



**MEMORIA
DEL MUSEO
ULPIANO CHECA
2017**

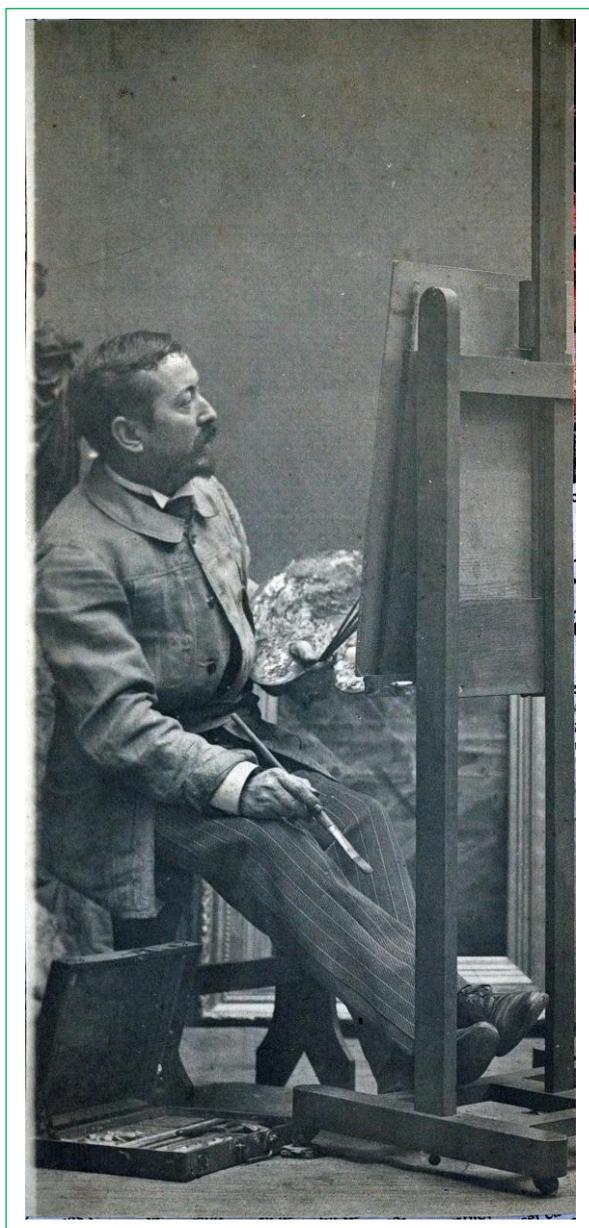
*Asociación Amigos del Museo Ulpiano Checa
y de la Historia de Colmenar de Oreja*



Índice

Portada		1
Índice		2
Miembros de la Asociación		3
Introducción		4
INVESTIGACIÓN SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DE ULPIANO CHECA	7	
Ulpiano Checa y Sorolla, Algunas consideraciones.		8
Ulpiano Checa en la novela <i>Mikaél</i> de Herman Bang		10
Sobre <i>La invasión de los bárbaros</i> y la <i>Carrera de carros romanos</i> : bocetos, parodias, influencias y copias		13
Checa en <i>The life of Napoleon Bonaparte</i> de William Milligan		21
Conferencia en el Instituto Arqueológico Alemán		23
Checa en las subastas de 2017		29
Los cuadros en <i>internet</i> no debidos al pincel de Checa		32
EXPOSICIONES TEMPORALES	37	
Ulpiano Checa, de alumno a maestro. 3 de febrero a 30 de abril de 2017		38
<i>La vida en Colmenar de Oreja, 1950-1980, en la obra de Francisco El Retratista</i> . 1 de mayo al 22 de octubre de 2017		41
<i>Mujeres...abocetadas y hechas. La obra de Henry Flórez</i> . 24 de noviembre de 2017 al 28 de febrero de 2018		50
DEPÓSITOS TEMPORALES	55	
<i>Vista de Venecia</i>		56
<i>El lector del Corán</i>		58
<i>Garçon à la charrette</i>		61
INVENTARIO DE LAS OBRAS DEPOSITADAS EN EL MUCH	65	
ESTADÍSTICA DE VISITANTES	71	
SOBRE LA HISTORIA DE COLMENAR DE OREJA	72	
<i>¿De Aurelia a Oreja, o de Oreja a Aurelia?</i> Por Ángel Gómez Moreno. Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid		73
<i>La torre de la iglesia parroquial de Santa María en Colmenar de Oreja (Madrid) y el taccuino de un maestro de cantería en el primer tercio del siglo XVII</i> . Por María José Redondo Cantera Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid		83
La ermita y la cofradía de San Juan Bautista. Algunas notas sobre su historia		95
Breves apuntes sobre la industria del esparto en Colmenar de Oreja		101
El colmenarete Leopoldo López Infantes. Magistrado del Tribunal Supremo		105
Sobre el retrato del alcalde Calixto Jiménez Carrero.		107
Propuesta de denominación de calles		113

Miembros de la Asociación



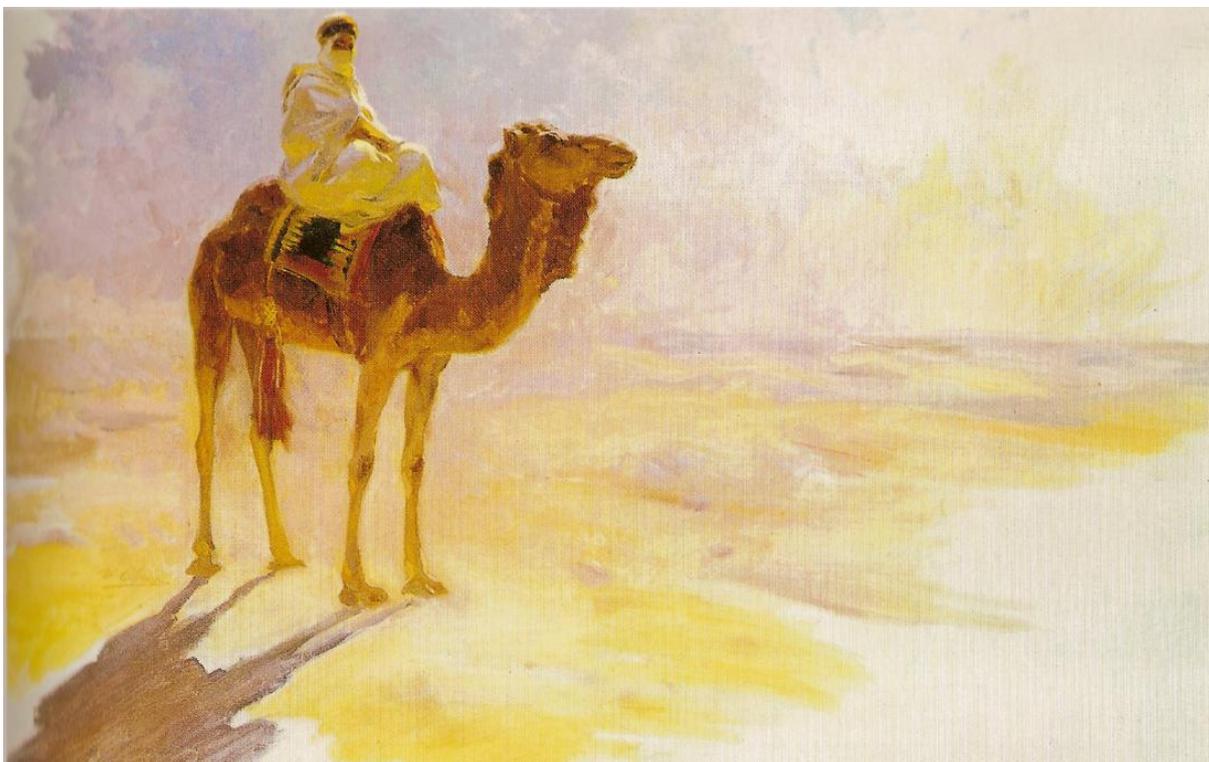
	Presidente
1	Ángel Benito García
	Vicepresidenta
2	D ^a . Pilar Algovia Aparicio
	Secretario
3	D. Juan Rodríguez Durán
	Tesorera
4	D ^a . María Luz Benito García
	Vocales de la Junta Directiva
5	D. Fernando Cortina Freire
6	D. Julio Alberto Plaza Pérez
7	D ^a . Juana María Domaica Maroto
8	D. José Luis Fernández de Pablos
9	D. Isaías Ayuso Reyeros
	Socios fundadores
10	D. Antonio Benito Peral
11	D. José Francisco Olivas Carpio
12	D. Santiago Blasco Martín
13	D. Francisco José García Paredes
14	D. Juan Manuel Limón Morante
15	D. Celestino Muñoz González
16	D ^a . Rosa Hurtado Fernández-Sancho
17	D. Darío Martínez Gil-Fluxá
18	D. Juan Pablo Monserrat Gago
19	D. Jesús Olivas del Castillo
20	D ^a . Angélica Velasco Hita
21	D. José Carlos Martínez Guerrero
22	D. Ángel Luis García Cruz
23	D. Antonio Velázquez Sicilia
24	D. Gregorio Piña García
25	D. Manuel Fernández Cañadas
	Socios de número
26	D. Francisco Diezma Alonso
27	D. Alejandro Val Rovira
28	D. Miguel Ángel Olivas Haro
29	D ^a Dácil Fernández Reig
30	D ^a M ^a Teresa de Jesús Reig Brondo
31	D ^a Yaiza Fernández Reig
32	D. Jose Luis Freire Escobar
33	D. Crescencio Fernández Huerta
34	D. Marcos Marugán Dutra
35	D ^a . Sonia López Jerez
36	D. Alejandro Fernández-Checa
37	D ^a Ana Casero Cuéllar
38	D. César Muñoz Hidalgo
39	D ^a María del Carmen Cruz Carretero
40	D. Manuel Cruz Haro
41	D. Fernando Martín Vicente
42	D ^a Luz Elena Bermúdez Picón

Introducción

Resulta gratificante comprobar que nuestro trabajo diario, el de nuestra Asociación, constante y tenaz, obtiene el fruto de confirmar la importancia de la obra de Ulpiano Checa en la historia del arte, de posicionar a nuestro Museo dentro de los destinos culturales más apreciados de España y de situar a nuestra Asociación como la referencia más relevante en el mundo para el estudio, análisis y divulgación de la vida y la obra de Ulpiano Checa y sobre la historia de Colmenar de Oreja.

No es, pues, extraño, que durante 2017 se hayan publicado libros que, con la conformidad de nuestro Museo, han utilizado en su portada una obra de Ulpiano Checa, como *El otro colonialismo. España y África, entre imaginación e historia*, que reproduce nuestra *Fantasia I* y

que, por cortesía de sus autores, entre ellos el profesor **Christian von Tschilschke** de la universidad de Siegen, ya está en la biblioteca del Museo; *Entre levante y poniente*, del poeta Mohamed Doggui, con prólogo de Julio Martínez Mesanza, que abre con un fantástico óleo orientalista de Checa de la colección Djillali Mehri y que reproducimos a continuación; o el próximo libro que publicará en la Cambridge University Press el profesor **Jakub J. Grygiel** de la George HW Bush en la Escuela de Estudios Internacionales Avanzados Paul H. Nitze (Universidad Johns Hopkins), y que tendrá en su portada nuestra *Invasión de los bárbaros*, todo lo cual confirma la fuerza expresiva y conceptual de la obra de Ulpiano Checa, capaz de resumir en una imagen el contenido poético, documental, científico o teórico de un texto.



L'ATTENTE DANS LE DÉSERT. Ulpiano Checa. O/L. 51,5 x 72,5 cm. Argelia. C. 1910. Colección Djillali Mehri.

Pero, a la vez y sobre todo, estamos expectantes ante la muy próxima publicación del libro *Meisterwerke der spanischen Malerei (Obras maestras de la pintura española)*, que incluirá un artículo de **Christian von Tschilschke** y reproducirá nuestra acuarela *Carrera de carros romanos (Römisches Wagenrennen)*.

Tampoco es extraño que durante 2017 haya aparecido un buen número de obras de Ulpiano Checa en las más importantes subastas

internacionales de arte, que han sido todas vendidas superando, en todos los casos, las valoraciones iniciales señaladas por las salas. En este sentido, interesa destacar el bellissimo óleo *El Balcón*, rematado el pasado día 13 de diciembre en la sala Sothebys de Londres, que partió con una estimación de entre 8.000 y 12.000 GBP, y se remató en 27.500 GBP, lejos de las posibilidades de un coleccionista español que pujó por la obra para destinarla a nuestro Museo en concepto de depósito temporal. Lástima.



EL BALCÓN. Ulpiano Checa. O/L. 65 x 110 cm. Salón de París de 1909. Salón de Montecarlo de 1909

Mejor fortuna han tenido otros coleccionistas españoles en la compra de obra de Checa en subastas internacionales, pues hemos de destacar que vendrán a España, (y con seguridad a nuestro Museo), obras tan importantes como *El lector del Corán*, un fantástico óleo de 59.5 x 41.5 cm firmado y fechado en Argel en 1910, recientemente adquirido en Bonhams de New York y que reproducimos en la portada de esta Memoria. O como *Garçon à la charrette*, una

magnífica acuarela de 35,2 x 54,4 cm, adquirida en París el pasado mes de diciembre de 2017.

Destacamos también la conferencia que el presidente de la AMUCH impartió en el Instituto Arqueológico Alemán el pasado mes de mayo, donde, de la mano de la profesora y activa colaboradora nuestra, Paloma Martín Esperanza, presentó la obra de Checa vinculada al conocimiento y a la reconstrucción arqueológica.

Por lo demás, aparte de la actividad de asesoramiento y expertización sobre la obra de Checa llevada a cabo a solicitud de estudiantes, coleccionistas, salas de subasta y organismos oficiales, la Asociación ha proyectado y montado tres exposiciones temporales: *Ulpiano Checa, de alumno a maestro*, (3 de febrero a 30 de abril de 2017), *La vida en Colmenar de Oreja 1950-1980 en la obra de Francisco el Retratista*, (1 de mayo al 22 de octubre de 2017) y *Mujeres... Abocetadas y hechas, las pinturas de Henry Flórez* (24 de noviembre de 2017 a 28 de febrero de 2018), sin olvidarnos de la continua investigación que se sigue realizando, con sorprendentes frutos, sobre la vida y la obra de Ulpiano Checa, que se han incorporado en el libro *El pintor Ulpiano Checa, 1860-1916*, del presidente de la Asociación, Ángel Benito García, cuya publicación, con la imprescindible ayuda del Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, esperamos.

Queremos destacar, en esta ocasión, nuestro reconocimiento a las asociaciones culturales de Colmenar de Oreja que trabajan en la conservación y divulgación del folklore de Colmenar de Oreja, de sus costumbres, de sus industrias y de sus tradiciones, con referencia muy especial al grupo *Los Zambombros*; y a los grupos de teatro *Cuadro Artístico* y *Zacatín*, así como a la Asociación *Amigos del Órgano de Colmenar de Oreja*. Nuestra gratitud, también al Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, **Ángel Gómez Moreno**, por su interés en el castillo de Oreja, fruto del cual es el trabajo que nos ha permitido reproducir en esta memoria. Y de la misma manera, a la catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, **María José Redondo Cantera**, por su esclarecedor trabajo *La torre de la iglesia parroquial de Santa María en Colmenar de Oreja (Madrid) y el taccuino de un maestro de cantería en el primer tercio del siglo XVII*, que

también muy generosamente nos ha permitido reproducir; y a la profesora **Paloma Martín Esperanza**, por su proyecto *El camino a Roma. Joaquín Sorolla y Ulpiano Checa, entre el Arte y la Arqueología*, para la posible exposición de la obra de Ulpiano Checa en el museo Sorolla de Madrid, del que daremos cuenta en su momento.

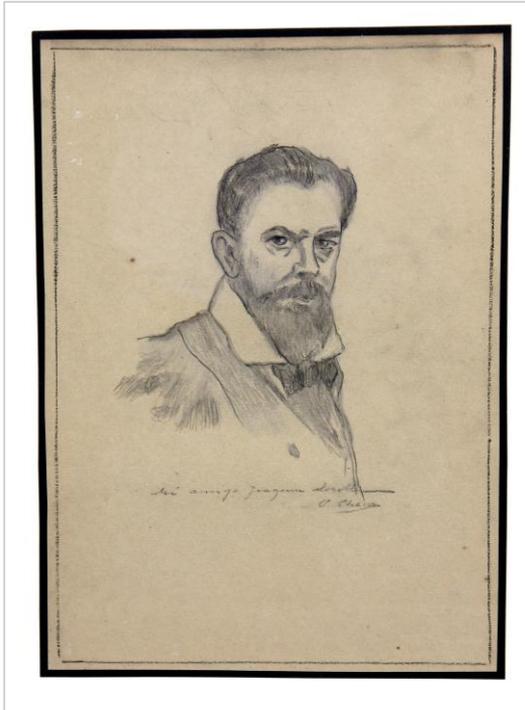
Un año más, agradecemos el trabajo y dedicación desarrollado por nuestro amigo Gregorio Piña, imprescindible en las labores de mantenimiento del Museo y en el montaje de obras y exposiciones; celebramos la incorporación de Juan Rodríguez Durán como secretario de la Asociación, tan eficaz como lo fue la de nuestro anterior secretario, Manuel Fernández Cañadas, siempre dispuestos, ambos, para atender a las necesidades de la Asociación; nos fortalece la colaboración constante de Julio Alberto Plaza, Juan Pablo Monserrat y Alejandro Val, pendientes en todo momento de rastrear e informar sobre la obra de Checa que aparece en las subastas de todo el mundo; y nos anima a seguir en nuestro trabajo la generosidad de los coleccionistas que ceden sus obras para engrandecer y mejorar el museo. Finalmente, nos reconforta la presencia, el interés y el apoyo de todos los miembros de la Asociación, Francisco Diezma, Pilar Algovia, Antonio Velázquez, Juana María Domaica, José Luis Freire y, muy especialmente, Fernando Cortina, cuya delicada salud no le impide seguir trabajando en la investigación sobre la historia de Colmenar de Oreja. Y la generosidad, también, de Ana Casero Cuéllar y de su marido César Muñoz Hidalgo, desde cuya librería salen siempre donados los paspartús que precisa el Museo.

Agradecemos, igualmente, al Ayuntamiento de Colmenar de Oreja la confianza depositada en nuestra Asociación, y a la Concejala de Cultura, María del Carmen Cruz, el apoyo que nos presta.

INVESTIGACIÓN SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DE ULPIANO CHECA

1. Ulpiano Checa y Sorolla, algunas consideraciones.
2. Ulpiano Checa en la novela *Mikaél* de Herman Bang.
3. Sobre *La invasión de los bárbaros* y sus bocetos; parodias, influencias y copias en *La Invasión* y en la *Carrera de carros*.
4. Conferencia en el Instituto Arqueológico Alemán.
5. Checa en las subastas de 2017.
6. Los cuadros en *internet* no debidos al pincel de Checa.
7. Depósitos de obra.
8. Inventario de las obras depositadas en el Museo Ulpiano Checa
9. Estadísticas de visitantes.

ULPIANO CHECA Y SOROLLA. ALGUNAS CONSIDERACIONES



Desde el punto de vista personal, (pues no es objeto de este reducido trabajo la comparación y valoración artística de uno y otro), solo una referencia hemos encontrado a la posible relación de amistad entre Checa y Sorolla, y se refiere al dibujo a lápiz de un retrato de Sorolla firmado por Checa (de muy dudosa atribución) que remató la sala de subastas Galileo de Madrid en el remate del 24 de septiembre de 2009, un dibujo a lápiz de 30 x 21.5 cm. firmado y dedicado: “U. Checa: Mi amigo Joaquín Sorolla”. Que ambos pintores se conocían es evidente, pues coincidieron en muchos salones y exposiciones, donde sus obras estuvieron próximas y donde ambos fueron premiados. Compartieron amigos: Martín Rico o Madrazo... y galeristas y contactos artísticos (Bonnat, Petit...). Y, sobre todo, tuvieron en común una enorme fama y reconocimiento, así como una posición económica más que holgada.

Supuesto retrato dedicado por Checa a Sorolla. Lápiz sobre papel. 30 x 21.5 cm. Firmado y dedicado: “U. Checa: mi amigo Joaquín Sorolla”.

Sin embargo, Checa no dispuso nunca de un valedor de la talla y fuerza de Aureliano de Beruete, que tuvo más interés en promocionar la obra de Sorolla por el mundo que la suya propia. Fueron muchas las puertas que se le abrieron a Sorolla gracias a las relaciones, a la diplomacia y al prestigio de Beruete. Para Martín Valdés¹ “... en Beruete se aprecia una fe incondicional en el talento del pintor Sorolla y una continua disposición a favorecerle y a potenciar sus triunfos”.

En la carta que el uruguayo Emilio Goldacarena envió a Sorolla el 14 de marzo de 1901², desde Montevideo, para felicitarle por su éxito en la Exposición Universal y para pedirle precios por las obras allí expuestas y que no había vendido, afirmaba que en un artículo sobre *L'art étranger. Exposition Universale*, insertado en el número 368 de 22 de septiembre de 1900 de la *Revue Encyclopedique*, (que no hemos podido localizar), el crítico Auguste Marguillier ensalzaba a Sorolla, se refería a la escasa calidad de Zuloaga y a “las soserías de Madrazo”, y continuaba su artículo, según Goldacarena, “dándoles duro a éste y a Checa”, de tal manera que concluía su carta a Sorolla con un interesado “de lo cual me alegro”. Es lógico este último comentario del marchante uruguayo en su afán de adular a Sorolla, a quien desde años antes intentaba comprar obra, a veces con la mediación de Artal, y no siempre con resultados positivos, pues sus ofertas económicas resultaban más bajas que las pretensiones del pintor. Era evidente, por otra parte, que los únicos pintores españoles que en esa época podían competir financieramente con Sorolla eran, precisamente, Checa y Madrazo. Tanto es así que, por ejemplo, cuando el 6 de septiembre de 1906 José Artal y Mayoral escribe a Sorolla para cerrar con él unos encargos de varios retratos y escenas valencianas con destino a Buenos Aires, le advierte que:

“he tratado los precios a conciencia y elevándolos todo lo posible y creo que es todo un triunfo esta campaña porque anda por aquí Checa, dicen que el año próximo vuelve D. Raimundo Madrazo y todo el mundo intriga y se afana”.

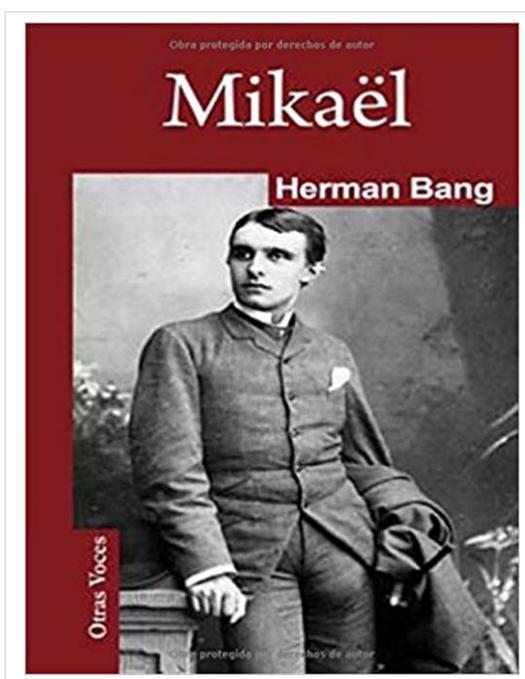
Aunque con ocasión de los viajes de Checa a Argentina puede apreciarse el asunto de la rivalidad entre los marchantes para colocar en Buenos Aires la obra de Checa, de Madrazo o de Sorolla, baste ahora reflejar que eran estos pintores quienes ocupaban el primer puesto en la cotización de la pintura española en el mercado del arte, lo que no significa, en absoluto, que existiera rivalidad personal entre ellos, pues a la contrastada amistad entre Checa y Madrazo hay que unir, al menos, la consideración mutua que se tenían Checa y Sorolla, pues fue éste, tras la propuesta de Beruete, quien avaló a Checa para su ingreso en el Ateneo de Madrid como socio de mérito en 1899 (Nº 5.481).

Que las buenas relaciones entre ambos continuaron a lo largo de los años puede dar fe la carta de Herbert Haseltine a Sorolla³, el 17 de marzo de 1913, en la que le adjuntaba una fotografía de su bronce *Un Puyazo*, que había expuesto en el Salón del año anterior, y en cuyo reverso hay un listado de personajes, manuscrito a lápiz negro por Sorolla, encabezado por el título "Invitación", en el que aparecen, junto a su íntimo amigo D. Pedro Gil Moreno de Mora (1860-1930), Casa Riera, Raimundo Madrazo, Egusquiza, Checa, Domingo, Zuloaga, la Sociedad amigos del Arte, D. Antonio Matías, Romanones, Villegas y Muñoz Degrain, por lo que es de suponer que todos ellos formaban parte de un círculo, bien de amigos, bien de artistas de su más alta consideración.

-
1. MARTÍN VALDÉS, Fernando A. *Aureliano de Beruete: Cartas a Joaquín Sorolla*. Revista anual de historia del arte, Nº 5, 1985, págs. 7-100.
 2. Original en el Museo Sorolla. Web <http://ceres.mcu.es> del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Consultada 06.10.2017.
 3. *Ibíd.*

ULPIANO CHECA EN LA NOVELA *MIKAËL* DE HERMAN BANG

En 1904 se publicó en París *Mikaël*, del autor danés Herman Bang (1857-1912), un tipo de novela que en el mundo simbolista de entresiglos se llamaba una “novela de arte”. La novela mezcla personajes ficticios con otros reales, como el galerista Petit o los pintores que, a excepción del protagonista, se citan, como el propio Ulpiano Checa. La obra refleja, con precisión y detalle, el ambiente artístico, social y comercial que giraba en torno a la figura de un maestro francés de la pintura y que Luis Antonio de Villena, en su blog luisantoniodevillena.es/web/, resume así:



“... cuenta los últimos meses de vida de un gran pintor francés, Claude Zoret, entre académico y simbolista, que vive rodeado de arte y lujo en una casa exquisita en París, junto a su ahijado, un chico checo llamado Mikaël, muy guapo y que le ha servido como modelo para sus mejores cuadros, retratando su belleza ideal y desnuda. Sin embargo nada se dice directamente de homosexualidad, sólo debemos suponer una relación platónica entre maestro y discípulo, y la ruptura (un tanto ingrata y egoísta por parte del chico) cuando este se enamora de la princesa rusa Lucia Zamikof y termina heredando a su padre adoptivo que muere enfermo del corazón y en cierto modo abandonado por este joven con quien, se nos dice fugazmente, en sus tiempos iniciales viajó por Italia y el norte de África, enseñándole cultura y dibujo.”

Portada de la novela *Mikaël*. Editorial Egales. 2011. Traducción de Blanca Ortiz Ostalé.

La novela es tan bella como casta. Todo hay que suponerlo, pero todo está por detrás. Una amistad viril y un secreto amor mal correspondido. Al morir en la gloria de su éxito artístico, Zoret afirma: “Ya puedo morir en paz, pues he visto un gran amor”. ¿Cuál es ese gran amor? ¿El del chico con la rusa, que ni siquiera ha ido a su lecho doliente? ¿O el de él mismo hacia Mikaël, aunque haya tenido que ser secreto? El artista plasma su amor en la belleza del cuerpo hermoso retratado, pero permanece en silencio. Una bella novela muy de época, en el mejor sentido... El libro bien merece la pena, como notable obra de su momento y como melancólico eslabón en la historia homosexual.”

En una primera escena, Herman Bang describe una reunión en la casa del maestro, en la que los asistentes, aristócratas, pintores, críticos de arte y marchantes de pintura, todos amigos del pintor, le preguntan sobre las referencias que su última exposición en Melbourne ha tenido en la prensa internacional y que Mikaël, su ahijado, se encarga de leer y resumir ante el desinterés, y hasta desprecio, que le merecen al maestro las opiniones que, sobre su obra, recogen los periódicos. Sin embargo, en un momento de la conversación, el maestro, Claude Zoret, observado por su amigo el periodista Schwitt, se dirige a Mikaël y le pregunta:

“- ¿Y qué dicen de Ulpiano Checa?

- ¿Quiénes?

- Los periódicos.

- No lo sé –contestó el joven-, no lo he visto.

Schwitt miraba al maestro.

- Si tú siempre lo lees todo –protestó Zoret expulsando el humo de la pipa, que se entremezcló con el aroma a violetas que envolvía la mesa como una nube.

- Sí, su *Carrera de carros* es inolvidable –intervino el señor de Monthieu.

- Pero no domina los colores –comentó el maestro, aún observado por Schwitt.

- Todavía –replicó el crítico bruscamente mientras se inclinaba a mojar las uvas africanas en el vino”.

Al terminar esta escena, van abandonando la casa los acaudalados invitados, aristócratas y pintores, en su mayoría extranjeros, lo que da lugar a la siguiente intervención del crítico Charles Schwitt:

“De pronto, poseído en parte por el singular y enfermizo resentimiento de los críticos hacia un renombre que ellos mismos han creado, y en parte por la ira siempre viva y latente en los parisinos hacia todo lo extranjero, dijo:

- Qué estúpidos somos los franceses.

Cruzó las piernas y continuó:

- Por pura vanidad les creamos una reputación a los bárbaros y ellos se burlan de nosotros... y ocupan nuestro lugar.

El maestro dejó escapar una de sus rotundas carcajadas.

- Charles –pidió-, sigamos siendo hospitalarios.

Pero Schwitt, que aún era presa de su propia irritación, escogió un dardo que sabía secretamente que haría blanco:

- A Ulpiano Checa le han dado cien mil francos por su *Moro*.

El maestro tardó quizás un segundo en responder desde detrás de su lámpara.

- Eso está bien. España es un país pobre.

Schwitt calló un instante.

- Y Francia no tardará en serlo –estalló cambiando de tono.”

Herman Bang concibe a su protagonista como al símbolo de la superioridad del arte francés, y lo retrata como al reconocido e incontestable maestro de su pintura y orgullo nacional. Lo que trasluce de estos diálogos y del contexto en que se producen, es que la figura simbólica del maestro francés solo ve peligrar su privilegiada posición en el panorama artístico ante la figura de Ulpiano Checa, único por el que manifiesta su interés por conocer lo que sobre él dice la prensa, y único al que se refiere el crítico Schwitt para pinchar al maestro sobre la cotización de sus obras. Este juego narrativo deja a las claras que en 1904 la crítica artística parisina veía peligrar la supremacía de la gran pintura académica y simbolista francesa, ante los éxitos, la fuerza y el reconocimiento, que tenía la obra de Ulpiano Checa.

Esta apreciación se ve reforzada cuando, en otra escena de la novela, el maestro Zoret expone finalmente en París y obtiene el mayor triunfo de su carrera con obras que alcanzan a transmitir el pensamiento que le llevó a pintarlas. En la eufórica recepción que tiene lugar tras la exposición, llena de alabanzas, de lágrimas de emoción y de reconocimiento, dos españoles se acercan al centro de la estancia a besar las mejillas del maestro y, para transmitir la imagen de su éxito, ya sin rival, exclaman:

“- Benlliure y Gil está superado, Ulpiano Checa está muerto –gritaban, y volvían a besar a Claude Zoret sin dejar de hablar de la *Carrera de carros romanos*”.

Hemos de insistir, no solo en el hecho de que el autor de la novela, Herman Bang, además de escritor admirado por Ibsen y Jonas Lie, fue un reconocido periodista y productor de teatro en París, cuya actividad artística y cultural conoció y vivió. En *Mikaël*, que fue adaptada al cine dos veces, con el título de *Vingarne*, en 1916 dirigida por Mauritz Stilleren, y como *Michael* en 1924, dirigida por Carl Theodor Dreyer, incluye, pues, a Ulpiano Checa como símbolo del artista extranjero que ha logrado el éxito en París y que disputa a los grandes pintores franceses el sobrenombre de maestro, hecho que adquiere mayor relevancia si tenemos en cuenta que la novela fue publicada cuando Checa estaba afincado en París, y que debemos considerar objetiva la mirada y la apreciación de Herman Bang sobre la importancia de la obra de Checa, y no influida por la ira siempre viva y latente en los parisinos hacia todo lo extranjero a que se refería el personaje encarnado por el crítico Schwitt. Desconocemos si Checa leyó la novela y la opinión que al respecto pudo producirle. Y de la misma forma que se cita en la novela su cuadro *Carrera de carros romanos*, hemos de suponer que también existió el otro que se nombra, *Moro*, por el que le dieron cien mil francos, inclinándonos a pensar que se trata de su lienzo *Árabes*, que presentó en el Salón de 1904.

SOBRE *LA INVASIÓN DE LOS BÁRBAROS* Y SUS BOCETOS, PARODIAS, INFLUENCIAS Y COPIAS EN *LA INVASIÓN* Y EN *LA CARRERA DE CARROS*

Con independencia del premio obtenido en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1887, la calificación oficial del envío tercero y cuarto de Checa se produjo un par de meses más tarde de la inauguración de la exposición. El profesor Casado Alcalde tiene ya resumido el proceso de calificación de los envíos de tercer y cuarto año (el boceto y el cuadro definitivo):

“El 16 de junio el Ministerio nombra sus dos jurados, Alejandro Ferrant (cuya aceptación lleva fecha de 19-VI) y Manuel Domínguez, -recordemos, los dos maestros confesos de nuestro pintor en el catálogo de la Nacional del 87 – y a la vez que remite sus nombres a la Academia de San Fernando, solicita de esta que nombre los suyos para calificar el boceto del cuadro *La invasión de los bárbaros en Roma*, trabajo del tercer año; y además, se nos informa, Checa ha adelantado el cuadro de composición que corresponde a dicho boceto, trabajo de cuarto año, y lo ha presentado en la Exposición Nacional con la correspondiente autorización. San Fernando remite el 21.VI la configuración completa del Tribunal, especificándose que es para los envíos 3º y 4º de Checa: Carlos L. Ribera como presidente, Domingo Martínez, José Avrial, Alejandro Ferrant y Manuel Domínguez, que actuará como Secretario según el acta de calificación. Esta lleva fecha de 25-VI-87 y responde a la sesión única en que se reúnen los cinco para calificar los dichos envíos, tercero y cuarto del pintor madrileño; se concede por unanimidad Calificación Honorífica para ambos y además el Jurado cree encontrar méritos suficientes para recomendar al Estado la adquisición del 4º envío (el cuadro), según especifica el artículo 77 del Reglamento. Se añade que no ha llegado la Memoria y por lo tanto no se puede hacer mención de la misma”¹.

La Calificación Honorífica le supuso a Checa un premio de 500 pesetas. Y siguiendo la recomendación del Tribunal, el cuadro fue adquirido por el Estado español por el precio de 8.000 pesetas, mediante Real Orden de 19 de julio de 1887, y fue destinado al Museo Nacional de Pintura y Escultura, actual Museo del Prado, tal y como consta en el documento localizado por la Lic. Sonia López Jerez en el Área de Biblioteca, Documentación y Archivo del Museo Nacional del Prado (Casón del Buen Retiro):

“El Excmo. Sr. Ministro de Fomento me dice con esta fecha lo siguiente: Excmo. Sr. S.M. La Reina Regente en nombre de su Augusto hijo el Rey D. Alfonso XIII (q.D.g) de acuerdo con lo dispuesto en el artículo 23 del Reglamento de Exposiciones de Bellas Artes se há servido mandar que se adquiera por este Ministerio con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura el cuadro titulado *La invasión de los bárbaros* premiado con medalla de primera clase en la que acaba de celebrarse del que es autor D. Ulpiano Checa, por la cantidad de ocho mil pesetas en que fue tasado por el Jurado de Calificación, que deberá abonársele con cargo del capítulo adicional al (palabra ininteligible) puesto al último pasado ejercicio, gastos de la Exposición de Bellas Artes autorizado por Ley de 5 (numeración no muy clara) de mayo del corriente año. Lo que traslado a V.E. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V.E. muchos años. El Director General de Instrucción Pública y Bellas Artes, D. Julián Calleja”.

1. CASADO ALCALDE, Esteban. *El pompier revisado*. Incluido en el catálogo de la exposición “Ulpiano Checa: Fantasía y movimiento” realizada en la Real Academia de BBAA de San Fernando. Ayuntamiento de Colmenar de Oreja. Madrid, septiembre 2007.



LA INVASIÓN DE LOS BÁRBAROS. Fotografía de J. Laurent realizada en el Museo del Prado, donde aparece colgada.

La obra permaneció en El Prado hasta el año 1933 en que fue depositada en la Universidad de Valladolid, donde años después, el 6 de abril de 1939, fue pasto de las llamas en el incendio provocado en los últimos días de la guerra civil española.

El cuadro preparatorio del envío de 3º año, un óleo sobre lienzo de 0.86 x 1.50 m. quedó en manos del Estado y, por cuestión de competencias, debió depositarse en lo que es hoy el Ministerio de Asuntos Exteriores, en cuyo Salón de Embajadores aparece ubicado en el inventario de 1893. Más aún, en la edición del 3 de abril de 1901 de *La Vanguardia*, se publicó una crónica de las obras que se habían realizado en el edificio para convertirlo en el Ministerio de Estado, y se describe pormenorizadamente, entre otras dependencias, la portería mayor del ministerio, la galería del piso principal y las oficinas de la Sección de Política, por lo que sabemos que esta obra de Checa, y otras más suyas, estaban allí depositadas:

“En cuyas paredes se admiran cuadros de Regidor y Checa y en el despacho del jefe una marina de Andrada, un carbón de Checa y un precioso lienzo de José Garnelo”.

Esto es, las paredes del Ministerio estaban decoradas con las obras procedentes, en su mayoría, de los envíos hechos por los pensionados en Roma desde que se fundó allí la Academia de Bellas Artes. Sin embargo, después de varias gestiones realizadas actualmente en dicho Ministerio, la obra no ha sido localizada y parece desaparecida.

El museo municipal de Colmenar de Oreja exhibe un boceto de los muchos que hizo de *La Invasión* y que Checa tuvo que vender para hacer frente a los cuantiosos gastos que soportó para la realización de la obra definitiva y para su traslado a la Exposición de Madrid, ventas de las que el pintor se arrepintió siempre. No obstante, Checa regaló tres bocetos de la obra al célebre Monseñor Isbert, que las tenía en su residencia del palacio Maraini del Vaticano, según publicó *El Liberal* de 6 de enero de 1888:

“Llaman la atención los trabajos dedicados a Monseñor Isbert por los artistas españoles residentes en Roma. Son muchos y llevan todos al pie una frase afectuosísima, que tal vez envuelva una deuda de gratitud. Entre ellos figuran los bocetos del gran cuadro de Checa, *La Invasión de los bárbaros*. Representanse en ellos la labor sucesiva del pensamiento del artista y el acierto con que ha ido prescindiendo de ellos hasta trazar el cuadro definitivo”.

El boceto de *La invasión de los bárbaros* que conserva el MUCH ha girado por varios países en exposiciones temáticas. También conserva el MUCH una reproducción fotográfica de 26 x 46 cm realizada por Jean Laurent en 1887, que Checa regaló y dedicó a Colmenar de Oreja de la siguiente manera: “Al Ayuntamiento de la villa de Colmenar de Oreja, mi querido pueblo natal. U. Checa”.

La invasión de los bárbaros fue utilizada para viñetas cómicas de carácter político por varios periódicos y revistas, como el semanario carlista *El Cabecilla* el 11 de junio de 1887; *Don Quijote*, el 22 de enero de 1893; y siete años más tarde, por la revista *Gedeón* en su número de 10 de abril de 1910, con el título de *La irrupción de los candidatos*, y con la nota aclaratoria de “que es como en nuestro catálogo se llama el cuadro de Checa. Hoy lo publicamos porque nos parece de actualidad”.



EL CABECILLA. Director, Leoncio González de Granda. 11 de junio de 1887. Subtítulo: *La invasión de los bárbaros* (Parodia del cuadro de Checa).



DON QUIJOTE. Director J. Osorio Pérez Castañón. 22 de enero de 1893. Subtítulo: *(Parodia del cuadro de Checa) La invasión de los nuevos bárbaros.*



GEDEÓN. 10 de abril de 1910. Subtítulo: *La irrupción de los candidatos.*

En cuanto a la influencia de la obra en la de otros autores, la profesora Teresa Sauret Guerrero, de la Universidad de Málaga, ha analizado *La decapitación de San Pablo*, de Enrique Simonet, adquirida por el Ayuntamiento de Málaga y, entre otras cuestiones, concluye que durante su coincidencia en Roma, entre 1885 y 1887, Simonet se sintió influenciado por Checa, y utilizó una técnica muy similar en su primer boceto de la *Decapitación* a la empleada por Checa en el suyo de *La Invasión de los Bárbaros*. Por otra parte, Laura Malosetti Costa también informa de las influencias de Checa, que parecen evidentes, que muchos autores han visto en el cuadro de 1892 *La vuelta del malón*, del pintor argentino Ángel Della Valle (1852-1903), que exhibe el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Y, en cuanto a las copias, entre otras, destacamos como más sobresalientes las realizadas por el pintor de Colmenar de Oreja, Gregorio Piña en 2013 (propiedad del autor), por José Segrelles Albert (1885-1969) en acuarela y por el algecireño José Alcoba Moraleda (1874-1941), que se exhibe en el Museo de Algeciras.



La invasión de los bárbaros. Gregorio Piña. Óleo/lienzo, 54 x 92 cm. Firmado ángulo inferior derecho y fechado 2013.



La invasión de los bárbaros.
José Segrelles Albert (1885-1969).
Acuarela sobre papel



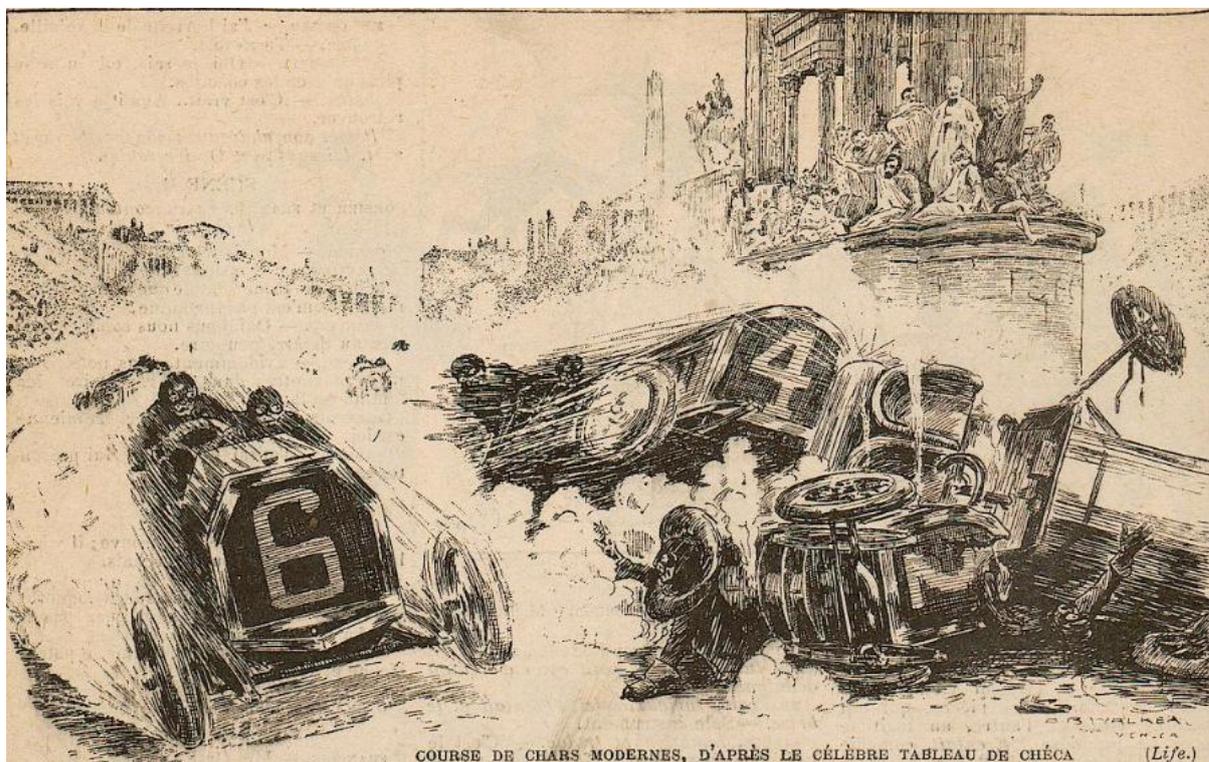
De igual manera, la obra de Ulpiano Checa ha sido utilizada para ilustrar enciclopedias y libros de texto de Historia, sobre todo en las décadas de 1940 y 1950, como la viñeta que contenía el libro *Historia de España, Primer Grado*, de la editorial Edelvives de Zaragoza, aparecida en 1945.

Pero no solo la fuerza conceptual y expresiva de *La invasión de los bárbaros* fue utilizada por los dibujantes de la prensa para ridiculizar, atacar o satirizar a los políticos de turno. También lo fue la *Carrera de carros romanos*. Udo Joseph Keppler la utilizó en una magnífica caricatura publicada en New York el 24 de agosto de 1910 por la influyente revista de humor y de sátira política *Puck*, de Keppler&Schwarzmann, uno de cuyos ejemplares conserva la Librería del Congreso de los Estados Unidos. Lleva por título *The chariot race* y en el ángulo inferior izquierdo tiene la siguiente leyenda: “Disculpas a U. Checa”.



PUCK. New York. 24 de agosto de 1910. Dibujo de Udo Joseph Keppler. Subtítulo: *The chariot race*. “Disculpas a U. Checa”

También la prensa humorística francesa utilizó esta obra de Checa. *Le rire: journal humoristique: Le Rire à l'étranger*, en su número 249 de 9 de noviembre de 1907, con el siguiente título: *Course de chars modernes, d'après le célèbre tableau de Chéca*, en el que varios autos de carreras suplen a las cuadrigas romanas.



LE RIRE. 9 de noviembre de 1907. Subtítulo: *Course de chars modernes, d'après le célèbre tableau de Chéca*

Por otra parte, el pasado día 29 de noviembre recibimos el siguiente correo electrónico en el que el señor Hans Peter Hedlund, de Estocolmo, nos informaba de una copia de la *Carrera de carros romanos* realizada en el año 1891 por un pintor, antepasado suyo, adjuntándonos la fotografía tanto de la obra (O/L de 1,3 x 2 m), como de su antepasado realizándola en su taller:



Copia de Carrera de carros romanos realizada en 1891 por un pintor sueco. O/L 130 x 200 cm.

“Museo Ulpiano Checa
The staff

Dear Sirs: I have a question concerning a painting by Ulpiano Checa, called "Carrera de Carros". I have in my possession a copy painted by an artist in my family 1891. It is painted in oil and measuring 2 x 1.3 m. The quality of my copy is not to be compared with Checas original as he was a much more skilled artist than my relative. However also the copy is a decorative painting.

I understand several versions of the painting exist. It would be very interesting to know if your version (the watercolour in display in your museum) was the one he copied. If it was exhibited in Paris it must have been published in a catalogue. My question to you is if your watercolour is the version exhibited in Paris 1890 and if so, where it might have been published? It seem to have been one of Checas most popular paintings, though it is only a watercolour of moderate size. I add a photo of my painting and also a photo of my relative painting it, as it has the date 1891.

With kind Regards. Hans Peter Hedlund. Stockholm. Sweden.”

Contestamos inmediatamente al señor Hans Peter Hedlund con estas palabras:



“Estimado señor:

Resulta interesantísima la copia que realizó su pariente de la obra Carrera de carros romanos de Ulpiano Checa. No resulta extraño que la copia se realizara en 1891, porque Ulpiano Checa había presentado su obra en el Salón de París de 1890, donde obtuvo un clamoroso éxito y una enorme repercusión, y fue reproducida en revistas ilustradas, libros, periódicos y, sobre todo, en grabados que se vendieron por todo el mundo. Más aún, no resultaría extraño que incluso su pariente hubiera visto la obra original en el propio Salón de París. Le adjunto en un documento de *pdf* un resumen sobre la historia de la *Carrera de carros romanos*, para que vea usted la importancia de la obra y la gran trascendencia que tuvo en el mundo artístico. La obra original era un enorme lienzo de 3 x 5 metros, sobre el que Checa hizo numerosas copias en formatos más pequeños, tanto en óleo como en acuarela, como la que expone el Museo Ulpiano Checa. Quedo a su disposición.

CHECA EN *THE LIFE OF NAPOLEON BONAPARTE* DE WILLIAM MILLIGAN

No fue *El Barranco de Waterloo* la única aproximación de Checa a la vida de Napoleón, ni siquiera la primera, porque en el año anterior a su presentación en el Salón de París (1894) el pintor colaboró con varios dibujos y acuarelas para las entregas que William Milligan Sloane publicó entre 1894 y 1896 en *The Century Magazine*, que más tarde se reunieron en cuatro tomos que, con el título *The life of Napoleon Bonaparte*, publicó en 1909 *The Century Co* en New York. Concretamente se reprodujeron, además de *The ravine of Waterloo*, (con autorización del artista), los dibujos *The Battle of Aboukir* y *The attack of Richepanse upon the rear of the austrians at honenlinden*, expresamente realizados para esta publicación, y cuyo paradero desconocemos. Convencidos estamos, además, de que tanto su dibujo, *Napoléon frente a las pirámides* (grabado. Copyright Fishel, Adler&Schwartz, New York.), como *Napoleón* (Óleo sobre lienzo. 51 x 74 cm), fueron realizados por Checa para la misma publicación, si bien el primero tuvo que ser descartado, porque se publicó la conocidísima obra de Gérôme con el mismo asunto.

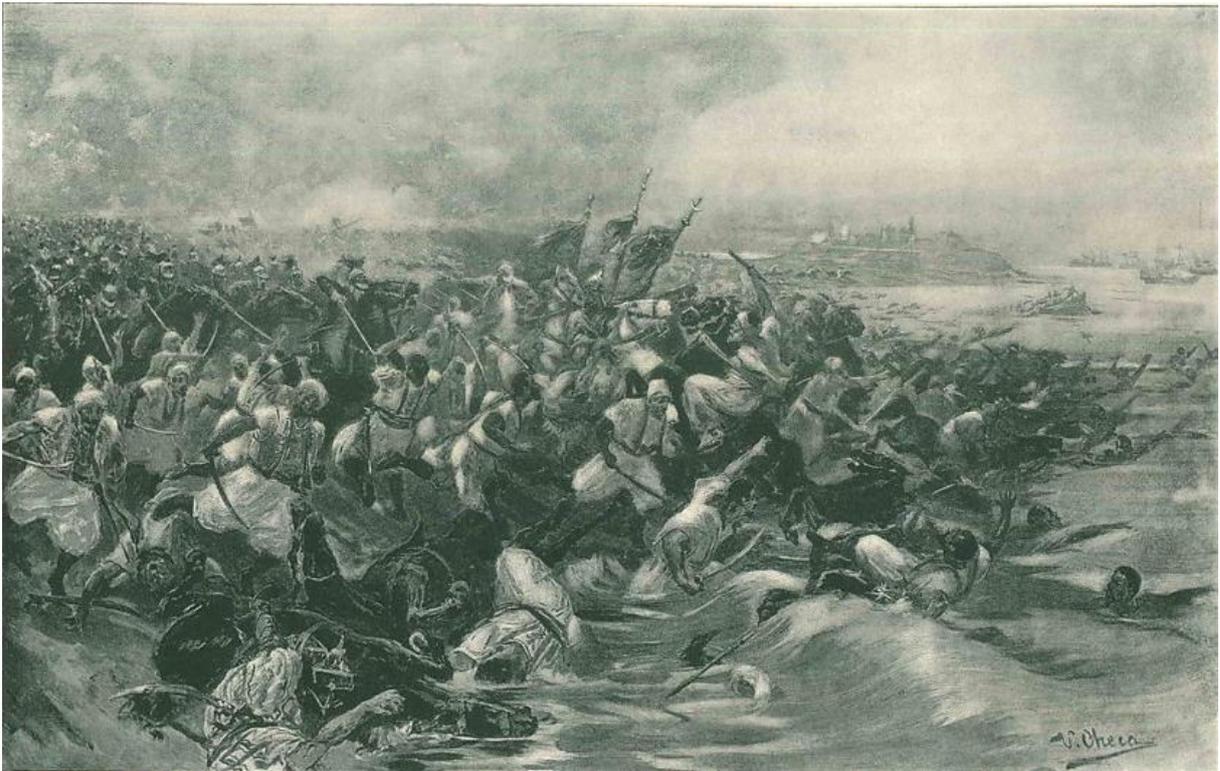


DRAWN BY U. CHECA.

THE ATTACK OF RICHEPANSE UPON THE REAR OF THE AUSTRIANS AT HOHENLINDEN.

The attack of Richepanse upon the rear of the austrians at honenlinden. Ulpiano Checa. 1894.
The life of Napoleon Bonaparte. The Century Magazine.

Curiosamente, las escenas referentes a la España napoleónica no fueron realizadas por Checa, sino por Lucius Rossi (1846-1913) (*The arrest of Ferdinand y Entry of Ferdinand into Madrid*); Maurice Orange (*The burning of a palace of Godoy by the populace at Madrid, Godoy taken into custody by the spanish troops y The capitulation of Baylen*); F. de Myrbach (1853-1940) (*Charles and Ferdinand at Bayonne*), Jules Girandet (*An episode of the siege of Saragossa*), y por el pintor americano Eric Pape (1870-1938) (*Napoleon and the French troops reaching the covent at the summit of the Guadarrama mountains*).



The Battle of Aboukir. Ulpiano Checa. 1894. *The life of Napoleon Bonaparte.* The Century Magazine.

La revista *The Century Magazine* era muy apreciada por su alta calidad editorial y por las espléndidas ilustraciones que contenía, realizadas por los principales grabadores y artistas de la época que, como Chartier, Géricault, Meissonier, Detaille, Gérôme y el propio Checa, participaron en este trabajo. El libro de 1909, por su parte, incluía más de 100 ilustraciones en sus casi 1.100 páginas, que formaron el trabajo más exhaustivo, completo y definitivo que hasta ese momento se había realizado sobre Napoleón.

El autor, el americano William M. Sloane, (1850-1928) había estudiado en Berlín, se había doctorado en Leipzig y fue un acreditado profesor de historia en Princeton y Columbia. Caballero de la Legión de Honor francesa, fue presidente del Comité Olímpico de Estados Unidos y Presidente de la Asociación Histórica Americana en 1911.

CONFERENCIA EN EL INSTITUTO ARQUEOLÓGICO ALEMÁN

Gracias a las gestiones realizadas por la profesora Paloma Martín Esperanza, tuvimos la oportunidad de presentar la obra de Ulpiano Checa en el prestigioso Instituto Arqueológico Alemán, acto en el que estuvieron presentes, entre otras personas, su directora, Dirce Marzoli, el presidente de la Asociación Amigos del Instituto Arqueológico Alemán en Madrid D. Günter Halbach, D. Gerhard Rudolf Glöckner, Vicepresidente y Tesorero, el Dr. D. Daniel Casado Rigalt, vocal, y la precitada D^a Paloma Martín-Esperanza Montilla

“Señor Presidente, señoras y señores miembros de la Asociación Amigos del Instituto Arqueológico Alemán.

Dos motivos tengo para darles las gracias. Uno, que hayan tenido la amabilidad de invitarme para participar en este acto. Y otro, que hayan manifestado su interés por conocer la obra del pintor Ulpiano Checa, cuyo Museo tienen ustedes previsto visitar el próximo mes de mayo.

De sopetón les presento a Ulpiano Checa (Colmenar de Oreja, Madrid, 1860-Dax, Francia, 1916) como uno de los pintores españoles más aclamado, cotizado y prestigioso en el París de finales del XIX. Caballero de la Legión de Honor francesa, poseedor de la orden tunecina de gloria Nicham Iftikhar y condecorado en España con la Orden de Carlos III, su obra está representada, entre otros, en los Museos del Prado, (*La ninfa Egeria dicta a Numa Pompilio las leyes de Roma*); en el Thyssen-Bornemisza, (*La plaza de la Concordia de París*); en el de San Telmo de San Sebastián, (*El carretero francés*); en el Jaime Morera de Lérida, (*Retrato del pianista Ricardo Viñes*); en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, (*La llegada del vencedor*); en el Museo Nacional Bogdan y Varvara Khanenko de Ucrania, (*Retrato de Bárbara Khanenko*); en el Museo Nacional de La Habana, (*Retrato del maestro Villate*); en los museos franceses de Nantes, (*El juego de los cientos*) y de Angers (*Bacanal*); y de Hamburgo (*Carrera de Carros*). Obtuvo, entre otras, una Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1887, Segunda Medalla en la Exposición Universal de Viena de 1888, ambas con *La Invasión de los Bárbaros*; Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Atlanta de 1895, con *La Naumaquia*; Medalla de Oro en la Exposición Universal de París de 1900, con *Los últimos días de Pompeya*; varias Medallas en los Salones Oficiales de París, donde participó *hors concours*, como con este *Vinicio galopando ante Roma en llamas*, trasunto del *Quo Vadis?* Fue, también miembro del Jurado de la sección española de París para la Exposición Universal de 1889 y miembro del Jurado del Centenario de la Litografía.

Aunque más de la mitad de su vida transcurrió entre Roma y París y entre sus viajes a América, norte de África y Europa; y aunque solo en un par de ocasiones presentó obra en España, debemos considerar a Ulpiano Checa como perteneciente a la escuela española, y no, como escribió Manuel Bartolomé Cossío en el Boletín de la Institución Libre de Enseñanza de diciembre de 1885, por el “carácter patrio” de sus producciones, sino, “por la influencia del lugar de nacimiento” y por “la atmósfera y el medio en que el artista se forma durante aquel periodo de la vida en que es capaz de imprimir sello a sus obras”.

Por tanto, antes de abordar la figura artística de Checa, permítanme que les esboce el lugar donde nació y donde se encuentra el museo que lleva su nombre: Colmenar de Oreja, porque no es solo que este municipio esté presente en su obra, sino que influyó ciertamente en los asuntos que forman su corpus pictórico. Checa se impregnó, desde su nacimiento, de la atmósfera envolvente de Colmenar de Oreja, plagada de reminiscencias romanas, visigodas y árabes, civilizaciones éstas que dejaron impronta en sus habitantes y huella en su patrimonio y acervo cultural, a la vez que predispusieron al pintor para abordar, terminado su periodo de formación académica en Roma, el esplendor y el ocaso de todas ellas.

Ulpiano Checa conocía las cuevas excavadas en la II Edad del Hierro localizadas en el paraje de Los Castrejones y las carpetanas existentes en los riscos del Tajo, río que, a su paso por Colmenar de Oreja, se cruza por el aun llamado *Vado de Aníbal*, donde muchos historiadores sitúan el lugar del paso del general cartaginés para pacificar y vencer a los carpetanos, olcades y vacceos antes de emprender la conquista de Roma. Checa anduvo por la vega de Colmenar de Oreja, plagada de vestigios del paso de las legiones romanas y de los *vicus* establecidos allí tras su licenciamiento, a los pies del imponente castillo de Oreja, construido por los árabes en el siglo X en la línea del Tajo para la defensa de Toledo, finalmente tomado por el Emperador Alfonso VII en 1139. Ponz, en su libro *Viajes de España*, escrito entre 1774 y 1796, afirmaba, refiriéndose a la vega de Colmenar, que

“se conoce que antiguamente todo esto estuvo cultivado y lleno de casas, pues apenas se hace excavación sin que se encuentren fundamentos y vestigios de obras antiguas desde los romanos”.

Pues todos esos pueblos, todas esas culturas, romana, visigoda y árabe, están presentes en la obra de Ulpiano Checa. Por lo demás, en 1860, año de nacimiento del pintor, la villa natal de Checa conservaba aun importantes restos del recinto amurallado donde, acompañado de su medio hermana Isabel, la futura reina católica, puso su corte Enrique IV, y desde donde la princesa inició en secreto las negociaciones matrimoniales con Fernando, rey de Aragón, ayudada por Gutiérrez de Cárdenas, cuyos descendientes obtuvieron el Señorío de Colmenar de Oreja más tarde engrandecido como Condado.

He de reconocer que a pesar de los triunfos, honores y distinciones que Ulpiano Checa obtuvo hasta el momento de su muerte, no es un pintor ni conocido ni reconocido, sobre todo en España, acaso porque le llegó la muerte en el momento hasta entonces más terrible de la Historia de la humanidad, la Gran Guerra, y en el lugar donde se concentró la mayor parte de la destrucción producida, Francia. Su muerte, tan prematura, le privó de la posibilidad de informar sobre la extensión, variedad y riqueza de su obra, de presentar sus aportaciones artísticas, de defender sus compromisos pictóricos y, sobre todo, de refutar la vaga e inexacta idea que sobre su obra quedó escrita en las enciclopedias españolas: la de ser, uno más, un pintor de asuntos de historia que había alcanzado un notable éxito con su lienzo *La invasión de los bárbaros*. Tras su muerte, se hizo un cruel vacío a su nombre y a su obra, vacío en el que participaron los críticos empeñados en hacer desaparecer de la Historia del Arte a todos los grandes pintores españoles del siglo XIX en general, y a los pensionados de la Real Academia Española de Bellas Artes en Roma en particular, a quienes se criticó y afeó, incluso, su sólida formación; y su indudable calidad pictórica fue presentada como lamentable preciosismo o inadecuado virtuosismo. La apertura en el Museo del Prado de varias salas dedicadas a la pintura española del siglo XIX ha iniciado el cambio de esa tendencia. Y en ese reconocimiento del valor de grandes maestros como Casado del Alisal, Pradilla, Ferrant, Fortuny, Rico, Pinazo, Moreno Carbonero o Gisbert, Ulpiano Checa debe ocupar un destacadísimo lugar.

Terminado el periodo de vasallaje y pleitesía a todos los “ismos”, Checa no ha tenido la oportunidad, por ejemplo, de ser presentado en España como el autor de las ilustraciones del *Tabaré* uruguayo de Zorrilla de San Martín, ni de las del *Generalife* de Z. Astruc, redescubriendo y reivindicando la obra de El Greco. De demostrar, como lo hace el Museo Ulpiano Checa de Colmenar de Oreja, que más que un pintor de historia es el pintor de las civilizaciones que dejaron huella en su pueblo natal, que es tanto como decir que en España: Checa pintó a romanos, visigodos, árabes y judíos, de todos los cuales se sentía orgulloso descendiente. Por eso, cuando en 1895 aceptó la invitación de Astruc, el valedor de Manet, de ilustrar su libro *L'Espagne, Le Generalife. Sérénades et songes*, recorrió toda España y encontró en ella todos los elementos necesarios para defender su regeneración social, política y económica. Checa presenta en París una España con un patrimonio monumental, cultural, artístico y multirracial único, del que, no solo no se avergüenza, sino que reivindica como base del resurgir de una España moderna y pilar fundamental para cimentar el concepto europeo.

Checa fue, asimismo, un notabilísimo escultor, insigne grabador y litógrafo, un iniciador del cartelismo moderno y un acreditado fotógrafo. Pero es, sobre todo, un maestro acuarelista y un excelso dibujante. En sus obras sobre papel, con el lápiz, la tinta china o la acuarela, reside toda su verdad como artista, en las que no hay lugar para el engaño, ni para el error. Es en este aspecto de su obra donde Checa alcanza cotas a las que solo unos pocos elegidos han podido llegar. Su reconocimiento como dibujante le llegó finalmente en 2003 gracias al trabajo de Sandra Tatsakis, que agrupó la obra de maestros españoles, (Murillo, Ribera, Goya, Velázquez, Checa...) existente en museos alemanes, para presentar la compilación en su libro *Spanish Master Drawings 1500-1900. Drawings in Dutch Public Collections*, publicado por el Museum Boijmans Van Beuningen.

Tenido en Francia como español y en España como medio francés, no se adscribió a ninguna corriente artística, sino que imprimió a toda su obra un sello personal identificable, modernísimo en muchos aspectos, que no navegó a contracorriente, sino que, sin renunciar a su capacidad, a su genio, a sus solidísimos conocimientos, a su fantasía imaginativa y a las fuentes de su inspiración, abrió una nueva vía para el arte, que no pasó inadvertida a la apreciación de los espectadores y amateur, tanto contemporáneos como actuales.

Pues bien. Hemos dicho, y lo repetimos ahora, que Checa fue, además de otras muchas cosas, uno de los grandes pintores españoles de historia, y no solo por los asuntos que trató y cómo los trató - en un alarde de imaginación, de movimiento y de luz- sino, sobre todo, por la precisión y documentada composición tanto del asunto general de la obra como de sus más mínimos detalles. En su periodo de formación en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Ulpiano Checa obtuvo todas las medallas y premios de oposición en las asignaturas de paisaje, anatomía, dibujo del antiguo y ropajes, colorido y composición, pintura de historia y perspectiva. Después, durante su período de pensionado en la Academia de España en Roma, 1884-1887, como escribió el periodista Philip Gilbert Hamerton en el artículo que publicó la revista americana *Scribner's Magazine* el 3 de Septiembre de 1894, Checa “tuvo el más vivo interés por ese país y lo visitó en su totalidad, hospedándose en cada pueblo que tenía algún interés artístico. Puedo decir, de paso”, continúa Hamerton, “que nunca me encontré con un artista, excepto con Sir Frederic Leighton, que hubiese guardado tan vivo y fresco su recuerdo. En lo que se refiere a otros estudios, Checa me dijo que durante su residencia en Italia se aficionó a la lectura de historia, con la que adquirió un instinto arqueológico que, combinado en su caso con una tremenda imaginación, le dieron una vivida visión del pasado de Roma”.

Y ya después, lanzado al primer plano de la pintura con su *Invasión de los bárbaros*, 1887, contó con un selecto círculo de amistades formado por pintores, escultores, músicos, poetas y literatos, arquitectos e historiadores y, por supuesto, de arqueólogos, entre los que se ha de destacar al italiano Giuseppe Gatteschi, autor de *Restauri della Roma imperiale con gli stati attuali e dil testo spiegativo in quattro lingue*, con quien mantenía correspondencia en su domicilio de la Piazza de Santa María Maggiore; al español Rodrigo Amador de los Ríos a quien escribía al Museo Arqueológico de Madrid; y a los franceses, el eminente arqueólogo Marcel-Auguste Dieulafoy (1844-1920) y su esposa, la arqueóloga, exploradora, novelista y periodista francesa Jane Dieulafoy (1851– 1916), y al erudito y estudioso del cristianismo y del mundo romano Auguste-Jean Boyer d'Agen (1857-1945), que aparecen, todos ellos, en la agenda personal de Checa, actualizada en 1912.

Quiero decir con todo esto, que los recursos y las facultades pictóricas de Checa son ciertamente portentosas, que su imaginación para recrear asuntos históricos, muchos de ellos tomados de la literatura, no tiene igual, pero, también, sus conocimientos históricos y arqueológicos son magníficos. En este sentido es reveladora la portada del libro sobre la perspectiva que Checa publicó en 1900: consiste en un bello dibujo, en el que una joven, la ciencia, de pié, impone las manos a otra joven, el arte, sentada frente a un caballete en blanco. Y esto, el arte basado en el conocimiento, es lo que ha de tener, y Checa lo tenía, un maestro de la pintura. Y proclamarlo hoy, cuando muchos tenidos por artistas suplen su descarada falta de facultades, de formación y de conocimientos, con la presencia de un psicólogo o de un agente de prensa para explicar el sinsentido de sus pretendidas obras de arte.

Ulpiano Checa fue un artista vigoroso, de una imaginación desbordante, que imprimió a sus luminosos lienzos un movimiento espectacular, con encuadres y emplazamientos tan novedosos como precursores de las secuencias cinematográficas, que despuntó entre sus contemporáneos por su erudición y por su interés por el pasado, que se plasma en su pintura historicista, de una calidad indiscutible, sólo comparable, ya por sus contemporáneos (Rambaud, 1899), con Alma Tadema y Gerôme, que ilustrará decenas de publicaciones sobre la Antigüedad e impregna la reproducción de la estética clásica en obras de teatro y, más tarde, en películas de péplum.

Pues bien, de entre los muchos lienzos históricos de Checa, voy a referirme solo a *La invasión de los bárbaros*, *La línea alba*, *Carrera de carros romanos* y *La Naumaquia*. En el primero, desaparecido al final de la Guerra Civil española, fue la destrucción de Roma la que atrajo a Checa. Las invasiones de Alarico y de Atila son las que dan el golpe final al imperio que agonizaba y dejan el desmembramiento en Europa. Representa una horda de hombres del norte cubiertos con toda clase de armas y vestidos de pieles, telas, cascos y corazas. En el fondo se ve un acueducto y a la derecha un templo donde las sacerdotisas salen despavoridas al ver venir las hordas. Pero es, en este caso, una representación conceptual, por lo que no puede decirse, como hizo Pedro de Madrazo en el número 284 de *La Ilustración Artística*, que no había estudiado bien el asunto. Muy al contrario. Después de estudiado – el propio Checa incluyó en el catálogo de la exposición un fragmento del tomo VI de *Historia Universal* de Cesar Cantú - y después de analizada mil veces la composición, los movimientos, las posturas de caballos y jinetes, obvió conscientemente tanto la perfección académica de la obra como la situación histórica de los acontecimientos, para conseguir del espectador su atención, al que deseaba transmitir todo el terror de la catástrofe, todo el espanto de aquel día de expiación para el mundo antiguo. Y justamente, al no identificar al invasor Alarico, ni el momento de la invasión, la síntesis supera al hecho en sí, pretendiendo que la acción sea, a la vez, real y alegórica, simbolizando con su obra el final de una civilización, de un mundo. Rosario de Acuña, en la edición de 27 de mayo de 1887 de *El Resumen* se refería a *La Invasión* en los siguientes términos:

“La invasión de los bárbaros es más que un trabajo artístico, es más que un cuadro histórico, es más que un alarde de atrevimiento, es un inmenso poema cantado sobre el lienzo con las tonalidades de la pintura; todo en él habla y conmueve, todo en él hace pensar”.

Distinta a esta representación histórica conceptual es la recreación del circo en las siguientes obras que he citado, donde ya se hacen evidentes los conocimientos arqueológicos de Checa. En *Línea alba*, o *Alineación para la carrera*, el pintor representa el Circo Máximo en el momento en que los carros, con sus cuatro caballos cada uno, cuadrigas, se preparan para la carrera poniéndose en línea, para lo cual dos figuras tienden una cuerda de un lado a otro y que los romanos llamaban “línea alba”. Delante de esta fila de carros se halla un “ordenador” de la fiesta, vestido con la púrpura y escucha la conversación que le da otro de los personajes sobre las carreras ganadas por los aurigas de las carreras precedentes. Este personaje está, como era costumbre, acompañado de su lictor. La escena reúne todos los detalles necesarios y podemos decir que es una instantánea del tiempo de Nerón, en que las carreras duraban todo el día, empezando por la mañana. Este es el efecto del cuadro, las sombras de las figuras alargadas en la arena indican que el sol está bajo. El fondo con la *spina* sobre la que se elevan obeliscos, los tres conos egipcios que estaban a las extremidades y la figura ecuestre de Mercurio. Por entre estos obeliscos se percibe el otro lado del circo con las gradas cubiertas de espectadores y la columnata coronada de estatuas. A la izquierda un arco de triunfo por donde salía después de la fiesta el ganador coronado de laureles entre los atronadores aplausos de las trescientas mil almas que contenía este circo colosal.

Se hace igualmente evidente, no solo la imaginación, sino el conocimiento arqueológico de Checa en su obra la *Naumaquia*. El diario *Univers*, en su número de 11 de mayo de 1894, reconoció el trabajo de investigación realizado y publicó: “No hay que perder de vista el gran mérito de la reconstrucción arqueológica, maravillosa de paciencia y de sagacidad. ¡Quién hubiera predicho semejante obra maestra en una naturaleza tan ardiente y espontánea como esa del español Checa! El arte tiene esas sorpresas”. E Iriarte, crítico de *Le Figaro*, el 25 de abril de 1894 escribió:

“El movimiento es vivo, el tumulto completo, las galeras se abordan con furia; el fuego, el hierro, cumplen su misión. La instalación de la parte arquitectónica es notable; las perspectivas son muy exactas, el primer plano a la derecha limitando con el palco imperial, el desarrollo circular de las gradas con la muchedumbre que vocifera y excita a los combatientes; en lontananza, los pórticos circulares, los templos y la ciudad en el horizonte. Todo ello denota un estudio serio del equilibrio del cuadro. A pesar de que el interés está centrado en el primer plano, en donde las galeras se entroncan dispuestas a devorarse, el contraste entre la serenidad del grupo imperial donde los tiranos, hastiados de todas las cosas, pisan con el pié la púrpura, se entiende y está muy bien retratado.”

Y, por último, *Carrera de carros*, inspirada en la novela *Ben Hur* de Lew Wallace, es un imponente lienzo de 3 x 5 metros presentado por Checa en la Exposición de Bellas Artes de París de los Campos Elíseos, y narra la quinta parte de la novela, que desde entonces se asoció indisolublemente y es fiel descripción de “una de las escenas culminantes de *Ben-Hur*, situada en el gran coliseo de Antioquía: Messala, líder de las legiones romanas, desafía desde su potente cuadriga a Ben-Hur, rival y representante de la tribu de Judá, al mando de un soberbio tiro de caballos de pura raza árabe, que habrán de resultar vencedores”. *Le Temps*, en su número de 8 de mayo escribió que: “Lo que caracteriza el talento del Sr. Checa es una inspiración endiablada, una fogosidad que lanza las formas hacia delante y que obedece, sin embargo, a los dictados de una precoz sabiduría. Hay templanza en su delirio, y hay que esperar que el artista español, hábil historiador de carreras de la antigua Roma, sepa conducir su cuadriga por el camino de la gloria.”

Checa, efectivamente, construye un cuadro en donde el más sutil de los eruditos no puede reprochar nada. Las proporciones del anfiteatro son escrupulosamente exactas, los detalles decorativos irreprochables y el artista ha establecido la perspectiva, constituyendo un fondo sólido, capaz de representar perfectamente la evocación de los grandes edificios públicos que albergan los diferentes espectáculos cívicos y lúdicos que definen la cultura grecolatina, de la misma forma que otras obras, como *Los últimos días de Pompeya* y *Un banquete en el palacio de Nerón* son citados, por el profesor Óscar Lapeña como exponente máximo del ámbito doméstico entregado a la decadencia, que escenifican perfectamente el declive moral, cultural y político de la sociedad romana. Por lo demás, la *Carrera de carros* va a ser incluida por el profesor Christian von Tschilschke, de la universidad de Siegen, en Alemania, en el libro colectivo que llevará el título *Meisterwerke der spanischen Malerei* (“Obras maestras de la pintura española”).

En todo caso, para no alargarme más, disponen ustedes de un espléndido trabajo sobre Checa y la arqueología que la profesora Paloma Martín-Esperanza ha publicado recientemente, donde además analiza la influencia de la pintura de Ulpiano Checa en el imaginario colectivo de la Antigüedad Clásica.

Y, perdónenme ustedes, estando como estoy en una de las instituciones arqueológicas más prestigiosas del mundo, no podía salir de aquí sin dejar planteadas tres cuestiones que afectan a Colmenar de Oreja y que la arqueología tiene pendientes de estudiar. La primera, ya apuntada, si efectivamente puede situarse en su vega la batalla de Aníbal, como recogieron, entre otros muchos, Cornide en sus *Viajes* (1789), Álvarez Qindós en su *Descripción Histórica de Aranjuez* (1804) y, más recientemente, Hortensia Larren en su libro *El castillo de Oreja y su encomienda. Arqueología e historia de su asentamiento*. La segunda, sobre la localización de la desaparecida ciudad de Aurelia, también junto al castillo de Oreja, y documentada, entre otros, por Diego de Colmenares en su *Historia de la insigne ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla* (1640). Y, finalmente, si los asentamientos que como una plaga se extienden por la vega de Colmenar de Oreja, se corresponden con el aun ilocalizado *Vicus Cuminarius*.

Les doy las gracias nuevamente por su invitación y espero que su visita a Colmenar de Oreja y al Museo Ulpiano Checa sea de su total agrado.”

CHECA EN LAS SUBASTAS DE 2017



Título: *Carrera de carros*

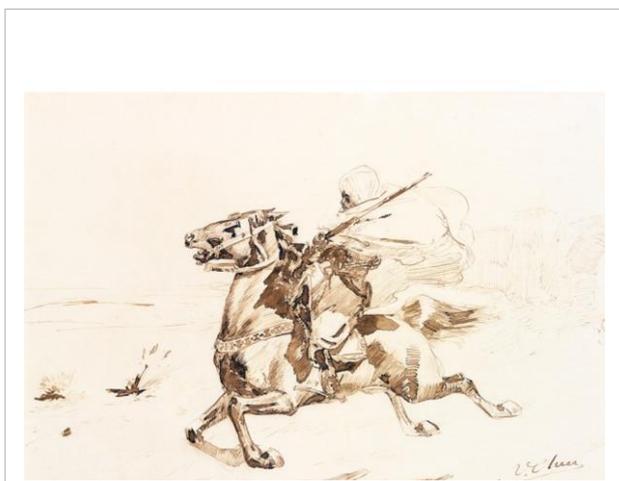
Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 38 x 56 cm

Casa/país: Arroyo. Buenos Aires. Argentina

Fecha: 09.08.2017

Observaciones: Informamos a la casa de subastas sobre la inadecuada catalogación de la obra, de muy dudosa atribución a Checa.



Título: *Soldado árabe a caballo*

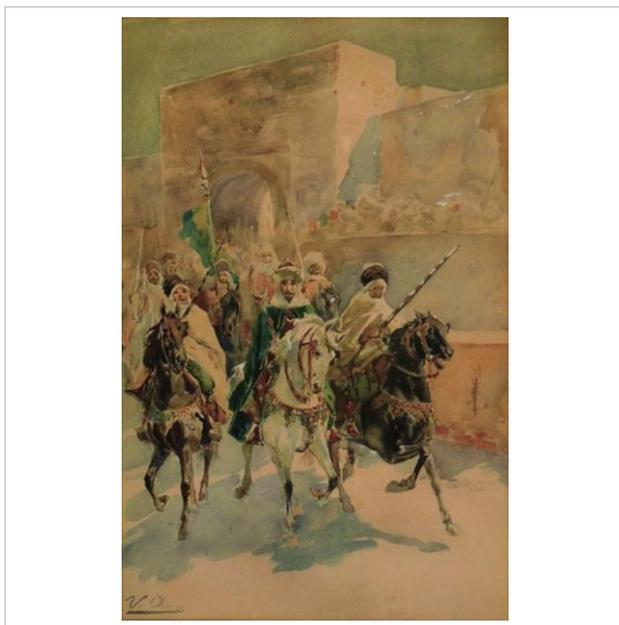
Técnica: Tinta/papel

Medidas: 33.6 x 44.2 cm

Casa/país: Tajan. Francia

Fecha: 18.05.2017

Observaciones:



Título: *Salida a la fantasía III*

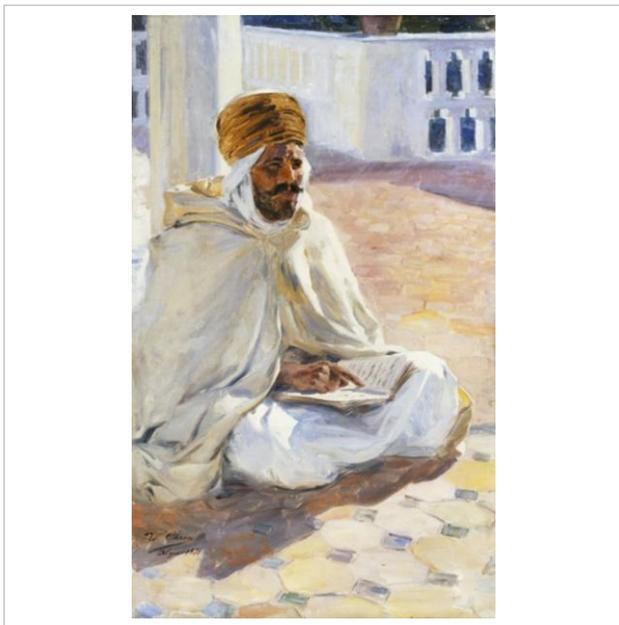
Técnica: Acuarela/papel

Medidas: 55.5 x 34 cm

Casa/país: Bullrich Gaona. Buenos Aires

Fecha: 19.07.2017

Observaciones: Adquirida por un coleccionista español, se expone en la actualidad en la sección *Cuadro del mes* del MUCH.



Título: *El lector del Corán*

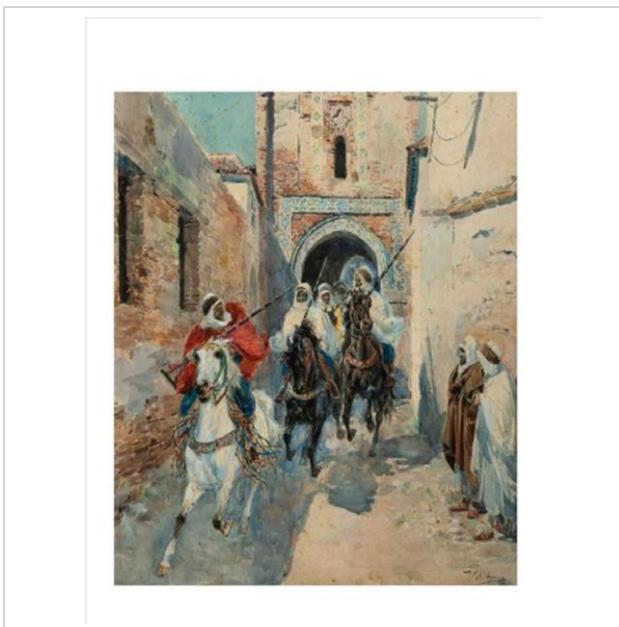
Técnica: Óleo/lienzo

Medidas: 59.8 x 41.5 cm

Casa/país: Bonhams. New York

Fecha: 08.11.2017

Observaciones: Adquirida por un coleccionista español, se expone en depósito temporal en el MUCH. Sala África.



Título: *Fantasia*

Técnica: Acuarela/papel

Medidas: 60 x 47 cm

Casa/país: Castell&Castell. Uruguay

Fecha: 15.11.2017

Observaciones:



Título: *Batalla*

Técnica: Óleo/lienzo

Medidas: 49 x 64 cm

Casa/país: Isbilya. Sevilla.

Fecha: 01.10.2017

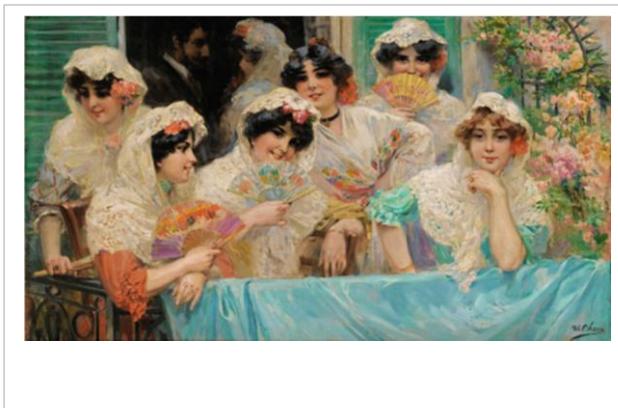
Observaciones: Indicamos a su propietario que de ninguna manera esta obra podía ser atribuida a Checa.



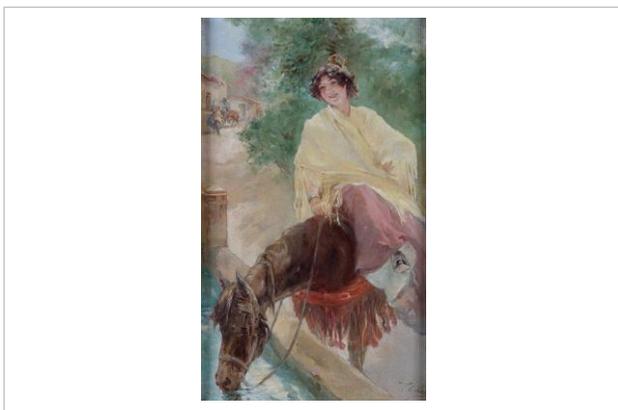
Título: *Carrera de carros*
Técnica: Fundido/bronce
Medidas: 37 x 60 x 20 cm
Casa/país: Interenchere. Bordeaux.
Fecha: 02.12.2017
Observaciones:



Título: *Garçon à la charrette*
Técnica: Acuarela/papel
Medidas: 35.2 x 54.4 cm
Casa/país: Cornette de Saint C. París
Fecha: 05.12.2017
Observaciones: Adquirida por un coleccionista español, se expone en depósito temporal en el MUCH. Sala Colmenar.



Título: *El balcón*
Técnica: Óleo/lienzo
Medidas: 65 x 110 cm
Casa/país: Sothebys. London.
Fecha: 13.12.2017
Observaciones:



Título: *Camino a la feria*
Técnica: Óleo/lienzo
Medidas: 41 x 24.5 cm
Casa/país: Ansorena. Madrid.
Fecha: 15.12.2017
Observaciones: De muy dudosa atribución a Checa.

LOS CUADROS EN *INTERNET* NO DEBIDOS AL PINCEL DE CHECA

Aunque desde su medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1887 no había pintado ni expuesto nada en España, los ecos de la fama de Checa y del éxito de la exposición en Petit (1895) fueron aprovechados por los falsificadores de obra, de tal manera que empezaron a circular por España cuadros con su firma, de muy dudoso gusto y de regular factura, por lo que Checa se vio obligado a mandar un aviso a los más principales periódicos que, como *El Imparcial* o *El Liberal*¹, publicaron la siguiente nota:

“Nos manifiesta que ha llegado a su conocimiento que se han vendido en esta corte algunos cuadros que se han hecho pasar como suyos, por lo cual nos ruega que lo advirtamos al público, para que éste no se deje sorprender. El Sr. Checa, como es sabido, reside en París, y desde hace mucho tiempo no ha remitido a España ni una sola obra”.

Y si esto ocurría en España en 1895, lo mismo sucedió en Argentina en 1897, como aseveraba el cronista de *El Correo Español*:

“No es el señor Soto la única víctima de tales vivezas. Hace algún tiempo vimos nosotros en el escaparate de la calle Florida expuesto a la vergüenza un mamarracho al cual se le había puesto la firma de Cusachs; y en La Plata sabemos que han comprado como de Checa cuadros que así tenían que ver con el genial artista como nosotros con Juan Paleólogo”.²

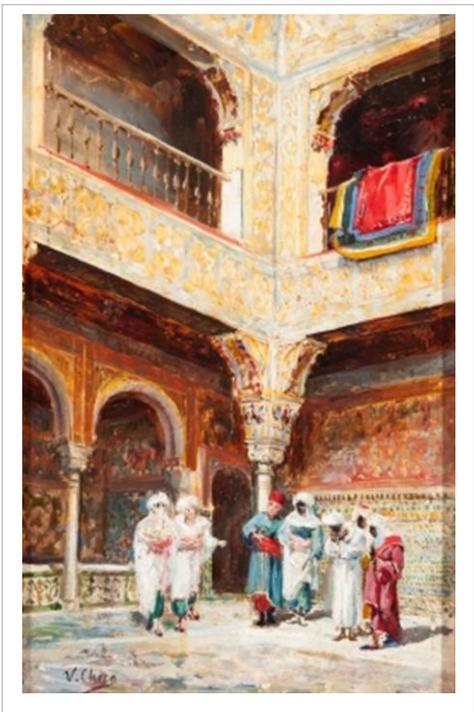
Si esto ocurría en vida de Checa, igual parece ocurrir en la actualidad, bien porque la firma de otros autores se confunde con la suya, muy especialmente la del extremeño Felipe Checa Delicado (1844-1906) y la del valenciano Fernando Martínez Checa (1858-1933), bien porque algún pintor estampa un “U. Checa” ante cualquier esperpento, aprovechándose del tirón en las ventas y en la cotización de nuestro pintor y de la buena fe de compradores confiados y poco expertos que anhelan tener, a bajo precio, un original de Ulpiano Checa, y todo ello ante la pasividad de algunas casas de subasta que no se detienen a analizar, lo más mínimo, la obra cuya venta se les propone, alejadas, en todo, de la calidad pictórica que se conoce y reconoce a Ulpiano Checa.

En los buscadores de *internet* saltan algunas obras que, a nuestro juicio, no pueden ofrecerse, ni como originales de Checa, ni como atribuciones. Por eso, para hacer las oportunas advertencias a los compradores y para aclarar las posibles dudas que los aficionados al arte puedan tener al observarlas, publicamos en esta memoria los cuadros que, sin serlo, aparecen en *internet* como obras de Ulpiano Checa.

La Asociación presta y viene prestando, **gratuitamente**, el servicio de asesoramiento sobre la catalogación de las obras de Ulpiano Checa.

1. *El Liberal* de 17 de octubre y *El Imparcial* de 26 de octubre de 1895: “El distinguido y laureado pintor D. Ulpiano Checa, residente en París, nos ruega hagamos constar que algunos cuadros vendidos en Madrid con la firma “Checa” no son debidos al pincel del autor de Entrada de los bárbaros en Roma”.

2. *El Correo Español*. Año XXVII. Buenos Aires. Sábado 18 de septiembre de 1897.



Patio árabe con mercaderes. Aparece en la sala de subastas online **SETDART**, mal catalogado como “Atribuido a Ulpiano Checa y Sanz (Colmenar de Oreja, Madrid, 1860-Dax, Francia, 1916). Óleo sobre tabla”. En su día, 2013, esta sala también ofreció estas *Amazonas*, cuya autoría tampoco se puede adjudicar a Checa.

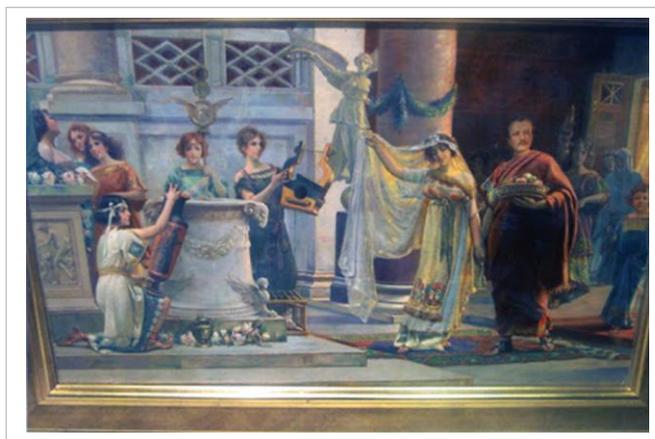


Este retrato se ofrece por 600 euros en **ARTPRICE** y en **Todocoleccion.net**, como obra original de Ulpiano Checa de la siguiente manera:

“Pastel sobre papel pegado a cartón. Presenta dobladuras, desgastes, roturas. Medidas: 56 x 40 cm Firmado en la parte inferior derecha. Se vende sin marco. Se envía desarmado, enrollado en un tubo de correo”.

De ninguna manera se trata de una obra debida al pincel de Ulpiano Checa.

Con el título de *Fiesta Romana*, óleo sobre lienzo de 66 x 77 cm, aparece en Titobanderas.blogspot.com.es

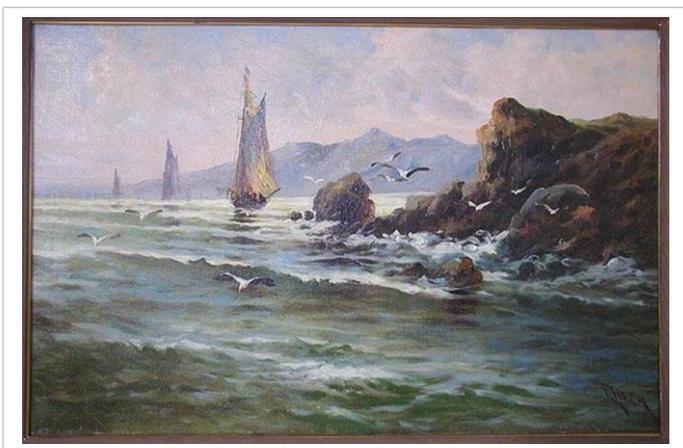




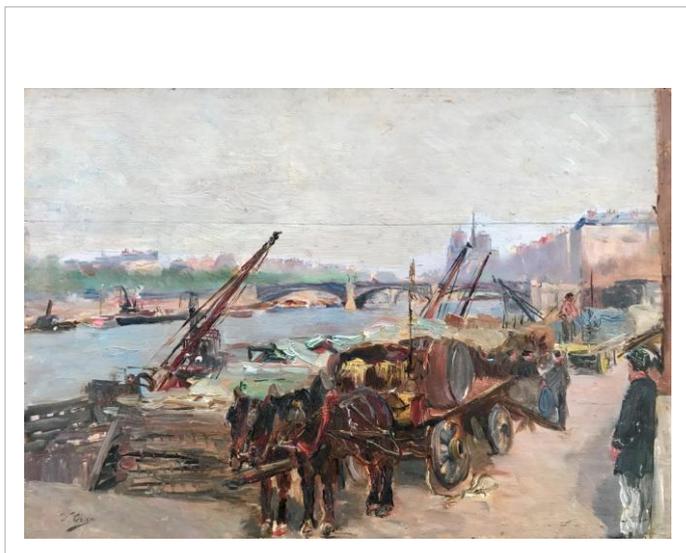
Batalla. Fue ofrecido en la subasta del 26 de octubre de 2017 en la sala sevillana de **ISBILYA SUBASTAS SL**



Bodegón con flores. Fue ofrecido el 20 de julio de 2016 por **Potomack Company**, en Alexandria, VA, US. Muy posiblemente se trata de una obra de, pintor de Badajoz Felipe Checa Delicado (1844-1906), especializado en bodegones, cuadros de flores y paisajes.



Paisaje marino. Fue ofrecido el 16 de noviembre de 2003 por **CRN Auctions**, Cambridge, MA, US. Muy posiblemente se trata de una obra de, pintor de Badajoz Felipe Checa Delicado (1844-1906), especializado en bodegones, cuadros de flores y paisajes.



Puerto fluvial. Se ofrece en la actualidad en la página web del madrileño Francisco Escudero Anticuarios. Apareció en **SETDART.com** en 2015 junto a estas *Lavanderas*, que tampoco pueden adjudicarse a Checa.

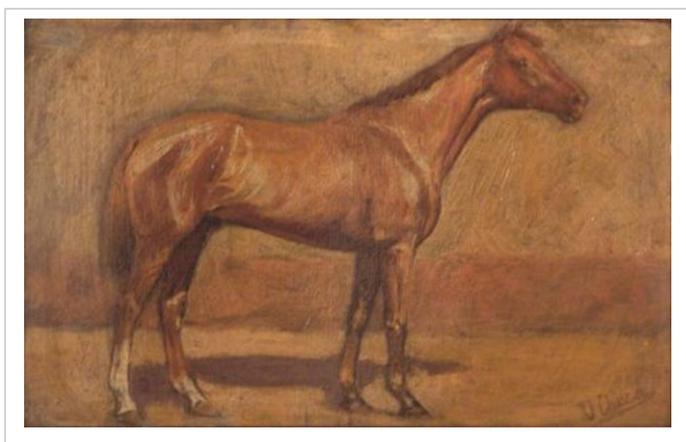
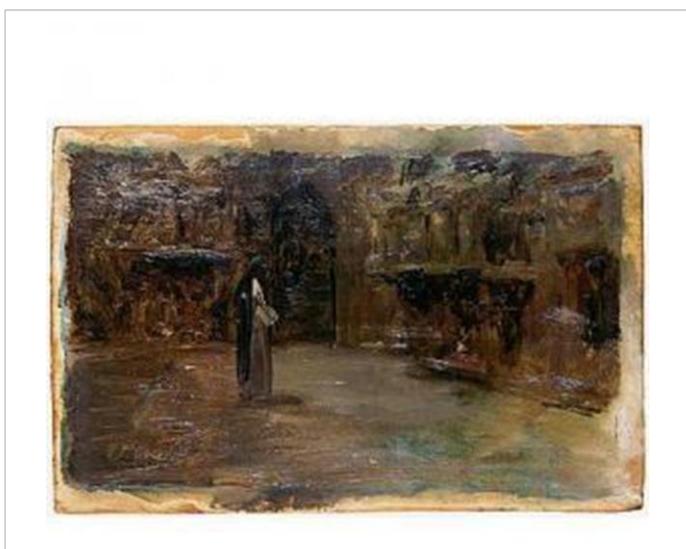


Figura de caballo. Óleo sobre cartón de 15 x 23 cm. Ofrecido por la sala bonaerense **Bullrich Gaona Wernicke SRL** en la subasta de septiembre de 2012.



Interior de un panteón. Óleo sobre tabla. 14 x 21 cm. Ofrecido el 29 de junio de 2010 por **SUBASTAS SEGRE** con procedencia de Galerías Ferreras.



Dama con mantón. Óleo sobre tabla de 24 x 17 cm. Ofrecido por **Subastas Bilbao XXI** el 10 de junio de 2015.



Estudio para cuadro. Lápiz sobre papel. 18 x 14 cm. Ofrecido por **Durán Subastas** el 23 de marzo de 2011.



Flores y Flores azules.
Óleo sobre cartón
25 x 35 cm y 15 x 22 cm
Ofrecidos por **Goya subastas** el 10 de junio de 2010

EXPOSICIONES TEMPORALES

1. ULPIANO CHECA, DE ALUMNO A MAESTRO.
(3 de febrero a 30 de abril de 2017)
2. LA VIDA EN COLMENAR DE OREJA, 1950-1980, EN LA OBRA DE FRANCISCO EL RETRATISTA.
(1 de mayo al 22 de octubre de 2017)
3. MUJERES... ABOCETADAS Y HECHAS. Las pinturas de Henry Flórez.
(24 de noviembre de 2017 a 28 de febrero de 2018)

ULPIANO CHECA, DE ALUMNO A MAESTRO

3 de febrero a 30 de abril de 2017

El 31 de diciembre de 2016 concluyó la *Exposición antológica de Gregorio Piña: homenaje a Ulpiano Checa*, instalada en la sala de exposiciones temporales del Museo Ulpiano Checa e inaugurada el día 8 de septiembre, que tuvo una notabilísima repercusión y acogida entre los vecinos de Colmenar de Oreja y entre los visitantes al Museo. Para iniciar el año 2017, y a petición de la Sra. Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, esta Asociación proyectó la exposición "ULPIANO CHECA: DE ALUMNO A MAESTRO", que tuvo lugar en la sala de exposiciones temporales del MUCH.



Cartel anunciador de la exposición

La exposición incluyó veinticinco academias procedentes de los fondos del Museo y que corresponden a la época de formación de Checa como alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, fechadas entre 1876 y 1877.

A la vez, se expusieron cinco óleos sobre lienzo, procedentes de la colección Monserrat Gago, que han sido cedidos para esta exposición.

Tratamos de mostrar, a través de las academias (1876/1877) los fundamentos pictóricos del artista, basados en su innata capacidad para el dibujo y en la sólida formación académica adquirida durante los años en que estuvo matriculado como alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, capacidad y formación que resultan imprescindibles para realizar los óleos sobre lienzo que, de diferentes épocas de su corpus pictórico, se muestran en la exposición, desde *Recolectando flores* (c.1886) a *Tocaora de guitarra* (c.1910).

Ficha técnica

Período de montaje: 25 a 29 de enero de 2017. Es realizado, sin coste, por la Asociación “Amigos del Museo Ulpiano Checa”.

Inauguración: 3 de febrero de 2017.

Conclusión: 30 de abril de 2017.

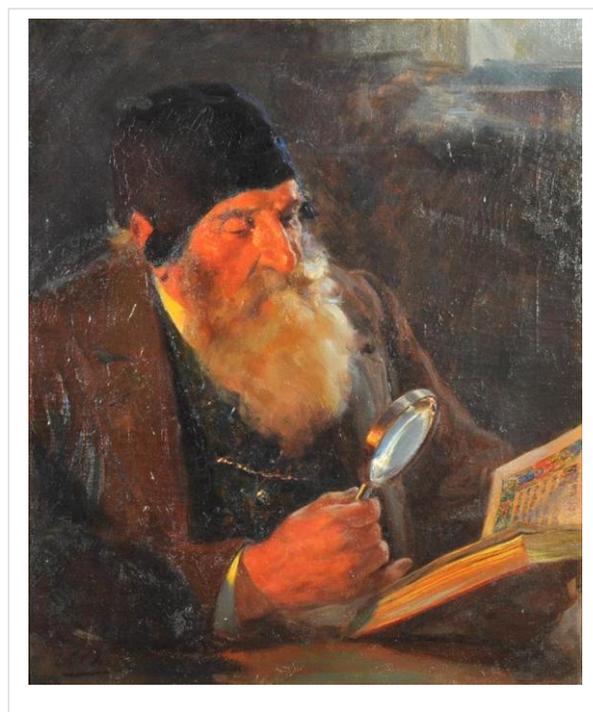
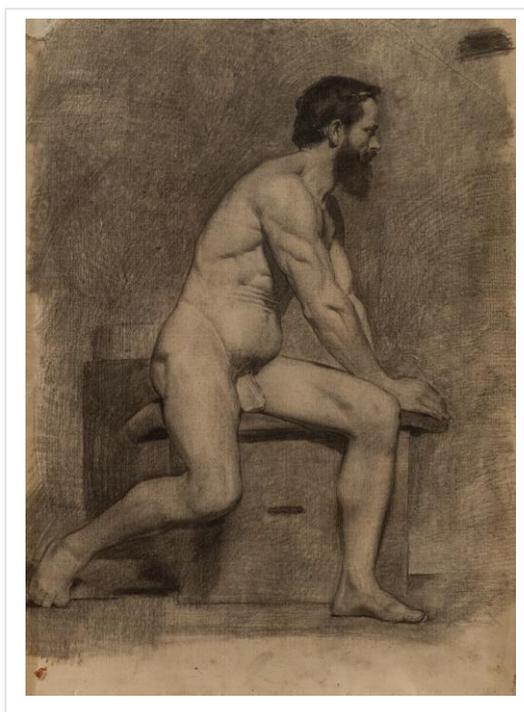
Desmontaje: 30 de abril de 2017. Es realizado sin coste por la Asociación.

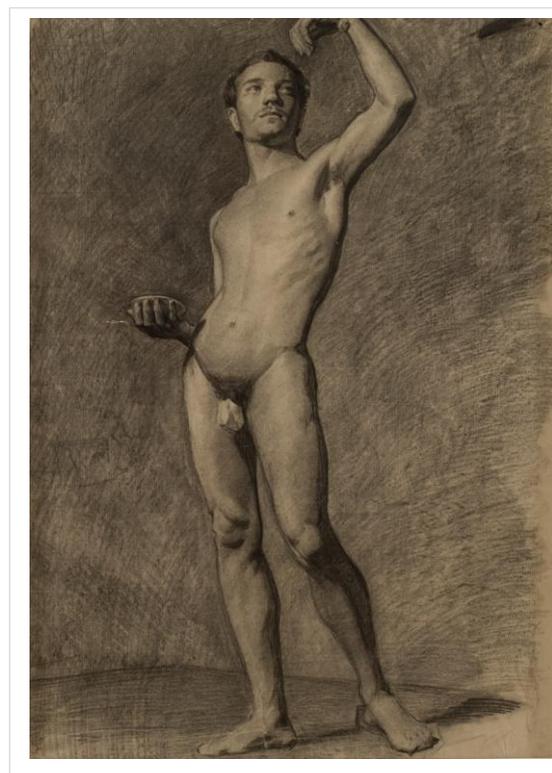
Necesidades y presupuesto:

Pintura de sala	Se mantiene el color actual. Tapar agujeros de la exposición anterior, emplastecer y repintar.	300
Seguro de la obra	Sobre la valoración de la obra 20.000 € en la modalidad de clavo a clavo. Incluir en la póliza general del Museo.	0
Cartelas de sala	30 cartelas en formato homologado del Museo	0
Edición de catálogo	Impresión a color del folleto de la exposición. 500 ejemplares	400
Cartelería	Gigantografía para pared exterior	200
TOTAL		900

Los importes señalados son transferibles de un concepto a otro, pero en ningún caso el presupuesto total de la exposición será superior a los 900 euros señalados.

- La Asociación no interviene en la contratación de los bienes y servicios necesarios, si bien está a disposición del Ayuntamiento para el asesoramiento de las condiciones de contratación.
- En cuanto a la edición del folleto, se propone siempre que el diseño y maquetación se realice por Tino Muñoz para continuar con la estética general de las publicaciones del Museo, aunque la impresión se haga en la imprenta que seleccione el Ayuntamiento.





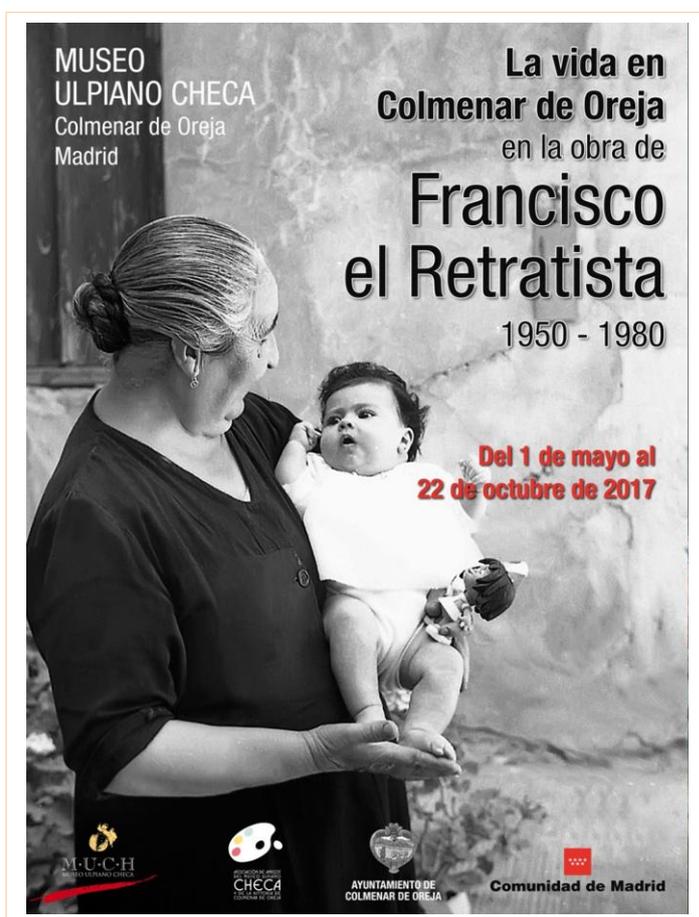
Algunas de las obras que formaron parte en la exposición: **1.** *Academia*. **2.** *El anticuario*. O/L 62.7 x 79.6 cm **3.** *Enamorados en Pompeya*. O/L 50 x 80 cm **4.** *Seleccionando flores*. O/L 55.4 x 39 cm **5.** *Academia*.

LA VIDA EN COLMENAR DE OREJA, 1950-1980, EN LA OBRA DE FRANCISCO EL RETRATISTA

1 de mayo al 22 de octubre de 2017

A petición de doña María del Carmen Cruz Carretero, Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, esta Asociación proyectó dos actividades: la exposición *LA VIDA EN COLMENAR DE OREJA, 1950-1980, EN LA OBRA DE FRANCISCO EL RETRATISTA*, que tuvo lugar en la sala de exposiciones temporales del Museo Ulpiano Checa, entre los días 1 de mayo al 22 de octubre de 2017, y la presentación de la exposición en el Teatro Municipal Diéguez, el 30 de abril de 2017, a las 19 horas.

1. LA EXPOSICIÓN.



El autor.

Don Francisco Diezma Guerrero nació en Colmenar de Oreja el 9 de julio de 1924. A los tres años quedó huérfano de madre y su padre contrajo nuevas nupcias. Ni que decir tiene que tanto su niñez como su juventud estuvieron marcadas, como la de la mayoría de los niños de entonces, por la escasez, por las revueltas sociales y políticas, por las atrocidades de la guerra civil y por las calamidades de la posguerra. En aquellos años trabajó en el campo y en la cantera. A finales de la década de 1940, Francisco aprendió el oficio de fotógrafo como ayudante de un pariente de la segunda mujer de su padre, de la familia de los Marqueta, que tenía estudio abierto en Toledo y que venía por Colmenar de Oreja como fotógrafo ambulante.

Cartel anunciador de la exposición

A principios de 1950, Francisco se encontró con la destreza suficiente para independizarse y para iniciar su aventura como fotógrafo profesional. Así es que compró su primer equipo de fotografía, una máquina *Kodak Retineta* manual, con objetivo fijo de 45 mm, cubetas, líquidos, ampliadora, batería y un *flash* de tungsteno. Cuando llegaban las primeras fiestas de mayo a los pueblos de los alrededores, cargaba todo en las alforjas de su bicicleta y pedaleando se recorría los pueblos de Madrid y Toledo, donde alquilaba una habitación para dormir y revelar los negativos.

En uno de ellos, en Esquivias, se enamoró de una bella jovencita, Purificación Alonso Valencia. Tras un breve noviazgo se casaron en Esquivias en el año de 1956 y el matrimonio fijó su residencia en Colmenar de Oreja, donde alquiló unas habitaciones en la calle del Pozo del Concejo, esquina a la calle Monjas. El comedorcito, con su estufa de leña, hacía también las veces de estudio de fotografía. El matrimonio tuvo dos hijos, Conchi y Francisco.

A partir de entonces comenzó a simultanear la fotografía con la brocha gorda y pintó las casas de medio pueblo, lo que le permitió prosperar y ahorrar tanto que en 1968 compró la casa de la calle Empedrada donde había estado ubicado el taller de los herreros del Pozo del Concejo. Tras ser agraciado con dos papelititos en el gordo de navidad que cayó en Colmenar de Oreja en el año de 1970, terminó de construir su casa y compró un flamante Renault 8. En la calle Empedrada destinó una habitación independiente a estudio de fotografía, con varios fondos y focos especiales para retratos, trípodes y un escaparate a la calle, donde exponía las últimas fotografías realizadas. Adquirió también una nueva cámara, una *Bessamatic* de la firma *Voigtländer*, que había aparecido en el mercado en 1959. Estaba dotada de un exposímetro de selenio acoplado al aro de diafragmas, y tenía un telémetro de imagen partida y objetivos intercambiables, con focales de hasta 350 mm. La de Francisco era de 50 mm.

Tras casi cuarenta años como fotógrafo, se jubiló en 1984, si bien continuó ayudando a su hijo, que había heredado el oficio y el estudio. En 1998 se retiró definitivamente y en enero de 2005, a los 81 años de edad, murió en Colmenar de Oreja. Cuatro años más tarde, en septiembre de 2009, murió su querida esposa. Fue la vida personal, profesional y familiar de Francisco y Purificación, ejemplar en todos sus aspectos. Laboriosos, capaces y honrados fueron, sin ninguna duda, unos buenos vecinos. Y unos buenos colmenaretes.

Sinopsis.

Todos los colmenaretes que hemos nacido antes de 1975 tenemos en nuestras casas alguna fotografía que nos hizo *Francisco El Retratista*: una boda, un bautizo, una reunión familiar, de quintos, en la procesión, en las fiestas, posando junto a la moto o la televisión recién comprada, en el teatro o en el baile del Neo... Seguramente muchos de nosotros conservamos estas fotos como parte de nuestros recuerdos más queridos. Recuerdos de la niñez, de juventud. Recuerdos de nuestros abuelos, de nuestros padres, de nuestro grupo de amigos, de los vecinos. Del día en que estrenamos ese traje que hoy nos parece tan ridículo. Pues bien, quien almacenó nuestros recuerdos, quien los archivó e hizo posible que hoy podamos visualizarlos fue don Francisco Diezma o, como todos le conocimos, *Francisco El Retratista*.

Hizo de la fotografía su medio de vida pero, sobre todo, convirtió su fotografía, acaso sin saberlo, en el archivo de la memoria de una parte

trascendental de la historia reciente de Colmenar de Oreja. Y digo que acaso sin saberlo, porque creo que en algún momento fue consciente de que estaba construyendo y dejando un enorme legado documental para las futuras generaciones. Y un legado documental etnográfico no exento de grandes dosis de arte.

Francisco El Retratista no fue precisamente un reportero gráfico. No buscó serlo. Ni siquiera con el paso del tiempo podemos decir que fuera un gran fotógrafo de estudio, fundamentalmente porque, aunque económicamente rentable, ese trabajo era monótono y ciertamente artificioso. Sin embargo, sí podemos afirmar que su producción fotográfica es excepcional desde el punto de vista documental. Francisco, más que retratista, fue un colosal documentalista de la vida cotidiana, de las costumbres, de los ritos populares. Cada una de sus fotografías contiene todos los elementos necesarios para hacernos recordar, para evocar ambientes, espacios, olores, sonidos y sabores. Cada una de sus fotografías reproduce y recrea fielmente, sin artificios, la atmósfera y el ambiente vivido. Va al detalle y al

conjunto con encuadres perfectos, pero sin riesgos, para permitir que sean la escena o el personaje los que lleguen directamente al espectador.

A él, pues, debemos la imagen visual de casi cuatro décadas de la vida de nuestra ciudad, pues tuvo buen cuidado de archivar y conservar la obra que su hijo, generosamente, ha querido compartir con nosotros. El archivo está formado por cientos y cientos de rollos de negativos que contienen más de 80.000 fotografías de las que, para esta exposición hemos seleccionado, por razones de espacio, noventa, aunque merecían ser expuestas muchísimas más.

Visualizar todo el archivo fotográfico de *Francisco El Retratista* ha sido un trabajo

improbable, pero, sobre todo, enormemente emotivo. No podemos negar que durante ese trabajo hemos reído, y a carcajadas, más de una vez. Pero también más de una vez hemos llorado. Porque es mucho, mucho, de nuestras vidas lo que pasado por nuestros curiosos y asombrados ojos. Tuvimos que hacer un esfuerzo de concentración para, prescindiendo de nuestros sentimientos, seleccionar las fotografías más representativas del Colmenar de Oreja que Francisco documentó y que todos vivimos. Ese Colmenar de Oreja que, por suerte o por desgracia, ya no existe sino en nuestros recuerdos y en la obra fotográfica de *Francisco El Retratista*.

Ficha técnica.

- **Comisarios de la exposición.**
 - Francisco Diezma Alonso y Pilar Pérez Morate.
- **Técnico de montaje:**
 - Gregorio Piña García.
- **Coordinador de la muestra:**
 - Ángel Benito García
- **Periodo de exposición:**
 - Del 1 de mayo al 22 de octubre de 2017
- **Período de montaje:**
 - Del 24 al 30 de abril de 2017.
- **Inauguración:**
 - 1 de mayo de 2017, a las 13 horas, en el Museo Municipal
- **Presentación de la exposición**
 - 30 de abril de 2017, a las 19 horas, en el Teatro Municipal
- **Desmontaje:** Del 23 al 29 de octubre de 2017.

Necesidades y presupuesto de la exposición

Sala	Repaso de pintura de la sala en el color actual	100
Selección	Visionado y clasificación de 20.000 negativos, y selección de 90 obras para su impresión en papel y hasta 240 para su proyección en la presentación del Teatro, en formato digital de alta resolución.	Asociación
Impresión	Limpieza de la digitalización de los negativos e impresión en papel fotográfico mate, en formato 40 x 50 cm con entrecalle, de 90 obras fotográficas	720
Enmarcado	Enmarcado de 90 obras en listón de madera con cristal	Asociación
Exposición	Distribución, colgado e iluminación de las obras en la sala de exposiciones temporales	Asociación
Folletos	Edición de 1.000 ejemplares del folleto explicativo de la exposición para su reparto gratuito a los visitantes, a color.	800

	Redacción de textos para folletos y carteles	Asociación
Carteles	Gigantografía en lona para el expositor de la fachada	200
	40 carteles en Din A-3 y reparto en lugares tradicionales	Ayuntamiento
Seguros	El que posee el Ayuntamiento para las exposiciones en la sala de exposiciones temporales, para cubrir 2.000 euros	Ayuntamiento
Desmontaje	Desmontaje de obras y ordenación de sala y almacén	Asociación
TOTAL		1.820

Los importes señalados son transferibles de un concepto a otro, pero en ningún caso el presupuesto total de la exposición será superior a los 1.820 euros señalados.

- La impresión en papel fotográfico será realizada y facturada por FOTOGRAFÍA DIEZMA. Las obras fotográficas, sin marco, una vez terminada la exposición, quedan en propiedad de FOTOGRAFÍA DIEZMA. En cuanto a la edición del catálogo, se propone siempre que el diseño y maquetación se realice por Tino Muñoz para continuar con la estética general de las publicaciones del Museo, aunque la impresión se haga en la imprenta que seleccione el Ayuntamiento.



Fachada principal del Museo Ulpiano Checa con el cartel expuesto

2. LA PRESENTACIÓN EN EL TEATRO MUNICIPAL DIÉGUEZ.

Ficha técnica.

- **Formato:** Proyección en pantalla gigante de 240 fotografías, con texto narrativo en directo y música alusiva a las imágenes proyectadas y al texto interpretado por dos actores.
- **Fotografías:** Archivo de Francisco Diezma Alonso
- **Texto:** Ángel Benito García

- **Actores/lectores:** Ana Casero Cuéllar y César Muñoz Hidalgo
- **Entrada al Teatro:** Gratuita
- **Ensayos:** Días 28 y 29 de abril. De 11 a 13 horas.
- **Estreno:** 30 de abril de 2017. 19 horas. Teatro Municipal Diéguez

Necesidades de la presentación

Personal de sala	1 taquillero para emisión de entradas de control (2 horas antes del inicio de la actividad) 3 personas de sala (1 portero y 2 acomodadores, 1 hora antes del inicio de la actividad)	Ayuntamiento
Técnicos	1 Técnico de luz 1 Técnico de sonido Tanto para los ensayos como para la función	Ayuntamiento
De montaje	Desplegar el ciclorama blanco en la mitad del escenario, tensado, con patas negras en calles Luz cenital para presentadores Una mesa en negro y dos sillas Dos micrófonos de mesa o de solapa Un proyector con potencia para ampliar con calidad fotografías digitales a formato de cine. Reproductor de música Todo ello instalado y probado el día 28, primero de ensayo	Ayuntamiento

Guión

En el escenario está habilitada la pantalla de cine. Hay un atril en cada extremo de la embocadura, que se iluminará con un recorte del exterior para no afectar a la proyección de imágenes. Cuando el público está colocado, se apaga la luz de sala y se ilumina el techo en azul, dando inicio al

PRIMER ACTO

A medida que desciende la iluminación del techo aparece en la pantalla el logo del teatro y empieza

Voz en off. (José Ejeda)

“Señoras, señores. Gracias a la generosidad de don Francisco Diezma, en el año 2011 comenzamos a mostrar el fabuloso archivo fotográfico de su padre, *Francisco El Retratista*, en la exposición que, con el título *Aquellos maravillosos años*, realizamos en el museo Ulpiano Checa. A esta exposición le siguió otra en 2013, con el mismo título y en el mismo lugar. Ambas tuvieron una grandísima y felicísima acogida por todos ustedes. Durante estos últimos cuatro años, han sido tantísimos los vecinos que nos han pedido realizar una exposición más y, sobre todo, ha sido tanta la insistencia de la concejala de cultura, Mari Carmen Cruz, que, finalmente, no nos hemos podido resistir a organizarla. Y esta vez, además de presentarla como siempre en el museo, hemos querido anticiparla aquí en el teatro.

Esta sesión de hoy consta de dos partes. En la primera, Ana Casero Cuéllar y su marido César Muñoz Hidalgo, interpretarán un texto que nos situará en el Colmenar de Oreja de aquellos años, a la vez que, simultáneamente, proyectamos en pantalla cinematográfica fotografías que documentan sus palabras. En la segunda parte, proyectaremos 200 fotografías más, ya sin texto, pero con un fondo musical que también se corresponde con las canciones que sonaban en aquellos años.

Señoras y señores. Todos los colmenaretes que hemos nacido antes de 1975 tenemos en nuestras casas alguna fotografía que nos hizo *Francisco El Retratista*: de una boda, un bautizo, una reunión familiar, de quintos, en la procesión, en las fiestas, posando junto a la moto o la televisión recién comprada, en el teatro o en el baile del Neo... Seguramente muchos de nosotros conservamos estas fotos como parte de

nuestros recuerdos más queridos. Recuerdos de la niñez, de juventud. Recuerdos de nuestros abuelos, de nuestros padres, de nuestro grupo de amigos, de los vecinos.

Visualizar todo el archivo fotográfico de *Francisco El Retratista* ha sido un trabajo ímprobo, porque para esta exposición y la sesión de hoy hemos mirado cerca de 50.000 fotografías. Pero, sobre todo, ha sido un trabajo enormemente emotivo. No podemos negar que durante las largas horas dedicadas a seleccionar las fotografías, hemos reído, y a carcajadas, más de una vez. Pero también más de una vez hemos llorado. Porque es mucho, mucho, de nuestras vidas lo que pasado por nuestros curiosos y asombrados ojos. Tuvimos que hacer un esfuerzo de concentración para, prescindiendo de nuestros sentimientos, seleccionar las fotografías más representativas del Colmenar de Oreja que Francisco documentó y que todos vivimos.

Muchas gracias al Ayuntamiento de Colmenar de Oreja por las facilidades que nos ha dado para esta nueva exposición, muy especialmente a su concejala, Mari Carmen Cruz. Gracias a Fernando Olivas y José Ejeda por su apoyo técnico. Muchas gracias a Francisco Diezma y a su esposa Pilar Pérez Morate por las muchísimas horas que han dedicado para que todo esto sea posible. Muchas gracias a Ángel Benito García que ha escrito todos los textos y ha dirigido y coordinado todo este trabajo. Y muchas gracias a todos ustedes por su presencia. Con todo nuestro cariño, todo esto va por ustedes.

Se mantiene el logo del teatro en la pantalla y se sube la iluminación del techo de la sala. Aparecen los presentadores, que ocupan, cada uno, un atril. Una vez instalados se baja la intensidad del techo y comienza la lectura

SEGUNDO ACTO

ANA. Hubo un tiempo, no hace tanto, en el que las calles de Colmenar de Oreja eran de tierra, se llenaban de barro cuando llovía y se convertían en un polvorín en verano o cuando se arremolinaba el aire. Por eso, en las fotos de *Francisco El Retratista* veremos muchos zapatos sucios, embarrados y con polvo.

CÉSAR. En aquellos años, casi nadie tenía ducha en casa, por lo que la higiene personal se hacía en barreños, en tinajas partidas por la mitad y en grandes palanganas. Y el agua procedente de lavar y fregar no iba al alcantarillado, porque no había, sino que se dejaba correr directamente a la calle o al albañal. ¿Baños, retretes, aseos? El más común era el corral, donde uno se pegaba con las gallinas para ganarles un espacio donde tener cierta tranquilidad en esos momentos de desahogo, que concluían sin el acabado del papel higiénico, que tampoco había llegado a Colmenar de Oreja.

ANA. En esos años, Colmenar de Oreja olía a ganadería. Todos teníamos como normal convivir con el olor que desprendían ovejas, vacas, cerdos y mulas, porque dentro de casco estaban los apriscos, las cuadras, las cortes y las vaquerías, y los animales circulaban pacíficamente por las calles como un vecino más. Las vacas de *El Pera* y de *Quinielas* eran conducidas por la calle para ir a abreviar a la fuente de Los Huertos.

CÉSAR. Los rebaños de *Caldera* o de *El Horchatero* recorrían las calles del pueblo camino de los cuarteles de pasto, dejando a su paso un reguero de cagarrutas que las mujeres barrían con resignación diariamente con sus escobas de panicú. Era también de lo más natural encontrarse en la calle cajoneras de mula o de borricos, que muchas veces se recogían para que prendiesen las primeras llamas de la estufa.

ANA. De igual manera, casi todos teníamos un corral donde, además de criar las gallinas y conejos, arrojábamos los deshechos de las comidas, los desperdicios y las sobras. Porque no fue hasta los últimos años de la década de los 70 cuando se estableció en Colmenar de Oreja el primer y rudimentario sistema de recogida de basuras, que comenzó con un tractor y un remolque abierto donde, a granel, Romualdo arrojaba el contenido de los repletos cubos que le dejaban en cada casa. El aire de Colmenar de Oreja tenía otros aromas más agradables que variaban con la llegada de la vendimia, cuando las tinajas

lanzaban al aire los efluvios de la fermentación del mosto y del uso del azufre. Y cuando llegaban los primeros fríos, las chimeneas desprendían densas capas de humo impregnadas de olor de la leña quemada de encina, de olivos o de cepas. Y constantemente, de las cocinas salía a la calle el olor al cocido, al *cuchiflo* o al guiso. Esos olores con los que convivimos, tan naturales, tan normales, tan propios, a nadie molestaban.

CÉSAR. Por eso, quizá, con toda esa mezcolanza de olores ambientales, los colmenaretes no hacían grandes inversiones en colonias y perfumes, fundamentalmente porque en nuestras tiendas, mercerías y droguerías, en casa de Marín, o en la tienda de Ventura, había una sola marca disponible para hombres, el famoso “*Varón Dandy*”, que se compraba a granel. Era la época de afeitarse con brocha, con jabón de la marca *Floid*, o incluso de ir a afeitarse a casa de Pulique, de Pajarito o del Cojo, donde aún cortaban el pelo, pelaban, que se decía, a los *garçon* o con flequillo. Y eso que empezaban ya las primeras melenas, copiadas de los grupos *pop* de moda, que eran tan mal vistas por nuestros padres y abuelos.

ANA. En esos años no había necesidad de preguntarse qué iba a ponerse uno cada día, porque solo se tenía una ropa para todos los días y otra para los domingos y fiestas. Y era esta, la ropa de los domingos, la que solía estrenarse en la procesión de traída del Cristo, y luego servía para bodas y comuniones, siguiendo las modas que nos llegaban a través de los programas de la única cadena de televisión que existía, *La 1*.

CÉSAR. Pero la moda más atroz en esos años era la de los chicos jóvenes, con los cuellos de las camisetas abiertos que llegaban hasta el hombro, los jerséis ajustados que no cubrían los riñones, los pantalones de campana que tapaban completamente el zapato, y parecían más una falda pantalón que otra cosa, los zapatos de plataforma y los grandes cinturones.

ANA. Las chicas pasaron por las faldas de cuadros, las minis, las gafas estilo azafata de *Un, dos tres*, y poco más. Las mujeres que no dieron ese salto en la moda se dejaron influir por el estilo que marcó Jacqueline Kennedy. La moda, no obstante, no era tan tiránica como ahora, que a todos obliga y que cambia todos los años y todas las temporadas. A pesar de utilizar la ropa que comprábamos, por ejemplo, en la tienda de Pedrero, podías perfectamente no ir a la moda, porque no pasaba nada: todos y todas tuvieron sus quince años, se enamoraron, bailaron, se hicieron novios y se casaron.

CÉSAR. La juventud de aquellos años trabajaba, se divertía y gozaba de una forma más natural, porque no había nada que hiciera a unos más que a otros, más que su forma de ser. Nadie era más que nadie por lo que tuviera, porque ninguno teníamos gran cosa, por no decir casi nada. Ni teléfonos móviles, ni ordenadores, ni *facebook*, ni perfiles de internet, ni *whatsapp*, ni cámaras de fotos digitales. Eran, no obstante, aquellos años, los años de los límites que formaron parte de nuestras vidas y la llenaban de misterio, de emoción y de deseos de saltarse lo prohibido. El límite de llegar a casa antes de las nueve. El límite de hasta dónde se podía seguir tocando con la mano o con el cuerpo en el baile, en la oscuridad en las últimas filas del cine o en el alejamiento de las miradas no deseadas que permitían los escondrijos en el Camino del Cristo o en los pinos. Los límites de lo que las chicas podían y no podían enseñar o insinuar. El límite que del respeto y la educación que nos daban nuestros padres. El que nos imponía el orden público, la guardia civil y los municipales.

ANA. Todo esto se deja entrever en las fotografías de Francisco el Retratista. Pero también la alegría sana y contenida, sin estridencias, de los jóvenes en los bailes en *El Neo* o en la discoteca, por llamarlo de alguna manera, de *Los Bolingas*. Los aparatos de radio, los transistores y los primeros reproductores de cinta magnética y los tocadiscos de 33 y 45 revoluciones, impusieron los nuevos sonidos *ye-yes*, que resultaban estridentes e insoportables a nuestros mayores. Las horas de costura de la tarde, además de llenarse con el *Consultorio de la Señora Francis*, se hacían más amenas con las canciones que se dedicaban en las emisoras de radio (*La canción del emigrante, Amigo conductor, Mañana será la boda, Madrecita María del Carmen...*) Y empezó a oírse, también, a los Indios Tabajaras, *María Elena*, de 1964, a los *Beatles, Yesterday*, de 1965, o el famosísimo *Black is black* de Los Bravos. Sonaban las canciones de Cliff Richard, de los Bee Gees, Nino Bravo, Camilo Sesto y triunfó el *Casatschok* de Dimitri Dourakini, cuyo baile causó furor en nuestros jóvenes.

CÉSAR. En aquellos años, es cierto, la juventud dejó de bailar el pasodoble, pero aún le tenían respeto y cariño a nuestros bailes regionales, a nuestras jotas barranqueras y a nuestras seguidillas. Los Coros y Danzas actuaban en el Teatro, en la calle y hasta triunfaban en Madrid. Los *coplilleros* se dejaban oír en las frías tardes de Navidad y muchas familias, con sus zambombas, huesos, almireces y botellas de anís, recorrían las calles del pueblo, mal iluminadas, cantando sus jocosas jotas navideñas.

ANA. Y, sobre todo, lo que se aprecia en las fotografías es una juventud participativa y dispuesta que, con escasísimos medios, con mucho trabajo e imaginación, preparaba vistosas y ocurrentes carrozas para la fiesta de San Isidro, el santo que, aun sin ermita, se llevaba en romería o procesión hasta el Cristo. La juventud que se disfrazaba en los carnavales que todavía estaban prohibidos por el régimen franquista.

CÉSAR. La juventud que inundaba los corredores y los palos de la plaza, los atajos de carros, el ruedo con las vaquillas, las filas de las procesiones, las fiestas de los mozos quintos, los bailes en la casa de Falange, que asistía ilusionada a las fiestas y verbenas de San Juan, de San Isidro y de San Roque y, por supuesto, a las del Cristo y de la Soledad, donde, por cierto, no hacía falta, ninguna falta, que actuasen los grandes y costosísimos conjuntos de moda, porque con *Los López* era suficiente.

ANA. Si echamos el ojo a las escenas urbanas que nos enseña la obra fotográfica de Francisco, veremos, además del pavimento de tierra, edificios muy deteriorados, sobre todos los públicos, y edificios que ya no existen o que han sido sustituidos por otros, en muchos casos sin la debida conciencia por la conservación de grandes joyas arquitectónicas que se eliminaron en aquellos años, como la preciosa fachada del convento de San Bernardino, o como los restos de la muralla y de las torres del Barrio Descaderado. Nos puede parecer mentira que la calle Madrid estuviese sin urbanizar, que se jugase al fútbol junto a las cocheras de la antigua estación del tren, que lamentablemente también desapareció.

CÉSAR. Dos grandes acontecimientos empezaron a cambiar la escena urbana de Colmenar de Oreja: el gordo de la lotería de navidad en diciembre de 1970 y el definitivo despegue económico de España. El primero posibilitó que muchas familias arreglasen sus casas o las hicieran nuevas, que adquirieran sus primeras motos, la *Montesa*, o la *Ossa*, sus primeros coches, *Renault 8*, *Gordini*, *Seat 124...* sus primeros televisores en blanco y negro que adquirirían, invariablemente, en casa de los Loretos, de Teresiano Ocaña. Otros muchos cambiaron la mula y el carro por el tractor, el *Barreiros*. Y llegaron las lavadoras que se cargaban por la parte de arriba, y la nevera, la cocina de butano y se instalaron más teléfonos.

ANA. Pero las grandes inversiones públicas tuvieron que esperar, y no fue hasta finales de la década de 1970 cuando el Ayuntamiento comenzó las obras que han cambiado radicalmente la imagen de nuestra ciudad. Resulta sorprendente, por ejemplo, ver cómo estaba la calle Afuera Pastores en la fabulosa imagen captada por Francisco, en el que un niño, el Pelliquero, sostiene una oveja en sus brazos. O la calle Aranjuez, o la mencionada de Madrid.

CÉSAR. Colmenar de Oreja ya era entonces una ciudad de cine. En aquellos años se rodó aquí la serie de televisión española *Diego de Acevedo*, de 1966; y las películas *La vil seducción* de 1968, *El retorno de los siete magníficos*, de 1966, *Simón Bolívar*, de 1969, *Santa Rosa de Lima*, *Las tres espadas del zorro*, de 1963, en muchas de las cuales nuestros vecinos actuaron como extras, como dejó documentado Francisco.

ANA. Francisco el Retratista documentó también a las clases dirigentes, alcaldes, curas, maestros, veterinarios, farmacéuticos y médicos. Unos y otros eran objeto de respeto y consideración, fundamentalmente porque tenían en sus manos nuestras necesidades físicas, intelectuales y espirituales.

CÉSAR. En aquellos años los niños nacíamos en la casa de nuestros padres y doña Paulina hacía lo que podía cuando el parto venía complicado. Por eso los niños eran bautizados a los pocos días de nacer, para que pudieran subir al cielo en caso de que muriesen... Y por eso vemos que en muchas fotografías de bautismo las madres no solían aparecer, porque seguían convalecientes en la cama. Los médicos estaban más integrados en el pueblo y compartían penas y alegrías con el resto de los vecinos,

fundamentalmente porque todos ellos, (doña Victoria, don Francisco, don Manuel...) iban a las casas de los enfermos y los visitaban y atendían uno a uno, conocían a todas las familias, todas las casas, las necesidades de unos y otros, lo que no quiere decir que entonces fuera mejor, porque los sanitarios no disponían de los medios que ahora tienen, ni se tenían los cuidados que ahora se dispensan porque, por ejemplo en aquellos años todos los vecinos compartíamos la misma aguja que el practicante, don pepito, cocía en cada casa. Y no pasaba nada.

ANA. Las generaciones que vivimos aquel Colmenar de Oreja lo hicimos intensamente, con sus luces y sus sombras, haciendo de la escasez virtud y viviendo las limitaciones y prohibiciones con alegría e imaginación. Colmenar de Oreja esa lo que es hoy, gracias al trabajo de todos los de esas generaciones, que fue duro y abnegado, al ahorro de apagar las luces de las habitaciones que no se usaban, de no ir en coche donde se podía ir andando, de no irse de vacaciones, de comer con agua y vino y, a lo máximo, con las gaseosas y sifones de Pedro Jiménez, de Telmo o de Eugenio el *Gaseosero*.

CÉSAR. Nos propusimos ser felices con lo que había. Nos propusimos no necesitar lo que era innecesario. Fueron generaciones austeras, sacrificadas. Por eso pudieron disfrutar con las cosas más sencillas.

ANA. De todo esto habla la exposición de Francisco el Retratista. Porque esta exposición habla cuenta y relata todo lo que vivimos. La vida era así. Las cosas eran así. Y no pasaba nada.

CÉSAR. Señoras y señores, muchísimas gracias por su atención.

ANA. Y ahora les dejamos con la proyección de más de doscientas fotografías, noventa de las cuales, impresas en papel, forman parte de la exposición que mañana, a las 13 horas, se inaugurará en la sala de exposiciones temporales del Museo Ulpiano Checa, y que podrá visitarse hasta el 20 de octubre.

Se mantiene el logo del teatro en la pantalla y se sube la iluminación del techo de la sala mientras los presentadores abandonan la escena. Mientras, se prepara la tercera carpeta del power point. Se baja la intensidad de la luz del techo y todavía con el logo del teatro se pincha la sintonía del "Consultorio de la Sra. Francis". Cuando acaba, o veinte segundos después, se inicia la proyección de las fotografías que componen el TERCER ACTO

MUJERES... ABOCETADAS Y HECHAS.

La obra de Henry Flórez

24 de noviembre de 2017 al 28 de febrero de 2018

A petición de doña María del Carmen Cruz Carretero, Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, esta Asociación proyectó y llevó a cabo la exposición de obras del pintor colombiano Henry Flórez, que, con la presencia del Viceconsejero de Cultura de la Comunidad de Madrid y de representantes de la embajada de Colombia en España, se inauguró el día 24 de noviembre de 2017



El autor.

HENRY FLÓREZ SOLER, nacido en Bucaramanga (Colombia). Se inició como pintor autodidacta en su ciudad natal. Recibe la influencia de pintores locales como H. González, M. Torres y el reconocido artista O. Rodríguez Naranjo, quien le incentiva a estudiar las obras de los grandes maestros de la pintura, por lo que en 1998 viaja a Europa y visita los museos de Francia, Italia, Bélgica y España.

En 1999 fija su residencia en el Principado de Andorra, recibiendo diversos premios por su trabajo. En el año 2000 es nombrado copista del Museo del Prado y del MNAC de Barcelona. En el 2003 recibe una beca otorgada por la Universidad Rey Juan Carlos – Madrid, participando así en los talleres de la reconocida “Escuela de Chinchón”, impartidos por el Maestro Guillermo Muñoz Vera.

Cartel anunciador de la exposición

A partir de este taller, en 2004 es seleccionado como artista becario obteniendo la beca de Postgrado de la Fundación de Artes y Autores Contemporáneos del Taller de Pintura dirigido por el pintor Guillermo Muñoz Vera durante dos años consecutivos. En 2004 traslada su residencia a Chinchón, donde asiste a los Talleres de la Academia hasta mediados del 2006. Finalizada su formación pasa a formar parte del grupo de docentes de la academia ARAUCO, tanto en Chinchón como en Madrid. Desde su llegada a España realiza exposiciones, imparte cursos de arte y participa en concursos de nivel nacional y europeo, como el concurso del museo MEAM en Barcelona, donde fue finalista en las tres ocasiones en las que participó. En el año 2006, su obra Susana y los Viejos (O/L. 173 x 122

cm) fue adquirida por el museo MEAM de Barcelona y está expuesta como colección permanente. El premio fue presentado en el Museo Thyssen Bornemisza – Madrid (España)

Ficha técnica:

- **Comisarios de la exposición.**
 - Henry Flórez Soler y Ángel Benito García
- **Técnico de montaje:**
 - Gregorio Piña García.
- **Periodo de exposición:**
 - Del 24 de noviembre de 2017 al 28 de febrero de 2018
- **Período de montaje:**
 - Del 20 al 23 de noviembre de 2017.
- **Inauguración:**
 - 24 de noviembre de 2017 , a las 18 horas, en el Museo Municipal
- **Necesidades y presupuesto de la exposición**

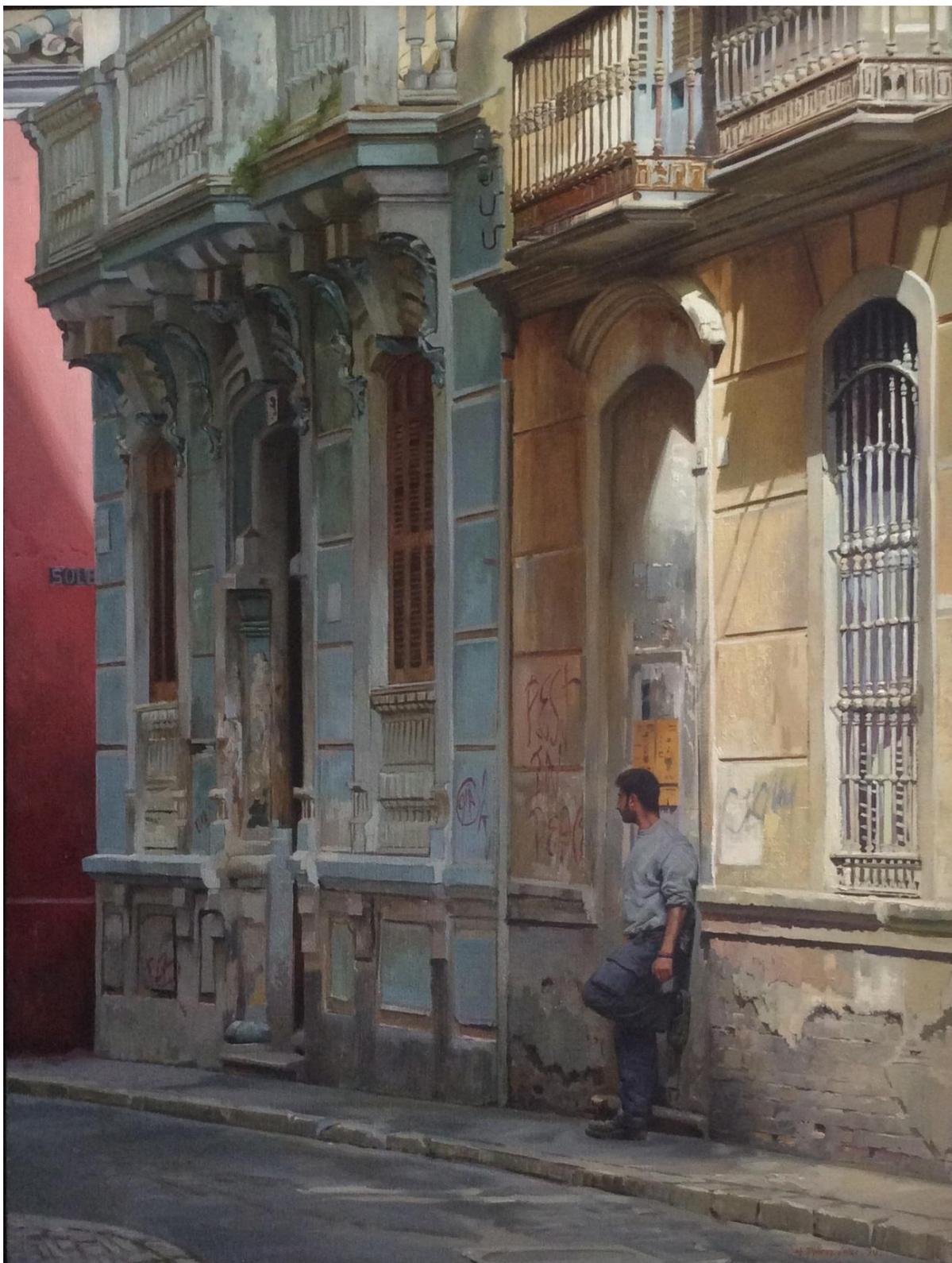
Sala	Repaso de pintura de la sala en el color actual	100
Exposición	Distribución, colgado e iluminación de las obras en la sala de exposiciones temporales	Asociación
Folletos	Edición de 1.000 ejemplares del folleto explicativo de la exposición para su reparto gratuito a los visitantes, a color.	800
	Redacción de textos para folletos y carteles	Asociación
Carteles	Gigantografía en lona para el expositor de la fachada del Museo	200
	40 carteles anunciadores en formato Din A-3 y su reparto en lugares tradicionales	Ayuntamiento
Seguros	El que posee el Ayuntamiento para las exposiciones en la sala de exposiciones temporales, para cubrir 40.000 euros	Ayuntamiento
Desmontaje	Desmontaje de obras y ordenación de sala y almacén	Asociación
TOTAL		1.100



Henry Flórez. Óleo sobre lienzo. Expuesto en la sala de temporales del MUCH.2017/2018



ASOCIACIÓN DE AMIGOS
DEL MUSEO ULPIANO
CHECA
Y DE LA HISTORIA DE
COLMENAR DE OREJA



Paisaje urbano. Henry Flórez. Óleo sobre lienzo. Expuesto en la sala de temporales del MUCH.2017/2018

Discurso de presentación de la exposición

Sr. Alcalde de Colmenar de Oreja, Ilustrísimo señor Álvaro Ballarín, Viceconsejero de Cultura de la Comunidad de Madrid; Ilustrísima Señora Adriana María Díaz, Vicecónsul General de Colombia; Ilustrísima Señora Luisa María Fernández, Directora General de Madrid Activa; Ilustrísimo señor Fernando Martín Vicente; Señora y Señor ex alcaldes de Colmenar de Oreja, Concejala de Cultura y Concejales del Ayuntamiento; señoras y señores.

En 1896, Ulpiano Checa recibió en su estudio del 235 de Faubourg St. Honoré de la capital francesa, la visita del diplomático venezolano Carlos Antonio Villanueva, visita que quedó documentada en el libro *París* que el venezolano escribió y que publicó un año más tarde. En el capítulo titulado *En el taller de Checa*, el autor reproduce la conversación que mantuvo con nuestro pintor, en la que, a la pregunta del diplomático: ¿Cómo considera usted el arte en la actualidad?, Checa hizo la siguiente reflexión:

“Yo creo que en la actual época, en que se hace tanto arte en todas sus manifestaciones, la pintura está en una decadencia horrible, y gracias a algunos de los que no se dejan dominar por las escuelas convencionales, que son las llamadas impresionistas, puntillistas, efectistas, idealistas y tantas otras, nosotros no nos desaviaremos del verdadero camino del arte que es el de la pintura seria o la gran pintura con sus cuadros históricos o modernos, y cronológicos o ideales, retratos y cuadros de género, pero siempre según las reglas necesarias del arte cuyos estudios son el dibujo, el color, la composición y con ayuda de la perspectiva, la anatomía y la estética. Condiciones que muchos de los que se llaman artistas no tienen, o bien porque es difícil de estudiar o porque para hacer mamarrachos nada de eso es necesario.

Al decir esto, (continuaba Checa), no quiero decir que se respeten de tal modo las antiguas doctrinas que no se pueda trabajar con independencia; al contrario, la independencia moderna o el gusto es tal que no pareciéndose en nada a la época del renacimiento es exactamente igual en cuanto a su desarrollo.

(Y finaliza Checa diciendo...) Pero esto es lo que podríamos llamar el grano, y desgraciadamente es la paja lo que abunda; y por paja entiendo todo lo que, debido al favor de un jefe cualquiera, de un profesor interesado, o de un éxito ignorante y estúpido, nos quieren hacer tragar a mujeres u hombres con la cara verde o amarilla, paisajes azules y cielos verdes y todo ello sin la más pequeña noción de la corrección de la forma y demás condiciones necesarias que debe reunir toda obra de arte”.

Pues bien. Uno de los propósitos de este Museo es ayudar, promocionar y reivindicar la obra de pintores que, como dice Checa, practican la pintura seria, la pintura basada en el dibujo, el color y la composición; la pintura asistida de la perspectiva, de la anatomía y de la estética; de pintores que, como Henry Flórez, no se dejan influir ni dominar por absurdas modas tan pasajeras como efímeras, por el arte insustancial y decadente que precisa de la explicación y de la interpretación interesada de psicólogos, filósofos o sociólogos para entenderlo.

En este sentido, son ya muchos los críticos, historiadores del arte y artistas, como Guillermo Muñoz Vera, el maestro de Henry Flórez, que se rebelan contra los que dan prioridad al pensamiento sobre la pintura, contra los que piensan que es más importante tener una ocurrencia que pintar un cuadro de la realidad.

Henry Flórez encuentra sus referencias en los maestros clásicos y en los contemporáneos, como Antonio López, María Moreno, la recientemente fallecida Isabel Quintanilla, o el nombrado Guillermo Muñoz Vera, de tal manera que en esta muestra descubrimos la verdadera pintura y a un pintor que sabe pintar. Y descubrimos, sobre todo, por mucho que digan los que se tienen como ultramodernos y como avanzados incontestables, que saber pintar no es un delito, de tal manera que, como hizo Ulpiano Checa, y hace Henry Flórez, muchos jóvenes se atreven ahora a coger un pincel y mirar el lienzo para llenarlo, con su imaginación, de ideas, de pasiones y de sentimientos, sin sentirse lejos de la historia, ni temerosos de ser arrollados por la crítica, ni ninguneados por una vanguardia que no les ha tenido en cuenta.

Parece, por lo demás, que el arte vuelve a unir a Checa con Colombia, pues no tenemos que pasar por alto la profunda amistad que Checa mantuvo con el gran pintor colombiano Ricardo Acevedo Bernal, de quien solo recordaremos ahora que fue director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá, que fundó la pinacoteca del Museo Nacional de Colombia y que en 1928 el presidente Miguel Abadía Méndez le distinguió como "Artista Máximo", distinción que, si no el actual presidente de Colombia, el próximo o el siguiente, esperamos que conceda también a Henry Flórez.

Recordará el señor Viceconsejero que en el año 2005, siendo usted Director General de Museos de la Comunidad de Madrid, nuestra alcaldesa, Pilar Algovia, fue a visitarle para proponerle la exposición itinerante que final y felizmente realizamos con la obra de Checa en Argentina, que se inició en Córdoba, siguió en Mar del Plata (donde el actual alcalde representó a nuestra ciudad), y concluyó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Volvemos ahora a encontrarnos aquí, en este verdadero templo del arte, convertido en una referencia para los amantes de la buena pintura, en un recurso didáctico imprescindible para catedráticos, profesores y estudiosos de la pintura española, en un espacio que, aparte de las colecciones nacionales, atesora una de las mejores colecciones de pintura española de nuestro país; que exhibe, además, tres obras procedentes de la colección de pintura de la Comunidad de Madrid. Es nuestro museo un espacio vivo, dinámico, con un continuo movimiento de obras que nos ceden y cedemos, con importantes exposiciones temporales de artistas que, como Henry Flórez, merecen nuestra atención y merecen la atención, protección y ayuda de las instituciones públicas.

Finalmente, queremos agradecer a Henry haber aceptado nuestra invitación de exponer en este Museo y de habernos traído esta treintena de obras que, con el nombre genérico de *Mujeres, abocetadas y hechas*, forman una exposición sólida y seria, en la que, como dice el profesor Rico Navarro en el folleto editado para esta ocasión, ha decidido mostrar en sus cuadros la profundidad femenina. Estamos convencidos de que será un completo éxito y será tan enriquecedora para el Museo como para ti.

Señoras y señores, muchas gracias por su presencia.

DEPÓSITOS TEMPORALES

1. *Vista de Venecia*. Acuarela sobre papel. 24 x 34 cm
2. *Garçon à la charrette*
3. *El lector del Corán*. Óleo sobre lienzo de 59.8 x 41.6 cm

Vista de Venecia

Se trata de una acuarela sobre papel, de 24 x 34 cm. Aparece dedicada, fechada y firmada en el ángulo inferior derecho: “Al Sr. Rodrigáñez, su afectísimo U. Checa. Venezia. 84”. Está en muy buen estado de conservación y se presenta perfectamente enmarcada, con marco de época, con paspartú y cristal de protección también de época.



Vista de Venecia. Ulpiano Checa. Acuarela sobre papel. 24 x 34 cm.
Dedicada, fechada y firmada: “Al Sr. Rodrigáñez, su affmo. U Checa. Venezia. 84”.

Sobre la identidad de la persona que aparece en la dedicatoria, el Sr. Rodrigáñez, tenemos dudas sobre si se trata de **Hipólito Rodrigáñez y Sagasta** o de **Tirso Rodrigáñez y Sagasta** (1853-1935), este último sobrino de **Práxedes Mateo Sagasta** (1825-1903), porque los dos pudieron tener relación con Ulpiano Checa.

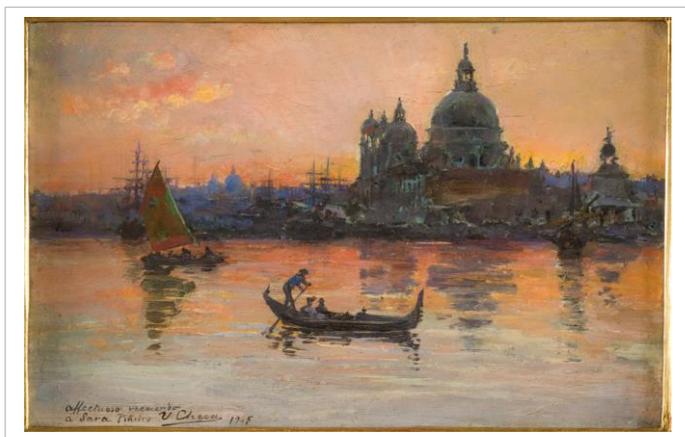
Del primero, Hipólito, no hemos encontrado demasiada información, excepto que su nombre aparece como propietario de la Compañía del Tranvía de Madrid a Arganda, que le transfirió los derechos, acciones y pertenencias de esta línea (de la que era accionista y su Director en ese momento), por escritura de 14 de Febrero de 1883, declarándose disuelta la Sociedad. Por otra parte, se “refundó” la Compañía del Tranvía de Madrid a Arganda, por escritura de 4 de Abril de 1883, libre de las deudas de la antigua Sociedad, que quedaban a cargo del Sr. Rodrigáñez. Por tanto, tiene sentido que Checa pudiera conocer al propietario de la línea de ferrocarril que en 1903 llegó hasta Colmenar de Oreja.

Sin embargo, nos inclinamos a pensar que la persona a quien se dedica la acuarela es el segundo, Tirso Rodríguez y Sagasta, porque había sido director de La Iberia, el diario que ya se había hecho eco, en varias ocasiones, de los trabajos de Checa. Era sobrino del presidente del Gobierno y fundador del partido Liberal, Práxedes Mateo Sagasta. Tras estudiar Derecho en la Universidad Central de Madrid inicia su carrera profesional de abogado al tiempo que desarrolla su actividad periodística en el periódico liberal "La Iberia" del que será director entre 1876 y 1883. Miembro del Partido Conservador fue elegido diputado al Congreso por Logroño en las elecciones de 1881. Tras no obtener acta de diputado en las siguientes elecciones, volverá a resultar elegido por la misma circunscripción electoral en las sucesivas elecciones celebradas entre 1886 y 1903, para finalmente ser elegido senador vitalicio en 1905. Fue ministro de Hacienda entre el 19 de marzo y el 15 de noviembre de 1902 en los gobiernos que, presididos por Sagasta, cerrarían la etapa de la Regencia de María Cristina e iniciaron la del reinado de Alfonso XIII. Posteriormente volvería a ocupar dicha cartera ministerial entre el 3 de abril de 1911 y el 12 de marzo de 1912 en el gabinete que presidiría José Canalejas. Fue asimismo Gobernador del Banco de España en tres ocasiones, entre 1910 y 1911, entre 1917 y 1919 y, finalmente en 1923.

Sobre la fecha de la acuarela, podemos incluso afirmar que fue realizada en el mes de septiembre de 1884, porque es en esa fecha cuando Checa está en Venecia, tal y como se desprende de la carta que el día 18 de ese mes escribe a su amigo el pintor Cecilio Pla:

“Querido amigo Pla. Hoy día de la fecha recibo tu apreciable de 11 que me dirigen desde Roma, donde tú la has dirigido. Creo la última que te escribí fue desde Florencia. A los pocos días nos vinimos a Venezia donde estamos aún en compañía de Contell (que tiene una querida), Serra, Andrés García Prieto, pensionado por Burgos, Martín Rico, Reina, Senet, Arpa, andaluces; el pensionado de música Espino, nosotros los pensionados, en fin, hasta 12 incluso el sordo. Después de verlo todo, que es mucho, pues además de los palacios, galerías, iglesias, calles y plazas, están las mejores obras de Tiepolo, Veronés, Carpacho [sic] y otros muchos, yo por mi parte empecé a buscar entre tantas cosas lo que había que pintar. Es tanto y tanto lo que encanta esta Venezia que en un principio se vuelve uno loco y quisiera pintarlo todo y llevárselo.”

La obra, cuyo depósito temporal se ofrece, muestra el extraordinario dominio de Checa con la acuarela y refleja la precisión y la seguridad de los trazos del pincel, y la diferencia de carga de materia, a veces intensa y, otras, una simple aguada.



En cuanto al asunto, resulta sorprendente que en 1905, en otro viaje de Checa por Italia y su regreso a Venecia, el pintor emplazase su caballete en el mismo lugar para realizar un óleo sobre tabla con idéntico encuadre, como puede observarse en la imagen que se reproduce al margen.

Ulpiano Checa. Vista de Venecia. O/T. 1905. Dedicado, firmado y fechado: "Afectuoso recuerdo a Sara Piñeiro. U. Checa. 1905". Colección permanente del MUCH.

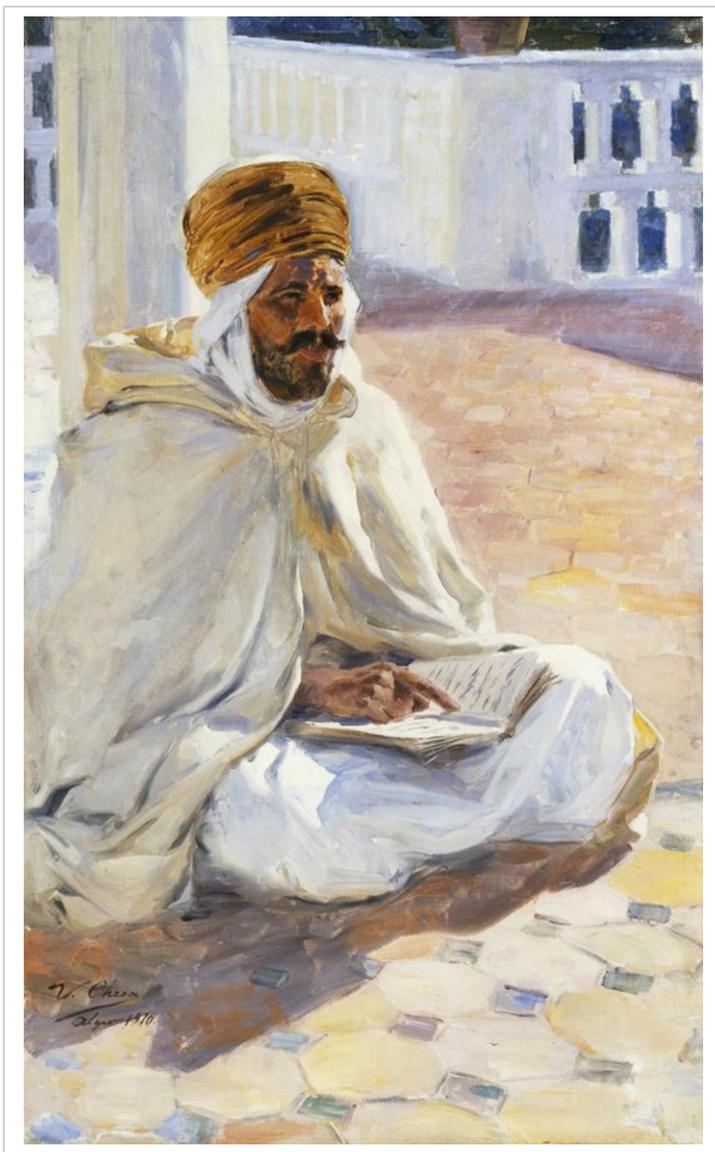
El lector del Corán

Se trata de un óleo sobre lienzo de 59.8 x 41.6 cm. firmado y fechado “U. Checa, Alger 1910” en el ángulo inferior izquierdo. Está en perfecto estado de conservación y nos consta que fue rematado por vez primera en Sotheby’s de New York el 18 de junio de 1986. Está reproducido en *Les Artistes de L’Algérie*. Elisabeth Cazenave. Marseille. 2001; y en *Les Orientalistes del l’ecole espagnole*, de Edvard Dizy Caso.

La obra fue pintada por Checa en el viaje que realizó a Argelia en 1910, pues aún le quedaba por cumplir el viaje que muchos artistas querían realizar hacia el origen del exotismo y del mundo opuesto a la civilización occidental: el Oriente árabe. Tengamos presente que Checa había expuesto en 1908 en el Salón de los Orientalistas; que llevaba varios años, desde 1897 en Reims, presentando *Fantasías* y escenas orientalistas en los Salones franceses, fruto, hasta entonces, de su imaginación, de su inspiración y de sus viajes por Andalucía; y había mandado obra a Argelia en años anteriores a su viaje.

La noticia de su llegada a Argelia fue ofrecida por la prensa argelina:

“Entre los numerosos amateurs que vienen cada día a la Academia Druet para admirar a los maestros que exponen, muchos de ellos se han extrañado de no ver este año las telas de Checa, tan admirado el año pasado con su *Anticuario*, su *Carmen* y la *Carrera de carros romanos*. Estamos contentos de saber que el Sr. Checa, atraído a Argelia por la Academia al aire libre de su amigo Druet, va a dejar las brumas de París para venir a trabajar en la granja Cassar, y traerá obras para exponerlas en la Academia Druet”.¹



El lector del Corán. Ulpiano Checa. 1910. O/L 59.8 x 41.6. Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo U. Checa, Alger, 1910.

1. *La Dépêche Algérienne*. 2 de enero de 1910.

Así, acompañado por su esposa e invitado por Eugène Druet², en los primeros días de enero de 1910 Checa realizó su primer viaje a Argelia para presentar personalmente alguna de sus obras, pues el año anterior, como hemos visto, ya había mandado a su Academia tres óleos: *El anticuario*, que estaba colgado en la galería del Gobernador General, Carmen y Carrera de carros romanos, como también recordó Alger:

“El maestro Checa, del que anunciábamos hace algunas semanas su próxima visita, se encuentra con nosotros desde hace algunos días. Tan pronto como se instaló, el Sr. Checa ha tomado su paleta y ha pintado un *Árabe leyendo el Corán* y un pequeño rostro hecho con algunos trazos de su pincel. Ha realizado sus modelos a pleno sol, ese sol que recuerda al de su patria, tan querido a sus ojos y a sus pinceles.

Apenas dados los últimos retoques a la tela, el Sr. Checa lo ha enviado a la Academia Druet, donde los amateurs y los admiradores de obras tan bellas acudirán a la calle Negrier apresuradamente. El último año las obras del Sr. Checa fueron apreciadas por los argelinos. Nos acordamos, sobre todo, de *El Anticuario*, que adorna ahora la galería del Sr. Gobernador General.

El Sr. Checa partirá pronto para Biskra y volverá con cuadros del sur, tan bien hechos como para llamar la atención. La Academia Druet, al regreso del maestro, tendrá el placer de acoger a las telas firmadas por Checa. Trabajaré al aire libre en la Academia, puesta a su disposición por el Sr. Druet, para hacer una gran obra, que podremos admirar tan pronto como esté terminada.”

Checa se instaló en la granja Cassar para organizar la exposición, para pintar y para tener un punto de referencia en sus salidas a Biskra, Okba, Argel y a numerosos poblados, que aceleraron un cambio que ya se venía produciendo en su técnica pictórica: el mayor contraste de los tonos, una paleta de colores dominada por los naranjas, los violetas y los azules, una luminosidad y una expresión de fuerza lograda a través del colorido que le permitió acrecentar el dramatismo y la fuerza, que eran dos de sus marcas distintivas como artista, llevándole por los senderos de un impresionismo de larga pincelada y de la utilización de la carga pictórica como lápiz de dibujo. Si bien estos viajes no modificaron su temática favorita –los caballos en movimiento– dieron a sus creaciones más agilidad y poesía. Checa se compenetró totalmente con los lugares que visitó, dejando una impronta imborrable en su obra



El lector del Corán. Ulpiano Checa. 1910.
Apunte de lápiz y tinta sobre papel. Firmado U
Checa ángulo inferior derecho. Colección X.E.

2. Además de la Academia de Argel, Eugène Druet dirigía la Galería Druet en París, que estuvo activa durante la primera mitad del siglo XX. De fama internacional, participó en la evolución artística de la época mediante la organización de exposiciones de la “Ecole de Paris” y del arte de entre guerras. Druet abrió sus puertas en París en la calle de Faubourg Saint-Honoré, muy cerca del estudio de Ulpiano Checa. Tenía como consejero a Auguste Rodin.

La exposición de los cuadros de Checa en la Academia Druet de Argel fue, como todas las suyas, bien acogida por la prensa³:

“Siempre tan concurrido el té del domingo en la Academia Druet, ha sido particularmente brillante el domingo pasado. Todo Argel había venido a saludar al maestro Checa, que exponía un *Árabe leyendo el Corán*. Llorca, el eminente pianista, ha tenido la atención de enviar a la Academia el retrato que le pintó Checa, que obtuvo un gran éxito en el Salón de 1906. Esta es una de las obras más fuertes y de las más notables del maestro Checa, que será expuesta aún durante varios días. El pintor de las grandes composiciones, que se ha complacido en hacer revivir en sus telas los tiempos de los césares, su esplendor, ha reproducido también los trazos de algunos de sus eminentes compatriotas.

De este primer viaje a Argelia son también las obras *Femme Kabyle* y *Bahillage*, entre otras.



Bahillage. Ulpiano Checa. O/L Firmado y fechado U. Checa. Argel, 1910 ángulo inferior izquierdo. Salón de Artistas Franceses de 1910

3. *Argel*, 29 de enero de 1910. “Los Maestros Modernos”.

Garçon à la charrette

No cabe ninguna duda de que es una obra original de Ulpiano Checa. Se trata de una acuarela sobre papel, de 35.2 x 54.4cm, firmada U. Checa en el ángulo inferior derecho. Está en muy buen estado de conservación y se presenta perfectamente enmarcada, con marco de época, con paspartú y cristal de protección.

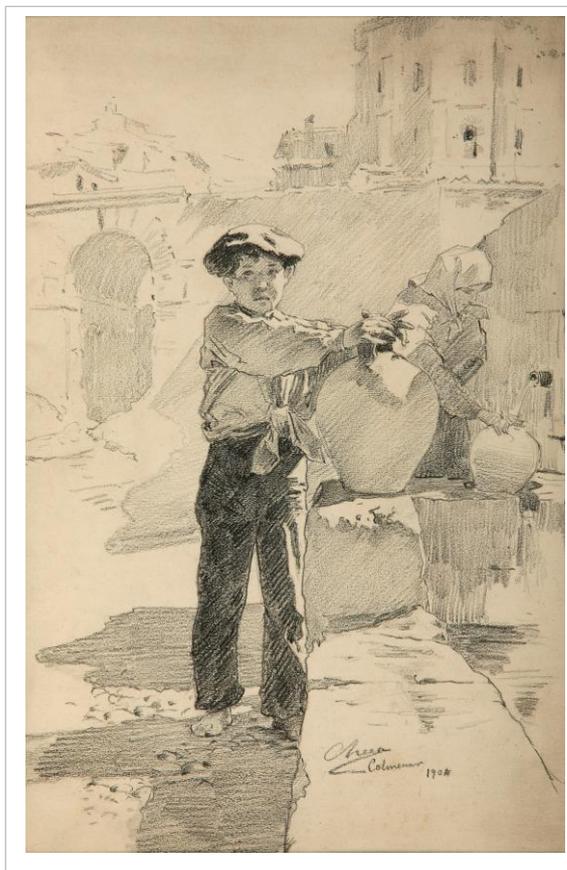
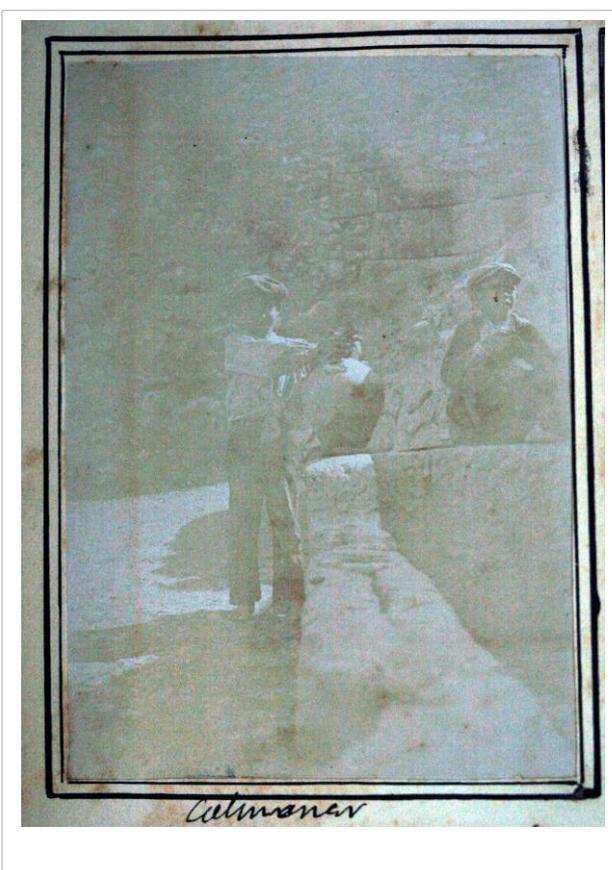


“Niño en el carro”. Ulpiano Checa. Acuarela sobre papel. 35.2 x 54.4 cm. Firmada U. Checa en ángulo inferior derecho.

La obra tiene, además de su calidad, el interés de que se trata de una escena de la vida de Colmenar de Oreja, tomada, como en otras ocasiones, desde la fotografía previa que Checa realizó y que pasó luego a papel (en otros casos a lienzo), modificando ligeramente el fondo de la escena. En este caso, como se aprecia en la fotografía de la página siguiente, cambia el sentido de la marcha y elimina la labor de rastrillado en la era que se está realizando, con la cúpula de la ermita del Cristo al fondo a la izquierda, que también desaparece en el acuarela, sustituyendo todo por la tapia de una corraliza a la derecha y por las tapias de las afueras de Colmenar de Oreja al fondo a la izquierda.



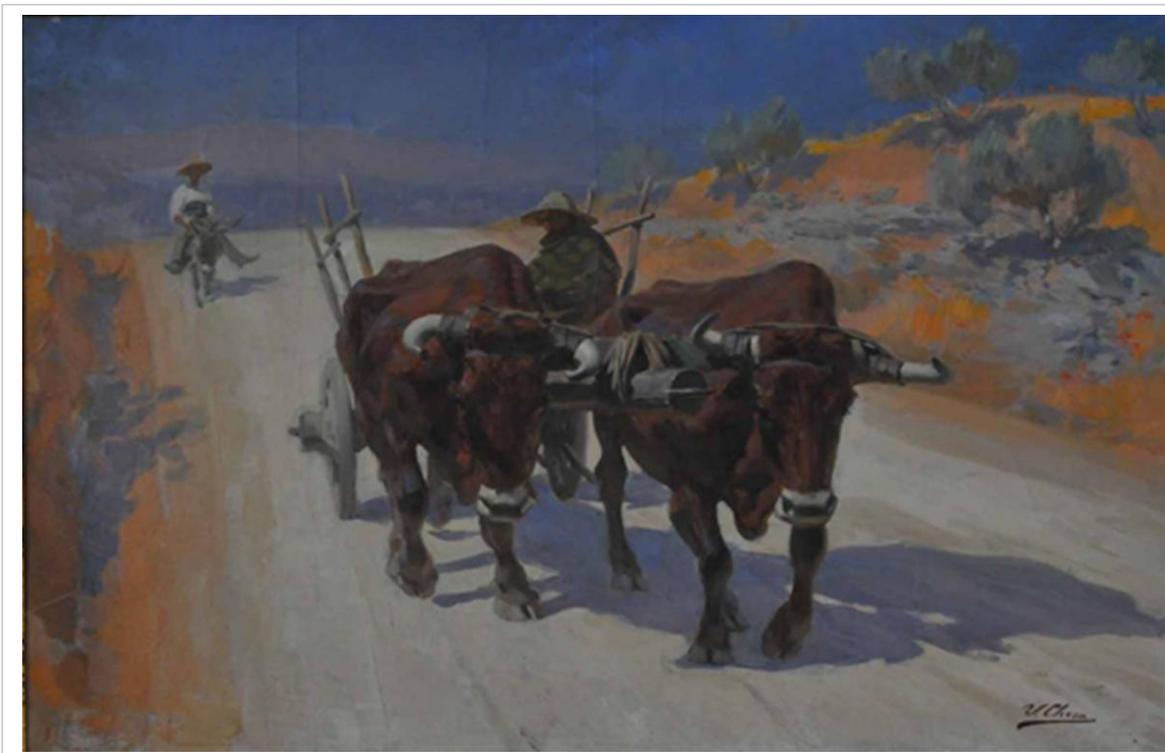
No es la primera ocasión en la que Checa utiliza como asunto de una obra suya, acuarela u óleo, una fotografía tomada por él, en su condición de pintor y fotógrafo, al contrario que lo que hacían otros pintores, que las compraban. Este hecho, muy común entre los artistas de entre siglos, en nada afecta ni menoscaba la calidad y la importancia de la obra realizada. Reproducimos a continuación, otras obras de Checa que tienen su origen en una fotografía



NIÑO EN LA FUENTE. Ulpiano Checa. Acuarela sobre papel. 39.5 x 24 cm. 1904. MUCH



EL VENDIMIADOR DE COLMENAR. Ulpiano Checa. Acuarela sobre papel. 24.5 x 32.2 cm. C 1904. MUCH.



INVENTARIO DE LAS OBRAS DEPOSITADAS EN EL MUSEO ULPIANO CHECA

A petición del Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, se realizó el inventario de las obras depositadas en el Museo Ulpiano Checa, así como sus valoraciones a efecto de su cobertura en la póliza de seguro que iba a contratarse.

1. Sala Colmenar

Nº	Título	Técnica	Medidas cms	Colección	Autor
001	<i>Academia I</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
002	<i>Academia II</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
003	<i>Academia III</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
004	<i>Academia IV</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
005	<i>Academia V</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
006	<i>Academia VI</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
007	<i>Retrato de don José Ballester</i>	Óleo/lienzo	200 x 130.0	MUCH	Ulpiano Checa
008	<i>Retrato de La Martina</i>	Acuarela/papel	30.0 x 24.0	MUCH	Ulpiano Checa
009	<i>Alegoría (abanico)</i>	Óleo/seda	24.0 x 45.5	MUCH	Ulpiano Checa
010	<i>La estrategia del soldado</i>	Óleo/lienzo	41.0 x 75.0	CP	Ulpiano Checa
011	<i>La herrería</i>	Óleo/tabla	33.0 x 61.0	CP	Ulpiano Checa
012	<i>Retrato de Eulogia Fernández, abuela del</i>	Óleo/lienzo	46.5 x 34.0	CP	Ulpiano Checa
013	<i>Retrato de la Sra. Castellanos</i>	Óleo/lienzo	86.5 x 58.0	MUCH	Ulpiano Checa
014	<i>Recepción oficial</i>	Impresión tipográfica	29.0 x 40.0	MUCH	Ulpiano Checa
015	<i>Fabricación de tinajones en Colmenar de O</i>	Impresión tipográfica	20.0 x 26.5	MUCH	Ulpiano Checa
016	<i>Torre de la iglesia de Sta. María</i>	Acuarela/papel	52.1 x 37.0	MUCH	Ulpiano Checa
017	<i>Proyecto para Casa Consistorial</i>	Acuarela/papel	40.0 x 59.0	MUCH	Ulpiano Checa
018	<i>Presentación de la Virgen</i>	Óleo/lienzo	51.0 x 54.0	MUCH	Ulpiano Checa
019	<i>Anunciación de la Virgen</i>	Óleo/lienzo	51.0 x 54.0	MUCH	Ulpiano Checa
020	<i>Niño en la fuente</i>	Lápiz/papel	39.5 x 24.0	MUCH	Ulpiano Checa
021	<i>El vendimiador de Colmenar</i>	Acuarela/papel	24.5 x 32.5	MUCH	Ulpiano Checa
022	<i>Caballos abrevando en el Tajo</i>	Óleo/lienzo	40.6 x 73.5	MUCH	Ulpiano Checa
023	<i>Caballos abrevando en el Tajo</i>	Tinta/lápiz/papel	19.0 x 33.0	MUCH	Ulpiano Checa
024	<i>Desafortunado encuentro</i>	Óleo/lienzo	60.4 x 92.0	MUCH	Ulpiano Checa
025	<i>El tren de Colmenar, la huerta</i>	Óleo/lienzo	61.7 x 93.2	MUCH	Ulpiano Checa
026	<i>Busto de Ulpiano Checa</i>	Modelado escayola	50 x 27 x 16	MUCH (Vitrina)	Leopold Bernstamm
027	Placa conmemorativa	Grabado/metal	28.0 x 32.0	MUCH (Vitrina)	-
028	Paleta de pintor	Madera	-	MUCH (Vitrina)	-
029	Cruz de la orden de Carlos III	Metal lacado	-	MUCH (Vitrina)	-
030	Cruz de la Legión de Honor francesa	Metal lacado	-	MUCH (Vitrina)	-
031	Medalla Orden Carlos III y Legión de Honor	Metal lacado	-	MUCH (Vitrina)	-
032	5 medallas exposiciones y salones oficiales	Metal dorado	-	MUCH (Vitrina)	-
033	2 carnets expositor Exposición Universal	Grabado/papel	-	MUCH (Vitrina)	-
034	1 ejemplar La Ilustración Española 1887	Impresión tipográfica	*	MUCH (Vitrina)	-
035	Certificado Acuerdo pleno Ayuntamiento	Manuscrito/papel	-	MUCH (Vitrina)	-
036	2 fotografías archivo personal U. Checa	Emulsión/papel	-	MUCH (Vitrina)	-
037	<i>Garçon à la charrette</i>	Acuarela/papel	35.2 x 54.4	CP	Ulpiano Checa

2. Sala Roma

Nº	Título	Técnica	Medidas cms	Colección	Autor
038	<i>La invasión de los bárbaros</i>	Óleo/lienzo	33.0 x 55.0	MUCH	Ulpiano Checa
039	<i>Diploma Exposición BBAA Madrid 1887</i>	Grabado/papel	50.0 x 38.0	MUCH	-
040	<i>Thulia pasando con su carro encima deL...</i>	Tinta/gouache/papel	60.2 x 45.5	CP	Ulpiano Checa
041	<i>Ninfa Egeria dictado a Numa Pompilio</i>	Óleo/lienzo	300.0 x 200.0	M. del Prado	Ulpiano Checa
042	<i>Diploma Exposición Universal 1900</i>	Grabado/papel	50.0 x 60.0	MUCH	-
043	<i>Los últimos días de Pompeya</i>	Óleo/lienzo	359.0 x 550.0	MUCH	Ulpiano Checa
044	<i>El banquete de Nerón</i>	Acuarela/papel	38.0 x 52.0	CP	Ulpiano Checa
045	<i>Ursus</i>	Tinta/Acuarela/papel	60.2 x 45.5	MUCH	Ulpiano Checa
046	<i>Flirteo antiguo</i>	Óleo/lienzo	92.7 x 60.0	CP	Ulpiano Checa
047	<i>Carrera de carros romanos</i>	Óleo/lienzo	51.5 x 81.0	CP	Ulpiano Checa
048	<i>Lucha entre griegos y amazonas</i>	Óleo/lienzo	43.0 x 68.0	CP	Ulpiano Checa

3. Sala Ben Hur

Nº	Título	Técnica	Medidas cms	Colección	Autor
049	<i>Leda y el cisne</i>	Carbón/papel	57.5 x 40.4	MUCH	Ulpiano Checa
050	<i>El rapto de Proserpina</i>	Tinta/papel	59.0 x 44.2	MUCH	Ulpiano Checa
051	<i>Carrera de carros romanos</i>	Acuarela/papel	29.5 x 46.0	MUCH	Ulpiano Checa
052	<i>Carrera de carros romanos</i>	Acuarela/papel	46.0 x 74.0	MUCH	Ulpiano Checa
053	<i>Carrera de carros romanos</i>	Grabado/papel	70.8 x 106.5	MUCH	Ulpiano Checa
054	<i>El regreso del vencedor</i>	Grabado/papel	84.0 x 110.0	CP	Ulpiano Checa
055	<i>Guerrero a caballo</i>	Lápiz/papel	30.0 x 22.0	MUCH	Ulpiano Checa
056	<i>Las horcas caudinas</i>	Grabado/papel	59.5 x 75.0	CP	Ulpiano Checa
057	<i>Alineación para la carrera</i>	Óleo/lienzo	65.0 x 110.0	CP	Ulpiano Checa
058	<i>Senador romano</i>	Óleo/lienzo	65.0 x 48.9	MUCH	Ulpiano Checa
059	<i>Enamorados en Pompeya</i>	Óleo/lienzo	38.5 x 55.1	Comun. Madrid	Ulpiano Checa
060	<i>Las ninfas</i>	Óleo/lienzo	55.2 x 100.6	CP	Ulpiano Checa
061	<i>Carro romano</i>	Fundido/bronce	37 x 67 x 24	MUCH	Ulpiano Checa
062	<i>Carro romano</i>	Fundido/bronce	43 x 60 x 25	CP	Ulpiano Checa
063	<i>Carro romano</i>	Fundido/bronce	43 x 60 x 25	CP	Ulpiano Checa
064	<i>Cenicero</i>	Fundido/latón	10.1 x 14.3	MUCH (Vitrina)	Ulpiano Checa
065	<i>Reloj de bolsillo</i>	Maquinaria	6.5 x 5.5	MUCH (Vitrina)	Ulpiano Checa
066	<i>Partitura Ben Hur</i>	Tipografía	35.0 x 54.0	MUCH (Vitrina)	Ulpiano Checa
067	<i>Dos postales</i>	Tipografía	8.5 x 13.5	MUCH (Vitrina)	Ulpiano Checa
068	<i>Sobreportada libro Ben-Hur Lew Wallace</i>	Tipografía		MUCH (Vitrina)	-

4. Pasillo Venecia

Nº	Título	Técnica	Medidas cms	Colección	Autor
069	<i>Vista de Venecia II</i>	Acuarela/papel	24.0 x 34.0	CP	Ulpiano Checa
070	<i>Vista de Venecia I</i>	Óleo/tabla	15.0 x 23.0	MUCH	Ulpiano Checa
071	<i>Recuerdo de Venecia</i>	Acuarela/papel	21.0 x 35.0	MUCH	Ulpiano Checa
072	<i>Vista de pueblo</i>	Acuarela/papel	36.0 x 25.5	CP	Ulpiano Checa
073	<i>Aguadora de Venecia</i>	Óleo/tabla	26.0 X 20.0	CP	Ulpiano Checa
074	<i>Canal de Venecia</i>	Acuarela/papel	34.0 x 24.5	CP	Ulpiano Checa

5. Sala América

Nº	Título	Técnica	Medidas cms	Colección	Autor
075	<i>Amor compartido</i>	Acuarela/papel	56.0 x 75.0	MUCH	Ulpiano Checa
076	<i>Lazo en la Pampa</i>	Fotgrabado	40.5 x 27.9	MUCH	Ulpiano Checa
077	<i>Coca Mariani</i>	Tipografía/papel	18.8 x 26.0	MUCH	Ulpiano Checa
078	<i>El último de los pieles rojas</i>	Grabado/papel	56.0 x 82.0	MUCH	Ulpiano Checa
079	<i>Los pieles rojas</i>	Grabado/papel	21.0 x 30.2	MUCH	Ulpiano Checa
080	<i>El indio</i>	Fundido/bronce	56 x 40 x 28	MUCH	Ulpiano Checa
081	<i>Retrato ecuestre del general Mitre</i>	Fotografía /tela	134.0 X 100.0	MUCH	Ulpiano Checa
082	<i>Retrato del Sr. Piñeiro</i>	Óleo lienzo	100.0 x 80.0	CP	Ulpiano Checa
083	<i>Retrato de dama</i>	Óleo lienzo	76.5 x 58.0	MUCH	Ulpiano Checa
084	<i>Retrato de caballero, la Perla</i>	Óleo lienzo	76.5 x 58.0	MUCH	Ulpiano Checa
085	<i>Retrato de la Sra. Luro de Sansinena</i>	Óleo lienzo	215.0 x 120.0	CP	Ulpiano Checa
086	<i>Dama sentada</i>	Óleo lienzo	92.5 x 68.0	MUCH	Ulpiano Checa
087	<i>Diploma Exposición Atlanta 1895</i>	Grabado	41.0 x 53.0	MUCH	Ulpiano Checa
088	<i>Naumaquia</i>	Óleo lienzo	125.6 x 200.5	MUCH	Ulpiano Checa
089	<i>Naumaquia</i>	Grabado/papel	22.5 x 33.0	MUCH	Ulpiano Checa
090	<i>Un boceto para el retrato del general</i>	Acuarela/papel	34.5 x 25.7	MUCH (Vitrina)	Ulpiano Checa
091	<i>Dos bocetos para el retrato del general Mi</i>	Lápiz/papel	34.5 x 25.7	MUCH (Vitrina)	Ulpiano Checa
092	Un libro biográfico del general Mitre	Impresión tipográfica	-	MUCH (Vitrina)	-
093	Una fotografía de U. Checa pintando a Mitre	Emulsión/papel	-	MUCH (Vitrina)	-
094	Una medalla con el busto de Mitre	Metal dorado	-	MUCH (Vitrina)	-

6. Sala África

Nº	Título	Técnica	Medidas cms	Colección	Autor
095	<i>El centinela a caballo</i>	Óleo lienzo	55.5 x 46.5	MUCH	Ulpiano Checa
096	<i>Salida a la fantasía V</i>	Acuarela/papel	34.0 x 50.0	MUCH	Ulpiano Checa
097	<i>Entre dos oasis</i>	Óleo lienzo	55.0 x 100.0	CP	Ulpiano Checa
098	<i>El galope</i>	Óleo lienzo	60.0 x 38.0	MUCH	Ulpiano Checa
099	<i>La nube</i>	Acuarela/papel	100.0 x 61.5	MUCH	Ulpiano Checa
100	<i>Salida a la fantasía III</i>	Acuarela/papel	52.2 x 36.5	MUCH	Ulpiano Checa
101	<i>Salida a la fantasía I</i>	Óleo lienzo	100.3 x 130.7	MUCH	Ulpiano Checa
102	<i>Salida a la fantasía II</i>	Óleo lienzo	81.0 x 100.5	MUCH	Ulpiano Checa
103	<i>Guerreros árabes a caballo</i>	Acuarela/papel	10.0 x 16.0	CP	Ulpiano Checa
104	<i>Andalucía en tiempo de los moros</i>	Óleo lienzo	125.7 x 237.0	MUCH	Ulpiano Checa
105	<i>Salida a la fantasía IV</i>	Óleo/tabla	7.0 x 10.4	MUCH	Ulpiano Checa
106	<i>Andalucía en tiempo de los moros</i>	Litografía/papel-cartel	130.0 x 356.0	MUCH	Ulpiano Checa
107	<i>El lector del Corán</i>	Óleo lienzo	59.8 x 41.6	CP	Ulpiano Checa

7. Pasillo vestíbulo

Nº	Título	Técnica	Medidas cms	Colección	Autor
108	5 Problemas libro Perspectiva	Tipografía/papel	-	MUCH	Ulpiano Checa
109	<i>Rotterdam</i>	Grabado/papel	42.7 x 25.0	CP	Ulpiano Checa
110	<i>Les deux ages</i>	Grabado/papel	45.0 x 31.0	CP	Ulpiano checa

8. Pasillo Planta sótano

Nº	Título	Técnica	Medidas cms	Colección	Autor
111	6 fotografías/retratos busto Checa	Emulsión/papel	-	MUCH	-

9. Sala España

Nº	Título	Técnica	Medidas cms	Colección	Autor
112	<i>Alto en la fuente</i>	Óleo/lienzo	65.5 x 81.0	MUCH	Ulpiano Checa
113	<i>En ruta a la feria</i>	Óleo/lienzo	111.0 x 66.5	MUCH	Ulpiano Checa
114	<i>En ruta a la feria</i>	Acuarela/papel	50.0 x 30.0	MUCH	Ulpiano Checa
115	<i>En ruta a la feria</i>	Acuarela/papel	19.0 x 14.3	MUCH	Ulpiano Checa
116	<i>Mujer con abanico y mantón</i>	Lápiz/papel	35.0 x 29.0	MUCH	Ulpiano Checa
117	<i>Bendito café</i>	Acuarela/papel	58.0 x 47.0	MUCH	Ulpiano Checa
118	<i>Dos caballos en la nieve (y factura)</i>	Acuarela/papel	38.0 x 36.5	MUCH	Ulpiano Checa
119	<i>Mercado de Ávila</i>	Óleo/lienzo	150.5 x 115.0	MUCH	Ulpiano Checa
120	<i>Día de mercado</i>	Óleo/lienzo	65.0 x 110.0	MUCH	Ulpiano Checa
121	<i>Rapsodia española</i>	Acuarela/papel	38.0 x 30.0	MUCH	Ulpiano Checa
122	<i>Escena galante con Madrid al fondo</i>	Óleo/lienzo	48.5 x 72.5	C Madrid	Ulpiano Checa
123	<i>Santiago de Compostela</i>	Óleo/lienzo	33.2 x 24.0	MUCH	Ulpiano Checa
124	<i>Regreso del mercado</i>	Óleo/lienzo	55.6 x 38.3	MUCH	Ulpiano Checa
125	<i>Cabeza de caballo</i>	Óleo/tabla	23.5 x 16.5	MUCH	Ulpiano Checa
126	<i>Estudio de caballo I</i>	Óleo/lienzo	72.5 x 60.2	MUCH	Ulpiano Checa
127	<i>Estudio de caballo II</i>	Óleo/lienzo	72.5 X 60.2	MUCH	Ulpiano Checa
128	<i>Estudio de caballo III</i>	Óleo/lienzo	64.6 X 78.6	MUCH	Ulpiano Checa
129	<i>Estudio de caballo IV</i>	Óleo/lienzo	49.3 X 61.4	MUCH	Ulpiano Checa
130	<i>Conversación en el jardín</i>	Óleo/lienzo	73.0 x 50.5	MUCH	Ulpiano Checa
131	<i>Lectura placentera</i>	Óleo/lienzo	41.2 x 33.0	MUCH	Ulpiano Checa
132	<i>Reveuse</i>	Óleo/lienzo	64.5 x 46.0	CP	Ulpiano Checa
133	<i>Mujer española</i>	Óleo/lienzo	81.3 x 65.5	MUCH	Ulpiano Checa
134	<i>Le repos</i>	Acuarela/papel	50.0 x 34.0	CP	Ulpiano Checa
135	<i>Manola</i>	Óleo/lienzo	67.0 x 50.6	MUCH	Ulpiano Checa
136	<i>La tejedora</i>	Óleo/lienzo	58.0 x 33.5	MUCH	Ulpiano Checa
137	<i>La modelo</i>	Óleo/lienzo	46.0 x 65.0	CP	Ulpiano Checa
138	<i>La feria</i>	Fundido/bronce	54 x 57 x 20	MUCH	Ulpiano Checa
139	<i>El correo del Zar</i>	Fundido/bronce	69 x 48.5 x 21	CP	Ulpiano Checa

10. Sala Francia

Nº	Título	Técnica	Medidas cms	Colección	Autor
140	<i>Paseo en calesa</i>	Óleo/tabla	13.0 x 17.5	MUCH	Ulpiano Checa
141	<i>Diligencia nocturna</i>	Óleo/lienzo	61.0 x 45.8	CP	Ulpiano Checa
142	<i>Día de lluvia en París</i>	Óleo/lienzo	66.0 x 80.0	CP	Ulpiano Checa
143	<i>Retrato del pianista Llorca</i>	Óleo/lienzo	73.6 x 100.2	MUCH	Ulpiano Checa
144	<i>Anticuario con niño</i>	Óleo/lienzo	54.0 x 72.5	MUCH	Ulpiano Checa
145	<i>El anticuario</i>	Óleo/lienzo	62.7 x 79.6	MUCH	Ulpiano Checa
146	<i>Anciano</i>	Óleo/lienzo	76.6 x 58.0	MUCH	Ulpiano Checa
147	<i>Anciana campesina</i>	Óleo/lienzo	45.5 x 55.7	MUCH	Ulpiano Checa
148	<i>Anciana</i>	Aguada tinta/pape	49.8 x 32.7	MUCH	Ulpiano Checa
149	<i>Retrato de Philadelphia de Gerde</i>	Óleo/lienzo	68.0 x 56.0	MUCH	Ulpiano Checa
150	<i>Bagneres de Bigorre V</i>	Litografía/tela	114.0 x 78.0	MUCH	Ulpiano Checa
151	<i>Bagneres de Bigorre II</i>	Litografía/tela	111.5 x 78.0	MUCH	Ulpiano Checa
152	<i>Bagneres de Bigorre III</i>	Litografía/tela	108 x 75.5	MUCH	Ulpiano Checa
153	<i>El valle de las vacas</i>	Óleo/lienzo	43.0 x 71.0	MUCH	Ulpiano Checa
154	<i>Le fardier</i>	Grabado/papel	54.5 x 71.5	MUCH	Ulpiano Checa
155	<i>Retrato de Pedro</i>	Grabado/papel	57.0 x 43.0	MUCH	Ulpiano Checa
156	<i>Retrato de Luis</i>	Óleo/lienzo	64.0 x 42.0	MUCH	Ulpiano Checa
157	<i>Retrato de los hijos del pintor</i>	Óleo/lienzo	100.5 x 100.5	MUCH	Ulpiano Checa
158	<i>El juego de los cientos</i>	Óleo/lienzo	46.5 x 61.4	MUCH	Ulpiano Checa
159	<i>Lucha árabe a caballo</i>	Óleo/lienzo	38.5 x 55.5	CP	Ulpiano Checa
160	<i>La presentación del príncipe</i>	Acuarela/papel	40.0 x 60.5	MUCH	Ulpiano Checa
161	<i>Napoleón frente a las pirámides</i>	Grabado/papel	54.0 x 80.0	CP	Ulpiano Checa
162	<i>El barranco de Waterloo (fragmento)</i>	Óleo/cartón	32.7 x 44.4	C Madrid	Ulpiano Checa
163	<i>El barranco de Waterloo</i>	Óleo/lienzo	96.8 x 148.0	MUCH	Ulpiano Checa

164	<i>Atila y los hunos</i>	Pluma/papel	65.0 x 103.5	MUCH	Ulpiano Checa
165	<i>El rapto</i>	Óleo/lienzo	122.7 x 127.0	MUCH	Ulpiano Checa
166	<i>El correo del Zar</i>	Fundido/bronce	50x 70x25	MUCH	Ulpiano Checa
167	Diploma de la Legión de Honor francesa	Grabado	47.0 x 62.2	MUCH	-
168	Orla de la Legión de Honor francesa	Grabado	64.2 x 75.8	MUCH	-
169	Diploma Orden de Gloria Túnez	Grabado	34.5 x 25.7	MUCH	-

11. Almacén

Nº	Título	Técnica	Medidas cms	Colección	
170	<i>Academia VII</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
171	<i>Academia VIII</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
172	<i>Academia IX</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
173	<i>Academia X</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
174	<i>Academia XII</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
175	<i>Academia XII</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
176	<i>Academia XIII</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
177	<i>Academia XIV</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
178	<i>Academia XV</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
179	<i>Academia XVI</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
180	<i>Academia XVII</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
181	<i>Academia XVIII</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
182	<i>Academia XIX</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
183	<i>Academia XX</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
184	<i>Academia XXI</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
185	<i>Academia XXII</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
186	<i>Academia XXIII</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
187	<i>Academia XIV</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
188	<i>Academia XV</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
189	<i>Academia XVI</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
190	<i>Academia XVII</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
191	<i>Academia XVIII</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
192	<i>Academia XIX</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
193	<i>Academia XX</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
194	<i>Academia XXI</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
195	<i>Academia XXII</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
196	<i>Academia XXIII</i>	Carbón/papel	61.5 x 34.5	MUCH	Ulpiano Checa
197	<i>Copia de Las Hilanderas</i>	Óleo/lienzo	62.5 x 80.5	MUCH	Ulpiano Checa
198	<i>El testamento del Rey</i>	Óleo/lienzo	33.5 x 63.5	MUCH	Ulpiano Checa
199	<i>El velatorio</i>	Óleo/lienzo	41.5 x 77.5	MUCH	Ulpiano Checa
200	<i>Anunciación de la Virgen</i>	Óleo/lienzo	36.4 x 28.3	MUCH	Ulpiano Checa
201	<i>Retrato de Eduardo Ballester</i>	Óleo/lienzo	46.5 x 58.5	MUCH	Ulpiano Checa AT
202	<i>Retrato de Eduardo Ballester</i>	Óleo/lienzo	46.5 x 58.3	MUCH	Ulpiano Checa AT
203	<i>Patio de Dax</i>	Óleo/lienzo	65.0 x 48.9	MUCH	Ulpiano Checa AT
204	<i>Estudio Ancianos en la iglesia</i>	Óleo/lienzo	45.0 x 37.0	MUCH	Ulpiano Checa
205	<i>Canal de Venecia</i>	Óleo/lienzo	105.0 x 52.0	MUCH	Ulpiano Checa AT
206	<i>Mujer con mantón</i>	Lápiz/papel	37.4 x 20.7	MUCH	Ulpiano Checa
207	<i>Mujer sentada con fondo rojo</i>	Óleo/lienzo	33.0 x 23.5	MUCH	Ulpiano Checa AT
208	<i>Flor</i>	Acuarela/papel	19.0 x 27.0	MUCH	F Checa Delicado
209	<i>Soldado romano</i>	Óleo/tabla	32.0 x 21.5	MUCH	Ulpiano Checa AT
210	<i>Soldado árabe</i>	Acuarela/cartón	50.5 x 40.2	MUCH	Ulpiano Checa AT
211	<i>Paisaje romántico</i>	Óleo/lienzo	28.5 x 44.5	MUCH	F Checa Delicado
212	<i>Rincón del ojo del puente</i>	Acuarela/papel	68.0 x 50.0	MUCH.	Carlos Moreno
213	<i>Calle del viejo París</i>	Grabado/papel	35.0 x 44.0	MUCH	Fco Gil Fdez-Checa
214	<i>Entrada al museo</i>	Grabado/papel	35.0 x 44.0	MUCH	Fco Gil Fdez-Checa
215	<i>Una calleja</i>	Grabado/papel	35.0 x 44.0	MUCH	Fco Gil Fdez-Checa
216	<i>Día de mercado</i>	Grabado/papel	35.0 x 44.0	MUCH	Fco Gil Fdez-Checa
217	<i>El barranco del Lobo</i>	Óleo/lienzo	57.0 x 77.0	MUCH	Gil Saiz Gil
218	<i>Biblioteca</i>	Óleo/lienzo	72.0 x 59.0	MUCH.	Vallejo Nájera
219	<i>Cabeza de San Joaquín</i>	Óleo/cartón	-	MUCH	Antonio Arias

220	<i>Busto de Checa</i>	Fundido bronce	50 x 27 x 16	MUCH	Natalia Sisto
221	<i>El testamento de Isabel La Católica</i>	Acuarela/gouache/papel	12.0 x 17.0	MUCH	Ulpiano Checa
222	<i>Juana la Loca en su castillo</i>	Acuarela/gouache/papel	13.2 x 18.4	MUCH	Ulpiano Checa
223	Cartel centenario Litografía	Grabado/papel	50.0 x 60.0	MUCH	-
224	Diploma Exposición de Lyon	Grabado/papel	42.0 x 58.0	MUCH	-
225	Diploma Exposición de Rennes	Grabado/papel	73.0 x 55.2	MUCH	-
226	Diploma Exposición de Dijon	Grabado/papel	42.0 x 58.0	MUCH	-
227	Diploma Exposición de St. Etienne	Grabado/papel	42.0 x 58.0	MUCH	-
228	Diploma Salón de París 1890	Grabado/papel	36.0 x 47.0	MUCH	-
229	<i>Nani</i>	Grabado punta seca	44.0 x 30.7	MUCH	Ulpiano Checa
230	<i>Mujer con velo</i>	Lápiz bicolor/papel	22.5 x 16.0	MUCH	Ulpiano Checa
231	<i>Don Quijote batallando con los corderos</i>	Fotograbado	42.5 x 62.2	MUCH	Ulpiano Checa
232	Quince láminas Generalife Astruc	Fotograbado	26.7 x 18.5	MUCH	Ulpiano Checa
233	<i>Bagnères de Bigorre I</i>	Litografía/tela	111.5 x 78.0	CP	Ulpiano Checa
234	<i>Alienación para la carrera</i>	Fotograbado	53.0 x 82.5	MUCH	Ulpiano Checa
235	<i>Bacanal</i>	Estampa	31.3 x 50.0	MUCH	Ulpiano Checa
236	<i>Estudio para el retablo de la pasión</i>	Lápiz/papel	28.5 x 43.5	MUCH	Ulpiano Checa AT
237	<i>Mujer con abanico rojo</i>	Impresión tipográfica	20.0 x 13.8	MUCH	Ulpiano Checa
238	<i>Carrera de carros (frontal)</i>	Impresión tipográfica	33.0 x 50.5	MUCH	Ulpiano Checa
239	<i>Estudio de damas</i>	Lápiz/papel	32.3 x 21.9	MUCH	Ulpiano Checa
240	<i>Napoleón dirige a sus tropas</i>	Fotograbado color	31.5 x 22.9	MUCH	Ulpiano Checa
241	<i>Napoleón en Egipto</i>	Fotograbado	26.5 x 37.2	MUCH	Ulpiano Checa
242	<i>El rapto de Proserpina</i>	Grabado/papel	28.9 x 20.0	MUCH	Ulpiano Checa
243	<i>En ruta para la feria</i>	Grabado/papel	31.0 x 21.5	MUCH	Ulpiano Checa
244	<i>Desafortunado encuentro</i>	Grabado/papel	34.0 x 52.0	MUCH	Ulpiano Checa
245	<i>Le fardier</i>	Grabado/papel	34.5 x 49.5	MUCH	Ulpiano Checa
246	<i>Atila y los hunos</i>	Grabado/papel	18.0 x 27.0	MUCH	Ulpiano Checa
247	Fotografía Ulpiano Checa en su taller	Emulsión/papel	56.5 x 64.8	MUCH	-
248	Fotografía Ulpiano Checa pintando Los	Emulsión/papel		MUCH	-
249	Mujer con abanico y mantón	Lápiz/papel	35.0 x 29.0	MUCH	Ulpiano Checa
250	2 enmarcaciones con 3 postales c/u	Fotograbado/papel		MUCH	Ulpiano Checa
251	<i>Carrera de carros</i>	Grabado/papel	70.0 x 102.0	MUCH	Ulpiano Checa

12. Sala de reuniones y biblioteca

Nº	Título	Técnica	Medidas cms	Colección	Autor
252	24 Problemas perspectiva	Tipografía/papel		MUCH	Ulpiano Checa
253	Colección de Ilustración Española			MUCH	-

13. Vitrina Sala temporales

Nº	Título	Técnica	Medidas cms	Colección	Autor
254	Caja de galletas	Metal laminado	12x 18 x 8	MUCH	
255	Paleta de pintor	Madera		MUCH	
256	Portada periódico El Globo 1887	Impresión tipográfica	51.5 x 38.0	MUCH	
257	1 enmarcación con 3 postales de Checa	Fotograbado/papel		MUCH	
258	Los últimos días de Pompeya	Emulsión/cristal		MUCH	
259	Mujer con guitarra	Emulsión color/cristal		MUCH	
260	Portada periódico Madrid cómico	Impresión tipográfica		MUCH	

14. Exterior del Museo

Nº	Título	Técnica	Medidas cms	Colección/Ubicación	Autor
261	<i>San Bernardino</i>	Caliza		MUCH. Iglesia de Sta. María	Anónimo s. XIX
262	<i>Busto de Ulpiano Checa</i>	Fundido	50 x 27 x 16	MUCH. Jardines del Museo	Leopold Bernstamm
263	<i>Un gato</i>	Plástico		MUCH. Techo del Museo	Demo

ESTADÍSTICA DE VISITANTES

MES	NACIONALES	EXTRANJEROS	SUBTOTALES
Enero	364	0	364
Febrero	730	0	730
Marzo	1.247	3	1.250
Abril	922	6	928
Mayo	1.772	16	1.788
Junio	533	16	549
Julio	244	9	253
Agosto	0	0	0
Septiembre	399	15	414
Octubre	992	6	998
Noviembre	917	12	929
Diciembre	1.350	14	1.364
TOTALES	9.470	97	9.567

Comparativa 2013-2017

2013	9.631	58	9.689
2014	10.222	73	10.295
2015	7.426	112	7.538
2016	7.232	57	7.297
2017	9.470	97	9.567

SOBRE LA HISTORIA DE COLMENAR DE OREJA

1. *¿De Aurelia a Oreja, o de Oreja a Aurelia?* Por el catedrático Ángel Gómez Moreno, de la Universidad Complutense.
2. *La torre de la iglesia parroquial de Santa María en Colmenar de Oreja (Madrid) y el taccuino de un maestro de cantería en el primer tercio del siglo XVII.* Por la catedrática María José Redondo Cantera, de la Universidad de Valladolid.
3. La ermita y la Cofradía de San Juan Bautista. Algunas notas sobre su historia.
4. Breves apuntes sobre la industria del esparto en Colmenar de Oreja.
5. El colmenarete Leopoldo López Infantes: Magistrado del Tribunal Supremo.
6. Sobre el retrato del alcalde Calixto Jiménez Carrero.
7. Propuesta de denominación de calles.

¿DE AURELIA A OREJA, O DE OREJA A AURELIA?

Ángel Gómez Moreno*

Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid

[Dedico este capítulo a Ángel Benito, director del Museo Ulpiano Checa de Colmenar de Oreja y gran experto en la obra de este genial artista. Su amor por la historia de su pueblo y su comarca sólo lo igualan su generosidad y bonhomía.]



Ruinas del castillo de Oreja (Toledo). A la derecha, la vega del Tajo, que se adivina en el bosque de ribera; a la izquierda, las tierras yermas por las que se asciende a la Mesa de Ocaña, una pendiente de algo más de doscientos metros de desnivel.

En este capítulo, me ocupo de un lugar aparentemente insignificante; sin embargo, entre los siglos XI y XIV, a Oreja le correspondió afianzar la vega del Tajo y sus afluentes, ahora repoblada por cristianos septentrionales, y hacer posible la ocupación de Castilla la Nueva, desde Ocaña hasta Sierra Morena. Es más, me atrevo a decir que la victoria de Las Navas de Tolosa (1212) fue posible gracias a los esforzados guerreros de Oreja, topónimo al que se ha querido dar sentido apelando a las más diversas etimologías; es más, algunos han llegado a montar un atractivo relato relativo al pasado lejano de Oreja. El problema es que carece de base documental.

Lo único cierto es que, cuando ha habido ocasión para poner de relieve la importancia de Oreja, se ha desaprovechado. Ese olvido es verdaderamente imperdonable, ya que comporta una alta dosis de ingratitud. Si así me expreso es porque ha sido en Toledo, concretamente en su Museo del Ejército, donde este mismo año se ha hecho una exposición de fotos con los 100 castillos de mayor importancia para la historia de España. Pues bien, que en esa exposición falte el castillo de Oreja, que impidió que los almorávides recuperasen la ciudad de Toledo tras su toma por Alfonso VI en 1085, es algo que

clama al cielo. Hagamos justicia a Oreja por medio de unas pesquisas que, como se verá, van más de lo que acostumbra el método histórico-filológico.

Estoy convencido de que el nombre *Aurelia* es una creación medieval, y de que esa forma latina pudo ocurrírsele a alguno de los redactores del *Fuero de Oreja*, de 1139. Pocos años después (recordemos que está datada entre 1153 y 1157), la *Chronica Adefonsi Imperatoris* certifica que Aurelia había enraizado sin dificultad, pues así aparece citada en un total de catorce ocasiones. Un contemporáneo, el clérigo francés que escribió el *Pseudo-Turpin*, se hace eco de la fama de *Aurelium, oppidum fortissimum*, topónimo latino que, a pesar del cambio de género, remite a Oreja con absoluta seguridad. Al lugar se refieren también algunos de los guerreros francos que, tras participar en las campañas de Alfonso VI o Alfonso VII, regresaron a su tierra de origen.

Lo de Aurelia pudo ocurrírsele a alguien dispuesto a dar lustre a un lugar tan glorioso y, al mismo tiempo, de tan feo nombre: *Oreja*. En cambio, Aurelia desprendía un inconfundible aroma clásico y sonaba bien. Mucho más tarde, Rodrigo Jiménez de Rada, el Toledano (1170-1247), aprovechaba un pasaje de su *De rebus Hispanie* para redactar una especie de ficha esencial: “Aurelia, quae vulgo *Oreja*, in Occaniae tractu, provinciae Toletanae oppidum”. Ahora bien, ni siquiera este testimonio sirve para asegurar la precedencia de Aurelia respecto de Oreja, como tampoco dice nada sobre la antigüedad del término y el lugar.

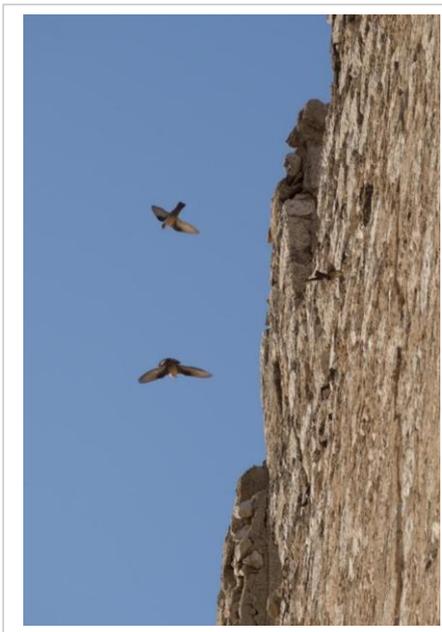


Foto de un lateral de la torre del homenaje del castillo de Oreja (Toledo), con varios aviones roqueros, de los que ahora, gracias a esta foto, se sabe que anidan en la línea del río Tajo.

Hasta ahí, no más, podemos llegar: el resto es patraña, pues quienes hablan de Oreja son Juliano Arcipreste y Luitprando de Cremona, autores que nunca existieron y forman parte de la inmensa fábula de los *Falsos cronicones*. Y no olvidemos que su alcance fue tal que atrapó a Diego de Colmenares en su *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla* (1637), allí donde habla de *Ars Iulia* (en realidad, habría que leer *Arx Iulia*) y apostilla, en lo que no es más que un caso de falsa etimología, “cognomento Aurelia, eiusque populus in Carpetanis, Tajo flumini impositus reparatusque a Caesare, dum fuit in Hispania”.

Aurelia, por lo tanto, tomaría nombre de una fortaleza fundada por Julio César. El primero en manifestar sus recelos sobre todo lo dicho en torno a Oreja es el gran Nicolás Antonio en su *Refutación de los Falsos cronicones* (1742). Queda claro que las fuentes sobre las que se asienta la historia de la antigua Aurelia son pura superchería. Y resulta igualmente irrefutable que, frente a lo dicho por los estudiosos del pasado, ni en Polibio ni en Tito Livio (que bebe de él), ni tampoco en la gran enclopedia de Plinio el Viejo (obvio es que me refiero a la *Naturalis Historia*), hay un solo pasaje que aluda a la Aurelia por la que nos interesamos.

En ese sentido, importa mucho el modo en que el humanista italiano Lucio Marineo Sículo (1444-1536) se refiere a Oreja. Sabemos que, nada más llegar a España, se instaló en casa del almirante de Castilla y que luego pasó a la Universidad de Salamanca, donde enseñó durante doce años. Desde 1497 en adelante, Marineo trabajó en la corte como maestro y cronista. Como humanista, en el *De rebus Hispaniae memorabilibus* (1530) ofrece un repaso de la geografía española, que contrasta lo que ha leído en los autores antiguos con lo que va leyendo en obras posteriores y lo que han visto sus ojos.

En particular, Marineo se esfuerza por establecer unas equivalencias precisas entre la toponimia clásica y los modernos nombres de lugar.

Por el modo en que cita Oreja, queda claro que Marineo no reconoce en ese lugar nada que guarde relación con la Antigüedad. Respecto de otras poblaciones toledanas y madrileñas, el siciliano apostilla (libro II): “A quibus *Oreia* non multum distant, aedificium vetustissimum” (‘de las que no dista mucho Oreja, una edificación antiquísima’). Por otro lado, en su temprano *De Hispaniae laudibus* (ca. 1496), Marineo se expresa así: “Hinc autem occiduum versus oppida sunt plurima, inter que ea memoranda Hocania, chirotecis nobilis, cui Hyppia oppidum est propinquum; item Mora atque *Auris* aedificium vetustissimum” (‘Hacia occidente, hay muchas poblaciones, entre las que cabe mencionar Ocaña, noble por sus guantes; junto a la que queda la población de Yepes; y también Mora y Oreja, una edificación antiquísima’).

Acerca de la primera documentación del vernáculo Oreja, yo no tendría en cuenta la versión romance del *Fuero de Oreja*, que se conserva en copia tardía y parece fruto de una traducción posterior a la de la versión original latina. De ese modo, la primera alusión a Oreja con este preciso nombre la tendríamos en la versión vernácula del *Fuero de Ocaña* (1156), aunque nada seguro cabe decir sobre su data. Por una parte, el único manuscrito que lo transmite, conservado en el Archivo municipal de Ocaña, no hace ningún comentario al respecto; por otra, su editor moderno sólo arriesga que está copiado en letra minúscula del siglo XIV (García Luján 1988). En concreto, esto es lo que lee en el pasaje que interesa (ibid.: 170): “[...] a todos los pobladores que agora son en Occanna o que vinieren a poblar a Occanna, fago carta de donación e de firmeza que ayades tal fuero qual an aquellos que poblaron *Oreia*”.



De que este es el nombre con que se conocía el lugar en el siglo XII hay una prueba irrefutable, esta vez fechada con absoluta precisión: la bula constitutiva de la Orden de Santiago de 1175. El texto habla en concreto de los lugares siguientes: “Ucles cum suis pertinentiis, Alfarella cum suis pertinentiis, **Orella** cum suis pertinentiis, Mora cum suis pertinentiis [...]” (‘Uclés con sus propiedades, Alarilla con sus propiedades, Oreja con sus propiedades [...]’) (Martín 1974: 250). El empleo de la forma vernácula en un texto latino tan temprano reviste especial importancia; en mayor medida cuenta que se trate de un documento “vivo”, no de simple historia; de ese modo, los lugares aludidos no deben admitir ni un mínimo margen de duda. *Oreja* u *Orella* eran topónimos que todos conocían; en cambio, con respecto a *Aurelia* no diría lo mismo, por ser un topónimo de nuevo cuño.

Menos extraña que los primitivos *Anales toledanos*, donde se recogen los sucesos acaecidos hasta 1219, se sirvan del mismo término con el que era conocido el fortín sobre el río Tajo. En ese lugar, y con relación al año 1113, se indica lo siguiente: “El rey moro Almazdali priso **Oreja**, era MCLI”; y, respecto de 1136, se dice: “Prisieron a **Oreja** los christianos de moros en el mes de setiembre, era MCLXXVII”. Este, sin lugar a duda, era el nombre común de la tantas veces aludida Aurelia, que legistas, cronistas y poetas latinos usan en lugar del vulgar Oreja, tal vez con intención de sustituirlo. En otro momento, los *Anales toledanos* aluden a la *razzia* de 1197, que penetró por toda La Mancha: “Vino el rey de Marruecos por Talavera e por Maqueda e por Toledo e por Madrid e por Alcala e por **Orella** e por Uclés e por Cuenca e por Alarcón, e de ý fue por la vía de Dios”.

Me queda un último argumento por refutar: el de la alusión del geógrafo Yaqut a la fortaleza de Oreja, que cita unas veces como *Arīliya* y otras como *Awrāliya*. Hay cuatro poderosas razones para no prestar atención a cuantos, guiados por este autor, defienden la secuencia que arranca con la *Aurelia* romana, pasa por una *Arīliya* o *Awrāliya* árabe y desemboca en la Oreja cristiana. La primera y la segunda se compendian en los datos biográficos básicos: Yaqut ibn ‘Abdallah ur-Rūmī nació en 1179 en Constantinopla y murió en 1229 en Alepo (Siria). Queda claro, por lo tanto, que escribe lejos de España y que lo hace un siglo después de que moros y cristianos dejasen muchos muertos por hacerse con aquel bastión sobre el río Tajo. A esos argumentos, ya de por sí convincentes, hay que añadir otro más: Yaqut nunca viajó a España; por ello, la información que acerca de Oreja ofrece su *Kitāb mu’jam al-buldān* (que podemos traducir como ‘Diccionario de países’) procede de fuentes de información indirectas, poco precisas y menos fiables (sus comentarios sobre España los recoge Abd al-Karim 1974).

Por cierto —y así llegamos al cuarto y último argumento—, ¿qué topónimo se oculta tras esta transliteración doble? Y digo doble porque una, la primera, lleva de la voz latina o vernácula al árabe de Yaqut; y otra, esta correspondiente al editor y traductor moderno, desemboca en *Arīliya* o *Awrāliya*. ¿Se está refiriendo a Aurelia o a Oreja? En las fuentes clásicas, como en la *Naturalis Historia* de Plinio, 5. 1. 60, las citas a la Aurelia de Hispania remiten siempre a la localidad gaditana de Carissa Aurelia, situada entre Bornos y Espera (Nebrija yerra en su *Dictionarium Latino-Hispanicum et viceversa Hispanico-Latinum* al dar Cazorla como topónimo equivalente). Por lo demás, la mayoría de las alusiones a Aurelia se refieren a la francesa Orléans.

Entonces —se pregunta uno, y con razón—, si en ese lugar del Tajo toledano (hay quien, como Ruiz Ruiz 2016, piensa que Oreja ha de situarse por tierras de Extremadura) nunca hubo un asentamiento romano con tal nombre, ¿de dónde sale Oreja? En mi opinión, este topónimo tal vez nace del recuerdo de un pequeño pueblo guipuzcoano del mismo nombre, equivalente al vascongado *Orixa* u *Orixe* (hoy escrito *Orexa*). Acerca del Oreja vasco, no disponemos de muchos más datos que los agavillados por Gorosabel 1862. Todos los autores repiten machaconamente la noticia de su integración en Tolosa en tiempos de Juan I de Castilla (concretamente, en 1374); ninguno, por desgracia, aporta información relevante que permita profundizar.

Acaso el Oreja guipuzcoano era el lugar del que procedían algunos de los ocupantes de tan estratégico enclave en la ribera del Tajo. Tampoco descarto la posibilidad de que su peculiar orografía recordase la no menos llamativa ubicación del pueblecito vasco. Mientras el Oreja toledano está en lo alto de un mogote, el de Guipúzcoa ocupa un promontorio cercano a la frontera navarra; sus casas, no obstante, se levantan a media ladera. Por esa razón, hay quien (como Urkola 2010) liga Oreja al vasco *ori* (acaso ‘monte’, opinión reforzada por el Monte Ori de Navarra). Sin formación filológica, Jon Goitia Blanco (<http://www.jrgoitiablanca.com/>) suma excesos (pues parte del hecho de que casi toda la toponimia española tiene base eusquérica) a intuiciones interesantes. En este caso, afirma categóricamente que Oreja se forma a partir del vasco *or* (‘alto’) y *ædj*, variante de *aitz* o *atz* (‘peña’); de ahí se llega a un *Oredja* u Oreja, esto es, ‘Peña alta o esbelta’. Por ahí se anda también Urkola 2010: 38, al preguntarse: “¿*Auz* variante de *Aitz*?”.

Aunque su etimología tampoco queda clara, es probable que la localidad vasco-francesa de Orègue (Oragarre en eusquera) guarde relación con nuestra Oreja. Esta propuesta parte de Champion, que desarrolló sus teorías al final del siglo XIX y las fortaleció con continuas aportaciones en los años iniciales del siglo XX. En fin, huelga decir que el apellido Oreja, que encontramos donde cabe esperarlo, en Guipúzcoa y Navarra, remite al mismo topónimo. Y ni siquiera a ese respecto hay acuerdo. Prueba de ello es que la *Auñamendi Eusko Entziklopedia* de Bernardo Estornés Lasa no asocia el topónimo y el antropónimo, sino que se limita a relacionar el apellido Oreja con un posible étimo: *orre* (‘enebro’).

Fuera del País Vasco, este apellido alcanza su frecuencia más alta en Salamanca y Badajoz, donde el topónimo tiene una serie de correspondencias claras en las localidades pacenses de Oreja y Orella y en Orellana la Vieja y Orellana de la Sierra. Si seguimos por la ruta de la antroponimia, el panorama se enriquece y se enreda. Si así me expreso es porque el apellido Oreja —y sus equivalentes en francés, occitano o toscano— tiene correspondencia tanto en *Aurelia*, con la que ya estamos familiarizados de sobra, como en *Auricula*; de esa manera, Oreja cae también en la categoría de aquellos apellidos que supuestamente aluden a una parte del cuerpo (todos se recogen en Cano González, Germain y Kremer 2004: 464-484, que relacionan los Oreja vascos con la guipuzcoana *Orexa* / *Oreja*, y no con derivados de *auricula*).

Con respecto a Oreja (Toledo), hay que tener en cuenta algunos antropónimos. Basta tener presente que el caballero Ato Oreja o Ato de Oreja, que luchó a las órdenes de Alfonso I de Aragón y, en 1124, era “tenente de honores” de las localidades turolenses de Cutanda y Cella y las zaragozanas de Riela y Sos (esta última con población vasco parlante en tiempos de Fernando el Católico), aparece en los documentos, indistintamente, como Ato Orelia, Orella, Orela, Orelga, Aurella, Aurelia. Lo formidable es que, en un par de documentos, lo hallamos en la corte castellana. Del lado francés y por las mismas fechas (concretamente en 1079), encontramos a un tal Martin Oreilhe que, en un documento latino, encuentra correspondencia en *Martinus Auricula*. Quedémonos con todos estos datos y en ningún caso descartemos la posibilidad de que el Oreja toledano venga no directamente del topónimo, sino a través del antropónimo.

Si ha tenido paciencia y me ha acompañado hasta este punto, al lector iniciado tal vez se le haya ocurrido una solución que, de algún modo, concilia mi propuesta con la de quienes defienden que Oreja viene de Aurelia. La principal ventaja es que dicha solución cuenta con el aval de un sabio de la talla de Caro Baroja. Su hipótesis, que no llega a convencerme, la resume así (Caro Baroja 1995: 65): “La toponimia nos habla de posibles explotaciones agrícolas romanas, situadas en el corazón de la tierra vasca actual (el pueblecito guipuzcoano de «Oreja» sería una antigua villa «Aurelia», por ejemplo).” Dudas e hipótesis aparte, conviene ahondar en el asunto.

La fama de la Oreja toledana, villa heroica, no precisaba de más razones para que una población de nueva planta, nacida al otro lado del Tajo, tomase su nombre: me refiero a Colmenar de Oreja, que, a lo largo de los siglos, ha gozado de notable prosperidad y parece haber vivido de espaldas a los problemas de Oreja. Nacida al alborear el siglo XIII, Colmenar de Oreja se transformó en villa a comienzos del siglo XV. Mientras Oreja fue perdiendo vigor hasta su desaparición a finales del siglo XVI o inicios del siglo XVII, a Colmenar de Oreja, rica en productos de la huerta y conocida por su piedra caliza, todo le fue bien. Si el nombre latino de Oreja presenta no pocos problemas, como venimos viendo, el de Colmenar de Oreja es sencillamente aberrante: *Apis Aurelia* o *Apis Aureliae*.

Desde luego, no sería mal nombre para una variedad de abeja, con arreglo al sistema de creación de neologismos científicos que lleva, por ejemplo, a *Actias Isabellae* o *Graellsia Isabellae*, que fue como Mariano de la Paz Graells clasificó la mariposa isabelina de la Sierra de Guadarrama. De ese modo, este entomólogo hizo su particular homenaje a la reina Isabel II. Ahora bien, lo que vale en onomasiología zoológica no tiene por qué valer en toponimia; es más, de entrada, algo falla en *Apis Aurelia* o *Apis Aureliae*, ya que una abeja solitaria ocupa no ya el lugar de toda una colmena sino el de un colmenar entero. No es mal ejemplo para enseñar lo que es una sinécdoque; por lo demás, yo no perdería tiempo con esta superchería. Me atrevo, no obstante, a recomendar el cambio de nombre del Instituto de Enseñanza Secundaria del pueblo: un *Apis Aurelia* que debería reducirse a *Aurelia*, que, como aquí explico, muy probable es nombre latino derivado de Oreja, y no al contrario (sobre los topónimos alusivos a las abejas y la miel, conviene tener en cuenta lo dicho por Sánchez Miguel 1986: 181).

Ahora nada disuena. Por eso, en la benemérita *Descripción histórica del real bosque y casa de Aranjuez* (Álvarez de Quindós y Baena 1804: 43-44), a este autor no le queda más remedio que encajar el silencio de los clásicos y darle sentido: “En los geógrafos e historiadores romanos no se halla noticia alguna, ni nuestros anticuarios han extendido aquí sus investigaciones”. No estamos, por tanto, ante un topónimo latino probado y comprobado que desemboca en otro castellano con arreglo a las leyes de la Gramática histórica, sino muy probablemente ante uno de los múltiples ejemplos de la toponimia vascongada de la zona por la que nos movemos, que reflejan a su vez la composición de unas unidades militares en las que los vascos eran mayoría y la de un campesinado de la misma procedencia.

En las familias vascas, todos, a excepción de quien tenía el mayorazgo, debían estar preparados para ir donde hiciese falta con tal de matar el hambre. Tras una serie de falsas etimologías, Álvarez de Quindós muestra una perspicacia que en vano buscaremos en cuantos lo citan. Aunque la verdadera causa no sea la que aduce, acierta de pleno al identificar el fenómeno (Ibid.: 45): “En solo los documentos escritos en latín bárbaro se la dice *Aurelia*, quizá sin más razón que por la idea de latinizar los nombres propios en el tiempo de la decadencia de la latinidad, como se reconoce en los de otros pueblos y sitios.” Por desgracia, este apunte no ha servido para aleccionar a cuantos, sin respaldo documental, se refieren a una *Aurelia* romana.

¿Para qué iban a meterse en los laberintos de la toponimia cuando lo de Oreja y *Aurelia* se diría verdad irrefutable? Sin embargo, la realidad es otra, por lo que los historiadores de la Lengua deberían tomar cartas en el asunto. Al igual que Mujika Urdangarin 1992: 448 y 468, en su crítica a Narbarte 1966, yo no creo que Oreja tenga el significado de “colina de ciervos” (del vasco **orein*, ‘ciervo’), el mismo que, según Narbarte, tienen las dos Orellanas pacenses. Tampoco importa que los topónimos franceses Oreilla, Orelhac, Aurillac, Orly, Aureil, Aureilhan, etc., procedan supuestamente de *Aurelius*/**Aureliacus*: hasta la fecha, no hay un solo documento que pruebe que hubo una *Aurelia* en el pasado lejano de Oreja.

Enfrente tengo a mi sabio amigo Fernando González Ollé, que apunta varias correspondencias del lado francés y me apostilla en una generosa nota personal: “No veo motivo para dudar, haya o no restos arqueológicos, del difundido Oreja (fr. Oreille, prov. Aurell) / *Aurelia*, uno de los *nomina* romanos

más frecuentes en Hispania, generalmente nombre del propietario de una *villa* (José María Pabón, «Sobre los nombres de la villa romana en Andalucía», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* [Madrid: CSIC, 1953], vol. IV, pp. 87-165), con función y forma adjetivas para la concordancia (en otro pasaje, *Aureliensis*).” En cambio, yo sigo en la idea de que la fractura histórica que supuso la Reconquista, con un hiato de cuatro siglos, hace prácticamente imposible la continuidad histórica y lingüística entre la Aurelia que habrían dejado los visigodos y la Oreja que luego recuperaron los castellanos.

Cabrán dudas al respecto; sin embargo, cuando uno se planta ante las ruinas del bastión de Oreja y contempla su orografía y los estériles y abruptos yesares del lado toledano de ese tramo del Tajo, lo último que imagina es una *villa* o alquería situada en ese durísimo lugar. Acaso soy demasiado taxativo; sin embargo, me reafirmo en la idea de que, en el pasado lejano de Oreja, no hubo ninguna Aurelia famosa, así llamada en recuerdo de Marco Aurelio o Julio César. Ciertamente es que, con arreglo al modelo de Piel 1947: 178-179, bastaría pensar en un propietario llamado Aurelio, pero ni siquiera me satisface esta solución. Como se deduce por lo hasta aquí dicho, no creo que *Aurelia* > *Oreja* constituya un paradigma de preservación de un topónimo latino, como sostiene Alatorre 2002: 34, que además le da la rara forma masculina (*Aurelium* > Orejo) que hemos encontrado en alguna otra ocasión. En línea con García Sánchez 2003, que ha estudiado la toponimia del Toledo Oriental y ha dado con numerosos vasquismos, yo repararía en nombres como el de Ocaña, que probablemente nos informa sobre la ocupación de su territorio con gentes venidas desde la Oca burgalesa, abundante en foramontanos.

Un experto en toponimia que, además, conozca bien la lengua vasca dará con una relación de nombres con resonancias inequívocamente eusquéricas. Ocasiones hay también para la duda razonable o para lo que no pasa de ser una sospecha; sin embargo, si nos apoyamos en la bibliografía más solvente y la suerte nos acompaña, iremos de la incógnita aparentemente irresoluble a una hipótesis fundada. Esto es lo que ocurre, sin ir más lejos, con *Valurde*, voz con que todavía se conocía un valle cercano a Oreja en tiempos de Álvarez de Quindós y Baena (1893: 46):

“Entre mediodía y occidente tenía Oreja una muralla o bastión de que aún se conocen los cimientos; y según me informaron los naturales estaba fundado sobre arcos de piedra para atravesar las bocas de los valles llamados Valseco y Valurde.”

En este topónimo, al común *val* (‘valle’) se ha adherido, según creo, el vasco *urde*, ‘cerdo’. De ser cierta mi sospecha, *Valurde* significaría *Valle del puerco*, aunque tanto el *urde* vasco como el *puerco* o el *cochino* castellanos valen también para designar el ‘jabalí’, especie cinegética que se acomoda mejor a la toponimia que todas las piaras de cerdos juntas, de los tiempos de Circe para acá.

En los mapas cartográficos de la zona de interés y de otras próximas, tenemos el topónimo romance *Valdepuerco* o *Valdelpuerco*. Con independencia del modo en que se escriba, aparece ligado a tres pueblos próximos a Oreja: Chinchón, Colmenar de Oreja o Fuentidueña de Tajo. En cierta demanda de Cerebruno, arzobispo de Toledo, sobre una serie de aldeas o lugares situados entre el Tajuña y el Tajo, aparece Valle del Puerco y, en 1295, en cierto litigio entre el obispo de Segovia y el maestre de la Orden de Santiago, se dice que este venía acompañado por sus “vasallos de Colmenar, Villarejo y Valdepuerco” (lo leemos en Ávila Seoane 2005: 54). Sólo falta añadir que la pérdida de la preposición responde a una tendencia común en castellano, que explica la alternancia *Valde* y *Val* (como Valmartino en León y Valsadornín en Palencia).

Por supuesto, Aranjuez nada tiene que ver con el étimo *Ara Jovis* (‘Altar de Júpiter’) que, hasta no hace tanto, algunos tenían por indiscutible. En realidad, su raíz recuerda el eusquera *aran* (‘valle’) o *aran* (‘espino’), que lo mismo puede remitir al endrino (*Prunus spinosa*) que al majuelo, espino blanco o espino albar (*Crataegus oxyacantha* o bien *Crataegus monogyna*). Dando una muestra de sensibilidad prefilológica o protofilológica verdaderamente sorprendente, Álvarez de Quindós atina al

desestimar un origen latino para Aranjuez y señalar en una dirección nueva. Su intuición nos sitúa en el camino correcto cuando relaciona el nombre de esta importante población con toda una serie de topónimos. Los que le vienen a la memoria son los siguientes (Álvarez de Quindós 1804: 17-18):

“En el Reino de Aragón se conserva el nombre del valle de Arán; en el partido de Guadalaxara, cerca de Pastrana, hay un pueblo llamado de Aranzueque, y así se dice una dehesa en la ribera de Xarama. En tierra de Arenas, a un pequeño río llaman Aranzuejo o Aranzuelejo; y en Vitoria de Guipúzcoa, hay un arciprestazgo que se dice Aranjuiiz.”

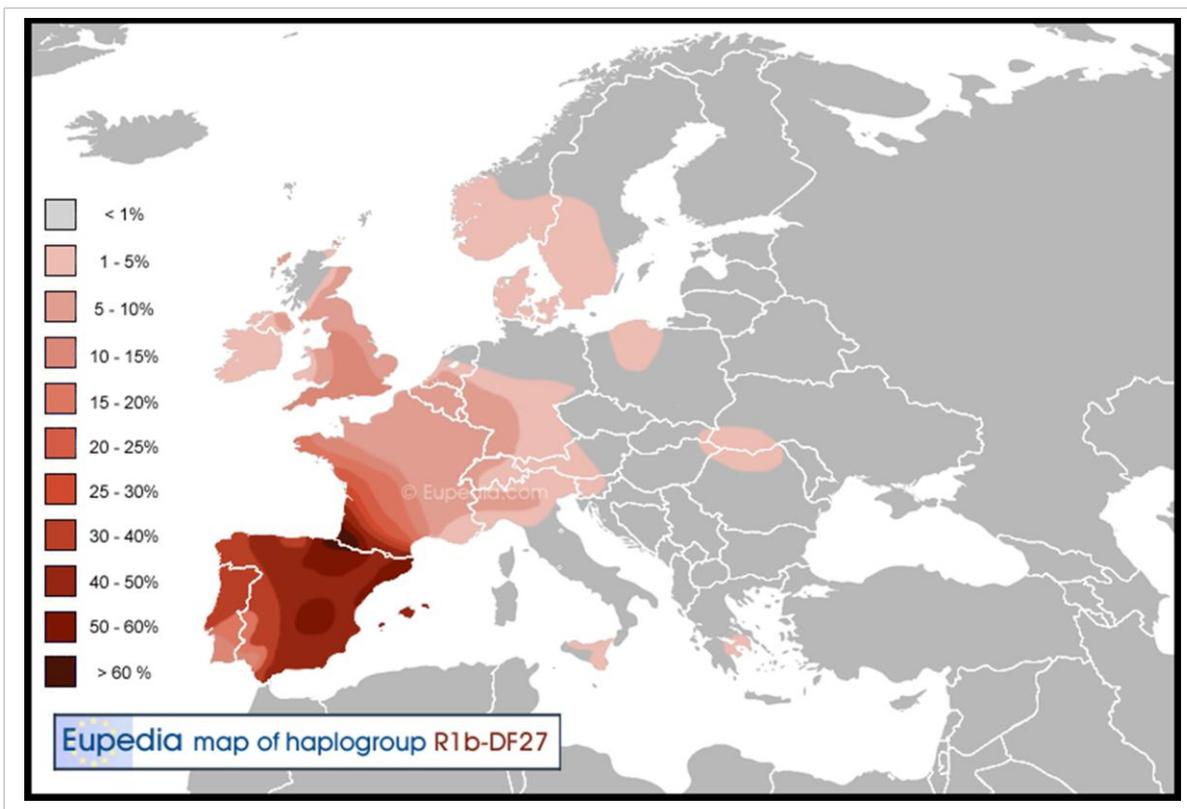
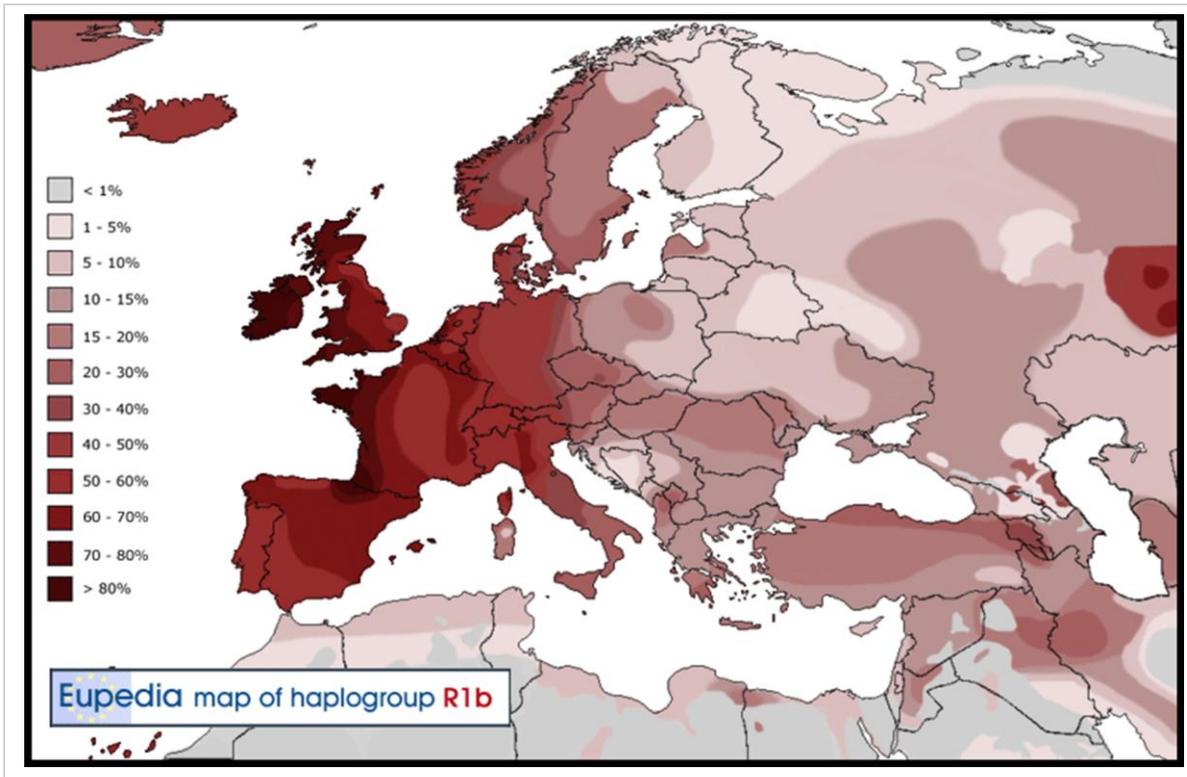
Creo que hay una diferencia notable entre Aranjuez y Aranzueque, topónimo este claramente prerromano que, para Menéndez Pidal, sólo se explica en un contexto ibérico; es más, en su desinencia, don Ramón encuentra el sufijo ibérico *-qcco* (Catalán 2005). Discrepo, no obstante, al considerar Aranzueque en el mismo plano que Aranjuez, toda vez que el último es un término de nueva creación (1277) y resulta de la repoblación de esa área durante los siglos XII y XIII por familias vascongadas y bajo el ojo vigilante de sus paisanos de la fortaleza de Oreja. El propio Catalán nos lo explica al referirse a la distinta solución que dan a este sufijo los vascos del norte (*-os*) y sur (*-ués*) de los Pirineos; al respecto, dice en el prólogo a la *Historia de la lengua española* de su abuelo: “Fuera de esta región vasco-aquitana, este sufijo es extremadamente raro; un ejemplo suelto es el ya citado *Aranzuex > Aranjuez*”. ¿Y no lo explicará todo el hecho de ser un topónimo medieval, no prerromano, y de tener origen vasco?

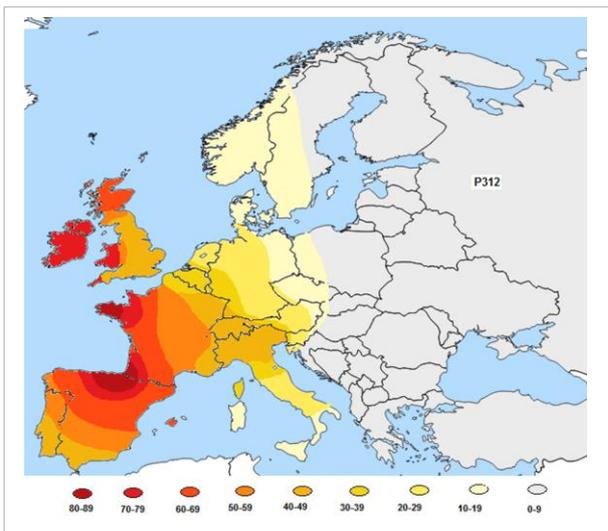
Las prospecciones en la provincia de Cuenca arrojan un rico saldo. Son nombres de origen inconfundible (véase también García Sánchez 2014), como *Bascuñana de San Pedro*, *Bascuñana*, *Gascueña* o *Gascas*, que remiten al doblete Gascuña / Vasconia. Otros hay como *Naharros* (esto es, ‘navarros’) o *Garcinarros*, que parece indicar la procedencia de quienes la poblaron: eran *narros*, esto es, ‘navarros’, y acaso iban en pos de un tal Garci o García (nombre vascongado por excelencia, como ya sabemos, que viene de *gartzea* o *gastea*, ‘el mozo’). Caso llamativo es el de *Narboneta* (‘la pequeña Narbona’), un modo de nombrar que recuerda a los barrios poblados por inmigrantes italianos en los Estados Unidos. ¿Hace falta citar las *Little Italy* de Manhattan, San Francisco o Baltimore? Dejo de lado, por obvio, el origen vasco de los Haro, fundadores de una serie de poblaciones conqueses que llevan su nombre.

Los antepasados de los manchegos actuales fueron llegando con Alfonso VI, aunque el proceso repoblador pertenece propiamente a los reinados de Alfonso VII, Alfonso VIII y, sobre todo, Alfonso IX, que facilitaron el arraigo de los recién llegados. Con ese propósito, se redactaron fueros y cartas de población. Ese flujo continuo de inmigrantes con una mayoría vascongada no venía para marcharse pasado un tiempo: si habían dejado su lugar de origen era para asentarse en la nueva Castilla. Mi propuesta no es hija de la intuición ni resulta de divagar sobre simples hipótesis: se apoya en el forjado que juntas forman la Historia, la Filología y la genética de poblaciones. Desde luego, no puedo dar la razón a un grupo de estudiantes noveles que, en alusión a Ciudad Real, han escrito:

“Nuestra provincia sufre, por tanto, una transformación radical. Según nos dice Hervás y Buendía, cambia su población: las razas árabes que las poblaban desde el siglo VIII huyen a Córdoba, Sevilla, Granada y Jaén, sustituyéndolos en sus asentamientos nuevos pobladores descendientes de aquellos que habían ocupado con anterioridad el suelo, pero que en la irrupción agarena se refugiaron en el norte de la Península.”

¿Quién sabe lo que hacían sus antepasados cuatrocientos años atrás? La respuesta será parecida si me intereso por los tatarabuelos, a pesar de que ocupan la cuarta generación anterior a cualquier individuo. En ese sentido la Genética de poblaciones es un útil precioso, como espero demostrar en atención al haplogrupo R1b y, más concretamente, al subclado DF 27:





Nota bene: Dejo todo en este punto, aunque adjunto tres mapas reveladores: el primero deja claro que el haplogrupo R1b es característico de la Europa Occidental; el segundo se apoya en el subclado DF-27 para poner de manifiesto que, tras la Reconquista, la repoblación de España se llevó a cabo con individuos y familias procedentes de ambas caras de los Pirineos, esto es, con una mayoría de gascones y vascones; en fin, el tercer mapa muestra la elevada frecuencia del subclado P-312, pero no revela que hay pueblos completos en Madrid o Toledo en que toda su población masculina lo porta.

Ángel Gómez Moreno. (Madrid, 1959). Catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense de Madrid, ha sido Profesor Titular de la Universidad de Valladolid, Profesor Ayudante de la Universidad Autónoma de Madrid, *Visiting Professor* de la Universidad de Ottawa, Profesor “per chiara fama” de la Universidad de L'Aquila, Profesor agregado de la Universidad de Ginebra, Investigador del Seminario de Estudios Medievales de la Universidad de Wisconsin-Madison y *Distinguished Professor* de la Universidad de Maryland-College Park; además, forma parte del Consejo Asesor del Consorcio de Investigación en Humanidades de la Universidad de Erlangen-Núremberg. Sus vínculos se extienden a otras instituciones, programas y países, como conferenciante, evaluador o experto.

En la actualidad es vocal de la Comisión Nacional de Acreditación para Catedráticos en Arte y Humanidades. Investigador principal en 8 proyectos de investigación e investigador de plantilla en otros 7 proyectos más, ha dirigido 20 tesis doctorales y otros trabajos de menor entidad. Es miembro del Consejo de Redacción o Comité Asesor de algunas de las principales revistas del ámbito de los Estudios Hispánicos, Románicos y Comparados: *Revista de Filología Española*, *Revista de Literatura Medieval*, *Revista de Poética Medieval*, *Studia Aurea*, etc. (en el pasado, también formó parte del Advisory Council de Romance Philology). También forma parte del Consejo Editorial de *Iberoamericana-Vervuert* o *Almuzara*.

Es autor de tres decenas de libros: los tres tomos correspondientes a Edad Media de Historia y crítica de la literatura hispánica (con Carlos Alvar), sus ediciones y coediciones del Marqués de Santillana, Juan de Mena, Jorge Manrique, Frontino, Bernardino de Mendoza o Hernando de Talavera, *El teatro medieval castellano en su marco románico* (1991), *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos* (1994), *Claves hagiográficas de la literatura española* (mejor libro de 2008 para Tiempo de Historia y 2008 Book Award de la Modern Language Association) o su *Breve historia del medievalismo panhispánico* (2011). En formato electrónico, ha sido coeditor del Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles (ADMYTE) y coedita desde 1982 la base de datos Bibliografía Española de Textos Antiguos (BETA), en Internet. Sus artículos eruditos, capítulos de libros, prólogos y notas se acerca a los dos centenares; en ellos, ha recuperado textos desconocidos y ha iluminado pasajes desesperantes de numerosas obras literarias y plásticas desde la Edad Media hasta la Modernidad. Por añadidura, también es autor de varios cientos de artículos de carácter divulgativo.

La torre de la iglesia parroquial de Santa María en Colmenar de Oreja (Madrid) y el *taccuino* de un maestro de cantería en el primer tercio del siglo XVII

María José Redondo Cantera

Al igual que otras villas pertenecientes al antiguo Priorato de Uclés, la de Colmenar de Oreja (Madrid) experimentó desde principios del siglo XVI un considerable aumentodemográfico.¹ Con objeto de que el creciente número de feligreses en esas poblaciones dispusiera de la debida asistencia religiosa, fue preciso emprender la renovación de sus antiguos templos parroquiales (Azcárate 1959). A partir de 1511 se puso en marcha un proceso de ampliación del templo que empezó por la cabecera donde Cristóbal y Lorenzo de Adonza (Azcárate 1959, 109) levantaron una capilla mayor con bóveda de crucería estrellada, a la que se añadió otro tramo similar por delante y dos más pequeños a sus lados, a modo de crucero (Cortina Freire 2010, 266). A mediados de siglo no parece que se hubiera avanzado mucho en la construcción del templo (Azcárate 1959, 110), pero ya estarían hechos los esbeltos pilares cilíndricos que separaban las naves de la iglesia y que permanecían a la espera de recibir sus bóvedas, se habría completado el perímetro de cantería del edificio y, a la vista de los arranques que han quedado, se habrían iniciado los arcos abovedados que protegerían las tres entradas. Mientras tanto, sobrevivía el antiguo templo, que amenazaba ruina (Cervera Vera 1949, 147). La mayor parte de estas campañas constructivas eran conocidas hasta ahora gracias al exhaustivo y documentado estudio que Cervera Vera dedicó al edificio (1949) y a otros datos publicados por Azcárate (1959) y de la Morena (1984).

LA TERMINACIÓN CLASICISTA DEL TEMPLO

En 1594 se habían agotado los fondos y la construcción estaba detenida. El Concejo de Colmenar acudió al Rey para conseguir que los diezmeros de la villa aportaran la cantidad necesaria para culminar la iglesia, lo que se calculó en 15.000 o 16.000 ducados. Felipe II lo autorizó mediante una Provisión Real, fechada el 3 de septiembre de 1597, lo que impulsó la preparación de la continuación de las obras. Las condiciones de las labores de cantería, carpintería y albañilería necesarias para finalizar el templo estaban redactadas ya a finales de ese mismo mes. A los documentos que dio a conocer Cervera Vera sobre ello (1949, 148-153) se unen aquí datos más completos, no siempre coincidentes, que formaron parte de la documentación de un pleito que se celebró entre 1630 y 1641.² El presupuesto total, que fue calculado por maestros locales y del entorno, ascendió a 218.900 reales (4, f. 14), aproximadamente 19.900 ducados,³ es decir, cerca de 4.000 ducados más que los mencionados 16.000 que se habían presentado como suficientes en la petición a Felipe II. A pesar de este desfase en el cálculo, las obras se pregonaron en distintas localidades de la zona, pues quizá se esperaba poder bajar los precios en el remate que se celebró días después, como así fue sólo en ciertos apartados.⁴ El coste de la torre estuvo en torno a la mitad del monto total en ambos casos (tabla 1).

	PRESUPUESTO (en reales)	REMATE (en ducados)
1. TERMINACIÓN IGLESIA		
Carpintería		
– CUBIERTAS PARA TEJADO:	20.000	
Armaduras tejado	5.100	
Renovación armadura capilla mayor	1.000	
Maquinaria y materiales diversos	6.300	
– TRIBUNA	4.000	
– PORTADAS (puertas, cerraduras, etc.)	8.000	
– TEJADO (tejas, yeso, etc.)	44.400	
Total:	40.000 (redondeado)	2.798 y 3 reales
Albañilería		
– Embocaduras de arcos	3.000	
– Arcos formeros	3.000	
– 6 pilares de ladrillo para armadura del tejado	3.000	
– Enlucido de pilares y muros	7.700	
Total:	16.700	4.775
Solado	2.000	202 y 3 reales
3 portadas	36.000	2.780
TOTAL	98.700	10.555 y 6 reales
2. TORRE		
– Cuerpo principal y superior de cantería	108.500	
– Chapitel y escalera	11.700	
Total:	120.200	9.780
TOTAL	218.900 reales	20.335 (suma de datos) 20.264 y 6 reales (según documento)

Fuente: Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos Civiles, Pérez Alonso, Fenecidos, caja 2351-3, cuarta pieza, ff. 14-15vy 24-29.

Tabla 1
Cantidades previstas para la terminación de la iglesia de Colmenar de Oreja (1597)

El severo clasicismo que presenta esta fase final de la iglesia motivó que su diseño se atribuyera a Juan de Herrera desde los mismos comienzos de la historiografía española de la Arquitectura (Cervera Vera 1949, 124-125). La casualidad quiso, además, que un maestro homónimo participara en el cálculo

del presupuesto de la finalización de la iglesia y que realizara un modelo de madera para las armaduras de su tejado, pero la documentación le calificó como maestro de carpintería y vecino de Madrid, y Cervera (1949, 117) lo identificó con otra personalidad más tardía y vinculada a ciertas obras de la Corona. La

realización de las portadas y la torre ya en pleno siglo XVII, fallecido Juan de Herrera en 1597, y la documentación que aquí se da a conocer invalidan la intervención del arquitecto, tanto en las portadas como en la torre. Pero, como se verá más abajo, ambas obras son el fruto de interesantes contactos con los focos madrileño y toledano, además de la aportación proporcionada por los elementos materiales (piedra, ladrillo y tejas) procedentes de los excelentes yacimientos de caliza y de arcilla de su término, y de la pericia de los maestros que actuaron en la villa, ya fueran naturales o foráneos. Entre estos últimos destacaron los de ascendencia vizcaína.

La realización de las portadas y la torre fueron rematadas en Pedro de Artadi por 2.780 y 9.780 ducados respectivamente (Cervera Vera 1949, 152). Las pujas a la baja presentadas en ambas obras por el vizcaíno Sebastián de Zornoza habían obligado a Artadi a abaratar el precio, pero éste incorporó a su colega a la ejecución. Los vínculos entre ambos maestros de cantería, establecidos en Colmenar de Oreja, de donde se declaraban vecinos, probablemente se basaron en su común procedencia vasca, pues Artadi era originario de la casa infanzona del mismo nombre, perteneciente a la anteiglesia de Acorda (Vizcaya).⁵

Otros artífices con apellidos de indudable procedencia vasca aparecen en las décadas posteriores en torno a estas obras. El cantero Pedro de Andizpe participó en la construcción de la torre. Miguel de Urresti (¿?-1618?), activo en tierras toledanas (Marías 1983-1986, vol. 2, 125 y 238) y estante en Colmenar, actuó como testigo de Artadi y Zornoza en su contrato con la parroquia en 1611. Sebastián de Echevarría, maestro de cantería, vecino de Madrid,⁶ fue convocado en 1624 para participaren la tasación de lo realizado en la torre, pero no se le pudo localizar. Tampoco acudió Pedro Elizar Gárate, nombrado como tercero, porque estaba ocupado en tasar de las obras del Palacio Real de Madrid. Finalmente, aunque por el momento no se disponga de datos sobre su procedencia, el apellido Cortairi del maestro que rebajó el precio de la torre también tiene resonancias norteñas.

Como fue usual en la organización familiar de los practicantes de diversos oficios, las hijas de Zornoza se casaron también con canteros, que colaboraron en la construcción de la torre de Colmenar.⁷ Por su parte Artadi, que había enviudado y tenía dos hijas (Ana y María), contrajo nuevo matrimonio, probablemente

durante la primera mitad de la década de 1590, con una vecina de Colmenar, Ana Laguna, viuda de Alonso de Encinas, quizá vinculado al mundo de la construcción, ya que su hijo homónimo fue maestro de cantería.

LAS PORTADAS

Los problemas para recaudar los fondos que permitieran llevar a cabo la finalización de la iglesia de Colmenar de Oreja debieron de tardar en resolverse, ya que el contrato con Artadi y Zornoza no se formalizó hasta 1611. Los canteros se comprometieron a acabar las obras en ocho o diez años. Como garante de Artadi actuó el hijastro del primero, Alonso de Encinas (hacia 1576-¿1628?), que comenzaba a destacar como profesional de la construcción en Toledo y que llegó a titularse «maestro de obras de cantería de la santa iglesia de Toledo» en la escritura de fianza de su padrastro (4, 29v-31).

Artadi y Zornoza empezaron por las portadas, cuya realización compaginaron con la de la sacristía, situada por debajo del altar mayor, y la de las gradas de acceso a éste. En 1612, como señala la fecha inscrita a los lados de la cruz que se eleva sobre el frontón, estaba terminada la portada meridional, «hacia la plaza de la iglesia»,⁸ actual Plaza del Mercado. La de los pies del templo se finalizó en 1614 y al año siguiente, «la del cierzo», en el costado septentrional, como indican las fechas inscritas en el mismo lugar en ambas. En el caso de esta última, la documentación de la iglesia especifica que se pagó al maestro una cantidad por deshacer la portada anterior y volver a hacerla con otra traza, aunque no se deja constancia de su autor.⁹ Como ya se ha indicado más arriba, la existencia de otros proyectos anteriores para estas portadas es testimoniada por los arranques de unos arcos abovedados que permanecen embutidos en los contrafuertes entre los que se abren las entradas; su virtual volteo es marcado por el despiece de la sillería en el muro, que prosigue la línea semicircular hacia arriba. El casetonado que presenta el intradós de fragmentos abovedados, motivo que alcanzó un notable éxito en la decoración de las bóvedas «al romano» en la Arquitectura renacentista española durante el segundo cuarto del siglo XVI, puede ser atribuible aquí a la intervención de Lorenzo de Adonza, documentada en 1529



Figura 1
Detalle de la fachada meridional. Iglesia de Santa María.
Colmenar de Oreja, Madrid (Fotografía de la autora)



Figura 2
Portada meridional. Iglesia de Santa María. Colmenar de
Oreja, Madrid (Fotografía de la autora)

(Azcárate 1959, 109), al menos en lo referente a las fachadas septentrional y meridional (figura 1), cuyos diseños son los más tempranos. Pero tales formas ya no eran apropiadas a principios del siglo XVII.

En cuanto a las nuevas portadas, son variaciones sobre una misma composición constituida por un arco de medio punto de proporción dupla, incluido en un orden de columnas en cuyo ático se sitúa una hornacina rematada por frontón y flanqueada por aletones de transición; bolas y pirámides sobre pedestales se colocan a eje sobre las columnas y en el frontón y las enjutas se decoran con espejos (figura 2). La posibilidad de que hubieran sido trazadas por Juan Bautista Monegro (hacia 1541-1621) ya fue apuntada por Marías (1983-1986, vol. 2, 158), quien las relacionó con la fachada de la iglesia de San Pedro Mártir (1608), en Toledo. El parentesco es aún más estrecho con la portada de la Capilla del Sagrario en la Catedral de Toledo, proyectada por entonces igualmente por Monegro (Marías 1983-1986, vol. 2, 154-155) y en la que trabajaba Encinas en 1609 (Marías 1983-1986, vol. 2, 237-238). En esos años también se encargó al arquitecto toledano la capilla funeraria de don

Pedro de León, obispo de Fossano, quien poco antes de morir en 1608 decidió recibir sepultura en su villa natal. Monegro hizo el proyecto con anterioridad a 1612 (Cervera Vera 1949, 131-144 y 156-168) y quizá se desplazó a Colmenar con objeto de examinar el lugar donde debía levantarse la nueva fábrica, que se integraría en ángulo noro-oriental del templo. Es altamente probable que en esos momentos Encinas interviniera de algún modo para conseguir las nuevas trazas de las portadas. La documentación sólo transmite que los diseños estaban en poder de los maestros y no se registra ningún pago por ellas.

En cualquier caso, para los diferentes órdenes arquitectónicos de cada entrada (dórico en la septentrional, toscano en la meridional y jónico en la occidental) las composiciones parecen seguir también los modelos de las ilustraciones del tratado de Vignola, que se podía consultar desde hacía años en su traducción española, *Regla de las cinco ordenes de Arquitectura* (Madrid, 1593). La expresión «como se requiere a buen arte» que se exigía a los artífices en el contrato remite, precisamente, a un lenguaje codificado cuyo conocimiento se extendía, gracias a la publicación de los tratados.

**LA TORRE DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA EN
COLMENAR DE OREJA**

La breve intervención de Alonso de Encinas (1618-1622)

Artadi murió poco después de terminar las portadas, en 1617 o 1618.¹⁰ La torre apenas se habría comenzado o ni tan siquiera lo habría hecho. En tanto que fiador de su suegro, Alonso de Encinas se hizo cargo de ello, a pesar de que se hallaba establecido en Toledo, donde participó en la construcción de algunos importantes edificios de la ciudad a las órdenes de Juan Bautista Monegro y de Nicolás de Vergara el Mozo (Pérez Sedano 1914, 89, 95 y 120; Marías 1983-1986, vol. 2, 237-238; Suárez Quevedo 1988, vol. 1, 868-876). Encinas contó con la colaboración de los yernos de Zornoza, quizá también fallecido, quienes al menos colaboraron en la saca de la piedra (4, ff. 48-49). Con objeto de disponer del material necesario, Encinas compró unas tierras donde excavó unas canteras a cielo abierto.¹¹ Los bloques extraídos se desbastaban allí mismo y la iglesia costeaba su acarreo hasta el pie de la obra, donde los sillares terminaban de labrarse a picón y se escuadraban para ser asentados. Se hicieron los cimientos y se empezaron a levantar los tres muros de la torre, ya que el cuarto estaba constituido por el contiguo de la iglesia.

En 1622 Encinas llevaba hechos 8,5 pies de altura (algo menos de 2,5 metros, aproximadamente) del total de los 112 (31,5 m) que debía alcanzar. Pero entonces tuvo que interrumpir su trabajo porque la iglesia aceptó la postura que presentó Martín de Cortairi, vecino de Madrid, para hacerla por 7.980 ducados (4, f. 40), es decir, 1.800 menos que el precio del remate, aunque se le debía dar también la cuarta parte de la rebaja (450 ducados) en concepto de prometido (4, ff. 36v-39). No consta que Encinas opusiera resistencia a dejar la obra. Por su parte, Cortairi no actuaba solo en esta operación, sino en colaboración con el escultor y ensamblador Juan Muñoz (hacia 1572-1631),¹² quien en 1611 se había unido al escultor Alonso Pérez de Vallejo y a Francisco López, pintor del Rey, a los que se había adjudicado el retablo mayor del templo por 8.000 ducados.¹³ Realizada la custodia en 1615 por Muñoz (Pérez Pastor 1914, 153), el retablo avanzaba lentamente y el artista debió de ver el encargo en peligro, pues Vallejo había fallecido, se había presentado una baja sobre el retablo

(Agulló y Cobo 1978, 113) y los fondos de la iglesia debían de destinarse con preferencia a la terminación del edificio. Por ello el escultor entabló un pleito con los canteros, como se recogió en la visita de la iglesia en 1622, y quiso colocar a alguien afín en la construcción de la torre.¹⁴

Antes de que Cortairi prosiguiera la obra, se valoró lo realizado. Por parte de Encinas actuó como tasador Miguel del Valle y Aguilar (hacia 1575-después de 1647), alarife de la villa de Madrid y maestro de obras del Alcázar madrileño;¹⁵ ambos se habrían conocido años atrás en el círculo de Juan Bautista Monegro en Toledo. Cortairi propuso a Sebastián de Echevarría, quien no pudo acudir; en su sustitución intervino Gabriel López, veedor de las fuentes de la capital, quien en 1612 ya había tasado las demasías de Artadi y Zornoza en la portada meridional y en la sacristía de la iglesia.¹⁶

La tasación del comienzo de la torre: datos sobre precios de la construcción hacia 1625

Los informes de las tasaciones (1, ff. 119-130), redactados a finales de 1624 y principios de 1625, introdujeron nuevos conceptos y ciertas matizaciones en la estimación con respecto a la documentación anterior. López y Valle estuvieron de acuerdo en los cálculos de las medidas del material utilizado y del acopiado, así como del que sería necesario para terminar la torre según estaba prevista en la traza. Pero discreparon en el procedimiento para justipreciar lo que se debía pagar a Encinas y, por lo tanto, en su valor monetario (tabla 2).

López calculó el importe de lo que costarían el cuerpo superior de la torre, de 9 pies (2,5 m) de altura y su balastrada de piedra, el chapitel y la escalera interior de madera (23.845 reales). Una vez obtenido, lo restó del precio en el que se había contratado la torre (107.580 reales) y, después, lo dividió entre los pies cúbicos del volumen que habrían de tener los 103 pies de altura del cuerpo principal (55.308), en los que incluyó también el de los huecos, por considerar que la ausencia del material era compensada por el mayor trabajo que requerían los vanos;¹⁷ a partir de ahí, extrajo el valor medio del pie cúbico, que la documentación recogió en dos cantidades similares, 51,5 y 50,5 maravedís.¹⁸ Sobre este precio estableció variables, ya que otorgó uno menor (30 mara-

	Presupuesto	Remate	López	Valle	Baja Cortairi
TORRE –Precio total		107.580 reales* (9.780 ducados)			87.780 reales (7.980 ducados)
Chapitel y escalera					
Cuerpo del chapitel: 9 pies altura; 1.315 pies ³			9.205 (1 pie =7 reales)		
Balaustrada: 480 pies ³			3.840 (1 pie = 8 reales / 272 mrs.)		
Chapitel(plomo/pizarra y ar- madura)			8.800		
Escalera interior y pisos de madera			2.000		
Total	11.700 reales		23.845 reales		
Precio de finalización de toda la torre				87.087 reales (107.580 reales - 20.493 reales)	
Cuerpo principal - Precio to- tal 103 pies altura. Volumen en pies ³			83.735 reales (107.580 - 23.845) 55.308(inclui- dos huecos)	50.744 (sin hue- cos)	
Precio 1 pie ³ en maravedís			51,5	58,5	
Precios de lo realizado por En- cinas – Cimientos: 2.201 pies ³ – Desescombros – 8,5 pies altura en 3 muros =3.953 pies ³ – Material acopiado = 436 va- ras – Cal – Cantera, taller y gastos Total			No computable (8 mrs. pie ³) 462 reales 3.488 reales (30 mrs. pie ³) 3.830 reales 340 reales 8.130 reales	1.812 reales (28 mrs. pie ³) 1.500 reales 6.278 reales(54 mrs. pie ³) 4.542 (4.360 + 182) reales 340 reales 1.700 reales 16.176 reales (redondeo)	

*1 ducado = 11 reales. 1 real = 34 maravedís. 1 ducado = 375 maravedís.

Fuente: Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos Civiles, Pérez Alonso, Fenecidos, caja 2351-3, primera pieza, ff. 119-130.

Tabla 2
Tasación de lo realizado por Alonso de Encinas en la torre (1624-1625)

vedís)a lo construido a ras de tierra o a poca altura, como lo que había hecho Encinas, frente a lo realizado a un nivel más elevado, pues este último requería el empleo de grúas y otra maquinaria (238 maravedís), o el de la balastrada superior (272 maravedís), que exigía una talla más cuidada. A su vez, entre los sillares que estaban a pie de obra, distinguió el precio de la vara (0,83 m. aproximadamente) entre los que tan sólo estaban desbastados (8,5 reales) y los que ya se habían labrado y asentado (15,5 reales), de lo que se deduce que a este último trabajo se le otorgaba un valor de 7 reales (238 maravedís).¹⁹

Miguel del Valle descontó el volumen de los huecos, pero adjudicó un precio mayor al pie cúbico (58,5 maravedís). No obstante, rebajó algo el que había que pagar a Encinas (54 maravedís), cuyos intereses defendió claramente, ya que incluyó en su cuenta otros conceptos no considerados por López, como la compra de los terrenos donde se habían abierto las canteras (1.000 reales), los gastos de las escrituras notariales y de los viajes entre Colmenar de Oreja y Toledo (400 reales), la construcción de un taller junto a la obra (300 reales) y la realización de los cimientos (1.812 reales y 20 maravedís), además de otorgar un mayor precio al material acopiado. El total (18.680 reales) ascendió casi al doble de lo calculado por López (8.130 reales). Ante la disparidad de ambas valoraciones, se convocó a un tercer maestro, Pedro Elizar, pero éste no pudo acudir. En su lugar lo hizo Francisco del Campo, igualmente maestro de cantería, quien coincidió en su tasación con la de López.

La torre actual

La torre que vemos hoy en día presenta algunos cambios con respecto al proyecto primitivo, según se deduce de lo valorado en la tasación. En ésta se tuvo en cuenta la balastrada (estimada en 3.840 reales por López) que se remataba con bolas de evocación herreriana y que protegía la ronda en torno al cuerpo superior de la torre, que sería más estrecho que el cuerpo principal y sobre el que se elevaría el chapitel. La documentación parroquial señala a Martín de Cortairi como la «persona que trazó la obra de la torre que se hace en esta dicha iglesia»,²⁰ por lo que cabe atribuirle la modificación que suprimió tales elementos y simplificó los volúmenes de la torre en



Figura 3
Torre de la iglesia.Iglesia de Santa María. Colmenar de Oreja, Madrid (Fotografía de la autora)

un bloque único (figura 3), así como también la división del conjunto en cuatro cuerpos separados por una sencilla línea de imposta, a partir de la cual se aprecia una leve disminución de la anchura conforme se elevan los cuerpos.²¹

Los pagos recogidos por la documentación de la iglesia indican que la construcción de la torre siguió avanzando en los años 30 del siglo XVII,²² por lo que no tardaría en terminarse. Consecuentemente a los cambios introducidos, el chapitel apoyó directamente sobre la cornisa que remata el cuerpo de la torre. Su aspecto original, anterior al incendio que sufrió en 1886 y no muy diferente del actual, es conocido gracias a la acuarela que realizó Ulpiano Checa (1860-1916) con anterioridad a esa fecha y que se conserva en el museo dedicado a él en su villa natal de Colmenar de Oreja²³ (figura 4).

EL CONFLICTO DEL PAGO A ENCINAS Y SU *TACCUINO*

En 1630, tras la muerte de Alonso González del Álamo, el mayordomo de la iglesia que había pagado a Encinas, se revisaron las cuentas de la parroquia, pues parecía que el maestro había recibido 14.000 reales de más con respecto a lo realizado. La reclamación de tal cantidad a sus herederos dio lugar al pleito del que hemos extraído la nueva documentación que aquí se presenta.

Entre los apuntes de los pagos se encontraba uno de 1.400 reales que figuró como otro muy superior, de 2.000 ducados (22.000 reales). Los herederos argumentaron que fue un acuerdo de «confianza», es decir, un «pacto o convenio hecho oculta y reservadamente entre dos o más personas» (RAE) realizado por conveniencia del mayordomo y que el maestro nunca recibió ese dinero. Según la documentación de la iglesia, fue un pago que se ajustó a una cantidad inferior porque lo construido no merecía más.²⁴

Además de las consabidas declaraciones de testigos, los familiares de Encinas aportaron como prueba un pequeño cuaderno de cuentas del maestro, que se incorporó a la documentación del proceso y se conserva allí. Entre las páginas de este *taccuino* se encontraba una declaración firmada por González del Álamo, con fecha de 20 de febrero de 1624, en la que se reconocía ese pago «de confianza» (ff. 48v-49). Como es lógico, las partes litigantes presentaron testimonios diferentes sobre la autenticidad o falsedad de la letra, pero terminó aceptándose como prueba.

El interés de este cuadernillo de principios del siglo XVII transcende al de este episodio, pues la propia rareza de este tipo de piezas, apenas llegadas a

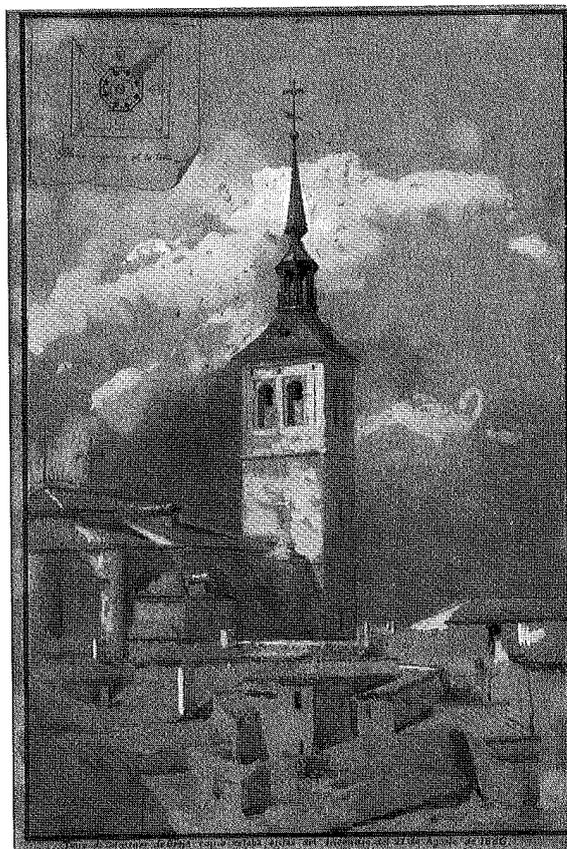


Figura 4
Ulpiano Checa. *Torre de Colmenar de Oreja como estaba antes del incendio del 21 de agosto de 1886*. Museo Municipal Ulpiano Checa. Colmenar de Oreja, Madrid (Fotografía cortesía del Museo)

nuestros días, ya le otorga un valor intrínseco. Su interpretación no es fácil, ya que, al tratarse de un objeto de uso personal, no se proporcionan muchos datos del contexto al que corresponden los apuntes que contiene. En general éstos son de tipo económico, de diferente alcance y carácter, como obligaciones, alquileres de casas y otros asuntos que proporcionan una muestra de la economía diversificada, con una cierta dimensión financiera y empresarial, a lo que se verían obligados estos maestros debido al elevado coste de los encargos en los que se encontraban comprometidos.

Varios pagos a oficiales y peones o por bloques de piedra testimonian la actividad de Encinas en la construcción. Ciertas anotaciones se refieren a im-

portantes empresas arquitectónicas de Toledo, como el Hospital de Afuera (1, ff. 33v y 42) o el claustro del desaparecido convento de Santa Catalina, según la traza del arquitecto Toribio González (Suárez Quedo 1988, vol. I, 455-459 y 868-869 y vol. II, 1801-1816; 1990, 225-238). A propósito de esta última, se recoge el documento privado o la copia de otro, por el que intentaba asegurarse la fianza que Monegro presentó por Encinas en su contrato de la obra (1, ff. 29v-30). El listado de lo reunido con este motivo es revelador de cómo para alcanzar esas elevadas sumas era necesario acudir no sólo al dinero en curso, constituido por las monedas de plata, sino también a obligaciones financieras (juros, alcabalas), a mercancías (trigo, cebada) o a lo que hubiera de valor en el ajuar doméstico, tal como es detallado en un inventario de piezas de platería al que se unían algunas joyas (de oro, perlas y piedras preciosas), muebles y otros objetos que se incluye en esas páginas y que pertenecería a uno de los dos implicados en el acuerdo, ya fuera Monegro, ya Encinas.

Otras anotaciones relacionadas con Monegro, al que curiosamente se califica como pintor (1, f. 47),²⁵ recogen la compra por parte de éste de la hacienda de la Olmeda, que tenía vides y olivos y que, según la anotación de Encinas, valía 3.500 ducados (1, f. 35v); o diversas cuentas con personas de su entorno (Marías 1985, 2, 124-125), como su tío político Gregorio de Ribera (1, ff. 30, 33v y 36), María de Tovar (1, ff. 29v, 32v y 33v-34v) o Lorenzo Oliverio (1, f. 35). También aparecen nombres relacionados con la actividad artística y constructiva: el pintor Ríos; Agustín Ruiz, aparejador de Aranjuez (1, f. 35); el carpintero Luis Bramante (1, f. 33v); y los canteros Pedro de Rebolledo,²⁶ que trabajó a las órdenes de Encinas al menos en 1622 (1, ff. 37 y 52-53v), y Bartolomé de Peñalba, con el que colaboró en la cantería de la entrada del Hospital de Afuera (1, ff. 26, 36v, 38 y 39).

LOS DIBUJOS DEL TACCUINO

El cuadernillo contiene también cuatro dibujos, en realidad bocetos a mano alzada. Dos son muy simples y representan una escalera y un hueco de puerta (1, ff. 43 y 44), abierto este último en un arco carpanel apeado en dos pilares cuyos capiteles están formados por un bloque de piedra en forma de paralelepípedo rectangular, con una simplicidad de composición muy se-

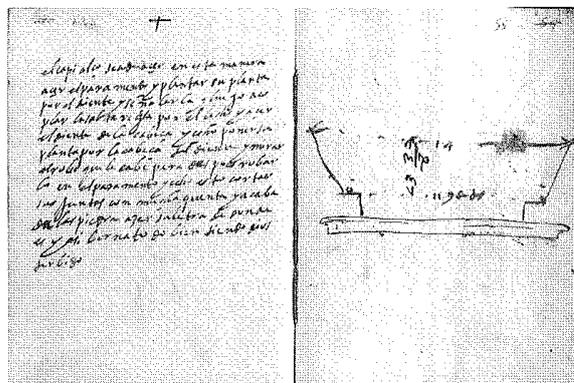


Figura 5

España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Pl. Civiles. Pérez Alonso (F). 2351, 3)

mejante a la de las ventanas que albergan las campanas en la torre de Colmenar de Oreja.

El rasguño que se encuentra en el folio 46 es más fino de concepción y ejecución. Parece un modelo de ménsula para una columna colgada que formaría parte de una estructura mural. La combinación de un núcleo cúbico, con un sobrio entablamento por encima, y de otras formas semiesféricas y campaniformes, presenta una estrecha semejanza con algunas piezas de platería de fines del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII. Si se invirtiera la figura, sería similar a ciertas custodias y relicarios en forma de templete. Pero si se mantuviera el dibujo tal como es presentado y sugieren las «ces» que adornan las esquinas inferiores, el parentesco se encuentra más bien en los pies de cruz y en los nudos de cáliz.²⁷

A diferencia de los otros, el cuarto dibujo (1, f. 55) lleva medidas y está acompañado de una explicación (1, f. 54v), que lo identifica como un capitalizado, una de las operaciones que implicaba mayor dificultad en la construcción, como se expresa en la documentación que nos ocupa (1, f. 121v), aunque éste es bastante simple. Por la presencia de lo que parece un dintel en la parte inferior, el boceto (figura 5) mostraría un alzado o la sección vertical de ese capitalizado, a realizar más bien con una pieza monolítica, ya que no hay indicaciones gráficas sobre el despiece del resto de los elementos.²⁸ Los ángulos superiores corresponderían a la introducción máxima de la pieza en el muro y los inferiores, a su encaje y descanso en los muros laterales. La repetición sucesiva de ese bloque cubriría el

fondo del hueco. El texto indica las operaciones a seguir para el corte de las dovelas de modo que ajusten con precisión en el muro: «el capialço se a de açer en esta manera: hacer el paramento y plantar su planta por el diente, y señalarla, y luego acoplar la salta regla por el lecho y hacer el diente de la cabeza; y echo, poner su planta por la cabeza del diente y mirar el robo que le cabe para después robarlo en el paramento; y echo esto, cortar sus juntas con mucha quenta; y acabada la piedra, azer su letra de donde es y asi berna todo bien siendo dios servido».

La distribución de carga que permite la forma trapezoidal de esta figura era bien conocida en el mundo de la cantería, como se puede ver, volviendo a la torre de la iglesia de Colmenar de Oreja, en las piezas de descarga colocadas por encima de los dinteles desus ventanas rectangulares (figura 6).

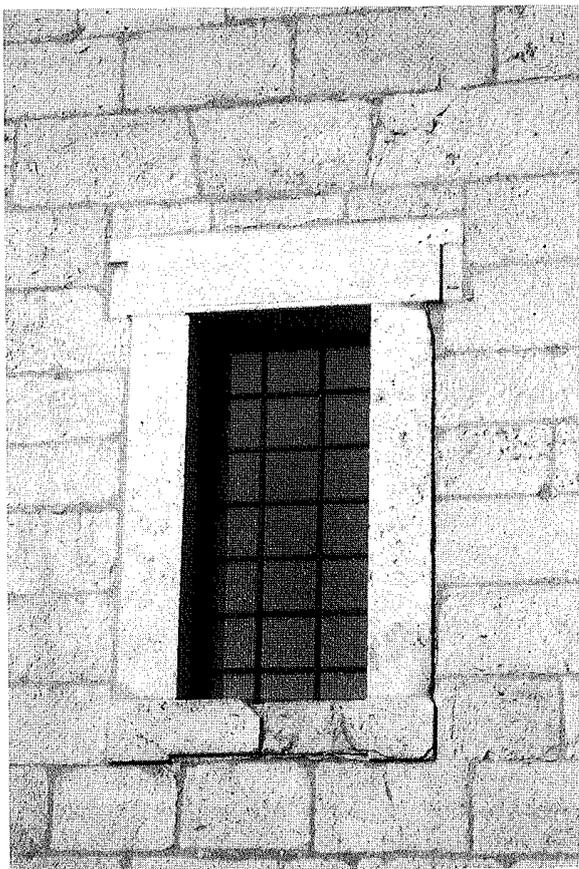


Figura 6
Detalle de una de las ventanas de la torre. Iglesia de Santa María. Colmenar de Oreja, Madrid (Fotografía de la autora)

NOTAS

Este trabajo ha sido realizado en el marco del GIR «IDINTAR» (Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo) de la Universidad de Valladolid y forma parte del Proyecto I+D «La materialización del proyecto. Aportación al conocimiento del proceso constructivo desde las fuentes documentales (siglos XVI-XIX)», HAR2013-44403, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1. Véanse cálculos de población para la primera mitad del siglo XVI en Cortina Freire 2012, 32. A finales de esa centuria, según la Provisión Real dictada por Felipe II en 1597, se calculaba que la población se componía de 1.500 vecinos (Cervera Vera 1949, 147), lo que equivaldría, según la unidad de población histórica, a un mínimo de 6.000 habitantes.
2. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARChVa), Pleitos Civiles, Pérez Alonso, Fenecidos, caja 2351-3. De aquí en adelante las referencias la localización de los datos de este pleito se incorporan al texto entre paréntesis; dado que está compuesto por cuatro piezas, la primera cifra corresponderá a la pieza y la segunda, separada por coma, al número del folio, precedido por «f.».
3. Se ha hecho una conversión aproximada sobre la equivalencia 1 ducado = 11 reales, empleada frecuentemente en los cálculos del pleito, aunque el correcto era de 11 reales y 1 maravedí. A veces se han observado redondeos, o ligeras inexactitudes en las sumas.
4. La documentación del pleito contiene una información más completa que la publicada por Cervera Vera 1949, 148-153.
5. Véase pleito conservado en ARChVa, Sala de Hijosdalgo, caja 195,13; registro de ello en Ladrón de Guevara 2012, 130. En 1615 se dictó sentencia en su contra, por no haber conseguido probar su condición de hijodalgo, ARChVa, Registro de Ejecutorias, caja 2188, 30.
6. Había intervenido en la basílica de Atocha en 1610-1611 junto a otros oficiales de cantería de origen vizcaíno (Barrio Loza y Moya Valgañón 1981, 207).
7. Quizá fueron Andrés Serrano y Pedro de Andizpe a los que se pagaba en 1620 por su trabajo en la torre, Archivo Parroquial de Santa María de Colmenar de Oreja (APSMCO), Libro de Fábrica 2, ff. 236vº-237.
8. APSMCO, Libro de Fábrica 2, ff. 49, 52v y 66.
9. APSMCO, Libro de Fábrica 2, f. 109v.
10. El 13 de mayo de ese año la iglesia liquidaba las cuentas con sus hijas, APSMCO, Libro de Fábrica 2, f. 107.
11. Según la tasación de Miguel del Valle, quien valoró la compra y la operación en 1.000 reales, antes de llegar a los bancales hubo que retirar previamente mucha tierra y broza (1, f. 124).

12. Activo al menos desde 1606 en el círculo cortesano madrileño y en Toledo (Bustamante García 1973; Martín González 1983, 251-253). Otros datos en Tovar Martín 1983, 334-335.
 13. En 11 de septiembre de ese año formalizaba una escritura de compañía con Alonso de Vallejo para realizar los retablos de las iglesias de Algete y Colmenar de Oreja. Varios documentos sobre el proceso de ejecución del retablo de Colmenar de Oreja en Pérez Pastor, 1914, 141, 153 y 186 y Bustamante García 1973, 278.
 14. Visita de la iglesia de 1622 (4, ff. 34v-35).
 15. Sobre este maestro, Marías 1983-1986, vol. 2, 334-336; otros datos en Tovar Martín 1983.
 16. APSMCO, Libro de Fábrica 2, ff. 66r y 66v.
 17. En su opinión, la realización de las piezas que rodeaban al hueco (solera, jambas y dintel), de los derrames de su espesor, de las esquinas y de los capialzados «valen más que la froga y los sillares» (1, f. 121v).
 18. A su vez, este precio era la suma de los 33'33 maravedís que correspondían a los sillares de ambas paredes, exterior e interior, y de los 17 y 1/6 maravedís en que se valoraba el relleno de la mampostería de piedra y cal entre las dos caras.
 19. No se aplicó exactamente este valor en todo el material acopiado, ya que otras piezas se pagaron a 12 y a 11 reales.
 20. APSMCO, Libro de Fábrica 2, fol. 196.
 21. La novedad de este tipo de torre frente a la medieval en la zona toledana ha sido señalada por Marías (1983-1986, vol. 1, 164-165).
 22. APSMCO, Libro de Fábrica 3, f. 117.
 23. Agradezco a don Ángel Benito, Director del Museo Municipal Ulpiano Checa, en Colmenar de Oreja, la amable cesión de la fotografía para ser incluida en esta publicación.
 24. APSMCO, Libro de Fábrica 3, f. 126v.
 25. Sobre la relación de Monegro con la pintura, Marías 1983-1986, vol. 2, 128.
 26. Sobre él Suárez Quevedo 1988, 1001.
 27. A modo de ejemplo, véanse los seleccionados por Varas Ribero 2011, 551.
 28. Agradezco a los profesores Gómez Martínez y Rabasa Díaz las respuestas a mis consultas sobre este dibujo.
- Azcárate, José María de. 1959. «Datos sobre las construcciones en el Priorato de Uclés durante la primera mitad del siglo XVI». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 25: 89-159.
- Barrio Loza, José Ángel y Moya Valgañón, José G. 1980. «El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII». *Kobie*, 10: 173-282.
- Bustamante García, Agustín. 1973. «Juan Muñoz, escultor». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 39: 270-284.
- Cervera Vera, Luis. 1949. «Notas sobre la Iglesia Parroquial de Santa María la Mayor en Colmenar de Oreja». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 53: 113-168.
- Cortina Freire, Fernando. 2010. *Colmenar de Oreja en la Historia de España desde sus orígenes hasta el siglo XVIII*. Madrid.
- Cortina Freire, Fernando. 2012. *Evolución de Colmenar de Oreja desde sus orígenes hasta el siglo XX*. Madrid.
- Ladrón de Guevara, Manuel (dir.). 2012. *Pleitos de hidalguía que se conservan en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (extracto de sus expedientes). Siglo XVII, reinado de Felipe III*, t. I, Madrid.
- Marías, Fernando. 1983-1986. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 vols. Madrid: CSIC.
- Martín González, Juan José. 1983. *Escultura barroca en España. 1600-1770*. Madrid: Cátedra.
- Morena Bartolomé, Aurea de la. 1984. «La iglesia parroquial de Colmenar de Oreja, un cambio de estructura arquitectónica en el siglo XVI». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 21: 9-21.
- Pérez Pastor, Cristóbal. 1914. «Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas». *Memorias de la Real Academia de la Historia*, 11, 2. Madrid.
- Pérez Sedano, Francisco. 1914. *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español*, I: *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*. Madrid.
- Suárez Quevedo, Diego. 1988. *Arquitectura barroca en Toledo: Siglo XVII*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Tovar Martín, Virginia. 1983. *Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para su estudio)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Varas Rivero, Manuel. 2011. «Aparición y arraigo del nudo arquitectónico manierista en la platería bajoandaluza. La huella de los modelos de Francisco de Alfaro». En *Estudios de platería. San Eloy 2011*, coord. por J. Rivas Carmona, 535-555. Murcia: Universidad de Murcia.

LISTA DE REFERENCIAS

Agulló y Cobo, Mercedes. 1978. *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Este estudio, *La torre de la iglesia parroquial de Santa María en Colmenar de Oreja (Madrid) y el taccuino de un maestro de cantería en el primer tercio del siglo XVII*, está recogido en las Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción, celebrado en Segovia entre los días 12 y 17 de octubre de 2015.

María José Redondo Cantera. Licenciada con Grado en Historia del Arte por la Universidad Complutense. Doctora en Filosofía y Letras (Historia del Arte) por la Universidad de Valladolid. Catedrática de Historia del Arte, del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. Coordinadora de diez Programas Erasmus. Directora de la revista BSAA arte. Coordinadora del GIR IDINTAR (Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo). Directora de cinco Tesis Doctorales y otros trabajos de posgrado y grado: Memorias de Licenciatura, trabajos de suficiencia investigadora, TFM y TFG. IP y miembro de equipo de diversos proyectos de investigación de convocatoria nacional y autonómica. Líneas principales de investigación: Arte del Renacimiento en España, Arte de Corte en el siglo XVI, Patrimonio histórico artístico de Castilla y León. Su desarrollo ha dado lugar a más de un centenar de publicaciones de ámbito internacional, nacional y local. Investigadora principal y partícipe de proyectos de investigación (tres internacionales). Participante en cincuenta y dos congresos internacionales y nacionales. Autora de cerca de doscientas publicaciones especializadas, algunas disponibles en UVaDOC, <http://gir-idintar.blogs.uva.es>, Dialnet, academia.edu y Google académico. Miembro del Instituto Simancas y de la Comisión Académica del Programa de Doctorado en Patrimonio Cultural y Natural.

LA ERMITA Y LA COFRADÍA DE SAN JUAN BAUTISTA

Algunas notas sobre su historia

A solicitud de la Sra. Presidenta de la Cofradía del Señor San Juan Bautista de Colmenar de Oreja, redactamos este breve sobre la historia de la ermita y de la cofradía, que fue luego resumido para ser insertado en el programa de las fiestas de 2017.

La primitiva ermita de San Juan no estaba en el lugar donde hoy se encuentra, sino “a una legua de la villa hacia la Barca de Oreja” -según citan los Visitadores de la Orden de Santiago en las visitas que realizaron a Oreja y a Colmenar de Oreja- esto es, en uno de los pequeños poblados que junto a Villafranca, Carabaña, Castellanos, Torrejón y San Pedro, existieron en la vega de Colmenar de Oreja y que citó Juan Antonio Álvarez de Quindós y Baena en su libro *Descripción Histórica de Aranjuez*, de 1804.

En la Visita de 1508, en la que se cita por primera vez, se dice que “...la ermita de San Juan esta caída y la comienzan a rehacer... está a cargo de una cofradía que la provee de lo necesario.”

Y en la de 1537, los visitadores amplían su información:

“... a media legua de la villa... con capilla de piedra bien labrada y lo demás de madera tosca... Tiene altar y cuatro imágenes de madera vieja, posesiones de 87 olivos y 38 arrobas de aceite...reparte donativos y comidas a los pobres por San Juan... Se manda retirar la piedra que hay dentro de la ermita y prohibir hacer fuego dentro de ella, que estaba medio abandonada y que se proceda a su restauración de inmediato...”

Sin embargo, la ermita no debió repararse, sino que, al contrario, resultó finalmente abandonada, al igual que el poblado de San Juan donde se ubicaba, de tal manera que la imagen del Santo fue trasladada a la ermita de Santa Catalina. Es decir, que a partir de la segunda mitad del siglo XVI la imagen de San Juan se quedó sin ermita y estuvo de *huésped* en Santa Catalina. Aun así, no debió disminuir la devoción al santo, porque el

22 de noviembre de 1665 se fundó la Cofradía del Señor San Juan Bautista, siendo su prior y primer capitán Juan Campanero, si bien, tuvo que existir otra Hermandad con anterioridad, porque en el acta fundacional de 1665 se habla de la “*Hermandad y Cofradía que nuevamente habéis fundado con título y vocación del Honroso Procurador San Juan Bautista, y se celebra en la ermita Santa Catalina, extramuros de la villa de Colmenar de Oreja*”.

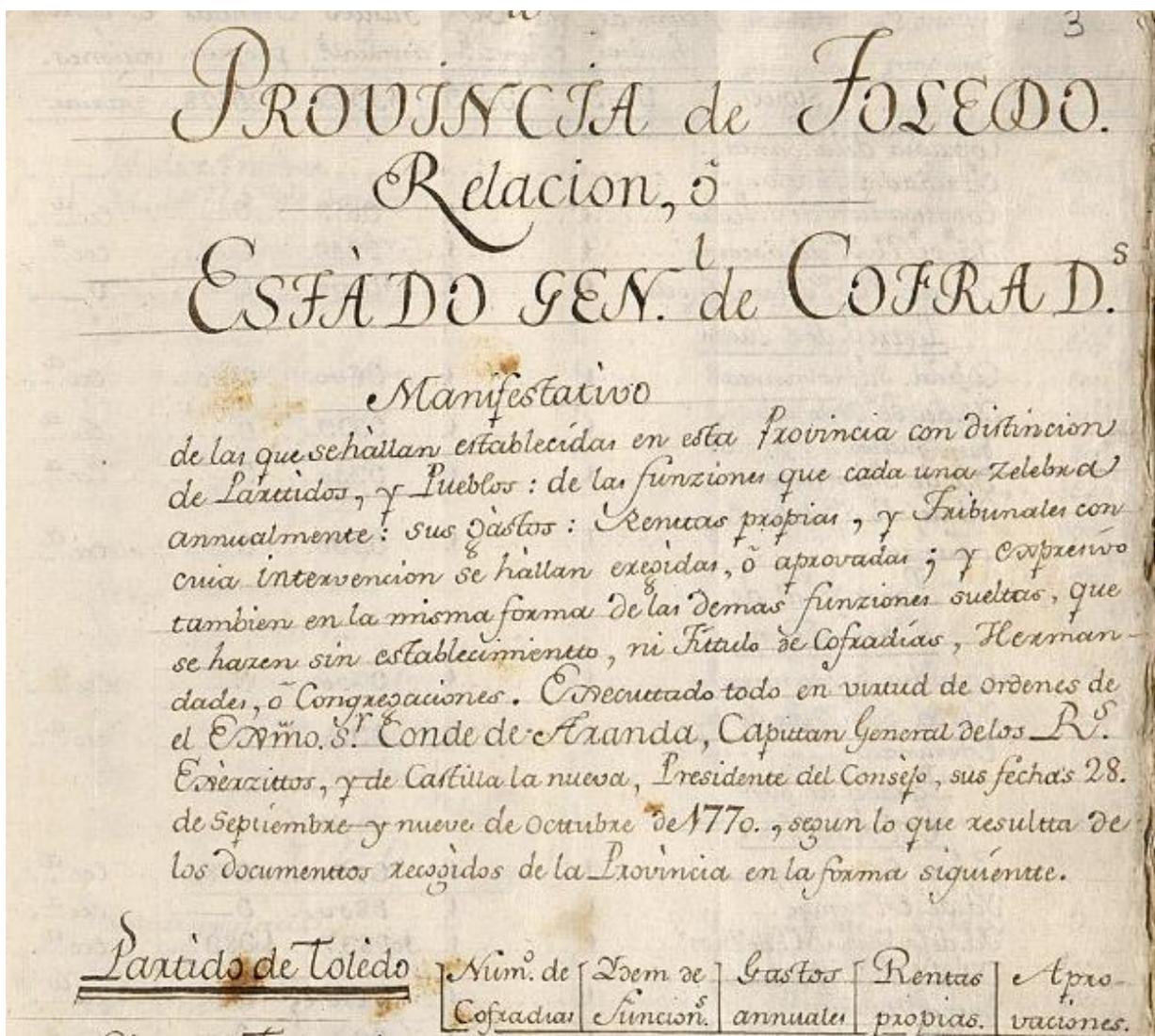
La ermita de Santa Catalina, a donde se llevó la imagen de San Juan, fue la primera iglesia que tuvo Colmenar de Oreja antes de que se edificara la de Santa María La Mayor. Estaba situada donde actualmente se encuentra el cementerio municipal, arriba del pinar. En el año 1508, ya convertida en ermita, los Visitadores de la Orden de Santiago dicen que “está hecha de nuevo, las paredes son de piedra y yeso. La han hecho los vecinos...”, y en 1515, los visitadores se refieren a ella diciendo que:

“Santa Catalina está fuera de la villa, encima de un valle, tiene la iglesia grande en piedra y yeso, de una nave blanqueada y maderada con tribuna al fondo, casa para el santero...tiene abundancia de ornamentos y posesiones. Es mayordomo Juan García de la Nieta”.

Mientras tanto, a finales del siglo XVI la Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción y del Arcángel San Gabriel había levantado una ermita, también a extramuros, en el noroeste, junto al antiguo camino de Chinchón, por lo que, junto a la de Santa Úrsula, actualmente dedicada a San Roque, y desaparecidas las demás (Santa Catalina, San Miguel y San Sebastián), es la más antigua del municipio.

Pues bien, la Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción y del Arcángel San Gabriel aprobó sus Ordenanzas en 1612, momento en el que también se incluyó a San José dentro de los santos venerados en la ermita. Esta Cofradía, con sede en la ermita del Camino Viejo de Chinchón, tuvo una vida relativamente corta, puesto que en las Relaciones de Lorenzana de 1786 ya no existe, ni tampoco se la cita en el expediente que Alberto de Suelves, Intendente de la provincia de Toledo, remite al conde de Aranda sobre el

estado de las congregaciones, cofradías y hermandades que hay en los pueblos de dicha jurisdicción en 1770, a donde Colmenar pertenecía. Sí aparece, sin embargo, la Cofradía de San José y, por supuesto, la de San Juan Bautista, con unos gastos anuales de 38.322, solo superados por los de la congregación de la Sangre de Cristo y muy por encima de los realizados por la Hermandad del Cristo del Humilladero (22.782).



Expediente que Alberto de Suelves, Intendente de la provincia de Toledo, remitió al conde de Aranda sobre el estado de las congregaciones, cofradías y hermandades que había en los pueblos de dicha jurisdicción en 1770, a donde Colmenar de Oreja pertenecía.

Colmenar de Oreja.

El Rosario.....	1	2500	2	2
El Rosario.....	1	22627	2312	ccc.
S. ⁿ Antonio de Padua.....	1	2836	2311	id.
S. ⁿ Juan Bap. ^{ta}	1	2545	2	id.
S. ⁿ Antonio Abad.....	1	22922	2	id.
N. ^{ra} V. ^a del Carmen.....	1	2697	2	id.
S. ⁿ Crisp. y Crisp. ^{no}	1	2060	2063	2
S. ⁿ Crisp. y Crisp. ^{no}	1	2522	2	ccc.
San Josef.....	1	2750	2	id.
S. ⁿ Dpto del Hermillad. ^{ro}	1	22782	2	id.
N. ^{ra} S. ^a de la Salud.....	1	2208	2005	id.
S. ⁿ Antonio de Padua.....	1	2663	2	id.
N. ^{ra} S. ^a del Carmen.....	1	32000	2	id.
S. ⁿ Roque.....	1	2952	2032	id.
Sancti de Dpto.....	1	42530	2017	id.
Acramental.....	1	22900	2275	2
S. ⁿ Sebastian.....	1	2413	2	id.

Expediente que Alberto de Suelves, Intendente de la provincia de Toledo, remitió al conde de Aranda sobre el estado de las congregaciones, cofradías y hermandades que había en los pueblos de dicha jurisdicción en 1770, a donde Colmenar de Oreja pertenecía.

Casi con seguridad, al declive de la Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción y del Arcángel San Gabriel y al deterioro de la ermita que había construido en el camino Viejo de Chinchón se refiere la carta que José López de la Torre Ayllón y Gallo mandó a Cornide el 10 de octubre de 1797 y que textualmente transcribimos:

“Amigo carísimo mío: el domingo pasado 1º de este mes marché en compañía de nuestro Manuel a la vendimia de Colmenar de Oreja, y antes de partir en su misma casa di a Vmd. aviso de ello para que no extrañara mi silencio. Me di una buena panzada de uvas y no olvidé de hacer mis investigaciones curiosas, reconociendo todo con escrupulosidad; de todo daré razón y por descontado diré a Vmd. que en una ermita medio derruida hay muchísimas pinturas buenas de

Alonso del Arco y una tabla con dos cabezas que, al parecer, son Demócrito y Heráclito (aunque el pueblo las venera por San Cosme y san Damián), del estilo y gusto de Alberto Durero. Baste por ahora esto y vamos a darme por entendido de cuanto Vmd. me ha escrito.

A mi regreso he hallado tres cartas de Vmd. una de 30 de septiembre, otra de 3 de octubre y la tercera no sé de cuándo, porque Mariquita la remitió a Colmenar y no ha aparecido hasta ahora. Lo cierto es que aquélla recibió su medallita de la Virgen y le da a Vmd. infinitas gracias por su fina memoria; y yo las dos noticias de la fundación a de Valencia y Sagunto que, aunque contienen algunas particularidades que ya sabemos, su estilo es bastante miserable”.

El destinatario de la carta no es otro que el gran geógrafo, naturalista y humanista español José Andrés Cornide de Folgueira y Saavedra, (La Coruña, 1734 - Madrid, 1803), y quien la envía es José López de la Torre Ayllón y Gallo, hijo del archivero de la Real Renta de Correos, Juan López de la Torre Ayllón (1732-1799) y de María Antonia Gallo.

No hay que perder de vista la importancia de las “muchísimas pinturas buenas de Alonso del Arco” (Madrid, 1635 – Madrid, 1704) pintor barroco perteneciente a la escuela madrileña de finales del siglo XVII, que, o bien desaparecieron de esta ermita o bien fueron de las que se instalaron en los retablos y altares de los laterales de la iglesia de Santa María La Mayor, de donde también desaparecieron durante la guerra civil.

Y de igual manera que una Cofradía decae en su actividad, otra la incrementa, como sucedió con la Cofradía y Hermandad de San Juan, que, en pleno apogeo de devoción, rehabilitó y ocupó la abandonada ermita de la Concepción y la dio, a finales del siglo XVIII, su nombre, Ermita de San Juan, que conserva hasta este momento.

El primer cronista que la cita con este nombre es Pascual Madoz en su *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico* en su edición de 1830:

“Una ermita (Santo Cristo del Humilladero) de muy buena arquitectura; otra (San Roque) dentro de la villa, de poco mérito, así como la de San Juan que se halla en el Camino de Chinchón; se encuentran totalmente arruinadas la de Santa Catalina, San Juan del Valle y San Pedro de la Vega...”

Antes, en los primeros meses de 1808, Godoy había emplazado en Colmenar de Oreja a un regimiento de zapadores, (*Memoria del Príncipe de la Paz*, 1838), que abandonaron el municipio tras la presión del ejército francés. Después de los trágicos sucesos en Chinchón del 29 de diciembre de 1808 en que fueron fusilados 103 de sus vecinos y quemadas sus ermitas e iglesia, las tropas francesas, muy posiblemente dos brigadas de dragones del 3º Regimiento, se acantonaron en Colmenar de Oreja, ocupando como alojamiento muchas casas y utilizando la ermita de San Juan

como polvorín y almacén de armas, de tal forma que, como los cañones no cabían por la puerta de entrada, rebajaron las jambas con sendas hendiduras, aún visibles aunque disimuladas con mortero de cemento. Así lo contó Francisco de Pablos en su obra de 1891 *Colmenar de Oreja*.

Muy posiblemente, como desagravio por esta ocupación, las fiestas de San Juan, organizadas por su Cofradía en la ermita del Camino Viejo de Chinchón, tuvieron durante gran parte del siglo XIX un gran esplendor, de tal manera que tenemos bien documentadas varias de ellas, como la de 1847 en la que el gremio de los cardadores, que las organizaba, además de la función de iglesia y la procesión, montó una corrida de novillos, en esta ocasión lidiados por una cuadrilla de toreros venida de Madrid, de los que se dijo que “habían trabajado bien” y habían dejado convencida a la enorme concurrencia, reforzada por gente de los pueblos inmediatos sin que, a pesar de la gran aglomeración de personal, se produjera alboroto alguno.

¿Quiénes eran los cardadores que organizaban estas fiestas? Hasta bien avanzado el siglo XIX hubo en Colmenar de Oreja una industria de bastante importancia dedicada a la fabricación de paños, donde se empleaba a muchísimos colmenaretes, que constituía el gremio de los cardadores y tejedores. Este gremio tenía por costumbre organizar las fiestas de San Juan, y se esmeraba siempre en su mayor lucimiento. El día de antes de San Juan los cardadores bajaban en procesión al santo a la iglesia, y por la noche celebraban una gran verbena hasta las doce de la noche, a cuya hora muchos vecinos bajaban a la fuente de los Huertos para, a la primera campanada de esa hora, meter en el agua alguna parte del cuerpo que les doliese o que tuvieran enferma, pues corría la superstición de que, de esa manera, se les curaba. Al día siguiente por la mañana, se le hacía una misa al Santo y por la noche se le devolvía en procesión a su ermita, acompañado de un inmenso gentío.

A finales del siglo XIX fue decayendo la Cofradía de San Juan hasta desaparecer y con ella las fiestas con su verbena, hasta que en 1920, siendo coadjutor de la iglesia Don Dionisio, volvieron a celebrarse, y así ha continuado, con

mayor o menor esplendor, hasta nuestros días, con la excepción de los años 1936 a 1939, en que la ermita fue asaltada, destruida la imagen de San Juan y su estandarte, para ser ocupada como sala de heridos del hospital anejo.

Durante el siglo XIX se adosaron a la ermita varios edificios: a su espalda, un **lazareto** con planta sótano, bajo y alta, con tres habitaciones, dos de las cuales ocupaba la santera, mientras que la colindante con la ermita se utilizaba como sacristía. Este hospital tuvo que construirse en la primera invasión de cólera que sufrió Colmenar de Oreja en la década de 1830 y seguía funcionando en la segunda de 1885, que causó cientos de muertos en nuestro municipio. En 1889, el Ayuntamiento arregló el edificio para trasladar a él el Hospital de la Caridad que estaba en la calle Convento, y que actualmente es el Teatro Municipal.

Y a partir de 1883 se adosó también a la ermita un cementerio, cumpliendo sendas Órdenes de 1855 y 1872 que obligaron a los municipios a construir cementerios para los que murieran fuera de la fe católica y para todos los que no se integraban en la comunión de fieles con derecho a sepultura en tierra consagrada como apóstatas, excomulgados, duelistas y suicidas. De estos mandatos surgió en Colmenar de Oreja un **Cementerio Neutro** en el paraje de San Juan. En el Inventario aparece reseñado como edificio en el Camino Viejo de Chinchón, compuesto de pequeña nave y pequeño patio cercado, con una superficie todo de 70 metros cuadrados, lindante con el Norte con la ermita de San Juan y el Hospital Viejo, a los que está adosado; Este y Sur Camino; y Oeste patio trasero del Hospital nuevo. Pocos años más tarde se clausuró y fue exonerado de cadáveres por traslado de los pocos que había al lugar preparado para esta clase de enterramientos en el parroquial.

A partir de 1927 y tras la muerte de don Miguel Rodríguez-Monge Benito (1849-1927), de su hermana Luisa en 1930 y de su mujer Elisa en 1931, las rentas de la fundación Rodríguez-Monge instituida con el patrimonio del primero, se destinan al sostenimiento del hospital anejo a la ermita de San Juan. La plazuela junto a la iglesia lleva su nombre.

En la década de los setenta del siglo XX, el hospital fue ampliado y reconvertido en residencia de ancianos, periodo durante el que la ermita fue utilizada como capilla de la residencia. Posteriormente fue cerrada al culto debido a su estado ruinoso, siendo más tarde, en 1995, objeto de obras de rehabilitación que permitieron su recuperación como referente histórico de primer orden para Colmenar de Oreja.

Finalmente, el dos de octubre de 1995, siendo Obispo de Getafe Francisco José Pérez y Fernández-Golfín, y Presidenta de la Cofradía doña María Freire Aguilera, se aprobaron los nuevos y vigentes Estatutos de la Cofradía del Señor San Juan Bautista.

En el libro *Arquitectura y Desarrollo Urbano, Tomo X, de la Comunidad de Madrid* se describe así a la ermita de San Juan:

“El acceso se efectúa por la puerta adintelada situada a los pies, a través de un pequeño atrio cortavientos. En el interior, la nave se cubre con una artesa de par y nudillo, acompañada por una serie de dobles tirantes apoyados en ménsulas, mientras que en las esquinas los empujes sobre los muros son contrarrestados mediante sendos cuadrales. Un sencillo arco rebajado da paso al presbiterio, de planta cuadrada, en el que destaca la magnífica bóveda estrellada –con ligaduras, terceletes y combados- que apoya en las cuatro columnas adosadas en las esquinas. La bóveda, tabicada, se resuelve con tres roscas de ladrillo, siendo los nervios de yesería...La iluminación se consigue practicando huecos con derrame en los pies, muros laterales –en este caso en forma de arco rebajado- y uno de los lados del presbiterio. La fábrica de la ermita, en la que son perfectamente visibles los vanos cegados correspondientes a antiguas puertas y ventanas, es de sillería en la nave y mampostería enfoscada en el presbiterio, empleándose la sillería en las esquinas y en el recercado de la portada. La cornisa se resuelve con ladrillo, mientras que en la cubierta, de tablero de madera sujeto a los pares, aparece la teja cerámica configurando los faldones. Para finalizar, una sencilla espadaña, también de ladrillo, sustituye a la antigua (situada en la esquina izquierda de la cornisa) y en su nueva posición, sobre la ventana, contribuye a aumentar la simetría de la fachada principal de la ermita.”

Bibliografía

- Álvarez de Quindós y Baena, Juan Antonio. *Descripción Histórica de Aranjuez*. Madrid, 1804.
- Archivo Histórico del Ayuntamiento de Colmenar de Oreja.
- Benito García, Ángel. *Historia taurina de Colmenar de Oreja y otros asuntos, 1700-1936*. Madrid, 2013.
- Benito García, Ángel. *Memoria de la Asociación Amigos del Museo Ulpiano Checa y de la Historia de Colmenar de Oreja*, 2014.
- Cortina Freire, Fernando. *Colmenar de Oreja en la historia de España, desde sus orígenes hasta el siglo XVIII*. Madrid, 2010.
- Estatutos de la Cofradía del Señor San Juan Bautista. 1995.
- Hurtado Fernández, Constantino. *Colmenar de Oreja y su entorno*. Madrid, 1991.
- Madoz, Pascual. *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico*. Madrid, 1830.
- Pablos, Francisco de. *Colmenar de Oreja*. Madrid, 1891.
- Vega Delgado, Miguel Ángel y otros. *Arquitectura y Desarrollo Urbano, Tomo X, de la Comunidad de Madrid*. Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte. Madrid, 2004.

BREVES APUNTES SOBRE LA INDUSTRIA DEL ESPARTO EN COLMENAR DE OREJA

A solicitud del grupo de Coros y Danzas *Los Zambomberos*, de Colmenar de Oreja, redactamos este trabajo para documentar el espectáculo que, con un notabilísimo éxito, este grupo presentó en el teatro municipal *Diéguez* en los primeros días de diciembre de 2017. Desde aquí les felicitamos por el trabajo de conservación y divulgación que realizan del folklore de Colmenar de Oreja, transmitiendo a las nuevas generaciones el amor y el orgullo por las tradiciones de nuestra ciudad. Asimismo, resulta de gran valor el trabajo que desarrollan en la recuperación y difusión de las labores artesanas propias de Colmenar de Oreja, como la cantería y el esparto.



Algunos componentes del grupo *Coros y Danzas, Los Zambomberos* de Colmenar de Oreja en la actuación que realizaron en Braojos de la Sierra el pasado 27 de mayo de 2017

El esparto ha estado presente en gran número de las actividades humanas, formando parte de la vida cotidiana de los hombres. Desde antiguo ha sido imprescindible para la industria naval, para la construcción y, sobre todo, para toda la actividad rural y agrícola. Todos conocemos la infinita variedad de utensilios de esparto que el labrador empleaba en sus faenas y para su casa, por lo que resulta complicado hacer un inventario completo de los útiles elaborados con esta fibra, pero señalamos algunos: aguaderas (para el transporte de líquidos envasados en cántaros a lomos de mulas o burros); bozales, ceberos (contenedores de grano que se colgaban junto al pesebre), capazos, caracolas, cestas, cuerdas, atillos, cunas, esteras, esparteñas, frentiles, fundas de hoz, maguales (para avivar el fuego), redes, lías, sogas, vencejos (correa que sujeta los pantalones a la cintura), guita, esteras, garbillos, felpudos, valeos para recoger las *cajoneras* de las caballerías, pitas, cinchas, liñuelos... Pocas plantas, por tanto, han ofrecido una mayor utilidad que el esparto. Ha sido, durante muchos siglos, el material que ataba el mundo.

En lo que a Colmenar de Oreja se refiere, la actividad del esparto mantuvo siempre una misma estructura social, por lo que los datos que se extraen del *Catastro del marqués de la Ensenada*¹ de 1753 pueden servir para el período que abarca desde la concesión de villa a Colmenar de Oreja a mediados del siglo XV, hasta las primeras décadas del siglo XIX:

“Hay al presente en esta villa doscientos, que aunque hay ciento cincuenta vecinos que también suelen ir a ganarse jornal, es la principal ocupación de éstos hacer sogas de esparto, a cuya causa ha parecido incluirlos en la clase de oficios mecánicos... que el jornal que ganan dichos doscientos vecinos el día que trabajan, computando unos tiempos con otros, es cinco reales y medio de vellón...”

Sin embargo, el *Catastro* cita únicamente a un solo arrendador de diezmos de la alcabala de la sogá, un tal Juan Granados, que también tenía arrendada la *ataduría* de la sogá, con una rentabilidad anual, por ambas, de 2.200 reales de vellón. Es decir, que una sola persona conseguía la adjudicación o compra de gran parte del esparto que se criaba en Colmenar de Oreja, esparto que luego era manufacturado por braceros sogueros, 150 como ocupación principal, y 50 dedicados solo en los tiempos en los que no les ocupaban los hacendados en las labores agrícolas. En ambos casos, era una industria auxiliar para las familias jornaleras y para los pequeños agricultores, que se dedicaban a ella durante largas veladas de invierno, y durante los días lluviosos en que se veían obligados a recogerse en su morada. Pero, en total, era una casi cuarta parte del vecindario de Colmenar de Oreja la que se empleaba en arrancar esparto para hacer sogas e hilar *manuelas*, en una industria en la que, según relata Constantino Hurtado en su libro *Colmenar de Oreja y su entorno*²:

*“... intervenía toda la familia, incluso los chicos, unos haciendo *niñuelo* y retorciéndolo otros con una rueca de tamaño grande y que, por razón del largo espacio que precisaba la operación, realizaban en plena calle, al efecto convertida en taller.”*

El tejido del esparto, es indudable, fue en Colmenar de Oreja una ocupación familiar, en la que la mujer realizaba un papel importante, superando en muchas ocasiones a los hombres por su habilidad³. Don Constantino Hurtado amplía la información recogida en el *Catastro del marqués de la Ensenada* afirmando que:

*“Fueron en la antigüedad los cerros que proliferan por la zona del campo llamada de *Cerros Abajo*, un día pertenecientes todos a los Propios de la villa, buenos criaderos de un esparto corto pero muy fino, cuyo aprovechamiento dio lugar a la formación de una importante industria local, por la mucha gente que llegó a ocupar y la abundancia de dinero que manejaba. Asentada en el denominado Barrio de la Espartería, enclavado en la parte vieja amurallada o Villa, la componían ya en 1751, según el libro de familias, 108 fábricas”.*

-
1. El interrogatorio ordenado por el marqués de la Ensenada, se realizó en Colmenar de Oreja el 16 de abril de 1753.
 2. HURTADO FERNÁNDEZ, Constantino. *Colmenar de Oreja y su entorno*. 1991, Gráficas Zenit, Madrid. págs 361/363
 3. PERIS BARRIO, Alejandro. *La tradición artesana de Colmenar Oreja (Madrid)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1997. Revista de Dialectología y tradiciones populares.

Y Tomás López, en su magna obra *Diccionario Geográfico*, de 1788, señala que unos años después, esto es, a finales del siglo XVIII, la dedicación a esta actividad había aumentado en Colmenar de Oreja (Alcañiz aporta el dato de que en 1873 Colmenar de Oreja exportaba 15.000 cargas de esparto elaborado) y los productos obtenidos se utilizaban en bastantes lugares de España:

“Produce gran cantidad de esparto que se emplea en labrar como la cuarta parte del vecindario, hilando a mano lo que llaman liñuelo y torciendo sogas que vienen a comprar de toda Castilla La Vieja y otras muchas partes”.

Una muestra palpable del esplendor antiguo de la industria del esparto en Colmenar de Oreja la tenemos en la fundación del humilladero en 1592, precisamente por un matrimonio de esparteros: Francisco del Pozo y Francisca la Marota, como recogió el cura ecónomo de Colmenar de Oreja don Santiago Benito Corredera⁴ en el libro que publicó en 1900 con el título *El Santísimo Cristo del Humilladero en Colmenar de Oreja, noticias recogidas por Santiago Benito Corredera*⁵:

“Había en esta villa de Colmenar de Oreja al fenecer el siglo XVI un matrimonio sin hijos, en desahogada posición, respecto á bienes de fortuna, según puede conjeturarse de su disposición testamentaria... Ni el marido ni la mujer ostentaban título de nobleza, ni siquiera pertenecían a la clase de los hijosdalgo del lugar, ni antes de sus nombres usaban el vulgarísimo don, que ahora estilan hasta los pordioseros. Se apellidaban lisa y llanamente Francisco del Pozo y Francisca la Marota. Parece que eran de oficio esparteros ó acaso comerciantes en sogas, toda vez que, al declarar en su testamento los créditos que tenían contra algunos vecinos y forasteros, resulta, que la mayor parte de ellos procedían de cierta cantidad de sogas ó de varios «gabajones de red»”.

El citado cura incluye en su libro, además, la letra de *La canción del espartero*, (que también reproduce don Constantino Hurtado en el suyo), de cuyo autor solo nos ofrece sus iniciales: AMDG. La letra fue musicada por Ángel Martín Pompey⁶. La partitura está fechada en Madrid el 27 de marzo de 1929, y aparece, de su puño y letra, dedicada al “Al Smº Cristo del Humilladero de Colmenar de Oreja”, en cuya iglesia fue estrenada en 1933.

La industria del esparto y la fabricación de sogas estaban también muy extendidas en los pueblos de alrededor, destacando su producción en Fuentidueña de Tajo, Valdaracete, Villamanrique de Tajo, Villarejo de Salvanes y Belmonte de Tajo, municipio éste último con tanta actividad en esta industria que se le conocía, y aun alguno lo conoce, como Pozuelo de la Soga.

4. Después de su ejercicio como sacerdote en Colmenar de Oreja, don Santiago Benito Corredera fue director espiritual de don Salvador Ricardo de Tavira y Acosta, marqués de Salas y Caballero de la Orden de Santiago. Años más tarde fue nombrado párroco de la iglesia de San Ildefonso en Madrid, donde fue detenido para ser fusilado en 1936 en Paracuellos del Jarama.
5. BENITO CORREDERA, Santiago. *El Santísimo Cristo del Humilladero en Colmenar de Oreja, noticias recogidas por Santiago Benito Corredera*.1900. Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, en la calle Juan Bravo, 5 de Madrid.
6. Ángel Martín Pompey. (Montejo de la Sierra el 1 de octubre de 1902-Madrid, 11 de septiembre de 2001). Hijo de Hilario Martín y Carlota Pompey. La familia se instala en Colmenar de Oreja en la década de 1920, donde el padre ocupa el cargo de organista. Aquí compone o estrena muchas de sus obras. Pertenece a la Generación del 27. Fue Premio Nacional de Música.

De la misma forma, a mediados del siglo XX, el autobús que se tomaba en Colmenar con destino a Aranjuez era conocido como La Espartera, pues no solo hacía la ruta de los municipios que se dedicaban a la elaboración del esparto, sino que era utilizado por los esparteros para llevar su género hasta el tren de Aranjuez con destino a Madrid.

El maestro de Colmenar de Oreja, Francisco de Pablos y Gostanza, hacía la siguiente mención a la industria del esparto en su libro *Colmenar de Oreja*, aparecido en 1900:

“El esparto es otro ramo importantísimo por la mucha gente que ocupa. Antiguamente estaba la riqueza del pueblo en los esparteros; pero hoy no sucede lo mismo por la decadencia en que está este género de algún tiempo a esta parte. Los muchísimos cerros que ocupan su extenso terreno lo crían con bastante abundancia, pero hoy apenas tiene valor.”

El declive de la industria del esparto en Colmenar de Oreja a que se refiere de Pablos tuvo lugar en los primeros años del siglo XIX y se debió a diversas circunstancias. En primer lugar, a que los terrenos donde crecía el esparto, en su mayoría de propiedad municipal, fueron repartidos, o vendidos, y roturados para uso agrícola, y los que eran de propiedad de la iglesia, también cuantiosos, fueron desamortizados y pasaron a manos privadas. En segundo lugar, la revolución industrial puso en el mercado una enorme cantidad de utensilios fabricados con otros materiales que acabaron con los que, para la agricultura, construcción o navegación, se fabricaban con esparto.

Sin embargo, la industria del esparto tuvo dos resurgimientos. Uno, tras la guerra de secesión americana, entre 1860 y 1865, con motivo de la abolición de la esclavitud, que trajo como consecuencia una enorme demanda mundial de esparto para suplir la caída de la exportación del algodón americano, imprescindible para la fabricación de papel y tejidos, lo que llevó a plantearse en muchos lugares la posibilidad de cultivar el esparto o, al menos, de perfeccionar los sistemas de su aprovechamiento, y el intento, que resultó fallido, de modificar con productos químicos la estructura del esparto para utilizarlo en la confección de ropa⁷. Y el segundo resurgir del esparto, tuvo lugar tras la guerra civil española, también como consecuencia de la carencia de pasta para la fabricación del papel:

“que enseguida la sustituyeron con el esparto, lo que acarreó, a pesar de la tasa de su precio, una vertiginosa carrera al alza, imposible de asumir la elaboración del esparto, lo que dio lugar a su desaparición.”⁸

Finalmente, la aparición en el mercado de la cordelería de plástico acabó por hundir definitivamente la antiquísima industria del esparto de Colmenar de Oreja.

-
7. PARDO Y MORENO, Eduardo. *Apuntes sobre el esparto, localidades donde se cría, métodos de beneficio y cultivos, usos generales a que se destina, y en particular su aplicación a la industria del papel*. Imprenta El Clamor. Madrid. 1864.
 8. HURTADO FERNÁNDEZ, Constantino. *Colmenar de Oreja y su entorno*. 1991, Gráficas Zenit, Madrid. pág. 361/363

EL COLMENARETE LEOPOLDO LÓPEZ INFANTES. Magistrado del Tribunal Supremo



Leopoldo López Infantes y Pérez nació en Colmenar de Oreja y murió en Madrid el 19 de marzo de 1931. Su padre, Manuel López Infantes, propietario y abogado, natural de Noblejas, con hacienda en Colmenar de Oreja, fue diputado a las Cortes Constituyentes por la provincia de Toledo en el Trienio Liberal de 1854 a 1856. Más tarde fue nombrado Gobernador de Segovia y de Zamora. Vivía en la calle que lleva el nombre de su hijo, Leopoldo López Infantes, y ocupaba la casa que hace esquina con la calle Soledad Alta, hoy de nueva planta, y que se conoció como la *Casa de los gorros*. Tuvo tres hijos: Matilde, Pedro y Leopoldo. Matilde López Infantes explotaba una calera en Colmenar de Oreja, con almacén de materiales en Madrid, desde donde se distribuía a toda España, y era representada por J. Charles Ponchón, con administración en la calle Lagasca, 9. Estaba activa en 1904. Y su hermano Pedro era vecino y labrador de Colmenar de Oreja, tenía hacienda en Noblejas, que vendió en 1863. Fue Juez de Primera Instancia en Talavera de la Reina. Falleció en 1864.

Retrato de don Manuel López Infantes, padre de Leopoldo López Infantes y Pérez.

Leopoldo López Infantes, estudió derecho entre 1880 y 1886 en la Facultad de Derecho de la Universidad Central de Madrid, donde se licenció en derecho civil, canónico y en derecho administrativo. En junio de 1889 fue propuesto por el Tribunal de oposiciones como aspirante a la Judicatura de Ultramar, y en 1890 fue nombrado Juez de Cavite en la Audiencia de Manila (Filipinas), puesto que ocupó hasta 1892, en que fue nombrado Juez de Camerines Sur, provincia en la región de Bicol en Filipinas con cabecera en Pili. En 1894 fue ascendido a Juez en Cebú, ciudad filipina situada en la costa oriental de la isla de Cebú, en la región de Bisayas Centrales.

En noviembre de 1894 fue nombrado Juez de Primera Instancia en Matanzas (Cuba) y fue condecorado con la Encomienda de Isabel La Católica, libre de gastos, por “los importantes servicios prestados en su carrera en Filipinas y Cuba”. Permaneció en Matanzas hasta 1896, en que fue ascendido a Teniente Fiscal de la Audiencia de Ponce (Puerto Rico). En este año publicó sus dos primeros libros: *Guía de la Policía Judicial ante los delitos públicos en las islas de Cuba y Puerto Rico*, editado por Galería Literaria en 1895; e *Instructor general de los jueces y fiscales de paz en Filipinas*, editado por el Asilo de Huérfanos de Malabón en 1896. En 1897 fue nombrado Teniente Fiscal de la Audiencia de lo Criminal de Ponce (Puerto Rico) y ese mismo año fue ascendido a Magistrado de la Audiencia de Ponce y Juez electo del distrito de la Catedral de Puerto Rico. Para entonces, Ponce era una ciudad de 22.000 habitantes, cabeza de partido judicial, a 129 km de San Juan de Puerto Rico. En 1899, tras la guerra contra Estados Unidos del año anterior, por Real Decreto de 7 de enero Leopoldo López Infantes

fue declarado excedente como Magistrado de la Audiencia, por Resolución del Gobernador General de la isla.

De vuelta a España, permaneció en excedencia hasta 1901, en que fue nombrado Magistrado de la Audiencia de Cádiz, pasando en 1902 a ocupar el mismo puesto en la Audiencia de Guadalajara, donde permaneció hasta 1905, instalado en la Plaza Marlasca, nº 11. Durante este período, se ocupó, entre otros muchos, del famoso caso del crimen de Colmenar de la Sierra, en el que fue abogado defensor el Sr. Salmerón. También durante este periodo (noviembre de 1902) apareció su libro *Apreciación de la prueba en materia criminal*, que se vendía en Madrid a 2.5 pesetas y 3 ptas. en provincias.

En 1905 fue nombrado Fiscal de la Audiencia de Logroño, pero regresó a Guadalajara en 1906 como Presidente de la Audiencia Provincial de Guadalajara, cargo que llevaba aparejado el de Presidente de la Junta General de Prisiones y del Tribunal Contencioso Administrativo. Ese mismo año de 1906 se ocupó del mediático caso del ermitaño de Cifuentes. En 1909, el Comité Central Antiduelista de España le encargó la formación de la Junta Antiduelista de Guadalajara, de la que fue nombrado Presidente. En 1912 fue ascendido y nombrado Fiscal de la Audiencia de La Coruña, donde intervino en el famoso caso del crimen de Maranchón.

En 1913 fue nuevamente ascendido y ocupó el puesto de Presidente de la Sala de lo Civil de la Audiencia de Valladolid, donde permaneció hasta 1921. Durante la estancia en esta ciudad, el 11 de noviembre de 1917 murió su pequeña hija María.

En 1922 fue nombrado Magistrado de la Audiencia de Madrid, y ese mismo año ascendió a Presidente de Sala de la Audiencia Territorial de Madrid y Fiscal del expresado Tribunal. Al año siguiente, 1923 ocupó el puesto de Presidente de la Audiencia de Madrid y fue nombrado Magistrado del Tribunal Supremo, del que fue Vocal en 1931, año en que falleció. (19 de marzo). Contrajo matrimonio con doña Nicolasa Giménez Sáenz (+ 9.09.1934), con la que tuvo dos hijos, la nombrada María, fallecida en Valladolid, y Manuel.



SOBRE EL RETRATO DEL ALCALDE CALIXTO JIMÉNEZ CARRERO.

El pasado día 28 de septiembre de 2016, don José Luis Fernández Carrero se dirigió al Ayuntamiento para solicitar que se colocara en la galería de fotografías de Alcaldes de Colmenar de Oreja la de su bisabuelo, Calixto Jiménez Carrero, solicitud que el Sr. Alcalde remitió para informe a esta Asociación.

Antecedentes.

En el año 1998, el entonces alcalde don Antonio García Fernández, emulando lo que se viene haciendo en otras instituciones públicas autonómicas y estatales, concibió la idea de crear una galería de retratos fotográficos de alcaldes de nuestra ciudad, a cuyos efectos solicitó a los descendientes de los alcaldes ya fallecidos y a los que aun vivían, un retrato suyo, limitando el período de la ocupación de cargo al período comprendido entre 1939 hasta nuestros días, de tal manera que en la actual galería están presentes don Rufino Herrero García (29.03.1939 a 24.08.1939), don Tomás Alcolado Sánchez (de 24.08.1939 a 20.06.1940), don Antonio Juan y Seva Saraldi (20.06.1940 a 16.05.1949), don Juan Freire Conca (16.05.1949 a 31.10.1962), don Antonio Fernández Hernández (31.10.1962 a 16.12.1970), doña María Teresa Freire Conca (16.12.1970 a 23.02.1976), don José Hernández Fernández (28.03.1976 a 19.04.1979), don Antonio Benito Peral (19.04.1979 a 11.03.1983), don Constantino Hurtado Fernández-Sancho (21.03.1983 a 23.05.1983), don Antonio García Fernández (23.05.1983 a 1999), doña Visitación González Villa (de 1999 a 2003), doña Pilar Algovia Aparicio* (2003 a 2011), don Francisco José García Paredes (2011 a 2015), don Víctor Manuel Díaz García* (2015 a 2016). De todos los alcaldes mencionados, doña Pilar Algovia y don Víctor Manuel Díaz García no han aportado aun su retrato para ser colocado.

La decisión de colocar exclusivamente a los alcaldes habidos a partir de 1939 fue adoptada para evitar la polémica que podría resultar de colocar los retratos de los alcaldes nombrados durante la guerra civil española, esto es, a don Francisco Sobrino Tornero (05.03.1936 a 25.02.1937), los alcaldes accidentales José Fernández Pérez (05.09.1936 a 20.10.1936), Jesús Adsuar Rubio (20.10.1936 a 05.12.1936), Martín Mingo Mingo (05.12.1936 a 25.02.1937), y de nuevo alcaldes don José Vallega Luengo (25.02.1937 a 12.03.1938), don Gerardo Caballero Hita (12.03.1938 a 12.08.1938), don Salomón García Cuesta (12.08.1938 a 01.02.1939), accidentalmente don Rodrigo Benito Mingo (02.02.1939 a 15.03.1939), y el último alcalde don Ángel Cerezo Hernández (15.03.1939 a 29.03.1939).

La exclusión de los alcaldes nombrados en Colmenar durante la guerra civil parece hoy un auténtico anacronismo, pues el espíritu de reconciliación y de perdón para todas las partes propugnado y conseguido durante la Transición Española no alcanzó, en este solo sentido, a nuestro Ayuntamiento, por lo que, **a nuestro juicio, debería ampliarse la galería de retratos fotográficos de los alcaldes de Colmenar de Oreja a todos aquellos que lo han sido, con independencia del año en que ocuparon el cargo y, por supuesto, con independencia de su adscripción política y de su ideología** y con el único límite de la voluntad de los familiares o descendientes de aportar su retrato. La salvedad a esta solución objetiva, justa y democrática es la de obviar a los Tenientes de Alcalde que ocuparon la alcaldía de manera accidental por licencia, que no renuncia, de los alcaldes titulares y que ya hemos señalado.

Esta cuestión afecta indirectamente a don Calixto Jiménez Carrero, pues aunque fue alcalde entre los años 1906 y 1909, no tendría sentido aceptar su inclusión saltándose, desconociendo o ignorando, a los alcaldes del período de 1936 a 1939.

Sobre el alcalde Calixto Jiménez Carrero

Fue, efectivamente, alcalde de Colmenar de Oreja entre el 15 de julio de 1906 y el 1 de julio de 1909, en un primer período, y desde el 18 de noviembre de 1909 hasta el 31 de diciembre de 1909, en un segundo. Fue asimismo concejal del Ayuntamiento en varias corporaciones municipales, y ya anciano lo fue durante un corto período de tiempo al advenimiento de la IIª República el 16 de abril de 1931. Militó en Izquierda Republicana, partido en el que fue muy activo, y mantuvo una muy buena relación con el periódico *La Justicia*, de Madrid, fundado por Nicolás Salmerón, hasta tal punto que en el número de 12 de mayo de 1897 se le cita diciendo: “Nuestros queridos amigos y correligionarios de Colmenar de Oreja D. Salustiano Fernández Toledo y D. Evaristo Jiménez Carrero, nos ruegan saludemos en su nombre...”

A partir de 1899 participó en numerosos *meeting* tanto en Colmenar de Oreja como en Madrid, debutando en el celebrado en la capital en el que, con su traje de labrador, su sola presencia en la tribuna provocó primero un movimiento de simpatía y, más tarde, una verdadera conmoción con sus palabras, como recogió *Los Dominicales del Libre Pensamiento* de septiembre de 1899:

“Evaristo Jiménez, modesto agricultor de Colmenar, hace uso de la palabra, y su sola presencia en la tribuna con su traje da labrador, provoca hacia él un movimiento de simpatía qua se explaya en un estruendoso aplauso. Dotado de un juicio sensato y sereno, comienza a hacer, con saetas bien afiladas, con tan certeros disparos a lo que le estorba al pueblo, que se ve al delegado de la autoridad removerse en su asiento, dando señales de mal reprimido enojo”.

Efectivamente, la intervención de Evaristo Jiménez provocó un tumulto que fue recogido por *El Correo Español*, *El Globo* y *La Época* de 30 de septiembre de 1899, que subtítulo “Varios discursos. El orador de Colmenar. Tumulto indescriptible”:

“EVARISTO JIMÉNEZ. Empieza manifestando que va a hablar no porque tenga condiciones para ello, sino por el odio a la monarquía. Dice que no ha recibido más educación que la del arado. Cree que de todas las desgracias que nos han pasado tienen la culpa las instituciones. Opina que puesto que el Congreso católico de Burgos ha lanzado un guante a los republicanos, estos no deben solo recogerle, sino darles con él en los hocicos. Promuévese alguna algazara al oír esto. El Presidente le manda bajar de la tribuna, el orador no le hace caso. Recuerda que en el incendio de un convento de monjas de Segovia se encontró... El Presidente le interrumpe para mandarle otra vez que se calle. Jiménez no obedece y tiene la presidencia que bajarle a la fuerza de la tribuna. El público insulta al Presidente y silba con fuerza. Tienen que dejar volver a la tribuna al de Colmenar, que es ovacionado. ¡Que hable! Grita el público. La presidencia se lo prohíbe y el escándalo es indescriptible. El representante de Zaragoza dice que el Presidente no ha cumplido con su deber, porque lo que iba Jiménez a manifestar lo ha publicado *El Motín*. El tumulto dura más de diez minutos, cada vez con más intensidad...”

Asimismo, Evaristo Jiménez participó como orador en cuantos actos organizaban en Colmenar los republicanos, como, por ejemplo, el del 26 de marzo de 1901, a la que asistió el mismísimo Nicolás Salmerón, que había sido Presidente del Poder Ejecutivo en la Primera República y Presidente de La Unión Republicana, que documentó el diario *El Liberal* del día siguiente:

“En la noche de ayer se celebró en el teatro de Colmenar de Oreja una reunión republicana, á la que asistieron D. Nicolás Salmerón Alonso y D. Emilio Menéndez. Presidió la reunión el conocido abogado de aquella localidad, D. José García Castellanos. Pronunciaron elocuentes discursos -según nos comunica nuestro corresponsal D. Francisco de Pablos- los Sres. Menéndez Pallares, Salmerón, Castellanos, Fernández Toledo y Jiménez (D. Evaristo). Los oradores expusieron las ventajas de la República sobre la monarquía, el estado de ruina en que se halla el país y el desarrollo peligroso que ha tomado la cuestión religiosa. Todos fueron muy aplaudidos.”

Es evidente que, a pesar de la enorme distancia intelectual entre ambos, Evaristo Jiménez mantuvo una relación política muy próxima con el líder republicano español, a quien admiraba profundamente. El 27 de marzo de 1903, mandó a Nicolás Salmerón el siguiente telegrama que fue publicado por *Los Dominicales del Libre Pensamiento*:

“Colmenar de Oreja, 27. Saludo al jefe del partido republicano español; pronto saludaré al Presidente de la República - Evaristo Jiménez.”

A finales de 1903, Evaristo Jiménez participó en la creación de la Tertulia Republicana de Colmenar de Oreja, que llegó a contar con más de 300 socios:

“Colmenar de Oreja. La inauguración de la Tertulia Republicana de Colmenar de Oreja se ha celebrado con una velada, en la que pronunciaron entusiastas discursos los señores Herrera y Jiménez. La banda de música del Casino interpretó diversas piezas, cantando el orfeón escogidas composiciones. En el teatro se celebró una función en honor de los propagandistas, que fueron recibidos con vítores y á los sonos de La Marsellesa. El nuevo Círculo republicano cuenta ya con 300 socios y se confía duplicar el número tan pronto como termine la vendimia.” (*El Liberal*. 10 de octubre de 1903)

El Círculo Republicano de Colmenar de Oreja tenía su sede en el Casino, desde donde se organizaban las actividades del partido, como la señalada por *El País* de 4 de febrero de 1905, donde también intervino como orador Evaristo Jiménez Carrero:

“En Colmenar de Oreja. Organizado por los republicanos de este pueblo el *meeting* de propaganda que anunciamos hace días, se celebró el viernes por la noche, saliendo de Madrid los expedicionarios en el tren discrecional de la tarde. Fueron éstos recibidos en la estación por el Comité Local y buen número de correligionarios, y acompañados por ellos visitaron el Casino de la Unión Republicana. Después de recorrer el simpático pueblo, del que detenidamente hablaremos en otro trabajo, se celebró un banquete de unos cincuenta cubiertos, admirablemente servido en uno de los cafés. Y terminado este acto, en el que dominó la más simpática alegría, acudimos al teatro donde se verificó el mitin. El teatro de Colmenar de Oreja es lindísimo, espacioso y muy bien decorado. Comenzó el mitin á las nueve en punto, ocupando la presidencia D. Evaristo Jiménez, quien la cedió al Sr. Galán, del Comité de Chinchón... D. Evaristo Jiménez, pronunció un discurso muy elocuente, interrumpido frecuentemente por los aplausos de la numerosa concurrencia. Se ocupó de política general y de política local en su relación con la administración municipal, fustigando duramente al caciquismo.”

Evaristo Jiménez no ejerció la política solo en su sentido teórico, sino que llevó a la práctica sus convicciones y su ideología, evidenciando un profundo interés por la cuestión social de sus vecinos, como queda de manifiesto en la carta que mandó y publicó *El País* de 30 de junio de 1899:

“Don Evaristo Jiménez Carrero, labrador de Colmenar de Oreja, nos escribe una sentida carta detallando la triste situación en que se encuentran los labradores de Valdaracete, Villarejo de Salvanés, Valdelaguna, Chinchón, Villaconejos y Colmenar, por efecto de las últimas tormentas. Los campos han quedado arrasados por completo y las cosechas perdidas. Los agricultores tienen que vender el ganado para vivir y las faenas agrícolas han concluido por este año. La miseria crece por momentos, haciéndose difícilísima la vida en toda aquella comarca y el gobierno, á quien pidieron protección, contesta que está agotado el presupuesto y que se pueden morir de hambre. Nuestro comunicante dice, con gran razón, que no se explican que no haya ni una peseta para ellos y que se puedan gastar 240.000 en poner la birreta cardenalicia al Museo de León XIII en Madrid. No tiene explicación, es cierto, pero ello es que sucede así quizás porque el gobierno sabe que pasa por todo el pacientísimo pueblo español.”

Como alcalde, se destacó en su intervención para calmar los ánimos en la revuelta que las mujeres de Colmenar de Oreja protagonizaron en 1906 reclamando la bajada de los impuestos de consumo que se había acordado en Madrid, y en la que tuvieron que intervenir la Guardia Civil y el Gobernador de la provincia, que mandó a un inspector que detuvo a los instigadores de la algarada. El alcalde, Calixto Jiménez Carrero se entrevistó con el Gobernador, amenazándole con dimitir si no cambiaba el sistema de cobranza en contra del que estaban todos los vecinos de Colmenar de Oreja, incluso los mayores contribuyentes. La noticia fue recogida en el número del 19 de abril de *El Imparcial*.

También destacó el alcalde para defender la contratación de parados de Colmenar de Oreja en los trabajos de reconstrucción del Caz, que quedó destrozado tras una terrible tormenta sucedida en septiembre de 1906, que duró varios días y asoló el pueblo, perjudicando sobre todo a los fabricantes de tinajas, que se encontraban en el momento álgido de la temporada, pues la cocción necesitaba tiempo seco y caluroso. Pues bien, para la reparación del Caz, su propietario, el Patrimonio del Estado, contrató fundamentalmente a vecinos de Aranjuez, Villaconejos, Villarrubia de Santiago y Ocaña, mientras que los parados de Colmenar de Oreja se concentraban a cientos en la Plaza.

No lo tuvo tampoco sencillo el alcalde Jiménez Carrero durante 1908, pues el 5 de febrero se publicó una Real Orden por la que se prohibía tajantemente que se corriesen toros o vacas, ensogados o en libertad, por las calles de los pueblos, y hacía, además, responsable al alcalde de que no interviniesen en la lidia de las corridas y novilladas personas no autorizadas expresamente por el Gobernador Civil, de tal manera que nuestro alcalde se vio obligado a acatar la “soberana orden”, como explicó a sus concejales, y prohibir los encierros y las bajadas, decisión que, hemos de entender, no tuvo que ser en absoluto sencilla ni popular.

En 1908 mandó a la Guardia Civil para que detuviera al agente ejecutivo del municipio, Natalio Camuñas Marqués, por el presunto desfalco de 1.500 pesetas de las arcas del Ayuntamiento, según publicó *El Imparcial* en su número de 29 de septiembre de 1908.

Durante su mandato se produjeron los trágicos asesinatos del niño Nicolás (1906), que ya hemos documentado en otras publicaciones municipales (*Colmenarte*), y de Martín Freire a manos del viudo Juan Figueroa (1908), que le disparó cuando el primero se mofó de su supuesta aventura amorosa con su criada. Pues bien, este desgraciado suceso dio lugar a que el alcalde tuviera que acudir como testigo al juicio que se celebró en Madrid, proceso durante el que el alcalde saltó a los titulares de la prensa como “Un alcalde que no cree en Dios pero que cree en el diablo”. Efectivamente, como dejó documentado Claudio Sánchez-Albornoz en su *Anecdotario Político*:

“Se había cometido un delito en Colmenar de Oreja. El alcalde del pueblo había sido llamado a declarar. ¿Juráis decir la verdad en cuanto os sea preguntado?” Le interrogó el presidente de la Audiencia. “No, no juro, dijo, porque yo no creo en Dios”. El presidente le replicó invocando el artículo de la Ley de Enjuiciamiento que castigaba con una multa a quienes se negasen a jurar. El ateo alcalde de Colmenar, ante la amenaza a su bolsillo, consintió en prestar juramento, pero haciendo constar que lo hacía por no pagar la pena pecuniaria, porque él no creía en nada. En el curso del interrogatorio, el armero mostró al incrédulo alcalde la pistola con que se había cometido el delito para que atestiguara si era o no de la propiedad del criminal. Como el armero se la mostrase con el cañón dirigido hacia el pecho, el alcalde ateo desvió con la mano la dirección del arma. La escena se repitió tres veces; tres veces el testigo que no creía en Dios apartó con la mano el cañón de la pistola, con la que distraía o intencionadamente, le apuntaba el armero. A la tercera vez, este le dijo: “Hombre, no tema, aquí las armas están siempre descargadas”. Pero, entre las sonrisas de la Sala y del público, el alcalde de Colmenar de Oreja respondió muy serio: “Sí, pero a veces las carga el diablo”.

La noticia fue recogida, entre otros, por el periódico *El Imparcial* en su número de 16 de marzo de 1909, que, sin embargo, da otra versión que la relatada por Sánchez-Albornoz:

“Cuando coge el alcalde el revólver para examinarle, el Presidente, Sr. Martí Correa, le dice:

- Ponga, ponga el arma mirando hacia el arriba, señor testigo.

El público rió estrepitosamente y el testigo exclama:

- Es verdad, que a veces el demonio las carga (el alcalde cree en el demonio)”.

Tenemos documentada otra anécdota sobre Calixto Jiménez Carrero, que dejé escrita en mi libro *Historia taurina de Colmenar de Oreja* y que relaté en la conferencia que impartí en septiembre de 2016 en el museo con el título *Las estancias de Ulpiano Checa en Colmenar de Oreja*, y se refiere a la visita que el pintor hizo a nuestra ciudad el 1 de octubre de 1909, cuando el señor Jiménez Carrero ya no era alcalde, sino concejal. Pues bien, Ulpiano Checa venía a Colmenar a presenciar la subasta pública de su cuadro *El centinela*, cuyos beneficios se destinarían a asistir a los soldados de Colmenar heridos en la guerra que España estaba sosteniendo en el Rif, o a socorrer a las familias de los soldados que resultaron muertos. El entonces alcalde don José González Pérez fue solo a la estación de tren de Colmenar de Oreja a recibir a Ulpiano Checa, lo que originó una fuerte polémica en la sesión plenaria que celebró el Ayuntamiento semanas más tarde, pues don Calixto Jiménez argumentaba, y con razón, que a los demás Concejales les hubiera gustado haber sido invitados a recibir al “insigne pintor, hijo de este pueblo”. El alcalde intentó excusarse diciendo que su deseo habría sido que todos los concejales le acompañasen, pero que no les invitó porque en la tarde del día 11 de septiembre en que tuvo lugar el encierro de las reses que se lidiaron el día 12, invitó a todos los concejales para que le acompañaran a ese acto y solo asistieron tres, “recibiendo con ello un verdadero desaire”, por lo que “temeroso de recibir otro si les invitaba a que se fuera a recibir al Sr. Checa y no asistieran, por esta causa no lo verificó”. Lógicamente, el concejal Calixto Jiménez no se tragó la excusa y protestó insistentemente.

Según cuenta don Constantino Hurtado, secretario que fue del Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, en su libro *Colmenar de Oreja y su entorno*, don Calixto Jiménez Carrero, a quien se conocía con el nombre de Evaristo, fue en su juventud amigo del gran don Nicolás Salmerón, de quien asimiló el republicanismo y el agnosticismo. Fue, a juicio de don Constantino, **un hombre recto y tolerante**.

Conclusión.

Por no ser un asunto menor rebatir y modificar el concepto que inicialmente se utilizó para la colocación de los retratos fotográficos de los alcaldes de Colmenar de Oreja, sería aconsejable que el asunto fuera tratado en Pleno o, al menos, en una Comisión Informativa con presencia de todos los grupos políticos representados en la Corporación.

A mi juicio, creo necesario que el espíritu de la transición española alcance a la galería de retratos de alcaldes de Colmenar de Oreja y, de igual manera que personalidades tan relevantes en ese periodo histórico ocuparon un puesto en el Congreso de los Diputados (como don Santiago Carillo Solares o doña Dolores Ibárruri Gómez), **no veo ningún obstáculo para que los retratos de los alcaldes republicanos nombrados durante la Guerra Civil no puedan ocupar un sitio en la galería de alcaldes del Ayuntamiento de Colmenar de Oreja.**

Si así lo acuerda el Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, debería solicitarse una fotografía, si es que la tienen, a los familiares de los siguientes alcaldes:

- Don Francisco Sobrino Tornero (05.03.1936 a 25.02.1937).
- Don José Vallega Luengo (25.02.1937 a 12.03.1938).
- Don Gerardo Caballero Hita (12.03.1938 a 12.08.1938).
- Don Salomón García Cuesta (12.08.1938 a 01.02.1939)
- Don Ángel Cerezo Hernández (15.03.1939 a 29.03.1939).

De esta manera, quedaría expedita la vía para aceptar también la inclusión de los retratos de los alcaldes anteriores a 1936, como es el caso de don Calixto Jiménez Carrero quien, por lo mucho leído sobre su persona, fue, como quedó dicho, un alcalde recto y tolerante.

Recordamos, igualmente, que doña Pilar Algovia Aparicio aún no ha enviado su fotografía y que debería solicitar el envío de la suya a don Víctor Manuel Díaz García.

Es cuanto, bajo mi leal saber y entender, tengo que informar sobre el asunto. No obstante, el Sr. Alcalde, o el Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, decidirán lo que estimen más conveniente.

PROPUESTA DE DENOMINACIÓN DE CALLES

La Asamblea General de la Asociación Amigos del Museo Ulpiano Checa y de la Historia de Colmenar de Oreja, aprobó por unanimidad, en la sesión que celebró el pasado 2 de julio de 2017, proponer al Ayuntamiento de Colmenar de Oreja dar el nombre de dos colmenaretes ilustres a dos calles de la ciudad. El texto del acuerdo es el que textualmente se transcribe:

“Expone el Sr. Presidente que, a su juicio, hay dos personas que, por diferentes motivos, han formado parte de la historia de Colmenar de Oreja y que, por lo méritos contraídos, merecen que su nombre perdure en la memoria de nuestra ciudad dándoles el nombre de una calle.

Se refiere, en primer lugar a don **Constantino Hurtado Fernández**, Secretario que fue durante más de cuarenta años del Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, porque no solo en el desempeño de su cargo se destacó en el servicio de los intereses generales de su pueblo, sino que, excediéndose de lo que a él le era exigible, propició la fundación del primitivo Museo y fue el negociador hábil y constante para obtener de la familia de Ulpiano Checa la donación de obras que hicieron posible su inauguración en 1960. Pero, además, don Constantino Hurtado inició, con los medios entonces disponibles, la investigación general sobre la historia de Colmenar de Oreja, que plasmó en su libro *Colmenar de Oreja y su entorno* (Ed. Zénit. Madrid 1991) que ha servido de base para posteriores trabajos de otros autores y que sigue siendo un libro insustituible de consulta para aficionados e investigadores.



Asimismo, se refiere el Sr. Presidente al vecino de Colmenar de Oreja don **Jorge Aguilar**, soldado del Regimiento de Barbastro que se destacó por su heroicidad en la batalla del Barranco del Lobo, en la trágica noche del 27 de julio de 1909, en la que las tropas españolas sufrieron más de 700 bajas. Tal y como se tiene relatado en la Memoria de 2015 de esta Asociación, don Jorge Aguilar “fue el primer soldado español que atravesó el Barranco del Lobo y se batió heroicamente con varios moros, de los cuales mató a dos e hizo huir a los restantes. Solo, a tiro limpio primero y a bayoneta calada después, se mantuvo luchando a la desesperada, hasta que llegó en su auxilio una compañía destacada. Cuando las tropas regresaron a su cuartel, Jorge Aguilar traía, además de su fusil, otro de un moro y su gumía. Por tal acción de guerra fue recompensado con una cruz roja, pensionada y vitalicia, de 7,55 pesetas, y se le ascendió a cabo. Jorge Aguilar fue repatriado con su batallón en enero de 1910.

El tren que conducía a los soldados llegó a Córdoba el día 17 de enero y allí tuvieron una gran fiesta de bienvenida, con cohetes, vivas a España y aplausos, encabezando la recepción el Alcalde de Córdoba. Los oficiales pasaron a un restaurante, donde el teniente coronel de las fuerzas, Luis Carniago, fue presentando a los asistentes a la cena a los héroes que le acompañaban. En un momento determinado el teniente coronel ordenó que se buscara a un cabo de su batallón, y así que estuvo presente, con el gorro descubierto y marcialmente cuadrado, el oficial hizo un elogio de su valor. Finalizó sus palabras dirigidas al cabo, nuestro paisano Jorge Aguilar, diciendo:

“Lástima que este cabo no pueda aspirar a otros empleos, porque no sabe leer ni escribir. El cabo Aguilar es de Colmenar de Oreja, y el municipio de su pueblo ha acordado ponerle su nombre a una calle”.

Pues bien, nunca llegó a ponérsela.

Por todo lo expuesto, sometido el asunto a deliberación y votación, se acuerda por unanimidad:

Primero.- Proponer al Ayuntamiento de Colmenar de Oreja que una de las vías públicas que actualmente y de manera repetitiva lleva el nombre de Monjas (calle Monjas, Bajada Monjas, Callejón de las Monjas, Calle Agustinas Recoletas, Prolongación Agustinas Recoletas), pase a denominarse calle de don Constantino Hurtado.

Segundo.- Proponer al Ayuntamiento de Colmenar de Oreja que el actual pasadizo existente entre la Plaza del Zacatín y la calle Pozo de la Nieve, se le ponga el nombre de Pasadizo del cabo Jorge Aguilar, dándose el caso que en tal pasadizo vive ahora alguno de sus descendientes.