andalucía Moderna. El Marquesado de los Vélez* / coord. por Francisco Andújar Castillo, Julián Pablo Díaz López. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 685-703.

¹⁴ ADM [=Archivo Ducal de Medinaceli]. Sección Cogolludo. Leg. 3, nº. 10. Todos los datos que señalamos a continuación están transcritos en el Apéndice Documental y son los contenidos en el documento número 1. Del documento se han extractado aquellos aspectos que sólo tienen que ver con lo relativo al palacio.

¹⁵ Sabemos que don Gastón se mantuvo atento a las peticiones de sus vasallos, incluso costeó las sepulturas de algunos de ellos. "(calderón) *Cebrian de la Cruz my mayordomo yo vos mando que de los maravedies / que son a vuestro cargo en este año de myll e quinientos y quarenta y nueve de / las rentas desta villa de Cogolludo que son a vuestro cargo deis e / paguéis al mayordomo de la iglesia de san pº desta villa de / Cogolludo myll y setecientos maravedies los quales yo mando pagar por las / sepulturas de quatro criados myos que an fallecido contenydos / en la quenta desta otra parte que se enterraron en la iglesia y dad- / selos y pagádselos en el terçio segundo deste año e tomad / su carta de pago con la qual y con esta my libranza mando que / los reçiban y pasen en quenta los dichos myll y setecientos ma- / ravedies. Dada en la dicha my villa a tres días del mes de ju- llio deste año de myll y quinientos y quarenta y nueve. El duque. / El qº Vallejo por mandando del duque my señor. Blas Gri / jalba".ADM. Sección Cogolludo. Leg. 3, nº. 10.*

En cualquier caso, todo apunta a que don Gastón de la Cerda pudo ser el responsable de la obra del jardín bajo. De hecho, la arqueología ha demostrado que este sector es una ampliación posterior a la obra inicial del jardín alto, junto al patio de servicios, caballerizas, capilla antigua, y demás dependencias¹⁶. Esta hipótesis puede sostenerse por las alusiones a obras en la huerta baja.

Además de estos nombres, también se cita a Miguel de Aleas que junto a otros maestros trabajaron en las obras del palacio con sus peones. Estamos, sin duda, ante la presencia de varias cuadrillas que realizan distintas cosas al mismo tiempo. De hecho, Miguel de Aleas se cita junto con Bartolomé de Aleas, con toda probabilidad su hijo, porque realizaron una jaula para palomas, junto a los bebederos de las aves y un tiesto para clavellinas, quizá instalado todo en el jardín bajo. Del mismo modo, se citan los destajos que debieron correr por cuenta de la cuadrilla de Melchor de Oro por cierta obra que hicieron en los entresuelos viejos.

Varios maestros venidos de Guadalajara fueron los encargados de realizar la nueva cueva de la botillería, es decir, una despensa para guardar licores y comestibles que debió ubicarse en el entorno del patio de servicios del palacio. Del mismo modo, en enlucir un corredor o galería del palacio. Debemos de pensar que se trata de los corredores o galerías del jardín alto que pudieron ser remozados en esta fecha, pues también se pagaron a Luis de Aguilar 3.000 maravedíes por el tercio segundo que le correspondía en concepto de honorarios de solar el corredor.

Por su parte, el albañil Melchor de Oro trabajó durante treinta y un días en hacer una chimenea para el cuarto nuevo y en cerrar y abrir las correspondientes puertas y ventanas de esta estancia, junto a otros trabajos que no se especifican, por los que recibió de manos del contador Vallejo 6.171 maravedíes. Para este nuevo cuarto se emplearon las 1.000 tejas que se pagaron a Juan del Olmo¹⁷.

El pago a 12 peones de 48 reales por cada cuatro días que habían trabajado en sacar arena de la huerta, es decir, allanar el terreno para realizar cierta cimentación, nos permite reforzar la hipótesis de que fue en tiempos del III duque cuando se amplió el palacio con todo el sector del jardín bajo. Este sector pudo reformarse en el siglo XVII con la construcción de unos corredores bajos y nuevos cuartos que

¹⁶ En los informes arqueológicos redactados por Ildefonso Ramírez se constata la presencia de contrafuertes en los muros que delimitan el jardín alto con el bajo y que también son perceptibles en los que limita al jardín alto con la Ronda, pero que son inexistentes en el jardín bajo. Las escaleras que permiten acceder del jardín alto al bajo fueron realizadas sobre estos contrafuertes. Cfr. RAMÍREZ GONZÁLEZ, I. (2006): Informe preliminar de actuación arqueológica en el palacio de...; *op.cit.* IBIDEM. (2012): Informe de actuación arqueológica en el palacio de los duques de Medinaceli...; *op.cit.*

¹⁷ Juan del Olmo era hortelano de profesión pero había trabajado para el duque en la casa del bosque, entendemos que era una quinta de placer. "(calderón) Veinte ducados que valen siete myll e quinientos maravedíes que / diste a Juan del Olmo mi hortelano para en cuenta / de lo que cuesta la obra del bosque de que aveys de to- / mar carta de pago. VII U D". ADM. Sección Cogolludo. Leg. 3, nº. 10.

son los que pudo realizar el maestro Antonio de las Heras¹⁸ y que son descritos en los deslindes y medidas del palacio de 1716¹⁹.

Quedaría por demostrar si fue en tiempos del III duque cuando se pudieron realizar las caballerizas del palacio. La arqueología ha demostrado que este sector es posterior a las obras iniciales del primer período constructivo del palacio²⁰. Aunque serán posteriores hallazgos documentales los que puedan desmentir o corroborar esta hipótesis, pensamos que las caballerizas debieron datar de esta época. El gusto coleccionista²¹ de armamento y alto número de arneses del III duque de Medinaceli otorgan fuerza para sostener esta teoría²².

REPAROS EN EL PALACIO EN TIEMPOS DE DON LUIS FRANCISCO DE LA CERDA Y ARAGÓN, IX DUQUE DE MEDINACELI

Como hemos señalado, la construcción del Palacio de Cogolludo se dilató durante la vida de los tres primeros duques de Medinaceli concluyéndose, en el estado en el que se describe en el siglo XVIII, hacia 1550. Sabemos que durante el siglo XVII, en tiempos de la duquesa doña Antonia de Toledo y Colonna²³, mujer del VI duque de Medinaceli, se realizan ciertas obras que son en las que intervienen

¹⁸ MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. (1990): *Arquitectura del Renacimiento en el Valle del Henares...*; *op.cit.* pp. 651-652.

¹⁹ PÉREZ ARRIBAS, J. L. y J Pérez Fernández, J. (2008): *El Palacio de Cogolludo...*; *op.cit.* p. 89 y ss.

²⁰ El muro medianero que discurre entre el jardín alto y el bajo se encuentra perfectamente alineado con la pared que delimita las dependencias del patio principal con el patio de servicios. Ello prueba que la construcción inicial sólo contempló las edificaciones alrededor del patio principal y la zona del jardín alto, siendo todo lo demás de época sensiblemente posterior. *Cfr.* RAMÍREZ GONZÁLEZ, I. (2006): Informe preliminar de actuación arqueológica en el palacio de...; *op.cit.* *IBIDEM.* (2012): Informe de actuación arqueológica en el palacio de los duques de Medinaceli...; *op.cit.*

²¹ El gusto coleccionista del duque le lleva a comprar objetos como las dos tazas labradas de bestiones o la bolsa que había encargado para cierto objeto de oro que se labraba en Guadalajara y cuyos pagos se asientan en el cuaderno de contaduría. *(calderón) Primeramente distes e pagastes a Blas de Grijalba / my criado catorce myll e noveçientos e sesenta maravedies para / llevar al doctor Francisco Nuñez de Guadalajara para pa- / galle los cien ducados que costaron dos taças de bes- / tiones que del se compraron que pesaron neve marcos / y dos reales los cuales truxo el dicho Grijalba y se pusie- / ron en my cámara y los otros cuarenta ducados bol- / castes prestados sobre ciertas doblas zayenes y / otras piezas de oro que yo os di de que me teneis / Dada cedula y los otros veinte ducados presto / doña Petronyla". *(calderón) Y en ocho ducados que diste y pagastes a Francisco de / Cordova vecino de Guadalajara para la obra que haze de / oro para una bolsa que yo le mande hazer e demás de / quatro ducados que yo le di de mi cámara para lo susodicho / de que mando que mostreis carta de pago. III U". ADM. Sección Cogolludo. Leg. 3, nº. 10.**

²² La colección de armamentos y arneses que debió conservar en el palacio de Cogolludo y que se registra en el citado inventario postmortem es objeto de una nueva publicación que está en prensa.

²³ Al quedar viuda en 1607 la hija del marqués de Velada estuvo al frente de la Casa hasta la mayoría de edad de su hijo, don Antonio Juan Luis, VII duque de Medinaceli. Empezó actuaciones importantes en las villas de Cogolludo y Medinaceli. Sobre este asunto ROMERO MEDINA, R. (2013): "Una traza de Juan Gómez

Antonio de las Heras y Juan de la Sierra y Buega, este último encargado también de la nueva traída de aguas al palacio.

No obstante, por esa fecha, los Medinaceli habían encargado la construcción de un nuevo palacio en Medinaceli a Juan Gómez de Mora. El nuevo edificio estaba concebido acorde con los nuevos tiempos, gustos y necesidades de vivienda imperantes en la Corte. Si hasta entonces los Medinaceli habían estado a caballo en ambos edificios, hemos de suponer que es partir del segundo cuarto del siglo XVII cuando el palacio de Cogolludo pasa a un segundo o tercer plano. De hecho, ya el VII duque de Medinaceli, don Antonio Juan Luis de la Cerda, fallece en sus dominios del sur, en el palacio de El Puerto de Santa María, el 7 de marzo de 1671²⁴.

La agitada vida política que tuvieron sus sucesores, el VIII duque fue primer ministro de Carlos II²⁵ y el IX duque fue virrey en Nápoles, no favoreció el hecho de habitar el palacio en unos momentos en que la gran aristocracia se trasladaba a vivir a Madrid junto a la Corte. Así, don Juan Francisco de la Cerda Enríquez de Ribera (Fig.1) fallecía en Madrid, el 20 de febrero de 1691, y don Luis Francisco de la Cerda y Aragón moría, el 26 de marzo de 1711, encarcelado en el castillo de Pamplona (Fig.2).

En cualquier caso, por los inventarios que se redactan el 21 y el 22 de octubre de 1685²⁶, para registrar los bienes del palacio y su armería, sabemos que se había hecho una obra de herraje en el palacio y que se había valorado en 7.000 reales y que esta se había efectuado “*en el poco tiempo que su Excelencia y familia han estado en él*”. Efectivamente, don Juan Francisco de la Cerda Enríquez de Ribera, VIII duque de Medinaceli, se había trasladado con su familia al palacio alcarreño tras abandonar sus cargos en el gobierno de la monarquía, el 13 de abril de ese año de 1685. En dicho palacio permaneció unos dos años, cuando se trasladó de nuevo a su palacio del Prado, en Madrid, donde falleció el 20 de febrero de 1691.

Por su parte, el IX duque de Medinaceli había nacido en el palacio de El Puerto de Santa María, el 2 de agosto de 1660, y fue nombrado con 24 años como general de las galeras en Nápoles, siendo confirmado como virrey de dicha

de Mora para los cenotafios de los duques de Medinaceli en la colegiata de Medinaceli”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 111, pp. 179-206.

²⁴ Sobre la residencia de los duques de Medinaceli en El Puerto de Santa María ROMERO MEDINA, R. (2004): “El palacio de los duques de Medinaceli y el proyecto inédito de Vicente de Acero para El Puerto de Santa María”, en *Revista de Historia de El Puerto*, 33, pp. 51-79.

²⁵ ÁLAMO MARTELL, M.^a. (2004): “El VIII duque de Medinaceli: Primer Ministro de Carlos II”, en *Los válidos / Escudero*, J.A. Madrid, pp. 547-571.

²⁶ ADM. Sección Cogolludo. Leg. 5, nº. 1. Consta uno anterior de 1667 y otro posterior de 1746. *Vid.* ADM. Sección Cogolludo. Leg. 3, nº. 44 y ADM. Sección Cogolludo. Leg. 5, nº. 38, respectivamente.



Figura 1. Retrato de Juan Francisco de la Cerda Enríquez de Ribera, Marqués de Cogolludo, después VIII duque de Medinaceli. Claudio Coello. C. 1670. Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Figura 2. Retrato de Luis Francisco de la Cerda y Aragón, Marqués de Cogolludo, después IX duque de Medinaceli y Capitán de las Costas de Andalucía. Jacob Voet. Ca. 1886. Museo Nacional del Prado.

ciudad italiana en 1692, cargo que desempeñó hasta 1706²⁷. El hecho de que el IX duque estuviese ocupado en estos importantes menesteres explica el que las residencias ducales de los dominios de La Cerda estuviesen en manos de contadores y mayordomos.

Sin embargo, no deja de ser curioso el hecho de que en la misma fecha que regrese a España, es decir, en 1706, encargase informes para reconocer el estado en el que se encontraba su palacio de Cogolludo y los reparos que era menester realizar en él²⁸. Este gesto corrobora el interés y control que el duque tenía sobre sus inmuebles, pues también tres años después, es decir, en 1709, ordenaba a su contador levantar plantas e informes de sus palacios sureños, El Puerto de Santa María, Sevilla, Bornos y Montilla²⁹.

Desconocemos si estas obras, como ahora estudiaremos, llegaron a ejecutarse, pero es la primera descripción que tenemos sobre las estancias del palacio anteriores al informe de 1716³⁰, mandada realizar cuando la Casa de Medinaceli ha cambiado de raza, es decir, por orden de su sobrino, Nicolás Fernández de Córdoba y de la Cerda, X duque de Medinaceli.

¿En qué consistían estos reparos? El 7 de junio de 1706 el maestro Joaquín Morillejo presentaba un informe sobre toda la carpintería del palacio y los reparos que eran necesarios acometer. Hemos de suponer que esta databa del origen del edificio y se encontraba en muy mal estado, con lo que era urgente su reparación. El coste de los trabajos sin la clavazón ascendía a un total de 1.474 reales de vellón.

El minucioso informe da cuenta de estancias como los patios, la galería alta, la escalera principal, el cuarto rico, el peinador de la duquesa, las capillas, así como dependencias anexas tales como las cocinas, caballerizas o la secretaría. En todos estos lugares eran necesario la sustitución de puertas, postigos o ventanas. El documento señala la necesidad de reponer 22 unidades, entre puertas, postigos y ventanas, utilizando para las piezas más destacadas la madera de nogal. Obviamente se trataba de reparar aquellas estancias que tenían más uso teniendo en cuenta que, como se deduce del informe de 1716, el recinto constaba de 83 puertas y 61 ventanas.

Por su parte, el 9 de junio de 1706, el maestro Juan Ibáñez señalaba los reparos más urgentes que necesitaba el palacio y el valor de estas obras que ascendía a la cantidad de 4.750 reales de vellón. Estos reparos concernían a temas de albañilería y maderas sobre algunas cubiertas del edificio y canalizaciones que se encontraban

²⁷ Sobre el IX duque DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, J.M^a. (2013): *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del duque de Medinaceli*. Madrid, ediciones Reichenberg.

²⁸ *Vid.* Apéndice Documental. Documentos 2 y 3.

²⁹ ROMERO MEDINA, R. (2004): El palacio de los duques de Medinaceli...; *op.cit.* p. 56.

³⁰ PÉREZ ARRIBAS, J. L. y J Pérez Fernández, J. (2008): El Palacio de Cogolludo...; *op.cit.* p. 89 y ss.

en mal estado. Estamos pues, ante simples obras de reparación que eran muy necesarias de acometer.

Así, unas de las intervenciones más notable era la que se debía de realizar en algunas estancias situadas en uno de los corredores, el situado en el lienzo de muro orientado a la zona oeste. Este corredor era el situado en el patio bajo por el que se subía al palomar, cuyo muro lindaba con los desvanes altos, es decir, con la parte más inmediata al tejado. Su techo se encontraba en mal estado y era necesario echar una viga para que recibiera los cuarterones que se habían descruzado y evitar así el desplome de su cubierta. Del mismo modo, había que intervenir en los desvanes de la capilla que, aunque situada en la parte baja del corredor, tenía unas celosías altas en el presbiterio, a la manera de tribuna, que daban al corredor alto por donde los duques podían asistir a oír misa. La cubierta era una sencilla armadura a dos aguas, realizada mediante viguetas o tijeras que tenían que repararse para que el refuerzo de los listones quedasen bien encajados en los maderos oblicuos y evitar con ello su desplome.

Los artesonados del cuarto rico, que era ochavados con sus florones, frisos y escudos de armas, estaban muy perjudicados con humedades a causa de que los doce conductos por los que se evacuaban las aguas del tejado se encontraban en pésimo estado y se aconsejaba su cambio y que se echasen de plomo, del grosor que permitiese el calicanto de la cornisa de la fachada principal, sustituyendo a los de teja que se obturaban y generaban esas filtraciones.

Del mismo modo, el maestro Ibáñez aconsejaba quitar el chapado de baldosa que recubría la cornisa de la fachada principal del palacio, la que daba a la plaza. Como razones argumentaba que la fuerza del aire de poniente los arrancaba y era un peligro para la ciudadanía y que, visto que las piedras de la cornisa eran de una sola pieza con sus canales que vaciaban en las de plomo de buena impermeabilización, este embaldosado era innecesario.

Por último, el maestro aconsejaba trastejar todos los tejados y asentar las ventanas y postigos convenientes, dando para ello las proporciones que se necesitaban de yeso, madera, teja, plomo y aceite para el betún.

CONCLUSIÓN

El palacio de Cogolludo fue una de las residencias más destacadas del linaje de la Cerda hasta el IX duque de Medinaceli, don Luis Francisco de la Cerda y Aragón. Ya a mediados del siglo XVIII la vivienda estaba abandonada y comenzaron a sucederse los primeros derrumbes, entre 1787 y 1788, llegando en ruinas al siglo XX.

Su construcción se inspira en los modelos italianos y la historiografía artística lo ha definido como uno de los primeros palacios del Renacimiento en España. Bajo

las trazas de Lorenzo Vázquez de Segovia, el edificio debía ser ya habitable hacia 1496, en tiempos de su promotor, don Luis de la Cerda, I duque de Medinaceli. Fue don Juan de la Cerda, II duque de Medinaceli, quién debió concluir las obras iniciadas por su padre, aunque será don Gastón de la Cerda, III duque y nieto del fundador, quien concluya el palacio agregándole el patio de servicios con sus estancias y el jardín bajo. Hacia 1550 el edificio estaba concluido. La documentación transcrita y analizada nos ha permitido tomar el pulso a estas obras y avanzar algunas hipótesis.

Durante el siglo XVII se hicieron obras de acondicionamiento como la nueva traída de aguas, así como reformas en las galerías principales y ciertos corredores en el jardín bajo, en tiempos de la duquesa doña Antonia de Toledo y Colonna, mujer del VI duque de Medinaceli.

A partir del VII duque los Medinaceli prefirieron los palacios de Medinaceli y El Puerto de Santa María para todo lo relacionado con la vida y representación cortesana y allí nacieron y murieron los principales miembros de la familia. Cogolludo quedaría, así, relegado a un segundo plano.

El VIII duque de Medinaceli pasó un corto período de tiempo en el palacio, apenas dos años, en los que se documentan obras de herraje, probablemente relativas a las cerraduras de las puertas y postigos de sus estancias.

Por último, fue el IX duque quien, tras su regreso en las tareas como virrey de Nápoles, encargó varios informes para saber los reparos que eran necesarios ejecutar en la vivienda. Estas obras nos hablan de simples intervenciones de urgencia que eran necesarias para mantener la solidez y estructura del inmueble. A tenor del informe que mandó redactar su sobrino y sucesor, el X duque de Medinaceli, en 1716, estas obras pudieron acometerse, si bien con su posterior estado de abandono no iban a pasar mas de 70 años para que se sucedieran los primeros derrumbes y comenzara la cuenta atrás de su brillante historia.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1

1549

Extracto del Cuaderno con el cargo y la data pertenecientes a las rentas del marquesado de Cogolludo dado por don Gastón de la Cerda, III duque de Medinaceli y tomadas por su contador Alonso de Vallejo.

ADM. Sección Cogolludo. Leg. 3, nº. 10.

Por carta de su señoría de esta guisa

(calderón) Cebrian de la Cruz my mayordomo yo vos mando que de los maravedíes / que son a vuestro cargo deste presente año de qº y quarenta y / nueve deis y paguéis a Hernando de Ciruelas el moço y Se- / bastian de la Cuesta vecinos de Cogolludo doze ducados y / medio que valen quatro myll y seiscºs y ochenta / y siete maravedíes y medio que los an de aver por / razón que están obligados ante Francisco / de Gamboa escriuano publico desta villa de Cogolludo / de trastejar y recorrer todos los te- / jados desta my casa de Cogolludo y poner toda la / teja y materiales de cal y yeso y arena / y todas las otras cosas que fueren nesçesarias / a vista y contento de oficiales lo qual an de / hazer dentro de un mes primero siguiente y des- / pues de hecho lo an de sustentar y recorrer / y que si hubiese algunas goteras las quitaran e a- / dobaran quatro años siguientes a su costa los quales / dichos quatro myll y seiscºs y ochenta y siete maravedíes y medio / les dad y pagad luego y tomad sus cartas de / pago con la qual y con esta mando que os sean / reçebidos y pasados en quenta. Fecho a treze / de julio de qºs e quarª e nueve asº. El duque / el contador Vallejo por mandado del duque my señor Blas de / Grijalba. IIII U DCLXXXVII mº

Por la presente mando que sean pasados y resçenidos en qª a vos / Cebrian de la Cruz my mayordomo de los maravedíes que son a vuestro cargo / este presente año de myll e quinientos e quarenta e nueve años myll / y quinientos y sesenta y tres maravedíes que aveis dado y pagado a las / personas contenidas en esta quenta de los días que se les / restan deviendo de los días que han trabajado en / hazer la necesaria que yo mande hazer en my casa / con el yeso que se gasto en ella y en asentar la / ventana de la sala que esta ençima de la huerta / baxa que con esta my librança y la dicha quenta / y carta de pago mando que vos sean reçebidos y pasados / en quenta los dichos myll y quinientos y sesenta y tres maravedíes / Dada en la mi vylla de Cogolludo a veynte y nueve días del / mes de setiembre de myll e quynientos e quarenta e nueve años / El duque el contador Vallejo.

(calderón) Cebrian de la Cruz mi mayordomo yo vos mando que de / los maravedíes que son a vuestro cargo deste presente año de quinientos e / quarenta e

nueve años deis y paguéis a Miguel de / Aleas y a Hernando de Ciruelas vecinos desta villa de / Cogolludo o a quien su poder oviere novecientos y cator- / ze maravedíes que los a de aver por ciertos días que an trabajado / en hazer ciertas cosas segun se contiene en la quenta / desta otra parte y dadselos y pagádselos / luego y tomad su carta de pago con la / qual y con esta mando que os sean resçebidos / y pasados en quenta los dichos maravedíes dada / en la my villa de Cogolludo a quatro de oc- / tubre de quinientos e quarenta e nueve años. El duque / el contador Vallejo por mandado del duque my señor Blas de Grijalba. DCCCCXIII

(calderón) Cebrian de la Cruz mi mayordomo yo vos mando que de los / maravedíes que son a vuestro cargo deste presente año de quinientos / e quarenta e nueve años deis y paguéis a Miguel de Aleas / y a Hernando de Ciruelas vecinos desta villa de Cogolludo maestros / de los días que an dado esta semana ellos y los peo- / nes y del yeso que se ha gastado en mis casas de palacio sete- / çientos ochenta y dos maravedíes y dadselos y pagadselos lue- / go y tomad su carta de pago con la qual y con este / mando que os sean reçebidos y pasados en quenta los / dichos maravedíes dada en la my villa de Cogolludo a honze días del / de octubre de quinientos e quarenta e nueve años el duque el contador / Vallejo por mandado del duque my señor Blas de Grijalba. DCCLXXXII.

(calderón) Cebrian de la Cruz mi mayordomo yo vos mando que de los / maravedíes que son de vuestro cargo deste presente año de myll e quinientos e / quarenta e nueve deis y paguéis a Hernando de Ciruelas / alvañyl vecino de esta my villa de Cogolludo myll maravedíes que los a de / aver desde primero día del mes de julio próximo pasado / hasta el fin de diciembre deste presente año a razon de / dos myll maravedíes que yo le mande asentar de partido / en mys libros desde el dicho dia en adelante todo el tiempo / que fuere my voluntad porque tenga cargo de trastejar / esta my casa de Cogolludo quando fuere menester quitar / alguna gotera como se contiene en la obligación que de ello / tiene hecho de los quales le aveys de descontar los derechos / de treynta y seys maravedíes al millar y dadselos y pagadse- / los como a los otros mis criados por sus tercios / deste año y tomad su carta de pago con la qual y con / esta my librança mando que se os reçiban y pasen en quenta / los dichos maravedíes segun dicho es. Dada en la my dicha villa de Cogolludo / a diez e ocho del mes de octubre deste dicho año de myll / e quinientos e quarenta e nueve años. El duque el contador Vallejo / por mandado del duque m señor Blas de Grijalba.

Por carta de su señoría de esta guisa

(calderón) Por la presente mando que sean pasados y resçebidos en / quenta a vos Cebrian de la Cruz mi mayordomo de los / maravedíes de vuestro cargo deste presente año de quinientos y quarenta / y ocho en el terçio primero del tres myll y noveçientos / y ochenta y seis maravedíes por otros tantos que vos aveys da- /

do y pagado a Miguel de Aleas y Bartolome de Aleas y / ellos los ovieron de aver de los días que por mi mandado / an trabajado en los palacios desta my villa de Cogolludo / en hazer una jaula y otras cosas que yo le mande hazer / desde tres días del mes de henero deste presente año / hasta veynte y quatro de hebrero como se quenta en la a- / veriguacion desta otra parte que Alonso de Vallejo mi contador / mayor hizo de las quales mando no mostres mas cartas / de pago de la contenyda en la dicha relación fecha en la my villa de / Cogolludo al postrero dia del mes de hebrero de myll y quinientos / y quarenta y ocho años. El duque el contador Vallejo. III U DCCCCLXXXVI

Por carta de su señoría de esta guisa

(calderón) Por la presente mando que sean pasados y resçibidos en quenta / a vos Cebrian de la Cruz mayordomo de los maravedíes de vuestro / cargo deste presente año de quinientos y quarenta y ocho en el / terçio primero del quarenta y ocho reales que valen / myll y seisçientos y treinta y dos maravedíes por otros / tantos que vos ynbiastes con buen dia mi lacayo a Ju- / lian Davila vecino de Guadalajara por cierto hilo de yerro / que ynbio para una jaula de palomas que yo mande hazer / y por un tiesto de clavellinas y çiertos ve- / vederos de palomas para lo qual y para la / obra de la dicha jaula que hazian Miguel de / Aleas y Bartolome de Aleas ya avia dado a vos / el dicho mayordomo siete antiguallas de oro / y un ducado y siete reales y diez maravedíes los quales / todas antiguallas y ducado y reales me volvistes / y yo los resçebi de vos oy dia de la fecha deste my libra- / myento con el qual y con carta de pago mando que / os sean resçebidos y pasados en quenta los dichos / myll y seisçientos y treinta y dos maravedíes fecho en la my / villa de Cogolludo a postrero dia del mes de hebrero / de myll y quinientos y quarenta y ocho años El duque el contador Vallejo. I U DCXXXII

Se gasto en hazer la cueva de la botillería y / en enlucir el corredor con el yeso y ma- / estros de Guadalajara site myll y ochoçientos / y sesenta y un maravedíes tengo la quenta y razon / por menudo y carta de pago. VII U DCCCLXI

Que di a Melchor de Oro albañyl seis myll y / çiento y setenta y un maravedíes de treinya / y tres días que han trabajado en hazer / la chimenea del quarto nuevo y en cerrar / y mudar las puertas de todo el dicho quarto / y en otras cosas que su señoría les mando en que lleva- / ban el dicho Melchor de Oro y los dichos sus mo- / ços cinco reales y medio cada dia. VI U CLXXI

Que di a Juan del Olmo para comprar mill / tejas por çedula del señor secretario tres / ducados desta carta de pago en mi libro. I U CXXV

Di a Luis de Aguilar para el tercio segundo de / la obra que haze en solar el corredor tres myll / maravedíes. IIII U

(calderon) Que di a Juan del Olmo y Pero Lamuela e Sebas- / tian de Cuevas y Juan Camaryllo e Diego el or- / telano e Mateo de Atienço y Pero Moreno y Gil / Guerra e Alonso Sanz y Andres el Herrador e Mi- / guel Delgado y Pero Garcia quarenta y ocho reales / de cada quatro días que an andado en la guer- / ta a sacar tierra para allanala syn los día que / el señor secretario les a pagado. I U DCXXXII

(calderon) Que di a Melcho de Oro y a otras personas quenta / en un cuaderno quatro myll y noveçientos / y ochenta y siete maravedíes de la obra que començo / a hazer en los entresuelos viejos y despues / del dicho destajo con tres ducados que se dieron a Buen- / dia para pajaros que truxo de Guadalajara y dos ducados / a la señora doña Petronila para desempeñar un antigualla. IIII U DCCCLXXXVII

Documento 2

Cogolludo. 7 de junio de 1706

Alfonso Diez Trijueque, escribano de la villa de Cogolludo, da fe del informe del maestro Joaquín Morillejo sobre los reparos de puertas, ventanas y postigos que son necesarios hacer en el palacio del duque de Medinaceli en Cogolludo.

ADM. Sección Cogolludo. Leg. 5, nº. 14

En la villa de Cogolludo a siete días del mes de junio / de mil y setezientos y seis años el señor Juan Diez Trijueque- / theniente de corregidor desta dicha villa y su marquesado / y mayordomo del Excmo. señor duque de Medinaceli Segor- / be Cardona y Alcalá mi señor dijo que atento en recibido / una carta orden de su E. El duque mi señor despedida / en el día dos deste presente mes para que luego y / sin la mas leve retardación busque maestro de portaven- / tanero de satisfasyon para que vea y reconozca las puertas y / ventanas que nezesite el palacio que en esta villa tiene / su E. para su adorno y avistasyon y aviendolo pues- / to en execusion y llamado a Joachim Morillejo maestro de / dicho arte y vecino de la villa de Jadraque y persona / de inteligencia y satisfacion con mi asistencia y / del presente escribano reconocio las puertas y ventanas que / nezesita y son necesarias y la forma que an de / tener de vajo de juramento que hiço conforme derecho / dijo son necesarias las ventanas y postigos siguientes /

Primeramente una puerta de dos ojas en el patio alto pasa- / do la capilla de nueve pies de alto y seis pies de ancho / menos media quarta con entrepaños de nogal y a de tener / de grueso cinco dedos y dedos (sic) y tres que tendra de costa / dozientos reales.

Yten una ventana de quatro pies de alto y / una vara menos cinco dedos de luz con sus quartillejos en el quarto / que esta junto a la capilla vieja que cae / al patio de abajo el qual tendrá de cos- / te quarenta reales.

Un postigo de seis pies y medio una vara de an- cho de luz que esta como se entra al paso de la cocina / que cae al jardín al mediodía tendra de costa / quarenta reales.

Otro postigo de siete pie de alto y de ancho / vara y dos dedos de luz con entrepaños en la ga- / leria alta que cae al jardín tendra de coste quarenta reales.

Seis ventanas en el quarto rico y frontera que cae / en la plaza mayor y los dos que este acompañan de / a ocho pies de alto y de ancho dos varas menos quatro / de luz con sus dos quarterones cada oja y arriba seis / quarterones tan bien y sus montantes en medio que / tendran de coste cada una ciento y veinte reales que / an de tener de grueso cinco dedos.

Yten otra ventana de una vara de alto y tres / quartas de ancho de luz en el peinador de la duquesa / mi señora y tendra de coste veynte y quatro reales.

Una puerta de siete pies de luz y vara de luz / con sus dos ojas en el patio de arriba tendra de coste / quarenta y cinco reales.

Otra puerta de doze varas de alto y de ancho / una vara menos dos dedos en la secretaria tendra / de coste quarenta reales.

Otra puerta en las caballerizas de ocho pies de alto / y vara y media y tres dedos todo de luz rasada / tendra de coste cinquenta y cinco reales.

Otra puerta en el patio de abajo de una oficina de dos / baras y quatro dedos de alto y de ancho / vara y tres dedos enrasadas tendra de coste quaren- / ta reales.

Iten otra puerta en la cozina donde avita el / jardinero jublidado de seis pies y medio de alto / y una vara de luz quarenta reales.

Otra puerta en el quarto que sube a la capilla que / cae a a calle Real que sube a la plaza mayor / de seis pies y medio de alto y de ancho una vara ten- / dra de coste quarenta reales.

Una ventana junto a la escalera principal como / se entra en el quarto rico de cinco quartas de alto y / una vara menos tres dedos de ancho tendra de coste / treinta reales.

Un postigo de seis pies y medio de alto y una / vara menos dos dedos de ancho quarenta reales.

Otro postigo junto al referido como se entra al / cuarto rico de seis pies y medio de alto y vara de an- / cho quarenta reales.

Todos los quales reparos son esenciales y precisos / y puestos en sus parajes y sitios señalados y sin / clavazon tendran de coste mil y quatrocientos y setenta / y

cuatro reales de vellón echos a toda costa y estilo y como / y se requiere y así lo juro
y declaro y lo firmo su merced / por no saber dicho maestro lo firmo un testigo /
de que yo el presente escriuano doy fe Francisco de Montoya / Juan Diez Trijueque.
Ante mi Alfonso Diez Trijueque. (rubrica)

Documento 3

Cogolludo. 9 de junio de 1706.

*Alfonso Diez Trijueque, escribano de la villa de Cogolludo, da fe del informe del maestro
Juan Ibáñez sobre los reparos que necesita el palacio del duque de Medinaceli en Cogolludo.*

ADM. Sección Cogolludo. Leg. 5, nº. 14

En la villa de Cogolludo a nueve días del mes / de junio se setecientos y seis años ante el
señor / Juan Diez Trijueque theniente de corregidor en ella / su marquesado y mayordomo
del Excmo. Sr. Duque / de Medinaceli parecio Juan Ibáñez vecino / de ella y maestro de
obras y de bajo juramento que / hizo por Dios nuestro Señor y a una señal de la Cruz /
dijo que de orden de su merced ha visto y reconocido / los reparos y tejados que tiene el
palasio de su / Excelencia y es nezesario lo siguiente

Primeramente al entrar en el palomar ay que echar / una viga de quarta y sexma para
que reciva / unos quartones que ay descruzados con sus buenos / pies.

Yten pasado el palomar como vamos a los / desvanes de la capilla ay un reparo de car-
/ pintería de cinquenta y tres pies de largo y / veynte y dos de ancho y dicho reparo sea
debol- / ver armar de tijeras y echando siete tijeras so- / bre las siete sobrantes a mas dando
lo mismo / alto del tejado correspondiente echando su ylera / y dos cintas a los lado y
aprovechan los quar- / tones que fueren vuenos y los que faltaren nue- / bos y las tablas lo
mismo.

Iten aviendo pasado a reparar el daño que / padece toda la frontera y los artesonados del
quarto / rico es necesario para el remedio de tanto daño / declaro y doy de parecer de que
en doze conductos / que ay para salir el agua del tejado que se qui- / ten unas canales que
oy tiene de viejas que se / echen de plomo todo lo que cede el calicante de / la execucion
de la cornisa por razon de que los canales / de teja con el mor que crian los tejados y en
parti- / cular en las ombrias se entrampan y se buelbe el agua / atrás y los respaldos por la
parte del tejado no se an de / poner como oy están si no es poniendo las tejas / de frente
para que el yeso del respaldo no / levante tanto.

Otrosi de lo que mucho tiempo a que se hizo en dicha / cornisa un chapao de valdosa
presumiendo que el daño / de dicha frontera de allí doy de parecer de que se / quite dicho
chapao por dos razones la una porque las / piedras de la cornisa son de una pieza y tienen
sus ca- / nales que bacian a las de plomo y estas enbetunandolas / con betun bien hecho
con pelos de cabra y azeyte vien / cojidas esas juntas quedara muy permantente / y lo atrape
los aires de poniente son tan recios que / las mas de ellas a echado al suelo y esta a peligro
de / suceder alguna fatalidad por la gente que pasa / por debajo y ser paso preciso.

Yten todos los tejados sean de desvolver a canal / abierta echando las canales quatro dedos una / de otra y tras la por las canales ya las cobija lo / necesario por razon de que abia muchas nuevas y sean de / cojer boquillas yleras respaldos y dos cañones de / chimenea que ay caidos y guarnecer todas la demás / que las tejas maestras que faltaren para los aguilonos / y yleras se an de lucir.

Yten se an de sentar todas las ventanas y / postigos para cuyos reparos seran necesario los / materiales poco mas o menos siguientes.

De yeso seicentas fanegas a real cada una / importan seisientos reales.

De madera tallas ripias y quartones asta dosien- / tos reales.

De tejas por estar muy falto y las que sean llevado los / ayres y aberse recorrido muchas veces y alargado / son necesarias quinze mill tejas que impor- / tan mil quinientos reales.

De plomo y azeite para los betunes hasta dosientos / y cinquenta reales.

De maestros y oficiales y limpiar lo obrado / dos mil y doçientos reales.

Todos los quales reparos son nezsarios y segun / los materiales y lo demás mencionado en esta / declaracion tendra de coste quatro mil setezien- / tos y cinquenta reales de vellón poco mas o menos.

Asi lo declaro y firmo con su merced de lo qual doy fe Juan Diez Trijueque (rubrica)
Juan Ibañez.(rubrica)

Ante mi Alfonso Diez Trijueque. (rubrica)

BIBLIOGRAFÍA

(ENERO 2016 - MAYO 2017)

Resumen

Como en ocasiones anteriores, recogemos en las páginas que siguen, todas aquellas reseñas bibliográficas relacionadas con las tres funciones principales que debe desempeñar un museo, aunque sabemos que, como es lógico, no estén todas: los estudios de Historia (fundamentalmente las materias con ella relacionadas como la Arqueología y otros que contribuyan a mejor comprender los distintos aspectos de la evolución de la urbe alcarreña, así como de la mayor parte de sus pueblos), de Arte, fundamental, como es posible comprender tras el recorrido de las salas de cualquier museo y, el folklore, precisamente en el momento actual en el que se encuentra en trance de desaparición, o cuanto menos de transformación hacia un mundo globalizado en el que de manera machacona se vienen repitiendo multitud de aspectos nuevamente desarrollados o surgidos de la mente popular tradicional.

Bibliografía que consideramos importante reunir en una publicación para su más fácil utilización por parte de los investigadores del mañana que, de esta manera, podrán tenerla siempre a su alcance de una manera fácil para lograr una mayor eficacia a la hora de llevar a cabo sus trabajos.

Palabras clave

Bibliografía, Guadalajara, Historia de Guadalajara, Arte de Guadalajara, Folklore de Guadalajara.

Summary

Like in previous occasions, we gather here all the bibliographic references related with the three main functions a Museum must play, although we know, as it is only reasonable, that we haven't included all possible references: History studies (mainly subjects related with it such as archaeology and others that help us to better understand the different aspects that impact the evolution of cities in Guadalajara, as well as of villages), Art Studies, essential, as you will deduct after visiting any museum and Folk studies, that are about to disappear or to change under the current circumstances of the globalized world.

We believe it is useful to gather all that bibliography in a single publication to facilitate the work of future researchers who, thus, will always have it available to be more efficient on their work.

Key words

Bibliography, Guadalajara, History of Guadalajara, Art from Guadalajara, Guadalajara's folklore.

HISTORIA

ALEGRE CARVAJAL, Esther, “Dos visiones sobre la mujer, dos ideologías sobre la ciudad. Cristine de Pizan y Teresa de Jesús: de la *Ciudad de las Damas* al *Castillo Interior*”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, nº. 33 (University of California at Santa Bárbara, USA, 2016), pp. 211-229. (Ed. digital).

ARAÚZ DE ROBLES, Santiago, *Los desiertos de la cultura (una crisis agraria)*, 2ª. ed. (aument.), Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2016, 238 pp.

BENITO DE LA TORRE, Luis Mariano, *Las Villas del sur de la Alcarria. En el siglo XVI*, Charleston, SC (USA), El Autor, 2015, 740 pp.

BENITO DE LA TORRE, Luis Mariano, *La Inquisición en la provincia de Zorita. Juzgado del Santo Oficio de la Inquisición del Reino de Toledo, causas civiles que de el penden y pendieren adelante*, Madrid, El Autor, Año del Señor de 2016, 197 pp.

BERMEJO BATANERO, Fernando (dir.) et allí, *Éboli, la princesa de la Alcarria. 475 Aniversario de Ana de Mendoza, Princesa de Éboli, Cifuentes 1540-Pastrana 1592*, El Ejido (Almería), Ed. Círculo Rojo (col. Docencia), 2016, 362 pp. Prólogo de Miguel Cabellos Losa. Introducción de Fernando Bermejo Batanero.

Contiene:

ARES, Nacho, “Los falsos amoríos de la princesa de Éboli”, pp. 29-48; DADSON, Dr. Trevor J., “Nuevos documentos para la biografía de la princesa de Éboli”, pp. 49-91; REED, Dra. Helen H., “Tres cartas inéditas de Catalina de Silva y Andrade, “la Clárida”, madre de Ana de Mendoza y de la Cerda”, pp. 93-140; RUIZ RODRÍGUEZ, Dr. Ignacio, “El secretario Antonio Pérez y la princesa de Éboli”, pp. 141-213; BERMEJO BATANERO, Dr. Fernando, “La relación de Ana de Mendoza y de la Cerda con su villa natal y el condado de Cifuentes”, pp. 215-264; ALEGRE CARVAJAL, Dra. Esther, “La princesa de Éboli. Primera duquesa de Pastrana”, pp. 265-302, y MARHUENDA, Dr. Francisco, “Ruy Gómez, el gran privado de Felipe II”, pp. 303-358.

BLANCO GARCÍA, J. F., “Primeros indicios del uso de la escritura en Carpetania”, *Estudios de Lenguas y Epigrafía Antiguas (ELEA)*, nº. 14 (abril 2015), pp. 129-219. (Cerámicas de La Guirnalda (Quer) del Museo de Guadalajara).

BUENO, P.; BARROSO, R., y BALBÍN, R., “Between east and west: megaliths in the centre of the Iberian Península”, en LAPORTE, Luc. y SCARRE, Chris (eds.),

The megalithic architectures of Europe, Oxford, Oxbow Books, 2015 [2016], pp. 157-166. (Material megalítico del Portillo de las Cortes).

CERDEÑO, María Luisa y GAMO, Emilio, “Estudio preliminar del campamento romano de La Cabeza del Cid (Hinojosa, Guadalajara, España)”, *Complutum*, Vol. 27 (1), Madrid, Universidad Complutense, 2016, pp. 169-184.

CONTRERAS, Bibiano, *Hiendelaencina. El País de la Plata*, CreateSpace Independent Publishing Platform (y Espacio virtual Atienza de los Juglares), 2016, 98 pp.

DADSON, Trevor, “Tradición y reforma en la vida espiritual de la princesa de Éboli”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, nº. 33 (University of California at Santa Bárbara, USA, 2016), pp. 230-245. (Ed. digital).

DADSON, Trevor J., “Los libros y lecturas de un poeta áureo: Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas”, *Ilcea. (Revue de l'institut des langues et cultures d'Europe, Amerique, Afrique et Asia)*, 25 (2016). <http://ilcea.revues.org/3758>

DOMENECH, Gustavo, *Los héroes de Hueva*, Sevilla, Eds. Ende, 2016, 224 pp. [Ed. bilingüe castellano / inglés].

ESTEBAN [GONZALO], José, *El crimen de Mazarete. Historia (y consecuencias) de un error judicial*, Madrid, Reino de Cordelia S. L., 2016, 176 pp.

GALVEZ YAGÜE Jesús y FELIPE ENCABO, José Carlos, Torija 1937. *La otra mirada de la guerra*, Guadalajara Intermedio Ediciones, 2017, 206 pp.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Basilio Antonio Carrasco Hernando, Obispo de Ibiza. Un antiliberal defensor de los derechos de la Iglesia en la España de la primera mitad del siglo XIX*, Torrelavega (Cantabria), Ed. Fanes, 2016, 183.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *La frustración de la élite morisca en el reino de Castilla (1570-1610). Vida y tragedia de Hernán López el Feri “el joven”*, Torrelavega (Cantabria), Ed. Fanes, 2016, 326 pp.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Ruy Gómez de Silva. De privado de Felipe II a señor de vasallos*, Torrelavega (Cantabria), Ed. Fanes, 2016, 274 pp.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Los Condes de Yebes. De la familia genovesa Imprea-Pallavicini a la Figueroa-Tur de Montis*, Torrelavega (Cantabria), Ed. Fanes, 2016, 182 pp.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Isabel Osorio. El amor secreto de Felipe II: Biografía de una reina sin corona*, Torrelavega (Cantabria), Ed. Fanes, 2016, 174 pp.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Breve historia de los balnearios en Castilla-La Mancha. De los orígenes y desarrollo hasta las primeras décadas del siglo XX (1770-1936)*, Torrelavega (Cantabria), Ed. Fanes, 2016, 246 pp. [Balnearios de Guadalajara en pp. 231-244: Mantiel, La Isabela y Trillo -Carlos III-].

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Alonso Hurtado de Velarde. Poeta y dramaturgo del Siglo de Oro*, Torrelavega (Cantabria), Ed. Fanes, 2016, 170 pp.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Matías Vinuesa, Cura de Tamajón: Héroe de la Religión y del Trono*, Torrelavega (Cantabria), Fanes, 2016, 164 pp.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Historia de la industria papelera en Pastrana. La familia Mendoza y el fomento de la actividad económica en el reino de Castilla (ss. XVII-XIX)*, Torrelavega (Cantabria), Fanes, 2017, 148 pp.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Descripciones del Cardenal Lorenzana en la provincia de Guadalajara (1782-1787). La historia de más de un centenar de municipios*, Torrelavega (Cantabria), Ed. Fanes, 2017, 554 pp.

GISMERA VELASCO, Tomás, *Manuel Serrano Sanz*, Amazon / CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 132 pp.

GISMERA VELASCO, Tomás, *La Colmena de Guadalajara*, Amazon / CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 48 pp.

GISMERA VELASCO, Tomás, *El Centro Alcarreño de Madrid*, Amazon / CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 60 pp.

GISMERA VELASCO, Tomás, *Cifuentes: El crimen del ermitaño*, Amazon / CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 68 pp.

GISMERA VELASCO, Tomás, *Tierzo: El crimen de la Malquerida*, Amazon / CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 52 pp.

GISMERA VELASCO, Tomás, *Maranchón: El crimen de los muleteros*, Amazon / CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 62 pp.

GISMERA VELASCO, Tomás, *Mazarete: El error judicial*, Amazon / CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 62 pp.

GISMERER VELASCO, Tomás, *Atienza, historia del siglo XX. Los años de la luz (1900-1909)*, Vol. I, Amazon / CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 140 pp.

GISMERER VELASCO, Tomás, *Botarga la larga. Carnaval en Guadalajara. Botargas y Enmascarados Alcarreños*, Amazon / CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 132 pp.

GISMERER VELASCO, Tomás, *Las Santas Espinas de Atienza. El Grial de Guadalajara*, Great Britain by Amazon, 2017, 142 pp.

GONZÁLEZ-CALERO, Alfonso (coord.), *Castilla y La Mancha en el siglo XVIII. Aproximación y miscelánea*, Toledo, Almud, ediciones de Castilla-La Mancha (Col. Biblioteca Añil, 63), 2016, 639 pp.

HERCE MONTIEL, Pablo, *La duquesa de Sevillano y su obra social*, 2ª. ed., (ampliada), Guadalajara, Excmaª. Diputación Provincial de Guadalajara y Excmº. Ayuntamiento de Guadalajara, 2016, 248 pp.

HERRERER CASADO, Antonio, *Heráldica molinesa*, Guadalajara, Aache Ediciones, (col. Tierra de Guadalajara, nº. 99), 2016, 112 pp.

HERRERER CASADO, Antonio, *Crónica y guía de la provincia de Guadalajara*, 3ª ed. Guadalajara, Aache Eds., 2017, 1.200 pp. En PDF soporte CD.

JORDÁN CÓLERER, C., "Chronica Epigraphica Celtiberica IX", *Paleohispanica* 15, 2015, pp. 227-248.

LABARTER, A., "Nuevas matrices de sello en árabe de la Península Ibérica", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo CXI, Enero-Diciembre 2015 [2016], Castellón, Diputación Provincial, pp. 113-128. (Tesorillo de Aranzueque y su sello con grafía árabe).

LÓPEZ DIÉGUEZ, Pedro, *Mondéjar en la historia*, Herrera del Duque, Ed. Arca de la Alianza, 2017, 144 pp.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, "Plácido Ballesteros San José. Alvar Fáñez. Trayectoria histórica del defensor del reino de Toledo (1085-1114)", *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, nº. 32 (University of California at Santa Bárbara, USA, 2016), pp. 727-733.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, "Aurelio García López (Transcripción, estudio y comentario). Gaspar Ibáñez de Segovia. Historia de la Casa de Mondéjar",

eHumanista. Journal of Iberian Studies, nº. 34 (University of California at Santa Bárbara, U.S.A., 2016), pp. 574-577.

LOZANO ROJO, Juan Ramón, *Valdeavellano. Historia de un pueblo sin historia*, Guadalajara, El Autor, 2016, 2 tomos: I.- 254 pp. y II.- 287 pp.

MARTÍNEZ DE CORO, Francisco, *Martínez Izquierdo. Diputado. Senador y primer Obispo de Madrid-Alcalá (1830-1886)*, Madrid, Edibesa, 2016, 1008 pp.

MARTÍNEZ GÓMEZ, Luis Antonio, *Fuentelabiguera. La familia Antequera Enríquez*, Almería, Ed. Círculo Rojo (col. Investigación), 2016, 670 pp.

MONTERO SÁNCHEZ, Ángel, *Pareja. Villa de sínodos diocesanos de Cuenca*, Guadalajara, Aache Ediciones (col. Tierra de Guadalajara, 97), 2016, 144 pp.

MORALES, F. V., “Las salinas de Imón (Guadalajara): Un paisaje cultural de gran valor histórico”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VI. Geografía, núms. 8-9 (2016), pp. 329-332.

OLEA ÁLVAREZ, Pedro A., *Noticias insólitas del antiguo obispado de Sigüenza*, Orduña (Bilbao), Colegio Nuestra Señora de la Antigua, 2016, 146 pp.

PECES RATA, Felipe-Gil, *Escarceos en el archivo de la catedral de Sigüenza*, Sigüenza, El Autor / Gráficas Carpintero, S, L., 2016, 110 pp.

ROSA, G. y SOUSA, M. J., *Monasterio e iglesia de Santa María de Monsalud. Marcas de cantero y gliptografía*, Guadalajara, Aache Ediciones, 2016, 75 pp. (Ed. en PDF sobre DVD).

SAGASTI LACALLE, Blanca, *De la casa familiar de los López de Dicastillo al palacio de la condesa de la Vega del Pozo*, [Estella-Lizarra] Navarra, La Autora, 2016, 192 pp.

SANZ BUENO, Lupe, *Historia de Uceda*, Madrid, La Autora, 2016, 302 pp.

SOLANO, Javier, *Memoria de Guadalajara (1800-1936)*, Guadalajara, Ed. Nueva Alcarria, 2016, 239 pp.

ARTE

aTempora. Cervantes 1616-2016 Shakespeare, Toledo, Fundación Impulsa / Obispado de Sigüenza-Guadalajara, 2016, 467 pp. [Catálogo de la exposición del

mismo nombre celebrada en la Catedral de Sigüenza entre el 8 de junio y el 16 de octubre de 2016].

Contiene:

Alfonso Caballero Klink, “Por qué aTempora”, pp. 11-21; Jesús de las Heras Muela, “Un bajel en Castilla, una fortaleza en la Meseta, una catedral para descubrir y redescubrir”, pp. 23-33; José Manuel Lucía Megías, “Miguel de Cervantes: una biografía en construcción”, pp. 35-51; José Manuel González, “Cervantes-Shakespeare (1616-2016) excelencia literaria compartida”, pp. 53-67; Elisa Romero Fdez-Huidobro, “La universalidad de un mito y del hombre que lo crea”, pp. 69-81; Francisco Javier Ramos Gómez, “El arte en Sigüenza durante la época de Cervantes (1550-1625)”, pp. 83-99; Lidia Santalices, “Restauración de las banderas de la Catedral de Sigüenza”, pp. 101-113; Consolación González Casarrubios, “La vida cotidiana en tiempos de Cervantes”, pp. 115-127; “Catálogo aTempora Cervantes 1616-2016 Shakespeare”, pp. 132-465:

“El poder y su imagen”, pp. 132-141; “Negro sobre blanco”, pp. 144-181; “La botica de San Mateo”, pp. 184-241; “Tapicerías”, pp. 244-259; “Doménikos”, pp. 267; “Cervantes, soldado de Rey de España”, pp. 270-327; “La vida cotidiana en la España de Cervantes”, pp. 330-357; “El gabinete del escritor”, pp. 360-383; “In principio creavit Deus caelum et terram”, pp. 386-397; “Fieles a San Eloy”, pp. 400-421; “En olor de santidad”, pp. 424-427; “Intercesores”, pp. 430-447; “Memento”, pp. 450-461; “Gloria”, pp. 464-465, y Agradecimientos, agradecimientos institucionales, exposición y catálogo, pp. 466-467.

ÁVILA VIVAR, Mario, *Los ángeles inmaculistas de Tartanedo y el apostolado de Peralejos de las Truchas*, Toledo, Servicio de Publicaciones. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2016, 60 pp.

ÁVILA VIVAR, Mario (ed.), *Angelología Barroca. Las series angélicas*, Toledo, El Autor, 2016, 401 pp. (Ángeles de Bartolomé Román: portada y pp. 209-210).

BERNAL [GUTIÉRREZ], Santiago, *La cámara de Bernal. Tras la huella de Cela en la Alcarria, 1972*, Guadalajara, Diputación de Guadalajara, 2016, 85 pp.

Contiene:

LATRE REBLED, José Manuel, “Santiago Bernal, La “Mirada Viva” de un maestro de la fotografía”, pp. 5-6; HERRERA CASADO, Antonio,

“Memoria de un viaje a la Alcarria con Cela y Bernal”, pp. 9-11; BERNAL, Santiago, “Vivencias y anécdotas que vuelven a mi memoria viendo los negativos de aquel día”, pp. 13-16; “Fotografías”, pp. 17-80; “Santiago Bernal, fotógrafo amateur en el más amplio sentido”, pp. 81-83, y “Agradecimientos”, p. 85.

ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, “Platería barcelonesa en la provincia de Guadalajara”, en Jesús Rivas Carmona (coord.), *Estudios de platería San Eloy 2016*, Murcia, Universidad. Servicio de Publicaciones, 2016, pp. 151-161.

Exposición Cela Siempre en la Alcarria. Centenario del nacimiento de Camilo José Cela (1916-2016). 70º. Aniversario del Viaje a La Alcarria del 15 de Junio al 24 de Septiembre de 2016. Sala de Arte Antonio Pérez-Centro San José. Guadalajara, Diputación de Guadalajara, 2016 s. p. [pero 8 pp.].

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *La desaparecida iglesia de San Andrés (Guadalajara). Memoria de arquitectura barroca en la comarca de la Alcarria*, Torrelavega, Cantabria, Ed. Fanes, 2016, 154 pp.

GISMERA VELASCO, Tomás, *La Iglesia Museo de la Santísima Trinidad en Atienza*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 154 pp.

GISMERA VELASCO, Tomás, *La Iglesia Museo de San Gil, en Atienza*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 148 pp.

GISMERA VELASCO, Tomás, *La Iglesia Museo de San Bartolomé y la Capilla del Santo Cristo, en Atienza*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 140 pp.

Pieza destacada. El martirio de santa Catalina de Gregorio Martínez. Exposición permanente del Museo de Guadalajara. Tránsitos, noviembre de 2015 a enero de 2016, Guadalajara, Museo de Guadalajara, 2015, s. p. (pero 8 pp.). (Texto de F. Collar de Cáceres).

HERRERA CASADO, Antonio, *La catedral de Sigüenza*, Guadalajara, Aache Eds. (col. Tierra de Guadalajara, nº. 101), 2016, 144 pp.

LÓPEZ-PALACIOS VILLAVERDE, José Antonio y VELASCO PÉREZ, Juan Ramón, *Antonio López-Palacios. Fotógrafo y reportero gráfico 1925-1997*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara-Servicio de Cultura-Centro de la Fotografía y de la Imagen Histórica de Guadalajara, 2016, 40 pp. (Catálogo de la exposición).

MEJÍA ASENSIO, Ángel, *Preceptores y maestros. La enseñanza de la gramática y de las primeras letras en la provincia de Guadalajara durante la Edad Moderna*, Guadalajara, Diputación de Guadalajara, 2016, 325 pp. (Premio Provincia de Guadalajara de Investigación Histórica y Etnográfica “Layna Serrano” 2015).

MOLINA PIÑEDO, Fray Ramón, *Piedras vivas. Iglesia parroquial de San Pedro de Yunquera. Historia-Arte-Vida. Tomo III (siglos XX-XXI)*, Guadalajara, Ed. Bornova, A. T. C., S. L., (col. Babel, nº. 3), 2016, 658 pp.

PRADILLO Y ESTEBAN, Pedro José (Direc. y coord.) *et allí, Mi tierra, mis paisajes. Pinturas de Regino Pradillo*, Guadalajara, Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, [Exposición]. Museo Francisco Sobrino, del 3 de junio al 17 de septiembre de 2016, 48 pp. [Catálogo].

SAGASTA LACALLE, Blanca, *De la casa familiar de los López de Dicastillo al Palacio de la Condesa de la Vega del Pozo*, Estella-Lizarrá (Navarra), La Autora, 2016, 189 pp.

SALDAÑA CARRETERO, Rosa M^a., “Pedro de Castañeda, Bartolomé de Escudera y Juan de Cerecedo, el caso de tres pintores en la Alcalá de Henares del siglo XVI”, *Anales Complutenses*, XXVII, 2015, pp. 79-99.

VARELA MERINO, Lucía, “La venida a España de Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo: las pinturas de la capilla de Luis de Lucena, en Guadalajara”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº. LXXXIV, 2001, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 175-184.

VV. AA., *Abstracción. Del Grupo Pórtico al Centro de Cálculo, 1948-1968*, Madrid, Galería Guillermo de Osma / Ayuntamiento de Guadalajara-Patronato Municipal de Cultura, 2015, 142 pp. (Catálogo de la exposición. Guadalajara, Museo Francisco Sobrino, 11 de diciembre de 2015 – 6 de febrero de 2016).

VV. AA., *Europas. Guía PHotoEspaña*, Madrid, 2016, La Fábrica, pp. 164-165. (Exposición Ferdinando Scianna, Museo de Guadalajara).

VV. AA., *El Siglo de Oro. Die Ära Velázquez*, Berlín, Gemäldegalerie 2016.

Contiene:

AGUADO DÍAZ, F., “Christus am Kreuz. Luisa Ignacia Roldán”, p. 246, ficha nº. 88 y AGUADO DÍAZ, F., “Die Jungfrau Maria als Kind mit den

Heiliguen Joaquin und Anna. Luisa Ignacia Roldán. La Roldana”, p. 260, ficha nº. 97.

ANTROPOLOGÍA, ETNOLOGÍA, FOLKLORE

AGUILAR SERRANO, Pedro, *La Huerce. Historia de un pueblo solitario*, Guadalajara, Intermedio Eds., 2017.

ALONSO RAMOS, José Antonio, *Íntima. La intimidad femenina en la cultura tradicional de Guadalajara*. Guadalajara. Diputación. Servicio de Cultura. Centro de Cultura Tradicional. Posada del Cordón. (Atienza, Verano 2017), 20 pp.

CARPINTERO LÓPEZ, Mario, *Carta de Candelas leída en El Casar. 6 de febrero 1016. Escrita por:...*, s.l. Ayuntamiento de El Casar, 2016, 69 pp. (Contiene 342 estrofas).

CARPINTERO LÓPEZ, Mario, MARCOS LÓPEZ, Vicente y MARTÍN PÉREZ, Julia, *Carta de Candelas. Leída en El Casar. 4 Febrero 2017. Sábado 4 de febrero de 2017*, s.l. [El Casar], Ayuntamiento de El Casar, 2017, 72 pp. (Contiene 365 estrofas de 4 versos).

CARRASCO, Jesús-F., “Parecidos sorprendentes entre salinas de interior de diferentes continentes. El caso de las salinas de Peñón Blanco (México) y las de Imón y La Olmeda en Guadalajara (España)”, *El Alfolí*, 19 (Verano 2016), pp. 3-8.

CASTELLOTEHERRERO, Eulalia, *Exvotos pintados en la provincia de Guadalajara, Guadalajara*, Diputación de Guadalajara. Servicio de Cultura. Centro de Cultura Tradicional, 2015, 300 pp. (CD).

CERDÀ, Paco, *Los últimos. Voces de la Laponia española*, 2ª. ed. Logroño (La Rioja), Pepitas de calabaza, ed., febrero 2017, 163 pp. (“Guadalajara. Zona cero en pp. 11-29).

Cuadernos de Etnología de Guadalajara. Revista de Estudios del Servicio de Cultura de la Diputación de Guadalajara, núms. 47-48 (2015-2016), 492 pp.

Contiene:

MARTÍNEZ GARCÍA, Julio, “Matachines y las danzas de cuadrillas españolas: El caso de los paloteos de Valverde los Arroyos (Guadalajara)”,

pp. 7-28; LAGUNA RUBIO, José Ángel, “Bibliografía sobre Santa Librada”, pp. 29-61; GISMERA VELASCO, Tomás, “El molino de harina en Atienza”, pp. 63-82; BENITO BENITO, José Fernando, “Otra Loa a San Acacio en Utande (Moros y Cristianos)”, pp. 83-96; PRADILLO Y ESTEBAN, Pedro José, “El dance de los zancos en Guadalajara. Una tradición recuperada”, pp. 97-110; PÉREZ ARRIBAS, Juan Luis, “Estudio histórico sobre los toros en Cogolludo”, pp. 111-122; LÓPEZ PUERTA, Luis, “Los confiteros de la ciudad de Guadalajara a mediados del siglo XIX”, pp. 123-129; BARBAS NIETO, Ricardo L., “El origen de los rollos, picotas y cruces de caminos. De árboles y bosques sagrados, pilares, palos concejiles. Irminsul”, pp. 131-141; CASTELLOTE HERRERO, Eulalia y NIETO CAMBRA, Marco Antonio, “Patrimonio etnográfico: Palomares de Guadalajara”, pp. 143-162; LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, “Apuntes etnográficos recogidos por Don Epifanio Herranz Palazuelos en su libro *Guadalajara por dentro* (1992)”, pp. 163-230; FUENTES SÁNCHEZ, Raquel, “El Mayo en la Baja Alcarria: una posible reconstrucción”, pp. 231-238; VILLAR MORENO, Ricardo, “La celebración del carnaval en Riba de Saelices”, pp. 239-253; MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, “Historia documental de los hornos de cal tradicionales en la ciudad de Guadalajara y su provincia”, pp. 255-280; OLMO ORTEGA, Anselmo del y ALONSO RAMOS, José Antonio, “El museo del herraje de Palazuelos (Guadalajara)”, pp. 281-311; RANZ YUBERO, José Antonio y LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, “Topónimos contenidos en *La Gaznápira* de Andrés Berlanga”, pp. 313-336; FUENTES SÁNCHEZ, Raquel, “Una clasificación de los juegos tradicionales en la Alcarria Baja”, pp. 337-354; NIETO TABERNÉ, Tomás, “La arquitectura tradicional en la Sierra del Ocejón. Arquitectura negra y dorada. Teoría e instrumentos para la protección. Tipologías singulares”, pp. 355-426, y ALONSO RAMOS, José Antonio, “La muerte en la tradición de Guadalajara”, pp. 427-490.

Entre albugues y clarines. Instrumentos musicales en la obra de Cervantes. Colección Ismael. Molina de Aragón, Casa de la Cultura de San Francisco. Del 12 de julio al 28 de agosto de 2016, sin datos [pero Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha], tríptico.

Contiene:

Elisa Romero Fernández-Huidobro, “La música en el Quijote”.

GARCÍA CALLADO, M^a. Josefa, *Luzaga. Magia de horizontes en el Alto Tajuña*, Madrid, La Autora, Guías de Ecoturismo, 2016, 124 pp.

GISMERER VELASCO, Tomás, *La Migaña o Mingaña: Jerga o jerigonza de los tratantes, muleteros y esquiladores de Milmarcos y Fuentelsaz, en Guadalajara*, Wroclaw (Poland), Amazon / Fulfillment Poland, 2016, 78 pp.

GISMERER VELASCO, Tomás, *La Virgen de los Dolores. Patrona de Atienza*, Amazon / CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 72 pp.

GISMERER VELASCO, Tomás, *Crónicas de La Caballada de Atienza*, Amazon / CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 150 pp.

GISMERER VELASCO, Tomás, *El Viaje al Alto Rey de Manuel Pérez Villamil de 1879*, Amazon / CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 98 pp.

GISMERER VELASCO, Tomás, *Historia de las Salinas de Tierra de Atienza: Imón; La Olmeda; Almallá; Saelices; Medinaceli y Guadalajara*, Amazon / CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, 445 pp.

GISMERER VELASCO, Tomás, *La Caballada de Atienza, paso a paso*, Wroclaw (Poland), Amazon / Fulfillment Poland, 2016, 207 pp.

GISMERER VELASCO, Tomás, *Botarga la larga. Carnaval en Guadalajara. Botargas y Enmascarados Alcarreños*, Amazon / Great Britain, 2016, 132 pp.

GISMERER VELASCO, Tomás, *Las Santas Espinas de Atienza: El Grial de Guadalajara*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017, 144 pp.

LARA, María, *Pasaporte de Bruja. Volando en escoba, de España a América, en tiempo de Cervantes*, Cuenca, ed. Aldebarán, 2016, 229 pp.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, “Algunas costumbres sobre los molinos en los fueros de la provincia de Guadalajara”, *Revista de Folklore*, nº. 410 (Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, Abril de 2016), pp. 4-16. (Ed. digital).

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, “Algunos datos acerca de la Virgen de la Salceda, hallada entre Peñalver y Tendilla (Guadalajara)”, *Revista de Folklore*, nº. 415 (Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, 2016), pp. 4-19.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, “La Entrada de Moros y Cristianos de Peñalén (Guadalajara) en 1953”, *Revista de Folklore*, nº. 418 (Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, Diciembre 2016), pp. 43-62.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, “Loa en alabanza del Dulce Nombre de Jesús, representada en Majaelayo (Guadalajara) en 1806”, *Revista de Folklore*, n.º. 419 (Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, Enero 2017), pp. 12-42.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, “Aspectos etnológicos y folklóricos en la obra del cronista de Sigüenza Don Juan Antonio Martínez Gómez-Gordo”, *Revista de Folklore*, n.º. 426 (Valladolid, Fundación “Joaquín Díaz”, Agosto 2017), pp. 48-59.

MAÑUECO, Juan Pablo, *La leyenda de la Noche de Ánimas de Guadalajara y otras leyendas de Mañueco*, Guadalajara, 2016, 140 pp.

MARTÍN-SALAS VALLADARES, Ignacio, “Agua y Fuego. Homenaje a la mujer”, *Noticias Adobe*, Marzo de 2017, s. p. [“La red social.- Foto de la fuente de Yélamos de Abajo y “La escuela” (Zarzuela de Jadraque)].

PECES RATA, Felipe-G. y NAVARRO NAVARRO, Alejo, *El Rosario de Faroles de Sigüenza. Introducciones a los misterios. De Interés Turístico Regional*, Guadalajara, Los Autores, 2015, 120 pp.

TRIJUEQUE SERANO, David, *Flora silvestre de la Alcarria. Propiedades y Usos Populares*, 2ª. ed., Guadalajara, Intermedio Ediciones, 2016, 404 pp.

VALERO DÍEZ, Emilio, *Cien Coplas para una Ronda. Yélamos de Arriba*, Guadalajara, El Autor, 2016, 126 pp.

VARIA

ACTAS DE CONGRESOS, ENCUENTROS, JORNADAS DE ESTUDIO, SIMPOSIOS, REVISTAS ESPECIALIZADAS, ETC.

ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel, “Ordenación territorial de época romana en la región de Madrid” en Enrique Baquedano (dir.), *Vides Monumenta Veterum*. Madrid y su entorno en época romana. *Zona Arqueológica* (Madrid, Museo Arqueológico Regional, n.º. 20. Vol. I., 2017), pp. 115-123.

XV Jornadas de Estudios Briocenses. Brihuega, 7-8 de Agosto de 2015. Separata de *Gentes de Brihuega*, n.º 22 (Brihuega, Asociación cultural Gentes de Brihuega, Agosto 2016), 32 pp.

Contiene:

LUCAS LÓPEZ, Raúl de, “El legado de Jesús Ruiz Pastor en Brihuega. 50 años de Plaza de Toros”, pp. 3-9; AYUSO CUEVAS, Amador, “Estructuras de madera en el patrimonio briocense”, pp. 10-14; ROMERA MAYORAL, Marcelino, “Treinta años de observación meteorológica en Brihuega 1985-2015”, pp. 15-24 y ROMERA VALDEHITA, Elena, “Convento de Santa Ana de Monjas Recoletas de San Bernardo”, pp. 25-30.

Actas del XV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares. Guadalajara, 24-27 Noviembre 2016, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, Institución de Estudios Complutenses y Centro de Estudios Seguntinos, 2016, 665 pp.

Contiene:

Plácido Ballesteros San José, “La conquista y los inicios de la repoblación del Valle del Henares (1085-1157). Una revisión crítica a la luz de las fuentes documentales de la época”, pp. 13-49; Ricardo L. Barbas Nieto, “Sigüenza y el Alto Henares-Tajuña antes de la reconquista”, pp. 51-61; Ángel Romera Martínez, “Descripción y transcripción de un ejemplar de la bula de Gregorio XIII (1572-1585)”, pp. 63-75; Ángel Mejía Asensio, “Los símbolos de poder municipal en la ciudad de Guadalajara en la Edad Moderna: sus banderas y pendones”, pp. 93-109; Tomás A. Fernández Serrano, “Diseción de la heráldica municipal de Guadalajara”, pp. 161-177; Miguel Ángel Cuadrado Prieto, “La excavación del solar del antiguo convento de la Concepción de Guadalajara: estructuras renacentistas y restos de captación de agua andalusíes”, pp. 179-197; Ignacio García Pereda, “Los primeros ingenieros de montes en Guadalajara (1854-1884). Planes de aprovechamiento y trabajos cartográficos”, pp. 199-219; José Luis Sánchez Peral, “Ingleses en la Campiña 150º aniversario de la inauguración del Canal del Henares”, pp. 221-237; José Salas Oliván, “Una aproximación al socialismo en Guadalajara”, pp. 239-253; Álvaro Ruiz Guijarro, “Alfabetización y número de escuelas públicas en Guadalajara a principios del siglo XX”, pp. 255-268; Pedro José Pradillo y Esteban, “El aeródromo militar de Guadalajara y los orígenes de la aviación a través de la prensa alcarreña (1909-1932)”, pp. 285-300; Juan Carlos Berlinches Balbacid, “La Causa General como fuente histórica: el caso de Guadalajara”, pp. 337-352; José Luis Salas Oliván, “Socialismo en Guadalajara: revisión de penas tras la Guerra Civil”, pp. 353-369; Sonia Jodra Viejo, “Revistas informativas y culturales de la Transición y los años 80 en Guadalajara: manifestaciones de los cambios sociales y políticos de la

época”, pp. 371-387; Teresa Díaz Díaz, “Las torres como símbolo de poder en el Valle del Henares: Sigüenza, Jadraque, Guadalajara y Alcalá de Henares”, pp. 389-400; Sonia Morales Cano, “Memoria de una dama alcarreña: aportaciones al estudio del sepulcro de Doña Aldonza de Mendoza”, pp. 401-413; Sonia Morales Cano, “Cultura, religiosidad y arte sepulcral en la “Atenas alcarreña” del siglo XV”, pp. 415-430; Raúl Romero Medina, “Maestros de obras en tiempos del III y IV duque del Infantado. Algunas precisiones y nuevos datos (1500-1566)”, pp. 431-447; María Luz Crespo Cano, “El patio del palacio del Infantado y su reforma del siglo XVI a partir de la intervención arqueológica de 2008”, pp. 449-466; Natividad Esteban López, “La platería de la parroquia de San Juan Bautista de Hita”, pp. 467-478; Pedro José Pradillo y Esteban, “Mariano Rodríguez-Avial y Azcúnaga. La irrupción del movimiento moderno en Guadalajara, 1932-1936”, pp. 503-517; Silvia García Alcázar, “La catedral de Sigüenza en los artículos de la revista Reconstrucción”, pp. 519-533; Juan Manuel Tieso de Andrés, “La iglesia de Santa María la Mayor de Fontanar: un buen ejemplo de templo posconciliar, en el 50º aniversario de su construcción (1966-2016)”, pp. 535-555; Manuel Rubio Fuentes, “La cofradía del señor San Blas en San Gil de Guadalajara en el siglo XVII: ordenanzas y organización”, pp. 567-583; José Ramón López de los Mozos Jiménez, “Algunos datos acerca de Santa Yocunda o Jocunda, patrona de Bujarrabal (Sigüenza, Guadalajara)”, pp. 585-599; Luis Antonio Martínez Gómez, “Las vías pecuarias en el término de Fuentelahiguera (Guadalajara)”, pp. 619-637, y José Antonio Ranz Yubero, “El agua en la ciudad de Guadalajara: su reflejo en la Toponimia”, pp. 639-649.

LITERATURA (Estudios y ensayos)

BELTRAN, Vicenç (Estudio de) y LABRADOR HERRAIZ, José J. (coord. de la ed.), *Primera parte de la Silva de varios Romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta agora se han compuesto. Hay algunas canciones y coplas graciosas y sentidas. Impresa en Zaragoza por Esteban G. de Nagera en este año de 1550*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2016, 593 pp.

LABRADOR HERRAIZ, José J. (coord.), *HYSTORIA / DEL MUY / NOBLE, Y VALEROSO / CABALLERO, EL CID / Ruy Diez de Biuar: / En romances: En el lenguaje antiguo. / RECOPIADOS POR / Iuan de Escobar. / DIRIGIDA A DON / Rodrigo de Valençuela, Regi- / dor de la Ciudad de*

/ Andujar. / EL LISBOA. / Impresa con licencia de la Sancta In- / quisicion: Por Antonio Alvarez. / Anno M.CCCCCCV., México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2017, 398 pp. José J. Labrador Herraiz (Preámbulo), Arthur Lee-Francis Askins (Prefacio y actualización bibliográfica) y Arthur Lee-Francis Askins (Introducción).

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón. “José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, eds. Prólogo de Antonio Carreira y Estudio de Abraham Madroñal. *Cartapacio de Pedro de Penagos (Real Biblioteca de Madrid, II-1581)*”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, nº. 32 (University of California at Santa Bárbara, USA, 2016), pp. 744-748.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón. “Sanz Bueno, Lupe. (Transcripción). *Loa a Nuestra Señora de la Varga de la Villa de Uceda. Anónimo del siglo XVII*”.

“Sanz Bueno, Lupe. (Transcripción). *Tratado segundo / de las innumerables / maravillas / y / estupendos milagros de / Ntra. Sacrosanta Imagen / de la / Virgen de la Varga. / Manuscrito del licenciado Bernardo Matheos, / cura párroco de Santa María de la Varga (1709-1726), / existente en el Archivo de la Parroquial de Uceda (Guadalajara)*”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, nº. 35 (University of California at Santa Bárbara, USA, 2017), pp. 656-662.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón. “Coord. José J. Labrador Herraiz. Estud. Vicenç Beltrán. *Primera parte dela Silua de varios Romances. En que estan recopilados la mayor parte delos romances Castellanos que hasta agora se han compuesto. Hay al fin algunas canciones y coplas graciosas y sentidas. Impresa en Zaragoza por Steuan G. de Nagera. En este año de M. D. L.*”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, nº. 35 (University of California at Santa Bárbara, USA, 2017), pp. 663-667.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón. “LABRADOR HERRAIZ, José J. (coord.), *HYSTORIA / DEL MUY / NOBLE, Y VALEROSO / CABALLERO, EL CID / Ruy Diez de Biuar: / En Roman- / ces: En lenguaje antiguo. / RECOPIADOS POR / Iuan de Escobar. / DIRIGIDA A DON / Rodrigo de Valençuela, Regi- / dor de la Ciudad de / Andujar. / EN LISBOA. / Impresa con licencia de la Sancta In- / quisicion: Por Antonio Alvarez. / Anno M.CCCCCCV.*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2017, 398 pp. José J. Labrador Herraiz (Preámbulo), Arthur Lee-Francis Askins (Prefacio y actualización bibliográfica) y Arthur Lee-Francis Askins (Introducción). [ISBN: 978-84-617-7060-1], *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, nº. 36 (University of California at Santa Bárbara, USA, 2017), pp. 439-443 [ISSN: 1540 5877].

MARÍN CEPEDA, Patricia, "Poesía, corte y epistolaridad entre España e Italia: cuarenta y seis cartas inéditas de Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas, con el cardenal Ascanio Colonna (1560-1608)", *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas*, 15 (Università degli Studi di Torino, 2015), pp. 115-146.

OREA SÁNCHEZ, Jesús, *Buero Vallejo y Guadalajara*, Guadalajara, Diputación de Guadalajara, 2016, 308 pp.

PÉREZ HENARES, Antonio, *Antonio Buero Vallejo. Una digna lealtad*, 2ª. ed., Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, Noviembre 2016, 127 pp.

VAQUERO SERRANO, María del Carmen, "Diez epigramas de doña María de Mendoza y otros tres poemas ¿relacionados con ella? (Juan de Vergara, Álvaro Gómez, Rodrigo López de Úbeda y Luis Hurtado de Toledo)", en *Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento Lemir* 21 (2017), pp. 281-290.

TURISMO-SENDERISMO.

CONDE, Raúl y DE JUAN, Ángel, *101 cosas que hacer en Guadalajara*, Guadalajara, Editores del Henares, (Col. Temas de Guadalajara, nº. 12), 2016, 296 pp.

CRUZ PÉREZ, Jorge (coord. y textos), *Pueblos de la Arquitectura Negra de Guadalajara. Sistema Central. Sierra del Ocejón. GR 60. PR-GU 01/02/03/04. SL. GU 03. Castilla-La Mancha. Senderos señalizados*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2016, 136 pp.

GARCÍA CALLADO, M^a. Josefa, *Luzaga. Magia de Horizontes en el Alto Tajuña. Por Tierras de Guadalajara*, Madrid, La Autora, Guías de Ecoturismo, 2016, 124 pp.

HERRERA CASADO, Antonio y otros 50 autores más, *100 propuestas esenciales para conocer Guadalajara*, Guadalajara, Aache Ediciones (Col. Tierra de Guadalajara, nº. 100), 2016, 216 pp.

OREA SÁNCHEZ, Jesús, *Viaje a la Alcarria en familia*, Guadalajara, Diputación de Guadalajara, 2016, 336 pp.

PERRUCA, Marta y CARCAVILLA, Luis (coords.), *Guía Turística del Geoparque de la Comarca de Molina-Alto Tajo*, Guadalajara, Asociación de Desarrollo Rural Molina de Aragón-Alto Tajo, 2015, 300 pp.

CIENCIAS

ASOCIACIÓN NACIONAL MICORRIZA, *I Guía de Árboles y Arboledas singulares de la comarca de Molina de Aragón y Alto Tajo*, Madrid, Asociación de Amigos del Museo Comarcal de Molina de Aragón, 2014, 206 pp.

SANZ SERRULLA, F. Javier, *Elogio de la vieja cirugía*. Discurso para la recepción pública del Académico Electo Excmo. Sr. D... leído el día 25 de octubre de 2016 y contestación por el Académico de Número Excmo. Sr. D. Diego García Guillén, Madrid, Instituto de España. Real Academia Nacional de Medicina, 2016, 60 pp.

RELACIONADOS CON GUADALAJARA

ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel, “Hábito epigráfico romano en el *conventus lucensis*”, *Conimbriga* LV (2016), pp. 193-249.

CRÓNICA DEL MUSEO DE GUADALAJARA 2016

La actividad del Museo de Guadalajara durante 2016 ha estado condicionada mucho más por el movimiento que ha girado en torno al edificio que nos sirve de sede que por la propia dinámica de la Institución. Todo ello debido a la programación que el Ayuntamiento de Guadalajara ha desarrollado en el Palacio del Infantado en apoyo de su candidatura para ser declarado Patrimonio de la Humanidad, lo que ha supuesto un enorme esfuerzo de coordinación y de preservación de nuestras propias funciones de exposición, conservación y acceso al público, cuyo cumplimiento no podía verse interrumpido ni comprometido.

Ante la avalancha de actos, programas e iniciativas que surgen constantemente en torno al Palacio, es preciso que cuanto antes se reconozca y se tenga en cuenta que hoy por hoy no se puede desligar una realidad que tendría que ser ya más que evidente: la simbiosis entre el Palacio del Infantado y el Museo de Guadalajara.

El edificio acoge al Museo y éste permite que sea posible su visita, su conservación y le dota de un contenido que no tiene. No olvidemos que del lujo del Palacio únicamente quedan las fachadas, el Patio y las tres salas con frescos renacentistas, muy valiosos, eso sí, pero aislados de lo que era el conjunto de un impresionante complejo palacial. Ha sido el Museo quien, asumiendo la responsabilidad que supone morar en un edificio como este, ha diseñado su interpretación con la exposición permanente *“El Palacio del Infantado. Los Mendoza y el poder en Castilla”* y, ya antes, le había dotado de unos paneles explicativos en el Patio, para darle al público las pautas necesarias con las que comprender lo que supuso en la Historia política, social y artística de nuestro país. Además el Museo ha ido recuperando espacios y dándoles sus nombres originales (como el del antiguo Salón de Linajes, hoy sala de exposiciones temporales), a los que en breve se incorporará la información gráfica precisa que muestre su aspecto anterior y su significado dentro de un conjunto cuya memoria tenemos que preservar y divulgar, con los medios de los que disponemos como Museo.

Y algo tanto o más importante: la mayor parte de las inversiones que hace el Ministerio en el Palacio para su recuperación, vienen a través de la Subdirección

General de Museos Estatales, es decir, no por su consideración como monumento sino como sede del Museo, y las mejoras que introduce la Junta de Comunidades las realiza porque actúa en el mantenimiento de la sede del Museo, cuya gestión es de su competencia.

No olvidemos tampoco que la difusión por medios no convencionales que se ha hecho del Palacio a nivel nacional, con repercusión internacional, ha surgido porque alberga al Museo, véase si no la emisión del sello de Correos que abría la serie de los Museos de España en 2013, que coincidía con la celebración del 175 aniversario de la apertura del de Guadalajara, el provincial más antiguo del país, que iba ilustrado con fondos del Museo y la fachada del Palacio, o el sorteo extraordinario de la ONCE del 11-11-2007, dedicado también a los Museos de España, que igualmente recogía como tema principal el edificio por ser la sede del Museo.

Hay que tener en cuenta además un hecho importante: tanto el Palacio del Infantado como el Museo de Guadalajara, están declarados ambos, cada uno por su lado, Bienes de Interés Cultural, la mayor categoría de protección otorgada en España a los Bienes del Patrimonio. No es por tanto el edificio, por muy significativo que sea, el que nos da la razón de ser, el Museo existe como tal porque ha de custodiar, exhibir, estudiar y transmitir un patrimonio de la sociedad, que comparte con su sede la común procedencia geográfica (la provincia de Guadalajara) y su valor patrimonial.

Por esto no podíamos dejar de lado la actividad respecto a nuestros fondos y a los visitantes, y así hemos seguido diseñando programas e iniciativas en todo lo relacionado con ellos, con la actividad cultural que envuelve a las colecciones y realizando sobre éstas las labores constantes de inventario, investigación y difusión, dentro de las posibilidades que nos permite la actual coyuntura y el escaso personal disponible.

La suma de todos los visitantes a la oferta expositiva del Museo arroja un saldo de 56.429 personas, alrededor de 15.000 visitantes más que en 2015, cuando alcanzó el nivel más bajo de los últimos años, pese a la incorporación de la nueva exposición permanente.

“*Tránsitos*” ha vuelto a rebasar, aunque solo ligeramente, los 20.000 visitantes (20.698), rompiendo la tendencia de los dos años anteriores en los cuales, tras la promulgación de la Orden de Tasas en 2014, fueron inferiores a esa cifra. Por su lado, “*El Palacio del Infantado. Los Mendoza y el poder en Castilla*” se consolida también con números similares (21.955), con lo que cumple el objetivo marcado con su apertura, que era ayudar a interpretar el Palacio. De hecho esta muestra es la que normalmente visitan los grupos organizados que recorren a toda prisa

los rincones de Guadalajara, lo que nos permite comprobar cómo existen dos tipos de público que acuden al Museo: estos grupos citados cuya preferencia es el Palacio y los visitantes que vienen dispuestos a contemplar más despacio la oferta expositiva.

Debemos insistir en que este número de visitantes es escaso en relación a la oferta cultural que promueve el Museo, y esto es debido a que tras la supresión del DEAC en 2012 no ha sido posible organizar actividades en torno a las exposiciones permanentes que atraigan a los grupos que deberían incorporarse a esa oferta: los escolares y otros colectivos organizados, también numerosos como familiares o tercera edad.

El mismo problema lo encontramos con las exposiciones temporales que carecen de programas que atraigan a ese mismo público, además de la falta de personal, lo que impide realizar dos muestras al tiempo, a pesar de contar con dos áreas expositivas independientes. Así nos encontramos con que las nueve exposiciones temporales celebradas en las dos salas del Museo, situadas en la primera planta, Linajes y Azul, únicamente las han visitado 13.776 personas (muy lejos de los 43.846 de 2010 o los 30.827 de 2011 que acudieron a las exposiciones temporales).

También se ven penalizadas estas exposiciones temporales, por las condiciones impuestas por la Orden reguladora de tarifas que fijó un precio elevado para la entrada, con pocas exenciones, sin tener en cuenta si se quiere ver todo el conjunto o sólo una exposición temporal, y que afecta muy especialmente al público mayoritario de éstas, el más cercano y visitante habitual, que ya ha visitado las permanentes e intenta estar al día asistiendo a las temporales.

Cinco de las temporales tuvieron la fotografía como técnica principal, y como es habitual, la más visitada de las nueve exposiciones celebradas, ha sido la organizada por el Museo “Érase que así era...” en reconocimiento a los 25 años del Maratón de Cuentos y realizada con una mayoría de fondos propios.

No hemos dejado del lado tampoco este año, las muestras de grupos comprometidos con temas de concienciación social, que se plasmaron en “*Women’s Dreams*”, “*Bebés secuestrados, madres robadas*” y en cierto sentido la “*Antología*” de Gervasio Sánchez o “*África Traslúcida*”. También han entrado en nuestra programación PhotoEspaña o la Agrupación Fotográfica de Guadalajara con motivo de la Semana Nacional de la Fotografía, la defensa del Patrimonio provincial con “*Los orígenes del control aéreo*” o las obras de autor con Joaquín Millán y sus “*Santos y Caballeros*”.

La participación del Centro en las exposiciones se ha concretado también en apoyo y asesoramiento pero muy especialmente en el montaje completo de casi todas ellas, tanto en la Sala Azul como en Linajes.

En torno a estas muestras se ha intentado realizar algunas actividades con los medios que disponemos, pero la mayoría de asistencia restringida por cuestiones de seguridad y conservación, aunque sí se ha conseguido la intervención directa de los autores, algunos tan reconocidos como Gervasio Sánchez o Concha Casajús, que han realizado conferencias o visitas comentadas de sus exposiciones, pero como decimos, con un aforo muy reducido.

En relación a nuestros fondos hemos continuado con los inventarios de piezas y su conservación, acudiendo a centros externos donde podían realizarse restauraciones de obras, trabajo con el que no contamos en la actualidad en el Museo. La colaboración con otras entidades como la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid o la Universidad Complutense de Madrid, ha permitido que continúe la restauración de los objetos que se inició en años anteriores.

Prosigue a buen ritmo la producción científica del Museo que, en parte, es fruto de la atención y colaboración con quienes se acercan cada vez en mayor número a estudiar las colecciones, algo que redundará en el conocimiento de las mismas en el exterior y a nivel interno en el propio tratamiento técnico de los fondos.

Todos estos datos que se van recopilando y la investigación sobre los fondos que integran la colección del Museo, que continuadamente se lleva a cabo por los técnicos del Centro, plasmada también en varias publicaciones, se incorporan a los catálogos e inventarios, que se continúan realizando sin interrupción.

La inclusión de la documentación en el sistema DOMUS se va manteniendo y crece el número de entradas en función de los apoyos externos que, normalmente, se obtienen con la incorporación de alumnos universitarios en prácticas con la tutoría del equipo técnico del Museo. Durante este año han realizado sus prácticas en él un total de tres alumnos, de diferentes niveles y con duraciones variables, ocupados especialmente en labores de documentación.

Y las obras del Museo siguen siendo escogidas para formar parte de exposiciones temporales realizadas fuera de nuestra sede; este año las muestras relacionadas con el IV Centenario de Miguel de Cervantes son las que más bienes del Museo han solicitado. Pero si hay una muestra que destacar ha sido “El Siglo de Oro. Die Ära Velázquez”, celebrada en Berlín y Múnich, donde se recogió lo mejor del arte Barroco español y en las que ha estado presente una de nuestras obras: “La Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana” una de las dos esculturas de La Roldana que conserva el Museo, lo que ratifica la gran calidad de estas piezas.

Año a año seguimos mejorando las condiciones de conservación de las colecciones. En 2016 hemos sustituido la iluminación de Tránsitos introduciendo tecnología led.



Alrededor de los fondos prosiguen otros programas generados en años anteriores, como el de divulgación científica La Pieza Destacada, dedicada esta vez al cuadro de Gregorio Martínez *El Martirio de Santa Catalina*, depositado por el Ministerio de Defensa, y respecto al Palacio *Los bichos del Palacio del Infantado*, que aporta un mayor conocimiento de los relieves menores que adornan el Patio de los Leones, mediante un cuadernillo de pistas dirigido a niños elaborado por el equipo técnico.

También continúan ingresando nuevos fondos por donación tanto de autores como de poseedores de bienes, que van incrementando nuestras colecciones.



Respecto a su difusión y la organización de actividades culturales de todo tipo, se ha incorporado un nuevo ciclo de conferencias “*Arqueología en Guadalajara. Trabajos inéditos*” con muy buena acogida entre el público, que se une al que anualmente organiza la Asociación de Amigos del Museo, “Conferencias en el Museo” que alcanza su octava edición, que trata temas de carácter más general pero que continúa con los mismos buenos índices de participación, y el que se ocupa de la “*Divulgación sobre Restauración en Patrimonio Histórico*”, iniciado en 2014, una ponencia dedicada esta vez a la restauración de varios cuadros de los fondos del Museo.

Esta oferta variada se complementa con otros actos organizados con la Asociación de Amigos, que además del ciclo de conferencias promovió la presentación del número 6 del Boletín de la Asociación, con la intervención de los autores de los trabajos publicados, y la sesión de jazz en torno a la exposición “*Bebés robados...*”.

También nos hemos visto inmersos este año en la colaboración con distintas entidades para el desarrollo de nuevas iniciativas que se han llevado a cabo en las instalaciones, como un evento de varios días de duración que centraba su interés sobre África, con distintos actos que han atraído también el interés del público, los organizados por el Ayuntamiento sobre el Palacio, y como sucede año tras



año, también se ha colaborado con la organización del Maratón de Cuentos y del Tenorio Mendocino, además de continuar con la gestión de los actos ajenos que se realizan en el Palacio, y que este año han aumentado considerablemente con la actividad del Ayuntamiento en torno al edificio.

A grandes rasgos, esto ha sido lo que ha dado de sí 2016. Como perspectivas para 2017 está la reparación de las cubiertas del edificio que habrá de solucionar los problemas de humedades que afectan a las salas donde se ubica Tránsitos, algo positivo que chocará con el posible inicio de la construcción de la casa del Duque del Infantado en el interior del Palacio, que mermará enormemente nuestra disponibilidad de espacio y condicionará la ampliación de nuestras salas para exposición y, sobre todo, nuestra capacidad de almacenamiento de fondos, especialmente de arqueología, que seguirá con un alto ritmo de ingreso.

