



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

**Nº 5
2014**

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

Nº 5 - 2014

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

Impresión: Publicep

Impreso en España – *Printed in Spain.*

**Boletín de la Asociación de
Amigos del Museo de Guadalajara
Nº 5 - 2014**

JUNTA DIRECTIVA

Presidente

José Ramón López de los Mozos

Vicepresidenta

Teresa Sagardoy Fidalgo

Secretaria

Elena García Esteban

Tesorero

Luís 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

Recuperadas varias urnas celtibéricas de Ruguilla (Cifuentes, Guadalajara) ANTONIO BATANERO NIETO	9
Eremitismo altomedieval en el Henares medio: Nuestra Señora de Zayas (Jadraque) RICARDO L. BARBAS NIETO	27
Restos de una necrópolis medieval en el casco urbano de Trillo (Guadalajara) ANTONIO BATANERO NIETO.....	41
"Disuelto en el aire": sobre un apostolado del antiguo Museo Provincial de Guadalajara MARÍA LUZ CRESPO CANO	67
Palacio de los Duques del Infantado, 1914-2014. Cien años de monumento nacional PEDRO JOSÉ PRADILLO Y ESTEBAN	135
Restauración de la obra pictórica de <i>San Pedro arrepentido</i> o <i>Las lágrimas de San Pedro</i> de Luca Giordano, Guadalajara ELENA GARCÍA ESTEBAN	163
Bibliografía (Febrero 2013 - Diciembre 2014) JOSÉ RAMÓN LÓPEZ DE LOS MOZOS JIMÉNEZ	177
Actividad del Museo de Guadalajara en 2013	191
Jesús Valiente Malla (Madrid 1930 - Guadalajara 2013) MIGUEL ÁNGEL CUADRADO PRIETO	197

RECUPERADAS VARIAS URNAS CELTIBÉRICAS DE RUGUILLA (CIFUENTES, GUADALAJARA)

Antonio BATANERO NIETO

APUNTES DEL ÁMBITO GEOGRÁFICO

Ruguilla es una población perteneciente al término municipal de Cifuentes (Guadalajara). Posee unas características geográficas típicas de la comarca de la Alta Alcarria de Guadalajara, caracterizándose por la alternancia de pequeños cerros y fértiles navas, por las que circulan cauces inestables que van a parar al Tajo por el sur.

Los barrancos más importantes son el llamado *Barranco de los Arenales*, que forma una amplia vega cultivable y atraviesa la zona de norte a sur y otro que se le une desde el noroeste, llamado *Barranco de Ruguilla*. Además existen numerosos manantiales en toda la zona, con algunas fuentes destacadas en el campo como *Fuente el Picote*, *Fuente García*, *Fuente del Chorrillo*, *Fuente de Valdotane*, las *Fuentes de la Ruidera*, etc.

Abundan los parajes rocosos como valle de *Trasmuela*, *La callejuela* o el *Barranco de las Cárcamas*, con rocas de variada silueta, existiendo dos importantes pasos hacia la Sierra del Ducado. El primero se localiza al noreste, en el paraje de *La Puerta de Ruguilla* y constituye un paso estrecho rodeado de escarpes, por donde pasa actualmente la carretera CM-2021 hacia la Sierra. El otro se refleja en el mapa como una avanzadilla entre los términos de Sotoca de Tajo y Huetos. Se trata del denominado *Barranco del Angosto*, que da acceso a la localidad de Huetos y, antiguamente a la sierra por el antiguo camino de Canredondo.

La zona se sitúa a una altitud de entre los 850 y 950m sobre el nivel del mar, teniendo como cota máxima el vértice geodésico de *La Albarda*, en el extremo noreste del término, que mide 1124m. Asimismo destacan también por su altura el *Puntal del Cerrajón*, con 981m o *La Serrezuela*, con 969m.

Se enmarca geográficamente en el valle del Alto del Tajo, distando apenas cinco kilómetros de su orilla. De hecho es una de las necrópolis más cercanas al Tajo, y

que se encuentra algo desplazada al sur, respecto del núcleo más estudiado por la historiografía. De todos modos, se trata de un espacio que pertenece claramente al ámbito cultural celtibérico, aunque han existido diversas opiniones al respecto de la vecindad y cercanía con los pueblos carpetanos (GOZALBES, 1999, 5-16).

RUGUILLA, PERSONAJES Y CÍRCULOS INTELECTUALES

Quizá lo más llamativo es cómo en una población tan pequeña, han confluído tantos personajes destacados, entre los que hay literatos e historiadores de talla nacional.

Uno de ellos fue D. Manuel Serrano Sanz, nacido en Ruguilla (1866-1932), fue archivero de la Biblioteca Nacional, catedrático de Historia en la Universidad de Zaragoza, y Cronista Provincial de Guadalajara. Gran experto en bibliografía, arte medieval y en Historia de América, dejó una gran producción sobre estos temas, así como otros más sobre la provincia de Guadalajara. En 1888 obtuvo las oposiciones al cuerpo de Archiveros-Bibliotecarios-Arqueólogos. En 1905 ganó las oposiciones a cátedra, siendo destinado a Zaragoza, a ocupar el estrado de Historia Antigua y Media, en la Facultad de Filosofía y Letras. En 1911 fue nombrado académico de la Historia y de la Lengua. En 1926, la Excma. Diputación de Guadalajara, a raíz de su gran labor de investigación sobre la provincia, le nombró Cronista Provincial (HERRERA, 1987).

A éste, le sucedió su sobrino, D. Francisco Layna Serrano, que nació en Luzón (Guadalajara) en 1893, pero que pasaría largas temporadas en Ruguilla (Guadalajara); llegando a ser también Cronista Oficial de la provincia. Francisco cursó Medicina en la Universidad Complutense de Madrid y llegó a adquirir cierta fama en la especialidad de otorrinolaringología. Llevó una incansable lucha contra el traslado de un monumento vecino a Ruguilla, el monasterio de Santa María de Óvila (Trillo-Guadalajara); que iba a ser expoliado a raíz de su compra por el multimillonario estadounidense William Randolph Hearst. En 1930, ironías del destino; la mujer de Layna Serrano, murió en un accidente de tráfico producido por el impacto de un camión que se dedicaba a transportar las piedras de dicho monasterio. Fue prácticamente desde entonces, cuando el autor emprendería su labor de historiador de la provincia de Guadalajara. Fueron muchas sus obras, caracterizándose por ser autodidacta. Quizá por ello su obra presenta algunas confusiones, que otros autores han ido desvelando posteriormente. Pero supuso

un gran trabajo a favor del patrimonio histórico de la provincia de Guadalajara (GISMERA, 2002).

También nació en Ruguilla D. Juan Francisco Yela Utrilla, (1893-1950), profesor e ideólogo que llegó a ser uno de los catedráticos de Filosofía más influyentes de la Universidad española en la década de los cuarenta, dirigiendo las tesis doctorales de 12 de los 37 doctores en filosofía por la Universidad de Madrid 1940-1950.

Estudió latín y filosofía en el Seminario de Sigüenza, por el que fue enviado en 1910 para estudiar en Roma donde se licenció y doctoró en filosofía en 1913. Después estudió Teología en el Seminario de Sigüenza pero abandonó la carrera eclesiástica antes de ordenarse sacerdote. En 1918 se licenció en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, y en 1922 alcanzó el grado de doctor en la Universidad de Madrid. Desde 1933 su futuro estuvo vinculado al ideario fascista de *Falange Española*, formando parte de la directiva provincial (<http://www.filosofia.org/ave/001/a117.htm>).

En este clima pues, se desarrollarían las primeras actuaciones en Ruguilla, y gracias a la preparación intelectual de los intervinientes, entrarían en juego otros personajes de gran talla intelectual como el Doctor Juan Vilanova y Piera (1821-1893), por contacto con otro gran personaje alcarreño y Cronista Provincial, D. Juan Catalina García López (1845-1911). Hay que considerar que Juan Vilanova fue un referente de la paleontología, geología y prehistoria en la segunda mitad del siglo XIX, constituyendo una de las máximas autoridades en estas disciplinas en España, y de los que más aportaron para incorporar la ciencia española al estado de investigación europea (PELAYO y GOZALO, 2012).

D. Juan Catalina García López, nació en 1845, en Salmeroncillo de Abajo (hoy provincia de Cuenca). Estudió Filosofía y Letras y de Derecho en la Universidad de Madrid. Desde muy joven comenzó a colaborar en periódicos y revistas de marcado acento católico como *El pensamiento español*, *La España*, *La Unión*, etc. Fundó, junto con el marqués de Cerralbo, *La Juventud Católica*, en la que impartió numerosas conferencias de arte y arqueología. En 1885 gana las oposiciones a la Cátedra de Arqueología y Ordenación de Museos, de la Escuela de Diplomática. En 1894 tomó posesión de su plaza en la Academia de la Historia, y entró en el cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, llegando a obtener las Cátedras de Arqueología y de Numismática en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. A este nombramiento, hay que sumarle el de director del Museo Arqueológico Nacional, que desempeñaría hasta su muerte, en 1911. Fue

nombrado Cronista Oficial de la Provincia de Guadalajara en 1876, destacando por sus trabajos de campo arqueológicos realizando muchas aportaciones. Entre sus noticias de campo hay muchas dedicadas a esta comarca de Guadalajara, constituyendo una fuente muy importante para el conocimiento de algunos yacimientos (HERRERA, 1987).

Y gracias a la amistad con Juan Catalina, también entraría en la historia de la investigación el gran mecenas Enrique Aguilera y Gamboa, Marqués de Cerralbo (1845-1922). Se trataba de un aristócrata, político carlista y coleccionista nacido en Madrid, con el título de XVII marqués de Cerralbo, conde de Alcudia con Grandeza de España, Marqués de Almarza. Fue miembro de la Real Academia de la Historia desde 1908, y destacó como historiador, pero su carrera se dedicó realmente a la arqueología, afición por la que organizó y sufragó varias excavaciones en España, ganando en esta ciencia prestigio internacional.

Desarrolló muchas de sus investigaciones en las provincias de Guadalajara, Zaragoza y Soria, excavando las más representativas necrópolis celtibéricas, cuyos datos publicaría en 1916 su libro *Las necrópolis Ibéricas*. También llevó a cabo muchas aportaciones al débil cuerpo legislativo en materia de defensa del patrimonio histórico, manifestando una preocupación importante en este tema. Personaje criticado desde su muerte por sus técnicas de excavación e interpretaciones infundadas; hay que considerar que realizó un trabajo muy importante para el desarrollo de la disciplina arqueológica en España. En palabras de Ernesto García-Soto, representa “*el puente entre el arqueólogo decimonónico de gabinete y el moderno excavador de campo, entre el erudito aficionado a las bellas artes y el estudioso especializado en una disciplina, entre el anticuario coleccionista de antigüedades y el experto en museografía.*” (SOTO-MATEOS, 1999, 11-32).

LAS PRIMERAS INVESTIGACIONES EN RUGUILLA

Este vínculo con la localidad, hizo que Ruguilla entrara desde el s. XIX, en el interés de los círculos de intelectuales en los que se movían estos personajes; realizándose hallazgos aislados y luego excavaciones en varios lugares de la comarca. Pero paralelamente a estos, motivados por la curiosidad, se desarrollaron grupos de aficionados a la arqueología, que iban realizando sus incursiones sin dejar constancia de sus hallazgos.

De algunas de esas investigaciones, carentes de publicación, pero transmitidas de forma oral; se han ido generando afirmaciones que han acabado constituyendo

una constante repetida en numerosas publicaciones divulgativas y en diccionarios provinciales. Sorprende poder leer en algunas ediciones web y en papel, sobre la existencia de poblados megalíticos, dólmenes, cavernas habitadas, cuevas-necrópolis en la zona de Ruguilla. Elementos que en la prospección arqueológica se revelan totalmente inexistentes, pero que en algunos casos tienen algo de verdad, o al menos se refieren a restos arqueológicos, aunque de otra época.

Hablando con la gente, algunos recuerdan haber visto hallazgos de “cuchillos” de sílex en parajes donde posteriormente se han documentado restos de talleres líticos. Igualmente otros recuerdan las llamadas “piedras del rayo”, que es como se ha denominado en muchas partes de la península a las hachas y azuelas pulimentadas; constituyendo al final un rumor que se pierde en el tiempo por no haberse depositado en el museo correspondiente. Y es que esta situación se ha repetido en todas las partes de nuestro País, acabando muchas de las piezas en manos de los más cultos del pueblo, que solían ser el maestro, el médico o el cura.

Las primeras excavaciones en la zona de las que ha quedado constancia, son las desarrolladas en la vecina localidad de Ruguilla: Sotoca de Tajo, y dirigidas por Manuel Serrano Sanz. Al respecto su sobrino, Francisco Layna Serrano dejó escrito lo siguiente:

NOTAS AL CAPÍTULO 3.

Nota 12 “Es Sotoca de Tajo un pueblecillo de unos treinta vecinos, situado en la falda de un cerrillo cónico truncado, que albergó en su meseta un poblado ibérico del que quedan en ella restos de fortificaciones ciclópeas, no escasos pedazos de cerámica saguntina, y en la falda de poniente una pequeña necrópolis excavada con éxito hace años por D. Manuel Serrano Sanz. ... (De mi obra inédita Recuerdos).” (LAYNA, 1932, 122-123)

Si bien estos materiales no se encuentran en el Museo Provincial, es posible que se localicen en los fondos del Nacional de Madrid. En la prospección llevada a cabo con motivo de la Concentración Parcelaria Privada de Sotoca de Tajo, ha sido posible localizar el lugar, integrándolo en la correspondiente ficha de carta arqueológica para que surta efecto el protocolo de protección vigente. Se han hallado fragmentos con diversas tonalidades de pastas, destacando las blanquecinas y anaranjadas, denotando una buena cocción. Algunas superficies poseen

pinceladas pardas, y la sección de los bordes manifiesta el típico “pico de ánade” que acaba por adscribir las sin duda al ámbito celtibérico.

Siguiendo con el rastreo de otras antiguas descripciones y anotaciones, llegamos a conocer las circunstancias de los primeros hallazgos en la Necrópolis celtibérica de Ruguilla:

IV

“A hora y media de Cifuentes, á la siniestra mano de un arroyuelo que pasa cerca de Ruguilla, y que á poco cae en el Tajo no lejos del histórico monasterio de Ovila, se estrecha el vallecillo, por donde el arroyo corre sus aguas, pero no tanto que entre su margen izquierda (que el socavar de los siglos ha hecho talud de bastante altura) y la falda de las lomas, no haya una heredad de labranza de pocos metros cuadrados. En este lugar estrecho, que estará apartado de Ruguilla no más de 2 km., es donde se hallan las señales notorias y los restos de un antiquísimo cementerio.

Llamado á su examen por la solícita amistad de los Sres. Serrano, de Ruguilla, uno de ellos individuo del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos, y acreciendo mi natural curiosidad aquel llamamiento, me trasladé desde Cifuentes al sitio de las antiguas sepulturas é hice en él algunas excavaciones, convenciéndome pronto por el número de urnas cinerarias antes y entonces descubiertas, que aquello fué una verdadera necrópolis. Su casual hallazgo no remonta á largos años, y de sus primicias disfrutó el docto académico Sr. Vilanova, á cuyo poder llegaron, según mis noticias, una campanilla de bronce y dos ó tres urnas.

Quizá pasaron de catorce las que yo encontré y más pueden hallarse aún, pero aun cuando algunas aparecían enteras y en la disposición vertical en que fueron colocadas, tuve el desconsuelo de que todas se rompían en cien pedazos al tratar de sacarlas cuidadosamente. Examinada la masa de tierra, ceniza y huesos á medio calcinar de que estaban repletas, solo encontré dos fibulas, un broche, una laminilla retorcida por el fuego y algunos restos de fibulas, todo ello de cobre.

Son las urnas vasos de ancha boca y de dimensiones varias, aunque ninguna excederá de 0,30 m. de altura; de barro, sin ornamentación, pero bien labradas á torno. Estaban cubiertas ó por una piedra plana, ó por un ancho plato de barro á manera de pátera. Para asegurar su posición vertical se las puso un refuerzo de tres ó cuatro cantos, porque eran de base estrecha y aun alguna puntiaguda.

¿A qué época pertenece esta que podemos llamar necrópolis de Ruguilla? ¿Es enterramiento de los hombres prehistóricos de la edad del cobre, como parece denunciar la naturaleza de los únicos objetos de metal hasta hoy allí encontrados?

Como no intento hacer una disertación acerca del asunto, solo me permito manifestar que soy opuesto á esta hipótesis, y que, apoyando mi parecer en la perfección con que están labradas las urnas, en la elegancia relativa de sus líneas y de los platos con que se cubrieron, y más que todo, en la labor y formas de los mismos objetos de cobre, creo que se trata de la necrópolis de algún lugarejo donde la civilización romana había ya penetrado. Y si asentimos á que el lugar estaba poblado por gente celtibera, sería en aquella época en que esta vivía bajo el influjo de la cultura latina. (...)

El ser solo de cobre los objetos tampoco puede alentar la opinión de que son prehistóricos, pues solo prueban ó que han resistido mejor que los otros metales la acción del fuego y de la humedad, ó que el cobre fué usado con preferencia por aquellas pobres gentes para los adornos de sus vestiduras, lo cual me parece más cierto que ninguna otra cosa.

En más razonamientos pudiera fundar mi parecer, si no temiese molestar á la Academia y si no contrariara con ellos mi propósito de darla sencilla cuenta de mis exploraciones.

Si la Academia acoge con su genial benevolencia este relato, considerará como muy dichosos las investigaciones y hallazgos á que se refiere.

Madrid 6 de Diciembre de 1889.” (GARCÍA LÓPEZ, 1890, 64-65)

Francisco Rafael Uhagón y Guardamino, Senador del Reino, Secretario del Senado y Presidente de la Real Academia de la Historia, era propietario de algunas tierras en la comarca. Otro personaje interesado por conocer el pasado, que comenzó unas excavaciones en la cercana Villa Romana de Gárgoles dando su noticia en 1893. A la luz de los nuevos descubrimientos oídos de la necrópolis de Ruguilla, relataba también lo siguiente:

“Atraído por las noticias que de la necrópolis romana existente en el pueblo de Ruguilla, distante unos 7 km. hacia el Sudeste de Cifuentes, me habían dado, me dirigí a examinarla por mi mismo una tarde de este verano. Es un campo inculto y propiedad de un honrado labriego, con cuyo beneplácito, y en su presencia emprendí varias excavaciones. A cada golpe de azada tropezábamos con una urna de barro empotrada, en un cerco de piedras: estas urnas están tapadas con un plato (núm. 1)

algunas, las más con una gran piedra. La forma de estas urnas es la ordinaria, con ligeras variantes, una de ellas con asas (núm. 3). Su tamaño varía bastante; la mayoría miden (núm. 2) de 25 a 30 cm. de alto é igual diámetro; otras miden escasamente 10 cm. De las pocas examinadas resulta que algunas, al parecer, de las grandes, contienen en el fondo, y después de una masa de tierra y huesos calcinados (núm. 2), fragmentos de objetos de cobre (núm. 4), al parecer cadenas, broches y otros. Por encontrarse entre las urnas alguna de fábrica primitiva hecha á mano sin torno (núm.5), por el carácter de los adornos que recuerdan los de los antiguos Etruscos y los prehistóricos hallados en Suiza y en Dinamarca, y finalmente, por la carencia absoluta del hierro, se puede conjeturar que esta necrópolis es de un pueblo indígena que se aprovechó muy poco de los adelantos importados por la civilización romana. Independientemente de estos restos, presento también un hacha de piedra pulimentada (núm. 6), encontrada en el mismo campo hace a algún tiempo.” (DE UHAGÓN, 1893)

En este contexto, Juan Catalina García López, en sus *Aumentos a las Relaciones Topográficas de Felipe II*, (año 1903) escribió:

A media legua de estos lugares, en término de Ruguilla, se encontró hace pocos años un hacha prehistórica de hermoso sílex, que poseo. A la vertiente opuesta de la misma colina en que están las cuevas se halla la necrópolis de Ruguilla, señal cierta de la antigüedad del hombre en este país, fuera romana ó celtibérica esa necrópolis. (...) (GARCÍA LOPEZ, 1903).

Pocos años más tarde, García Sainz y Cordavias publicaban su Guía arqueológica, haciendo alusión a lo atractivo de los parajes de Sotoca y Ruguilla:

“Dos cosas llaman la atención del visitante en este pueblo: una de ellas son sus “cavernas”, habitadas por gentes prehistóricas, tal vez en cuanto a la población de aquellas remotas edades, con la necrópolis de Ruguilla, sita en la vertiente opuesta de esta colina y donde encontraron hachas de sílex...” (Refiriéndose a Sotoca de Tajo) (GARCÍA & CORDAVIAS, 1909, 115).

En definitiva, se realizaron desde finales de siglo XIX varias excavaciones y hallazgos casuales cuya huella se ha perdido en el tiempo por falta de un registro claro. Por los trabajos de José Luis Argente Oliver se sabe de la existencia en el fondo del M.A.N., de 7 fibulas, de las cuales 2 son anulares hispánicas, 3 de doble

resorte, 1 de pié vuelto y otra de La Tène, que se supone proceden del yacimiento. Eso implicaría un marco cronológico de entre el s. V a.C. y el II a.C. Además, García y Bellido identifica un *Kylix* campaniense que, según Gamó-Pazos y Azcárraga, más bien se trataría de una pieza ática (GAMO & AZCÁRRAGA, 2010, 136).

La confusión también gira en torno a uno de los topónimos que se refleja en las etiquetas del M.A.N. y del Museo Provincial (datos de Carta Arqueológica), dado que no se conoce por los más viejos de Ruguilla, ni aparece en la toponimia manuscrita del Bosquejo Topográfico de 1897. Esto ha llevado a pensar en que existieran dos espacios de necrópolis, sin embargo, tras reconocer el terreno; más bien parece que se tratase de un nombre compuesto por encontrarse la necrópolis entre dos parajes. Solo una intensificación de la investigación en este tema aclararía si existen más necrópolis en aquella zona.



Figura 1. Urna completa con restos antropológicos en el interior.

CIRCUNSTANCIAS DE LOS HALLAZGOS PRESENTES

Durante la prospección arqueológica realizada por motivo de la concentración parcelaria privada en Ruguilla (Guadalajara), ha sido posible localizar perfectamente los límites de la necrópolis, gracias a las huellas de las excavaciones, la dispersión de material cerámico y la valiosa información de la gente del lugar. Esto se ha llevado a cabo actualizando la correspondiente ficha de carta arqueológica de Cifuentes, y desarrollando los nuevos ámbitos de protección arqueológica, conforme a las disposiciones de la nueva Ley del Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha (Ley 4/2013) para que surta los pertinentes efectos de cara a la futura protección del patrimonio arqueológico.

Al parecer cuando se realizaron obras de ensanche de la carretera, aparecieron varias urnas de incineración celtibéricas que iban rompiéndose por la acción de la máquina. Ante éste hecho, D. Pablo Pajas Calvo y su esposa, Dña. Isabel del Toro; recogieron pacientemente todos esos restos antes de que se los llevaran a la escombrera. Igualmente hicieron en varias ocasiones, cuando se instalaron los postes del tendido eléctrico, o cuando el agua de escorrentía de las lluvias sacaba a la luz nuevas piezas cerámicas.

Este es un hecho conocido desde hace años, que fue informado por D. Miguel Ángel Cuadrado Prieto, actualmente Técnico arqueólogo del Museo Provincial de Guadalajara; y por Dña. Luisa Alcázar García, también arqueóloga y responsable de la oficina de turismo de Cifuentes. Así, gracias al ofrecimiento de Dña. Isabel y al interés del que suscribe, se ha logrado recuperar estos restos, tomando además apunte preciso de su ubicación con GPS. Los restos están siendo objeto de estudio y clasificación, para su entrega próxima al Museo Provincial de Guadalajara junto con un informe detallado de los materiales y circunstancias del hallazgo.

DESCRIPCIÓN DE LAS PIEZAS

Se trata de un grupo de varias urnas cinerarias celtibéricas completas, en diversas formas y tamaños, de las cuales se conservan también los restos humanos de la cremación, asociadas con seguridad en dos de ellas. Junto a esos recipientes, también se han documentado varias fusayolas y una fíbula anular hispánica, así como pequeños fragmentos metálicos de adornos personales.



Figura 2. Varios tipos de urna de pasta anaranjada.

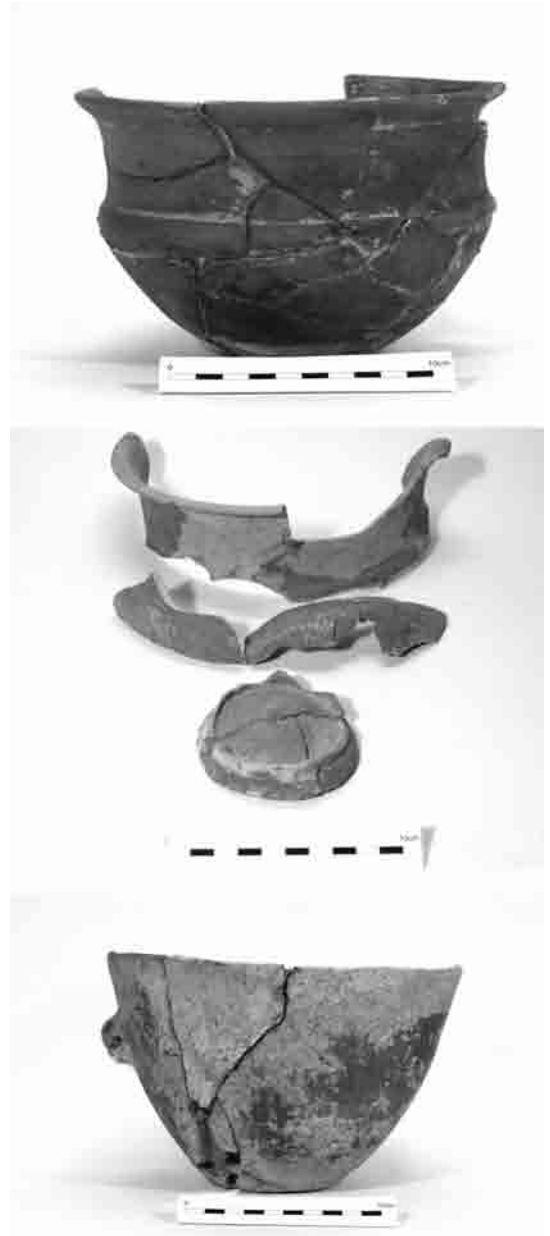


Figura 3. Otros tipos de recipientes.

Las cerámicas componen un total de diez piezas completas, que se entregaron a base de fragmentos pegados menos en tres casos, en los que están íntegras o prácticamente sin fracturas. Además hay varios montones de fragmentos a torno recogida en dos momentos distintos, que se están procesando en busca de nuevas formas cerámicas. La mayoría corresponden a urnas cinerarias de pequeño tamaño con pasta anaranjada y superficie sin decorar. Sólo se han percibido restos de decoración pintada en tres casos, formada por líneas finas paralelas en tono rojo vinoso. Además existen varias piezas a torno con pasta gris de tono intermedio con secciones muy finas que rondan los 3mm.

De ellas hay que destacar que existe una pieza realizada a mano, con cocción reductora, desgrasante grueso y superficie alisada, correspondiente a un cuenco exvasado con labio redondeado, que posee un pequeño asa perforada. Además tiene decoración plástica a base de cuatro pares de pequeños mamelones



Figura 4. Fusayolas.

distribuidos por el labio de forma simétrica. Este tipo de recipientes se vienen hallando en contextos de la Edad del Bronce en muchos lugares de la península, habiendo apuntado muchos autores a su continuidad en época celtibérica de estas producciones manuales (LORRIO, 1997, 239). Las cerámicas poseían grandes capas de concreciones y algunas de ellas han penetrado fuertemente en la pasta, incidiendo en la exfoliación de algunas partes. En algunos casos la superficie de pasta se erosiona fácilmente, pero hay algunas de notable cocción, poseyendo una pasta dura y bien conservada.



Figura 5.
Fíbula anular

PARALELOS REGIONALES

Hay que considerar que realmente no existe una cerámica celtibérica como tal, sino una serie de producciones celtibéricas variadas que comparten una tecnología de fabricación común adquirida por contactos con el mundo ibérico. Así, aunque es uno de los materiales más tratados en la arqueología peninsular, faltan investigaciones de síntesis que engloben tipologías y variaciones regionales (BURILLO *et alii*, 2008).

No obstante, para el Alto Tajo, Alto Jalón, existen trabajos en los que se engloban las formas más representativas a partir de las investigaciones realizadas en Riba de Saelices, Luzaga y La Yunta, todas en la provincia de Guadalajara. De esas

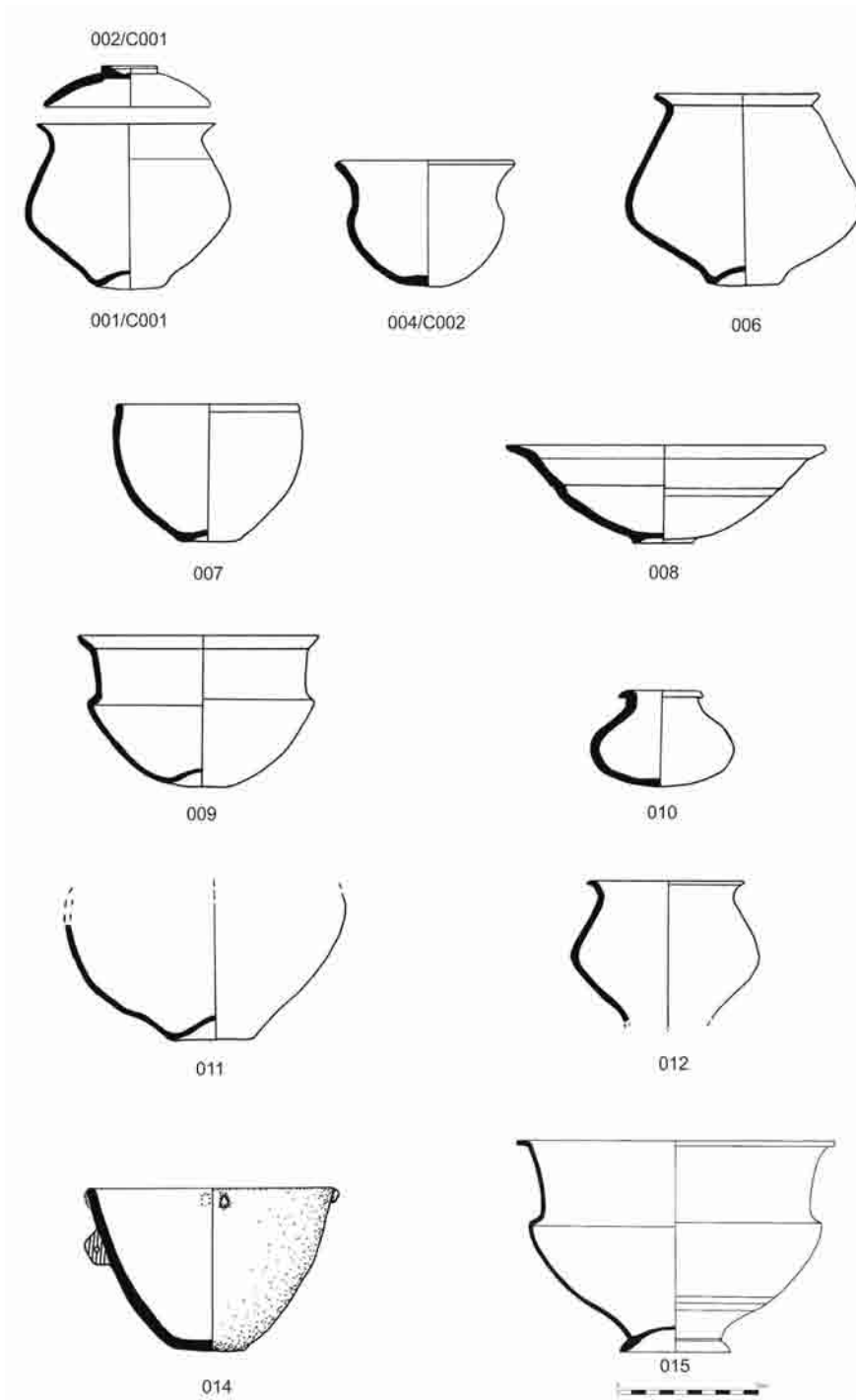


Figura 6. Tabla de formas cerámicas.

tablas es posible reconocer fácilmente las formas 4, 7 y 10 (GARCÍA HUERTA, 1990). Y tomando el ejemplo más cercano, por sus variables tipológicas serían similares a la forma 1d y 2a de la necrópolis de Riba de Saelices (CUADRADO, 1968, fig. 11, fig 12).

Por ello podríamos afirmar que se trata de materiales similares a los del grupo del Alto Tajo-Alto Jalón, en el que puede localizarse geográficamente, si bien se trata de un yacimiento más meridional, y algo alejado del núcleo principal que se trata en la historiografía (LORRIO, 1997).

Hay que señalar la existencia de otras cerámicas de pastas grises en zonas cercanas a este yacimiento, hacia la serranía Ibérica, concretamente se conoce por trabajos de prospección realizados en la provincia en los años '80. Son producciones que se hacían en una atmósfera un poco reductora para dar ese resultado (GARCÍA-GELABERT, 1984).

Poco puede decirse de las fusayolas y los objetos metálicos, por tratarse de elementos ampliamente difundidos por la península y que, al haberse hallado descontextualizados, no ofrecen mucha información cronológica. Asimismo, las fíbulas anulares hispánicas poseen una amplia cronología, siendo un tipo muy extendido durante toda la Edad del Hierro (LORRIO, 1997, 206). Se trata de unas piezas del tipo de las necrópolis tardías del III - II a.C. con materiales similares a los de Luzaga (DIAZ, 1976) y Riba de Saelices (CUADRADO, 1968).

CONCLUSIÓN

La recuperación de este tipo de materiales pone de manifiesto que muchas veces, los mecanismos de protección de los yacimientos arqueológicos no llegan a tener la efectividad que deberían. Como se ha podido comprobar, algunas obras "ligeras" como la ampliación de la carretera, el raspado de limpieza superficial o la instalación de postes; han supuesto un deterioro importante de este yacimiento alcarreño. Considerando lo difícil que es controlar estas actuaciones desde la Administración, debería divulgarse cuál es el procedimiento que debe llevar a cabo un ciudadano de a pié, cuando observe un deterioro al patrimonio histórico.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA, E., (1916): *Las necrópolis ibéricas*, Madrid.

ARGENTE, J. L., (1977): "Los yacimientos de la colección Cerralbo a través de los materiales conservados en los fondos del Museo Arqueológico Nacional", en *XIV Congreso Arqueológico Nacional*, Zaragoza, pp. 587-598.

ARGENTE, J. L. (1994): *Las fibulas de la Edad de Hierro en la Meseta Oriental*, Excavaciones Arqueológicas en España 168, Madrid, pp. 475-477.

BURILLO, F.; CANO, M^a. A.; SAIZ, M^a. E. (2008): *La cerámica celtibérica*, en BAERNAL CASASOLA, D. y RIBERA I LACOMBA, A. (Eds.), *Actas del XXVI Congreso internacional de la Asociación Rei Cretariae Romanae Fautores*, 29 de septiembre a 5 de octubre de 2008, Universidad de Cádiz, pp. 171-189.

DE LAURENCÍN, F. R. [Marqués de Uhagón] (1893): "Antigüedades romanas de la Alcarria", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXIII, pp. 346-350, con apéndice de Fidel Fita, pp. 350-352.

DIAZ DIAZ, A. (1976), "La cerámica de la necrópolis celtibérica de Luzaga (Guadalajara) conservada en el Museo Arqueológico Nacional". *Revista de Archivos. Bibliotecas y Museos*, LXXIX, 2, pp. 397-489.

GAMO PAZOS, E.; AZCÁRRAGA CÁMARA, S. (2012): "Cerámica de barniz negro de época romana republicana en yacimientos celtíberos y carpetanos de la provincia de Guadalajara", *Lucentum XXXI*, pp. 131-146.

GARCÍA HUERTA, M^a R. (1990): *La Edad del Hierro en la Meseta Oriental: El Alto Jalón y el Alto Tajo*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Prehistoria.

GARCÍA LOPEZ, J. C. (1890): "Investigaciones Históricas y arqueológicas en Cifuentes, villa de la provincia de Guadalajara, y sus cercanías", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº XVI, pp. 64-65.

GARCÍA LÓPEZ, J. C. (1903): *Notas y Aumentos a las Relaciones Topográficas de España*, Real Academia de la Historia, Madrid.

GARCÍA SAINZ DE BARANDA, J. y CORDAVIAS, L. (1909): *Guía arqueológica y de turismo de la Provincia de Guadalajara*, Guadalajara.

GARCÍA SOTO-MATEOS, E. (1999): "Semblanza biográfica de Enrique de Aguilera y Gamboa", en AGUILERA Y GAMBOA, E. (Marqués de Cerralbo): *El Alto Jalón. Descubrimientos arqueológicos*, Edición Facsímil, Ed. Librería Rayuela, Sigüenza, pp. 11-32.

GARCÍA-GELABERT PÉREZ, M^a. P. (1984): "El poblado celtibérico de la Cabezuela (Zaorejas, Guadalajara)", *Wad-al-Hayara*, 11, pp. 289-312.

GISMERA VELASCO, T. (2002): *Francisco Layna Serrano, "El seños de los Castillos". Otra historia de Guadalajara*, Guadalajara, ed. El autor.

GOZÁLBES CRAVIOTO, E. (1999): "Algunos datos sobre poblamiento indígena en la Celtiberia Meridional (siglos III-I a.C.)", *Wad-al-Hayara*, 26, pp. 5-16.

HERRERA CASADO, A. (1987): "Los Cronistas Provinciales de Guadalajara", *Wad-al-Hayara*, 14, pp. 347-354.

LAYNA SERRANO, F. (1932): *El Monasterio de Óvila*, (Reed. Aache, Ayto. Trillo 1998), pp. 122-123.

LORRIO ALVARADO, A. (1997): *Los Celtíberos*, Complutum extra 7, Universidad Complutense de Madrid y Universidad de Alicante, Alicante.

PELAYO LÓPEZ, F.; GOZALO GUTIÉRREZ, R. (2012); *Juan Vilanova y Piera (1821-1893), la obra de un naturalista y prehistoriador valenciano. La donación Masiá Vilanova en el Museo de Prehistoria de Valencia*, Serie trabajos varios nº 114. Museo de Prehistoria de Valencia, Diputación Provincial.

<http://www.filosofia.org/ave/001/a117.htm>

EREMITISMO ALTOMEDIEVAL EN EL HENARES MEDIO: NUESTRA SEÑORA DE ZAYAS (JADRAQUE)

Ricardo L. BARBAS NIETO

1. INTRODUCCIÓN

El hecho de la existencia de un importante movimiento cenobítico y eremítico desde los primeros tiempos de la cristianización en Hispania, lo prueba la existencia de restos arquitectónicos asociados a esas prácticas, con origen en los tiempos antiguos altomedievales. Este movimiento tuvo como fases de gran actividad la monarquía toledana hispanovisigoda y los primeros siglos de la conquista musulmana, apagándose poco a poco según avanzaba la Reconquista, sobre todo bajo la nueva reordenación de la Iglesia bajo los modelos franco-romanos.

Existe un cierto resurgir del eremitismo en los siglos XVII d. C. y XVIII d. C., que trata de volver al recogimiento espiritual del primitivo cristianismo. Pero ya es totalmente diferente en tiempo y forma (MUÑOZ JIMÉNEZ, 1999, 1994, 2001).

Durante los siglos III-XI d. C. se desarrollo paralelo al desarrollo del cristianismo, toda una serie de elementos asociados al culto dentro de la sociedad. La documentación que nos ha llegado de la época, nos confirma la existencia de un cristianismo asociado a una fuerte presencia de cenobios y eremitorios. Los investigadores han considerado este monacato como un movimiento inspirado en la Biblia, con una fuerte impronta griega y oriental. Su origen es el ascetismo oriental, y en los primeros tiempos engloba el fenómeno eremítico y el cenobio. Ambas figuras se separan con el tiempo, quedando, la primera como carácter marginal e individual, y la segunda como figura fundamental de la organización territorial y espiritual de toda una comunidad o comarca. Durante los concilios de Toledo se dictaron cánones para regular esto, bien exigiendo la consagración de los anacoretas por el obispo, bien tratando de someterlos a la disciplina de un abad en un monasterio. El momento de mayor importancia tuvo lugar desde el siglo VI

(monarquía visigoda) hasta el siglo X en plena dominación musulmana, durante la cual, aunque pudiéramos suponer lo contrario, no supuso la prohibición taxativa de esta práctica. Debido a esto, la tradición visigoda quedó fosilizada, y sus santos eremitas fueron referente para otros tantos santos entre los siglos VIII-X.

La decadencia y desaparición de este estilo de vida, se debe fundamentalmente al cambio de mentalidad asociado al cristianismo muy ligado en el caso de Hispania, a la introducción de la reforma cluniacense adoptada por los reinos cristianos del norte.

Por definición, el eremitismo y la vida del asceta, en aquellos tiempos, era una forma generalizada de monacato regido por la idea original del cristianismo, ayuno, limosna, castidad y oración. La crisis espiritual del Imperio Romano en torno al siglo III d. C., lo generalizó, y a partir de la aceptación oficial del cristianismo como religión de estado, se hizo común, y el monje aparece como sustituto del mártir. Investido con la santidad de este, y percibido por el pueblo como un ser semejante a aquel, el eremita era un clérigo, alejado de los principales ejes políticos y administrativos del estado, con una clara labor evangelizadora.

2. EL MONACATO HISPANO

Para el caso de Hispania (VV.AA., 1989), el fenómeno eremítico monacal del culto cristiano oriental, se desarrolló tanto en las zonas poco romanizadas del tercio norte peninsular, como en las bien romanizadas del sur. Su difusión fue gradual, y da salida a la necesidad social de alejamiento, reclusión, huida y evasión, respecto de los principales centros urbanos y de poder, de grupos de personas con intereses afines. En un principio al estilo y tradición de las escuelas greco-romanas, poco a poco van adoptando los principios cristianos. Las primeras noticias de estos grupos, vienen recogidas en los documentos generados en los concilios, como el primero de Zaragoza del año 380, donde se trata de regular a los cristianos que se escondían en los montes, posiblemente huyendo de la presión fiscal. La condena de Prisciliano en ese mismo año, evidencia cómo la institución cristiana trata de regularizar estos fenómenos consolidados, extendidos y diversificados.

Bajo dominio visigodo, esa constante reestructuración de la Iglesia en los primeros siglos de su existencia, determina la distinción oficial entre asceta (vida en comunidad) y el anacoreta (individual). Para San Isidoro, la vida común era una fase necesaria antes de la evasión total, y consideraba eremita deshonesto a

aquel que no había vivido bajo la obediencia a un abad (MUÑOZ JIMÉNEZ, 2010).

El cenobitismo, la vida en comunidad, se extendió de forma general a partir del siglo VII d.C., con una fase intermedia de asociación de eremitas denominada lauras, hasta la formación definitiva de monasterios.

Parece ser que el primer monasterio que siguió una regla en Hispania, fue el fundado por Donato, en una antigua laura, junto a la ciudad romana de Ercávica (Cañaveruelas, Cuenca), junto al río Buendía. La regla de ese primer monasterio fue la de San Agustín (354-430 d.C.), cuyo legado fue conservado por hombres como Fulgencio de Ruspe (426-527), que ya si pudieron influir en Donato. Al monasterio Servitano, como así se le conoce, se le atribuye su fundación al propio San Donato el Africano con los ayuda de la hacendada Minicea en torno al año de 570 d.C. (VIÑAS ROMÁN, 1998).

En los siglos VIII al X d.C. destacan figuras como San Felices de Bilibio (cerca de Haro, La Rioja), anacoreta de esa ciudad de los montes Obarenes (AZKÁRATE GARAI-OLAUN, 1988), San Emiliano o San Millán en los montes Distercios o Cogollanos, en el monasterio que lleva su nombre San Millán de la Cogolla, San Fructuoso en los montes de Valdeusa (cerca de Ponferrada, León), San Valerio eremita itinerante, o el conocido y reconocido San Frutos y sus hermanos (Santa Engracia y San Valentín) en las Hoces del Duratón, cerca de Sepúlveda (Segovia), donde en la actualidad se pueden ver partes importantes del conjunto (MARTÍNEZ TEJERA, 2006).

Por cercanía citar de los siglos IX-X, uno de los ejemplos más bellos de la conjunto de ermita, monasterio y eremitorio, en San Baudelio de Berlanga, Soria (GUARDIA PONS, 2011). Según la tradición, la gruta a la que se entra por la esquina sur del interior de la ermita, debió de servir en su día como habitáculo de algún eremita. En torno a esta gruta y al manantial que brota junto a ella, se organizó a finales del siglo X un cenobio o monasterio, adscrito a la advocación de San Baudelio, mártir galorromano del siglo VI. Sus pinturas y arquitectura están declaradas como Bien de Interés Nacional por su importancia. La decadencia de este tipo de monacato la vemos a partir del siglo X-XI d.C., asociada fuertemente a la Reconquista. Obispos y reyes fundan o refundan monasterios y eremitorios en los territorios ocupados, y se “re Cristianizaron” los elementos de época anterior, asociados a ese pasado místico, pero ahora ya bajo tipos diferentes de cánones y órdenes de la época, sobre todo de influencia franca. El control del eremitismo se

hizo mucho más patente, aunque todavía era permitido con el fin de la necesidad del momento.

2.1. La tradición de santidad

Ya se ha comentado como a los anacoretas o ascetas, y a sus lugares de habitación, se les van asociando elementos de santidad. Estos hombres y lugares canalizaban la piedad popular de todo un territorio. Existen lugares reutilizados que ya poseen esa mística incluso antes de la llegada del cristianismo. Su alejamiento de las poblaciones no representaba un aislamiento total o desconocimiento del mismo, porque existía una comunicación estrecha y un contacto permanente a través de discípulos o devotos, que en muchos casos, facilitaban comida y ropa.

Sus vidas están llenas de viajes, fundaciones, milagros y alejamiento del mundo en montes o lugares sagrados (MUÑOZ JIMÉNEZ, 2010).

La conquista árabe al menos en los primeros siglos, no supuso cambios o normativa sobre el tema, por lo que quedó en manos e iniciativas particulares de la sociedad o de alguno de sus individuos. La falta de interés y el alejamiento de los reinos cristianos, condenó a este tipo de prácticas en muchos casos al olvido dentro de la historiografía general. Sin embargo a nivel local, este es el momento de la celebridad de algunas ermitas, oratorios o lauras, a donde peregrinaban o acudían las gentes del territorio, en busca del abad o eremita que daba consuelo espiritual o físico, al actuar como guías y pastores religiosos, incluso de taumaturgos y curanderos.

3. EL VALLE DEL HENARES

Por influencia en este territorio, se han citado los lugares de Ercavica con su monasterio Servitano, y el complejo monacal de San Frutos en las Hoces del Duratón, Sepúlveda. Además es importante tener presente cómo evoluciona el ideario cristiano en los siglos X-XII, hacia tipologías y modelos de templos parecidos a San Baudelio de Berlanga.

El estudio actual del valle del Henares, define dos zonas con investigación sobre el tema: el conjunto eremítico de Alcolea de las Peñas - Tordelrábano en la cuenca

alta del Henares, y el conjunto eremítico del Badiel de Valdearenas y Sopetrán, en el Henares medio.

El primero está asociado al despoblado medieval de Morenglos (DAZA PARDO, 2003, págs. 199 y 200), y se compone de dos zonas. Por un lado, en el propio despoblado *“bajo las ruinas de la torre-campanario de la antigua iglesia del despoblado de Morenglos. ... muy similar a otros ejemplos eremíticos que se pueden ver en el Norte de Burgos y La Rioja”* (MONREAL, 1989) donde se encuentran, los restos de un antiguo eremitorio o templo rupestre. El segundo conjunto está asociado a las cuevas artificiales denominadas *“de los Corrales”* o de *“la Merendilla”*, a 600 metros del anterior *“en ... zona de pie de monte”* existen varias bocas, pudiendo asociarse estas a un hábitat rupestre o eremítico. Poseen *“una auténtica mimetización de las entradas con la loma en la que se sitúan.”* Sobre estas los *“restos de una torre de planta circular que presenta una oquedad excavada en la roca en el centro del mismo”*, que *“podría ser resto de algún tipo de “atalaya” similar a las que se pueden ver en Soria en el entorno de Gormaz”* (CABALLERO et al., 1988), o los numerosos paralelos en Guadalajara (PAVON, 1984); (ABASCAL PALAZÓN, 1980); (BARBAS NIETO, 2005).

En el área del Badiel, también se distinguen dos puntos separados pero cercanos. Uno asociado al antiguo lugar de Sopetrán, de orígenes que también se pierde en el periodo medieval. Bajo el cerro del mismo nombre, existen un conjunto de cuevas que sirvieron de hábitat en épocas anteriores (BARBAS NIETO, 2011), y posiblemente reutilizadas como eremitorios en nuestra época de estudio. Y un segundo lugar denominado los *“palacios de la Tala”*, junto al pueblo de Valdearenas. Este se compone de un conjunto de cuevas excavadas en la roca blanda y caliza de uno de los cerros testigo de la orilla derecha del Badiel (ROMERA et al. 2007), con varios elementos: zonas de acceso, pasillos, nichos, salas o galerías, huecos, salidas y los diferentes elementos complementarios de la vida cotidiana de lugar de habitación comunitario. Como en nuestro caso, durante los siglos XIX y XX sirvió para guardar ganado, uso que dejó el lugar totalmente *“limpio”* de evidencias arqueológicas.

4. LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE SAHAJAS O ZAYAS

Existen referencias escritas desde el año de 1353, como poblado o población de Zayas o Sayas anejo a la villa de Jadraque, en la falda del Cerro de San Cristóbal. El documento es la estadística de todas las parroquias de la diócesis de Sigüenza,



Fotografía 1. Vista de la Ermita de Nª Srª de Sayas desde el este, bajo la roca que le da cobijo.

donde al llegar a la tierra de Atienza, menciona a Jadraque con su anexo de Zahayas (PEREZ ARRIBAS, 1999. p.230).

La ermita de «Zahayas» se cita posteriormente en una donación del Licenciado Manuel Esteban, que “... en veinte de mayo de mill y seteçientos y siete...dexa a Nuestra Señora de Zayas media arroba de aceite de forma que no le falte el alumbrar a dicha señora.”, o en el testamento de Magdalena Ujado, en 1725, donde dice entre otras cosas: “...Item que se diga por mi ánima otra misa en Nuestra Señora de Zayas.” (PEREZ ARRIBAS, 1999. p.231)

Actualmente con el nombre de Sajas, queda el paraje, en el que se encuentran las ruinas de varios edificios, y una casa al menos habitada hasta mediados del siglo XX de arquitectura contemporánea, posiblemente casa de campo, guarda o de labranza de ese lugar. Durante la inspección sobre el terreno, localizamos en las cercanías el aprisco ganadero en cueva, que tras su exhaustiva visita, no dejó el mínimo de duda de que nos encontramos frente a la antigua iglesia-ermita-eremitorio, del que las fuentes hablaban.

Fotografía 2. Vista de la ermita desde el camino de acceso a la misma. Vallado pecuario. Al fondo el Alto de San Cristóbal.



La última noticia del lugar viene recogida en la Carta Arqueológica de la Región Seguntina (MORÉRE MOLINERO, 1983), ya totalmente desvinculada al uso religioso, donde se describe, como cueva-abrigo donde se han localizado en sus cercanías y en ella, ciertos elementos líticos-cerámicos con adscripción cultural relacionada con el Bronce peninsular.

4.1. Descripción

Se sitúa sobre un saliente rocoso de conglomerados consolidados sobre el río Henares, que corre cercano a sus pies. Posee manantiales cercanos, y un cerramiento de mampostería caliza con puerta de acceso ensanchada para el uso ganadero, que rompió la fábrica original. En la entrada existe un pequeño atrio elevado a la altura de la entrada, a forma de pequeña superficie alisada, a la cual se

accedería por no más de 3 o 4 escalones desde el camino principal. Por los restos de muros perpendiculares que nacen de la pared de la ermita, podemos deducir la existencia de un área porticada o una construcción cerrada aneja que cubriría esta zona de la entrada, añadida en los siglos XVII o XVIII. En la actualidad esa zona está delimitada por una valla metálica en mal estado del uso ganadero.

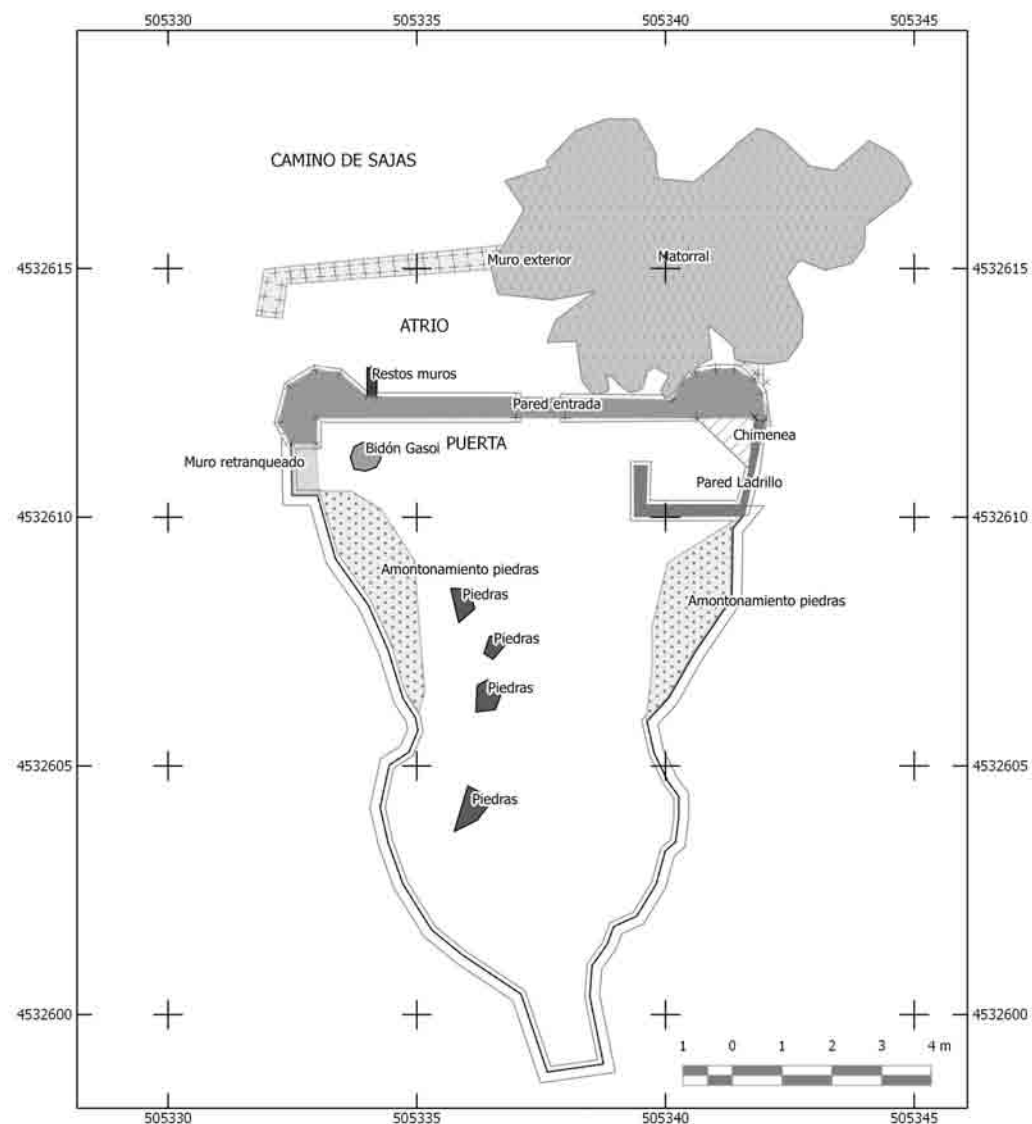


Figura 1. Planta de la ermita y santuario de Nª Sª de Zayas.



Fotografía 3. Detalle constructivo sobre el muro oeste, con arranque del aparente arco semicircular de cierre.

La fábrica de mampostería, se limita solo a la pared de acceso al interior, con el consiguiente cerramiento del abrigo-cueva. Toda ella es de roca caliza del entorno, se divide en tres partes: una central recta, y dos arranques semicirculares a ambos lados en la zona de contacto con la roca natural, que imitan planta de templo con terminación en semicírculos. La puerta de acceso y respiradero sobre él, son de factura muy posterior para adecuación al uso ganadero.

Todo el interior ha sido desmantelado para conseguir más espacio diáfano, salvo las esquinas de la entrada. Al este podemos ver los restos constructivos de una chimenea de uso particular del pastor. Enfrente enseres para almacenar el agua del ganado, y un pequeño habitáculo en altura excavado en la pared, posible ubicación de algún altar.

Las paredes aparecen totalmente desnudas, con fuerte componente de hollín de hoguera. En el suelo no se aprecia resto constructivo alguno. Es de suponer que su último uso haya formado una buena capa de ocultación y sellado de los posibles restos anteriores.

4.2. Dimensiones

La cueva posee unas dimensiones de 10 metros de hueco de abertura, con cerramiento de pared de mampostería caliza, rematada con arcos semicirculares en ambos lados. El interior posee una longitud máxima de 12 metros en dirección norte-sur, de forma disimétrica e irregular, que forma como dos estancias mayores y un apéndice al final del mismo. La primera estancia más cercana a la entrada, llega hasta los seis metros de profundidad, y se separa de la siguiente área con un estrechamiento de unos 4,5 metros de ancho. La siguiente estancia posee unos 4 metros de hondo por 5,5 de ancho máximo, que se cierra al final con apéndice de 2 x 2 metros, bastante estrecho y sin solución de continuidad.

4.3. Usos y fases

Posee una ocupación documentada durante la edad de Bronce con material cerámico a mano (NURIA MORÉRE, 1983), que forma parte del conjunto superior que englobaría los asentamientos de Majabueyes, y Casa de la Dehesa (BARBAS NIETO, 2012). En sucesivos periodos, existiría una reocupación del lugar, de habitación primero, y de santuario después, asociado al gran movimiento eremítico altomedieval, que terminaría de sacralizar el lugar. En las primeras referencias escritas, Sahajas o Zayas, sirve de referencia religiosa y toponímica de un territorio bien delimitado físicamente, donde existen episodios de población y despoblación sucesivos. Durante época medieval-moderna, se produce el cerramiento de la cueva, mediante la arquitectura visible actualmente. A la que se añade una nueva construcción (de carácter más precario) en plena Edad Moderna al exterior del templo. En este mismo periodo se va trasformando en culto hacia modelos marianos, con advocación a N^a Sr^a de Zayas. La crisis del siglo XVIII, y la desamortización de mediados del XIX, suponen el paulatino abandono del mantenimiento y culto, hasta su definitiva transformación en redil de ganado que culmina este proceso de cambio de usos.



Fotografía 4. Imagen del interior del abrigo-cueva. Al fondo zona de acceso. Se puede apreciar las paredes y techos de roca con conglomerados, y relleno en el suelo de escombros y material de desecho.

5. CONCLUSIONES

El abandono de la actividad ganadera a finales del siglo XX, ha ido dejando al descubierto la fábrica de una ermita y santuario de origen medieval, cuyas referencias orales lo daban por arruinado y desaparecido. Su reutilización para el uso pecuario, sirvió para hacerlo pervivir durante los difíciles siglos XIX y XX, periodo de la total desaparición de muchos de estos elementos arquitectónicos.

La investigación y descubrimiento de esta “arquitectura menor”, son de vital importancia para entender cómo se manifiesta la sociedad en un determinado ámbito local, durante periodos de la historia en los que no abundan los hechos relevantes. Nos dan una visión de una forma de vivir particular, fuera de la historiografía oficial. Incluso explican la continuidad de los fuertes lazos de toda una comarca, frente a los elementos externos que ocupan temporalmente el poder

(visigodos, musulmanes o cristianos del norte). Concentran en un punto o lugar, toda la simbología comunitaria identitaria frente a lo externo, llegando en algunos casos a ser vértice, punto de reunión, tradición, u ofrenda de amplios territorios.

Este es un nuevo ejemplo que viene a dibujar un poco más, aquel difícil y complejo mundo medieval de la cuenca del Henares.

BIBLIOGRAFÍA

ABASCAL PALAZÓN, J. M. (1980): “Restos de población medieval en el sector oeste de la Alcarria”, *Wad Al-Hayara*, 7

AZKÁRATE GARAI-OLAUN, A. (1988): *Arqueología cristiana de la antigüedad tardía en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Servicio de Publicaciones, 1988.

BARBAS NIETO, R. L. (2005): “La Torre Saviñán de atalaya árabe a castillo cristiano. La Torresaviñán, Guadalajara” en RUIBAL RODRIGUEZ, A. (ed), *Actas del III Congreso de Castellología Ibérica*, págs. 421-446.

BARBAS NIETO, R. L. (2011): “‘Cerro Sopetrán’. Una aproximación hacia la Caesada celtibérica”, *Wad Al-Hayara*, 35-36-37, pp. 7-20.

BARBAS NIETO, R. L. (2012): *Carta Arqueológica de Jadraque*, inédito. JCCM.

CABALLERO ZOREDA, L.; MATEO SAGASTA, A. (1988): “Atalayas musulmanas en la provincia de Soria”, *Arevacón*, 14, pp. 9-15.

DAZA PARDO, E. (2003): “Xadrach y Casteion. Origen y desarrollo de la fortaleza del Cid en la Edad Media a través de la toponimia y la Arqueología”. *Castillos de España*, 131.

GUARDIA PONS, M. (2011): *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*.

MARTÍNEZ TEJERA, A. M. (2006): “La realidad material de los monasterios y cenobios rupestres hispanos (siglos V-X)”, en VV.AA. *Monjes y Monasterios Hispanos en la Alta Edad Media*, Aguilar de Campoo, pp.-59-98.

MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. (1994): "Eremitismo y eremitas rupestres en la cuenca del Henares en el Siglo de Oro", en *Actas del IV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, pp. 615 y ss. Sobre este aspecto, ver el trabajo de los autores en *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, 32-33, pp. 469 y ss. (2000 -2001).

MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. (1999): "Eremitorios rupestres y eremitorios en la provincia de Guadalajara", en *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, 30-31, pp. 439 y ss.

MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. (2010): *Arquitectura, Urbanismo y Paisaje en los Santuarios Españoles*. Madrid.

MONREAL JIMENO, L. A. (1989): *Eremitorios rupestres alto medievales (El alto valle del Ebro)*, Col. Cuadernos de arqueología de Deusto, 12, Bilbao.

MORÉRE, N. (1983): *Carta Arqueológica de la Región Seguntina*. Guadalajara: Diputación de Guadalajara.

PAVÓN Y MALDONADO, B. (1984): *Guadalajara medieval. Arte y arqueología*, CSIC: Madrid.

PEREZ ARRIBAS, A. (1999): *Historia de Jadraque y su tierra*. Guadalajara: Aache.

ROMERA MARTÍNEZ, A.; SÁNCHEZ BARANDA, F. (2007), "Un ejemplo del eremitismo rupestre en el valle del Rio Badiel", *Wad Al-Hayara*, 33-34. pp. 217-228.

VIÑAS ROMÁN, T. (1998): *Agustinos de Cuenca*. Cuenca: Departamento de Publicaciones de la Diputación provincial de Cuenca.

VV.AA. *Antigüedad y Cristianismo XXIII*, Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía. Universidad de Murcia (2006).

RESTOS DE UNA NECRÓPOLIS MEDIEVAL EN EL CASCO URBANO DE TRILLO (GUADALAJARA)

Antonio BATANERO NIETO

INTRODUCCIÓN

Aunque son varios los aspectos que podrían desarrollarse en relación con este enclave, este artículo se centrará en el hallazgo de los restos vinculados a la necrópolis medieval. Han sido varias las intervenciones realizadas en este lugar, desarrolladas en el marco de la arqueología urbana o arqueología de gestión. Investigaciones que en ningún caso han revelado restos de estructuras, pero que pusieron de manifiesto la existencia de un asentamiento medieval islámico a partir de una cantidad importante de fragmentos cerámicos de dicha tipología.

Los hallazgos relativos a la necrópolis, se desarrollaron en un trabajo de supervisión arqueológica de demolición, desescombros y vaciado de uno de los solares existentes en el “*Cerro del castillo*”, acontecido en 2011. Se trataba de la demolición de un pajar que apoyaba sus muros en la roca en muchas partes de su perímetro, lo cual hizo extremar la precaución ante la existencia de descripciones escritas al respecto de tumbas antropomorfas talladas en la roca.

Pero según avanzaba el desescombros se comprobó que la roca natural aparecía a pocos centímetros en casi toda la superficie del solar, sin hallarse fragmentos de material significativos. Así fue en toda la planta del pajar, menos en el extremo oriental, donde se hallaba una gran zanja con abundante relleno de diversas épocas. Una depresión tallada en la roca de toba, que podría corresponder a un antiguo caño de cueva-bodega derrumbado, que después sería amortizado con diversos materiales para edificar el pajar. Así, aunque no existen evidencias en conexión estratigráfica, se han encontrado diversos restos de interés relevante. Destacan dos estelas tabulares con cruz patada, una de ellas con un símbolo “astral” por la parte posterior. Una talla que tipológicamente se adscribe a una cronología anterior, lo cual podría implicar una reutilización.

DESCRIPCIÓN DEL ENCLAVE

Esta zona, en la que se asienta actualmente el casco urbano de la población, corresponde con un cerro de una cota que oscila en los 770m sobre el nivel del mar, con una fuerte pendiente, y que se localiza justo al norte de la orilla del río Tajo. Por su parte oriental, queda limitado por el río Cifuentes, afluente del anterior que desemboca en pleno casco urbano formando varios saltos de agua. Esta condición le suponía alto valor estratégico al lugar, que quedaba limitado por ambos cursos fluviales; a lo que se uniría la existencia del paso de una vía de comunicación antigua (ABASCAL, 1981); y un posible paso por el río Tajo (SANCHEZ, 1986, p.180) anterior al puente actual, que es obra del siglo XVI.

Se trata de una formación geológica de *Edificios de tobas en gradería*, engendrados por el río Cifuentes en su confluencia con el Tajo en la localidad de Trillo, estructurados en bandas o capas. Se generan por la precipitación de carbonatos e incrustación en la cubierta vegetal. En el caso del edificio tobáceo situado en Trillo se podría hablar de una aproximación a *Tobas de cascada*, ya que existe un salto próximo a los 20 m y las capas se encuentran muy verticales. Edificios tobáceos que no son funcionales, ya que el río Cifuentes se encuentra encajado en ellos; tratándose de formas de periodo Holoceno (ORDÓÑEZ et alí, 1987).

Esa naturaleza geológica, formada con rocas blandas sobre capas de arcillas y conglomerados de areniscas; permitió la fácil excavación del terreno, haciendo que el cerro fuera atravesado por numerosas cuevas-bodegas; que se disponen por todo el casco antiguo de la población, muchas de ellas ocultas por la planta baja de las construcciones. También facilitaría el trabajo en la roca, a la hora de esculpir tumbas antropomorfas.

BREVE ESTUDIO HISTÓRICO

Notas históricas

La población actual tiene su origen tras la repoblación de la zona, que se llevó a finales del siglo XII, una vez que se produjo la conquista y estabilización definitiva de la zona. Desde entonces Trillo pasó a formar parte del Común de Villa y Tierra de Atienza quedando regida por su fuero. Muchas de las poblaciones de la zona pertenecían al Obispado de Sigüenza, y antes de terminar el siglo, Cifuentes fue

nombrada cabeza de arciprestazgo, incluyendo el término de Trillo. Su paso de realengo a señorío debió ocurrir en algún momento del siglo XIII. Así parece desprenderse de un documento firmado en Atienza el 25 de abril de 1244, por el cual un caballero llamado D. García Pérez de Trillo, aparece como señor de dicho lugar. Por herencia, el señorío pasó a manos de su hijo D. Pero García de Trillo. Al morir éste, se produjeron una serie de conflictos por la posesión de Trillo de los que se guarda testimonio en el Archivo Municipal de Cifuentes. Finalmente D^a Francisca Pérez acordaría la venta del lugar de Trillo, al influyente Infante D. Juan Manuel. Transacción que se haría efectiva a nombre de sus hijas, D^a Sancha, D^a Toda y D^a Mayor, el día 19 de marzo de 1325, por el precio de 20.000 maravedíes (PÉREZ BODEGA, 1986, 172-173).

En 1436 Trillo pasa, junto al resto del condado cifontino, a poder de la familia de los Silva, Condes de Cifuentes y a la jurisdicción de esta villa. Durante largo tiempo, Trillo sostuvo pleitos contra Cifuentes alegando que tenía jurisdicción propia, y que no asumía el hecho de ser considerado un barrio de esa villa, pero este derecho no le fue reconocido hasta 1749, año en que tal solicitud le fue concedida.

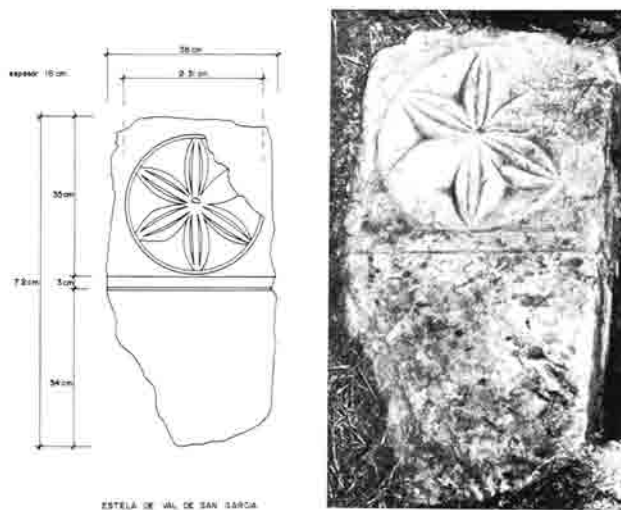
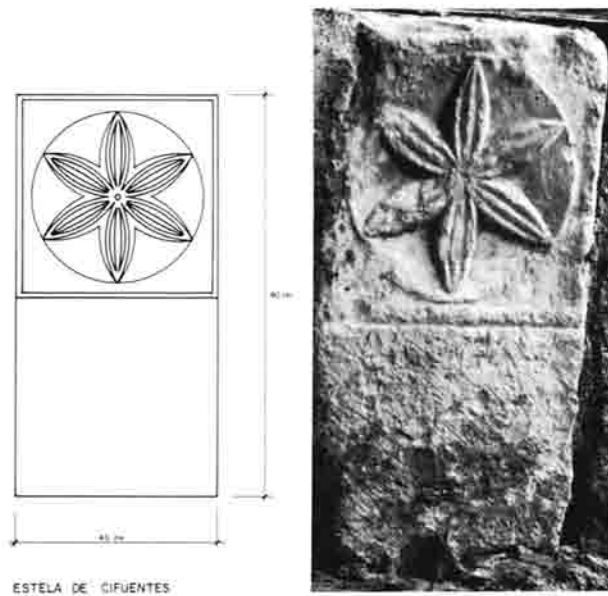
En 1710, en el contexto de la Guerra de Sucesión, los ejércitos inglés y portugués, aliados del Archiduque Carlos de Austria; saquearon y arruinaron el pueblo, destruyendo su archivo y muchas viviendas. Así ocurrió a pesar, de que D. Fernando de Silva y Meneses, Conde de Cifuentes y dueño de Trillo, era partidario del Archiduque (GÓMEZ, 1778, pp.3-6).

El castillo

En relación a la fortificación de la que se conservan escasos restos actualmente, existe un dato histórico concreto, mencionado por el mismo Infante D. Juan Manuel en el Cronicón:

“Era MCCCLX incepit Dominus Joannes castellum de Trillo in Aprili”
(FLÓREZ, 1747).

La tipología del pequeño paramento conservado correspondería con la técnica constructiva del S. XIV, pero no existen restos que permitan identificar su planimetría. La destrucción de las casas del pueblo acaecida en 1710, quizá



Imágenes extraídas de: LÓPEZ DE LOS MOZOS, J.R. (1992); *Noticia de algunas estelas tabulares provincia de Guadalajara*, en: *Wad Al Hayara*, nº 19, pp.315-327.

Figura 1. Estelas del término de Cifuentes.

afectaría a la fortificación, pero la mayor destrucción se produciría en 1810, cuando la fortaleza fue volada por el ejército francés, junto con el puente (PÉREZ BODEGA, 1986, 176). Con el tiempo el solar del castillo fue ocupado por propiedades particulares, que fueron construyendo viviendas y pajares alrededor.

De este modo describía Castellanos de Losada el yacimiento en 1850:

“Entre las últimas casas del pueblo cerca del rollo, a la falda del cerro de la Horca, y en las eras cerca de la ermita de San Gregorio, hay un cerrillo que denominan los naturales, del Castillo, por haberse situado allí el castillo y fortaleza de los condes de Cifuentes, cuya fundación se tiene por de 1360 (1322), del que aun se ven vestigios de cal y canto y argamasa arabesca en sus muros inferiores, que son los que se descubre a flor de tierra.” (CASTELLANOS, 1851, 48-49)

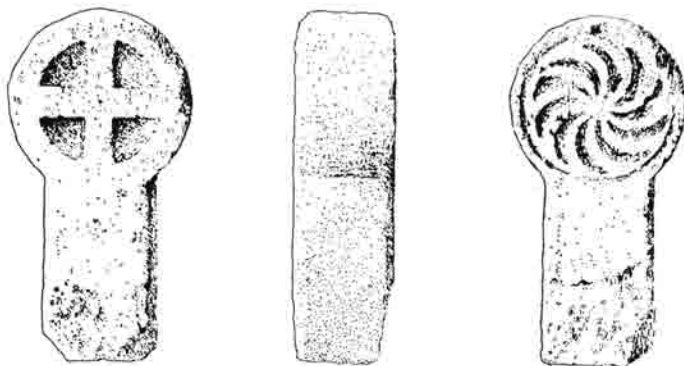
Pero la fortaleza debió tener mucha importancia en la Edad Media, construyéndose en la zona más elevada del pueblo, quizá para controlar un puente más antiguo que el actual, que data del s. XVI. Esta era un eslabón más de la cadena de fortalezas que permitían a Don Juan Manuel atravesar sus extensos dominios sin que entre una y otra hubiese más de una jornada de camino (CUADRADO, 2006, 70).

La necrópolis

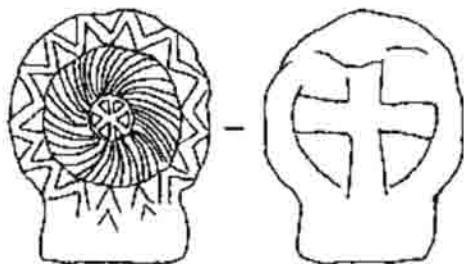
A apenas unos 60 metros al oeste del lugar donde se conserva el lienzo del castillo, eran visibles los restos de varias tumbas excavadas en los afloramientos rocosos existentes en la zona. De hecho todo el borde de piedra de la cima de este cerro, poseía varias estructuras excavadas en la toba, justo en la vertiente sur. Pero al anochecer del día 4 de marzo del año 1916, parte de este cerro, horadado por la construcción de muchas cuevas-bodegas, sufrió un derrumbe en esta vertiente sur, ante un temporal de aguas y nieves:

HUNDIMIENTO EN TRILLO

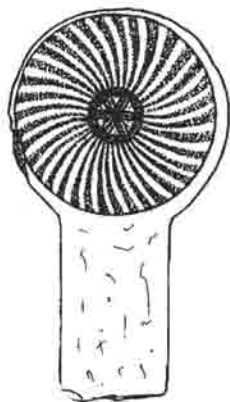
Al anochecer del día 4 una extraña detonación y las voces de auxilio que daban algunas mujeres puso en movimiento al pueblo de Trillo. Acudieron inmediatamente las autoridades y la Guardia Civil y aun cuando por la oscuridad de la noche no podía observarse el alcance de la catástrofe se vino en conocimiento de que un bloque de tierra



Estela de Alcubilla de Avellaneda (DE LA CASA & DOMENECH, 1983, Fig. 4.1, Lam. III)



Anverso y reverso de la Estela nº 27 de un grupo de desconocidas de Navarra (TABAR, 1994, 10)



Estela de Aranguren (PÉREZ DE VILLARREAL, 1992, Fig. 14, Foto 12)

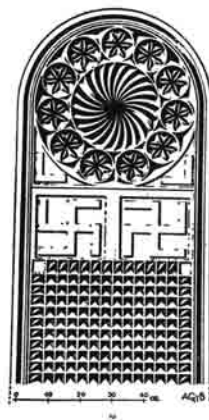


Estela de Santiago de Aravalle (GONZÁLEZ et alii, 2009, Lam. p.191)
(Posiblemente romana reutilizada)

Figura 2. Estelas medievales con símbolo astral.



Estela de Gastiain
(CASTILLO et alli, 1981, Lam XLIV)



Lam. X.- 23 Hontoria de la Cantera (7). Inv. n.º 54. Reconstrucción (según García y Bellido)

Estela de Hontoria de la Cantera
(ABÁSULO, 1974, 81)
(Reconstrucción según García y Bellido)



© J. M. Pérez de Ana

Estela de Gastiain
(CASTILLO et alli, 1981, Lam XLIV)



Estela de Lebeña
<http://sanpedrodelanave.blogspot.com.es/2010/07/una-estela-de-san-pedro-de-la-nave.html>

Figura 3. Estelas romanas con símbolo astral.

y piedra había caído sobre cinco bodegas altas en El Castillo. Las primeras investigaciones fueron encaminadas a averiguar si habían ocurrido desgracias personales y después de minucioso reconocimiento del hundimiento se supo que no había que lamentar ninguna. Únicamente perecieron una caballería menor y un cerdo. La autoridad local prohibió el tránsito por la calle donde ocurrió el suceso y ordenó deshabitar la casa contigua de Cipriano Bachiller. Los daños

causados en un principio no fueron de gran importancia, pero dado el temporal de aguas y nieves han debido de desprenderse estos días nuevos témpanos que hayan producido nuevos hundimientos. Es de elogiar el celo de las autoridades por evitar desgracias y mayores derrumbamientos. (La Crónica de Guadalajara, 11 de marzo de 1916.)

Este hecho hizo que parte de las tumbas que se situaban encima, cayeran con el derrumbe por la ladera y se perdieran. Las que quedaron conservadas fueron víctimas de una obra realizada en los años '80 del s. XX, por la cual se pavimentó con hormigón la calle que discurre junto al borde de la cima del cerro. En aquella ocasión, se partieron algunas rocas de toba para su aprovechamiento en la construcción (PÉREZ, 1986, 64) y, posiblemente, algún resto de sepultura quedó bajo la capa de hormigón de la calle.

Al respecto de la necrópolis existen algunas descripciones, según Castellanos de Losada en 1851 podía verse lo siguiente:

“Cerca de estos vestigios se ven aún porción de sepulcros abiertos a pico en la piedra, los cuales tienen la misma figura que nuestras cajas de difuntos, pero con lugar destinado a la cabeza y rebajo para sentar la lápida sepulcral; y como miran todos a oriente y se conforme su construcción al estilo árabe, da lugar a pensar si los ocuparían infieles de los que durante la dominación agarena ocuparon este país...” (CASTELLANOS, 1851, 48-49)

Juan Catalina García apunta para principios de s. XX:

“...en el suelo son dos sepulturas, no muy grandes, abiertas en la roca en dirección de oriente á poniente, con el sitio donde debían posar las cabezas de los cadáveres en forma semicircular. Son sepulturas semejantes á las que hay junto al muro del castillo San Servando de Toledo, en el valle de Sobrón y en otros puntos.” (GARCÍA LÓPEZ, 1903).

Es relevante la descripción de ambos, porque se refieren a tumbas antropomorfas talladas en la roca, de la misma naturaleza que las que se conservan en diversos parajes del término de Trillo y de términos vecinos a lo largo del valle del Tajo. Este tipo de sepulturas es posible hallarlas dispersas por toda la geografía peninsular, y muchas veces han planteado problemas para establecer su cronología,

por la circunstancia de hallarse expoliadas. En algunos casos se han apuntado relaciones con asentamientos tardoantiguos, estableciendo series tipológicas entre las tumbas “de bañera” y las “antropomorfas”, llevado su cronología hasta el s. X (MARTÍN, 2005, 84-86).

Del mismo tipo son las sepulturas existentes en el término vecino de Gualda. Allí, por suerte, quedaron algunas que pudieron estudiarse con metodología arqueológica, aportando una cronología del s. VII. Fechadas a partir de la tipología de los ajuares, entre los que destaca un fragmento de placa de cinturón liriforme, quedando adscritas al ámbito cultural hispano-visigodo (CUADRADO 2002, 505). Así, tomando de partida el estudio de Gualda, por paralelismos tipológicos, podría presumirse una cronología similar para las de Trillo, si bien es arriesgado hacer comparaciones con unas estructuras que ya no se conservan.

BREVE ESTUDIO DE LOS MATERIALES

Los materiales hallados en el relleno de la zanja, se encontraban en un contexto caracterizado por tierra de origen tobáceo, de granulometría muy fina, acompañados de varios fragmentos de roca de toba calcárea de mediano tamaño, que oscilaba entre los 30 y los 60 cm de longitud por su parte más extensa. Se optó por la excavación en área de toda la zanja, pero como se preveía su gran profundidad, se realizó previamente un corte transversal de un metro de anchura, para analizar los posibles niveles en su relleno.

No se percibían otros niveles que los producidos por las tongadas de tierra y piedras en el momento de amortización de la zanja. La parte superior, enrasada con el nivel del suelo del interior del pajar, solo poseía restos de pavimento en la parte norte de la misma. Se trataba de un pavimento irregular de canto rodado grande y losas producido para nivelar el paso de escaleras que conducían al piso superior. El resto de la zanja culminaba en tierra apisonada, sin resto de pavimentación.

El contexto del relleno, hace pensar en la regularización del resto del solar para nivelarlo y construir el pajar. Construcción que aparece en el plano del Bosquejo Planimétrico realizado para la población de Trillo y firmado el 27 de Marzo de 1911, pero que podría ser muy anterior. La excavación a mano de todo el relleno de la zanja, permitió la recogida de un gran número de fragmentos que se clasifican a continuación.

Restos humanos

Desde el principio, aparecieron gran cantidad de restos óseos, entre los que hay que distinguir muchos de fauna y otros muchos claramente humanos. También aparecían en el lindero suroeste del solar, que limita con la zona de la calle que fue objeto de obra en los años '80. Esta zona, situada en cuesta, se encuentra más alta que el nivel del solar, de forma que se ve perfectamente el nivel del hormigón, el relleno de tierra con los restos óseos descontextualizados, y finalmente la roca de toba.

La abundancia de restos óseos corrobora la existencia de una necrópolis en la zona, y su destrucción fruto de la expansión urbana. Expansión que se intensificaría desde al menos finales del siglo XIX. Entre los restos se han hallado numerosas piezas óseas de diferentes individuos y distintas edades. Entre ellas hay que destacar dos mandíbulas cuya dentición y tamaño revelan individuos de corta edad, quizá por debajo de los seis años.

La ubicación de los restos, justo al lado del lugar donde estaban las sepulturas destruidas; hace que su asociación a la necrópolis sea prácticamente evidente. Aunque los restos están totalmente revueltos, se realizará un estudio más profundo de ellos; que podrá ser más completo con nuevos hallazgos que puedan producirse en el futuro, motivados por nuevas obras en el lugar.

Restos Cerámicos

El material cerámico que aparece en toda esta zona es muy fragmentario y se encuentra descontextualizado. Por ello sólo podemos establecer una secuencia tipológica para la adscripción del mismo. En este sentido hay que señalar que existe gran cantidad de fragmentos que muestran formas y decoraciones típicamente islámicas.

Entre este material islámico, existen fragmentos de recipientes con evidencias de haber estado expuestos al fuego, correspondientes a recipientes de cocina del tipo F 02 "olla de escotadura", que registra Manuel Retuerce Velasco. También hay formas de recipientes de agua, con perfiles acanalados y con las típicas pinceladas de goterones pardos de la decoración islámica, correspondientes al tipo C13 del mismo autor (RETUERCE, 1998), y que han aparecido en numerosos yacimientos de la Provincia de Guadalajara. Concuerdan por ejemplo, con los aparecidos en el entorno urbano de Guadalajara (CRESPO & CUADRADO, 1992, 26-27),

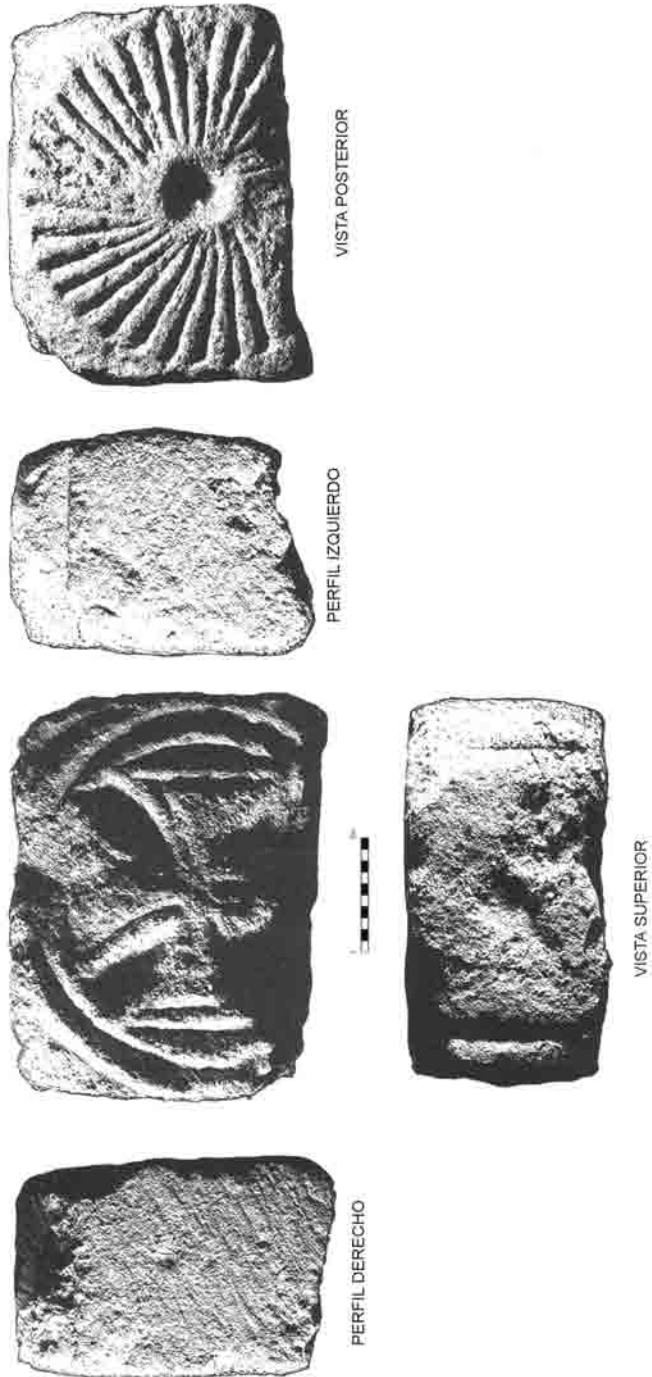


Figura 4. Dibujo de la Estela nº1

caracterizados por misma cerámica de cocina sin vidriar y las decoraciones con amplios goterones en rojo y pardo, con una cronología en torno al s. X (CUADRADO, 1992, 85-86). También son coincidentes con algunos de los aparecidos en el yacimiento hispano-musulmán de *Los Casares* (GARCÍA-SOTO & FERRERO, 2002)

Entre ellos hay que destacar una forma correspondiente a una redoma de tipología califal (siglo X), que denota el uso de cerámica de calidad en la zona. De hecho, lo novedoso para la investigación, es que esta redoma posee vidriado por dentro y por fuera de su cuerpo y no es lo habitual en este tipo de recipientes¹. Este tipo de piezas suelen aparecer en contextos del s. IX-X en nuestra provincia, como la pieza nº 13 hallada en solar del Palacio de los Guzmán en Guadalajara, aunque sin vidriar (CUADRADO, 1992, p. 91, fig. 5.13).

Existe también un fragmento de plato del s. XIV vidriado en verde y manganeso. Éste posee muy mal estado de conservación, haciéndose difícil la interpretación de su dibujo. Lo interesante es que se trata de un recipiente de vajilla de lujo, que evidencia la existencia de un lugar de residencia o estancia de clase alta. Este hallazgo corresponde totalmente con los datos históricos que documentan la existencia de un cortijo señorial comprado por el Infante D. Juan Manuel, y el comienzo de construcción del castillo en el año 1322.

LOS FRAGMENTOS DE ESTELAS TABULARES

Entre el variado material de la zanja, destacan dos fragmentos de estelas tabulares cristianas que, por su tipología, apoyarían la idea de la existencia de una necrópolis medieval de repoblación en la zona. Corresponden con estelas de piedra arenisca, con cruces de brazos curvilíneos:

ESTELA nº 1. (Lámina 1, Figura 4)

Dimensiones: Anchura: 31cm; Altura: 24cm, Fondo: 17 cm.

Descripción: Fragmento de piedra arenisca correspondiente a una estela tabular cristiana con representación en anverso de cruz patada de remate recto, enmarcada en un círculo remarcado. El motivo está realizado con un profundo relieve y con una buena calidad de trazos, teniendo una doble incisión en todo el contorno de la

¹ Agradecimiento a los arqueólogos técnicos del Museo Provincial de Guadalajara por sus clases magistrales.

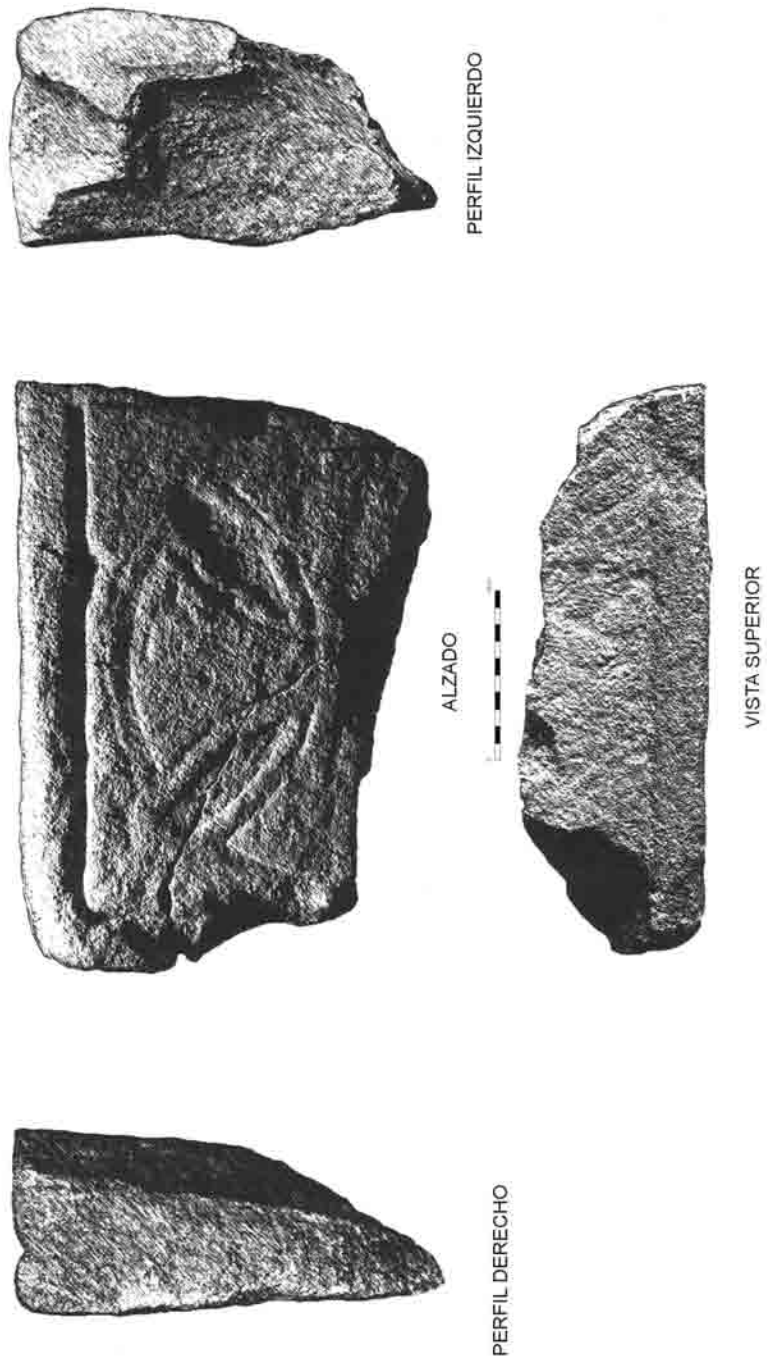


Figura 5. Dibujo de la Estela nº 2.

cruz, remarcando su perímetro. Además posee remate moldurado de sección circular en la parte alta, que se proyecta por los perfiles de las esquinas superiores de la estela. Está realizada sobre una piedra arenisca de granulometría gruesa, con mal estado de conservación.

Lo más interesante es la existencia de otro relieve en el anverso, consistente en un símbolo astral; que hace pensar en la reutilización del elemento para uso funerario a partir de un relieve de época anterior. Se trata de un motivo formado por radios dextrógiros que parten de una cazoleta circular central. Los rayos son rectos y engrosan su anchura en el extremo distal, terminando en un corte recto.

La estela está fracturada, y regularizada de tal modo que parece haber servido de sillarejo, como elemento constructivo. Se conserva su parte superior íntegra y, aunque no puede determinarse si el brazo inferior se unía a un vástago; no es lo habitual en este tipo de estelas, poseyendo la mayor parte todos sus brazos iguales.

ESTELA 2 (Lámina 2, Figura 5).

Dimensiones: Anchura: 31,5 cm; Altura: 22 cm, Fondo: 11 cm.

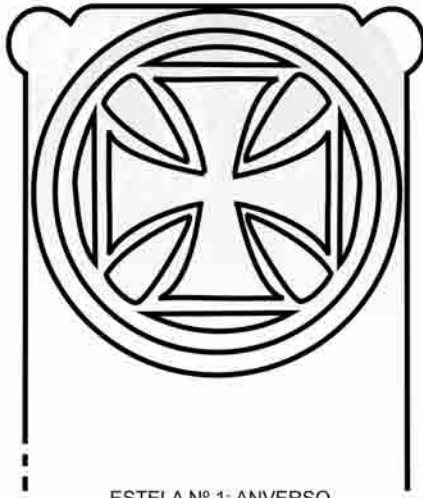
Descripción: Se trata de un fragmento de piedra arenisca, correspondiente a la parte superior izquierda de una estela tabular cristiana, de la cual solo se conserva el anverso. Se aprecia un motivo en forma de cruz patada de remate convexo. Está enmarcada en un círculo y éste a su vez conserva un leve relieve que sería cuadrangular en el exterior. Ese relieve enmarcaría la cruz en forma de moldura. Dicha moldura prosigue por los perfiles laterales de la piedra, aunque con incisión más leve. El relieve posee menor profundidad que la anterior, y se percibe peor el dibujo, pero la granulometría de la arenisca es algo menor y, aunque fragmentada, la naturaleza de la piedra se conserva mejor que la anterior.

Panorama de las estelas medievales

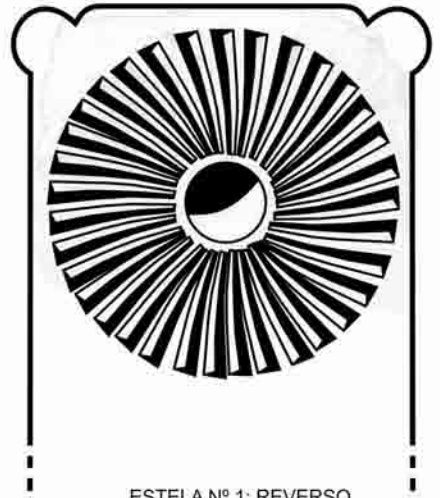
Existen multitud de publicaciones al respecto de las estelas funerarias medievales, e incluso se han celebrado congresos internacionales sobre la temática de la estela funeraria. Esta abundante producción bibliográfica ha generado algunas clasificaciones y tipologías (MENCHÓN, 1995) (BELEZA, 1995).

Los estudios en la provincia de Guadalajara sobre todo se han centrado en las estelas discoideas², habiéndose producido menor número de hallazgos de las

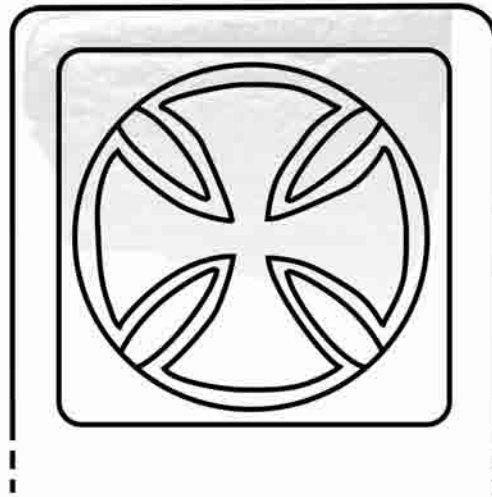
² En este tema destacan las publicaciones de José Ramón López de los Mozos, que es el que más aporta de la provincia de Guadalajara.



ESTELA Nº 1: ANVERSO



ESTELA Nº 1: REVERSO



ESTELA Nº 2: ANVERSO



Figura 6. Propuesta de restitución.

tabulares. Del análisis morfológico, se hace evidente que las estelas discoideas de Guadalajara poseen gran parecido con las sorianas y con algunas con algunas del País Vasco y Navarra. Una circunstancia que discurre paralela a la repoblación de estas tierras desde el norte, según avanza la Edad Media (LÓPEZ, 1994).

El panorama con las estelas tabulares es similar al de las discoideas, apareciendo descontextualizadas en prácticamente todos los casos (LÓPEZ, 1992), embutidas en los muros de templos (FERRERO & GARCÍA, 2008), e incluso a veces aparecen en contexto funerario, pero como aprovechamiento constructivo (VEGA et alí, 2008, 311). Circunstancia quizá favorecida por su forma de ortostatos, que le hace muy susceptibles de ser aprovechadas en la construcción.

La adscripción de estas estelas medievales se enmarca en la repoblación de la meseta por grupos del norte en los siglos XII y XIII, siendo muy numerosas las representaciones en cruces de brazos curvos, las rosáceas o estrellas de cuatro, seis y ocho pétalos y por último, la cruz griega (LÓPEZ, 1994, 251).

En la localidad de Trillo no se conocía ningún hallazgo de este tipo de cruces, ni siquiera en el término municipal. Pero en el vecino término de Cifuentes, existen dos estelas tabulares con hexafolios, con una talla de calidad realizada sobre piedra caliza. Una de ellas se encuentra en Cifuentes, en uno de los muros de la barbacana de la Iglesia, y la otra en el Val de San García. Por su similitud se ha apuntado la posibilidad de que fueran realizadas por el mismo artesano, si bien lo que interesa es el marco cuadrangular que rodea cada motivo circular de la rosácea, fechándose a finales de s. XIII, en pleno románico rural (LÓPEZ, 1992, 325-326). Por paralelos decorativos, el tipo de cruces halladas en Trillo, son propias de finales del s. XII - siglo XIII, y por la moldura cuadrangular que las rodea, quizá posteriores, coetáneas a las halladas en Cifuentes (Figura 1).

La decoración astral

En el caso de las estelas discoideas, es bastante común encontrarse motivos por ambas caras. Y de esos motivos del reverso, se han documentado algunos símbolos astrales similares al que se encuentra en la estela nº 1 de Trillo. Esto se ha relacionado con la existencia de un sustrato cultural indígena que seguiría prestando atención a los astros, aunque dentro de una superestructura ideológica cristiana. Un proceso de sincretismo religioso que se percibe bien en el norte peninsular (IGLESIAS, 1976, 96-100).

En general existen pocos ejemplos de representaciones astrales en reversos para las formas discoideas medievales. Por mencionar alguno semejante, sirva el de Alcubilla de Avellaneda (Soria), que posee un motivo decorado por “10 radios dispuestos en forma circular y sinuosos” (DE LA CASA & DOMENECH, 1983, 39-40, Fig. 4.1, Lam. III).

Otro ejemplo sería la estela nº 27 de un grupo de procedencia desconocida del Museo de Navarra. Es una estela discoidea con cruz griega en una cara y un motivo mucho más parecido al que se analiza en este artículo, por la otra. Es una representación más compleja, que se compone de un círculo central dividido por seis radios asimétricos del que parte una decoración de radios dextrógiros como los de la estela de Trillo. Remata en una ancha orla con un denticulado de doble trazo (TABAR, 1994, 107).

Hay alguno que sólo se muestra en el anverso, como uno de los existentes en una estela discoidea del valle de Aranguren (Navarra). Este motivo representa en su centro una rosácea de seis pétalos, inscrita en una forma circular, de la que “emanan 38 rayos solares curvados hacia la izquierda del observador” (PÉREZ DE VILLARREAL, 1992, 140, Pieza 7, Fig. 14, Foto 12).

También hay que mencionar un fragmento hallado en la iglesia de Santiago de Aravalle (Ávila), empotrado en un pavimento. En este caso, es un motivo astral formado por un “anillo central en resalte, del que parten unos doce rayos igualmente en resalte (de los que solo son visibles siete) que se ensanchan progresivamente hacia los extremos”. Según sus investigadores, se trataría de un elemento decorativo de alguna lápida romana tabular rematada en un semicírculo que contendría parcialmente a la roseta, según otros fragmentos romanos reaprovechados en el mismo templo. Suponen que debió ser manipulada en el Medievo, recortándola al gusto discoideo de la época (GONZÁLEZ et al., 2009, 176, Lam p. 191).

En cuanto a la denominación del símbolo, son varias las designaciones encontradas en la diversa bibliografía consultada. Se les denominan “rosácea de líneas curvas”, “rayos curvos”, “radios curvos”, “radios sinuosos”, etc. Incluso se le incorporado dentro del grupo de las “svásticas” (IGLESIAS, 1976, 98). En definitiva todos lo incluyen dentro del grupo de símbolo astral, por la expresión de rayos centelleantes que refleja en nuestras mentes dicho esquema gráfico. Los hay en forma dextrógira y en forma sinistrógira; con representación central, o sin ella, con remate en forma de orla o sin remate, etc.

Pero lo importante para su identificación son los motivos radiales que ocupan la mayor parte del disco. Tras analizar varios hallazgos, es posible identificar que



Lámina 1. Vistas de la estela nº1.



Lámina 2. Vistas de la estela nº2.

dichos radios pueden ser rectos o sinuosos, y que pueden poseer engrosamiento en el medio o al final.

Y es que se trata de un símbolo cuyas primeras manifestaciones en la península ibérica, se encuentran en el mundo romano e incluso prerromano. Son muchas las existentes de época romana recuperadas en Cantabria, donde uno de los estudios revelaba que de 109 estelas decoradas, 53 contenían decoración astral, representando el 48,62% (IGLESIAS, 1976, 96-97).

Otro ejemplo de época romana similar es la estela de *M. Iunius Paternus*, procedente de Gastiain (Navarra), y descrita como “*gran rueda de radios curvos sinistrógiro, con una orla dentada*” (CASTILLO et alii, 1981, 72-73, Lam. XLIV). También hay otro ejemplo del Museo Arqueológico de Burgos, procedente de Hontoria de la Cantera, en la que se representan tres motivos citados: las svásticas, las rosáceas y la rueda central con radios curvos, que los autores denominan “rosácea de radios curvos” (ABÁSULO, 1974, 81).

También es destacable el motivo de radios dextrógiros de la estela romana de Lebeña (Cantabria), cuya fotografía circula en internet (realizada por J.M. Pérez de Ana); hallada a finales del siglo XIX durante unas obras efectuadas en la antigua ermita de San Román. Posteriormente fue trasladada y empotrada a la izquierda de la puerta de la Casa Concejo de la localidad (CISNEROS et alii, 1995).

Por último mencionar también otro ejemplo muy similar al anterior, procedente de la Iglesia visigótica de San Pedro de la Nave (El campillo, Zamora), empleada en 2010 para realizar una exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y por el artista vasco Ibón Aranberri; en relación a la dexcontextualización del patrimonio histórico (en prensa³). (Ver Figuras 2 y 3)

Estos ejemplos de época romana, unidos a otros tantos que existen repartidos por toda la península; apoyan la idea de que la estela medieval nº 1 de Trillo, esté realizada sobre una pieza romana. Asimismo hay que considerar que esa manifestación astral, se encuentra en el reverso de una estela tabular que se manifiesta tipológicamente tardía. Otro punto de apoyo es que, tal como se muestra en la propuesta de restitución de las piezas halladas (Fig. 6), los remates cilíndricos superiores de esta estela, recuerdan a algunos existentes en aras romanas. No obstante, el hecho de que esta pieza de la necrópolis del Castillo fuera regularizada como un sillarejo y la mala conservación de la piedra arenisca empleada, han borrado otras huellas que podrían ayudar a afirmar este hecho.

³ <http://www.laopiniondezamora.es/comarcas/2010/08/22/piedras-hermanas/458068.html>

Los traslados y aprovechamientos de estelas funerarias romanas son una constante repetida en todo el mundo romano y que se ha documentado varias veces en esta comarca. Valgan por ejemplo el hallazgo producido en Gualda (CUADRADO & VALLEJO, 1997), o los que se hallaron en el cerro de Villavieja de Trillo (BATANERO, 2008).

VII. CONCLUSIÓN

Del relleno de la zanja localizada en la zona de la necrópolis de El Castillo, se han extraído numerosos restos arqueológicos muy fragmentarios y descontextualizados, que se ofrecen como un gran puzzle a conformar con los resultados de futuras excavaciones en la zona.

De todos modos es posible afirmar la existencia de un asentamiento estable en época islámica, que podría abarcar todo el siglo X, y la existencia de un espacio de necrópolis que podría tener una ocupación muy dilatada desde el comienzo de la Edad Media. A las noticias escritas sobre la existencia de una necrópolis de tumbas antropomorfas excavadas en la roca, hay que sumarle la presencia de gran cantidad de restos óseos humanos y dos estelas tabulares cristianas que evidencian el uso como espacio funerario de aquella parte del cerro del Castillo de Trillo hasta al menos finales del s. XIII.

Y por último, el posible aprovechamiento de una estela romana; apuntaría un uso funerario aún anterior; aunque los traslados y aprovechamientos de las estelas funerarias romanas han sido una constante documentada, y con los datos que se tienen por el momento no se podría asegurar que existiera un uso de la necrópolis de *El Castillo* en la antigüedad.

BIBLIOGRAFÍA

ABASCAL PALAZÓN, J. M. (1981): “El corte estratigráfico de Gárgoles de Arriba y el trazado de la vía Segontia –Segóbriga”, *Wad-al-Hayara*, 8, pp. 415-424.

ABÁSULO, J. A. (1974): *Epigrafía romana de la región de Lara de los Infantes*, Burgos: Excma. Diputación provincial de Burgos.

BELEZA MOREIRA, J. (1995): “Tipología das estelas rectangulares portuguesas”, *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 27 (66), pp. 265-303.

CASTELLANOS DE LOSADA, B. S. (1851): *Trillo, Manual del Bañista*, Madrid.

CASTILLO, C.; GÓMEZ-PANTOJA, J. y MAULEÓN, M^a.D. (1981): *Inscripciones romanas del museo de Navarra*, Pamplona: Diputación foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana.

CISNEROS CUNCHILLOS, M.; DíEZ CASTILLO, A. y RAMÍREZ SÁDABA, J. L. (1995): “Bases para el estudio del poblamiento romano en Cantabria: la comarca de Liébana”, *Saguntum, Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 28, pp. 185-196.

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

CUADRADO PRIETO, M.A. (1992): “Un hogar hispano-musulmán en el solar del palacio de los Guzmán (Guadalajara)”, en: *Actas del II encuentro de historiadores del Valle del Henares* (Guadalajara, 26-29 de noviembre de 1992), Guadalajara, pp. 79-92.

CUADRADO PRIETO, M. A. (2002): “El yacimiento Hispano-Visigodo de El Tesoro-Carramantiel, Gualda (Cifuentes, Guadalajara)”, en: GARCÍA-SOTO MATEOS, E. y GARCÍA VALERO, M.A.: *Actas del I Simposio de Arqueología de Guadalajara* (Sigüenza, 4-7 de octubre de 2000), Ayuntamiento de Sigüenza, Tomo II, pp. 501-512.

CUADRADO PRIETO, M. A. (2006-2007): “El Castillo de Don Juan Manuel en Cifuentes. Excavación arqueológica y estructuras defensivas”, *Wad Al Hayara*, 33-34, pp. 315-327.

CUADRADO PRIETO, M. A. (2008): “Hornos cerámicos de la calle Madrid: El alfar de cacharrerías o barrio de la Alcallería (Guadalajara)”, en: GARCÍA-SOTO MATEOS, E.; GARCÍA VALERO, M.A.; MARTÍNEZ NARANJO, J.P. (Eds.), *Actas II Simposio de Arqueología de Guadalajara celebrado en Molina de Aragón, 20-22 de abril de 2006*, Madrid.

CUADRADO PRIETO, M. A. y VALLEJO GIRVÉS, M. (1997): “Hallazgo de una inscripción dual latina en el hábitat hispano-visigodo de Gualda (Guadalajara)”, *Kalathos*, 16, Teruel, pp. 129-135.

DE LA CASA MARTÍNEZ, C.; DOMENECH ESTÉBAN, M, (1983); *Estelas medievales de la provincia de Soria*, Soria: Excma. Diputación Provincial de Soria, Colección Temas Sorianos nº 6.

FERRERO ROS, S. y GARCÍA-SOTO MATEOS, E. (2007): “Excavaciones arqueológicas en el atrio de la iglesia de Nuestra Señora de los Huertos (Sigüenza, Guadalajara)”, en: MILLÁN MARTÍNEZ, J. M.; RODRÍGUEZ RUZA, C. (Coord.), *Arqueología de Castilla-La Mancha* (I Jornadas, Cuenca 13-17 de diciembre de 2005), Cuenca: Ed. Universidad de Castilla-La Mancha y Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, pp. 628-630.

FLÓREZ, E. (1747): *España sagrada: Theatro geographico-historico de la Iglesia de España*, Tomo. II, *Cronología de la historia antigua de estos reinos aplicada a concilios y reyes*, fol. 213 (citando la obra *El Cronicón*, del Infante D. Juan Manuel). Imp. Antonio Marín, Madrid, 1747.

GARCÍA LÓPEZ, J. C. (1903): *Notas y Aumentos a las Relaciones Topográficas de España*, Madrid: Real Academia de la Historia.

GARCÍA-SOTO MATEOS, E. y FERRERO ROS, S. (2000): “Excavaciones en el despoblado musulmán de Los Casares (Riba de Saelices, Guadalajara): Campañas de 1998 y 2000”, en: GARCÍA-SOTO MATEOS, E. y GARCÍA VALERO, M. A. (Eds): *Actas del I Simposio de Arqueología de Guadalajara* (Sigüenza, 4-7 de octubre de 2000), Ayuntamiento de Sigüenza, Tomo II, pp. 513-530.

GOMEZ ORTEGA, C. (1778): *Tratado de las aguas termales de Trillo*. Ed. Facsímil. Trillo: Ayuntamiento de Trillo, 1989, pp. 3-6.

GONZÁLEZ CALLE, J. A.; MAYORAL CASTILLO, A. L.; SAVIRÓN CUARTANGO, M. L. (2009): “Estelas funerarias medievales en la comarca de El Barco de Ávila”, en: *Territorio, sociedad y poder: revista de estudios medievales*, 4, pp. 167-191.

IGLESIAS GIL, J. M. (1976): *Epigrafía Cántabra*, Santander.

LAYNA SERRANO, F. (1932): *El Monasterio de Óvila*, Madrid.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, J. R. (1992): “Noticia de algunas estelas tabulares de la provincia de Guadalajara”, *Wad Al Hayara*, 19, pp. 315-327.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, J. R. (1994): “Estelas de la provincia de Guadalajara (Estudio de un conjunto de dieciséis)”, *Zainak, Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía*, 10, pp. 247-270.

MARTÍN VISO, I. (2005-2006): “Elementos para el análisis de las necrópolis de tumbas excavadas en la roca: el caso de Riba Côa”, *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, 31-32, (Ejemplar dedicado a: Formas de ocupación rural en la "Gallaecia" y en la "Lusitania" durante la antigüedad tardía y la Alta Edad Media), pp. 83-102.

MENCHON I BES, J. (1995): “Algunas notas sobre metodología e historiografía del estudio de la estela medieval y moderna en la Península Ibérica”, *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 27 (65), pp. 19-62.

ORDÓÑEZ, S.; GONZÁLEZ MARTÍN; J. A.; GARCÍA DEL CURA; M^a. A. (1987): “Formaciones travertínicas y tobáceas en el valle del Tajo (Sector Cifuentes-Trillo): Estudio geomorfológico, petrológico y sedimentológico”, *Cuaternario y Geomorfología*, vol. 1, pp. 231-245.

PÉREZ BODEGA, A. (1986): *Guía y notas para una Historia de Trillo*, Ayuntamiento de Trillo.

PEREZ DE VILLARREAL, V. (1992): “Estelas discoidales del Valle de Aranguren (Navarra)”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 24 (59), pp. 121-157.

RETUERCE VELASCO, M. (1998): *Cerámica andalusí de la meseta*, 2 tomos, Madrid.

SÁNCHEZ LAFUENTE, J. (1986): “La epigrafía y el entorno arqueológico de la Villa Romana de Gárcoles de Arriba (Guadalajara)”, *Lucentum*, 6, pp. 175-182.

TABAR SARRÍAS, M^a I. (1994): “Estelas discoideas de origen desconocido recogidas en el Museo de Navarra”, *Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía*, 10, pp. 89-114.

VEGA RIVAS, E.; DAZA PARDO, E.; LÓPEZ-MUÑÍZ MORAGAS, G. y MARTÍNEZ RAMOS, M^a. P. (2008): “Nuevas aportaciones a las necrópolis medievales de Sigüenza (Guadalajara). Hallazgos realizados en la Casa del Pintor, Calle San Roque 17”, en: GARCÍA-SOTO MATEOS, E.; GARCÍA VALERO, M.A.; MARTÍNEZ NARANJO, J.P. (Eds.), *Actas II Simposio de Arqueología de Guadalajara celebrado en Molina de Aragón, 20-22 de abril de 2006*, Madrid, pp. 299-311.

Noticias de la estela de San Pedro de la Nave:

<http://sanpedrodelanave.blogspot.com.es/2010/07/una-estela-de-san-pedro-de-la-nave.html>

http://sanpedrodelanave.blogspot.com.es/2010_08_01_archive.html

<http://www.laopiniondezamora.es/comarcas/2010/08/22/piedras-hermanas/458068.html>

"DISUELTO EN EL AIRE": SOBRE UN *APOSTOLADO* DEL ANTIGUO MUSEO PROVINCIAL DE GUADALAJARA

María Luz CRESPO CANO

En 1991 el Profesor Pérez Sánchez, en la introducción al inventario de pinturas del Museo de La Trinidad, comentaba que, pese a las pérdidas, la información sobre ese museo madrileño, creado a partir de la Desamortización eclesiástica, era "infinitamente superior a la de otros museos españoles, fundados en la misma ocasión con los bienes desamortizados, y cuyos fondos, en muchos casos, parecen haberse disuelto en el aire" y hacía referencia explícita al "significativo caso del Museo de Guadalajara"¹, el primer Museo Provincial constituido en España. La secuencia histórica conocida y la situación actual del *Apostolado* al que está dedicado este trabajo es una muestra más de esa disolución, pese a haber existido en momentos recientes la posibilidad de que no fuera así.

El *Apostolado* es un conjunto de dieciséis cuadros que formaron parte de la colección del antiguo Museo Provincial de Guadalajara y que durante años estuvieron en la iglesia de San Francisco de la misma ciudad. No es la primera vez que se publican, pero nunca lo han sido en conjunto. En este artículo no se presentarán grandes novedades sobre ellos, sólo se intentará agrupar datos y dar algunas explicaciones.

Se trata de óleos sobre lienzo, de grandes dimensiones y formato muy alargado, de unos 270 x 70 cm., cada uno con la representación de un apóstol. Las figuras son de tamaño natural, sólidas, visten ropajes de amplios pliegues y ocupan, aproximadamente, los tres cuartos inferiores del lienzo; el superior corresponde a un paisaje que deja ver el cielo entre elementos vegetales, rocas o arquitecturas, con la línea del horizonte a la altura del pecho o los hombros del santo.

¹ Pérez Sánchez (1991), p. 17.

Aunque algunos han sido restaurados, el resto presenta un estado de conservación muy deficiente: les falta parte de la tela, llevan parches de distintas épocas, tienen los bastidores rotos o han sido clavados sobre ellos por la parte delantera y están desgarrados y con capas de suciedad que parecen haber eliminado la pintura. A pesar de todo se han podido identificar los dieciséis apóstoles gracias a los elementos iconográficos, fundamentalmente los instrumentos de cada martirio, claramente visibles.

San Pedro (fig. 1²): de edad madura, con escaso cabello y barba blancos, está de pie, ligeramente girado a la derecha y con la pierna izquierda flexionada. Viste manto rojo sobre túnica blanca y lleva sus símbolos habituales, en la mano derecha las llaves, las dos doradas, y en la izquierda el libro. Por detrás, el templete de San Pietro in Montorio y las ramas de un árbol dejan ver el cielo. Mide 267,5 x 70 cm. y lleva pintado en blanco el número 163 en la parte inferior, sobre un elemento arquitectónico situado a los pies del apóstol. Aunque está restaurado la intervención no ha sido muy afortunada.

San Pablo (fig. 1): es la obra mejor conservada y restaurada de la serie y la que nos da idea de la calidad técnica que en su momento tuvo todo el conjunto. Más joven que el anterior y de cabellos castaños, es representado de pie mirando a la izquierda, vestido con manto azul y túnica amarilla y apoyado en una gran espada, símbolo del martirio; como fondo, una arquitectura clásica entre árboles. Mide 265 x 69,5 cm. y lleva pintado en blanco el número 159, como el *San Pedro* sobre un elemento arquitectónico en la parte inferior.

San Juan Evangelista (fig. 2): también restaurado, presenta al santo joven, de cabello largo y barba recortada castaños, con túnica blanca y manto rojo. Dirige su rostro al cielo del que recibe la inspiración para escribir en el libro, en blanco, abierto con la mano izquierda y descansando en las rodilla derecha, levantada al apoyar el pie en una piedra; en la otra mano sostiene la pluma y más abajo aparece el águila del Tetramorfos. El fondo es un paisaje sin arquitecturas y con más presencia vegetal. Mide 265,5 x 66 cm. y lleva el número 168 pintado en color blanco sobre las hojas de una rama, en la parte inferior.

San Mateo Evangelista (fig. 2): su estado es pésimo por lo que es muy poco lo que se puede apreciar de la obra bajo la suciedad acumulada y entre las faltas que

² Pido disculpas por la calidad de las fotografías pero nunca ha sido posible hacerlas en condiciones adecuadas de luz y ni siquiera de espacio.



Figura 1. Rómulo Cincinato, *San Pedro y San Pablo*, *Apostolado* de la iglesia de San Francisco.

San Juan Evangelista

San Mateo Evangelista



Figura 2. Rómulo Cincinato, *San Juan Evangelista* y *San Mateo Evangelista*,
Apostolado de la iglesia de San Francisco.

presenta, aunque es posible identificar al apóstol como San Mateo gracias a la presencia del hombre alado del Tetramorfos representado como un ángel adolescente por delante del evangelista. De éste se conservan parcialmente los dos brazos y el manto rojo, se ha perdido el rostro y es difícil apreciar la postura. Como fondo se distingue un gran árbol. Mide aproximadamente 270 x 70 cm.

San Lucas Evangelista (fig. 3): aunque está en peores condiciones que el anterior, con faltas, manchas y desgarrones que han hecho desaparecer la mitad de la pintura, se conserva mejor la figura del santo, joven de cabellos castaños claros, con túnica celeste y manto rojo; girado a la derecha presenta un cuadro de la Virgen con las dos manos. En la esquina inferior derecha es posible distinguir la paleta de pintor y en la izquierda el toro del Tetramorfos. El fondo parece ser un cielo con un árbol en el lado izquierdo. Mide aproximadamente 270 x 70 cm.

San Marcos Evangelista (fig. 3): tiene grandes manchas y faltas producidas por la humedad y los excrementos de palomas y murciélagos, pero se puede apreciar al evangelista, de cabellos oscuros y rostro joven y pensativo, vestido con manto rojo y túnica verde; ligeramente girado a la izquierda sujeta el libro del Evangelio con la mano derecha, bajo la que reposa, sobre una piedra, el tintero, mientras levanta la izquierda. El fondo es un paisaje arbolado y en la parte inferior se adivina el león del Tetramorfos sobre el que está adherida una etiqueta de papel con el número 316 escrito en tinta negra. Mide aproximadamente 270 x 70 cm.

San Andrés (fig. 4): las manchas, faltas y desgarrones no permiten apreciar con claridad más que un cuarto del lienzo, pero indudablemente se trata de San Andrés, anciano de cabellos grises, con manto rojo o rosado. Está de pie, mirando por encima de su hombro izquierdo y cargando con el derecho la cruz en aspa, sujeta con la mano del mismo lado. El fondo es fundamentalmente un cielo nublado. Mide aproximadamente 270 x 70 cm.

Santiago el Mayor (fig. 4): pese a las pérdidas y la suciedad es fácil reconocer a Santiago el Mayor, joven de cabellos oscuros, ropajes de peregrino en tonos azulados bajo manto rojo y con la venera al cuello. De pie, está girado a la izquierda, apoyado en el bastón sostenido por la mano derecha, mientras que con la otra sujeta el libro contra su cadera; tras él un paisaje que parece dominado por un gran árbol. Mide aproximadamente 270 x 70 cm. y en la esquina inferior izquierda, pintado en blanco, se ve claramente el número 13.

San Bartolomé (fig. 5): ha sido restaurado pero la intervención parece más un repinte que una recuperación del original. San Bartolomé, de cabellos oscuros y

San Lucas Evangelista San Marcos Evangelista



Figura 3. Rómulo Cincinato, *San Lucas Evangelista y San Marcos Evangelista*,
Apostolado de la iglesia de San Francisco.

San Andrés



Santiago el Mayor



Figura 4. Rómulo Cincinato, *San Andrés y Santiago el Mayor*,
Apostolado de la iglesia de San Francisco.

rostro grave, está de pie, en posición frontal, vestido con manto azul sobre túnica ocre clara. En la mano derecha lleva el cuchillo con el que fue desollado y con la izquierda sostiene el libro contra su cuerpo y la cadena que sujeta al demonio Astaroth, situado en la esquina inferior derecha sobre una roca y representado como un dragón de fauces abiertas, de larga cola que desde detrás del apóstol se enrosca para reaparecer en el lateral izquierdo. El fondo está dividido casi por la mitad entre un árbol a la izquierda y un cielo nublado a la derecha. Mide 267,5 x 71 cm. En la esquina inferior derecha lleva pintado en blanco el número 152, sobre una rama que envuelve la roca a la que se abraza el demonio.

Santo Tomás (fig. 5): aunque bastante afectado se conserva mucho mejor que sus compañeros no restaurados, por lo que se ve claramente al apóstol, un hombre de cabellos grises, vestido con túnica azul y manto ocre claro, representado de pie y leyendo, apoyado en la lanza del martirio que sujeta con su mano derecha. Destaca, de nuevo, por delante de un gran árbol, junto al que se ha incluido un elemento arquitectónico, a la derecha del lienzo, un pilar o esquina que alude a su profesión de arquitecto. Mide 270 x 69 cm. y tiene pegada en la esquina inferior derecha una etiqueta de papel con el número 307 escrito en tinta negra.

San Felipe (fig. 6): presenta grandes manchas y pérdidas de pintura pero está menos maltratado que otros de la serie, por lo que es posible distinguir al apóstol como un hombre de edad con cabellos grises, vestido en tonos rosados, girado a la derecha y mirando hacia el cielo. Con la mano izquierda sujeta su característica cruz, símbolo del martirio, y con la otra el libro cerrado contra su pecho. Tras él unas ruinas clásicas, una pared rocosa y elementos vegetales. Mide aproximadamente 270 x 70 cm. y en la esquina inferior izquierda conserva parte de una etiqueta de papel con una cifra que empieza por 31, escrita en tinta negra.

Santiago el Menor (fig. 6): es uno de los lienzos más dañados, tiene manchas, desgarrones y faltas de pintura que han hecho desaparecer casi toda la figura y el fondo. Es posible adivinar que el apóstol estaba de frente y que vestía manto blanco y túnica roja. Los brazos son la parte mejor conservada: el derecho doblado, sujetando con la mano el bastón del martirio, y el izquierdo sosteniendo el libro, en este caso abierto y escrito, apoyado en la cadera, donde se recogen los pliegues del manto. Mide aproximadamente 270 x 70 cm. y en la esquina inferior izquierda ha permanecido una etiqueta de papel con el número 301 en tinta negra.

San Simón (fig. 7): muy sucio, oscurecido y con algunas manchas, su estado no es de los peores. El apóstol, anciano de larga barba y cabellos grises, lleva ropas en tonos rosados; aunque dirige su mirada hacia el frente, el cuerpo está casi

San Bartolomé



Santo Tomás



Figura 5. Rómulo Cincinato, San Bartolomé y Santo Tomás, Apostolado de la iglesia de San Francisco.

San Felipe



Santiago el Menor



Figura 6. Rómulo Cincinato, *San Felipe* y *Santiago el Menor*,
Apostolado de la iglesia de San Francisco.

de perfil, con la pierna derecha flexionada y encorvado, apoyándose en la sierra símbolo del martirio. El fondo está prácticamente ocupado por árboles. Mide 270 x 69 cm. y en la esquina inferior derecha está pintado en blanco el número 158.

San Judas Tadeo (fig. 7): dañado como todos, aún es posible ver toda la figura del apóstol, más joven que el anterior, de rostro pensativo y con cabellos oscuros. Vestido con túnica azul y manto amarillo, está de pie, casi de perfil, flexionando ligeramente la pierna izquierda; con la mano derecha sujeta la alabarda y con la otra el libro y los pliegues del manto, recogido en la cintura. No es posible distinguir el fondo. Mide 270 x 69 cm. y en la esquina inferior derecha lleva pintado en blanco el número 164.

San Matías (fig. 8): aunque afectado su estado es mejor que el de otros lienzos. El apóstol, con escaso cabello y barba oscuros y vestido con túnica rojiza y manto azul, está de frente, con la pierna izquierda flexionada. Con la mano derecha apoya el libro cerrado en la cintura y en la otra lleva el hacha; dirige su mirada al cielo, del que descienden, entre nubes y árboles, rayos de luz. Mide 270 x 69 cm. En las esquinas inferiores conserva el número 150 pintado en blanco, en la derecha, y restos de una etiqueta de papel con el número 303, en la izquierda.

San Bernabé (fig. 8): pese a las manchas y faltas se puede distinguir al apóstol, de perfil, leyendo. Es un anciano de barba y cabellos grises que recoge los pliegues del manto con la mano izquierda y con la derecha sostiene abierto el libro en el que lee. Los colores están casi ocultos bajo las capas de suciedad pero se aprecia que el manto era rojizo y la túnica clara. Tras el apóstol un paisaje arbolado y a sus pies, en la esquina inferior izquierda, el símbolo de su martirio, el fuego. Mide aproximadamente 270 x 70 cm.

Es, pues, un conjunto completo y más amplio de lo habitual en los *Apostolados* clásicos, formados por trece pinturas, el Salvador y doce apóstoles, entre los que se incluye a San Pablo, eliminando a un apóstol menor. Para sumar dieciséis hay que añadir a los doce originales, que según los Evangelios fueron Pedro, su hermano Andrés, Santiago hijo de Zebedeo (o el Mayor) y su hermano Juan, Felipe, Bartolomé, Tomás, Mateo, Santiago hijo de Alfeo (el Menor), Judas Tadeo, Simón el Cananeo y Judas Iscariote, sustituido tras su traición, por Matías, a Pablo y Bernabé, que en otros pasajes de los Evangelios se considera que también lo son, y a Lucas y Marcos, que no figuran en ninguna de las relaciones, pero que se incluyen por ser evangelistas³ y falta el Salvador. No es, sin embargo, una

³ Ver, por ejemplo, Marías (2010), pp. 20-21.

San Simón



San Judas Tadeo



Figura 7. Rómulo Cincinato, *San Simón* y *San Judas Tadeo*,
Apostolado de la iglesia de San Francisco.

San Matías



San Bernabé



Figura 8. Rómulo Cincinato, *San Matías y San Bernabé*,
Apostolado de la iglesia de San Francisco.

combinación infrecuente, siendo la misma, por ejemplo, del *Apostolado* de Juan Fernández de Navarrete realizado para El Escorial, con el que éste tiene muchas otras relaciones.

Como ya se ha dicho, este conjunto de lienzos ha sido mencionado en trabajos anteriores. En 1983 Azcárate los incluyó en su *Inventario Artístico de Guadalajara y su provincia*⁴, al referirse a la iglesia de San Francisco, como una serie de óleos del siglo XVI, representando apóstoles, que estaban distribuidos entre los dos lados de la nave y la sacristía. Batalla Carchenilla, en 1998, los situaba en el mismo lugar⁵ y un año después Bonilla Almendros se refería al *Apostolado*, sin indicar el número de cuadros que lo componen ni su ubicación en la iglesia, al tratar de las obras artísticas de ese monasterio, considerándolo un conjunto "digno de admiración", a pesar de su grave estado de conservación, del que sólo se salvaban dos de ellos, *San Pedro* y *San Juan Evangelista*, por entonces ya restaurados⁶.

Poco después Rodríguez Rebollo les dedicó un análisis más extenso en su trabajo sobre Rómulo Cincinato. Los dieciséis lienzos, de los que sólo había visto trece, para él componen un conjunto apenas conocido pero de "gran belleza y significativa calidad", localizado en la citada iglesia aunque varios ya no estaban allí. Hace constar que se encontraban "en un lamentable estado de conservación" a causa de la humedad y los excrementos de las palomas y murciélagos, que "están ocasionando la total destrucción de algunos de ellos, sin que nada ni nadie parezca querer evitarlo"⁷.

Y más tarde yo misma me referí a este conjunto al tratar de otros dos lienzos de apóstoles, *San Pedro* y *San Pablo* del Museo de Guadalajara, cuando los dieciséis lienzos del *Apostolado* habían sido repartidos entre la iglesia de San Francisco y la Subdelegación de Defensa de Guadalajara⁸.

Ya los primeros trabajos citados situaban cronológicamente el conjunto. Azcárate los fechó en el siglo XVI y Bonilla Almendros a finales de ese siglo o principios del siguiente, creyendo este último que fueron realizados por un maestro español gran conocedor de Juan Fernández de Navarrete, con quien

⁴ Azcárate (1983), pp. 310-312.

⁵ Batalla Carchenilla (1998), p. 602.

⁶ Bonilla Almendros (1999), pp. 96-97.

⁷ Rodríguez Rebollo (2001), pp. 71-72.

⁸ Crespo Cano (2010), p. 186.

también los relacionó Batalla Carchenilla, para el que eran copias del *Apostolado* de El Escorial⁹. Pero fue Rodríguez Rebollo quien concretó sobre este tema. Según él "por su calidad técnica (...) deberían ser también adscritos a la mano de Rómulo Cincinato", atribución que sigo dando por buena, como ya hice en el trabajo anterior en el que los relacionaba con otras pinturas del mismo autor, aunque es necesario hacer algunas precisiones¹⁰. Las posturas, el modo de plegar las telas, las facciones, las manos y los pies (recordemos que Cincinato fue considerado un maestro de la anatomía¹¹) así como la ubicación de las figuras en los lienzos remiten a esas y otras obras del pintor florentino.

Rómulo Cincinato, natural de Florencia, llegó a España en 1567 para trabajar al servicio de Felipe II en los palacios reales, precedido de "cierto prestigio"¹²: primero en El Pardo y Valsaín, desde 1570 en el Alcázar madrileño y un año después en El Escorial, intervenciones por las que es principalmente conocido. En algún momento de la década de los 70 inició la decoración al fresco de las nuevas dependencias del palacio del Infantado cuya construcción había empezado hacia 1570 y que se suele hacer durar hasta 1580. No se conoce el tiempo que Cincinato necesitó para completar su decoración ni si lo hizo de forma continuada o en diversos momentos; entre mayo de 1578 y julio de 1580 residió en Guadalajara al servicio del duque, aunque es probable que el proyecto se iniciara antes, hacia 1572, y que se prolongara hasta 1585¹³. De lo que no hay duda es de que durante buena parte de esos años continuó con sus trabajos en los palacios reales, bien documentados entre 1581 y 1589 y en los que siguió hasta 1591, cuando Felipe II le autorizó a residir en Guadalajara, por estar imposibilitado para trabajar¹⁴, aunque esa estancia debió de ser muy breve pues en 1592 de nuevo estaba en Madrid, donde falleció en 1597¹⁵.

Su actividad no se circunscribió a la decoración al fresco. Obras suyas son también varias pinturas sobre lienzo, la más conocida de las cuales es el *San Mauricio y la legión tebana* de El Escorial, de 1584, aunque para entonces ya había

⁹ Azcárate (1983), pp. 311-312; Bonilla Almendros (1999), p. 97; Batalla Carchenilla (1998), p. 602.

¹⁰ Rodríguez Rebollo (2001), p. 71; Crespo Cano (2010), p. 186.

¹¹ Varela Merino (2001), p. 180.

¹² De Antonio Sáenz (1994), p. 858.

¹³ Marías (1982), p. 183.

¹⁴ Marías (1982), pp. 181-182.

¹⁵ De Antonio Sáenz (1994), p. 859.

realizado los tres cuadros conservados del retablo mayor de la iglesia de los jesuitas de Cuenca fechados en 1572¹⁶. Posteriores a 1591 son varias pinturas realizadas para el Monasterio de Lupiana y custodiadas en el Museo de Guadalajara¹⁷: *San Pablo* (nº Inv. B.A. 88, nº Inv. Gral. 7382), *San Pedro* (nº Inv. B.A. 89, nº Inv. Gral. 7383), *San Juan Evangelista y San Juan Bautista* (nº Inv. B.A. 102, nº Inv. Gral. 7397), *San Jerónimo en el estudio* (nº Inv. B.A. 103, nº Inv. Gral. 7398), *Santiago y San Andrés* (nº Inv. B.A. 135, nº Inv. Gral. 7508).

Durante esta última etapa se ha considerado que llevó a cabo también las pinturas de la capilla de Luis de Lucena en Guadalajara, pero este dato actualmente presenta numerosas dudas ya que su decoración fue encargada por el propio Luis de Lucena a otros dos pintores italianos, Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo en marzo de 1548, quienes llegaron a Guadalajara unos meses más tarde para ejecutarlas, aunque en 1552 aún no estaban terminadas¹⁸. En las pinturas de la capilla se aprecian varias manos que tal vez intentaran culminarlas, sin conseguirlo, y una de ellas podría haber sido la de Cincinato, pero de forma menor.

La relación con la serie de Navarrete hace que, sin duda y como se verá más adelante, las pinturas de San Francisco sean posteriores a 1577. Teniendo en cuenta la cronología que Rodríguez Rebollo propone para el conjunto pictórico de Lupiana, muy relacionado con El Escorial y con Navarrete, el *Apostolado*, debió ser pintado a partir de 1591, cuando el pintor residía en Guadalajara con autorización real¹⁹. Su mala conservación y las restauraciones efectuadas dan una impresión de desigualdad que podría deberse también a la intervención de algún ayudante, como Rodríguez Rebollo apunta para otras obras del florentino custodiadas en el Museo de Guadalajara²⁰, ayuda que seguramente era imprescindible para un pintor retirado "por estar tullido de las manos de gota"²¹ y que bien pudieron ofrecerle sus propios hijos, tres de los cuales fueron pintores: Francisco, Diego y Juan²².

¹⁶ Ibáñez Martínez (1991).

¹⁷ Rodríguez Rebollo (2001).

¹⁸ Varela Merino (2001), pp. 177-181.

¹⁹ Rodríguez Rebollo (2001), p. 67.

²⁰ Rodríguez Rebollo (2013), pp. 9-10, 13.

²¹ Marías (1982), pp. 181-182; Varela Merino (2001), p. 180.

²² De Antonio Sáenz (1994), p. 859.

De Francisco, nacido en Madrid en 1578, se desconoce prácticamente su producción; probablemente viajó a Italia, conservándose una *Oración en el Huerto*, firmada, en la catedral de Termini y falleció, también en Madrid, en 1630²³. Diego debió nacer hacia 1579 en Guadalajara, solicitó la plaza de su padre como pintor del rey, trabajó en Valladolid mientras residió allí la corte, después en Sevilla y en 1625 se trasladó a Roma donde llegó a pintar al Papa Urbano VIII en tres ocasiones, destacando como retratista²⁴. Juan nació en 1582, residió también en Valladolid y Madrid y falleció en esta última ciudad en 1619, siendo desconocida su actividad artística²⁵.

Por tanto, cuando a partir de ahora nos refiramos a Rómulo Cincinato como el autor del *Apostolado* lo haremos por considerar que la concepción del conjunto, el estilo y los modelos empleados responden a lo que cabría esperarse de él, pero no presupone en absoluto que todos los cuadros o que la totalidad de cada uno hayan salido de su propia mano, siendo muy posible la intervención de esos colaboradores, aunque en el estado en que se encuentran resulta casi imposible determinar qué corresponde a cada uno.

EL APOSTOLADO EN EL ANTIGUO MUSEO PROVINCIAL DE GUADALAJARA

Como ya se ha dicho, algunos de los lienzos conservan números pintados en blanco o escritos en negro sobre etiquetas de papel que permiten asegurar, sin ninguna duda, que formaron parte de la colección del antiguo Museo Provincial de Guadalajara²⁶.

Ese primer Museo fue abierto al público el 19 de noviembre de 1838 en el convento de La Piedad²⁷. En esa fecha tan sólo era visitable una sala²⁸, localizada en la galería y en la que se expusieron obras procedentes de los conventos

²³ De Antonio Sáenz (1994), pp. 861-863.

²⁴ De Antonio Sáenz (1994), pp. 860-861.

²⁵ De Antonio Sáenz (1994), pp. 863-864.

²⁶ Este antiguo Museo sí se llamó Museo Provincial de Guadalajara, mientras que el actual, en el decreto por el que se creó en 1973, se llama Museo de Guadalajara.

²⁷ Baquerizo (1902), p. 5; Pradillo y Esteban (2007), p. 552.

²⁸ *Boletín Oficial de la Provincia de Guadalajara*, número 64 de 26 de noviembre de 1838, p. 3.

desamortizados de Guadalajara, Lupiana, Horche, Uceda, Pastrana, Budia, Villaviciosa, Tamajón y Cogolludo²⁹. Entonces ya se pensaba en ampliar la exposición, lo que se hizo justo un año después: el 19 de noviembre de 1839 se abrió la segunda sala al haber recibido nuevas obras³⁰. Las salas visitables fueron aumentando en los años siguientes, hasta llegar a cuatro, en las que se exhibían unos cuatrocientos cuadros.

De estos primeros años se conservan varios documentos en los que se relacionan cuáles eran esas obras, pero no es fácil averiguar su correspondencia con las actuales³¹. El primero que permite identificar el *Apostolado* es uno fechado en 1845³² y titulado: *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Guadalajara. Sección Segunda. Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el edificio de la Piedad de esta capital con expresión de la clase de pintura, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaño, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales*. En él se da a los cuadros un número de inventario que posteriormente sería rectificado: "Números: 111, Materia en que están pintados: Lienzo, Asunto que representan: Un Apostolado completo, Autores: Se ignora, Escuela: Española, Dimensiones: alto 9 pies, 6 pulgadas, ancho: 2 pies, 5 pulgadas, Estado de conservación: Mediano, Procedencias respectivas: De los Conventos". Esta identificación fue posible gracias a las dimensiones, que corresponden a 289,56 x 73,66 cm. y que, aunque no son exactas, sí están bastante próximas a las documentadas.

En 1846 la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Guadalajara terminó de elaborar el inventario de las obras del Museo adjudicando a cada una un número que serviría en adelante para su identificación

²⁹ *Boletín Oficial de la Provincia de Guadalajara*, número 65 de 28 de noviembre de 1838, pp. 3-4.

³⁰ *Boletín Oficial de la Provincia de Guadalajara*, número 219 de 21 de noviembre de 1839, pp. 2-3.

³¹ La documentación relativa a las obras que formaron el antiguo Museo es abundante y se halla repartida en diversos archivos de Guadalajara (Archivo Histórico Provincial, Archivo de la Diputación, Biblioteca Pública) y de fuera de la provincia (AGA, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, IPCE). Además, en el actual Museo de Guadalajara hay una colección de copias, compulsadas por la Delegación de Educación y Ciencia de Guadalajara en diferentes fechas, de originales de los que no se indica la procedencia. Estas copias sirvieron para inventariar los cuadros de la colección heredados del antiguo Museo y también para identificar el *Apostolado* entre 1994 y 1995 (ver más adelante).

³² Original en el AHPGU, Comisión de Monumentos, CM-2; además hay una copia en el Museo de Guadalajara compulsada por la Delegación de Educación y Ciencia de Guadalajara con fecha de 6 de diciembre de 1974.

y que se reflejó en un nuevo *Catálogo*³³. Como el anterior, se trata de un listado manuscrito que recoge las obras que formaban el Museo referenciadas con un número que también se pintó en blanco en el anverso de cada una de ellas. Estos números están conservados en algunos de los lienzos de los apóstoles y permiten su identificación sin dudas como parte de esa colección. Son los siguientes: n° 136: "El Apóstol San Felipe", n° 139: "El Apóstol Sⁿ Tiago menor", n° 141: "El Apóstol S. Bart^{mé}", n° 150: "El Apóstol Sⁿ Matías", n° 152: "El Apóstol S. Tiago mayor", n° 154: "Sⁿ Andrés Apóstol", n° 156: "El Apóstol Sⁿ Bernabé", n° 158: "El Apóstol San Simón", n° 159: "El Apóstol San Pablo", n° 163: "El Apóstol S. Pedro", n° 164: "El Apóstol S. Judas", n° 168: "El Evangelista San Juan", n° 179: "El Evangelista San Lucas", n° 184: "S. Mateo Evangelista", n° 191: "El Apóstol S. Mateo" y n° 195: "El Evangelista San Marcos". Todos ellos lienzos, de autor desconocido, escuela española, en diversos estados de conservación y procedentes de los conventos suprimidos.

En este listado observamos dos hechos curiosos: que los cuadros no tienen una numeración consecutiva y que hay dos de *San Mateo*, uno como evangelista (184) y otro como apóstol (191).

En el mismo año esa relación fue publicada³⁴ manteniendo la numeración anterior. Aunque se omiten las medidas y el estado de conservación, explica por qué los números dados no fueron consecutivos. En la introducción se dice que fue formada "según el orden en que se hallan colocados" los cuadros en las salas, lo que indica que los números se dieron para elaborar estos catálogos, una vez expuestas las pinturas. Los apóstoles no se mostraron juntos, sino que se intercalaron otras obras, por razones de espacio, estéticas, etc.³⁵

³³ De este documento, llamado como el de 1845 *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el Edificio de la Piedad de esta Capital, con expresión de la clase de pinturas, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaños, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales*, hay varias versiones, una de ellas en el AHPGU, Comisión de Monumentos, CM-2. Para la identificación del *Apostolado* entre 1994-1995 se utilizó una de las copias existentes en el actual Museo, compulsada por la Delegación de Educación y Ciencia de Guadalajara el 6 de diciembre de 1974; en la esquina superior izquierda, a lápiz, "Catálogo de 1846" y que, aunque es muy similar a la del AHPGU, no es copia de ella.

³⁴ Con el título *Catálogo de los cuadros de Pintura, y Esculturas, que existen en el Museo establecido en esta capital, en el Edificio-Convento que fue de la Piedad*, impreso en Guadalajara por Ruiz y Hermano. Los cuadros que componen el *Apostolado* aparecen en las páginas 22 a 30.

³⁵ *Catálogo* (1846), p. 1.

No es esta la primera vez que el conjunto es considerado parte de la colección del antiguo Museo. Batalla Carchenilla ya creyó que era uno de los cuatro *Apostolados* citados en los catálogos de la Comisión de Monumentos. Bonilla Almendros intentó reconstruir su historia remontándose a la Desamortización de Mendizábal y a la creación de los Museos Provinciales y lo relacionó con las obras que formaron parte del de Guadalajara, pero sin identificarlo en los inventarios³⁶.

Rodríguez Rebollo también los sitúa en el antiguo Museo Provincial, donde ingresaron a mediados del siglo XIX, siendo citados por primera vez en un documento de 1845, que considera el inventario previo a la apertura del Museo, y en otro de 1846 "coincidiendo con la apertura del Museo al público"³⁷. Aunque es cierto que de estas fechas son las primeras referencias claras al *Apostolado*, como ya se ha visto, no lo es que estos documentos sean anteriores a la apertura del Museo, que se había inaugurado en 1838, sino que son el resultado de la elaboración del inventario de obras que contenía por parte de la recién creada Comisión Provincial de Monumentos³⁸.

En esos inventarios Rodríguez Rebollo identifica el conjunto completo: *San Juan Evangelista* (núm. 168), *San Pablo* (núm. 159), *San Lucas* (núm. 179), *San Marcos* (núm. 195), *San Simón* (núm. 158), *Santiago el Mayor* (núm. 152), *San Mateo* (núm. 184), *Santiago el Menor* (núm. 139), *San Felipe* (núm. 136), *San Andrés* (núm. 154), *San Matías* (núm. 150), *San Bernabé* (núm. 156), *San Judas Tadeo* (núm. 164), *San Pedro* (núm. 163), *San Bartolomé* (núm. 141) y *San Mateo* (núm. 191)³⁹.

³⁶ Batalla Carchenilla (1998), p. 603; Bonilla Almendros (1999), pp.97-98.

³⁷ Rodríguez Rebollo (2001), p. 72. Los documentos empleados por él no son los utilizados por el Museo sino otros dos: *Nomenclatura de los cuadros que existen en el Museo Provincial de esta capital clasificados de la forma precisada por la Sección 2ª de la Comisión Central* (1845) AHPGU, Comisión de Monumentos, CM-2, y el titulado *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Guadalajara, Sección Segunda. Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el Edificio de la Piedad de esta Capital, con expresión de la clase de pinturas, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaños, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales* (1846), que se conserva en el AHPGU, Comisión de Monumentos, CM-2. Presentan datos muy similares a las copias del Museo.

³⁸ Esta Comisión se creó, como consecuencia de la Real Orden de 12 de junio de 1844, el 26 de septiembre del mismo año y fue la que catalogó los cuadros del Museo y procedió a su impresión. Ver Baquerizo (1902), pp. 7 y 11.

³⁹ Rodríguez Rebollo (2001), p. 72.

Como parte de la colección abierta al público en La Piedad estuvieron hasta 1861, cuando la Diputación decidió utilizar las salas ocupadas por las obras, lo que obligó a la Comisión Provincial a almacenar los fondos del Museo en otro de los salones del mismo edificio⁴⁰. Desde esa fecha y hasta 1872 el Museo pasó a ser un mero almacén de cuadros y proveedor de obras a las instituciones que las solicitaban. En "calidad de depósito", sin transferir la titularidad; seguían siendo parte de la colección del Museo.

En 1873 el Gobernador Civil, Benito Pasarón, tomó la iniciativa de instalar de nuevo el Museo, que fue abierto el 2 de marzo de ese año en el Palacio del Infantado. Para su constitución, el propio Gobernador había dado orden de que se reunieran las obras dispersas y que de ellas se eligieran las de más mérito para instalarlas en las salas, mientras que las restantes debían ser distribuidas entre los establecimientos de beneficencia de la capital y el Seminario Conciliar de Sigüenza, también como depósitos⁴¹.

El *Apostolado* fue a parar al Hospital Civil⁴² como se puede comprobar en otro documento de 1873 titulado *Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Guadalajara. Cuaderno que comprende las relaciones donde se hallan los cuadros que constituyen el Catálogo del antiguo Museo*⁴³. La Num^o 4, *Relacion de los cuadros que procedentes del antiguo Museo provincial se depositan para su conservacion y custodia en el Hospital Civil provincial por acuerdo de la Comision de Monumentos históricos y artísticos de esta provincia* comprende 67 cuadros, entre ellos el *Apostolado*: n^o 136: "El Apóstol San Felipe", n^o 139: "El Apóstol Santiago menor", n^o 150: "El Apóstol San Matías", n^o 152: "El Apóstol Santiago el mayor", n^o 154: "San Andrés Apóstol", n^o 156: "El Apóstol San Bernabé", n^o 158: "El Apóstol San Simón", n^o 159: "El Apóstol San Pablo", n^o 163: "El Apóstol San Pedro", n^o 164: "El Apóstol San Judas", n^o 168: "El Evangelista San Juan", n^o 179: "El Apóstol San Lucas Evangelista", n^o 184: "San

⁴⁰ Baquerizo (1902), p. 14.

⁴¹ Baquerizo (1902), pp.15-17.

⁴² Se trata del Convento de los Remedios, dedicado a Hospital de la Misericordia en 1850 y Hospital Provincial desde 1880. Ver Baldellou (1989), p. 48.

⁴³ En el AHPGU, Comisión de Monumentos CM-2 y copia en el actual Museo de Guadalajara, compulsada por la Delegación de Educación y Ciencia de Guadalajara el 24 de enero de 1978.

Mateo Evangelista", nº 191: "El Apóstol San Mateo" y nº 195: "El Evangelista San Marcos"⁴⁴.

En ella falta uno de los apóstoles, el nº 141 que figura en la *Numº 5, Relacion de los cuadros que procedentes del antiguo Museo provincial se hallan colocados para su conservacion y custodia formando el Nuevo Museo de esta provincia en el local donde está establecido*⁴⁵. Por tanto el "Núm. del catálogo: 141 El apostol S. Bartolomé", fue uno de los seleccionados por su mérito para ser expuesto en el Palacio del Infantado. En la *Relacion numerica de los cuadros que segun el Catálogo del antiguo Museo provincial se hallan formando el de nueva creacion, establecido en el edificio denominado Comedor de Criados del Palacio del Infantado de esta capital*⁴⁶ se indica que el número 141 estaba expuesto "En la Escalera".

Pero la cesión del palacio en 1878, para instalar el Colegio de Huérfanos de la Guerra, y las consecuentes obras de adaptación obligaron a abandonar el edificio y trasladar las colecciones a unos salones del convento de La Concepción, donde se mostraron en iguales condiciones hasta 1882, cuando la Comisión llevó de nuevo los cuadros al convento de La Piedad, ocupando parte de los espacios que habían quedado libres al trasladarse la Diputación a su nuevo palacio, evitándose así el pago del arrendamiento. Aquí el Museo estuvo abierto al público hasta que la noche del 17 al 18 de septiembre de 1899 se desprendió una parte de la armadura del tejado correspondiente al espacio que ocupaba, siendo absolutamente necesario desalojar las obras expuestas al quedar la fachada que daba a la calle de La Piedad en estado de ruina. Como consecuencia se instó a la Diputación a que proporcionara otro local y finalmente, el 19 de septiembre de 1900, se hizo cargo de todos los cuadros del Museo, llevándolos a su palacio⁴⁷. El cuadro con el número 141 debió sufrir todos estos traslados, aunque poco más tarde se encontraba junto sus compañeros en el Hospital Civil, donde éstos habían permanecido.

⁴⁴ La relación nº 4 está firmada por quien recibe las obras para el Hospital, Sor Rosa Quiles y por quien hace la entrega, el oficial del negociado de Bellas Artes, Juan Gandullo y Luque, en Guadalajara, el 21 de febrero de 1873.

⁴⁵ Las obras de la relación nº 5 fueron recibidas "Por la Comisión de Monumentos, el Vicepresidente P.A. Manuel Mamerto de Heras. Secretario, Fernando Guici", en Guadalajara, 21 de febrero de 1873.

⁴⁶ Al final del mismo cuaderno de relaciones.

⁴⁷ Baquerizo (1902), pp. 19-21.

Ya en el nuevo edificio de la Diputación la colección se distribuyó por diversas dependencias oficiales y espacios públicos, a falta de un lugar adecuado para exponerla. Entonces se encomendó a Carmelo Baquerizo la elaboración de otro catálogo⁴⁸, en el que se dio una nueva numeración a los cuadros que quedó reflejada en cada uno a través de una etiqueta de papel con la cifra escrita en tinta negra y que fue adherida al anverso de las obras. Algunos de los lienzos del *Apostolado* aún la conservan.

En esa publicación se relacionan con el nuevo orden, pero indica también cuál era el número dado por la Comisión de Monumentos en 1846 a cada obra, por lo que su identificación es fácil aunque no se conserven las etiquetas. El inventario comienza con el siguiente epígrafe: "Cuadros del Museo provincial que se hallan depositados en los Establecimientos que se expresan, con la nota explicativa de lo que representan, clase de pintura, autor y escuela á que pertenecen"⁴⁹. El *Apostolado* figura entre los 75 cuadros que entonces se encontraban en el Hospital Civil de Nuestra Señora de las Misericordias⁵⁰: n° del catálogo antiguo 191, n° del catálogo moderno 301: "El Apóstol San Mateo"; n° del catálogo antiguo 152, n° del catálogo moderno 302: "Ídem Santiago el mayor"; n° del catálogo antiguo 150, n° del catálogo moderno 303: "Ídem San Matías"; n° del catálogo antiguo 158, n° del catálogo moderno 304: "Ídem San Simón"; n° del catálogo antiguo 156, n° del catálogo moderno 305: "Ídem San Bernabé"; n° del catálogo antiguo 141, n° del catálogo moderno 306: "Ídem San Bartolomé", n° del catálogo antiguo 164, n° del catálogo moderno 307: "El Apóstol San Judas"; n° del catálogo antiguo 136, n° del catálogo moderno 309: "El Apóstol San Felipe"; n° del catálogo antiguo 154, n° del catálogo moderno 310: "Ídem San Andrés"; n° del catálogo antiguo 159, n° del catálogo moderno 311: "Ídem San Pablo"; n° del catálogo antiguo 168, n° del catálogo moderno 314: "El Evangelista San Juan"; n° del catálogo antiguo 179, n° del catálogo moderno 315: "Ídem San Lucas"; n° del catálogo antiguo 195, n° del catálogo moderno 316: "Ídem San Marcos"; n° del catálogo antiguo 184, n° del catálogo moderno 317: "Ídem San Mateo"; n° del catálogo antiguo 163, n° del catálogo moderno 319: "El Apóstol San Pedro" y n°

⁴⁸ Titulado *Museo Provincial. Catálogo de los Cuadros de pintura, Esculturas y Monedas existentes en el Museo establecido en el palacio de la Excelentísima Diputación Provincial*, impreso por el Taller Tipográfico de la Casa de Expósitos de Guadalajara en 1902.

⁴⁹ Baquerizo (1902), p. 30.

⁵⁰ Baquerizo (1902), pp. 42-43.

del catálogo antiguo 139, nº del catálogo moderno 320: "Ídem Santiago el menor".

Tampoco ahora tienen números consecutivos, sólo se agrupan varios de ellos en series continuas: 301 a 307, 309 a 311, 314 a 317 y 319 con 320, encontrándose otros cuadros entre ellos. Además no siguen el orden de la primera numeración, el 139, era el primero en ella y el último en ésta, el 191 ocupa ahora en primer lugar y el resto van salteados. Todo esto parece indicar que, de nuevo, los números se dieron según la colocación que tuvieron en el Hospital Civil, bien en la iglesia, bien en otras dependencias del mismo, donde el nº 141 (306 de 1902) ya estaba junto a sus compañeros.

Rodríguez Rebollo también los identificó correctamente en ese catálogo, números 301-307, 309-311, 314-317 y 319-320, depositados en el Hospital Civil de Nuestra Señora de las Misericordias⁵¹.

Después de 1902 no hay constancia de la existencia de relaciones de las obras del Museo que puedan servir para saber si el *Apostolado* permaneció en el Hospital o fue trasladado a otro lugar.

EL APOSTOLADO EN LA IGLESIA DEL FUERTE DE SAN FRANCISCO

La siguiente noticia sobre el *Apostolado* es de 1941. Gracias a una fotografía de esa fecha realizada por Layna Serrano y que se conserva en el CEFIHGU⁵² es posible comprobar que entonces, sin duda, se encontraba en la iglesia de San Francisco; en la imagen se aprecian tres de los cuadros colgados sobre los arcos de la nave. Pero, por el momento, desconocemos cómo y cuándo llegaron allí.. La única referencia procede de Batalla Carchenilla, según el cual en 1919-1920 el Museo cedió en depósito 34 cuadros al Ejército, sin posibilidad de venderlos ni enajenarlos, de los que 20 estaban en el Fuerte de San Francisco en los años 90⁵³.

No parece posible que estuvieran en dicho lugar con anterioridad a 1941 ya que desde 1836 la iglesia de San Francisco había estado cerrada, siendo utilizada

⁵¹ Rodríguez Rebollo (2001), p. 72.

⁵² Signatura 1182, Legado Layna Serrano.

⁵³ Este dato fue comunicado a Muñoz Jiménez quien lo incluyó en una nota final en uno de sus artículos: Muñoz Jiménez (2000), p. 238, nota 4. Con tan poca información, ya que en esas fechas el Museo no existía como tal, por el momento no ha sido posible localizar el o los documentos que lo recogen.

como almacén por el Ejército, hasta que la Maestranza de Ingenieros, a la que pertenecía, se encargó de su restauración y de la construcción de una nueva fachada, lo que permitió que fuera abierta al culto el día 27 de mayo de 1941, bendecida por el obispo de Toledo⁵⁴. Lo más probable es que los cuadros se colgaran entonces para vestir una iglesia que había perdido todos sus ornamentos originales. La fotografía de Layna debe reflejar esa nueva situación.

Entre la documentación generada por la constitución del nuevo Museo de Guadalajara, a partir de los cuadros del antiguo rescatados de los almacenes de la Diputación en 1972, hay unos listados mecanografiados de obras que incluyen los números de los antiguos catálogos, el tema, los autores y el lugar en que se encontraban. En uno de ellos se recogen de nuevo estos apóstoles: "Nº Catgº 1846: 163, Nº Catgº 1903: 319, Apóstol San Pedro", "Nº Catgº 1846: 164, Nº Catgº 1903: 307, Apóstol San Judas", "Nº Catgº 1846: 159, Nº Catgº 1903: 311, Apóstol San Pablo", "Nº Catgº 1846: 152, Nº Catgº 1903: 302, Apóstol Santiago el Mayor", "Nº Catgº 1846: 158, Nº Catgº 1903: 304, San Simón" y "Nº Catgº 1846: 150, Nº Catgº 1903: 303, San Matías", todos anónimos y localizados en la sacristía. A estos sigue "Un santo desconocido" y un "San Juan Evangelista", también en la sacristía pero sin más datos y, al final del listado y a mano: "Nº Catgº 1846: 195, Nº Catgº 1903: 316, San Marcos y 7 lienzos de apóstoles" de los que no se dice nada más.

Aunque no se especifica en la sacristía de qué iglesia, sin duda se refiere a San Francisco, donde también los vio Azcárate, quien, en su *Inventario*, sitúa en la nave de la iglesia ocho: cuatro en el lado del Evangelio, "Pintura de Apóstol del siglo XVI", "Pintura de San Marcos del siglo XVI", "Apóstol, del siglo XVI; San Lucas, de la misma fecha", y otros cuatro en el lado de la Epístola, "Serie de óleos del siglo XVI, a gran tamaño: San Andrés, Apóstol, Santiago, Apóstol". En la sacristía cita nueve: "Óleos del siglo XVI de San Juan, San Pedro y San Pablo, a gran tamaño, otras seis pinturas, también del XVI, en pésimo estado de conservación y representando otros tantos Santos, probablemente apóstoles"⁵⁵.

En total son diecisiete obras, por lo que una de ellas no debe ser de esta serie, pero es difícil saber cuál. Con seguridad las ocho de la nave de la iglesia pertenecen al *Apostolado*; Azcárate identificó los lienzos de *San Marcos*, *San Lucas*, *San Andrés*

⁵⁴ De la Iglesia Hernández (1998), p. 54. *Nueva Alcarria*, año III, Guadalajara, 31 de mayo de 1941, nº 127: "Fiestas de San Fernando".

⁵⁵ Azcárate (1983), pp. 311-312.

y *Santiago el Mayor* junto a otros cuatro apóstoles que serían: *San Felipe*, *San Mateo*, *Santiago el Menor* y *San Bernabé*, que se corresponden con el *San Marcos* y los otros siete lienzos de apóstoles del listado del Museo.

En la sacristía estaban las ocho pinturas restantes entre las que Azcárate identifica las de *San Juan*, *San Pedro* y *San Pablo*; el listado del Museo sitúa ahí, además de esas tres, las de *San Judas*, *Santiago el Mayor*, *San Simón*, *San Matías* y un "santo desconocido". En la relación de Azcárate faltan *San Matías*, *San Bartolomé*, *San Simón*, *San Judas* y *Santo Tomás*, que serían cinco de las seis pinturas de apóstoles del XVI, sobrando una. En el listado aparece *Santiago el Mayor*, que estaba en la nave, y faltan *San Bartolomé* y *Santo Tomás*, uno de ellos sin duda confundido con *Santiago*, mientras que el otro sería el santo desconocido.

Durante los años que estuvieron en San Francisco se fueron deteriorando, igual que el resto de las pinturas que los acompañaban, al ritmo que lo hacía la iglesia, que tenía graves problemas de cubierta y de humedades, lo que les afectó seriamente, en especial porque por el interior volaban tanto palomas como murciélagos que depositaron sus excrementos sobre ellos y posiblemente los rasgaron.

Entre 1994 y 1997, el TYCE, una vez que se habían solucionado algunos de los problemas de la cubierta y que se adecentó la iglesia para la celebración de actos religiosos, después de haber estado durante años cerrada al culto, encargó la restauración de parte de los cuadros que contenía. Entre esas obras estaban algunos de los apóstoles, seleccionados entre los ocho que habían estado en la sacristía: *San Pablo* y *San Juan* fueron restaurados en 1995 por la empresa Restauro y *San Bartolomé* en 1997 por la empresa Restauama⁵⁶. Una vez restaurados estuvieron colgados en la nave y capillas de la iglesia hasta 1999, junto a los otros ocho apóstoles situados sobre los arcos de entrada a las capillas que permanecieron allí hasta 2011.

Batalla Carchenilla, Bonilla Almendros y Rodríguez Rebollo conocieron el *Apostolado* estando en San Francisco. El segundo de estos autores⁵⁷ no indica su ubicación en la iglesia y, además, interpreta mal uno de los datos que proporciona Azcárate. Cuando éste dice "En naves, arcos apuntados sobre los cuales hay

⁵⁶ De La Iglesia Hernández (1998), p. 122. En este trabajo se dice que son pinturas del siglo XVIII, de autor desconocido, pero se dan sus medidas y sabiendo cuáles eran los otros cuadros existentes en la iglesia no hay duda de que se trata de los que forman el *Apostolado*.

⁵⁷ Bonilla Almendros (1999), pp.96-98.

pinturas con figuras de un Apostolado"⁵⁸, se está refiriendo a los ocho cuadros de este *Apostolado* situados en los dos lados de la nave, sobre los arcos apuntados de acceso a las capillas, en el mismo lugar que ocupan en la fotografía de Layna y donde permanecieron hasta 2011. Pero Bonilla Almendros, por alguna razón desconocida, descarta que sean esos y llega a la conclusión de que se trata del *Apostolado* del Greco que el TYCE hizo llegar al Museo del Prado y que procedía de Almadrones⁵⁹.

"DISUELTO EN EL AIRE"

Mientras estuvieron en San Francisco los dieciséis lienzos permanecieron juntos y pudieron ser contemplados en los momentos en que la iglesia tuvo culto o podía ser visitada, lo que permitió que fueran incluidos en los trabajos citados y que se pudiera comprobar que habían formado parte de la colección del antiguo Museo.

Estos dieciséis lienzos no eran los únicos existentes en esa iglesia que habían pertenecido al antiguo Museo Provincial, estaban acompañados por otros, entre ellos un *Martirio de Santa Catalina*, obra de Gregorio Martínez, que fue publicado por primera vez en el año 2000. En ese trabajo Muñoz Jiménez consideraba que el cuadro debería estar expuesto en el Museo de Guadalajara "su propietario de derecho", que "debería hacer las gestiones necesarias para recuperarlo"⁶⁰.

En esas fechas el Museo ya llevaba algún tiempo buscando la manera de hacerlo.

Entre finales de 1994 y principios de 1995, cuando se inició la restauración de los primeros cuadros de San Francisco, *San Juan Evangelista* y *San Pablo*, en el Museo de Guadalajara estábamos trabajando un equipo de cuatro personas en la catalogación detallada de la colección de Bellas Artes heredada del antiguo Museo, revisando la documentación correspondiente⁶¹.

⁵⁸ Azcárate (1983), p. 311.

⁵⁹ Bonilla Almendros (1999), pp. 101-103. El *Apostolado* de El Greco, como este mismo autor demuestra con la documentación que publica, ya había salido de San Francisco en la primera mitad de los años 40 del siglo XX.

⁶⁰ Muñoz Jiménez (2000), p. 238.

⁶¹ El equipo estaba formado por César M. Batalla, María José Salas, Cecilia Hernández y por mí y este trabajo se desarrolló entre diciembre de 1994 y marzo de 1995. Para esa catalogación se utilizó la documentación de que se disponía en el Museo de Guadalajara, copias compulsadas de

La empresa de restauración nos invitó a ver los cuadros en que estaban trabajando en los talleres del TYCE y pudimos comprobar que llevaban los números que les identificaban como parte de la colección del antiguo Museo. Ese fue el primer contacto directo con ellos, aunque en el Museo existía desde hacía años una serie de negativos en blanco y negro de algunos de los apóstoles, los de la sacristía de la iglesia de San Francisco, en los que también se distinguían esas numeraciones.

Con estos datos no costó mucho identificarlos en los catálogos antiguos, lo que hicimos, y además informamos de ello a los restauradores, a los que también se les comunicó que existía una copia parcial del *Apostolado* en los fondos del Museo, de la que se tratará más adelante.

El 31 de diciembre de 1998 el TYCE (Taller y Centro Electrotécnico de Ingenieros, dependiente del Ministerio de Defensa) abandonaba sus instalaciones del antiguo convento de San Francisco dejando una Comisión Liquidadora hasta finales de 1999.⁶²

A lo largo de 1999, ante esta situación, el Museo de Guadalajara había intentado recuperar los cuadros de su colección, no sólo el *Apostolado*, sino los demás existentes en San Francisco que también habían sido parte del Museo, unos con seguridad, como el *Martirio de Santa Catalina* de Gregorio Martínez (Nº del catálogo de 1846: 238, Nº del catálogo de 1902: 85), la *Ofrenda de los pastores a Jesús* (Nº del catálogo de 1846: 24, Nº del catálogo de 1902: 282) y la *Sagrada Familia con San Juan Bautista* copia de Andrea del Sarto (Nº del catálogo de 1846: 401, Nº del catálogo de 1902: 62) y otros con más dudas por no poseer identificaciones claras: *Coronación de la Virgen* copia de Velázquez (Nº del catálogo de 1846: 78; no aparece recogido en el inventario de 1902), *Nuestra Señora de Sopetrán* (posiblemente corresponde al nº 64 del catálogo de 1845 y al 308 de 1902, con el título de *Purísima Concepción*), *San Antonio de Padua* y la parte superior de un lienzo recortado con la representación de la Trinidad.

Mientras permanecía la Comisión Liquidadora hicimos una visita a la iglesia tras la cual, desde la dirección del Museo, se comunicó a la Subdirección General de Acción Cultural y Patrimonio Histórico del Ministerio de Defensa (15 de junio de 1999) la existencia en esa iglesia, ubicada en el TYCE, de algunos cuadros inventariados en los catálogos que del Museo Provincial se realizaron entre 1846 y

numerosos documentos, que era la que se había utilizado para elaborar el inventario de Bellas Artes. Este trabajo fue continuado en años posteriores y el equipo fue variando.

⁶² García Bodega (2006), pp. 281-286. Bonilla Almendros (1999), p.96.

1902, y se adjuntó la documentación correspondiente. En un primer momento esa Subdirección General contestó al Museo que los cuadros le serían devueltos antes de la cesión de la iglesia de San Francisco al Ayuntamiento. Pero no fue así.

A finales del mismo año se intentó implicar a la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura informando de todo lo anterior. Hay que recordar que el Museo de Guadalajara es de titularidad estatal y que las colecciones que lo forman, que hubieran ingresado antes de la transferencia de su gestión a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, tienen esa misma titularidad, entre ellas la de Bellas Artes heredada del antiguo Museo Provincial.

Ninguna de estas gestiones fue efectiva pese a que se apoyaban en que los cuadros habían formado parte del antiguo Museo, lo que era demostrable, y en el Decreto 2028/1973, de 26 de julio, por el que se creó el Museo de Guadalajara y se integró en el Patronato Nacional de Museos (BOE 202, 23 de agosto de 1973), en cuya introducción se dice:

"Por iniciativa de la Comisión Provincial de Monumentos fue creado en mil ochocientos ochenta y siete⁶³ el antiguo Museo Provincial de Guadalajara, para depositar y exponer en él las pinturas, esculturas y demás objetos de esta ciudad y su provincia, procedentes en su mayoría de la aplicación de las Leyes desamortizadoras. En la actualidad se encuentran estas obras artísticas diseminadas en diversos Centros y Organismos, que no siempre reúnen las condiciones adecuadas para su exposición y conservación y que, por otro lado, al no poder ofrecer una visión de conjunto, dificulta su fin educativo y social. Para salvaguardar y exponer debidamente esta riqueza artística y contribuir al desarrollo cultural y artístico de Guadalajara (...) se juzga de interés la creación del Museo de Guadalajara...".

En el artículo quinto de dicho Decreto se añade: "Los fondos del Museo se constituirán: 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." Es decir, los "Centros y Organismos" en los que se encuentran diseminados los cuadros y objetos procedentes del antiguo Museo.

⁶³ Esta fecha aparece en el Decreto pero en realidad fue abierto al público el 19 de noviembre de 1838 en el convento de La Piedad.

En enero del año 2000 la iglesia de San Francisco pasó del Ministerio de Defensa al Ayuntamiento de Guadalajara que, a su vez, la cedió al obispado de Sigüenza-Guadalajara el mismo día 1 de enero. En ese momento incluso la prensa se hizo eco de la existencia de los cuadros y de su relación con el antiguo Museo Provincial. En uno de esos artículos se publicó que diecisiete de ellos habían sido trasladados precipitadamente a la Delegación Militar de Guadalajara "sólo tres días antes del traspaso oficial de la iglesia, el día 1 de enero"⁶⁴ y se incluía la opinión del Ministerio de Defensa: que la titularidad de las obras no estaba suficientemente acreditada y que por ello se había pedido un informe a la Asesoría Jurídica de ese Ministerio. "En cualquier caso tanto las pinturas recogidas como las actualmente expuestas son un conjunto cerrado, que quedarán adscritas a quien resulte ser su propietario, tal como exige la Ley de Patrimonio, sin que ello sea óbice para su cesión en depósito a otra Institución" continúa la respuesta del Ministerio. Las pinturas "recogidas" son las diecisiete trasladadas a la Delegación Militar, entre ellas los ocho apóstoles que estuvieron en la sacristía, y las "expuestas" las que quedaron en la iglesia "ante la imposibilidad actual de acceder a ellas debido a que están colgadas a gran altura, y lo inadecuado de colocar, en este momento, un andamio debido al mal estado en el que se encuentra el entarimado del suelo"⁶⁵, los otros ocho apóstoles situados sobre los arcos de la nave. El *Apostolado*, que durante siglos había permanecido completo, había sido dividido.

La respuesta publicada del Ministerio de Defensa no fue comunicada al Museo, que sin embargo no cesó en sus gestiones, aunque hasta junio de 2007 no pudo acceder a las obras que estaban en la Subdelegación de Defensa⁶⁶.

Dos años después se publicaba en el BOD⁶⁷ una Orden Ministerial que establecía el depósito, durante cinco años (hasta 2014) prorrogables, en la sede del Obispado de Sigüenza-Guadalajara, en Sigüenza, de los ocho cuadros del

⁶⁴ *El Decano de Guadalajara*, 28 de enero de 2000: "29 cuadros en busca de un dueño", por Fernando Rojo, p. 15.

⁶⁵ *El Decano de Guadalajara*, pp. 14-15.

⁶⁶ Un grupo compuesto por el Director y los Técnicos del Museo y dos investigadores, Ángel Rodríguez Rebollo y Morten Steen Hansen, fuimos autorizados a verlas y fotografiarlas y pudimos comprobar que las pinturas trasladadas eran quince, no diecisiete.

⁶⁷ Boletín Oficial de Defensa núm. 244 de 16 de diciembre de 2009, Orden Ministerial 152/19535/2009 de 4 de diciembre, por la que se autoriza la salida temporal, en calidad de depósito, de ocho fondos de la Subdelegación de Defensa en Guadalajara, para su exhibición en la Diócesis de Sigüenza-Guadalajara.

Apostolado que llevaban casi una década en la Subdelegación de Defensa, separados de sus compañeros y que con esta decisión lo estarían aún más.

Un mes antes de la publicación de esta Orden, la misma Subdelegación ofreció al Museo otros tres cuadros: *Martirio de Santa Catalina*, *Adoración de los pastores* y *Santísima Trinidad*, en las mismas condiciones; la tramitación del expediente duró un año, siendo publicada la Orden Ministerial el 26 de octubre de 2010⁶⁸. Estas tres pinturas llegaron al Museo el 9 de noviembre. Como se establecía en el convenio, el *Martirio de Santa Catalina* se incorporó a la exposición permanente, haciendo constar que se trata de un depósito de la Subdelegación de Defensa, mientras que las otras dos pasaron a los almacenes, dado su mal estado de conservación.

Estos depósitos no eran la solución ideal para el Museo, ya que suponen que el titular de las obras es el Ministerio de Defensa, pero así estaban las cosas y así siguen.

Todavía había otros ocho lienzos del *Apostolado* colgados en la nave de la iglesia de San Francisco. Aunque para Defensa todos eran parte del mismo conjunto y para el Ayuntamiento la opción era que todos regresaran al Fuerte, según el artículo de *El Decano*, no ha sido así. Estos cuadros quedaron en San Francisco hasta 2011, cuando se inició la restauración de la iglesia, siendo por fin descolgados; entonces los pudimos ver de cerca y se fotografiaron. En la actualidad parece que el Ayuntamiento, titular de la iglesia, los ha dejado bajo la custodia del Obispado.

A todo este proceso es al que Rodríguez Rebollo se refiere como "una absurda polémica que no hace sino empeorar el estado de conservación de las obras que aún cuelgan de los muros de la citada iglesia"⁶⁹. Tanto este autor como los demás que han trabajado sobre las obras que durante años estuvieron en la iglesia de San Francisco se mostraron partidarios de su devolución al Museo, pero finalmente sus expectativas no se han visto confirmadas⁷⁰. Por el momento, y de nuevo, se siguen disolviendo en el aire las colecciones que formaron el antiguo Museo Provincial de Guadalajara.

⁶⁸ Boletín Oficial de Defensa núm. 209 de 26 de octubre de 2010, Orden Ministerial 152/16108/2010 de 14 de octubre, por la que se autoriza la salida temporal, en calidad de depósito, de tres fondos de la Subdelegación de Defensa en Guadalajara, para su exhibición en el Museo de Guadalajara.

⁶⁹ Rodríguez Rebollo (2001), p. 72.

⁷⁰ Rodríguez Rebollo (2001), p. 72; Muñoz Jiménez (2000), p. 238; Pérez Sánchez (2000), p. 23; Bonilla Almendros, en el artículo citado de *El Decano*.

LOS APÓSTOLES DEL *APOSTOLADO*

Hasta ahora se ha tratado del *Apostolado* como conjunto pero no hay que olvidar que está compuesto por dieciséis lienzos individuales con sus propias características, de las que se tratará a continuación. Pero antes se harán unas primeras consideraciones que valen para todos.

Todos los autores citados han destacado la relación entre este *Apostolado* y el que Juan Fernández de Navarrete hizo para la Basílica de El Escorial, formado por ocho lienzos en los que representó a los santos emparejados y de tamaño natural, iniciado en 1576 y terminando el primero de la serie, el *San Pedro y San Pablo*, en 1577⁷¹.

El *Apostolado* de San Francisco coincide con el de Navarrete en los dieciséis personajes seleccionados, son claras las numerosas influencias e incluso alguno de los apóstoles es copia casi literal del modelo escurialense. La mayor diferencia está en que en el de El Escorial aparecen emparejados y en el de Guadalajara lo hacen de forma individual. De Rómulo Cincinato se conservan en el Museo de Guadalajara otros dos lienzos que siguen ese modelo de parejas en gran formato: uno con *San Juan Evangelista y San Juan Bautista* y otro con *Santiago y San Andrés* (n^{os} Inv. B.A. 102 y 135, n^{os} Inv. Gral. 7397 y 7508).

Sin embargo es posible que, aunque compuesto por lienzos individuales, el de San Francisco se exhibiera en parejas. Excepto las pinturas restauradas, el resto tiene los marcos originales y en ellos, por el reverso y sólo en uno de los laterales, presentan cinco rebajes en los que se insertó algún tipo de pieza metálica clavada que serviría para unirlos y que no se conserva (fig. 9). Al existir tan sólo en uno de los lados, en unos en el derecho y en otros en el izquierdo, es fácil suponer que estarían unidos de dos en dos, como ya indicó Bonilla Almendros, para quien "integraban distintos altares formados por dos lienzos y que debían albergar, al igual que en El Escorial, un altar relicario"⁷².

Otro dato que podría indicar lo mismo son las medidas que según el *Catálogo* de 1846, elaborado por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Guadalajara⁷³, tenía el número 141, *San Bartolomé*: 9 pies y 1

⁷¹ Mulcahy (1999), pp. 49-53.

⁷² Bonilla Almendros (1999), p. 98.

⁷³ Este dato no aparece en todas las versiones de este catálogo, pero sí en la copia existente en el actual Museo, compulsada por la Delegación de Educación y Ciencia de Guadalajara el 6 de diciembre de 1974.

pulgada de alto por 4 pies de ancho, que equivalen a 276,86 x 121,92 cm.; es decir, un alto similar al comprobado para la serie, pero su ancho es el doble, tal vez porque se midió cuando aún estaba unido a su pareja, aunque se numeraran de forma independiente.



Figura 9. Detalle de las marcas de anclajes de *San Bernabé* y *San Lucas Evangelista*.

Este modelo de santos pareados remite a los de El Escorial pero es posible que fuera conocido por Cincinato antes de venir a España, ya que la fuente de inspiración era italiana⁷⁴.

Navarrete, aunque es el modelo más cercano, no es el único que se puede rastrear en el *Apostolado*, en el que se descubre una muy clara influencia de Rafael, como ya indicó Rodríguez Rebollo⁷⁵, cuyas obras pudo conocer Cincinato directamente o, con más seguridad, a través de las estampas, fundamentalmente las grabadas por Marcantonio Raimondi, sin olvidar que también Navarrete tuvo a aquél como fuente de inspiración para algunos de sus apóstoles. Estas relaciones se analizarán en cada lienzo en concreto.

Para la correcta interpretación e identificación de cada uno de ellos en los catálogos han sido necesarias otras dos fuentes de información. Por un lado, una serie de negativos fotográficos en blanco y negro que existen en el Museo de Guadalajara, realizados cuando los cuadros aún estaban en San Francisco, en los años 70 u 80 del siglo XX, y unas copias de los lienzos fechadas a principios del mismo siglo y que también forman parte de la colección del Museo.

Estas copias no figuran en los catálogos del antiguo Museo pero fueron entregadas al actual en el momento de su constitución, en 1972. Son óleos sobre lienzo muy dañados, con todo el aspecto de haber sido acuchillados, de un tamaño menor que los originales, 200 x 83 cm., y menos alargados, con la figura ocupando prácticamente todo el alto de la tela. Siguen fielmente los originales excepto en las dimensiones y los paisajes de fondo de los que incluyen arquitecturas, que se han omitido (fig. 10).

Es de suponer que serían dieciséis pero sólo han llegado hasta nosotros ocho, titulados: *San Pedro* (nº Inv. B.A. 139, nº Inv. Gral. 7512), *San Bartolomé* (nº Inv. B.A. 140, nº Inv. Gral. 7513), *San Judas Tadeo* (nº Inv. B.A. 141, nº Inv. Gral. 7514), *San Juan Evangelista* (nº Inv. B.A. 142, nº Inv. Gral. 7515), *San Felipe* (nº Inv. B.A. 143, nº Inv. Gral. 7516), *San Lucas* (nº Inv. B.A. 144, nº Inv. Gral. 7517), *San Marcos* (nº Inv. B.A. 145, nº Inv. Gral. 7518) y *San Mateo* (nº Inv. B.A. 146, nº Inv. Gral. 7519), aunque alguno de los títulos no corresponde con el apóstol representado. Así el lienzo identificado como *San Marcos* es en realidad *San Bernabé* y el titulado *San Mateo* es *San Matías*.

⁷⁴ Rodríguez Rebollo (2001), p. 71.

⁷⁵ Rodríguez Rebollo (2001), pp. 73-74.

Varios de ellos llevan un texto en el reverso que permite conocer al autor y la fecha de ejecución (fig.11). El primero de la serie es *San Pedro* en el que figura la leyenda “EN EL DÍA PRIMERO DE JUNIO, DI PRINCIPIO, A LA COPIA DE ESTE APOSTOLADO, ES DE ESCUELA ESPAÑOLA, Y DE AUTOR ANÓNIMO. H^{NO}. AGUSTÍN YÉVENES. AÑO DE 1915”. En el reverso de *San Judas Tadeo* otra, “SAN [tapado el nombre] (ES COPIA) DE ESCUELA ESPAÑOLA Y AUTOR ANÓNIMO. H^{NO} A. YÉVENES 1915”. En *San Marcos* ésta, “(COPIA) EL APOSTOL [tapado el nombre] DE ESCUELA ESPAÑOLA AUTOR ANÓNIMO 1915”. La de *San Mateo* es “SAN [tapado el nombre] (ES COPIA) DE ESCUELA ESPAÑOLA Y DE AUTOR ANÓNIMO 15 DE ENERO DEL AÑO 1916 H^{NO} A. YÉVENES”. La de *San Felipe*, “SAN [tapado el nombre] (COPIA) ESCUELA ESPAÑOLA DE AUTOR ANÓNIMO NÚMERO DEL CATÁLOGO 136.” La que lleva *San Lucas* es la última: “DI PRINCIPIO A LA COPIA DE ESTA COLECCIÓN DE CUADROS DEL APOSTOLADO CON EL APOSTOL SN PEDRO EL DÍA 1º DE JUNIO (ANTEVÍSPERA DEL CORPUS) DEL AÑO 1915 Y LA TERMINÉ FELIZMENTE EL 19 DE MARZO DE 1917 DÍA DEL GLORIOSO PATRIARCA SN JOSÉ AL CUAL ME ENCOMENDÉ COMO TAMBIÉN A LA SMA VIRGEN MARIA PARA QUE ME DIERAN SALUD Y ACIERTO EN LA EJECUCIÓN POR TODO LO CUAL LES QUEDO DE ESTO OBLIGADO A DARLES LAS MÁS RENDIDAS GRACIAS EL H^{NO} AGUSTÍN YÉVENES IHMC (19 DE MARZO DE 1917)”.

Los textos proporcionan las fechas de ejecución, entre el 1 de junio de 1915 y el 19 de marzo de 1917, indican por cual se empezó la serie, *San Pedro*, y cual fue el último, *San Juan*, y permiten fechar algunos otros, en 1915 *San Judas Tadeo* y *San Marcos* y en 1916 *San Mateo*. Y también nos dicen quien fue el autor, el Hermano Agustín Yévenes IHMC. En su trabajo sobre los cuadros del Museo, Batalla Carchenilla se refiere a este *Apostolado* como copia de uno anterior, el de San Francisco, al que, a su vez, considera copia del realizado por Juan Fernández de Navarrete para El Escorial, y llega a la extraña conclusión de que los lienzos que componían los dos *Apostolados* de Guadalajara, el de Cincinato y el del Hermano Yévenes, se mezclaron y se envió "el mejor apostolado al actual fuerte de San Francisco, donde se conserva, mientras que las peores se encuentran en los fondos del Museo"⁷⁶. Hecho imposible ya que las dimensiones y demás características de

⁷⁶ Batalla Carchenilla (1998), p. 602.

San Pedro



San Juan



San Lucas



San Bartolomé



San Felipe



San Judas Tadeo



San Matías



San Bernabé



Figura 10. Hermano Agustín Yévenes, copias del *Apostolado* de la iglesia de San Francisco conservadas en el Museo de Guadalajara.

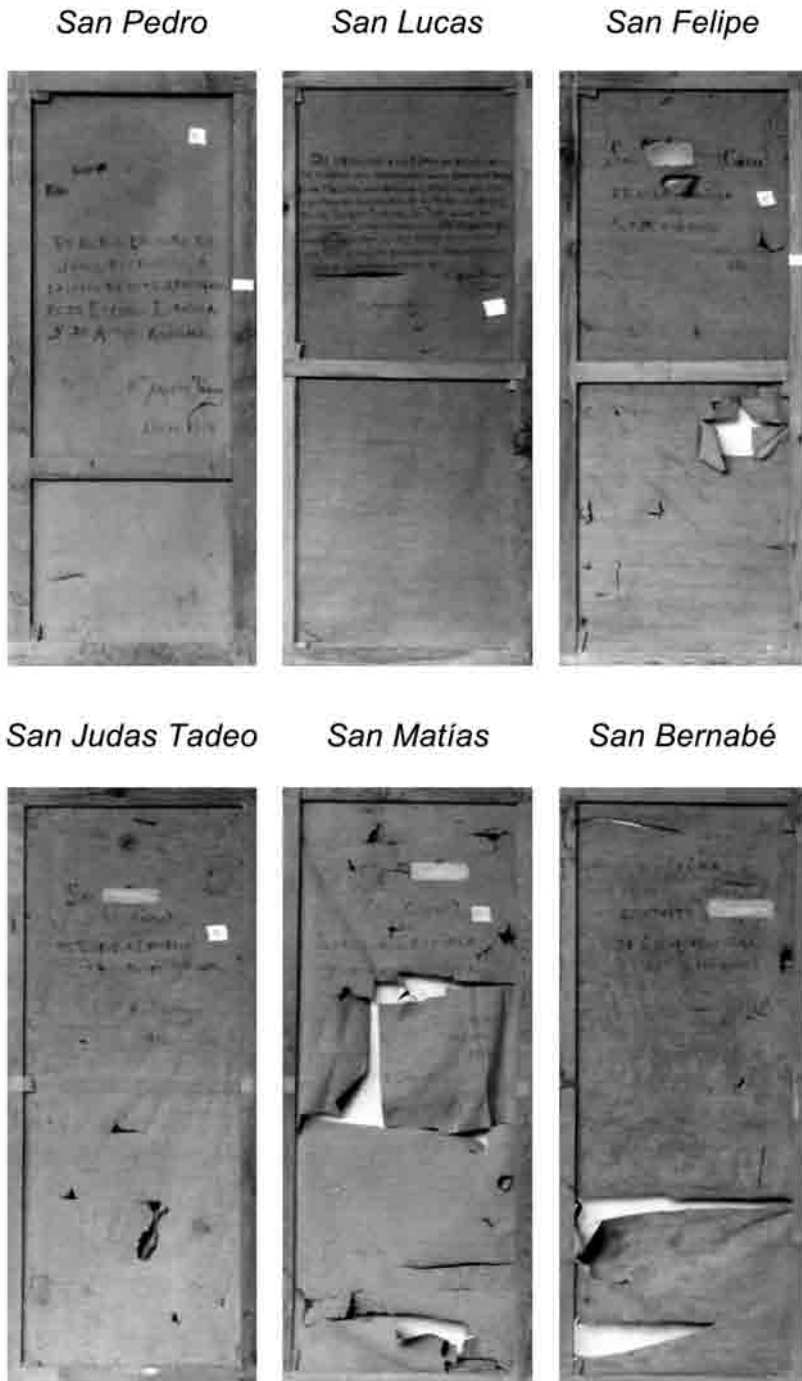


Figura 11. Hermano Agustín Yévenes, reverso de los lienzos que incluyen textos explicativos.

los cuadros de cada conjunto son totalmente diferentes. Además incluye como parte de alguno de ellos una pareja, que "se encuentra junta y en mal estado", refiriéndose al *Santiago y San Andrés* del Museo de Guadalajara (nº Inv. B.A. 135, nº Inv. Gral. 7508), obra de Cincinato, que efectivamente es copia del lienzo de El Escorial, pero que nunca formó parte de ninguna de las dos series alcarreñas.

Bonilla Almendros también conocía la existencia de estas copias, "aunque de peor calidad", y cree que fueron realizadas como consecuencia de la admiración que el *Apostolado* de San Francisco produjo en Guadalajara⁷⁷.

Tanto Batalla Carchenilla como Bonilla Almendros trataron de identificar al autor, pero llegaron a conclusiones diferentes. Para el primero se trata de Agustín Yébenes Paredes, nacido en Madrid el 14 de julio de 1850, un misionero célibe concepcionista que en el momento de realizar las copias residía en Guadalajara y era profesor del convento de los Paúles⁷⁸. Para el segundo fue "el Hermano Agustín Yébenes Pederal, nacido el 12 de enero de 1863 y cuyas obras firma en el 1915"⁷⁹.

Hechas estas consideraciones, a continuación se identifican y analizan los dieciséis lienzos que componen el *Apostolado* individualmente. Se ha seguido un orden que tiene en cuenta las parejas de El Escorial, ya que, como se verá, pudo ser el que tuvo originalmente.

San Pedro (fig. 1)

El número 163 pintado en la parte inferior, sobre un elemento arquitectónico situado a los pies del apóstol, es el que se le dio en el catálogo de 1846, donde aparece con el título *El Apóstol S. Pedro* y donde se indica que estaba ya "maltratado"⁸⁰, y se corresponde con el 319 del catálogo de 1902 cuya etiqueta ha desaparecido. En la actualidad está restaurado aunque la intervención no ha sido

⁷⁷ Bonilla Almendros (1999), p. 99.

⁷⁸ Batalla Carchenilla (1998), nota 23.

⁷⁹ Bonilla Almendros (1999), p. 99.

⁸⁰ El Catálogo publicado no refleja el estado de conservación que sí consta en los manuscritos, tanto en el del AHPGU como en la copia existente en el actual Museo, compulsada el 6 de diciembre de 1974. Por eso en cada uno de los lienzos la referencia al estado siempre será de estos últimos.

muy afortunada; en 1999 Bonilla Almendros aseguraba que ya lo había sido pero no aparece entre las obras que encargó el TYCE⁸¹.

Formó parte de la colección del antiguo Museo expuesta entre 1838 y 1861 y en 1873 fue depositado en el Hospital Civil donde permanecía en 1902. En 1941 estaba en la iglesia de San Francisco y fue uno de los ocho que estuvieron en la sacristía, luego trasladados a la Subdelegación de Defensa y desde 2009 depositados en la sede de la Diócesis de Sigüenza-Guadalajara (Nº de Inventario ES 13-458)⁸².

Se conocen otras dos pinturas de Rómulo Cincinato que representan a *San Pedro*. Uno fue hecho para la iglesia de los jesuitas de Cuenca, aunque se encuentra en la actualidad en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, y forma pareja con un *San Pablo*, consideradas ambas unas de las más tempranas pinturas de Cincinato, fechadas en 1572⁸³. El otro, parte también de una pareja, se encuentra en el Museo de Guadalajara (nº Inv. B.A. 89, nº Inv. Gral. 7383).

En trabajos anteriores ya se dijo que de los tres el más antiguo es el de Cuenca, el del Museo de Guadalajara es una versión del mismo con unas diferencias que indican un acercamiento al modelo de Juan Fernández de Navarrete realizado para El Escorial y el de San Francisco es el que presenta mayor influencia de "El Mudo"⁸⁴. Éste tiene el rostro idéntico al del Museo aunque la postura del cuerpo ha variado acercándose más a la del escurialense sin llegar a ser la misma y la disposición del manto y de los pies son las del *San Pablo* pareja del *San Pedro* conquense. Aunque su modelo, y el de Navarrete, es el *San Mateo* de Rafael, a través del grabado de Marcantonio Raimondi⁸⁵, con algunas variaciones, pero con el que coincide en gran parte la postura y sobre todo la disposición de los brazos y

⁸¹ Bonilla Almendros (1999), p. 97; De la Iglesia Hernández (1998), p. 122.

⁸² BOD núm. 244 de 16 de diciembre de 2009, Orden Ministerial 152/19535/2009 de 4 de diciembre.

⁸³ Ibáñez Martínez (1991), p. 442.

⁸⁴ Rodríguez Rebollo (2001), pp. 72-73; Crespo Cano (2010), pp. 186-187.

⁸⁵ La Biblioteca Nacional conserva varias copias de la serie de trece estampas *Jesucristo y los doce apóstoles* grabadas por Raimondi, INVENT/7527, 7529, 7532, 7533, 7534, 7535, 7540, 7541, 7542, 7543, 7548, 7549, 7550, 7551 (se pueden consultar en la web, <http://catalogo.bne.es>), una de esas series, grabada por un desconocido autor italiano, fue expuesta en el Museo de Guadalajara en 2010: Ver Díaz Yáñez (2010). Una colección de las trece estampas firmadas por Raimondi, e invertida con respecto a las anteriores, se conserva en el Fogg Museum, uno de los tres Museos del Harvard Art (también es accesible en la web www.harvardartmuseums.org).

manos. Tanto en el de San Francisco como en el grabado el brazo izquierdo está flexionado con la mano a la altura del pecho, incorporando el primero el libro que no lleva el segundo y que en el escurialense queda a la altura de la cintura. El brazo derecho de *San Mateo*, sin flexionar, sujeta la bolsa de monedas que en los otros dos es sustituida por las llaves.

Navarrete recibió instrucciones en el contrato de su *Apostolado* que le obligaban a utilizar los "retratos" conocidos de los santos, es decir, ciertas características físicas establecidas para cada uno de ellos⁸⁶. Aunque los rasgos fisonómicos no son los mismos, Cincinato mantiene estas normas. Así este *San Pedro* tiene el mismo rostro (por lo que se puede apreciar tras la restauración) que el del Museo de Guadalajara, es un hombre maduro, con barba canosa y rala cabellera, que lo diferencian del *San Pedro* de Cuenca, con una abundante mata de pelo rizado⁸⁷, como la del *San Mateo* de Raimondi.

Tanto en el conqueso como en el del Museo las figuras destacan sobre un fondo arquitectónico muy simple, un pilar o esquina para el de Cuenca y una hornacina para el de Guadalajara, pero en el tercero, el fondo, como en el de Navarrete, es un paisaje en el que se ha incluido el templete de Bramante, que no aparece en el de El Escorial y que Cincinato utilizó también en los frescos de la basílica escurialense⁸⁸ y en los del palacio del Infantado⁸⁹. De hecho, Cincinato destacó por el uso de fondos arquitectónicos, como puede comprobarse, por ejemplo, en una de sus primeras pinturas conocidas, la tercera de la serie de Cuenca, *La Circuncisión*, que ofrece una "grandiosidad del escenario arquitectónico, plenamente clasicista" y de la que ya dijo Ponz: "El campo es una bellísima arquitectura, en lo que se conoce que tenía mucha inteligencia y genio el expresado artífice"⁹⁰. El acercamiento al *San Pedro* de Navarrete y la presencia del templete permiten situar sin dudas la fecha de ejecución después de 1577, cuando se realizó la serie de El Escorial, y antes de 1604, momento en el que se modificó la linterna de *San Pietro in Montorio*, reforma que no aparece en la pintura⁹¹.

⁸⁶ Mulcahy (1999), p. 57.

⁸⁷ Crespo Cano (2010), pp. 186-187.

⁸⁸ Rodríguez Rebollo (2001), p. 73.

⁸⁹ En uno de los tondos de la Sala de las Batallas.

⁹⁰ Ibáñez Martínez (1991), p. 444.

⁹¹ Rodríguez Rebollo (2001), p. 73.

Bonilla Almendros, en una explicación bastante confusa, relata que durante la restauración realizada se pudo documentar que en algún momento anterior los lienzos se recortaron, dejando clavado al bastidor una parte de la tela, y que al volverlos a montar se utilizaron bastidores equivocados: el *San Pedro* se puso en el que conservaba parte del *San Juan* y éste se colocó en el de otro de los apóstoles, lo que según él "nos afirma la veracidad de la tradición oral" de que durante la Guerra Civil los cuadros del *Apostolado* se recortaron con la intención de ocultarlos, por la mucha devoción que se les tenía⁹².

San Pablo (fig. 1)

El número 159 pintado sobre un elemento arquitectónico en la parte inferior corresponde al dado para elaborar el catálogo de la Comisión, en el que figura como *El Apóstol S. Pablo* y se dice que su estado de conservación era "regular". En la fotografía en blanco y negro conservada en el Museo de Guadalajara hay restos de la etiqueta de 1902 en la esquina inferior izquierda, pero no es posible distinguir el número que tuvo que ser, según el catálogo de esa fecha, el 311.

Fue restaurado en 1995 por la empresa Restauro⁹³ y ha seguido las mismas vicisitudes que el *San Pedro*, encontrándose hoy en Sigüenza (nº de Inventario ES 13-438)⁹⁴.

Son tres las pinturas conocidas de Cincinato que representan a San Pablo, con mayores diferencias entre ellas que las que se aprecian entre las tres dedicadas a San Pedro, de las que son parejas. Con el del Museo de Guadalajara (nº Inv. B.A. 88, nº Inv. Gral. 7382) comparte el rostro y el colorido de los ropajes, pero el plegado de las telas y la postura recuerdan al realizado por Navarrete, especialmente la mano derecha que avanza hacia el espectador en ambos casos y la posición de la espada, apoyada en el suelo, aunque, a diferencia del escurialense, la mano descansa sobre la espada, en vez de sujetar ésta y el libro, que en el de San Francisco ha desaparecido. Rodríguez Rebollo ve, además, una muy clara "influencia de Rafael a través de los grabados de Raimondi; de hecho, el modelo

⁹² Bonilla Almendros (1999), p. 99.

⁹³ De la Iglesia Hernández (1998), p. 122; aunque se dice que es una pintura del siglo XVIII, se refiere a ésta; lo mismo ocurre con el resto de los apóstoles que se citan en esa página.

⁹⁴ BOD núm. 244 de 16 de diciembre de 2009, Orden Ministerial 152/19535/2009 de 4 de diciembre.

está directamente inspirado en la estampa del mismo tema"⁹⁵, con la que coincide en gesto, apariencia, postura, plegado de las telas, con la salvedad de que con la mano izquierda sujeta el libro en lugar de la espada que sostiene con la derecha y con la hoja hacia arriba.

Según las normas establecidas, que en este caso Cincinato respeta, San Pablo debía presentar un aire menos rústico, poseer escaso cabello moreno y nariz aguileña⁹⁶ resultando un rostro muy similar al del Museo de Guadalajara que lo aleja del de Cuenca.

Su fondo arquitectónico, una construcción clásica compuesta por una columna y una pilastra que soportan un entablamento, junto a elementos vegetales, recuerda al de Navarrete y sigue modelos que Cincinato ya había utilizado en los altares de El Escorial⁹⁷.

Pese a que no se conservan los marcos originales, lo más probable es que estuviera unido al *San Pedro*, en una composición muy similar a la de El Escorial, San Pedro a la izquierda y San Pablo a la derecha, conversando entre ellos, enmarcados por las arquitecturas que quedan detrás. En los lienzos alcarreños sirve de nexo un árbol, del que, en el primero, sólo hay unas ramas y que se completa en el segundo. Como se ve se trata de un emparejamiento coherente tanto con las actitudes como con el paisaje. Esto no supone necesariamente que los anclajes unieran el marco de uno con el de otro, ya que no es descartable, como propuso Bonilla Almendros, que entre ambos existiera otra estructura, como un altar relicario u otros elementos de unión.

San Juan Evangelista (fig. 2)

El número 168 de la Comisión está pintado sobre las hojas de una rama en la parte inferior; en el catálogo se titula *El Evangelista S. Juan* y se indica que entonces su estado de conservación era "bueno". En la foto en blanco y negro del Museo se ven restos de la etiqueta de 1902, en la esquina inferior izquierda, con una cifra terminada en 3, que no se corresponde con la que figura en ese catálogo ya que *El Evangelista San Juan*, con número 168 antiguo, fue reenumerado con el 314. Como se verá más adelante, no siempre coincide el número pintado con el

⁹⁵ Rodríguez Rebollo (2001), p. 73.

⁹⁶ Marías (2010), p. 22.

⁹⁷ Crespo Cano (2010), pp. 186-187; Rodríguez Rebollo (2001), p. 73.

que según la relación de Baquerizo debería llevar la etiqueta pegada; es posible que en algún momento se desprendieran y se intercambiaran o bien se pusieron incorrectamente desde el principio.

Igual que el *San Pablo*, fue restaurado en 1995 por la empresa Restauro⁹⁸ y actualmente está en Sigüenza (Nº de Inventario ES 13-439)⁹⁹.

De Cincinato, aunque con la intervención de colaboradores, es otro San Juan Evangelista emparejado con San Juan Bautista en un lienzo expuesto en el Museo de Guadalajara (nº Inv. B.A. 102, nº Inv. Gral. 7397). Esta obra fue publicada por Rodríguez Rebollo, para quien el San Juan Evangelista es copia de un original perdido de Navarrete que se hallaba en El Escorial¹⁰⁰.

Sin embargo, no fue éste el modelo del *San Juan Evangelista* de la iglesia de San Francisco, con el que únicamente tiene en común la ubicación de las figuras en el lienzo, en los tres cuartos inferiores, dejando el superior para un cielo en el que aparece el Espíritu Santo, sino que copió directamente el del *Apostolado* de Navarrete, que, a su vez, recuerda a la *Santa Catalina de Alejandría* de Rafael¹⁰¹.

Tanto el San Juan alcarreño como el escurialense tienen la pierna derecha flexionada apoyando el pie en una piedra, miran al cielo que les inspira para escribir, sujetan el libro, abierto con la mano izquierda, sobre la rodilla derecha y con la otra mano la pluma, y más abajo está el águila. Las diferencias están en el rostro, el color de la túnica, más clara en el de Guadalajara, y en la presencia en éste del tintero sobre el muslo derecho, en el que, además, el fondo es un paisaje con más presencia vegetal que en su modelo.

Al haber sido restaurado ha perdido el marco original.

San Mateo Evangelista (fig. 2)

Su pésimo estado impide comprobar la existencia del número que lo identificaría en el catálogo de 1846. Tanto en éste como en el de 1902 entre los lienzos que forman esta serie hay dos con el título de *San Mateo*, uno como

⁹⁸ De la Iglesia Hernández (1998), p. 122.

⁹⁹ BOD núm. 244 de 16 de diciembre de 2009, Orden Ministerial 152/19535/2009 de 4 de diciembre.

¹⁰⁰ Rodríguez Rebollo (2001), pp. 70-71 y Rodríguez Rebollo (2013), pp. 7-10.

¹⁰¹ Mulcahy (1999), p. 54. La pintura de Rafael se encuentra en la National Gallery de Londres.

apóstol (número 191 de la Comisión y 301 de Baquerizo) y otro como evangelista (184 y 317 respectivamente) y falta el que debiera representar a Santo Tomás. Teniendo en cuenta que en el momento en que se numeraron estarían en mejores condiciones, sería fácil reconocer la figura del hombre alado del Tetramorfos que identificaría al santo como el *Evangelista San Mateo*; por ello lo más probable es que éste sea el que llevaba los números 184 y 317, del que, además, se dice que su estado de conservación era "bueno".

Como los anteriores formó parte de la colección expuesta en La Piedad entre 1838 y 1861, en 1873 fue depositado en el Hospital Civil donde permanecía en 1902 y en 1941 estaba en la iglesia de San Francisco, colgado en la nave, hasta que en 2011 fue bajado y puesto bajo custodia del Obispado.

Por lo poco lo que se puede ver de la obra, los brazos, el manto cubriendo el derecho y la situación del ángel, por delante del apóstol, hacia el que levanta la cabeza y el brazo, se trata claramente de San Mateo con su símbolo del Tetramorfos, siguiendo fielmente el modelo de Navarrete, que permite imaginar lo que falta de la pintura: el cuerpo girado, el rostro dirigido hacia el ángel, la pluma y el tintero en las manos y el libro entre el brazo izquierdo y el pecho. Como en todos, los personajes se desarrollan en los tres cuartos inferiores y el superior está ocupado por un paisaje de árboles, única característica, que se pueda apreciar, en que difiere del escurialense.

En el lateral izquierdo del marco están los rebajes correspondientes a los anclajes de unión. Aunque el *San Juan* ya no conserva el suyo, lo más probable es que los dos evangelistas formaran la misma pareja que en El Escorial. Si, como parece, la figura de San Mateo está copiada de la de Navarrete, como sí lo está la de San Juan, único caso en el que Cincinato sigue casi literalmente los dos personajes, la relación entre ellos y la composición sería la misma. El fondo de rocas y árboles de los dos lienzos de San Francisco, diferente al del escurialense, un terreno de escasa vegetación y sin elementos que se recorten en el cielo, además, admite esa continuidad, existiendo, como entre el *San Pedro* y el *San Pablo*, un árbol central repartido entre las dos pinturas.

San Lucas Evangelista (fig. 3)

Tampoco conserva las numeraciones antiguas que según los catálogos serían el 179, con un estado de conservación "mediano", del de 1846, y el 315 del de 1902. Su recorrido es el mismo del *San Mateo*.

Rodríguez Rebollo se refirió a este lienzo como "el más bello con diferencia de todo el apostolado", encontrando su modelo general en el de Navarrete, en el que muestra el retrato de la Virgen y tiene la paleta a los pies sobre una piedra, aunque indica que la figura se basó en el Parménides de la *Escuela de Atenas* de Rafael¹⁰², muy difundido por estampas¹⁰³, y por tanto invirtiéndolo, del que Cincinato tomó una actitud muy similar que podemos reconstruir gracias a la copia (fig. 10) de principios del siglo XX realizada por el Hermano Yévenes (nº Inv. B.A. 144, nº Inv. Gral. 7517): la pierna derecha estaba flexionada y con el pie apoyado en una piedra, mientras que el de Navarrete está más erguido y con los dos pies en el suelo; bajo la pintura de la Virgen estuvieron la pluma, el tintero y el libro descansando en una roca y, más abajo, en la esquina inferior izquierda, el toro del Tetramorfos junto a la paleta, que en el de Cincinato está más a la derecha que en la copia.

El rostro también diferencia al alcarreño del de Navarrete. El del primero, para Rodríguez Rebollo es casi idéntico al *Cristo curando al paralítico* del fresco de Tibaldi situado en el claustro bajo de El Escorial¹⁰⁴, mientras que el del segundo parece ser un autorretrato¹⁰⁵.

Como en toda la serie el cuarto superior del lienzo estaría ocupado por un paisaje o cielo que se ha perdido y que se puede observar en la copia.

El marco presenta las marcas de anclajes en el lado derecho.

San Marcos Evangelista (fig. 3)

Conserva la etiqueta con el número 316 del catálogo de 1902 en el centro de la base, que en el de 1846 era el 195. En ambos está correctamente identificado como San Marcos y en el más antiguo se hace constar que su estado de conservación era "bueno". Igual que los dos anteriores, del antiguo Museo pasó al Hospital Civil, posteriormente a la nave de la iglesia de San Francisco y desde aquí a la custodia del Obispado y, como todos los que quedaron hasta 2011 en esa iglesia, presenta grandes manchas y faltas producidas por la humedad y los excrementos.

¹⁰² Estancia de la Signatura, Ciudad del Vaticano.

¹⁰³ Rodríguez Rebollo (2001), p. 74.

¹⁰⁴ Rodríguez Rebollo (2001), p. 74 y nota 46.

¹⁰⁵ Mulcahy (1999), p. 56.

Rodríguez Rebollo indicó que la composición general parece tomada de Navarrete¹⁰⁶ aunque la fisonomía y la postura difieren: el escurialense es un anciano de escaso cabello y barba blanca que sostiene unas lentes con la mano derecha, se vuelve hacia su compañero mientras sujeta las hojas del libro que leía, apoyado en un altar de piedra, y el león está en la esquina inferior izquierda. El de Guadalajara es mucho más joven y pensativo, sujeta el libro contra su cadera y levanta la mano derecha como recibiendo la inspiración divina para redactar el texto. Como en el de Navarrete, a la izquierda está el tintero que reposa sobre una piedra o altar y el león, muy perdido, se adivina a sus pies.

En realidad se inspira en otra obra de Navarrete desaparecida, el *San Juan en Patmos* que estuvo en El Escorial, conocido por varias copias¹⁰⁷, y que también copió Cincinato en el *San Juan Bautista y San Juan Evangelista* del Museo de Guadalajara. Al utilizar como modelo para el *San Juan* del *Apostolado* de San Francisco el del *Apostolado* de Navarrete, Cincinato convierte el San Juan Evangelista de su pareja en el *San Marcos*: en ambos el rostro parece idéntico, igual que los cabellos, la postura del cuerpo, el gesto de la mano izquierda o la manera de disponer el manto rojo como si fuera una capa. Las diferencias están en que en el primero el evangelista tiene en la mano derecha la pluma con la que va a escribir sobre el libro apoyado en una piedra, en que dirige su mirada hacia el Espíritu Santo que aparece en el cielo sobre las cabezas y, por supuesto, en el símbolo del Tetramorfos.

El marco tiene las huellas de los anclajes en el lado izquierdo, por lo que seguramente fue pareja del *San Lucas*, como en El Escorial, aunque invertidos; San Lucas estaría mostrando el retrato hacia el que San Marcos dirige su mirada. En este caso el estado de conservación hace difícil saber si existió algún elemento de continuidad entre las dos pinturas en el paisaje que, por lo que se ve en el *San Marcos*, también tenía al menos un gran árbol que lo hace diferente al de colinas yermas de Navarrete.

San Andrés (fig. 4)

No se aprecia ninguno de los números de los catálogos; en ellos el lienzo correspondiente a este apóstol tenía el 154 en el de 1846, fecha en la que ya estaba

¹⁰⁶ Rodríguez Rebollo (2001), p. 74.

¹⁰⁷ Collar de Cáceres (2002).

"maltratado", y el 310 en el de 1902. Su recorrido por diversos lugares es el mismo de los tres anteriores.

Aunque no es distinguible más que un cuarto del lienzo, ni en rasgos ni en postura coincide con el de Navarrete, más anciano y con menos cabello, representado leyendo el libro sujeto con las dos manos; prácticamente lo único que tienen en común es la cruz en aspa y un cielo nublado. El escurialense sí fue copiado casi literalmente por Cincinato en su pareja formada por *Santiago y San Andrés* del Museo de Guadalajara (nº Inv. B.A. 135, nº Inv. Gral. 7508), pero el de San Francisco tiene su modelo en el mismo apóstol de Rafael, conocido a través del grabado de Raimondi, con el que, por lo poco que se ve en el lienzo, coincide en la actitud, el gesto de la cabeza, la manera de llevar la cruz (que en el grabado es de tablas, no de troncos), incluso en el pliegue de las telas; la mayor diferencia está en la cabeza, de abundante cabello rizado y corto y que mira un poco más de frente en la estampa.

Conserva el marco original con los rebajes en el lado derecho.

Santiago el Mayor (fig. 4)

Se aprecia parcialmente el número del catálogo de 1846, que empieza por 13, en la esquina inferior izquierda; en esa relación el lienzo de *Santiago el Mayor* es el número 152, pero no es éste, ya que otro de los cuadros de la serie, *San Bartolomé*, lo tiene pintado. Por 13 empiezan el 136, correctamente identificado en las relaciones antiguas con *San Felipe*, que lo conserva, y el 139, *Santiago el Menor*, aunque podría no tratarse de éste apóstol ya que la pintura que lo representa mantiene la etiqueta de 1902 con el número 301. Si la cifra incompleta fuera el 139, lo más plausible, en 1846 el estado del lienzo era "bueno" y correspondería al 320 de 1902, figurando en ambas relaciones como *Santiago el Menor*.

Como los anteriores, después de pasar por el Museo y el Hospital llegó a la iglesia de San Francisco donde estuvo hasta 2011, cuando fue puesto bajo custodia del Obispado.

En la figura de Santiago se puede ver la influencia del de Navarrete en las ropas y en la forma de sujetar el bastón, aunque el resto de su postura, la disposición del manto y la manera de sostener el libro son diferentes y el giro de la cabeza es hacia el lado opuesto, en dirección a su acompañante. Se acerca mucho más al Platón de *La Escuela de Atenas* de Rafael, del que toma la postura, la forma de disponer el manto y de sujetar el libro, incluso la mano derecha que en el filósofo tan sólo

señala hacia arriba y en el apóstol sujeta el bastón; la mayor diferencia está en las cabezas, giradas para lados opuestos y correspondiente a un anciano la del Platón y a un hombre mucho más joven la de Santiago.

Por las huellas de los anclajes, en el lado izquierdo, pudo ser la pareja del *San Andrés*, igual que en el lienzo de Navarrete, aunque también en este caso los apóstoles están invertidos. La relación entre ambos, Santiago se dirige a San Andrés que se gira para mirarle por encima del hombro, también permite este emparejamiento, así como el paisaje: en el *San Andrés* el fondo es principalmente un cielo nublado, con unas ramas en el lado izquierdo que se unirían al gran árbol que ocupa prácticamente el fondo del *Santiago* y entre cuyas ramas se ven las nubes del primero.

Cincinato fue autor de otro lienzo con los dos mismos apóstoles que se conserva en el Museo de Guadalajara (nº Inv. B.A. 135, nº Inv. Gral. 7508), publicado por Rodríguez Rebollo¹⁰⁸, y que sigue con mayor fidelidad el de El Escorial, del que es literalmente copia, presentando una diferencia que le acerca a la pareja que compondrían los de San Francisco: la importancia del paisaje que se alarga sobre las cabezas de los personajes y que también en él ocupa el cuarto superior.

San Bartolomé (fig. 5)

Conserva pintado en la esquina inferior derecha el número 152 del catálogo de la Comisión Provincial, donde aparece con el título *El Apóstol S.Tiago mayor*, indicando que estaba "maltratado". En la fotografía en blanco y negro de este lienzo se puede ver en la esquina inferior izquierda la etiqueta del otro catálogo, con el número 302, en el que también se identifica como Santiago el Mayor. Esta etiqueta debió ser retirada durante su restauración en 1997 por la empresa Restauama¹⁰⁹. Actualmente está en Sigüenza (Nº de Inventario ES 13-459)¹¹⁰.

En este caso las dos marcas coinciden, siendo errónea la interpretación del personaje. Se trata sin duda de San Bartolomé, con unos elementos iconográficos que le acercan al mismo santo del *Apostolado* de El Greco del Museo de su nombre

¹⁰⁸ Rodríguez Rebollo (2001), p. 70.

¹⁰⁹ De la Iglesia Hernández (1998), p. 122.

¹¹⁰ BOD núm. 244 de 16 de diciembre de 2009, Orden Ministerial 152/19535/2009 de 4 de diciembre.

y que le alejan del de Navarrete. Tanto en el alcarreño como en el toledano, que es posterior, de hacia 1607, está representado con el cuchillo en la mano derecha mientras con la izquierda sostiene la cadena que sujeta al demonio Astaroth, que había vencido en el reino de Polimio tras expulsarlo del cuerpo de una joven, combinación extraña ya que el cuchillo suele aparecer si el apóstol porta su propia piel¹¹¹, como en el caso del escurialense. Aquí acaban las semejanzas, pues incluso la figura del demonio difiere: El Greco lo representa con rasgos humanos mientras que Cincinato recurre a un dragón de fauces abiertas y larga cola enroscada e incorpora el libro sujeto con la misma mano que la cadena.

Aunque recuerda al de Navarrete y a alguno de los apóstoles de las estampas de Raimondi, no se puede decir que sea copia de ninguno de ellos. Tampoco lo es del Aristóteles de *La Escuela de Atenas*, pero de él parece haber tomado la postura en general, especialmente la forma de sujetar el libro en horizontal contra el muslo.

Al haber sido sustituido el marco tras su restauración, intervención que más parece un repinte, no hay datos sobre el lado en que estuvieron los elementos de unión.

Santo Tomás (fig. 5)

Tiene en la esquina inferior derecha la etiqueta del catálogo de Baquerizo con el número 307, al que le corresponde el 164 de la relación más antigua y que aparece en el lienzo de *San Judas*; por tanto estamos ante un nuevo caso de equivocación o traslado de las etiquetas.

Por otro lado, en ninguna de las relaciones aparece un cuadro en el que el tema sea Santo Tomás, pero debe tratarse, por descarte, del número 141 de la relación de 1846, 306 de la de 1902, en ambas con el título de *San Bartolomé*, apóstol, que como se ha visto, está representado en otro lienzo. En la primera se indica que su estado era "bueno" y se dan sus medidas "alto: 9 pies, 1 pulgada, ancho: 4 pies"¹¹² (276,86 x 121,92 cms) que coinciden en la altura pero suponen que el ancho es el doble del que tiene el cuadro (270 x 69 cm.)

El número 141 es el único lienzo de la serie que no pasó en 1873 al Hospital Civil, sino que fue uno de las obras que procedentes del antiguo Museo Provincial

¹¹¹ Marías (2010), p. 24.

¹¹² Como ya se ha dicho, este dato no aparece en todas las versiones del catálogo de 1846 pero sí en la copia existente en el actual Museo, compulsada el 6 de diciembre de 1974.

pasaron al instalado en el "Comedor de Criados del Palacio del Infantado de esta capital", donde estuvo colgado en la escalera, aunque en 1902 ya estaba en el Hospital Civil de Nuestra Señora de las Misericordias con sus compañeros. Pasó también por la iglesia de San Francisco, luego por la Subdelegación de Defensa y actualmente está en Sigüenza (Nº de Inventario ES 13-460, titulado *Santo con lanza y libro*)¹¹³.

La lanza que sujeta con su mano derecha y su representación como un anciano de cabellos blancos son prácticamente los únicos elementos comunes con la obra de El Escorial, de la que difiere en la postura, gesto, color de los ropajes, que en el de Guadalajara son túnica azul y manto ocre claro, los mismos del *San Bartolomé* pero al revés.

La figura es muy semejante al *San Andrés* de Navarrete, y por tanto al del Museo de Guadalajara, aunque está invertida. Los dos aparecen leyendo, sujetando Santo Tomás el libro con la mano izquierda y San Andrés con la derecha, apoyados con la otra en la lanza y en la cruz respectivamente. Pero el de San Francisco se acerca aún más a otra obra de Rafael, el San Nicolás de la *Virgen con el Niño entre San Juan Bautista y San Nicolás de Bari*¹¹⁴: tanto la actitud como la postura son la mismas, ambos leen y sostienen con la mano derecha el báculo o la lanza y las mayores diferencias son las atribuibles a la caracterización iconográfica de cada uno de los personajes.

Si colocamos el lienzo de *San Bartolomé* a su izquierda, como en El Escorial, vemos que la roca sobre la que apoya la pata el demonio Astaroth y la vegetación que la envuelve continúan en el *Santo Tomás*, aunque los dos personajes aparecen aislados, uno mirando al frente con el libro apoyado en la cadera y el otro concentrado en su lectura, actitudes muy similares a las de los lienzos dobles de *Santiago y San Andrés* de Navarrete y del Museo de Guadalajara.

Insistiendo en la posibilidad de esa pareja, los dos apóstoles se han representado con una combinación de elementos iconográficos referentes a su trayectoria y a su martirio: el cuchillo y el demonio en el *San Bartolomé* y la lanza y el pilar o esquina situado a la derecha del lienzo en el *Santo Tomás*, que alude a su llegada a la India, donde como arquitecto emprendió la construcción de un palacio para el rey Gundafor, y que en otros casos se refleja con la escuadra.

¹¹³ BOD núm. 244 de 16 de diciembre de 2009, Orden Ministerial 152/19535/2009 de 4 de diciembre.

¹¹⁴ También conocida como *Pala o Madonna Ansidei*, de la National Gallery de Londres.

San Felipe (fig. 6)

La identificación de este lienzo en los catálogos antiguos es posible gracias a la versión realizada por el Hermano Yévenes (nº Inv. B.A. 143, nº Inv. Gral. 7516), en cuyo reverso se indica que es copia del "NÚMERO DEL CATÁLOGO 136". El cuadro que llevaba este número es identificado en el inventario de 1846 como *El Apóstol S. Felipe*, con un estado de conservación "regular", y en el de 1902 le corresponde el número 309, donde tiene el mismo título. La etiqueta conservada parcialmente en la esquina inferior izquierda refleja una cifra que empieza por 31, no por 30; se trata, pues, de otro caso de intercambio o adhesión errónea de estas etiquetas.

Formó parte de la colección del antiguo Museo y luego fue depositado en el Hospital de Nuestra Señora de las Misericordias, pasando a la iglesia de San Francisco, donde permaneció hasta 2011 colgado en la nave, y desde allí salió para ser entregado al Obispado.

Para Rodríguez Rebollo, que lo incluyó en su trabajo, es "otra imagen sobresaliente del conjunto" que presenta un rostro "cargado de una emoción contenida en su plegaria a Dios"¹¹⁵.

La copia realizada por el Hermano Yévenes (fig. 10) permite completar la parte inferior de la figura. Tiene un aire similar al de Navarrete, especialmente en el rostro de un anciano de cabellos grises, pero ni la postura ni la actitud son las mismas, ya que recuerdan más a las del *Santo Tomás* de El Escorial, aunque invertido: ambos están girados, sujetando la cruz o la lanza y con la otra mano el libro cerrado. La postura y la mano que lleva el libro también presentan cierta semejanza con el *San Andrés* de la estampa de Raimondi.

Las ruinas clásicas y la pared rocosa del fondo, que en la copia se han omitido, pueden aludir a su predicación en Hierápolis (Turquía), donde fue martirizado a los 87 años, razón por la que se le representa como un anciano venerable de cabellos grises¹¹⁶. En este caso el elemento arquitectónico parece estar relacionado con la obra de Luis de Carvajal para El Escorial, las ilustraciones de Serlio o una nueva estampa de Raimondi, *La predicación de San Pablo*¹¹⁷.

Conserva el marco original con los rebajes de las piezas de unión en el lado derecho.

¹¹⁵ Rodríguez Rebollo (2001), p. 74.

¹¹⁶ Mulcahy (1999), pp. 57-58.

¹¹⁷ Rodríguez Rebollo (2001), p. 74.

Santiago el Menor (fig. 6)

Conserva la etiqueta de 1902 con el número 301 que en ese catálogo se corresponde con el número 191 del de 1846, con un estado de conservación "mediano", y en ambos se titula *El Apóstol San Mateo*. La etiqueta debe ser correcta, lo erróneo es el título, ya que, como se ha visto, San Mateo aparece dos veces como tema de la serie, lo que no tendría ningún sentido. Santiago el Menor lleva en esos inventarios los números 139 y 320 que es más probable que correspondan al lienzo que representa a Santiago el Mayor.

Pasó por los mismos lugares que el *San Felipe*, hasta ser puesto bajo la custodia del Obispado.

La identificación del apóstol como Santiago el Menor es posible gracias al bastón, instrumento de su martirio, y a las vestiduras blancas, que también lleva en el de El Escorial y que aluden a que es considerado el primer obispo de Jerusalén. El libro abierto y escrito debe representar la *Epístola de Santiago*, una de las cartas canónicas del Nuevo Testamento, de la que fue autor.

Pese a lo poco que se conserva, está muy claro que no sigue el modelo del *Santiago el Menor* de El Escorial, terminado por Diego de Urbina, en el que aparece como un hombre joven, totalmente vestido de blanco, en posición casi frontal y señalando a su acompañante algo en el libro que sujeta. Para el lienzo de San Francisco Cincinato, optó por utilizar la figura de *San Antonio Abad* que él mismo había dibujado con anterioridad (sin fecha precisa, a mediados del siglo XVI¹¹⁸) y que vuelve a recordar al Aristóteles de *La Escuela de Atenas*, pero invertido. Entre las dos obras de Cincinato hay grandes semejanzas en la postura, la manera de sujetar el báculo o bastón con una mano y con la otra el libro, apoyándolo en el muslo, y en el plegado de las telas. No es posible ver mucho más.

Los rebajes del marco están en el lado izquierdo por lo que seguramente formó pareja con el *San Felipe*, aunque en este caso las pérdidas de pintura impiden comprobar la continuidad y la relación entre ambos. Esta pareja, de haberse inspirado en alguno de los cuadros escorialenses, sería en el *San Bartolomé y Santo Tomás*, sin llegar a ser una copia. San Felipe y Santo Tomás presentan posturas similares y lo mismo ocurre con Santiago y San Bartolomé que incluso llevan ropajes en los mismos tonos, aunque situando a la izquierda el santo con el cuerpo frontal y a la derecha el más girado, al revés que en el cuadro de Navarrete.

¹¹⁸ Museo Nacional del Prado, Num. de catálogo D00004.

San Simón (fig. 7)

En la esquina inferior derecha lleva pintado el número 158 correspondiente al catálogo de 1846, titulado *El Apóstol S. Simón*, con un estado de conservación "regular". En el de 1902 le correspondía el 304.

Estuvo expuesto en el antiguo Museo entre 1838 y 1861, en 1873 pasó al Hospital Civil y 1941 estaba en la iglesia de San Francisco, en la sacristía; desde aquí fue trasladado a la Subdelegación de Defensa y depositado en 2009 en la sede de la Diócesis de Sigüenza-Guadalajara (Nº de Inventario ES 13-456)¹¹⁹.

San Simón, representado como un anciano de larga barba y cabello grises, poco tiene que ver con el de Navarrete, que es mucho más joven, camina ligeramente encorvado, sujeta con la mano derecha el libro contra su pecho y con la izquierda una pequeña cruz que sustituye al símbolo del martirio. Para el suyo, con una postura similar pero más encorvado, apoyado en una gran sierra y mirando al frente, Cincinato utilizó con total fidelidad la figura de *San Matías* de la estampa de Raimondi, de la que copia la postura, actitud y edad, sustituyendo tan sólo la lanza por la sierra.

Aunque no se ve claramente, el fondo parece estar casi totalmente ocupado por árboles.

San Judas Tadeo (fig. 7)

El número 164 que aparece en la esquina inferior derecha corresponde al catálogo de 1846, en el que es identificado como *El Apóstol S. Judas* y se indica que entonces su estado era "regular". A este número le corresponde en el de Baquerizo el 307, con el mismo título, cuya etiqueta se ha encontrado pegada en el *Santo Tomás* como ya se ha dicho.

Estuvo en los mismos lugares que el *San Simón* y en la actualidad se encuentra en Sigüenza (Nº de Inventario 13-457, titulado erróneamente *San Mateo con pica y libro*)¹²⁰.

¹¹⁹ BOD núm. 244 de 16 de diciembre de 2009, Orden Ministerial 152/19535/2009 de 4 de diciembre.

¹²⁰ BOD núm. 244 de 16 de diciembre de 2009, Orden Ministerial 152/19535/2009 de 4 de diciembre.

Aunque dañado, es posible ver toda la figura del apóstol y además se conserva la copia (fig. 10) realizada por el Hermano Yévenes (nº Inv. B.A. 141, nº Inv. Gral. 7514). Para su elaboración Cincinato tampoco se basó en el San Judas escurialense, que conversa con su pareja girando la cabeza a la izquierda mientras gesticula con las manos, llevando el libro bajo el brazo izquierdo, sino en la estampa de Raimondi del mismo apóstol, copiando exactamente la postura, la forma de sujetar la lanza, la disposición de los ropajes... con dos salvedades, el rostro, barbado en el de San Francisco y mucho más joven en el grabado, y el libro que sujeta el primero con la mano izquierda, igual que en la estampa de *San Felipe* de la misma serie, mano que en el *San Judas* grabado sólo recoge el manto.

Las marcas de las piezas que lo unirían a su pareja están en el lado izquierdo; seguramente sería *San Simón*, uno frente a otro pero sin comunicación entre ellos, San Simón mirando hacia el frente y San Judas con la mirada perdida. El paisaje del fondo parece estar ocupado por un gran árbol, que se observa en la copia, y que continuaría en su pareja, aunque no es posible comprobar este dato dado el mal estado de ambos.

San Matías (fig. 8)

El número 150 está pintado en las esquina inferior derecha y en la izquierda quedan restos de una de las etiquetas de papel con el 303. En este caso los dos números coinciden con los correspondientes de los catálogos, 150 del antiguo, en el que se indica que estaba "maltratado", y 303 del nuevo, identificando el cuadro correctamente como *San Matías*, mientras que la copia realizada por el Hermano Yévenes (fig. 10) tiene el título, equivocado, de *San Mateo* (nº Inv. B.A. 146, nº Inv. Gral. 7519).

Tras hacer el mismo recorrido que los dos anteriores, la Subdelegación de Defensa lo depositó en Sigüenza (Nº de Inventario ES 13-455)¹²¹.

El rostro del apóstol, las entradas del cabello, el color oscuro de éste y de la barba y la presencia del hacha son los únicos elementos que recuerdan al de Navarrete, también de frente pero mirando a su acompañante, sujetando el libro abierto con las dos manos por debajo de la cintura y con la derecha, además, el hacha. El resto de la figura parece inspirada en *El Salvador* grabado por Raimondi,

¹²¹ BOD núm. 244 de 16 de diciembre de 2009, Orden Ministerial 152/19535/2009 de 4 de diciembre.

con algunas modificaciones: la cruz ha sido sustituida por el libro, el brazo levantado del segundo desciende a la altura del pecho para sujetar el hacha y la pierna flexionada está más levantada en el apóstol. Éste dirige su mirada hacia arriba, encomendando su espíritu a Dios como hizo durante su martirio, hacia un cielo del que descienden, entre nubes y árboles, haces de luz, y que recuerda al pintado por Cincinato en el *San Juan Evangelista* y *San Juan Bautista* del Museo de Guadalajara, sin incluir el Espíritu Santo.

San Bernabé (fig. 8)

Aunque no se observa ningún número, en el catálogo de 1846 al lienzo de este apóstol se le dio el 156, con un estado de conservación "mediano", y en el de 1902 el 305. Desde el antiguo Museo pasó al Hospital Civil, después a la iglesia de San Francisco, donde estuvo hasta 2011 en que se puso bajo custodia del Obispado.

Es posible distinguir casi toda la figura y además se conserva la copia (fig. 10) realizada por el Hermano Yévenes (nº Inv. B.A. 145, nº Inv. Gral. 7518), que lleva como título *San Marcos*, equivocación que podría deberse a que en ella no se aprecia el símbolo del martirio, el fuego, que en el original aparece en la esquina inferior izquierda.

Tampoco tiene que ver con el de El Escorial, con el cuerpo de frente pero mirando a su acompañante, casi cubierto por el manto rojo y de cabellos oscuros y rostro más joven. Rodríguez Rebollo ya indicó que en este caso la fuente de Cincinato no era italiana, sino una estampa de Nicolás Beatrizet que representa a *Anaxímenes*: en ambas el personaje sujeta el manto con la mano izquierda y con la derecha el libro, aunque en el lienzo el rostro no aparece tapado por el manto. "Sin embargo, la rotundidad de la figura, bien asentada en el espacio, y la elección de las llamas como símbolo de identificación del personaje, siguen siendo herencia fundamental de los lienzos de Navarrete"¹²².

Esta figura debió ser muy del agrado de Cincinato ya que al menos la utilizó en otras dos ocasiones con ligeras variaciones: *Predicación del Bautista*¹²³, en primer

¹²² Rodríguez Rebollo (2001), pp. 74-75.

¹²³ Museo Nacional de El Prado, Num. de catálogo D00002, finales del siglo XVI.

plano a la derecha, y *San Lorenzo presenta a los pobres como el tesoro de la Iglesia*¹²⁴, en el centro del lateral derecho, ambos dibujos.

Las huellas dejadas por los elementos de unión están en el lado izquierdo, así que pudo estar unido al *San Matías* como en El Escorial, aunque componiendo una pareja muy diferente, sin relación entre ellos, uno mirando hacia el cielo y el otro concentrado en la lectura. La suciedad no permite apreciar si existieron elementos del paisaje con continuidad en los dos lienzos.

PROCEDENCIA DEL *APOSTOLADO*

Queda aún un último tema por tratar, la procedencia del *Apostolado*. Al antiguo Museo llegó como consecuencia de la Desamortización eclesiástica, y así consta en los primeros inventarios: "de los conventos suprimidos"¹²⁵. Lo difícil es averiguar desde qué convento en concreto.

Bonilla Almendros apuntó que podría haber sido hecho para el monasterio de San Francisco de Guadalajara, "al tener éste un gran número de reliquias y sin olvidar la clara influencia de El Escorial en el conjunto monástico"¹²⁶, pero Rodríguez Rebollo rechazó esa idea basándose en que ni Ponz se refiere a él ni aparece en el inventario del monasterio franciscano realizado tras la Desamortización de Mendizábal en 1835¹²⁷.

Batalla Carchenilla, a partir de los catálogos de 1846 y 1902, ya publicó que en el antiguo Museo había cuatro *Apostolados*¹²⁸: uno atribuido a Ribera, otro copia de Navarrete que estaría dividido actualmente entre los lienzos del Fuerte de San Francisco y el Museo y otros dos que no identificó.

¹²⁴ Statens Museum for Kunst (Copenhague).

¹²⁵ *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el Edificio de la Piedad de esta Capital, con expresión de la clase de pinturas, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaños, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales*, de 1845 (en el Museo de Guadalajara, copia compulsada el 6 de diciembre de 1974) y con el mismo título de 1846 (AHPGU, Comisión de Monumentos, CM-2 y otra versión en el Museo de Guadalajara, copia compulsada el 6 de diciembre de 1974). La procedencia no se refleja en el catálogo publicado en 1846.

¹²⁶ Bonilla Almendros (1999), pp. 98-99.

¹²⁷ Rodríguez Rebollo (2001), p. 72.

¹²⁸ Batalla Carchenilla (1998), p. 603.

Efectivamente, desde al menos 1844, había cuatro. En un informe de esa fecha¹²⁹ se incluyen "Un apostolado completo, de tamaño menor", estado mediano y autor desconocido en la sala primera, "Un apostolado completo, en tamaño mayor", estado bueno y autor desconocido en la segunda y dos en la cuarta: "Un apostolado completo, en tamaño mayor", estado bueno y autor desconocido y "Otro apostolado, en tamaño menor", estado bueno, "Escuela de Rivera".

En 1845¹³⁰ se citan como "Un Apostolado completo de tamaño menor", estado mediano, de "Escuela Española antigua" expuesto en la primera sala, "Un Apostolado completo en tamaño mayor", estado bueno, de "Escuela Española antigua" en la segunda, y otros dos en la cuarta: "Un Apostolado completo en tamaño mayor", estado bueno, "Imitación de Rivera al parecer" y "Un Apostolado en tamaño menor", estado bueno, de "Escuela de Rivera".

Los cuatro conjuntos citados en esos dos documentos reciben un número de orden (que no será definitivo) en otro, también de 1845¹³¹, en el que no se localizan por salas pero sí se incluyen las medidas. El número 65 es "Un Apostolado completo" de autor desconocido y escuela española, con unas dimensiones de 2 pies y 1 pulgada de alto por 1 pie y 9 pulgadas de ancho (63,5 x 53,34 cm.), en buen estado. El número 111 corresponde a "Un Apostolado completo" de autor desconocido y escuela española, que mide 9 pies y 6 pulgadas de alto por 2 pies y 5 pulgadas de ancho (289,56 x 73,66 cm.), en un estado mediano. El número 240 es también "Un Apostolado completo, Imitación de Rivera", de escuela española, con un tamaño de 4 pies y 9 pulgadas de alto por 3 pies y 9 pulgadas de ancho (144,78 x 114,3 cm.), en mal estado. Y el número 272 "Un Apostolado completo, Rivera", de "escuela de Rivera", que mide 3 pies y 1

¹²⁹ *Museo de pinturas de la Ciudad de Guadalajara*, firmado por el encargado del Museo, Benito Sagredo y fechado el 22 de febrero de 1844, IPCE, Archivo de la Guerra, Junta de Incautación, Caja 250. Aparece entre los papeles de la guerra civil, lo que llevó a Lavado Paradinas a leer la fecha de 1944 en lugar de la correcta de 1844. Ver Lavado Paradinas (1996), p. 517.

¹³⁰ *Nomenclatura de los cuadros que existen en el Museo Provincial de esta Capital clasificados de la forma precisada por la Sección 2ª de la Comisión Central*, fechado el 31 de marzo de 1845, AHPGU, Comisión de Monumentos, CM-2 y en el Museo de Guadalajara copia compulsada el 29 de octubre de 1974.

¹³¹ *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el Edificio de la Piedad de esta Capital, con expresión de la clase de pinturas, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaños, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales* fechado en la esquina superior izquierda en 1845, AHPGU Comisión de Monumentos, CM-2 y en el Museo de Guadalajara, copia compulsada el 6 de diciembre de 1974.

pulgada de alto por 2 pies y 9 pulgadas de ancho (93,98 x 83,82 cm.), también en mal estado. Los cuatro proceden "de los Conventos".

Aunque no se indica la sala en que están expuestos, el orden es el mismo de los documentos anteriores, por tanto el 65 es el *Apostolado* de tamaño menor (63,5 x 53,34 cm.) de la primera sala, el 111 el *Apostolado* de tamaño mayor (289,56 x 73,66 cm.) de la segunda, el 240 el *Apostolado* imitación de Ribera de tamaño mayor (144,78 x 114,3 cm.) de la cuarta y el 272 el *Apostolado* de tamaño menor (93,98 x 83,82 cm.) de la misma sala, que en un caso se considera de Ribera y en otro de su escuela.

En 1846 se concluye definitivamente la elaboración del catálogo numerado que rectifica el orden dado con anterioridad y además lista los cuadros individualmente¹³². Teniendo en cuenta las numeraciones nuevas, aunque se ha cambiado el orden de las pinturas, es posible la identificación. Así los cuadros que componían el número 65, el *Apostolado* de tamaño menor de la primera sala, pasan a tener los números 5 a 15. Son once en total y representan, según este inventario, a Santiago, San Matías, San Tadeo, San Felipe, Santo Tomás, San Simón, San Bartolomé, San Pedro, San Andrés, San Mateo y Jesucristo; todos miden 2 pies y 1 pulgada de alto por 1 pie y 9 pulgadas de ancho (63,5 x 53,34 cm.), como en el catálogo previo.

El número 240, el *Apostolado* imitación de Ribera y de tamaño mayor de la cuarta sala, pasa a ser considerado de Ribera y a tener los números 252, 256, 261, 264, 267, 269, 273, 277, 279, 281, 282, 284, doce apóstoles que no son identificados. Las medidas de este catálogo varían un poco con respecto a las del anterior (4 pies y 9 pulgadas de alto por 3 pies y 9 pulgadas de ancho, 144,78 x 114,3 cm.) y no son las mismas para todos los lienzos, la mayoría ahora mide 4 pies y 6 pulgadas por 3 pies y 6 pulgadas (137,16 x 106,68 cm.), pero en dos se ha rectificado el alto a 4 pies y 0 pulgadas (121,92 cm.), manteniendo el ancho.

El *Apostolado* número 272, de tamaño menor, de Ribera o de su escuela, lleva los números 351 *Santiago el Menor*, 353 *Santo Tomás*, 356 *Santiago el Mayor*, 357

¹³² *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el Edificio de la Piedad de esta Capital, con expresión de la clase de pinturas, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaños, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales*. Hay varias versiones con algunas variaciones, por ejemplo en el AHPGU, Comisión de Monumentos, Caja 2 y en el Museo de Guadalajara una copia compulsada el 6 de diciembre de 1974; en la esquina superior izquierda, a lápiz, "Catálogo de 1846".

San Andrés, 358 *San Bernabé*, 359 *San Felipe*, 360 *San Pedro*, 361 *San Pablo*, 362 *San Simón*, 363 *San Judas* y 364 *San Juan*, once apóstoles considerados imitaciones de Ribera que miden, la mayoría, 3 pies y 1 pulgada por 2 pies y 6 pulgadas (93,98 x 76,2 cm.), excepto el 353 de 3 pies y 1 pulgada por 2 pies y 1 pulgada (93,98 x 63,5 cm.) y el 363 que mide 3 pies por 2 pies y 6 pulgadas (91,44 x 76,2 cm.), también ligeramente diferentes a las que tenían los lienzos del conjunto número 272: 3 pies y 1 pulgada de alto por 2 pies y 9 pulgadas de ancho (93,98 x 83,82 cm.).

El número 111, que por sus medidas (9 pies y 6 pulgadas de alto por 2 pies y 5 pulgadas de ancho, 289,56 x 73,66 cm.) es el que posteriormente estuvo en la iglesia de San Francisco, como ya se dijo, no puede ser identificado en el listado de 1846 por sus dimensiones porque, curiosamente, los cuadros que lo componían y reconocidos gracias a las numeraciones y etiquetas conservadas, 136 *San Felipe*, 139 *Santiago el Menor* (en realidad Santiago el Mayor), 141 *San Bartolomé* (en realidad Santo Tomás), 150 *San Matías*, 152 *El Apóstol S. Tiago mayor* (en realidad San Bartolomé), 154 *San Andrés*, 156 *San Bernabé*, 158 *San Simón*, 159 *San Pablo*, 163 *San Pedro*, 164 *San Judas Tadeo*, 168 *San Juan Evangelista*, 179 *San Lucas Evangelista*, 184 *San Mateo Evangelista*, 191 *El Apóstol San Mateo* (en realidad Santiago el Menor) y 195 *San Marcos Evangelista*, no incluyen este dato, salvo el número 141, que mide 9 pies y 1 pulgada de alto por 4 pies de ancho¹³³ (276,86 x 121,92 cm.) tamaño que no coincide con el atribuido al conjunto en los documentos anteriores.

En ninguna de estas relaciones se precisa el lugar de procedencia. Este dato, que se sepa, sólo se refleja en dos documentos: la crónica anónima publicada por Pradillo y Esteban¹³⁴ y el titulado *Museo de Pinturas. Clasificación de pinturas*¹³⁵, ambos sin fecha.

El primero, fechado por Pradillo y Esteban en 1838, es posterior, ya que en ese año el Museo tenía tan sólo una sala¹³⁶, y no las cuatro que dice la crónica, y hasta

¹³³ Como ya se ha dicho, este dato no aparece en todas las versiones del catálogo de 1846 pero sí en la copia existente en el actual Museo, compulsada el 6 de diciembre de 1974.

¹³⁴ Pradillo y Esteban (2007).

¹³⁵ Biblioteca Pública del Estado en Guadalajara, Sección Local, Fondo Antiguo.

¹³⁶ *Boletín Oficial de la Provincia de Guadalajara*, número 64 de 26 de noviembre de 1838, p. 3.

finales de 1839 no se abrió la segunda al haber recibido nuevas obras¹³⁷. Lo más probable es que sea de hacia 1844-1845, o un poco antes, cuando ya eran cuatro las salas visitables pero todavía no se habían reordenado y numerado definitivamente, pues en ella se indica que "a la Cabeza de dicha Sala a mano derecha" había una pintura de *San Nicolás de Bari*, con la que también empiezan las relaciones de 1844 y 1845¹³⁸, mientras que el catálogo definitivo lo hace con una de *San Bernardo* (nº 1) y aquélla pasa a ser el 50. De hecho, el informe ya citado titulado *Museo de pinturas de la Ciudad de Guadalajara*, de 1844, tiene una introducción muy similar a la de la crónica. Además, si hubieran estado ya numerados, el autor de ésta sabría exactamente cuantos cuadros había en total y en cada sala, puesto que se inventariaron siguiendo el orden de exhibición, y no habría sido tan impreciso: "Unos cuatrocientos cuadros", "se podrán contar unos 190 Cuadros", "otros tantos Cuadros"¹³⁹. Aunque en la crónica se incluye la procedencia de numerosas obras, sólo cita un *Apostolado* colocado en la tercera o cuarta sala, "Un Apostolado completo, unos 12 cuadros de medio cuerpo, parecen de la Escuela de Ribera"¹⁴⁰ del que no indica ese dato.

El segundo documento que incluye las procedencias debe ser anterior, es un listado de unos 266 cuadros¹⁴¹ sin numerar, de ellos sólo 115 están colocados y en tres salas. Entre los no colocados cita "El Apostolado completo" procedente de Budia, en buen estado, y otros "Trece cuadros en pequeño de Apostolado" de Villaviciosa, en estado mediano. Sin ninguna duda este listado está incompleto, contempla sólo unos 266 cuadros de los 452 del inventario de 1845 y no figuran

¹³⁷ *Boletín Oficial de la Provincia de Guadalajara*, número 219 de 21 de noviembre de 1839, pp. 2-3.

¹³⁸ *Museo de pinturas de la Ciudad de Guadalajara*, fechado el 22 de febrero de 1844, IPCE, Archivo de la Guerra, Junta de Incautación, Caja 250. *Nomenclatura de los cuadros que existen en el Museo Provincial de esta Capital clasificados de la forma precisada por la Sección 2ª de la Comisión Central*, fechado el 31 de marzo de 1845, AHPGU, Comisión de Monumentos, Caja 2 y en el Museo de Guadalajara copia compulsada el 29 de octubre de 1974. *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el Edificio de la Piedad de esta Capital, con expresión de la clase de pinturas, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaños, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales*, fechado en la esquina superior izquierda en 1845, AHPGU Comisión de Monumentos, CM-2 y en el Museo de Guadalajara, copia compulsada el 6 de diciembre de 1974.

¹³⁹ Pradillo y Esteban (2007), pp. 552-553.

¹⁴⁰ Pradillo y Esteban (2007), p. 553.

¹⁴¹ Algunos aparecen agrupados, como los "apostolados completos" que incluye, por tanto, el número total de obras depende del número de cuadros que compusieron esos apostolados.

todos los *Apostolados* que hubo y que, como se ha visto, fueron cuatro. Los dos que faltan pudieron llegar con posterioridad a la elaboración de este documento o no ser incluidos en él por cualquier otra razón.

Batalla Carchenilla¹⁴² rastreó los inventarios de los conventos desamortizados, en los que también localizó cuatro *Apostolados*: "*doce marcos negros de los doce Apóstoles en lienzo*" de Cogolludo, "*Doce cuadros de apóstoles y evangelistas viejos con marcos negros*" de Budia, "*Un apostolado completo*" de Brihuega y un cuarto formado por una serie de apóstoles de Lupiana. A estos habría que añadir el de Villaviciosa citado, cinco en total, ya que el conjunto de Lupiana no es en absoluto descartable, por lo que uno de ellos no llegó a formar parte del Museo. La Real Orden de 27 de mayo de 1837 autorizaba a las Comisiones Provinciales a vender en subasta pública las obras de los conventos suprimidos que fueran desechadas, lo que efectivamente se hizo, habiéndose considerado inútiles 268 cuadros tasados en 1.521 reales y vendidos por 248¹⁴³, entre ellos pudo estar uno de los *Apostolados*.

El "Apostolado completo" de Budia del listado de procedencias aparece en los inventarios recogidos por Batalla Carchenilla como "*Doce cuadros de apóstoles y evangelistas viejos con marcos negros*" y como "Doce de los Apóstoles y Evangelistas" en el publicado por Pareja Serrada¹⁴⁴. Pese a la parquedad de datos, claramente no se puede identificar con el de la iglesia de San Francisco, formado por dieciséis. Lo mismo ocurre con el de Cogolludo citado por Batalla Carchenilla "*doce marcos negros de los doce Apóstoles en lienzo*". En los inventarios del Museo sólo hay uno con doce cuadros, el 240 imitación de Ribera y de tamaño mayor de la cuarta sala, al que corresponden los números 252, 256, 261, 264, 267, 269, 273, 277, 279, 281, 282, 284, el mismo que en la crónica anónima "parece" de la escuela de Ribera, tiene figuras de medio cuerpo, está colocado en la tercera o cuarta sala y lo forman también "unos 12 cuadros"¹⁴⁵. Este *Apostolado* se ha conservado casi

¹⁴² Batalla Carchenilla (1998), p. 603.

¹⁴³ Baquerizo (1902), pp. 6-7.

¹⁴⁴ El *Inventario y recogida de los bienes pertenecientes al convento de carmelitas de Budia* fue publicado por Pareja Serrada (1916), pp. 482-485. En él se recogen tanto los bienes muebles como inmuebles, con un apartado dedicado a "Pintura y escultura".

¹⁴⁵ Pradillo y Esteban (2007), p. 553.

completo¹⁴⁶, no es de Ribera, sino de escuela napolitana y en él las figuras son de algo más que medio cuerpo; su origen, por tanto, debió ser Budia o Cogolludo.

El conjunto de Budia sin duda llegó al Museo, sobre el de Cogolludo hay más dudas. El documento que indica las procedencias, entre las catorce pinturas de Cogolludo, no recoge más que una que tenga como tema un apóstol, *San Pedro*. Por tanto, o no fue seleccionado o estaba entre los más de 180 cuadros que formaron la colección del antiguo Museo y que no figuran en ese listado.

El de Villaviciosa estaba compuesto por "Trece cuadros en pequeño de Apostolado", así que tampoco es el de San Francisco, de grandes dimensiones, sino uno de los dos *Apostolados* de tamaño menor de los inventarios del Museo, el número 65 de la primera sala o el 272 de Ribera o de su escuela de la cuarta, aunque ninguno está compuesto por trece lienzos, sino por once, tal vez porque dos de ellos fueran luego descartados.

Batalla Carchenilla cita "*Un apostolado completo*" de Brihuega, recogido así también en el inventario del convento publicado por Pareja Serrada¹⁴⁷. En el listado de procedencias sólo hay un cuadro de Brihuega, una *Concepción*, y no incluye el resto de las obras desamortizadas. El *Apostolado* pudo llegar al Museo posteriormente o bien no hacerlo nunca por pasar del convento de franciscanos a la iglesia de San Juan de esa localidad, como apunta Pareja Serrada, igual que ocurrió con algunas de sus esculturas repartidas entre la iglesia de Santa María y la capilla del cementerio.

¹⁴⁶ Forman parte de la colección del actual Museo: *Apóstol* (nº Inv. B.A. 8, nº Inv. Gral. 7423, medidas 116,5 x 83 cm., número 256 del catálogo de 1845), *San Mateo* (nº Inv. B.A. 6, nº Inv. Gral. 7421, medidas 115 x 83 cm., número 261 del catálogo de 1845), *Santiago el Mayor* (nº Inv. B.A. 131, nº Inv. Gral. 7504, medidas 121,5 x 87 cm., número 264 del catálogo de 1845), *San Simón* (nº Inv. B.A. 10, nº Inv. Gral. 7425, medidas 122 x 88 cm., número 267 del catálogo de 1845), *Santiago Alfeo* (nº Inv. B.A. 9, nº Inv. Gral. 7424, medidas 121 x 88 cm., número 269 del catálogo de 1845), *Apóstol* (nº Inv. B.A. 134, nº Inv. Gral. 7507, medidas 116 x 87 cm., número 273 del catálogo de 1845), *San Juan Evangelista* (nº Inv. B.A. 132, nº Inv. Gral. 7505, medidas 121 x 87 cm., número 277 del catálogo de 1845), *San Bartolomé* (nº Inv. B.A. 7, nº Inv. Gral. 7422, medidas 121 x 88 cm., número 279 del catálogo de 1845), *Apóstol* (nº Inv. B.A. 117, nº Inv. Gral. 7412, medidas 128 x 92 cm., número 282 del catálogo de 1845) y *El Salvador* (nº Inv. B.A. 118, nº Inv. Gral. 7413, medidas 121 x 87 cm., número 284 del catálogo de 1845). Han desaparecido el 252 y el 281. Las diferencias en las dimensiones entre los catálogos antiguos y los lienzos en la actualidad pueden deberse a que ahora se toman sin el marco.

¹⁴⁷ Pareja Serrada (1916), pp. 662-664.

Queda el de Lupiana incluido por Batalla Carchenilla, formado por una serie de apóstoles que no figuran como conjunto en el listado de procedencias. En este documento se recogen casi noventa cuadros que llegaron al Museo desde el Monasterio de San Bartolomé, entre ellos quince de apóstoles que estaban "colocados" y otros siete que no lo estaban; de estos últimos, cuatro eran cuadros pequeños. Los dieciocho de los que no se indica el tamaño, pero que no eran pequeños, representaban a San Pedro, San Pablo, San Andrés, Santo Tomás, Santiago el Menor, Santiago, San Lucas, San Mateo, San Matías, dos a San Bartolomé, dos a San Juan (uno como apóstol y evangelista y otro como evangelista), otro figura como un Apóstol y otros cuatro como Santos Apóstoles. Si prescindimos de un San Juan y de un San Bartolomé, los que están repetidos, quedan dieciséis.

Aunque esos datos no son concluyentes, esta identificación ya fue propuesta por Rodríguez Rebollo, partiendo del inventario del Monasterio de San Bartolomé de Lupiana y teniendo en cuenta que otras obras de Rómulo Cincinato, relacionadas con el Escorial y que se conservan en el actual Museo de Guadalajara, sí podían ser identificadas en ese inventario: *San Pedro* (nº Inv. B.A. 89, nº Inv. Gral. 7383), *San Pablo* (nº Inv. B.A. 88, nº Inv. Gral. 7382), *San Juan Bautista y San Juan Evangelista* (nº Inv. B.A. 102, nº Inv. Gral. 7397) y *Santiago y San Andrés* (nº Inv. B.A. 135, nº Inv. Gral. 7508)¹⁴⁸. En el listado de procedencias pueden ser también identificadas sin problemas estas dos últimas, ya que en él figuran un cuadro "de Santiago i S. Andrés Ap^s" y otro "de S. Juan Baut^{ta}. i S. Juan Evangelista", ambos de Lupiana; los dos primeros serían dos de los cuatro pequeños que representan a San Pedro y a San Pablo.

Para Rodríguez Rebollo tanto los dieciséis apóstoles como el resto de pinturas de Cincinato, en Lupiana "formarían parte de ese complejo programa iconográfico en el que se emulaba a El Escorial"¹⁴⁹.

Sea cual sea su origen, por el momento el más probable San Bartolomé de Lupiana, lo cierto es que durante cuatrocientos años formaron un conjunto, con tan sólo una episódica separación de uno de los cuadros durante unos años. Pasaron por diversos lugares y varias cribas que podían haberlos hecho desaparecer totalmente o a algunos de ellos, como pasó con otros de los apostolados desamortizados, y llegaron juntos a finales del siglo XX. Solamente ahora, cuando

¹⁴⁸ Rodríguez Rebollo (2001), pp. 68-69.

¹⁴⁹ Rodríguez Rebollo (2001), p. 72.

más medios existen para garantizar su custodia y su integridad y se supone que más clara es la competencia de las administraciones¹⁵⁰ encargadas de que así sea, es cuando el conjunto corre el serio peligro de ser descompuesto o de que los lienzos individualmente desaparezcan en las nebulosas de los depósitos temporales y de los almacenajes sin control, de "disolverse en el aire".

BIBLIOGRAFÍA

Azcárate (1983)

J.M. Azcárate: *Inventario Artístico de Guadalajara y su provincia. Tomo I (Abánades-Muriel)*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos (Madrid, 1983).

Baldellou (1989)

M.A. Baldellou: *Tradición y Cambio en la arquitectura de Guadalajara (1850-1936)*, COAG, Caja Provincial de Guadalajara (Guadalajara 1989).

Baquerizo (1902)

C. Baquerizo: *Museo Provincial. Catálogo de los Cuadros de Pintura, Esculturas y Monedas existentes en el Museo establecido en el palacio de la Excelentísima Diputación Provincial*, Taller tipográfico de la Casa de Expósitos (Guadalajara, 1902).

Batalla Carchenilla (1998)

C.M. Batalla Carchenilla: "Procedencia de las obras del Museo Provincial de Guadalajara", *Actas del VI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares* (Alcalá de Henares, 1998), 599-611.

¹⁵⁰ Mientras permanecieron en San Francisco estuvieron juntos bajo la custodia del TYCE. El Ministerio de Defensa consideró que podía decidir sobre ellos y los separó, aunque se suponía que provisionalmente; después fue el Ayuntamiento quien decidió sobre los restantes y ahora todos están en manos del Obispado, unos como depósito temporal, que caduca este año y otros bajo ninguna fórmula conocida. Y durante todo este proceso, ni el Ministerio de Cultura (con sus diferentes nombres), del que depende el Museo de Guadalajara y su colección heredada del antiguo Museo, ni la Consejería de Cultura (también con nombres diferentes) de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, que gestiona el Museo, han intentado recuperar una colección que fue de titularidad pública ni han actuado para garantizar su conservación.

Bonilla Almendros (1999)

V. Bonilla Almendros: *El Monasterio de San Francisco en Guadalajara*, Ayuntamiento de Guadalajara (Guadalajara, 1999).

Catálogo (1846)

Catálogo de los cuadros de Pintura, y Esculturas, que existen en el Museo establecido en esta capital, en el Edificio-Convento que fue de la Piedad, impreso por Ruiz y Hermano (Guadalajara, 1846).

Collar de Cáceres (2002)

F. Collar de Cáceres: "Sobre el San Juan en Patmos de El Mudo", *Archivo Español de Arte* LXXV 298 (2002), 191-216.

Crespo Cano (2010)

M.L. Crespo Cano: "Romolo Cincinnato (ca. 1540-1597). San Pedro y San Pablo", en F. Marías, M.C. de Carlos, J. Carrobles (coord.): *El Greco: Los Apóstoles. Santos y "locos de Dios"*, Fundación El Greco 2014 (Toledo, 2010), Ficha del catálogo de la exposición, 183-188.

Díaz Yáñez (2010)

M. Díaz Yáñez: "Anónimo italiano (copias de Marcantonio Raimondi, ca. 1470-1534). *Jesucristo y los doce apóstoles*, ca. 1520", en F. Marías, M.C. de Carlos, J. Carrobles (coords.): *El Greco: Los Apóstoles. Santos y "locos de Dios"*, Fundación El Greco 2014 (Toledo, 2010), Ficha del catálogo de la exposición, 150-155.

García Bodega (2006)

A. García Bodega: *Guadalajara y los ingenieros militares*, COACM (Guadalajara, 2006).

Ibáñez Martínez (1991)

P.M. Ibáñez Martínez: "Rómulo Cincinato y el retablo mayor de la Iglesia de los Jesuitas de Cuenca", *Academia* nº 72 (1991), 433-448.

De Antonio Sáenz (1994)

T. de Antonio Sáenz: "Una familia de pintores: Rómulo Cincinato y sus hijos Francisco, Diego y Juan", *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, T. II (Editorial Complutense, 1994), 857-866.

De la Iglesia Hernández (1998)

J.A. de la Iglesia Hernández: *El Fuerte de San Francisco en Guadalajara y sus ingenieros militares* (Guadalajara, 1998).

Lavado Paradinas (1996)

P.J. Lavado Paradinas: "Destrucción y deterioro del Patrimonio Artístico y Monumental en el valle del Henares durante este siglo: Acción de salvamento de la Junta de Incautación durante la Guerra Civil (1936-1939)", *Actas del V Encuentro de Historiadores del Valle del Henares* (Guadalajara, 1996), 511-526.

Marías (1982)

F. Marías: "Los frescos del palacio del Infantado en Guadalajara: problemas históricos e iconográficos", *Academia* 55, núms. 7-12 (1982), 175-216.

Marías (2010)

F. Marías: "Los Apóstoles del Greco entre ayer y hoy: de modelos ejemplares a «locos de Dios»", en F. Marías, M.C. de Carlos, J. Carrobles (coords.): *El Greco: Los Apóstoles. Santos y "locos de Dios"*, Fundación El Greco 2014 (Toledo, 2010), 15-51.

Mulcahy (1999)

R. Mulcahy: *Juan Fernández de Navarrete El Mudo, pintor de Felipe II*. Colección Arte, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V (Madrid, 1999).

Muñoz Jiménez (2000)

J.M. Muñoz Jiménez: "Atribución de un cuadro del Museo de Guadalajara a Jusepe Martínez", *Goya* 277-278 (Madrid, 2000), 231-239.

Pareja Serrada (1916)

A. Pareja Serrada: *Brihuega y su partido*, Taller Tipográfico de la Casa de Expósitos (Guadalajara, 1916).

Pérez Sánchez (1991)

A.E. Pérez Sánchez: "Introducción", en *Museo del Prado, Inventario general de Pinturas II: El Museo de la Trinidad (Bienes Desamortizados)*, Museo del Prado, Espasa Calpe (Madrid, 1991).

Pérez Sánchez (2000)

A.E. Pérez Sánchez: "Más sobre Gregorio Martínez", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, Año 2000, nº 4 (Valladolid, 2000), 21-23.

Pradillo y Esteban (2007)

P.J. Pradillo y Esteban: "Una crónica inédita sobre la exposición inaugural del Museo Provincial de Guadalajara, 1838", en M.V. González de la Peña (coord.): *Estudios en Memoria del Profesor Dr. Carlos Sáez*, UAH (2007), 543-554.

Rodríguez Rebollo (2001)

A. Rodríguez Rebollo: "Adiciones al catálogo del pintor Rómulo Cincinato", *Academia* 92-93 (1^{er} y 2^o semestre de 2001), 67-79.

Rodríguez Rebollo (2013)

A. Rodríguez Rebollo: "Nuevos datos para el estudio de los cuadros del Museo de Guadalajara", *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* nº 4, 2008-2013 (Guadalajara, 2013), 5-27.

Varela Merino (2001)

L. Varela Merino: "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"* LXXXIV (2001), 175-184.

PALACIO DE LOS DUQUES DEL INFANTADO, 1914-2014. CIEN AÑOS DE MONUMENTO NACIONAL

Pedro José PRADILLO Y ESTEBAN

1914, UN PUNTO DE INFLEXIÓN

La idea de proteger el Palacio del Infantado había surgido de la Sociedad Central de Arquitectos, una institución que, al menos desde 1889, tenía entre sus preocupaciones el estudio y conservación de esta histórica construcción. Sabemos que el 10 de marzo de aquel año una comisión de la Sociedad se desplazó hasta esta capital con la intención de visitar las antiguas Casas Principales de los Mendoza.¹ También que, en 1904, con motivo de la celebración conjunta del III Congreso Nacional de Arquitectos y del VI Congreso Internacional de Arquitectos, se trasladaron desde la villa de Madrid cerca de ciento setenta profesionales para conocer los principales monumentos de la capital alcarreña.² Por último, en 1913, otra expedición llegó a la ciudad para reconocer las obras de reconstrucción de la fachada oriental del Infantado que se estaban desarrollando en ese momento bajo el proyecto y dirección de Ricardo Velázquez Bosco. Fruto de esta excursión científica fue la propuesta presentada ante el Ministerio de Instrucción Pública para que comenzaran los trámites administrativos necesarios con la finalidad de incluir aquel histórico inmueble dentro de la categoría de Monumento Nacional.³

¹ Carta de Higinio Cachavera y Pascual, presidente de la Sociedad, dirigida al alcalde de Guadalajara solicitándole el apoyo a la excursión científica programada para el día 10 de marzo, fechada y datada en Madrid a 27 de febrero de 1889. Archivo Municipal de Guadalajara.

² Uno de los principales temas de discusión debatidos en las asambleas de esos congresos fue “La conservación y restauración de monumentos de Arquitectura”. Una breve reseña de la visita a Guadalajara fue publicada en el número de *La Crónica*, periódico local, correspondiente al 16 de abril de 1904.

³ El 10 de diciembre de 1913 el ponente Narciso Sentenach comunicaba al Ministerio el acuerdo favorable de la Academia. El escrito puede leerse en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 28, Madrid, 1913, pp. 229-230. La Real Orden del Ministerio fue publicada en la *Gaceta de Madrid* del 9 de mayo de 1914.

Aquella petición de los profesionales de la arquitectura suponía un punto de inflexión sobre la valoración que, hasta ese momento, se tenía del palacio ducal, gestada por las impresiones que habían transmitido sobre él algunos cronistas y un puñado de viajeros románticos. Para ciertos escritores, el monumento se presentaba como una mole arquitectónica de poco gusto y menor utilidad, y como una mezcla de estilos hispánicos primitivos ejecutados con escasa fortuna, tal y como denunciara Antonio Ponz: «...*la fábrica del Palacio merece pocas alabanzas por lo tocante al artificio; pues lo primero su patio principal es de mala arquitectura, y ni aún tiene aquella gentileza del gusto gótico, aunque manifiesta que todavía se practicaba aquel en España cuando se hizo. Vi algunos grandes salones con techos de tanta madera, y oro, que me parecieron pinares dorados.*».⁴

Con este mismo sentido, podemos señalar los comentarios vertidos por Alexandre-Louis-Joseph de Laborde en su *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, publicado en París entre 1808 y 1809:

«*El palacio de la casa del Infantado es un edificio considerable por su dimensión, pero construido con poco gusto. La arquitectura de su primer patio es de estilo gótico, sería buena si tuviera más delicadeza. Las habitaciones interiores están llenas de dorados, demasiados y pesados, sin embargo, se ven algunas pinturas, sobre todo fábulas y algunos ornamentos que destacan por su fuerza, su inteligencia, su buen gusto: son de Rómulo Cincinato.*».⁵

No obstante, antes y después de su declaración como Monumento Nacional, muy pocos historiadores o especialistas del arte arquitectónico abordaron el análisis del Infantado desde una perspectiva más allá del relato histórico o descriptivo. Entre esos escasos ejemplos podemos señalar las aportaciones de Patricio de la Escosura y José María Quadrado para las primeras guías monumentales de España,⁶ la del investigador británico George Edmund Street, que se ocupó de él en su monografía *Some Account of Gothic Architecture in Spain* (Londres, 1865), y, en especial, a Elías Tormo y Monzó.

⁴ PONZ, A. (1787): *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Ed. Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, tomo I, p. 330.

⁵ VILLAR GARRIDO, J.- VILLAR GARRIDO, A. (2006): *Viajeros por la Historia. Extranjeros en Castilla-La Mancha, Guadalajara*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, p. 285.

⁶ ESCOSURA, P. de la- PÉREZ VILLAAMIL, G. (1842): *España Artística y Monumental. Vistas y descripciones de los sitios y monumentos más notables de España*, París, Ed. Alberto Hauser, tomo I, pp. 38-39; y QUADRADO, J.M.- PARCERISA, F.J. (1853): *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades. Castilla La Nueva*, Madrid, Imprenta Ripollés, tomo II, pp. 586-589.

Fue este último quien, en el número dedicado a Guadalajara de su modesta colección *Cartillas Excursionistas Tormo* (Madrid, 1917), publicó el más acertado análisis realizado hasta el momento, relacionando el palacio alcarreño con otras obras de Juan Guas, algunos monumentos castellanos de la época y con la arquitectura manuelina portuguesa de principios del siglo XVI: «*Es obra de cierto gótico, que podríamos llamar churrigueresco, menos rico y todavía más caprichoso que el de San Pablo y San Gregorio, de Valladolid, y de obras de Segovia y de Baeza. Parecería mentira que fuera de Juan Guas, es decir, del autor de San Juan de los Reyes, de Toledo, si los detalles no fuesen tan suyos a veces. La obra de Guadalajara, de pintoresco efecto decorativo, hace recordar las manuelinas góticas de Portugal (Justi), de las que fue precedente, así como su riqueza en azulejos (Giner de los Ríos) no queda eclipsada sino en el Palacio de Cintra;... Fuera de esto, puede asegurarse que del suntuoso Palacio (de tan poderoso efecto por cierto) está totalmente ausente el 'buen gusto' a lo occidental, tanto como pueda estarlo de la mansión de un rajáh de las Indias orientales...*». Más adelante prosigue, por partes, con el análisis del inmueble: «*La fachada principal es sumamente curiosa y característica; nótese que la zona o cornisa estalactítica, como otra en los machones torales de San Juan de los Reyes de Toledo, es gótica en el detalle de esas mismas estalactitas aparentes; que las ventanas son hoy de caprichosa variedad, unas primitivas y otras del siglo XVI; que los salvajes tenantes del escudo son de labor basta, y que el conjunto es pesado, pero original...*».

Aún, antes que Elías Tormo, otros autores pusieron en relación esta casa de Guadalajara con las empresas del renacimiento manuelino; como, por ejemplo, Emilia Pardo Bazán en su libro titulado *Por la España pintoresca. Viajes* (Barcelona, 1895), quien llega a comparar el patio de los Leones con el claustro del monasterio de los jerónimos de Belén en las proximidades de Lisboa.

Será en otros trabajos, publicados en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* en 1917 y 1918, donde Tormo y Monzó identificará la decoración “gótica alcarreña” como la aportación definitiva de Juan Guas para crear un “estilo” propio. Este historiador del arte quiere reconocer en la profusión de clavos y espejos –medias bolas– que cubren los paramentos del castillo de Manzanares el Real (1475) y del palacio de Guadalajara (1480) una conquista del arquitecto bretón por la que reinterpreta la principal característica de la arquitectura medieval española, consistente en mantener los paramentos planos y limitar el aparato ornamental a portadas y ventanales. Un modelo en el que no hay “*asomo de italianismo ni de Renacimiento*”, y, por el contrario, sí una aceptación del principio decorativo del mudéjar –total ornamentación de lo plano, dejándolo liso, con

temas repetidos ad infinitum– interpretado con detalles no arábigos. Este hallazgo servirá de patrón para otros edificios en Baeza, Marchena, Segovia, Salamanca, Toledo, o Valladolid. De hecho, en su opinión, los picos, conchas o diamantes, surgidos en España no tienen su origen en los palacios italianos de Bolonia (1481-1482) o Ferrara (1492), al ser construcciones de fechas más tardías. Consecuentemente concluye: “*todo no ha de venir de Italia*”. También anota cómo Lorenzo Vázquez, el sucesor del arquitecto del gótico-mudejarizado, en los incunables del Renacimiento en España sigue las pautas dadas por su maestro, interpretando el almohadillado itálico con un sentido propiamente hispánico.⁷

1941, UN PUNTO DE PARTIDA

El 6 de diciembre de 1936 el Palacio de los Duques del Infantado, entonces sede del Colegio de Huérfanos de la Guerra, fue pasto del incendio provocado por las bombas lanzadas por la aviación del proclamado Ejército Nacional. Su destrucción fue denunciada inmediatamente con la edición de un folleto con textos de Pedro Boch Gimpera, titulado *El fascismo destruye el tesoro artístico de España*, que inauguraba una colección auspiciada por el Patronato Nacional de Turismo. El siniestro también sería el desencadenante para que, en febrero de 1937, se constituyera la Junta Provincial del Tesoro Artístico de Guadalajara, un órgano republicano que tendría entre sus principales objetivos atajar la destrucción del patrimonio artístico amenazado y mantener lo que había quedado en pie de las Casas Principales de los Mendoza. Al frente del equipo técnico se colocó el arquitecto Aurelio Botella Enriquez, quien se ocupó de plantear los primeros proyectos de conservación y de dirigir las obras de consolidación del Infantado hasta marzo de 1939.⁸

Finalizada la Guerra Civil el médico Francisco Layna, nombrado presidente de la Comisión Provincial de Monumentos, se ocuparía de velar por la recuperación del

⁷ TORMO Y MONZÓ, E. (1949): “El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendozas del siglo XV”, *Pintura, Escultura y Arquitectura en España. Estudios dispersos de...*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, pp. 410-414.

⁸ PRADILLO Y ESTEBAN, P.J. (2000): “Patrimonio arquitectónico y franquismo. Destrucción y reconstrucción del palacio del Infantado”, *El Franquismo y la Oposición. Actas de las IV Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, volumen II, pp. 845-858; y PRADILLO Y ESTEBAN, P.J. (2007): “El patrimonio cultural en los años de la Guerra Civil. Destrucción y conservación”, *Guadalajara en guerra, 1936-1939*, Guadalajara, Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, pp. 74-90.

patrimonio de Guadalajara y, en particular, de la reparación del palacio mendocino. El 16 de noviembre de 1939 ya había redactado un primer informe para que en un futuro inmediato el monumento pudiera ser la sede del Museo, Archivo y Biblioteca provinciales, e, inmediatamente, iniciaría las gestiones necesarias ante el Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes, y ante Francisco de Asís Iñiguez, responsable nacional del Servicio de Defensa del Tesoro Artístico, para llevar a buen término esas aspiraciones.

Sería esta última institución la encargada de publicar en 1941 el libro: *El palacio del Infantado en Guadalajara. (Obras hechas a fines del siglo XV y artistas a quienes se deben)*, prelude de su magna obra: *Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV y XVI*. En aquel mismo año, 1941, visitó las ruinas el arquitecto Leopoldo Torres Balbás y se incluyeron 100.000 pesetas en los presupuestos del Plan de Obras del Servicio de Defensa para su reconstrucción. Se trataba de una cantidad sin justificación alguna, previa a la redacción del proyecto oportuno –una propuesta que no recibió nadie– y que tendría que contar con la memoria histórica aportada por Layna Serrano; quien, por cierto, se erigiría en la “autoridad” de referencia para cualquier atrevido que aceptara el encargo: «Entre los monumentos que pueden dar fama al arquitecto restaurador o hundirle entre los ‘del montón’, uno es el del palacio del Infantado; para ganar aquella, contando con que se le otorguen medios económicos y libertad de acción, ha de estudiar sin descanso el edificio, reflexionar mucho, e, incluso, ser valiente para desdeñar las actitudes de algunos aristarcos partidarios de la ‘momia’ en vez de la ‘resurrección’ si se decide a rehacer fragmentos desaparecidos pero de singular importancia.»⁹

Aquella publicación, no obstante, era la primera monografía sobre este valioso monumento, en la que Layna aportaba un amplio corpus documental sobre los pormenores de su construcción y sobre los profesionales que participaron en tan magna empresa; además, añadía un extenso repertorio fotográfico de los tesoros ya perdidos, y eludía dar muestra alguna del lamentable estado en que se encontraba tras el incendio. A esa primera entrega seguiría un nuevo artículo editado en 1946: *La desdichada reforma del palacio del Infantado por el quinto Duque en el siglo XVI*, que, como la inicial, daba a conocer importantes noticias extraídas del Archivo Histórico Nacional sobre las obras ejecutadas en esa centuria.¹⁰

⁹ LAYNA SERRANO, F. (1960): “El palacio del Infantado y su inmediata reconstrucción”, diario *ABC*, Madrid, 29 de abril.

¹⁰ Colaboración inserta en *Arte Español XVI*, Madrid, pp. 94-104.

En 1946, y ante la inoperancia de la administración franquista, Layna publicó otro artículo denunciando aquella pasividad y reclamando una actuación inmediata: *¡Así está aún el palacio del Infantado!*,¹¹ al que siguió, en 1947, *Problemas que plantea la reconstrucción del palacio del Infantado*.¹² Ambos trabajos luego fueron referencia para múltiples comparecencias periodísticas –principalmente en *Nueva Alcarria* y en *ABC*–.¹³ Esta campaña de prensa llegó a rozar el éxito, de tal manera que, en 1948, se anunció la inmediata restauración del histórico inmueble; pero, poco después, el proyecto quedaría congelado hasta que no se resolviera la titularidad del inmueble, un escollo que encontró la solución en enero de 1960.

Toda la obra publicada por Layna Serrano se asentaba en un aparato documental inédito que permitía relacionar e identificar gran parte de las obras realizadas y de los profesionales que se ocuparon de ellas. Pero también, junto a estos testimonios fidedignos, salpicaba otros muchos comentarios e hipótesis que poco o nada tenían que ver con la realidad. Además, cuajó y materializó una imagen ideal del Palacio de los Duques del Infantado –dibujada por sus colaboradores, Enrique Gil Guerra y Emilio Carnicero–, e identificó al quinto duque como el principal responsable de la pérdida de su singularidad: *«La acción corrosiva del tiempo había ido dejando sus huellas en el palacio alcarreño, pero mayores destrozos causaron en él sucesivas reformas, toscos remiendos o pretenciosas restauraciones parciales. Entre aquellas, la más amplia y desastrosa hízola en el siglo XVI el quinto duque del Infantado al bastardear la fachada primitiva sustituyendo los ventanales por balcones clasicistas o rompiendo parte del muro y la cornisa con el fin de ordenar un segundo piso; al estropear el conjunto de la portada colocando más alto el gran escudo ducal para consentir la apertura de dos huecos precedidos por antiestético balcón de hierro; al privar de su primitiva gallardía al magno patio, o al desmontar y dejar que se perdieran algunos valiosos artesanados existentes en el piso principal en la parte de la fachada. Entre los remiendos más chabacanos se cuenta el burdo tabicamiento de la preciosa galería remate de esa fachada, y entre las restauraciones pretenciosas y de mal gusto cabe citar la hecha por el arquitecto Velázquez, a comienzos de nuestro siglo, en el estrecho cuerpo añadido al edificio en el XVII por la duquesa doña Ana.»*¹⁴

¹¹ Artículo publicado en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* L, Madrid, pp. 5-94.

¹² *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* LI, Madrid, pp. 121-146.

¹³ La monografía inicial y los artículos publicados en 1946 y 1947 fueron recogidos por Antonio Herrera en un único volumen: LAYNA SERRANO, F. (1997): *El palacio del Infantado en Guadalajara*, Guadalajara, Ed. Aache.

¹⁴ LAYNA SERRANO, F. (1946): “¡Así está aún el palacio del Infantado”, *Arte Español* XVI, Madrid, p. 94.

Son varias las suposiciones que elevó don Francisco al rango de verdad, aún no ocultando en sus escritos la falta de pruebas que le sirvieran de argumento para sostener tales afirmaciones, y que, posteriormente, estimaron como correctas e irrefutables sus seguidores.¹⁵ Por ejemplo, en su primera entrega, al tratar de los artonados que cubrían el salón de Consejos y el de Linajes los identifica como armaduras procedentes del convento jerónimo de San Bartolomé de Lupiana, aunque los cronistas López de Haro y Hernando Pecha simplemente advirtieran que fueron adquiridos por el segundo duque a un “*monasterio cercano*”; fue ésta una de sus afirmaciones que nunca pudo acreditar con documento alguno.¹⁶

Pero aún son más determinantes las teorías enunciadas en sus artículos dedicados a la “*desdichada reforma*” del siglo XVI, detallando unas intervenciones que no puede justificar a la luz de los documentos que maneja. Así, al tratar de la fachada principal expone sin reparos: «*He atribuido al quinto duque la apertura de balcones a costa de la cornisa para dar luz a un tercer piso improvisado en la mitad derecha del palacio, pero debo confesar que no me apoyo en documentos fehacientes...*», y después continua: «*Mientras el hallazgo de documentos no demuestren lo contrario, estoy en que así el desmoche de esa crestería como la apertura de los balcones en la tercera planta improvisada debió hacerlo el contratista Juan Salba cuando la reforma del patio, o sea entre 1569 y 1570; ya he dicho que en el protocolo de Diego de Cisneros correspondiente a esos años no figuran los pliegos de condiciones ni contrata de tales obras...*».¹⁷

Por el momento, no tengo noticia que investigador alguno hubiera encontrado esas escrituras de obligación que imputaran, o no, al quinto duque la responsabilidad de esas maniobras de apertura de huecos indiscriminados en la cornisa, ni del desmantelamiento de la crestería del remate. Sobre este último elemento debemos mantener serias dudas, pues, a fecha de hoy, no podemos determinar que hubiese existido jamás, tal es así que no hay prueba alguna que confirme tal circunstancia. A este respecto, podríamos traer dos argumentos o pruebas disuasorias; primera, el alzado que realizara del Palacio Antón Van den Wyngaerde en su *Vista de Guadalajara* de 1565, en el que no dibuja este elemento

¹⁵ Principalmente, HERRERA CASADO, A. (1975): *El palacio del Infantado en Guadalajara*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”.

¹⁶ LAYNA SERRANO, F. (1941): *El palacio del Infantado en Guadalajara. (Obras hechas a fines del siglo XV y artistas a quien se deben)*, Madrid, Ed. Hauser y Menet, pp. 37-38.

¹⁷ LAYNA SERRANO, F. (1997): *El palacio del Infantado en Guadalajara*, Guadalajara, Ed. Aache, p. 143.

de remate;¹⁸ y, segunda, la ausencia de este recurso ornamental sobre la galería del Castillo de los Mendoza en Manzanares el Real, otra obra financiada por el segundo duque y proyectada igualmente por Juan Guas con anterioridad al palacio alcarreño.¹⁹ Es cierto que existió un dibujo en la Academia de Ingenieros de Guadalajara que planteaba una reconstrucción ideal de la fachada ejecutada en 1480 y que incluía esa crestería, este alzado sirvió de inspiración para muchos párrafos de Layna y para los dibujos hipotéticos ejecutados por Enrique Gil y Emilio Carnicero en 1942 y 1947.²⁰

Pero donde el indicio se convierte en prueba irrefutable para desacreditar la tarea renovadora de don Iñigo, es en la valoración de las reformas del patio de honor: «*Por desgracia, no se hallan en el protocolo de 1569-1570 las escrituras relacionadas con obras en el patio, suscritas, sin duda ante otro escribano; esa falta impide conocer al detalle, con el aval de documentos notariales, las modificaciones introducidas por el quinto duque en aquella parte del edificio...*».²¹

Pese a ello, Layna afirmará que el duque mandó elevar el piso del patio sobre la rasante del zaguán en más de un metro y medio de altura, sustituir las columnas de las arcadas del piso bajo, que serían similares a las de la galería superior pero de mayor longitud, y eliminar la crestería que impedía ver el faldón de la cubierta – tan difícil de argumentar su desarrollo como en la fachada principal–. Después, el alzado hipotético y comparativo realizado por Carnicero se convertiría para otros cronistas en el documento probatorio de aquellas suposiciones.

Pero, por el contrario, es más cierto que no hay testimonio alguno para confirmar que las columnas eliminadas fueran de mayor longitud de las que hoy están en pie; de hecho, ya se comprobó durante las obras de restauración que bajo la rasante del patio sólo existe un relleno de unos cuarenta centímetros para nivelar su superficie y poder drenar las aguas de precipitación.²² Ante esta cuestión, creo y mantengo que las cuatro dobles columnas apilastradas de los ángulos de intersección responden al diseño y factura original, y que no fueron reemplazadas

¹⁸ KAGAN, R.L. (dir.) (1986): *Ciudades del Siglo de Oro. Las Vistas Españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid, Ed. El Viso, pp. 238-242.

¹⁹ LAMPÉREZ, V.- MÉLIDA, J.R. (1916): *Los Mendoza del siglo XV y el castillo del Real Manzanares*, Madrid, Real Academia de la Historia.

²⁰ Esa lámina, fotografiada por el oficial de Ingenieros Eduardo Susanna, fue dada a conocer en 1929; ilustrando el *Programa de Ferias y Fiestas de Guadalajara* y como lámina en GARCÍA S. DE BARANDA, J.-CORDAVIAS, L. (1929): *Guía Arqueología y de Turismo de la Provincia de Guadalajara*, Guadalajara, Taller Tipográfico de la Casa de Expósitos.

²¹ LAYNA SERRANO, F. (1997): *El palacio...* *op.cit.*, p. 146.

²² HERRERA CASADO, A. (1975): *El palacio...* *op.cit.*, p. 70.

en el año 1570 por el quinto duque. Esta hipótesis se sustenta en cuestiones formales, como son sus dimensiones y su diseño.

Tengo que advertir que las columnas esquineras del piso bajo tienen un fuste recto con un diámetro aproximado de 0,40 metros, mientras que sus compañeras de orden toscano lucen éntasis en la mitad inferior y una sección media de 0,60 metros. Medida su altura, resulta una disparidad de 10 centímetros entre unas y otras: 2,80 metros en las primeras, frente a los 2,90 metros de las segundas. Hemos de suponer que si aquellos pilares se hubieran sustituido en 1570 se les habría dado una anchura mayor, en relación con las dimensiones que tienen los soportes que ahora contemplamos. Por otra parte, hemos de anotar que todos los soportes de la galería superior tienen un diámetro de 0,45 metros, y una altura menor que las anteriormente referidas: 2,65 metros y 2,75 metros, respectivamente.

Además, los cuatro capiteles geminados de la galería inferior no exhiben la moldura dórica de los soportes centrales, y sí un prismático cabezal de marcado diseño gótico (Fotografía nº 1); por cierto, muy similar a los que portan las pilastras de la galería del jardín (Fotografía nº 2), es decir, parejos a los de la galería superior del patio de honor pero desprovistos del adorno vegetal, o cardina, que ornamenta a estos últimos (Fotografía nº 3).²³

Esta nueva interpretación, de ser acertada, da al traste con otras interpretaciones de Layna en cuanto a las proporciones verticales, gallardía y esbeltez, del patio en origen: «...la poca altura del claustro o galería baja, tan desacorde con la habitual en otros patios similares y coetáneos, como, por ejemplo el de San Gregorio, en Valladolid, y tan en pugna con la estética, que, entre otros defectos, se señala al patio del Infantado el de ser un poco aplanado y nada airoso...», y, en cuanto al desarrollo de la escalinata de conexión entre este espacio y el zaguán: «Todo lo antedicho lleva a la conclusión de que el quinto duque rellenó de tierra y cascotes el patio hasta elevar su nivel, determinando esta reforma la necesidad de construir una escalinata de acceso desde el zaguán...», a la que califica de imposición “torpemente planteada”.²⁴

²³ En la actual finca señalada con el número 13 de la calle Mayor existe un patio trasero en el que se conservan algunos soportes que en su día constituyeron una galería de cuatro frentes con zapatas y jácenas de madera. Sobre una de aquellas columnas aún se mantiene un capitel (Fotografía nº 4) que, rematado por una zapata de cantos tallados, sigue el sencillo modelo descrito en las pilastras esquineras del patio de honor y en la galería del jardín del Infantado.

²⁴ LAYNA SERRANO, F. (1997): *El palacio... op.cit.*, pp. 147.



Fotografía 1. Capitel geminado de la arquería inferior, patio de honor. Palacio del Infantado.

Aún podríamos insistir sobre la fortuna de algunas interpretaciones y suposiciones de Layna, pero la intención de esta colaboración es otra. No obstante, quiero acabar este apartado manifestándome en contra de la valoración sesgada que hizo entonces de las intervenciones dirigidas por el maestro Acacio Orejón,²⁵ y, sobre todo, de la persona del quinto duque.²⁶ Son de dudoso gusto y ausentes de

²⁵ Sobre la vida y obra de este arquitecto, maestro de obras del duque, interesan las aportaciones realizadas por Aurelio García, la más reciente ha sido: GARCÍA LÓPEZ, A. (1998): “Marginación, rivalidad y enfrentamiento: La familia morisca Orejón y los maestros de obras cristianos de Guadalajara en el siglo XVI. Nuevos documentos”, *Wad-Al-Hayara* 25, Guadalajara, pp. 357-382.

²⁶ El proyecto de modernización del palacio del Infantado promovido por don Iñigo López de Mendoza ha sido convenientemente enjuiciado y valorado desde una perspectiva teórica, la de los principios enunciados en



Fotografía 2. Capitel del piso inferior, galería del jardín. Palacio del Infantado.

criterio las declaraciones que hace sobre don Íñigo López de Mendoza: *«Aunque poseyera ideas generales sobre tales materias, faltaron los conocimientos profundos que en parte hubieran suplido la intuición, el gusto o el criterio personales, una y otros puede decirse que inexistentes.»*²⁷ Una y otra vez se repiten los descalificativos y se minusvaloran aspectos fundamentales, como el carácter de respeto a la fábrica antigua que mandó incluir en las condiciones de obras para contratar aquellas

el tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio, en: MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M. (1987): *La arquitectura del manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”, pp. 338-344.

²⁷ Estas mismas opiniones y noticias sobre el palacio y sus responsables también fueron vertidas en LAYNA SERRANO, F. (1942): *Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV y XVI*, Madrid, CSIC, tomo II, pp. 407-425, y tomo IV, pp. 183-193.

intervenciones, exigiendo dismantelar un artesonado o cualquier otro elemento con todo cuidado y seguridad para preservar su conservación; la responsabilidad en la elección de un programa iconográfico de hermosas y bellas pinturas, luego ejecutado bajo la dirección de Rómulo Cincinato entre 1578 y 1580 –y que hoy son uno de los principales atractivos del palacio–;²⁸ o la carrera política y la posición alcanzada en la corte de Felipe II.²⁹



Fotografía 3. Capitel de la arquería superior, patio de honor. Palacio del Infantado.

²⁸ MARÍAS FRANCO, F. (1982): “Los frescos del Palacio del Infantado en Guadalajara: Problemas históricos e iconográficos”, *Academia* 55, Madrid, pp. 177-207; HERRERA CASADO, A. (2013): *Arte y Humanismo en Guadalajara*, Guadalajara, Ed. Aache.

²⁹ Sobre las empresas arquitectónicas de don Iñigo recalar en: MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M. (1992): “La Casa del Bosque de Buitrago (Madrid), y la villa rústica en España”, *Villa de Madrid* 107, Madrid, pp. 37-58; y (1998): “Arquitectura, arte y poder en la Guadalajara del duque del Infantado a la luz de nuevos documentos (1560-1606)”, *Wad-Al-Hayara* 25, Guadalajara, pp. 383-414.



Fotografía 4. Capitel con zapata y jácena de madera, restos patio antiguo, calle Mayor número 13.

Después de los textos del cronista provincial el primer trabajo de análisis artístico que se publicó con acierto fue el firmado por José María de Azcárate. Este docto profesor sentó las ideas fundamentales sobre la importancia del monumento en el contexto de la arquitectura de finales del siglo XV; remarcó su cariz de obra singular, en tanto a síntesis de lo oriental (islámico-mudéjar) y lo occidental (gótico-flamígero), hasta situarlo como el más claro exponente del llamado estilo Hispano-Flamenco. También insistió en cómo, para ello, Juan Guas supo servirse de la tradición mudéjar y de «...*aprovechar una organización ornamental con otro fin para lograr un efecto destacado.*», y, de este modo, conferir una novedosa dimensión a sus proyectos arquitectónicos; tan originales que discrepaban con las

trazas más tradicionales que esgrimía Simón de Colonia en Burgos y que triunfaban en la vieja Castilla.³⁰

Don José María identificó y explicó el origen de los tres elementos fundamentales que constituyen la fachada del palacio alcarreño; por una parte, relacionó la distribución de los picos o diamantes con la maya romboidal –sebka– del arte islámico; por otra, emparentó la traza y ubicación de la puerta de acceso con las portadas mudéjares de los palacios toledanos –en especial, con el de los Ayala–; y, por último, asoció la galería de garitones con los modelos de la arquitectura castrense, señalando como ejemplo las tribunas de los castillos de Escalona y de Manzanares el Real. Dejó para mejor ocasión el estudio del patio de honor y la galería de poniente.

1960, LA RECTA FINAL

El 4 de enero de 1960 don Iñigo de Arteaga y Falguera, duque del Infantado, y don Pedro Sanz Vázquez, como alcalde de Guadalajara, cedieron por escritura pública ante el notario de Madrid Ramón Aroca García la propiedad del Palacio del Infantado al Estado Español para, una vez restaurado, ubicar en él «...una Casa de la Cultura, Archivo Central Administrativo y cualesquiera otra Institución...», dentro de los fines que correspondían al Ministerio de Educación Nacional. Además, entre las cláusulas de la escritura, se advertía que tanto la Casa Ducal como la Ciudad podrían «...utilizarlo por causas muy señaladas para actos de carácter cultural...». Era el acuerdo deseado por todos durante décadas, y por el que se eliminaban las trabas que impedían la recuperación integral de este histórico inmueble, después que los responsables del Colegio de Huérfanos del Ejército renunciaran a los derechos de propiedad adquiridos en 1878.³¹

Una década antes, en 1950, en virtud de su condición de Monumento Nacional, el palacio alcarreño fue objeto de un primer proyecto de restauración redactado por los técnicos de la Dirección General de Bellas Artes. A partir de aquel año, se fueron aprobando y ejecutando diversas intervenciones de consolidación y

³⁰ AZCÁRATE, J.M. de (1951): “La fachada del palacio del Infantado y el estilo Juan Guas”, *Archivo Español de Arte* 96, Madrid, pp. 307-319.

³¹ El 21 de julio de 1878 se firmó ante Felipe Lamparero, notario de Guadalajara, la escritura de traspaso de la propiedad a favor de la Caja de Inútiles y Huérfanos de la Guerra con la condición que, si en algún momento el inmueble no fuera de provecho para esa institución, el Infantado volvería a manos de sus antiguos propietarios: Casa Ducal y Ayuntamiento.

restauración bajo la dirección de los arquitectos José Manuel González de Valcárcel y José María Rodríguez Cano, que si bien eran de escasa dotación presupuestaria, sí mantuvieron una periodicidad casi anual. De hecho, en 1963, toda la ruina había quedado otra vez consolidada –incluido un frente de las arquerías del patio desplomado años atrás– y para el ejercicio siguiente se esperaba la asignación de los tres millones de pesetas que eran necesarios para la restauración de la fachada.³²

En enero de 1968 el semanario *Nueva Alcarria* publicaba en su primera página la noticia más esperada, la conclusión de la reconstrucción de ese frontal, con un alzado de la misma y algunos detalles de su aspecto final: «Una vistosa crestería gótica rematará la galería superior, ya terminada tal y como pueden apreciar nuestros lectores en el dibujo que publicamos.»³³ Pero, es más cierto que lo aquí anunciado no se confirmó, pues, al final, la obra materializa no respondió a lo propuesto por González de Valcárcel. Así, además de desdeñar la erección del pretil y agujas proyectadas, se eliminaron los dos pináculos que flanqueaban a los salvajes tenantes del gran escudo, y, en planta baja además de la puerta accesoria, se mantuvieron casi todos los huecos abiertos en el siglo XVI, a excepción de los existentes en los extremos que fueron cegados y borrados por completo.³⁴

Dos años más tarde, en 1970 el inmueble se encontraba en condiciones de habilitar sus espacios interiores para albergar los nuevos usos culturales a los que estaba destinado; y, por fin, el 11 de julio de 1973, se inauguraban las salas correspondientes a la sección de Bellas Artes del Museo Provincial por Julio Rodríguez Martínez, ministro de Educación y Ciencia.

UN MONUMENTO “ÚNICO EN SU GÉNERO”

Con este calificativo han definido al Palacio de los Duques del Infantado muchos de los autores que se han ocupado de él, identificándolo como una

³² Una relación de las obras acometidas entre 1950 y 1978 puede consultarse en: *Fuentes Documentales para el estudio de la Restauración de Monumentos en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 237. En esta publicación además se señala la signatura de las cajas del Archivo Central de Ministerio de Cultura donde se conserva la documentación surgida con cada proyecto.

³³ Seminario *Nueva Alcarria*, Guadalajara, 13 de enero de 1968.

³⁴ Con esta opción el salón de Batallas y sus saletas no perdían sus huecos al exterior, una decisión mucho más coherente que la plateada inicialmente y que respondía en todo con lo propuesto por Layna y con la recreación dibujada por Gil Guerra, ver: LAYNA SERRANO, F. (1947): “Problemas que plantea...”, *op.cit.*, pp. 131-139. Aquí, entre otras disparatadas soluciones, proponía el traslado de los artesonados del palacio de Dávalos y de la iglesia parroquial de Usanos como elementos decorativos y sustitutivos de lo perdido en 1936.

peculiar muestra del arte genuinamente español. Por ello, a pesar de la opinión despectiva que algunos críticos mantienen sobre este monumento –mancillado por desdichas reformas y por la pérdida dramática de su aparato decorativo–,³⁵ el 27 de abril de 2001 el Pleno del Ayuntamiento de Guadalajara presidido por José María Bris Gallego acordó tramitar la candidatura ante la Consejería de Cultura de la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha con la intención de lograr su inclusión en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO.

Es cierto que dicha aspiración no prosperó, como también lo es que en el año de 2013 se ha vuelto a plantear el mismo asunto desde el consistorio siguiendo las indicaciones establecidas por la Organización de las Naciones Unidas en las *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial* de noviembre de 2011. Así, de acuerdo con el *Formulario de Admisión en la Lista Indicativa* de esas *Directrices*, se han argumentado suficientemente las especiales características que convergen en esta propiedad según lo exigido para los Bienes Culturales en los criterios *i) Representar una obra maestra del genio creador humano...*, *ii) Ser la manifestación de un intercambio de influencias...*, *iv) Ser un ejemplo sobresaliente de un tipo de construcción...* Pero, también, en el criterio *vi.-Estar asociado directa o materialmente con acontecimientos o tradiciones vivas, ideas, creencias u obras artísticas o literarias de significado universal excepcional*, en tanto a ser este palacio ducal el escenario para la celebración del “Maratón de los Cuentos” y del “Tenorio Mendocino”; dos acontecimientos culturales, ligados al trabajo y a la voluntad de los habitantes de Guadalajara, que mantienen viva la tradición de la narración oral y la representación de un drama teatral que recrea uno de los mitos de la literatura universal.³⁶

A modo de resumen, volcamos aquí parte de lo enunciado como justificación de los valores universales que convergen en las Casas Mayores de los Mendoza en Guadalajara.

Desde el siglo XI Europa vive un proceso lineal en el desarrollo de la creación artística, mientras que en los reinos hispánicos, en atención al conflicto

³⁵ Como ejemplo traemos uno de los últimos comentarios vertidos en ese sentido: «A pesar de que ha llegado hasta nosotros muy desvirtuado, como consecuencia de la reforma emprendida por el quinto duque a partir de 1570, que alteró su aspecto, y su posterior incendio y hundimiento en 1936, el testimonio escrito de algunos personajes contemporáneos a su construcción y de otros que lo visitaron en su época de esplendor, acredita que debió tratarse de uno de los palacios más suntuosos edificados durante el reinado de los Reyes Católicos.», SILVA SANTA-CRUZ, N. (2004): “Maurofilia y mudejarismo en la época de Isabel la Católica”, HUESO, M.J. (coord.): *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 141-154.

³⁶ PRADILLO Y ESTEBAN, P.J. (dir.): *Palacio de los Duques del Infantado. Propuesta de inclusión en la Lista Indicativa de Patrimonio Mundial de la UNESCO*, Guadalajara, 2013, Archivo Municipal de Guadalajara.

permanente con los territorios de al-Andalus, el lenguaje plástico va a ser resultado de la yuxtaposición de las ideas que arriban del norte del continente y de las influencias orientales que emanan de los centros culturales andalusíes. De este modo, las manifestaciones que surgen en los reinos cristianos serán resultado de la confluencia y asimilación de las tendencias procedentes de uno y otro polo: de occidente y de oriente. En este sentido, el Palacio de los Duques del Infantado es el modelo de integración más equilibrado y exitoso de la arquitectura surgida a finales de la Edad Media.³⁷

En esta propiedad Juan Guas consiguió diseñar un palacio señorial con elementos totalmente innovadores; resultado, de una parte, de la larga experiencia de los talleres de cantería góticos de las localidades del norte de Europa –Breñaña, Renania, Borgoña y Flandes– donde tenía él sus orígenes; y, de otra, de las soluciones de distribución de espacios y de los programas decorativos ideados por los alarifes de al-Andalus. Pero también, incorporando a su proyecto de Guadalajara las teorías clasicistas planteadas por los tratadistas italianos del Quattrocento, especialmente, por Filarete, Alberti, y Francesco de Giorgio Martini.³⁸

El acierto en la combinación de elementos de estilo gótico, renacentista y oriental convierte a la casona mendocina en la construcción más importante del siglo XV, en la respuesta material a un sin fin de interrogantes que no habían podido resolver los maestros de obras hasta entonces, en la codificación de un modelo germinal para toda la arquitectura peninsular y ultramarina del siglo XVI. Su resultado inmediato será la creación de los estilos plateresco y manuelino, este último, paralelo portugués enriquecido con la actuación de arquitectos discípulos de Guas y maestros de cantería de origen español.³⁹

La fachada planteada por Juan Guas para Guadalajara, en cuanto a crisol armonizado de tendencias dispares, es única e inédita en la historia de la

³⁷ MORENA, A. de la (1999): “La arquitectura en la época de los Reyes Católicos. Identidad y encrucijada de culturas”, *Anales de Historia del Arte* 9, Madrid, pp. 55-66. Sobre esta cuestión han insistido otros autores en los artículos publicados en los catálogos de las exposiciones dedicadas al centenario de la reina Isabel del año 2004 en Granada, Valencia y Valladolid.

³⁸ AZCÁRATE, J.M. de (1958): *La Arquitectura Gótica Toledana del siglo XV*, Madrid, CSIC; y (1996): *Arte Gótico en España*, Madrid, Ed. Catedra.

³⁹ CAMÓN AZNAR, J. (1945): *La Arquitectura Plateresca*, Madrid, CSIC; CHUECA GOITIA, F. (1999): *El Plateresco. Imagen de una España en tensión*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa; DOS SANTOS, R. (1962): *O estilo Manuelino*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes; MENDES ATANÁZIO, M.C. (1984): *A arte Manuelino. Mecenas, influências, espaço*, Lisboa, Ed. Presença; TOUSSAINT, A. (1979): *El Plateresco en la Nueva España*, México, Ed. Innovación.

arquitectura. El planteamiento general del muro cortina responde a los modelos propuestos por Antonio de Piero Averlino, “Filarete”, en su *Trattato d'architettura* (1465) y en las obras proyectadas por este arquitecto en Milán. En concreto, a la preeminencia otorgada a la talla almohadillada de los sillares que componen el frontal y a la galería de vanos ornamentados dispuestos para la planta superior de la construcción. Las fachadas con sillares tallados en forma de diamante, de pirámides de cuatro lados equiláteros, tendrán su máximo exponente en el Palacio Bevilacqua (1477-1482) de Bolonia y en el Palacio de los Diamantes (1493-1503) de Ferrara.

Pero, frente al orden regular de este tipo, Juan Guas, apropiándose de la estética andalusí, plantea una innovadora disposición de los bloques en series de hiladas dobles en las que todos los sillares tienen sus flancos cortados a bisel para poder insertar una punta de diamante hasta conformar una trama romboidal de tradición islámica, “sebka”, de gran dinamismo, que supera la monótona disposición longitudinal del modelo italiano. Además, este peculiar diseño, en el que el diamante supera su condición de recurso ornamental para servir de trabazón de la fábrica de cantería, es un hallazgo singular de los maestros bretones para adaptar los modelos estilísticos andalusíes a los sistemas tradicionales de los talleres de cantería del norte de Europa y para otorgar una mayor estabilidad a esta cortina de gran desarrollo.

Al mismo tiempo, Juan Guas supo unir así las tendencias italianizantes de la incipiente Edad Moderna con toda una larga tradición de arquitectura palaciega de origen hispanomusulmán, como patentiza la larga serie de casas reales y nobiliarias de estilo gótico-mudéjar, y que como en la misma Guadalajara mostraba el hoy arruinado Alcázar Real.⁴⁰

Después de la construcción del Infantado hubo otras edificaciones en la península Ibérica que adoptaron la punta de diamante como elemento ornamental, como el Palacio de Jabalquinto (c. 1490) en Baeza, la Casa de los Picos (1500) en Segovia, o el Palacio de los Bicos (1523) en Lisboa, pero sin seguir el sistema de aparejo ideado por Juan Guas; únicamente la Casa de las Conchas (1517) de Salamanca fijará su repertorio ornamental de modo similar al dispuesto en Guadalajara.⁴¹

⁴⁰ ALMAGRO GORBEA, A. (2008): *Palacios medievales hispanos*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁴¹ PALACIOS, J.C. (1990): *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, Ministerio de Cultura.

Otro punto para la confluencia de tendencias y para generar un modelo de gran influencia es la puerta de acceso a la propiedad. Juan Guas partiendo de los esquemas utilizados en los palacios mudéjares toledanos del siglo XIV –los de las familias Suárez de Toledo y Ayala, Fuensalida y del Rey Don Pedro–⁴² que presentan portadas enmarcadas entre columnas, dintel heráldico, arco apuntado y figuras enfrentadas en las enjutas, desarrolló una innovadora propuesta fundamentada en la decoración total de todos y cada uno de sus componentes.

En la portada del Infantado su cuñado, el belga Egas Cueman,⁴³ siguiendo las directrices del arquitecto elaboró un programa estético que afectaba a todo, cubriendo toda la superficie con recursos ornamentales incorporados del gótico europeo –taqueados, esferas, entretreídos, cardinas, tracerías, florones, etc.– y del mudéjar hispánico –epigrafías y mocárabes–. Como antes se anotó, esta solución de ornamentación expansiva se concretará en dos nuevos estilos propios del renacimiento ibérico: el plateresco, en los territorios españoles, y el manuelino, en los lusos.

Pero, insistiendo en este tema, otro ítem de innovación será la prolongación de la portada, más allá de los límites de las casonas medievales, con la incorporación de un gran escudo de armas sostenido por dos colosos como remate. Es el precedente inmediato para las portadas “tapiz”, o “estandarte”, izadas posteriormente para el Colegio de San Gregorio (1492) y para la iglesia de San Pablo (c. 1500) en Valladolid⁴⁴ o para las Escuelas Mayores de la Universidad (1520-1530) de Salamanca,⁴⁵ y que tendrán su proyección en otras construcciones eclesiásticas y civiles en América, como la Casa de Montejo (1542-1549) en la ciudad mejicana de Mérida.⁴⁶

Estas “portadas-retablo”, que concentran el mayor interés decorativo de las fachadas, acabaron por ser uno de los invariantes castizos de la arquitectura

⁴² MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1975): “El llamado palacio del rey don Pedro de Toledo”, *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid-Teruel, pp. 399-416.

⁴³ KONDRADSHEIM, G.C. von (1976): “Hanequin Coeman de Bruxelles, introducteur de l’Art Flamand au XV^e s. dans la région Tolédane”, *Melanges de la Casa de Velázquez* XII, Madrid, pp. 123-140; BRANS, J.V.L. (1960): “Juan Guas escultor”, *Goya* 36, Madrid, pp. 362-367.

⁴⁴ GARCÍA CHICO, E. (1947): “Juan Guas y la capilla del Colegio de San Gregorio”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* XIII, Valladolid, pp. 99-128; ZALAMA, M.A. (2004): “Arquitectura y estilo en la época de los Reyes Católicos”, HUESO, M.J. (coord.): *Isabel la Católica... op.cit.*, pp. 127-140.

⁴⁵ NIETO GONZÁLEZ, J.R. (2002): *La Universidad de Salamanca. Escuelas Mayores, Menores y Hospital del Estudio*, Salamanca, Ed. Gruposa.

⁴⁶ RUBIO MAÑE, J.I. (1941): *La Casa Montejo en Mérida de Yucatán con un estudio de Manuel de Toussaint*, México, Universidad Nacional Autónoma.

hispanica. Su implantación puede seguirse en construcciones tan principales como el Hospital Real en Santiago de Compostela (1501-1511),⁴⁷ el Hospital de Santa Cruz (1504-1514) y Tavera (1541-1603) en Toledo,⁴⁸ el Colegio de San Telmo (1682) en Sevilla, el Cuartel del Conde Duque (1717) y el Hospicio de San Fernando (1721-1726) en Madrid, entre otros.⁴⁹

Para concluir con las ideas germinales que se exponen en la portada ideada por Juan Guas para el Infantado no podemos ignorar la galería de ventanales de la planta de cubierta. Una vez más, un elemento propio de la arquitectura gótica se impregna de recursos andalusíes para adquirir un protagonismo único en el orden de la fachada monumental palaciega. Basta comparar la galería de la Lonja de la Seda de Valencia (1482-1533) para comprender la singular aportación de Juan Guas y la ulterior influencia que ejercerá sobre otros palacios del renacimiento.⁵⁰ Recalar en las propuestas del arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón⁵¹ para las fachadas del Palacio de Monterrey (1539) en Salamanca o del Colegio Mayor de San Ildefonso (1551-1553) de la Universidad en Alcalá de Henares.⁵²

Otro de los aspectos fundamentales que ofrece la fachada principal del Palacio de los Duques del Infantado es el diseño de la galería superior como si se tratara de una fortaleza militar. Las garitas sobre ménsulas aquí emplazadas son la solución más moderna que proponen los ingenieros militares para repeler los impactos de la incipiente artillería y serán habituales en las grandes fortalezas construidas a finales del siglo XV en la península Ibérica, como el Castillo de la Mota (1479-1483) en Medina del Campo o el de Coca (1473-1493) en Segovia,⁵³ y serán incorporadas a los escritos más importantes de la época como el *Trattato di Architettura*,

⁴⁷ GARCÍA GUERRA, D. (1983): *El hospital Real de Santiago (1499-1804)*, La Coruña, Instituto de Estudios Gallegos.

⁴⁸ DÍEZ DEL CORRAL, R. (1987): *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Ed. Alianza.

⁴⁹ CHUECA GOITIA, F. (1947): *Invariantes castizas de la arquitectura española*, Madrid, Ed. Dossat.

⁵⁰ MARÍAS FRANCO, F. (1992): *El siglo XVI: Gótico y Renacimiento*, Madrid, Ed. Sílex.

⁵¹ CASASECA CASASECA, A. (1988): *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*, León, Junta de Comunidades de Castilla y León.

⁵² CASTILLO OREJA, M.A. (1980): *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares. Génesis y desarrollo de su construcción. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Ed. Escadal; PÉREZ LÓPEZ, A.- PASCUAL DE LOS ÁNGELES, A. (1998): *Colegio Mayor de San Ildefonso. Fábrica de la fachada (1537-1553). Alcalá de Henares*, Guadalajara, Ed. Brocar.

⁵³ COBOS, F. (2004): "El arte de la guerra y la fortificación de transición", *Los Reyes Católicos y la Monarquía de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 303-312.

Ingegneria e arte militare de Francesco de Giorgio Martini.⁵⁴ Como ya se citó, el propio Juan Guas incluyó este recurso en la obra del Castillo de los Mendoza en Manzanares el Real, y también en la del Castillo de Turégano y, por medio de su discípulo Juan Gil de Hontañón, en el de Cuéllar.⁵⁵

Después de la evolución de los modelos creados por Juan Guas en 1480 no nos ha de extrañar que Íñigo López de Mendoza, quinto duque del Infantado, encargara en 1569 a los maestros Juan de Ballesteros y Acacio Orejón que “modernizaran” el proyecto inicial de Guadalajara con añadidos clasicistas, como aquellos que ornamentaban los palacios surgidos de las propuestas germinales planteadas y fijadas en Guadalajara con tanta antelación.

Pero las aportaciones al arte universal que se evidencian en esta propiedad no se limitan a la fachada principal, también tienen su extensión en el interior, en la conceptualización del espacio y en la distribución y disposición de las dependencias en tanto a ser una respuesta eficaz a las exigencias de prestigio y poder planteadas por la nobleza hispánica. Así, junto al monumental frontal de la calle surge en el interior un gran patio de sólida fábrica de piedra de tradición gótica que articula en torno a sí amplias dependencias construidas con técnicas de albañilería andalusíes y repertorios ornamentales que rememoran el exotismo y el lujo de los palacios de Oriente.⁵⁶

El patio de los Leones, y de los grifos también, se resuelve siguiendo las últimas tendencias del gótico europeo importadas de Flandes por los miembros de la familia Egas; es decir, creando un programa en el que la ornamentación domina sobre los valores arquitectónicos, en el que se ofrece una armónica fusión entre la escultura y la arquitectura y en el que el efecto de conjunto prima sobre la calidad del detalle. Pero también, asumiendo esquemas de la tradición islámica más oriental al recurrir al recurso estético de figuras enfrentadas, confiriendo a la composición una exquisita puesta en escena, reiterativa pero no repetitiva. Podríamos traer varios ejemplos que demuestran la presencia de este tipo iconográfico en las artes suntuarias hispánicas de ese momento, como, por ejemplo, el “Bordado morisco” conservado en el Instituto de Valencia de Don

⁵⁴ MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M. (2005): “La influencia del tratadista Francesco de Giorgio Martini en el castillo de Manzanares el Real”, *Castillos de España* 137-138-139, Madrid, pp. 39-44.

⁵⁵ MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M. (2005): “El arquitecto Juan Guas, la primera fortificación española de transición, y los modelos italianos”, *Actas del III Congreso de Castellología Ibérica*, Guadalajara, Asociación Española de Amigos de los Castillos, pp. 609-632.

⁵⁶ CASTILLO OREJA, M.A. (ed.) (2001): *Los Alcázares Reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana*, Madrid, Fundación BBVA.



Fotografía 5. Paño de las “Arpías”, detalle. Tejido morisco confeccionado en Almería a finales del siglo XV. Fundación Lázaro Galdiano (1729).

Juan, y, sobre todo, el paño de las “Arpías” en la Fundación Lázaro Galdiano (Fotografía nº 5) y una dalmática del Museo Catedralicio de Ávila, en los que es recurrente la reiterada puesta en escena de parejas de leones rampantes y separados por un motivo vegetal.⁵⁷

No obstante, la propuesta aquí ejecutada no tiene parangón con ningún otro patio erigido durante el siglo XV, es una pieza única sólo comparable con la portadas “tapiz” que hemos aludido, con la decoración del mismo Egas para la iglesia del monasterio de San Juan de los Reyes (1477-1503) en Toledo,⁵⁸ o con los grandes proyectos trazados y labrados en esos mismos años por Simón de Colonia y Gil de Siloé en las comarcas de Burgos y en la ciudad de Valladolid.⁵⁹

La exhuberancia decorativa de estas galerías tendrá su proyección y continuidad en la ornamentación mudéjar de las salas y dependencias que se distribuían en su entorno, cuajadas de cenefas de yeserías, de zócalos de azulejos de vivos colores, y cubiertas por deslumbrantes techumbres de madera que eran el soporte ideal para

⁵⁷ Los tres paños están reproducidos en: HUESO, M.J. (coord.): *Isabel la Católica...*, *op.cit.*, pp. 492-495.

⁵⁸ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (2002): *El monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo*, Bilbao, Iberdrola.

⁵⁹ GÓMEZ MORENO, M. (1949): *Sobre el Renacimiento en Castilla*, Madrid, CSIC; BRANS, J.V.L. (1952): *Isabel la Católica y el arte Hispano-flamenco*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica.

programas de emblemas heráldicos y divisas de tradición occidental en combinación con lacerías y mocárabes andalusíes. Aunque casi todo se perdió en 1936, las fotografías, documentos, testimonios y restos conservados, avalan su inmejorable calidad.⁶⁰

La dimensión otorgada al patio, con frentes de más de veinte metros, responde a la influencia de los palacios construidos en la centuria anterior en las ciudades de al-Andalus y en los promovidos por los reyes cristianos en Tordesillas, Sevilla, Guadalajara o Zaragoza. En la Corte Nazarí este espacio se había convertido en el elemento principal para el protocolo y la convivencia, y para generar y articular las dependencias públicas y privadas.

Juan Guas, haciendo uso de ese espíritu conciliador para las tendencias arquitectónicas de oriente y occidente, plantea y ejecuta en el Infantado una distribución de crujías independientes con muros maestros longitudinales que permiten la configuración de salas regulares, diáfanas y espaciosas, y versátiles; es decir, susceptible de variar su tamaño, según las necesidades, con tabiques perpendiculares a las paredes de carga que no afectan a la integridad de la estructura portante.

Otra de las cuestiones a valorar es la importancia dada por el maestro bretón a la ubicación en el plano de cada una de las dependencias atendiendo a su funcionalidad; de este modo, reservará las zonas de mayor aprovechamiento de luz solar, las crujías meridional y occidental, para emplazar los grandes salones protocolarios. Tampoco es baladí la opción planteada en la fachada septentrional, desdoblando la crujía para crear una estrecha franja de pequeñas dependencias que aíslan a las salas nobles de los rigores meteorológicos derivados de la orientación norte que tiene la fachada principal.⁶¹

Como ocurrió con el resto de las propuestas aquí enunciadas, esta distribución con gran patio de armas y salones oblongos será incorporada fielmente en las nuevas construcciones residenciales de la nobleza y, en particular, en las promovidas por la Monarquía Hispánica, como el Real Alcázar (1536) en Madrid

⁶⁰ GARCÍA MARTÍNEZ, E. (et. alt.) (2007): *Artesonado del Salón de Cazadores en el Palacio del Infantado de Guadalajara*, Guadalajara, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Guadalajara.

⁶¹ El levantamiento de mayor antigüedad –compuesto por alzados de la fachada y galería del jardín, sección longitudinal, plantas baja y principal– fue realizado hacia 1860 por los alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura. Luego, en 1879, estos planos fueron publicados como láminas de gran formato por el Ministerio de Fomento en la colección *Monumentos Arquitectónicos de España*.

y el Real Alcázar (1550) en Toledo.⁶² Pero también en los centros hospitalarios y en los colegios universitarios de Salamanca, Santiago de Compostela o Alcalá de Henares.⁶³ No es menos cierto que el alzado de las galerías de los palacios y edificios públicos, resuelto con dos o más pisos de arcos de medio punto sobre columnas de piedra, tiene en la galería del Jardín del Infantado el precedente germinal.⁶⁴

Tenemos que insistir en este punto pues, hasta la erección de esta galería de Guadalajara como “fábrica anticuaria”, todas las lonjas construidas en la península Ibérica respondían a modelos medievales, recurriendo, una y otra vez, al empleo de arquerías góticas en cualquiera de sus variantes. Sirvan como ejemplo el claustro de la Enfermería (c. 1500) del Monasterio de Santa María de El Parral y el claustro del Monasterio de San Francisco (1498) ambos en Segovia,⁶⁵ o en el patio de las Escuelas Menores de la Universidad (c. 1510) en Salamanca, por citar algunas construcciones contemporáneas. Serán Lorenzo Vázquez en el Palacio de los Duques de Medinaceli (1492-1500) en Cogolludo⁶⁶ o en el Castillo de la Calahorra (1509-1512) en Guadix,⁶⁷ y Alonso de Covarrubias en el Palacio Arzobispal (1535) en Alcalá de Henares o en el Hospital de Santa Cruz (1499-1535) en Toledo, los primeros en adoptar el arco clásico propuesto inicialmente en el Infantado.⁶⁸

Igualmente es novedosa la creación de un extenso jardín asociado a una residencia palatina. Hasta el proyecto de Juan Guas para Guadalajara este tipo de espacios de recreo eran exclusivos de las nobles residencias de los reinos de al-Andalus o de los monasterios que utilizaba la monarquía castellana como

⁶² RIVAERA BLANCO, J.J. (1984): *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del Clasicismo en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

⁶³ CASTILLO OREJA, M.A. (1999): *El Renacimiento y el Manierismo en España*, Madrid, Historia 16.

⁶⁴ Recientemente se ha formulado la hipótesis que esta galería en lugar de ser erigida por Lorenzo de Trillo en 1497, lo fuera bajo la dirección de Cristóbal de Adonza y Martín Garmecho en 1512, ver: GARCÍA LÓPEZ, A. (2007): “La obra de Cristóbal de Adonza y Martín Garmecho en el galería del jardín del Palacio del Infantado de Guadalajara”, *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* 2-3, Guadalajara, pp. 77-97.

⁶⁵ LÓPEZ DÍEZ, M. (2006): *Los Trastámara en Segovia. Juan Guas, maestro de obras reales*, Segovia, Caja Segovia.

⁶⁶ MARTÍNEZ TERCERO, E. (1995): *La primera arquitectura renacentista fuera de Italia: Lorenzo Vázquez en Guadalajara*, Guadalajara, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha; PÉREZ ARRIBAS, J.L.-PÉREZ FERNÁNDEZ, J. (2000): *El palacio de los duques de Medinaceli en Cogolludo*, Guadalajara, Ed. Aache.

⁶⁷ ZAMALA RODRÍGUEZ, M.A. (1990): *El palacio de La Calahorra*, Granada, Ed. La General.

⁶⁸ MARÍAS FRANCO, F. (1983-9186): *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, CSIC.

residencia eventual, como los conventos reales de Tordesillas o Santa María de Las Huelgas. Estos últimos, por lo general, eran espacios verdes de carácter claustral, con su superficie limitada y cerrada –“hortus conclusus”–, íntimos y secretos.⁶⁹

Una vez más los Mendoza dan un paso al frente en su afán por crear un modelo innovador; ahora, aceptando la creación de un gran espacio ajardinado y de recreo en torno a sus Casas Mayores. Es un elemento más que certifica el sentido integrador y conciliador que pretende Juan Guas en este proyecto, combinando propuestas y conceptos procedentes del mundo islámico y de la cultura clásica. Aquí, en el Infantado se insiste en materializar los míticos jardines del mundo antiguo –Persia, Alejandría, Troya, Roma– cantados y descritos por los escritores griegos y latinos.⁷⁰

Posteriormente, el quinto duque del Infantado encargaría al maestro Juan de Ballesteros la construcción de un muro de contención de cien metros de longitud con estribos contrafuertes en todo el frente occidental que permitiera la consecución de un mayor plano regular, y así poder disponer de un espacio amenizado con plantas exóticas y fuentes artísticas.⁷¹ Más tarde, al igual que sucedió en Guadalajara, los Alcázares Reales de Córdoba y Sevilla ampliarán sus instalaciones, hasta entonces estrechas y acotadas, con la incorporación de jardines manieristas más extensos y abiertos.⁷²

En todo, la obra de Juan Guas de Guadalajara responde a los planteamientos de los tratadistas italianos del renacimiento, a lo recogido después por Leon Battista Alberti en su obra *De re aedificatoria* (1485) sobre la grandiosidad de las residencias y arquitectura promovida por los príncipes, que tendrían que ser fiel reflejo de la magnificencia, el poder, la grandeza y la sabiduría de su propietario. En este sentido, el doctor Ferrán Núñez en el *Tratado de la amiçia* (1479-1500), compuesto para el segundo duque, compararía al Palacio del Infantado con el del rey Príamo en Troya, en aras de arraigar la casa alcarreña con la arquitectura clásica y con la literatura griega.⁷³

⁶⁹ CHECA GOITIA, F. (1966): *Casas Reales en monasterios y conventos españoles*, Madrid, Ed. Diana.

⁷⁰ DOMÍNGUEZ CASAS, R. (1993): *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Ed. Alpuerto.

⁷¹ MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M. (1987): “Sobre el jardín del manierismo en España: Jardines del palacio de Mondéjar (Guadalajara)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* LIII, Valladolid, pp. 338-347.

⁷² MORÁN TURINA, J.- CHECA CREMADES, F. (1986): *Las Casas del Rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ed. El Viso.

⁷³ MARÍAS FRANCO, F. (2004): “Las fábricas de la Reina Católica y los entresijos del imaginario arquitectónico de su tiempo”, en GONZÁLEZ MARTÍNEZ, R.- VALLEJO GARAY, L. (coords.): *Los Reyes Católicos y Granada*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 213-226.

CONCLUSIONES

Con la construcción del Palacio de los Duques del Infantado de Guadalajara Juan Guas (1403-1496) alcanza su madurez como arquitecto, después de una larga trayectoria como maestro de los templos mayores de Ávila, Segovia y Toledo, y como técnico al servicio de los Reyes Católicos en los monasterios de Toledo y Guadalupe.

Así, mientras que en la Catedral de Ávila (1458-1472), en la Catedral de Segovia (1485-1495), en el monasterio de San Francisco de Guadalajara y en el convento de San Juan de los Reyes (1477-1495) o en la desaparecida Hospedería Real de Guadalupe (1487-1491) se limita a seguir los principios estéticos del arte gótico; a las órdenes de los Mendoza consigue diseñar un palacio señorial totalmente innovador, resultado de la integración de las técnicas tradicionales de cantería elaboradas en Borgoña y Flandes, de las soluciones de distribución de espacios y de los programas decorativos ideados por los alarifes de al-Andalus, y de las teorías clasicistas planteadas por los tratadistas italianos del Quattrocento.

El acierto en la combinación de elementos de estilo gótico, renacentista y oriental convierte al Palacio de los Duques del Infantado en la construcción hispánica más importante del siglo XV. Es la respuesta material a un sin fin de interrogantes que, hasta entonces, no habían podido resolver los maestros de obras; se trata de la codificación de un modelo germinal para toda la arquitectura peninsular y ultramarina del siglo XVI y que tendrá como resultado inmediato la creación de los estilos plateresco y manuelino.

Tanto la traza como los programas ornamentales, así como la distribución de las dependencias, planteadas por Juan Guas para Guadalajara son únicos e inéditos en la historia de la arquitectura y crean unas sinergias en el diseño edificatorio que permiten colocar al Infantado en un punto de inflexión, "*a quo et ad quem*", en el devenir de las ideas estéticas.

No podemos olvidar la aportación de los Mendoza, el Marqués de Santillana, primero y el Conde de Tendilla y el Gran Cardenal después, en la importación y difusión de las ideas filosóficas y literarias del Humanismo italiano; bien por el cultivo directo de la escritura, bien por el fomento de la edición y traducción de las obras de los maestros clásicos. Pero también, por el contacto directo con los centros culturales más importantes, como ocurrió con las embajadas de Iñigo López de Mendoza y Suárez de Figueroa, primer conde de Tendilla, a Mantua en

1459, o la de Íñigo López de Mendoza y Quiñones, segundo conde de Tendilla, a Roma en 1487.

E, igualmente, en las grandes obras planificadas en la ciudad de Guadalajara y en otras localidades bajo el patrocinio de los Mendoza. Podemos señalar, en la capital alcarreña, el Palacio del Gran Cardenal (1491-1497) y el de Don Antonio de Mendoza (1500-1509) proyectados por el arquitecto Lorenzo Vázquez. Como también el Palacio Ducal (1492-1500) en Cogolludo, el Colegio de Santa Cruz (1486-1491) en Valladolid o el Hospital de Santa Cruz (1499-1535) en Toledo, estos dos últimos erigidos bajo el patrocinio póstumo del cardenal Pedro González de Mendoza.

Gracias a esta visión moderna de los nobles alcarreños, Juan Guas pudo plantear un modelo arquitectónico que asumía las corrientes italianas en una propuesta general de respeto a la tradición occidental y oriental, y no como simples citas cultas que trataban de modernizar un proyecto netamente medieval.

El modelo de fachada, la incorporación de la galería y del jardín, la dimensión otorgada al patio y sus funciones de distribución, se codificarán como los principales atributos que definirán toda la arquitectura residencial y hospitalaria hispánica del siglo XVI. La pervivencia de estos elementos, aún después de las teorías elaboradas durante el Cinquecento, permitirá la singular identificación de unas características propias del renacimiento en los territorios hispano-lusos, especialmente en los estilos protorrenacentistas plateresco y manuelino.

En conclusión, el Palacio de los Duques del Infantado es excepcional por su capacidad de síntesis entre los modelos estilísticos de la cultura occidental, medieval y clásica, y de la oriental; un ejercicio que, en parte, ya había ensayado en el Castillo de los Mendoza (1475) de Manzanares el Real. Todas las soluciones plasmadas por Juan Guas serán incorporadas, desde una perspectiva unilateralmente clásica, por los principales arquitectos del siglo XVI que conocieron directamente la obra de Guadalajara, como Lorenzo Vázquez, Alonso Covarrubias, Juan y Gregorio Gil de Hontañón, Juan de Castillo, o Juan Gómez de Mora.

Inmediatamente finalizadas las obras, y aún antes, las Casas Mayores de los Mendoza en Guadalajara fueron sujeto y objeto de admiración de todos aquellos que tuvieron oportunidad de conocerlas, y cita obligada en los libros de viajes y crónicas escritas o publicadas entonces. También se convirtió en un centro cortesano y cultural de referencia durante todo el siglo XVI; quizás, como hito representativo podamos anotar la instalación de una imprenta en sus dependencias

en el año 1564 para la edición del libro *Memorial de cosas notables, compuesto por Don Yñigo López de Mendoza, Duque quarto del Infantado*. Inmediatamente después, el quinto duque propondría una reforma parcial de su propiedad volviendo a reunir en el Infantado a artistas de distinta procedencia, como el pintor florentino Rómulo Cincinato, discípulo directo del gran Miguel Ángel.

El acierto en la combinación de tantas tendencias dispares, y en la participación de importantes artistas, ha elevado al Palacio Ducal del Infantado a lo más alto de la historia de la arquitectura, a poder identificarlo como un hito del genio creador que debe revalidarse con su inclusión en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO.

RESTAURACIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA DE *SAN PEDRO ARREPENTIDO O LAS LÁGRIMAS DE SAN PEDRO* DE LUCA GIORDANO, GUADALAJARA

Elena GARCÍA ESTEBAN

INTRODUCCIÓN

Al emprender los trabajos de restauración e investigación sobre una obra pictórica que parecía tener bastante buena calidad, se descubrió que se trataba de una de las versiones de autor que el napolitano Luca Giordano hizo durante su estancia y período de trabajo para la corte española.

Investigando sobre el autor y su técnica de trabajo, se ha redescubierto a un maestro con gran talento y habilidad excepcional que, por su forma de trabajo tan particular, (enorme rapidez ejecutiva y uso de imitaciones) creó cierto descrédito tradicionalista. No obstante, este estudio pretende mostrar y ser una puesta en valor más de la genialidad de la obra de Luca Giordano a través de la visión de la restauración de obras de arte.

El Museo Nacional del Prado contiene una de las mayores colecciones sobre obra de Giordano y con motivo de la restauración en 2008 de la bóveda del Casón del Buen Retiro, se efectuó una exposición y un simposio en torno al autor, comisariada por D. Andrés Úbeda, (jefe de conservación de pintura Italiana y Francesa hasta 1700), especialista en Giordano. Sus investigaciones me han servido de punto de referencia indispensable para elaborar este estudio (nos consta que actualmente trabaja en la producción sobre el futuro catálogo de autor razonado del Prado, de Luca Giordano, y que contará con la reseña de este cuadro).

Gracias a la oportunidad excepcional e inestimable ayuda de poder contar con el asesoramiento y visita técnica de la restauradora Dña. María Antonia López de Asiaín y del conservador D. Andrés Úbeda de los Cobos, ambos del Museo Nacional del Prado, se ha podido comprobar que existen otras versiones de autor de esta obra, y en concreto en el citado museo.



Imagen 1. Luca Giordano, *San Pedro arrepentido*. Guadalajara.

Durante el transcurso de estos trabajos de restauración e investigación, además pude visitar la otra versión de *San Pedro arrepentido*, que se encuentra en el depósito del Prado, y consultar los archivos e informes técnicos de restauración existentes con el propósito de obtener y recabar la máxima información a fin de restaurar, de la mejor forma posible, la obra de arte que tenía entre manos.

IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

Autor: Luca Giordano (1634-1705)

Título: *San Pedro arrepentido o Lágrimas de San Pedro*.

Cronología: periodo español, hacia 1697.

Materiales y técnicas: pintura al óleo sobre lienzo.

Medias pintura/bastidor: 54 cm x 40,70 cm.

Firmas: no tiene ninguna firma, marca, numeración ni inscripción.

Propiedad: Propiedad particular. Palacio de los Condes de Coruña. Guadalajara.

DESCRIPCIÓN E ICONOGRAFÍA

Este cuadro representa a *San Pedro arrepentido*, realizado por Luca Giordano a la manera de Ribera.

Se trata de una pintura de devoción privada en la que Giordano presenta a San Pedro arrepentido derramando lágrimas de aflicción después de haber negado a Cristo por tres veces. Con la mirada elevada al cielo, las manos entrelazadas a la altura del pecho, en actitud de ruego, demostrando profundo recogimiento y gran emotividad.

En gesto de piadosa oración, el Apóstol implora perdón por su pecado. Sobre la piedra del primer término, en la que han quedado marcados los profundos surcos de sus lágrimas, descansa la llave, atributos que lo identifican como fundador de la Iglesia.

La imagen representada muestra la figura del Apóstol como un anciano con barba y pelo canoso, vistiendo manto ocre y túnica azul. El aspecto físico es macizo y rudo, como se puede apreciar en la anatomía corpulenta del cuello, brazos, manos y venas marcadas, propias de sus orígenes de pescador.

El apóstol San Pedro, era también conocido como Cefás o Simón; Cabe resaltar que se menciona a Pedro (Petro) como la masculinización de Petra, en griego *πέτρα*, es decir Roca o Piedra.

De acuerdo con la narración evangélica del Nuevo Testamento, Pedro era un pescador judío de Galilea, conocido por ser uno de los doce apóstoles, discípulos de Jesús de Nazaret. Es llamado "El príncipe de los Apóstoles". La Iglesia Católica Romana lo identifica a través de la sucesión apostólica como el primer Papa de la Iglesia, basándose, entre otros argumentos, en las palabras que le dirigió Jesús: "Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y el poder de la Muerte no prevalecerá contra ella. Yo te daré las llaves del Reino de los Cielos. Todo lo que ates en la tierra, quedará atado en el cielo, y todo lo que desates en la tierra, quedará desatado en el cielo" (Mateo 16:18-19). Esto explica su supremacía en la comunidad cristiana.

La imagen de San Pedro en lágrimas va a ser del gusto de la Iglesia en la España de la Contrarreforma, quien trata de divulgar entre los fieles la idea del arrepentimiento y la penitencia por contraposición al valor de la fe, doctrina en la que se apoyaba la reforma de Lutero en los países del norte de Europa. Si la cabeza de la Iglesia y el origen del papado, así como el más importante de los apóstoles era capaz de negar a su maestro para después arrepentirse, su imagen se verá humanizada invitando a que el más humilde de los fieles pueda merecer el perdón divino. Este tipo de escenas eran necesarias para ensalzar la importancia del sacramento de la confesión y la oración, tema de indudable importancia para una iglesia después del Concilio de Trento.

Esta misma representación de San Pedro en lágrimas arrepentido, fue un modelo iconográfico utilizado con bastante frecuencia por los mejores autores de épocas cercanas y de la pintura española del Siglo de Oro, podemos comprobarlo en obras de El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Luis Tristán, Juan Bautista Maíno, Francisco de Goya, Valdés Leal, Miguel March, Mattía Preti, El Guercino Gerard Seghers, Georges de la Tour, etc.

EL AUTOR: LUCA GIORDANO

Luca Giordano (1634-1705) pintor, grabador y muralista napolitano, es uno de los mejores artistas de su época. Sus comienzos en el taller Ribera y ayudante de Pietro da Cortona, así como sus numerosos viajes por Roma, Venecia y otras

ciudades en busca de mayor conocimiento, van a marcar e influenciar tanto su obra, como su estilo de fusión pictórica y su forma de trabajar. Llegó a Madrid a principios de julio 1692 y permaneció en España durante una década, adquiriendo gran popularidad y reconocimiento en la corte española. Fue un gran intérprete pictórico para un reinado débil de la monarquía española de finales del siglo XVII. Tras la muerte de Carlos II y a la difícil situación durante la época de Felipe V, decide volver a Nápoles en febrero de 1702.

Giordano fue un gran artista que poseía una sorprendente habilidad técnica, era un pintor que era capaz de utilizar un número infinito de recursos técnicos, aprendidos durante una vida de inagotable curiosidad, con el fin de conseguir una pintura de enorme calidad, además de utilizar la alegoría y la metáfora como pocos.

Su actividad, bastante prolífica, y su velocidad al pintar, se reflejan en su apodo “luca fa presto”, así como por su versatilidad ya que también efectuaba imitaciones de otros grandes artistas “Luca alla maniera di...”

Lo cierto es que la actividad de Giordano fue incesante y arrolladora por la gran cantidad y calidad de las numerosas obras y murales que existen de este autor y están documentadas. La ayuda de un taller muy bien organizado, la utilización recurrente de los mismos modelos y el uso habilidoso e inteligente de la técnica, hacen de Giordano un autor prolífico en obras, con gran genio creativo, exprimiendo al máximo su talento y virtuosismo excepcional.

OTRA VERSIÓN DEL AUTOR

En el Museo del Prado se encuentra otra versión *San Pedro arrepentido* de Giordano de indudable similitud. Según el informe del Departamento de Conservación, el cuadro procede de la Colección Real (Palacio Real Nuevo, Madrid, pieza de comer la serenísima infanta, 1772, nº 386) y aparece por primera vez mencionado en el Inventario del Alcázar de Madrid en 1734 (tras el incendio) y se le cita como pareja de una Magdalena. (*Inventarios Reales. Real Palacio de Madrid, 1734, Vol. VI, p.50*).

En 1821 ya formaba parte de las colecciones que se exponían en el Museo del Prado, EUSEBI, L., *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado*, p.26. Actualmente se encuentra ubicado en el depósito del Museo.



Imagen 2. Luca Giordano, *Lágrimas de San Pedro o San Pedro arrepentido*.
Óleo/lienzo, 66x55cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. (Cat. P00173)

LA OBRA: TÉCNICA PICTÓRICA Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

Las características técnicas con las que Luca Giordano se enfrenta a la pintura coinciden completamente con esta obra alcarreña. El autor, además de trabajar para la corte e instituciones eclesiásticas, también realizaba encargos para particulares. Giordano, como hemos apuntado, era un artista muy ágil, de rápida y prolífica ejecución, con esta obra podemos comprobar el uso constante y recurrente en la reutilización de modelos, por comparación con la otra versión de mayor tamaño que se encuentra en el Museo del Prado.

En esta obra, podemos apreciar también una ejecución similar; el artista utiliza el mismo tipo de preparación rojiza, que le aporta a la obra cierta tonalidad y efecto final, además de rapidez en la factura, puesto que puede utilizarse como un color más parte del fondo o de reserva pictórica, recurso técnico muy utilizado por Giordano y por los pintores de la segunda mitad del siglo XVI en Italia. Aplica una ligera capa de pintura al óleo, que contrasta con las zonas de más empaste, y que suelen coincidir con las claras, como son las carnaciones. La pintura posee una pincelada muy suelta y en el tratamiento de las calidades, podemos apreciar también, esa manera rápida de trabajar y esa forma tan recurrente de hacer las obras, tan esbozadas, pero al mismo tiempo tan bien comprendidas y bien efectuadas, que con “cuatro toques” maestros en el lugar exacto, convierte una obra buena, en excepcional. Gran habilidad como dibujante, reproduce un vigoroso modelado de la anatomía aportando al retrato de San Pedro gran expresividad y sentimiento; los ropajes y carnaciones muestran el perfecto dominio de la técnica, reproduciendo el volumen con machas de color de luces y sombras.

El cuadro, en general, se encontraba en un inadecuado estado de conservación.

Posee el bastidor original, de madera de pino y fijo; los encastrados son interiores y están reforzados con tachuelas. El travesaño inferior tiene un ligero alabeo y el superior algunas marcas y pequeños agujeros, evidencias de haber sufrido en el pasado algún pequeño ataque de xilófagos, no activo en la actualidad. Los largueros muestran algunas manchas de pintura azulada que pudiesen ser originales por la descarga del pincel.

El soporte está compuesto por un único paño, de lino y de ligamento tipo tafetán. La tela se encuentra clavada directamente a los bordes del bastidor con su colocación y tachuelas de forja originales. Los remates de las puntas están efectuados unos con 45° hacia afuera, y otras puntas hacia adentro (estilo español y estilo italiano). Los bordes tienen aplicadas capas de preparación, datos que nos

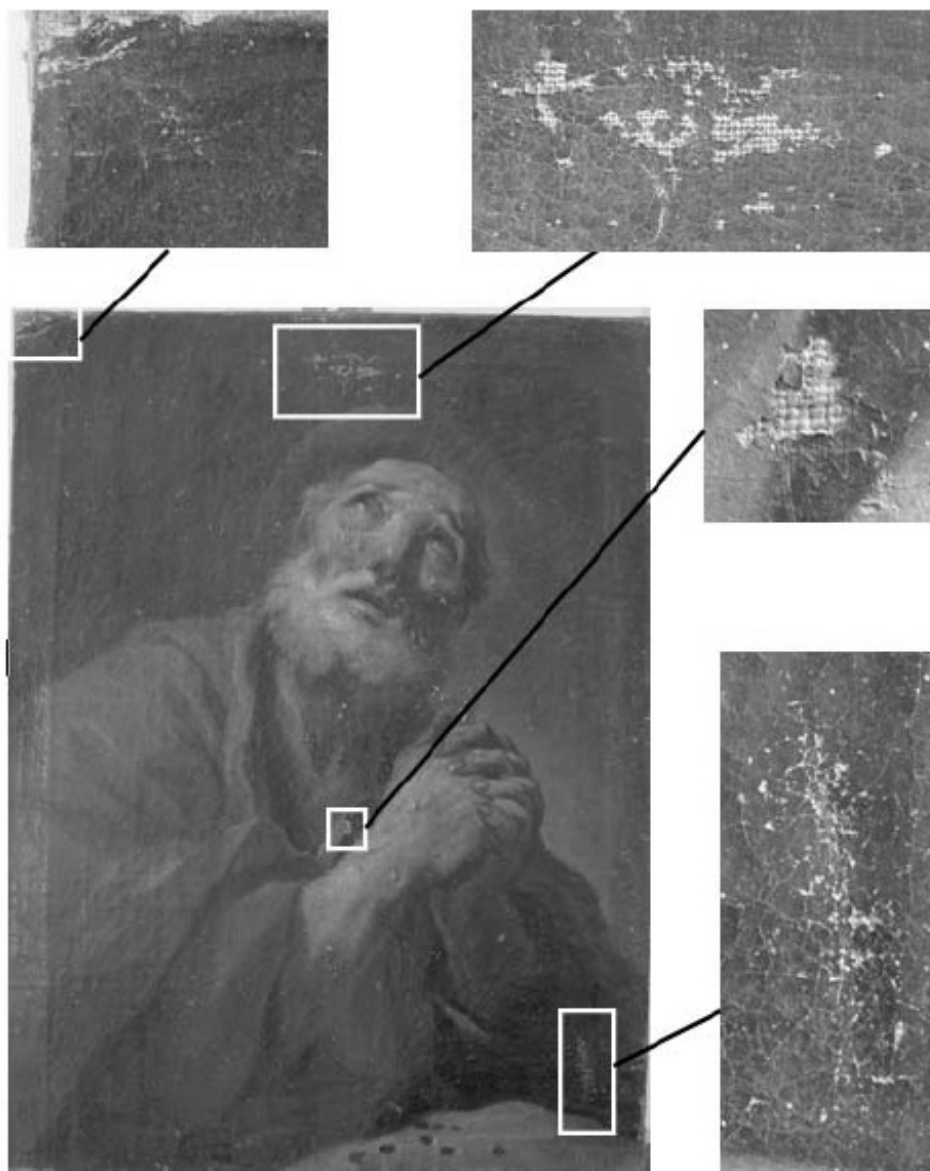


Imagen 3. Alteraciones: localización de las principales pérdidas de estratos.

indican que el lienzo fue preparado con anterioridad a su colocación en el bastidor y probablemente por un taller italo-español. El hecho de encontrar obras sin reentelar o sin bordes añadidos, es algo que resulta excepcional al tratarse de obra antigua. El lienzo presentaba oxidación de las fibras y un ligero destensado (proceso de degradación natural y envejecimiento de las fibras textiles, sobre todo

por el efecto que producen a nivel molecular, la ruptura de los puentes de hidrógeno de la celulosa).

Los estratos superficiales se encontraban alterados, con marcas y relieves de craqueladuras y cazoletas. En el ángulo superior derecho destaca una craqueladura en forma circular o de “tela de araña”. Tenía pequeñas pérdidas cromáticas y de preparación, además que algunos estratos que estaban a punto de caerse por falta de adherencia. También tenía traspasadas las marcas perimetrales del bastidor.

Todo ello se encontraba bajo una gran capa de suciedad incrustada, restos de deposiciones de insectos y oxidación del barniz, que enmascaraba por completo el aspecto original de la obra.

TRATAMIENTO REALIZADO

Para efectuar los tratamientos de restauración y conservación necesarios, se han aplicado los criterios, técnicas y normativas que existen actualmente para la intervención de obras de arte.

La excepcionalidad de contar con una obra que nos ha llegado virgen y sin ningún tipo de intervención anterior, ha sido toda una suerte, pues la finalidad principal en los trabajos que se han realizado, era devolver a la pieza su correcta lectura, (seguido siempre de principios de reversibilidad), regenerar sus materiales constitutivos en la medida de lo posible, al mismo tiempo que mantener y conservar todos los elementos originales que nos habían llegado, como su travesaño, su colocación primigenia con sus tachuelas, la pátina que le ha otorgado el paso del tiempo, etc.

Es cierto que en todo tratamiento de restauración que se realiza, la limpieza y eliminación de las capas de suciedad (que aceleran la degradación de la obra) y de barniz oxidado (que ya no cumple su función de protección), es una tarea sumamente delicada e irreversible, pero a la vez completamente necesaria, puesto que con su eliminación se ha podido recuperar además, numerosos aspectos estéticos de la obra, como los colores reales, la profundidad, volumen, ese toque de brillo en los ojos, de las lágrimas, en suma, todas las pinceladas y expresividad que un maestro como Luca Giordano podía demostrar.

Básicamente, los tratamientos de restauración-conservación efectuados, han consistido en:

- Documentación y estudio de la obra y del autor.



Imágenes 4-7. Tratamientos de restauración, limpieza, estucado y estado final (detalle).

- Eliminación de toda suciedad superficial acumulada, tanto en anverso como reverso.
- Desmontaje del marco.
- Protección de la capa pictórica.
- Limpieza del reverso.
- Consolidación y regeneración del soporte, de la capa de preparación y de la película pictórica con materiales de naturaleza similar y compatible.
- Desprotección de la capa pictórica.
- Pruebas y catas de limpieza.
- Limpieza exhaustiva de la superficie pictórica: para recuperar la correcta lectura de toda la obra se ha procedido a la eliminación de aquellos estratos superficiales ajenos a la misma.
- Capa de intervención y barnizado de nutrición.
- Estucado de las pérdidas de preparación.
- Reintegración cromática de lagunas con materiales completamente reversibles.
- Barnizado final de protección.
- Colocación del marco y elementos de protección.

CONCLUSIÓN

Con este artículo he querido mostrar que actualmente, el estudio y tratamiento de restauración y conservación de obras de arte contribuyen a registrar, documentar y descubrir un gran número de detalles con gran precisión, que nos permiten conocer más datos acerca del autor, la obra, la época, su técnica de ejecución, etc. con la consiguiente puesta en valor de obras de naturaleza artística, además de servir de referencia para futuras investigaciones que pudieran surgir sobre este autor y la obra.

Las labores de restauración son trabajos de suma responsabilidad, puesto que se trabaja sobre originales irremplazables, de ahí que requieran una alta especialización y un exhaustivo estudio, conocimiento y equilibrio entre “cabeza, mano y corazón”.

El fin último de los trabajos de restauración realizados sobre la pintura de *San Pedro Arrepentido* del gran maestro Luca Giordano, era comprender al autor y el mensaje que nos ha querido transmitir, para poder recuperar la correcta lectura de su obra, actuando siempre con criterios de reversibilidad y el máximo respeto.

BIBLIOGRAFÍA

BRUQUETAS, R. (2002): *Técnicas y Materiales de la pintura española en los siglos de Oro*, Madrid, fundación de Apoyo al arte Hispánico.

CEREZO SAN GIL, G. M. (1986): *Luca Giordano y el virrey Santisteban: un mecenazgo peculiar*" Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº 26, pp. 73-88

EXPOSICIÓN (2002): *Luca Giordano y España*, Catálogo Exposición Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid.

FEDERICO REVILLA. (2007): *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid. Ed Cátedra.

FERRARI, O.- SCAVIZZI, G. (2000): *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 vols., Nápoles, Electa.

GUARDUCCI, M. (1963): *La tradición de Pedro en el Vaticano: a la luz de la historia y de la arqueología*. Tipografía Políglota Vaticana.

MACARRÓN, A.-GONZÁLEZ, A. (1998): *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid, Ed.Tecnos.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. - SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, A., (2000). *Las Lágrimas de San Pedro en la pintura española del siglo de Oro*. Ed. Museo de Bilbao,

ROIG, J.F., (1950). *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ed. Omega.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A., (2008). *Luca Giordano: técnica. Pintura mural - Technique. Wall painting*, Madrid, Museo Nacional del Prado,

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

PALOMINO, A. (1715): *El museo pictórico y la escala óptica*.
http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=392 [última consulta 27/05/2013]

ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: “Luca Giordano”, Museo Nacional del Prado, Enciclopedia *on line*. <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/giordano-luca/> [última consulta 27/05/2013]

Museo Nacional del Prado: Galería *on line*: Las lágrimas de San Pedro. <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/san-pedro-arrepentido-o-lagrimas-de-san-pedro/> [última consulta 27/05/2013]

BIBLIOGRAFÍA

(Febrero 2013 - Diciembre 2014)

José Ramón LÓPEZ DE LOS MOZOS JIMÉNEZ

HISTORIA

Actas del XIV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares, Alcalá de Henares: 27-30 noviembre 2014, Madrid, Institución de Estudios Complutenses, Diputación Provincial de Guadalajara y Centro de Estudios Seguntinos-Ayuntamiento de Sigüenza, 2014, 694 pp.

Sobre Guadalajara contiene: Historia: DIEGO PAREJA, Luis Miguel de, “Afrancesados en el Valle del Henares durante la Guerra de la Independencia”, pp. 13-34; PLAZA DE AGUSTÍN, Javier, “Los caballeros de los Montes de Guadalajara y la protección de los bosques de la ciudad al final de la Edad Media”, pp. 35-48; MARTÍN PRIETO, Pablo, “El Señorío de Guadalajara en la Edad Media. Contribución a su estudio”, pp. 49-63; MARTÍNEZ GÓMEZ, Luis Antonio, “Colegiales de Fuentelahiguera en el Colegio Mayor de San Ildefonso”, pp. 111-150; RANERA NADADOR, Juan Gabriel, “El décimo duque del Infantado, Juan de Dios Silva y Mendoza. Guerra de Sucesión, patronato y entierro”, pp. 151-166; DONDERIS GUASTAVINO, Amparo, “El Obispo Minguella y la investigación de la historia seguntina”, pp. 183-196; BERLINCHES BALBACID, Juan Carlos, “El drama de la libertad: Las Juntas de Libertad Vigilada”, pp. 235-247; ESPINOSA PÉREZ, Juan Antonio, “La actuación de las organizaciones de izquierda de Guadalajara ante la sublevación de julio de 1936”, pp. 249-262; CALERO DELSO, Juan Pablo, “La vanguardia alcarreña de la educación femenina”, pp. 277-293; JODRA VIEJO, Sonia, “Desarrollo de la prensa local en Guadalajara al albur de los cambios político-sociales de la Transición (1975-1985)”, pp. 309-326; CABREJAS IÑESTA, Enric, “Luzaga. La cuestión nominativa del municipio de Guadalajara”, pp. 327-340; GAMO PAZOS, Emilio, “Un elemento arquitectónico altomedieval de Tamajón (Guadalajara)”, pp. 341-345, y ESTEBAN AMATE, Noelia, “In Memoriam Pilar Sánchez Lafuente”, pp. 685-692.

AGUILAR SERRANO, Pedro, *El Cubillo, de aldea a villa*, Guadalajara, Ed. Jesús E. Padín-Intermedio Ediciones, 2013, 210 pp.

ALEGRE CARVAJAL, Esther (dir.), *Las Damas de la Casa de Mendoza*, Madrid, Ed. Polifemo, 2014, 784 pp.

BALLESTEROS SAN JOSÉ, Plácido, *Alvar Fáñez. Trayectoria histórica del defensor del reino de Toledo (1085-1114)*, Guadalajara, Intermedio Ediciones y Universidad de Alcalá. Centro Internacional de Estudios Históricos Cisneros, 2014, 246 pp.

BALLESTEROS SAN-JOSÉ, Plácido; RODRÍGUEZ PANIZO, Paloma, y SANZ ESTABLÉS, Carlos, *Evolución histórica de la Diputación Provincial de Guadalajara (1813-2013)*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2013, 240 pp.

BARRIO ONRUBIA, Salvador, “Los límites entre las diócesis de Sigüenza y de Osma en el año 1229”, *Revista de Soria*, n.º 84 (Soria, Diputación Provincial de Soria, Primavera 2014), pp. 61-77.

BENITO LÓPEZ, José Enrique, “Investigaciones arqueológicas en el castillo de Valfermoso de Tajuña (Guadalajara)”, *Castillos de España*, n.º 171-172 (Madrid, Asociación Española de Amigos de los Castillos, Marzo 2013), pp. 55-62.

BERLINCHES BALBACID, Juan Carlos, *Violencia política en la provincia de Guadalajara (1936-1939)*, Guadalajara, Ed. Aache (col. Letras Mayúsculas, n.º 40), 2014, 80 pp.

BERMEJO BATANERO, Fernando y RUÍZ RODRÍGUEZ, Ignacio, *Constitucionalismo español y Diputación Provincial de las Guadalaajaras: de España a América*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2014, 224 pp. (Premio Provincia de Guadalajara de Investigación Histórica y Etnográfica “Layna Serrano” 2013).

CABAÑAS GONZÁLEZ, M^a Dolores (introducción y estudio), *Fuero de Molina*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2012 [pero 2013], 112 pp. + LX láms. color.

CANTERO GONZÁLEZ, Javier y GONZÁLEZ ATIENZA, Fernando, *La Thova. Historia de la Villa de La Toba*, Guadalajara, Ed. Ayuntamiento de La Toba, 2014, 174 pp.

CARRIEDO TEJEDO, Manuel, “Los judíos en el reino de León (1055-1230). Documentos y testimonios”, en SÁNCHEZ-LAFUENTE PÉREZ, Jorge y AVELLO ÁLVAREZ, José Luis (Editores), *El mundo judío en la Península Ibérica: sociedad y economía*, Cuenca, Alfonsópolis (col. El Legado de la Historia), 2012, pp. 19-139. (Contiene ocho testimonios sobre judíos en la provincia de Guadalajara: Guadalajara, Moratilla de los Meleros, Sigüenza, Molina de Aragón y Azuqueca de Henares).

CASTELLANO RUIZ DE LA TORRE, Ricardo y RODRÍGUEZ PASCUA, Miguel Ángel, *Guadalajara y la Guerra Civil, frente a frente*, Madrid, Ed. Colectivo Guadarrama, Grupo de Preservación Histórica, 2014, 248 pp.

CERDEÑO, M^a Luisa, SAGARDOY, Teresa y CHORDÁ, Marta, *Los Celtiberos en Molina de Aragón. Los pueblos prerromanos de la meseta oriental*, Madrid, Asociación de amigos del museo comarcal de Molina de Aragón (col. Fondos de Los Museos de Molina, N^o 2), 2013, 166 pp.

CERDEÑO, M^a Luisa, GAMO, Emilio y SAGARDOY, Teresa, (coords.), *La romanización en Guadalajara. Arqueología e historia*, Madrid, Ediciones de La Ergástula, S. L., 2013, 292 pp.

Contiene: GUARINOS LÓPEZ, Ana, “Presentación”, p. 9; ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel, “Prólogo”, pp. 11-12; CERDEÑO, M^a Luisa, GAMO, Emilio y SAGARDOY, Teresa, “Introducción. Diferentes visiones de la romanización”, pp. 13-15.

Parte I: La romanización en su contexto: arqueología, epigrafía, textos.

CERDEÑO, M^a Luisa, GAMO, Emilio y SAGARDOY, Teresa, “Los celtiberos que encontró Roma: novedades arqueológicas”, pp. 19-34; GOZALBES, Enrique, “La visión romana de la conquista: las fuentes literarias sobre Guadalajara”, pp. 35-45; GIMENO, Helena, “Paisajes epigráficos de la provincia de Guadalajara: los altos valles del Henares y del Tajo”, pp. 47-61; GÓMEZ-PANTOJA, Joaquín L., “*Complutum* y su territorio”, pp. 63-71; ESPINOSA, David, “Ercávica, [*oppidum*] *Latinorum veterum*. Romanización e integración jurídica en la provincia de Guadalajara a través del derecho latino”, pp. 73-89; MORÈRE, Nuria, JIMÉNEZ, Jesús y GARCÍA-CONTRERAS, Guillermo, “La explotación de la sal en época prerromana y romana en la Meseta oriental: el río Salado de Sigüenza a la luz de algunos materiales inéditos”, pp. 91-107.

Parte II: Arqueología romana.

GAMO, Emilio, “El poblamiento romano en Guadalajara durante la época imperial”, pp. 111-136; CARDÍN, Isabel y CUADRADO, Miguel Ángel, “El yacimiento del polígono UG-XVI de Azuqueca de Henares. La explotación del valle del Henares en época romana”, pp. 137-144; SÁNCHEZ-LAFUENTE, Jorge

y GARCÍA-GELABERT, M^a Paz, “Hallazgos numismáticos en la villa romana de Las Casutillas (Corduente)”, pp. 145-151; SÁNCHEZ-LAFUENTE, Jorge, “Luzaga, ciudad de la Celtibera (II)”, pp. 153-188; HERAS, César M. y BASTIDA, Ana B., “Cambio cultural / romanización en la paramera alcarreña: el hábitat de “Valdeherrerros-La Azafuera” (Riba de Saelices, Guadalajara)”, pp. 189-210; VALERO, Miguel Ángel, “El cambio de patrón poblacional en el *territorium* de Ercávica: avance sobre un proyecto de evolución del paisaje en La Alcarria”, pp. 211-236; VARA, Consuelo y MARTÍNEZ PEÑARROYA, José, “El Puente de Murel. Arqueología de un puente hispanorromano en el Alto Tajo”, pp. 237-248; MORÍN, Jorge, BARROSO, Rafael, SÁNCHEZ, Isabel y AGUSTÍ, Ernesto, “El yacimiento hispanorromano de “Las Zorreras” en Yunquera de Henares, Guadalajara (siglos I-IV d.C.)”, pp. 249-264, y “Bibliografía”, pp. 265-290.

CERDEÑO, María Luisa y GAMO, Emilio, “Fíbula romana “de rodilla” (*kniefibeln*) procedente de Hijes (Guadalajara)”, *Zephyrus*, LXXII (Universidad de Salamanca, julio-diciembre 2013), pp. 175-182.

DONDERIS GUASTAVINO, Amparo, “Las relaciones exteriores en el Archivo Municipal de Sigüenza: los expedientes de hermanamiento”, en *Actas de las X Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos. España en el Exterior. Guadalajara, 9-11 de noviembre de 2011. Archivo Histórico Provincial de Guadalajara*, Guadalajara, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, 2013, pp. 411-429.

ESTEBAN LORENTE, Juan Carlos, *El Eco de Sigüenza se confiesa. Un año en la Diócesis de Sigüenza-Guadalajara*, Valencia, El Autor, 2013, 201 pp. (Tirada 50 ej.).

GAMO PAZOS, Emilio, “Cuevas y alturas: reocupación de hábitats prerromanos en el Bajo Imperio en la provincia de Guadalajara”, en ÁLVAREZ JIMÉNEZ, David, SANZ SERRANO, Rosa y HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David (eds.), *El espejismo del bárbaro. Ciudadanos y extranjeros al final de la Antigüedad*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I (Biblioteca Potestas, 1), 2013, pp. 213-239.

GAMO PAZOS, Emilio, “Reaparición de la inscripción EE IX, 315 de Marchamalo (Guadalajara, España)”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II. H.^a Antigua*, t. 26, 2013, pp. 291-302.

GAMO PAZOS, Emilio, *Epigrafía paleohispánica entre Carpetania y Celtiberia*, Madrid, La Ergástula, 2014, 170 pp.

GAMO PAZOS, Emilio, “La colección numismática del antiguo Museo de Guadalajara: 1838-1902”, *Documenta & Instrumenta*, 12 (2014), pp. 119-144.

GAMO PAZOS, Emilio y AZCÁRRAGA CÁMARA, Sandra, “Cerámica de barniz negro de época romana republicana en yacimientos celtíberos y carpetanos de la provincia de Guadalajara”, *Lxcentvm XXXI* (Anales de la Universidad de Alicante. Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua, 2012), pp. 131-146.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, “La política exterior de Felipe II en el reino de Nápoles según las instrucciones dadas al virrey Don Íñigo López de Mendoza de 1575”, en *Actas de las X Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos. España en el Exterior. Guadalajara, 9-11 de noviembre de 2011. Archivo Histórico Provincial de Guadalajara*, Guadalajara, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, 2013, pp. 203-222.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Trillo en las ordenanzas de 1591*, Guadalajara, Editores del Henares (col. Temas de Guadalajara, 2) / Ayuntamiento de Trillo, 2014, 80 pp.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Tamajón en la Edad Moderna (Siglos XVI a XIX)*, Guadalajara, Editores del Henares (col. Temas de Guadalajara, 3) / Ayuntamiento de Tamajón, 2014, 232 pp.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Baltasar Porreño y Mora. Cosas notables que han sucedido en Sacedón (1611-1631)*. En el 400 aniversario de la presencia de Nuestra Señora del Socorro en su ermita (1614-2014), Guadalajara, Editores de Henares (col. Temas de Guadalajara, 5), 2014, 128 pp.

GASCÓN RICAÑO, Antonio, “Más datos sobre Luis Gil Ranz, discípulo e intérprete de señas de Goya”, Zaragoza, 2013, 13 pp., en www.cultura-sorda.eu

GISMERA VELASCO, Tomás, *Atienza a través de sus personajes*, Madrid, Asociación Sibilas de Atienza, 2014, 124 pp.

GONZÁLEZ RAMOS, Roberto, “The armoury of the Dukes of the Infantado. Collecting, prestige and meaning”, *Journal of the History of Collections* Vol. 25, n.º 3 (Oxford University Press, 2013), pp. 335-350.

XII y XIII Jornadas de Estudios Briocenses, Brihuega, Asociación cultural Gentes de Brihuega, 2012 y 2013 (pero 2014), 24 pp. (Separata de *Gentes de Brihuega*, n.º 17 (Brihuega, Diciembre 2013)).

Contiene: ROJO ALIQUÉ, Pedro Carlos, “In memoriam. D. Jesús Simón Pardo y D. José Vega Blas”, p. 3; JUAN-GARCÍA, Ángel de, “In memoriam. García de Paz, sabiduría, talento y amistad”, p. 4; GARCÍA DE PAZ, José Luis, “Patrimonio Desaparecido en Brihuega”, pp. 5-8; CABALLERO GARCÍA, Antonio, “Brihuega: Memoria visual y cambio urbano a finales del siglo XX”, pp. 9-16; LUCAS LÓPEZ, Raúl de, “La capilla de Brihuega: *Un monumento recuperado*”, pp. 17-22, y ROJO ALIQUÉ, Pedro Carlos, “Don Ángel Gonzalo, cuidando de la Casa de Dios”, p. 23.

LARA MARTÍNEZ, María, *Enclaves templarios en España. La extraordinaria historia de los caballeros de la Orden del Temple en España*, Madrid, Ed. EDAF, S. L. U., 2013, 272 pp. (En Guadalajara: Albalate de Zorita y Guadalajara, pp. 132 y 134, respectivamente).

LAYUNO, Ángeles [dir.], *Minas de plata de Hiendelaencina. Territorio, Patrimonio y Paisaje*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones (col. Monografías Arquitectura, 05), 2014, 254 pp.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, “Hacia una *Bibliografía de la ópera minor* del Profesor García de Paz”, *Libros de Guadalajara*, viernes, 13 de diciembre de 2013, 38 pp. (<http://librosdeguadalajara.blogspot.com.es/>)

MONJE CIRUELO, Luis, *Alcarreños de la Transición*, Guadalajara, Aache Ediciones, 2013, 344 pp.

PASTORE, Stefania, “Los alumbrados castellanos: cuatro puntos de discusión”, en GARCÍA PINILLA, Ignacio J. (Coord.), *Disidencia religiosa en Castilla la Nueva en el siglo XVI*, Toledo, Almud, ediciones de Castilla-La Mancha (col. Biblioteca Añil, 55), 2013, pp. 59-82.

PECES RATA, Felipe-G., *Algunos personajes ilustres en la diócesis de Sigüenza (1410-1915)*, Sigüenza, El Autor (Graf. Carpintero, S. L.), 2013, 256 pp.

PÉREZ RODRÍGUEZ-ARAGÓN, Fernando y BARRIL VICENTE, Magdalena, “El cementerio tardorromano de Aguilar de Anguita y la problemática de las necrópolis con ajuares “tipo Simancas-San Miguel del Arroyo””, en *Sautuola*, XVI-XVII (Santander, 2010-12), pp. 215-237.

PRIETO RAMIRO, Rafael, *Un Hombre de Dios Herido de Amor Trinitario, D. Eladio Mozas Santamera*, Salamanca, Hermanas Josefino-Trinitarias, 2012, 464 pp.

ROLDÁN HERVÁS, José Manuel y CABALLERO CASADO Carlos, “*Itinera Hispana*. Estudio de las vías romanas en Hispania a partir del Itinerario de Antonino, el Anónimo de Rávena y los Vasos de Vicarello”, *El Nuevo Miliario*, n.º 17 (Madrid, Agosto de 2014). Itinerario de Antonino. Ruta 24. *Item ab Emerita Caesaraugusta*, pp. 125-140 e Itinerario de Antonino. Ruta 25. *Alio itinere ab Emerita Caesarea Augusta*, pp. 141-146.

ROMERO SAIZ, Miguel, *Las juderías de Cuenca y Guadalajara. Aproximación a su estudio*, Cuenca, Aldebarán, 2013, 302 pp. (Prólogo de Antonio Herrera Casado).

SANZ PÉREZ, Sergio, “Julián de Arce y Dorado: historia de un arriacense ejemplar en tierras de ultramar”, en *Actas de las X Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos. España en el Exterior. Guadalajara, 9-11 de noviembre de 2011. Archivo Histórico Provincial de Guadalajara*, Guadalajara, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, 2013, pp. 431-439.

TERRASA LOZANO, Antonio, *La Casa de Silva y los duques de Pastrana*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) y Marcial Pons Historia (col. Los hombres del rey), 2012, 448 pp.

VARA IZQUIERDO, Consuelo y MARTÍNEZ PEÑARROYA, José, “El batán de Abánades. Arqueología de la Edad Moderna en el alto Tajuña”, en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología. Universidad Autónoma de Madrid (CuPAUAM)* n.º 39 (Madrid, 2013), pp. 183-200.

VEGA RIVAS, Elena; LÓPEZ-MUÑIZ MORAGAS, Gonzalo, y GARCÍA RIESCO, Francisco, “Aproximación al estudio del conjunto fortificado de Cifuentes (Guadalajara)”, *Castillos de España*, n.º 171-172 (Madrid, Asociación Española de Amigos de los Castillos, Marzo 2013), pp. 29-42.

ARTE

Actas del XIV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares, Alcalá de Henares: 27-30 noviembre 2014, Madrid, Institución de Estudios Complutenses, Diputación Provincial de Guadalajara y Centro de Estudios Seguntinos-Ayuntamiento de Sigüenza, 2014, 694 pp.

Sobre Guadalajara contiene: GAMO PAZOS, Emilio, “Un elemento arquitectónico altomedieval de Tamajón (Guadalajara)”, pp. 341-345; CUADRADO PRIETO, Miguel Ángel y CRESPO CANO, María Luz, “Las

mezquitas de Madinat-al-Faray o Wadi-l-Hiyara. Una propuesta teórica a partir de nuevos datos”, pp. 347-366; SALGADO PANTOJA, José Arturo, “La iglesia parroquial de Castilblanco de Henares”, pp. 367-385; GARCÍA ESTEBAN, Elena, “Restauración y recuperación de un alfarrache medieval policromado con escudos heráldicos en el palacio de los Condes de Coruña, Guadalajara”, pp. 387-399; MORTERERO MILLÁN, Pablo, “La sinagoga mayor de Hita: Una propuesta para su localización”, pp. 401-414; ROMERO MEDINA, Raúl, “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)”, pp. 415-430; BARBAS NIETO, Ricardo L., “El retorno de el apostolado de El Greco en Almadrones. Los Hombres Feos”, pp. 431-443; ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, “Las mazas e insignias del Ayuntamiento de Guadalajara”, pp. 445-451; BARRIO MOYA, José Luis, “Dos enconchados mexicanos en la carta de dote de la señora alcarreña doña Ana Antonia Zapata y Mendoza (1725)”, pp. 491-499; TIESO DE ANDRÉS, Juan Manuel, “Los viajes de agua en Fontanar, un patrimonio para conocer y conservar”, pp. 501-518; MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, “El arquitecto Mateo Tabernerero y sus diseños de seis casas de labradores en la villa de Serracines (Madrid), encargo del XII Duque del Infantado (1778-1780)”, pp. 519-535; PRADILLO Y ESTEBAN, Pedro José, “Origen pretérito de algunos espacios públicos de la ciudad de Guadalajara. Descubriendo el paisaje urbano medieval”, pp. 575-591;

ARBESÚ, David, “Alfonso X el Sabio, Beatriz de Portugal y el sepulcro de doña Mayor Guillén de Guzmán”, *eHumanista*, vol. 24 (Universidad de South Florida, 2013), pp. 300-320.

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino y PASTOR COMÍN, Juan José (eds.), *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, Vigo, Ed. Academia del Hispanismo, 2013, 356 pp.

Carlos Santiesteban. Óleos sobre Castilla-La Mancha. Algunos retratos, Guadalajara, Museo de Guadalajara. Palacio de los duques del Infantado, 2014, 52 pp. (Catálogo de la exposición: Guadalajara del 19 de septiembre al 19 de octubre de 2014).

Contiene: PRADILLO Y ESTEBAN, Pedro José, “Carlos Santiesteban. Pintor de sentimientos”, pp. 5-8; “Óleos sobre Castilla-Mancha”, pp. 9-41; “Algunos retratos”, pp. 42-49; “Distinciones”, p. 50.

Con este signo vencerás. Exposición conmemorativa del V Centenario del hallazgo de la Santa Cruz de Albalate de Zorita (1514-2014). Sigüenza-Museo Diocesano. Julio-Diciembre 2014, Guadalajara, Museo Diocesano de Arte Antiguo de Sigüenza, 2014, 20 pp. (Catálogo).

HERRERA CASADO, Antonio, *Arte y Humanismo en Guadalajara*, Guadalajara, Aache ediciones (col. Tierra de Guadalajara, 87), 2013, 96 pp.

LAYNA SERRANO, Francisco, *Arte y Artistas de Guadalajara*, Guadalajara, Aache Ediciones, 2014, 510 pp.

Contiene: GISMERA VELASCO, Tomás, “Prólogo”, pp. 7-8; “Nota del Editor”, pp. 9-10; “Índice”, pp. 11-12; “El aljibe del castillo de Valfermoso de Tajuña”, pp. 13-18; “El poblado ibérico, el castro y la caverna prehistórica con relieves en la Riba de Saelices”, pp. 19-25; “Descripción e historia del Castillo de Torija”, pp. 27-42; “La Capilla del Cristo en la iglesia de San Bartolomé. Atienza (Guadalajara)”, pp. 43-50; “La Parroquia del Salvador en Cifuentes”, pp. 51-66; “El Cardenal Mendoza como Político y Consejero de los Reyes Católicos”, pp. 67-86; “La iglesia parroquial de Santa María de Alcocer”, pp. 87-101; “La Parroquia de Mondéjar; sus retablos y el del convento de Almonacid de Zorita”, pp. 103-124; “Las Tablas de la Iglesia de San Ginés, en Guadalajara”, pp. 125-139; “Una Cruz de Becerril, en La Puerta (Guadalajara)”, pp. 141-148; “La Parroquia de Alustante”, pp. 149-160; “Alonso de Covarrubias y la Iglesia de la Piedad (en Guadalajara)”, pp. 161-170; “La iglesia trecentista de Santa Clara (en Guadalajara)”, pp. 171-180; “La histórica cofradía de “La Caballada” en Atienza (Guadalajara)”, pp. 181-220; “La Custodia de la iglesia de La Trinidad en Atienza (Guadalajara)”, pp. 221-227; “La Cruz del Perro y la iglesia de Albalate de Zorita (Guadalajara)”, pp. 229-242; “El Arte en la provincia de Guadalajara hasta 1500”, pp. 243-275; “Los estilos Renacimiento y Barroco en la provincia de Guadalajara”, pp. 267-291; “Catálogo de la Exposición Fotográfica de la Provincia de Guadalajara”, pp. 293-318; “Atienza y “La Caballada””, pp. 319-324; “Obras que deben hacerse en la catedral de Sigüenza, antes de dar por terminadas las actuales de reconstrucción y restauración”, pp. 325-341; “El sepulcro de Jirueque (Guadalajara)”, pp. 343-350; “Obras de Arte que creíamos destruidas”, pp. 351-357; “El cuadro de Ribera existente en Cogolludo (Guadalajara)”, pp. 359-374; “Un boceto del cuadro de Ribera existente en Cogolludo”, pp. 375-381; “Las tablas de Santa María del Rey, en Atienza (Guadalajara)”, pp. 383-393; “Atienza, su castillo y “La Caballada””, pp. 395-417; “La muralla de Hita (Guadalajara) y el primer Marqués de Santillana”, pp. 419-427; “El castillo-palacio de los obispo de Sigüenza (Guadalajara). Estado actual, necesidad de su reconstrucción y destino que debe dársele”, pp. 429-445; “Las Ferias de Tendilla”, pp. 447-452; “Jadraque y su castillo. El Balcón del Cardenal”, pp. 453-457; “Excursión a Pastrana, castillo de Zorita, Almonacid y Albalate (Guadalajara)”, pp. 459-463; “Excursión a Brihuega, Cifuentes y Arbeteta (Guadalajara)”, pp. 465-470; “Visita a los castillos de Zorita de los Canes y Anguix, monasterio de Monsalud e iglesia de Santa María de Alcocer”, pp. 471-476; “Excursión a los castillos de Pelegrina, Palazuelos, Sigüenza

y Guijosa”, pp. 477-485; “La Cueva de los Casares (Riba de Saelices)”, pp. 487-495, y “Tradiciones alcarreñas. El Mambrú de Arbeteta y la Giralda de Escamilla”, pp. 497-507.

Mariano de la Concepción Torreira. Buero Vallejo. Sus obras, sus músicos, su ciudad, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara-Patronato Municipal de Cultura, 2014, 24 pp. (Catálogo de la exposición celebrada en del 4 al 24 de septiembre de 2014 en el Teatro Auditorio Buero Vallejo, de Guadalajara).

MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, M.^a José, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst, “El Gran Acaparador”*, Madrid, Cátedra (col. Grandes Temas), 2012, 736 pp. (2.^a ed. Madrid, Cátedra (col. Grandes Temas), 2013), 702 pp. (Monasterio de Óvila en pp. 69-70 y 450-475).

MOLINA PIÑEDO, Fray Ramón, *Piedras vivas. Iglesia parroquial de San Pedro de Yunquera. Historia-Arte-Vida. Tomo I (siglos XVI-XVII)*, Guadalajara, Ed. Bornova, A.T.C., S.L., (col. Babel, 1), 2013, 472 pp.

MOLINA PIÑEDO, Fray Ramón, *Piedras vivas. Iglesia parroquial de San Pedro de Yunquera. Historia-Arte-Vida. Tomo II (siglos XVIII-XIX)*, Guadalajara, Ed. Bornova, A. T. C., S. L., (col. Babel, 2), 2014, 539.

PRADILLO Y ESTEBAN, Pedro José y CARRERA, Manuel, *Manuel Carrera joyero, orfebre y escultor*, Guadalajara, Ed. El Corte Inglés, 2013, 48 pp. (Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Guadalajara del 17 de septiembre al 4 de octubre de 2013).

Tesoros artísticos de la Diputación Provincial de Guadalajara, Guadalajara, Servicio de Cultura. Diputación Provincial de Guadalajara, 2013, 32 pp. (Catálogo de la exposición celebrada en el Espacio de Arte Antonio Pérez, Centro San José, de Guadalajara, del 5 de Septiembre al 13 de Octubre de 2013).

VIGIOLA. Isabel y ASTORGA, Antonio (Eds.), *Mingote reservado. El taller desconocido de un genio. Apuntes, bocetos, inéditos, censurados y prohibidos*, Madrid, Edaf, 2014, 318 pp. (El “Cuaderno de Guadalajara” en pp. 81-92).

ANTROPOLOGÍA, ETNOLOGÍA, FOLKLORE:

Actas del XIV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares, Alcalá de Henares: 27-30 noviembre 2014, Madrid, Institución de Estudios Complutenses, Diputación Provincial

de Guadalajara y Centro de Estudios Seguntinos-Ayuntamiento de Sigüenza, 2014, 694 pp.

Sobre Guadalajara contiene: DÍAZ DÍAZ, Teresa, “La fotografía post mortem. El álbum de difuntos en Guadalajara”, pp. 593-602; FERNÁNDEZ ORTEA, Javier, “Los esgrafiados del término municipal de Sigüenza”, pp. 603-625; LÓPEZ DE LOS MOZOS JIMÉNEZ, José Ramón, “Aspectos etnológicos y folclóricos en la obra del cronista de Sigüenza don Juan Antonio Martínez Gómez-Gordo”, pp. 649-665; LÓPEZ DE LOS MOZOS JIMÉNEZ, José Ramón y RANZ YUBERO, José Antonio, “Algunos artículos del profesor Fernando Jiménez de Gregorio sobre el entorno seguntino publicados en *El Día de Toledo* (1991-1996)”, pp. 667-684.

ANDRÉS GONZÁLEZ, Marta, *San Antón. Fiesta tradicional en Jadraque*, Guadalajara, Hermandad de San Antón de Jadraque, 2013, 24 pp.

BARELLA MARTÍNEZ, Paz (texto) y MORENO LÓPEZ, Alberto (fotografía), *Valhermoso, memoria de nuestros mayores 1920-1950*, Valencia, La Autora, 2013, 172 pp.
CARPINTERO LÓPEZ, Mario, *Carta de Candelas leída en El Casar el día 2 de febrero de 2013*, sin datos, 88 pp. (Contiene 497 estrofas de cuatro versos y una fotografía b/n.).

CASTRO MALO, María del Mar, O.P., *Obsequio a Nuestra Señora de la Hoz*, Guadalajara, Aache (col. Tierra de Guadalajara, 88), 2014, 128 pp.

CRESPO VICENTE, Pascual, “Loa y Danzas de Molina de Aragón a la Virgen de la Hoz: Una tradición centenaria”, *Cuadernos del Baile de San Roque*, n.º 26 (Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, 2013), pp. 93-114.

DOMINGO, Gabino, *Tradiciones y fiestas de Membrillera*, Madrid, El Autor, 2013, 102 pp.

El Casar y su fiesta de las Candelas, Guadalajara, Ayuntamiento de El Casar. Concejalía de Cultura, 2013, 208 pp.

Contiene: CARPINTERO LÓPEZ, Mario, “Las Candelas”, pp. 12-13; MORENO LAREDO, Inmaculada, “Fuentes documentales”, pp. 14-61; AUÑÓN CARRIEDO, María del Ángel, “La festividad de Candelas”, pp. 62-71; LÓPEZ ARRIBAS, Vicente, “Las Candelas paso a paso”, pp. 72-91; LÓPEZ FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Rubén, “La Yunta”, pp. 92-113; “Autores de Cartas”, pp. 114-117; “Niños de los pichones”, pp. 118-131; “Curas de la función”, pp. 132-139; “Yunta de mulas”, pp. 140-143; “Funcioneros”, pp. 144-195; “Imágenes para el recuerdo”, pp. 196-205, “Agradecimientos, Articulistas,

Fotografías y Bibliografía”, p. 206. (Incluye un CD con las cartas escritas desde 1896 a 2013).

GARCÍA DE PAZ, José Luis, *La Feria de las Mercaderías de Tendilla*, Guadalajara, Aache ediciones (col. Tierra de Guadalajara, 86), 2013, 80 pp.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Tamajón en la Edad Moderna (Siglos XVI a XIX)*, Guadalajara, Editores del Henares (col. Temas de Guadalajara, 3) / Ayuntamiento de Tamajón, 2014, pp. 102-135 (Religiosidad popular).

GARCÍA PÉREZ, Guillermo, “*Toponimia del tejo en el Mapa Topográfico de España, Guadalajara, provincia de transición*”, 2013, 255 pp.
Disponble en: <http://oa.upm.es/13953/3/TOPOTEJOTOPOGRAFICO.pdf> [consulta: 07/05/2013].

GONZÁLEZ-ALCALDE, Julio, *Cultura material agrícola, pastoril y apícola del Museo de Guadalajara*, Madrid, autoediciones.com, 2014, 144 pp. Prefacio de Jorge Cela Trulock y prólogo de Fernando Aguado Díaz.

GONZÁLEZ ATIENZA, Fernando, CANTERO GONZÁLEZ, Javier y ALCORLO MASA, M.^a Concepción, *La Toba. Leyendas, Poemas y Cantares*, Guadalajara, Ed. Ayuntamiento de La Toba, 2014, 76 pp.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Óscar J., *Mascaradas de la península Ibérica*, sin lugar, Febrero 2014, 724 pp. (Numerosos enmascarados de la provincia de Guadalajara).

La alfarería de Guadalajara en la colección del Equipo Adobe, Museo Ruiz de Luna, Talavera de la Reina (Toledo). Exposición: Del 4 de Marzo al 31 de Mayo de 2013, s.d., s.p. (Catálogo).

Contiene: Equipo Adobe, [Introducción], 3 pp.; MARTÍN-SALAS VALLADARES, Ignacio, “[Cifuentes]”, 2 pp.; SANZ BLESA, Ana Isabel y SANZ MONTERO, Domingo, “[Cogolludo, Hiendelaencina, Hinojosa, Pelegrina, Loranca de Tajuña, Lupiana, Luzaga]”, 8 pp.; CARRASCO LANZÓS, Juan, “[Málaga del Fresno]”, 2 pp.; SANZ BLESA, Ana Isabel y SANZ MONTERO, Domingo, “[Milmarcos, Molina de Aragón, Sigüenza, Tamajón-Jadraque, Tobillos, Usanos, Valdepeñas de la Sierra, Zarzuela de Jadraque]”, 10 pp.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, “Breves notas sobre la “Arquitectura Negra” de Guadalajara: el caso de Valverde de los Arroyos”, en *Almagre Literario*, s. l. [Tomelloso], Asociación de Escritores de Castilla-La Mancha-Club UNESCO Arquitectura de Piedra Seca los Bombos tomelloseros (Ediciones Llanura), s. f. [2013], pp. 132-136.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, “La tarasca de Guadalajara. Una representación del mal domesticado”, *Hispania Nostra*, n.º 11 (Madrid, Junio 2013), pp. 52-55.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, “Algunas fiestas y tradiciones de Pareja (Guadalajara)”, *Revista de Folklore*, n.º 383 (Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, Enero 2014), pp. 28-38. Ed. digital.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, “Algunos aspectos de la Semana Santa en la provincia de Guadalajara”, *Motril Cofrade*, Motril, Muy Antigua Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús y Primitiva y Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Santa Vera Cruz (Cristo de la Expiración) y María Santísima del Valle, 2014, pp. 34-47.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, “Religiosidad popular: Semana Santa en la provincia de Guadalajara”, *Revista de Folklore*, n.º 387 (Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, Mayo de 2014), pp. 4-19 (edición digital).

LÓPEZ DE LOS MOZOS JIMÉNEZ, José Ramón, “El ocaso de las salinas de interior en la provincia de Guadalajara”, *Revista de Folklore*, n.º 391 (Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, Septiembre de 2014), pp. 26-39.

LÓPEZ DE LOS MOZOS JIMÉNEZ, José Ramón, “Pioneros del folklore de Guadalajara”, *Nueva Alcarria. 75 años de información*, Guadalajara, Ed. Nueva Alcarria, S.A., 2014, p. 271.

LÓPEZ DE LOS MOZOS JIMÉNEZ, José Ramón y CÓZAR DEL AMO, Juan Manuel de, “La Pandorga de Semana Santa en Auñón (Guadalajara)”, *Revista de Folklore*, n.º 393 (Valladolid, Fundación Joaquín Díaz), 2014, pp. 35-42.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón y SÁNCHEZ-ORO ROSA, Juan José, “El mural de la casa de los Arias en Terraza (Guadalajara)”, *Revista de Folklore*, n.º 377 (Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, Julio 2013), pp. 18-30. Ed. digital.

MARTÍNEZ GÓMEZ, Luis Antonio, *Crónica histórica de la villa de Fuentelahiguera de Albatages. De Felipe II a Juan Carlos I. Siglos XVI al XX*, Almería, El Autor / Ed. Círculo Rojo, 2014, 836 pp.

MELGUIZO UTRILLA, M.^a del Pilar (coord.^a Biblioteca de Gárgoles de Abajo), *Gárgoles de Abajo: Historias, sentires y tradiciones*, Guadalajara, Editores del Henares, 2014, 328 pp. b/n + 16 color.

PASTOR ILLANA, Eduardo y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Juan Carlos, *Lupiana. El baúl de los recuerdos*, Guadalajara, Ayuntamiento de Lupiana, 2011, 224 pp.

RUIZ CLAVO, Ángel, *Los Caballeros de Doña Blanca y la Muy Esclarecida y Antigua Cofradía Orden Militar de Nuestra Señora del Carmen fundada en Molina de Aragón (1286-2011)*, Molina de Aragón, Ed. Cofradía Orden Militar de Nuestra Señora del Carmen, 2013, 294 pp.

SASTRE LARRÉ, María del Carmen et alii (coords.), Red de Bibliobuses de la provincia de Guadalajara, 2013. *Guadalajara: Agua y Vida*. Textos recopilados durante la campaña de recogida de tradición oral en la provincia de Guadalajara, Guadalajara, Ed. del Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2014, 184 pp.

Semana Santa Castilla La Mancha 2013, sin lugar, Cadena SER Castilla-La Mancha, 2013, 88 pp. (Guadalajara en pp. 56, 58, 60, 62, 64 y 66-68).

TRIJUEQUE SERRANO, David, *Flora Silvestre de La Alcarria. Propiedades y usos populares*, Guadalajara, Intermedio Ediciones, enero 2014, 400 pp.

VACAS MORENO, Pedro y VACAS GÓMEZ, Mercedes, *Cancionero popular infantil y juvenil*, Madrid, Ed. Liber Factory, 2013, 306 pp.

INVESTIGACIÓN LITERARIA

VAQUERO SERRANO, María del Carmen, “Doña Mencía de la Cerda, ¿dama que suscitó una copla de Garcilaso?”, en *Revista electrónica Lemir* 17 (Universitat de València, 2013), pp. 23-36.

CD,s y DVD,s:

ALONSO, José Antonio, *De puerta en puerta. Cantares navideños en Guadalajara*, sin datos, 2014. (Contiene cuadernillo de 20 páginas con la letra de los villancicos).

ACTIVIDAD DEL MUSEO DE GUADALAJARA EN 2013

Si para los Museos las fechas son importantes por razones evidentes, para el de Guadalajara el año 2013 suponía algo más que la sucesión lógica del 2012. El 19 de noviembre de 1838 el Museo de Guadalajara mostraba por primera vez al público sus fondos en el Convento de La Piedad, convirtiéndose así en el primero de carácter provincial que se abría en España; o dicho de otra manera, en 2013 el Museo de Guadalajara, el Museo Provincial más antiguo de España, cumplía 175 años.

La conmemoración del primer año de existencia del Museo, no ha sido, sin embargo, el eje que ha articulado la actividad del Centro durante este período, aunque, no cabe duda, de que todo lo que se ha ido organizando y llevando a fin durante estos meses, miraba de reojo a esa fecha. La culminación, y a la vez salida, para recordar ese primer año, se produjo en noviembre con un verdadero maratón de actividades en una sola convocatoria que se denominó *La Noche en Blanco* y a la que volveremos más adelante.

Otro hecho relevante relacionado con la propia Institución y su sede, el Palacio del Infantado, ha sido el traslado definitivo del Archivo Histórico Provincial a su nuevo edificio de la Avenida del Ejército, lo que permite al Museo incorporar nuevos espacios para usos diversos, una necesidad acuciante ya en los últimos años.

Los primeros resultados de esta ampliación de los espacios disponibles, han sido la reforma del antiguo Salón de Linajes y su conversión en sala de exposiciones temporales, la utilización de las áreas de almacenaje del Archivo para descongestionar los ya saturados almacenes que contenían los fondos de Arqueología y la realización de algunas actividades que antes no se podían programar, por falta de recintos adecuados, y que tuvieron su estreno durante la Noche en Blanco.

Ya consolidado como un referente cultural de la provincia, el Museo ha intentado con los medios disponibles, teniendo en cuenta la compleja coyuntura en la que estamos inmersos, consolidar el nivel de atracción de público que había conseguido en los años anteriores, aunque prescindiendo de algunas de sus ofertas

más características, por no contar con los medios humanos y el tiempo necesarios para su elaboración y puesta en funcionamiento, al ser las que desarrollaba el DEAC hasta su desaparición a mediados de 2012.

Esto ha supuesto la supresión de las actividades complementarias para los escolares que se diseñaban para las exposiciones temporales, los programas didácticos para el Palacio y el Museo, para los campamentos de verano y la Navidad, entre otros.

Tránsitos ha mantenido su nivel de aceptación, estable en cuanto al número de visitantes que por primera vez ha superado la suma de los que acudieron a las exposiciones temporales. La exposición permanente fue vista por 23.359 personas en este año.

La oferta de exposiciones temporales del Museo ha descendido en número respecto a 2012. Durante 2013 ha acogido once muestras dedicadas a diversos temas y con diferentes organizadores, que han sido visitadas por 22.936 personas. En esta cifra se incluye el público que acudió a contemplar los frescos de Rómulo Cincinato en las Salas del Duque, que se abrían a propósito en los períodos entre exposiciones.

En las Salas del Duque se pudieron ver “*Guadalajara Pintoresca. La ciudad que retrató Genaro Pérez Villaamil*”, montada el año anterior, “*El arte del siglo XX en los fondos del Museo de Santa Cruz*”, “*Miguel March o Ribera en otros pinceles*”, “*Manuel Carrera*” y “*La Romanización en Guadalajara*” que tiene continuidad en 2014. Ésta última contó con diseño y montaje íntegros del Museo y 315 piezas propias de la sección de Arqueología, de las cuales la mayoría eran inéditas; la dedicada a Miguel March, contó también con el montaje del Museo y varios de los cuadros del fondo de reserva y de *Tránsitos*: parte de un apostolado riberesco y *San Francisco recibiendo los Privilegios*, de Ribera.

La Sala Azul, acogió el resto de muestras: “*Rincones*”, “*Animalia*”, “*Cruzando Miradas*”, “*Real India*”, “*Rincones*” y “*¿Sabes quién es, sabes quién era?*”, todas ellas de fotografía y artes plásticas.

Las actividades complementarias en torno a estas muestras temporales han sido muy reducidas, excepto en el caso de *La Romanización* para la que se generaron unas jornadas específicas, y *¿Sabes Quién es..?*, cuyas organizadoras idearon un programa complementario a la exposición. El resto se concretó en conferencias y visitas guiadas de los comisarios, aunque hemos contado con la novedad de programar algunas visitas guiadas a la exposición *El Arte del siglo XX en los fondos del Museo de Santa Cruz* a cargo de los alumnos que desarrollaron sus prácticas de

máster en el Museo. En estas actividades complementarias a las exposiciones temporales participaron 654 personas.

La implicación del Museo en las exposiciones que acoge se concreta también en el apoyo, asesoramiento y montaje y fuera del propio recinto, con el préstamo de material expositivo a otras instituciones.

La participación del Centro en las distintas convocatorias ha sido desigual en la medida de lo que le permiten sus funciones y su actividad: como organizador, como colaborador, como receptor o como coordinador. A lo largo de 2013 la oferta cultural ligada al Museo ha sido muy diversa, abarcando tanto las salas de exposición como el mismo Palacio del Infantado y ha intentado dirigirse a un espectro amplio de público.

En relación con la exposición permanente, *Tránsitos*, se ha intentado mantener la introducción a los más jóvenes en el mundo del Museo mediante proyectos que fomentaran un aprendizaje más lúdico que en la enseñanza convencional. Esa faceta se había mantenido hasta ahora con una de las actividades punteras del Museo en los últimos años: la representación teatral *Grifo y León. Guardianes del Museo*, que tanto atractivo tenía en los centros educativos de la provincia; su germen fue un convenio entre Caja Guadalajara y la Junta de Comunidades, con el que Galápagos Teatro Cálido ofrecía este espectáculo gratuito dirigido a los cursos de primaria de los colegios de la provincia.

Convertida desde 2012 en actividad de pago dirigida al mismo público, durante 2013 se han renovado sus contenidos. Ante un nuevo decorado la nueva obra, que se representa con títeres y personajes reales, se llama *Rebelión en el Museo*; está diseñada para escolares entre 6 y 8 años y, como *Grifo y León*, su objetivo es introducir a los niños en el mundo del Museo y sus piezas mediante la representación, propiamente dicha, y la visita posterior a las salas de exposición y al Patio de los Leones para localizar las piezas e identificar a los personajes que forman parte del argumento.

Para contar también con las familias, en este mismo sentido, se programó durante varios sábados de marzo y abril, la representación *La Pícaro Cata y Juanelo Sincero*.

En estas actividades desarrolladas en torno a *Tránsitos*, junto a las visitas para ciertos grupos especializados a la exposición, han participado algo más de 2500 personas.

A unos participantes bien distintos se dirigía una de las actividades que mayor relevancia tuvo en 2013: la *Reunión Científica sobre la Romanización en*

Guadalajara. La organización corrió a cargo del Museo de Guadalajara y la Universidad Complutense de Madrid, con la participación de distintas entidades, y estuvo coordinada por María Luisa Cerdeño, Emilio Gamo y Teresa Sagardoy. Aunque estaba dirigida en un principio a reunir a varios investigadores en el tema para exponer los resultados de sus investigaciones, el evento se convirtió en un foro abierto al que acudió un buen número de público interesado en conocer lo que aportaban esos estudios.

Esta reunión tuvo una continuidad en la muestra *La Romanización en Guadalajara*, celebrada el último trimestre en las Salas del Duque, que ha contado con el mayor número de piezas de todas las exposiciones que el Museo ha diseñado y montado en sus salas, un total de 315. La colaboración con otras instituciones, entre ellas la Asociación de Amigos, hizo posible la elaboración de una pequeña guía de mano y de la publicación de las ponencias de la Reunión Científica, en un volumen que lleva el mismo título.

También en un nivel más científico, pero impregnado de cierto carácter emotivo, se celebró en el Museo el *Homenaje al Profesor Jesús Valiente Malla*, fallecido en 2013.

Arqueólogo, profesor de la Universidad de Alcalá de Henares, traductor de obras sobre Historia de las Religiones y de Teología, vocal durante muchos años de la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico y de la Institución Marqués de Santillana y estrecho colaborador del Museo, fue además Presidente de la Asociación de Amigos durante varios años. Comprometido con la cultura de la provincia donde eligió su residencia, a Jesús Valiente le debemos un gran número de libros y artículos sobre yacimientos arqueológicos de la provincia, trabajos imprescindibles para el estudio de la Edad del Bronce en Guadalajara y pioneros en el estudio de la época medieval islámica en la provincia. Y en el Museo le recordamos por todo ello y le agradecemos su ayuda y el constante apoyo que nos mostró a la labor que realizamos.

En este caso, la organización conjunta de la Universidad de Alcalá de Henares y la Diputación de Guadalajara, con la colaboración del Museo de Guadalajara y de la Asociación de Amigos del Museo, hicieron posible que el día 19 de noviembre, el aniversario del Museo, diera comienzo, en el marco de las Actividades Universitarias de Otoño, un ciclo de conferencias sobre la figura del Profesor Valiente, sus logros científicos, académicos y sus valores personales.

Las conferencias han cubierto una buena parte de las actividades que se han desarrollado en el Museo; entre ellas ocupa un lugar destacado el ciclo anual

Conferencias en el Museo, promovido por la Asociación de Amigos, que sigue contando con una muy buena aceptación del público, cuya afluencia continúa creciendo. Las 11 conferencias programadas en 2013, fueron seguidas por 510 personas, una media de 46 asistentes por ponencia.

Los conciertos también han tenido este año una presencia destacada, gracias a la coordinación con otras entidades, como el Conservatorio de Música y sus profesores, que ha permitido la actuación de sus alumnos en las salas. Destacar de los 4 conciertos que ha acogido el Palacio, el que se organizó a favor de Cáritas Guadalajara en la Sala de las Batallas que contó con más de 100 asistentes.

La Noche en Blanco fue el evento que conmemoró los 175 años de la apertura del Museo. La colaboración de distintos colectivos de forma voluntaria permitieron llevar a cabo cerca de veinte actividades encadenadas y a veces simultáneas que llenaron un espacio de varias horas en una franja en la que el Museo no está abierto al público. La Agrupación Fotográfica de Guadalajara con su concurso de fotografía específico para el evento, los alumnos de la Escuela de Artes mostrando sus creaciones, los de la Universidad de Alcalá con sus actividades audiovisuales y espacios multimedia, proyecciones en la fachada a cargo del Colectivo *Yo Expongo*, un concierto coral, un pase de modelos muy etnográfico, representaciones teatrales, performances artísticas, visitas guiadas al Museo y a sus instalaciones, fueron entre otras las actividades que ayudaron a recordar esa fecha destacada a las más de 2000 personas que acudieron en la noche del 8 de noviembre a la sede del Museo, el Palacio del Infantado.

De nuevo el Museo ha participado en la Exposición de Dioramas Navideños y Belenes que organiza la Asociación de Belenistas de Guadalajara, con el montaje de un belén en la maqueta de la sección de Etnografía que recrea una casa serrana, y se exhibe en el Patio. También ha colaborado en el desarrollo de las iniciativas de otras entidades, que se han celebrado total o parcialmente en el Palacio, como el *Maratón de Cuentos*, *El Tenorio Mendocino* y *Mirartephoto*.

En definitiva, todas estas actividades desarrolladas en torno al Museo, que ha intervenido como organizador o como colaborador, han interesado a un mínimo de 6093 personas, las contabilizadas, ya que en varios de los eventos ha sido imposible cuantificar la asistencia.

Si intensas han sido estas manifestaciones externas, no menos lo han sido las labores que se realizan de modo interno, es decir, el trabajo administrativo y el tratamiento técnico y científico de los fondos que conserva el Museo, sin los cuales no sería posible realizar luego todas estas actividades de cara al exterior.

El resultado del trabajo continuado de documentación de los fondos, se plasma en la incorporación de nuevas piezas al inventario y su inclusión en la base de datos DOMUS, y de varias de ellas al Catálogo Digital de Colecciones de España (ceres.es) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

El incremento del número de las piezas y obras inventariadas que forman la colección del Museo, se basa en la investigación constante de los fondos por parte de los técnicos y de los investigadores que acuden al Centro para estudiar los materiales que conserva.

Durante 2013 se han atendido las peticiones de 53 personas que han solicitado información o directamente el estudio de los fondos de las Secciones de Arqueología, Bellas Artes y Etnografía, sobre aspectos relacionados con la museología, la exposición o sobre el Palacio. Esto ha culminado en algunos casos en publicaciones que permiten conocer a un público mayor y a un mayor número de investigadores las colecciones, lo que produce un incremento de las consultas para investigar sobre ellas.

La colaboración con el ámbito académico, ha permitido que ocho alumnos universitarios hayan podido desarrollar sus prácticas en nuestras instalaciones, unas labores que se han dirigido a la clasificación de fondos concretos de Arqueología, al inventario y catalogación de piezas en el sistema DOMUS y a aspectos relacionados con la Museología y la Educación en Museos.

El Museo se ha ocupado, como viene siendo habitual, de la gestión para la celebración de distintos eventos en los espacios propios y en los del Palacio en general, atendiendo a los peticionarios y tramitando las solicitudes de cesión para uso. Sobre la conservación del edificio, los incidentes derivados de su estado de conservación son gestionados también por el Museo, así como la vigilancia para la prevención de posibles alteraciones o desperfectos.

La difusión de la Institución y sus colecciones ha recibido un nuevo empuje con la elección por parte de Correos para el sello de Navidad 2013-2014 del cuadro *La Virgen de la Leche* de Alonso Cano, como en 2011 lo fue el grupo escultórico de La Roldana *Los Primeros Pasos de Jesús*.

Además, el Museo de Guadalajara ha sido distinguido en 2013 con la Medalla de Plata de la Provincia, otorgada por la Diputación Provincial de Guadalajara. Esta distinción se une a la concesión del Ducado de Plata, en 2010 por la Asociación Gentes de Guadalajara, en reconocimiento al apoyo a la realización del *Tenorio Mendocino*, y al Popular de la Cultura 2007 del diario Nueva Alcarria concedido en 2008.

JESÚS VALIENTE MALLA (MADRID 1930 - GUADALAJARA 2013)

El 9 de julio de 2013 falleció en Guadalajara Jesús Valiente Malla, un madrileño de Carabanchel que tomó este solar como su casa para mostrar lo que muchos de los naturales no habían atisbado: la gran riqueza arqueológica de la provincia de Guadalajara.

Tras sus estudios de Teología y de Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid, se doctoró con la tesis sobre *Las cerámicas del Bronce Final de la Alta Andalucía*, basculando desde el mundo del Arte, su otra gran pasión, al de la Arqueología, excavando en la Muela de Cástulo en Jaén, con el profesor Blázquez.



Profesor de Historia Antigua en la Universidad de Alcalá de Henares desde 1981, estableció una fructífera colaboración con nuestro Museo, y apoyándose en ambas instituciones congregó en torno a sus enseñanzas a un grupo de alumnos que aprendimos a valorar y desarrollar una disciplina que en Guadalajara estaba muy poco avanzada, como era la Arqueología, y cuyo campo de actuación comenzó siendo el yacimiento de la Edad del Bronce de La Loma del Lomo de Cogolludo y terminó extendiéndose por amplios espacios de la provincia, acompañado ya por sus propios discípulos.

Y si bien la excavación de La Loma y los tres volúmenes que interpretan sus resultados fueron su más interesante legado a la arqueología española, las aportaciones científicas de Jesús Valiente se extienden a distintos períodos. Sus amplios conocimientos y su perspicacia para interpretar los datos posibilitaron, entre otros logros, la identificación de la facies Riosalido, reconocida ya como uno de los gérmenes de la Cultura Celtibérica, y la de Pico Buitre y la facies de Poblados de Ribera, que permitieron ir encajando la complicada transición de la Edad del Bronce a la del Hierro, junto a la publicación de sus hallazgos de restos andalusíes, en unos momentos en los que la arqueología medieval aún no había despegado, que sirvieron de base a posteriores investigaciones.

Inquieto y polifacético, no podemos olvidar su actividad como traductor de obras de Teología, Arqueología Bíblica e Historia de las Religiones, entre las que destaca su versión al castellano de la obra de Mircea Eliade *Historia de las creencias y las ideas religiosas*.

Sus aportaciones al desarrollo de la Cultura en Guadalajara, donde fijó su residencia hace ya muchos años, no fueron menos importantes: consejero de la Institución Marqués de Santillana de la Diputación desde 1984, miembro del Comité de Redacción de la revista Wad-Al-Hayara, fundador y vocal de la primera directiva del Club Siglo Futuro en 1992, vocal de la Comisión Provincial de Patrimonio Artístico y además Presidente de la Asociación de Amigos del Museo entre los años 2004 y 2008, contribuyendo al despegue de la Asociación del que ahora disfrutamos.

Los que tuvimos el privilegio de conocer y aprender de Jesús Valiente, no olvidaremos que, tanto a él como a su esposa Carolina, su acompañante y apoyo en todas estas lides, les tenemos que agradecer lo que hemos recibido, su esfuerzo en mostrarnos parte de nuestro pasado, además de manifestar nuestra obligación de continuar con lo que iniciaron.

Y a través de estas líneas la Asociación de Amigos del Museo, su Junta Directiva, quieren también transmitir su reconocimiento y agradecimiento a quien fue su presidente, y el Museo de Guadalajara a un activo colaborador y apoyo de esta institución, por sus méritos, su ayuda y su legado.

Miguel Ángel Cuadrado Prieto
Arqueólogo y Técnico del Museo de Guadalajara



GOBIERNO DEL ESTADO DE GUADALAJARA
PATRONATO DE CULTURA

AMIGOS DEL MUSEO DE GUADALAJARA

MUSEO DE GUADALAJARA