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

Asociación
AMIGOS DEL MUSEO ULPIANO CHECA
y de la Historia de Colmenar de Oreja

Memoria 2021



Índice

Portada. ***La ninfa Egeria dictando a Numa Pompilio las leyes de Roma***. Ulpiano Checa. O/L. 1885. MUCH			1
Índice			2
I. LA ASOCIACIÓN			3
A	1	Miembros de la Asociación	4
	2	Breve resumen de la gestión durante 2021	5
	3	*In memoriam*. DON FERNANDO CORTINA. Una vida dedicada a la historia de Colmenar de Oreja	13
	4	DON GREGORIO PIÑA. Donación de retratos para el teatro Diéguez.	14
	5	DON FRANCISCO HARO DONOSO, más que un gran coleccionista de obras de Ulpiano Checa	15
II. MUSEO ULPIANO CHECA			17
A	**COLABORACIONES**		
	1	*Escultoras en París 1889-1929: cuestiones de visibilidad. Carrera profesional, ediciones en bronce y dimensión comercial de su obra*. Conferencia de Julio Plaza Pérez en el Museo del Prado representando al Museo Ulpiano Checa.	18
	2	*Sobre cine y pintura: la relación entre Edward Hopper, Ulpiano Checa el cine del siglo XX*. Por Elena Martín Pereira	25
	3	*Los murales de Ulpiano Checa en la iglesia de Santa María La Mayor de Colmenar de Oreja*.	38
	4	*La destrucción de Pompeya por el Vesubio en el arte.*	47
B	**ENTRADA DE OBRA**		**51**
	1	*El crepúsculo*. Donación de POP 87 FILMS SLU	52
	2	*Portrait de Mlle. A.P*. Donación del Cuadro Artístico de Colmenar de Oreja.	54
	3	*Vieille femme de Bagnères de Bigorre*. Depósito temporal de Domingo Bueno Manzanares	56
	4	*Pucheros y alcarrazas*. Depósito temporal de Francisco Haro Donoso	59
	5	*Plaza de la Concordia* y *Paisaje de Italia*. Depósito temporal. Colección Thyssen Bornesmiza.	61
C	**OBRAS APARECIDAS**		62
	1	*Salida a la fantasía*. 1909	63
	2	*Rapto bárbaro*	64
	3	*La Anunciación* de la Sala capitular del convento de las Comendadoras de Santiago de Madrid	64
	4	Las obras mal clasificadas como de Checa	65
D	**EXPERTIZACIONES**		67
	1	*Bodegón con flores*. Las dedicatorias de Ulpiano Checa.	68
	2	*La Inmaculada Concepción* de la Parroquial del Señor San José de Sevilla	71
E	**EXPOSICIONES TEMPORALES**		**73**
		Antonio Cavagnaro. *Óleos de encierro*	74
		Miradas insólitas. Art outsider.	76
F	**ESTADÍSTICA DE VISITANTES**		**77**
III. HISTORIA DE COLMENAR DE OREJA			78
A	Colmenar de Oreja y el Atlas Geográfico Español de Tomás López (1787-1788).		79
B	Jorge de Morales, el cura Colmenar de Oreja que puso a Garcilaso de la Vega el hábito de la Orden de Santiago.		93
C	El trabajo de Fin de Master de Marta Galán García. *Los libros sacramentales en la parroquia de Colmenar de Oreja, desde sus inicios hasta la muerte de Felipe IV*.		95
D	Los cirujanos y enfermeras de las Brigadas Internacionales en el hospital de Colmenar de Oreja. 1937		96

I. LA ASOCIACIÓN

1. Miembros de la Asociación
2. Breve resumen de la gestión durante 2021
3. In memoriam. DON FERNANDO CORTINA. Una vida dedicada a la historia de Colmenar de Oreja
4. DON GREGORIO PIÑA. Donación de retratos para el teatro Diéguez.
5. DON FRANCISCO HARO DONOSO, más que un gran coleccionista de obras de Ulpiano Checa.

MIEMBROS DE LA ASOCIACIÓN

JUNTA DIRECTIVA

Presidente
Ángel Benito García
Vicepresidenta
Pilar Algovia Aparicio
Secretario
Juan Rodríguez Durán
Tesorera
María Luz Benito García
Vocales
Julio Alberto Plaza Pérez
Gregorio Piña García
Alejandro García Fernández-Checa
Juan Manuel Limón Morante

Socios fundadores

Antonio Benito Peral
José Francisco Olivas Carpio
Santiago Blasco Martín
Francisco José García Paredes
Celestino Muñoz González
María Rosa Hurtado Fernández-Sancho
Darío Martínez Gil-Fluxá
Juan Pablo Monserrat Gago
Jesús Olivas del Castillo
Angélica Velasco Hita
José Carlos Martínez Guerrero
Ángel Luis García Cruz
Antonio Velázquez Sicilia
Isaías Ayuso Reyeros
Manuel Fernández Cañadas
José Luis Fernández de Pablos

Socios de número

Francisco Diezma Alonso
Alejandro Val Rovira
Miguel Ángel Olivas Haro
Dácil Fernández Reig
María Teresa de Jesús Reig Brondo
Yaiza Fernández Reig
José Luis Freire Escobar
Crescencio Fernández Huerta
Marcos Marugán Dutra
Sonia López Jerez
Santiago García Benito
Ana Casero Cuéllar
César Muñoz Hidalgo
María del Carmen Cruz Carretero
Fernando Martín Vicente
Luz Elena Bermúdez Picón

2. Breve resumen de la gestión durante 2021

Durante este segundo año de pandemia, la afluencia de visitantes al MUCH se fue recuperando, lentamente durante el primer trimestre, y de manera intensa durante el periodo en que las fronteras de la Comunidad de Madrid permanecieron cerradas para evitar la expansión del virus, tiempo este durante el que los capitalinos y madrileños acudieron en buen número a nuestra ciudad y llenaron, dándoles un respiro económico, restaurantes y terrazas. En todo ese tiempo, sin embargo, la actividad mantenida por la *Asociación Amigos del Museo Ulpiano Checa* con otros museos e instituciones académicas fue, desde los primeros días de 2021, más que notable, como informamos ahora y veremos a lo largo de esta memoria.

1. **Relaciones con museos nacionales e internacionales: Museo del Prado, Museo Sorolla, Museo de Bellas Artes de Budapest, Kunsthalle Bremen.**

El pasado 22 de febrero de 2021, don Julio Plaza, vocal de nuestra Junta Directiva, dictó en el **Museo del Prado**, en representación del Museo Ulpiano Checa, la conferencia *Escultoras en París 1889-1929: cuestiones de visibilidad. Carrera profesional, ediciones en bronce y dimensión comercial de su obra*, dentro de las actividades del Congreso *Un siglo de estrellas fugaces,* organizado por la pinacoteca nacional.

El 13 de septiembre de 2021 el **Museo Sorolla** se puso en contacto con nosotros para informarnos de que, en el marco de la exposición temporal "Sorolla. Tormento y devoción", estaban realizando un itinerario, complementario a la visita, sobre iglesias de Madrid con arte del siglo XIX, pidiéndonos información acerca de los frescos de *La Anunciación*, *La presentación de la Virgen* y *San Cristóbal* que Ulpiano Checa realizó en la Iglesia de Santa María la Mayor en Colmenar de Oreja, por lo que remitimos la documentación gráfica y escrita suficiente para justificar la inclusión de nuestra iglesia en esa ruta.

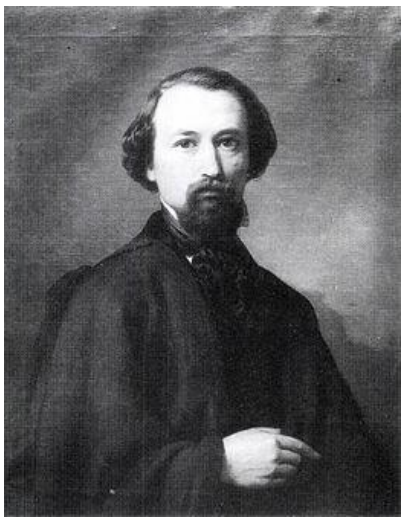
La exposición *Sorolla, tormento y devoción*, que se pudo visitar entre los días 12 de julio de 2021 y 9 de enero de 2022, acercó la obra de los primeros años y la pintura religiosa de Joaquín Sorolla y Bastida. La muestra, en la que también participó el Ministerio de Cultura y Deporte, fue comisariada por Luis Alberto Pérez Velarde, quien, en la visita que hizo al Museo Ulpiano Checa el pasado día 18 de septiembre, nos confirmó el proyecto de ampliar la visita a la exposición temporal con una ruta en la que descubría la pintura del siglo XIX más desconocida: la religiosa conservada *in situ* en cinco espectaculares iglesias, entre las que, finalmente, se incluyó la iglesia de Santa María La Mayor de Colmenar de Oreja, además de las de Madrid San Antonio de la Florida, San Francisco el Grande, Pontificia de San Miguel y San Jerónimo el Real, según puede observarse en el plano guía que se editó para la ocasión, que aparece en la página siguiente.

Conocíamos al doctor Pérez Velarde[1], comisario de la exposición, de su época de conservador del Museo del Greco de Toledo, pues fue entonces cuando mantuvimos con él correspondencia para aclarar alguna relación entre Ulpiano Checa y nuestro museo y el pintor sobre el que estaba escribiendo su libro *El pintor Antonio Gisbert (1834–1901),* que finalmente presentó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid el 27 de noviembre de 2019.

[1] Luis Alberto Pérez Velarde. Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense en 2016 con su tesis doctoral sobre el pintor Antonio Gisbert. Pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos del Estado desde el año 2009. Ha trabajado activamente en el campo de la investigación, desarrollando la mayor parte de su labor en torno al arte del siglo XIX y la pintura toledana barroca. Ha trabajado como conservador en el Museo del Greco de Toledo y en la actualidad es conservador del Museo Sorolla.



Con cierta frecuencia y por distintas razones, alguna de las obras de Ulpiano Checa adquiere notoriedad. En esta ocasión, porque el **Museo de Bellas Artes de Budapest** ha realizado una exposición sobre el pintor húngaro József Molnár (1821-1899)[2], por el bicentenario de su nacimiento y autor, entre otras obras, de *Destrucción de Pompeya (Peligro en Pompeya*), un óleo sobre lienzo de 276 x 410 cm. realizado en 1876. A la vez, el citado museo ha publicado un catálogo que lleva por título *Idilio y horror. József Molnár nació hace doscientos años*, en el que ha incluido la obra *Los últimos días de Pompeya* de Ulpiano Checa, cuya reproducción fotográfica nos fue solicitada el pasado 7 de septiembre por la profesora Magdolna Rajkai, del departamento de exposiciones del *Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery of Budapest*.



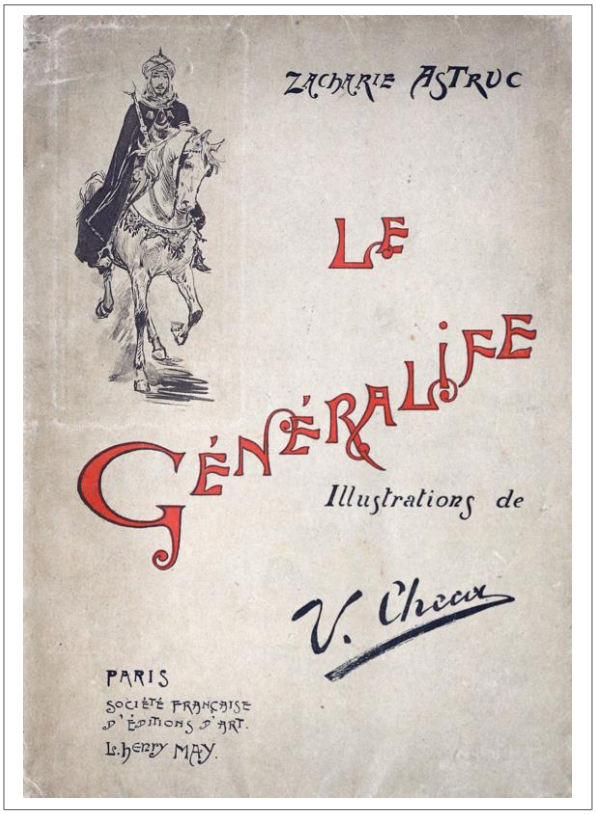
El pintor József Molnár

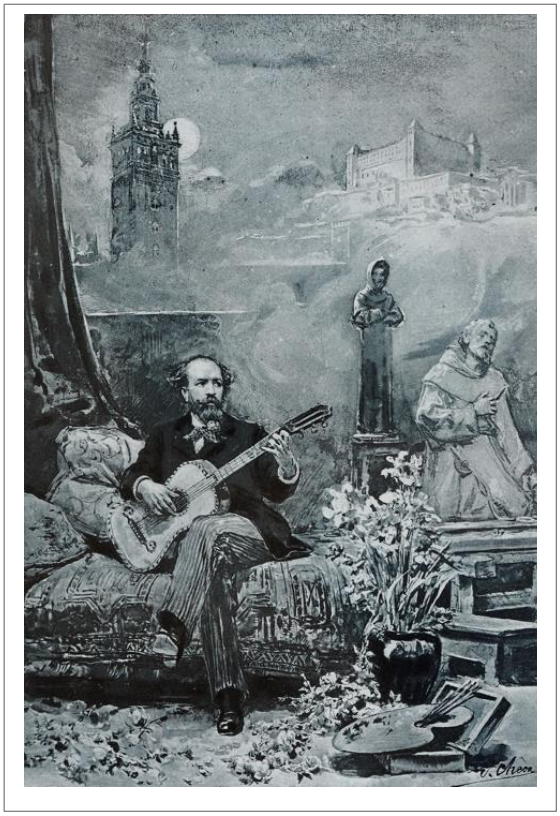
Durante el mes de marzo mantuvimos correspondencia con el ***Kunsthalle Bremen***[3], en concreto con la profesora Maren Hüppe, a propósito del montaje de la exposición que el museo alemán estaba preparando sobre Edouard Manet y su amigo el artista Zacharie Astruc, que se abrió al público el 23

[2] József Molnár nació en Zsámbék el 21 de marzo de 1821 y estudió en Venecia, Roma y Munich. Acabada su formación se estableció en Stuttgart, donde adquirió cierta fama como retratista. Regresó a Hungría en 1853 y comenzó a pintar paisajes y pinturas históricas en Pest. Murió en Budapest el 6 de febrero de 1899.

[3] El Kunsthalle Bremen es uno de los museos más importantes de Alemania, tanto por su colección permanente como por las exposiciones temporales de gran calidad que organiza.

de octubre y podrá visitarse hasta el 27 de febrero de 2022, basándose nuestra participación, tal y como se nos había solicitado, en documentar la relación entre Astruc y UIpiano Checa.





A la izquierda, portada *de Le Généralife: Sérénades et Songes. Illustrations de U. Checa*, editado en Paris por la *Société Française d´Éditions d´Art, L.–H. May, Éditeur*. 1897. A la derecha, Retrato de Z. Astruc, por Ulpiano Checa, incluido en *Le Généralife*.

Universidades, profesores, autores, editoriales y estudiantes

Mantuvimos también correspondencia con Paolo Vedovetto, profesor asistente en la **Universidad de Padua**, a quien remitimos el cuadro de *La invasión de los bárbaros* para el curso sobre arqueología medieval temprana que la citada universidad estaba preparando, circunstancia que aprovechamos para informarle sobre el trabajo de Checa en Padua donde copió *El martirio de San Cristóbal* de Mantegna durante su periodo de pensionado en Roma

En el mes de noviembre iniciamos una densa y extensa correspondencia con el Dr. Ivo Blom, acreditadísimo investigador de la historia del cine y profesor de la Facultad de Humanidades, Arte y Cultura e Historia de la ***Vrije Universiteit Amsterdam***, donde imparte estudios de cine y medios en el Departamento de Artes Comparadas. Nuestra colaboración con el doctor se basó en documentar la posible participación directa de Ulpiano Checa en el montaje teatral de *Quo Vadis ?* que se estrenó en el Theatre de la Porte-Saint-Martin de París, el 16 de marzo de 1901. Sobre este asunto, informamos al profesor que la completa ficha que sobre esta representación tiene publicada la Biblioteca Nacional Francesa, informa sobre el autor de la adaptación de la novela de Henryk Sienkiewicz al teatro (Emile Moreau,1852-1922), sobre los productores (Henri Hertz, 1875-1966 y Constant Coquelin,1841-1909), el escenógrafo (Louis Péricaud,1835-1909), los autores de los decorados (Eugène Carpézat, 1833-1912, Lemeunier, Victor Brard y Émile Couder,1862-1941), así como el autor de la partitura musical (Françis Thomé) y los protagonistas: Edmond Duquesne (1849-

1918) como Néron, Jean Coquelin (1865-1944) en el papel de Chilon, Camille Dumeny (1854-1920) como Pétrone, Gilda Darthy, en el papel de Poppée y Cora Lapercerie, como Lygie.

Sin embargo, nada dice la ficha facilitada por la BnF sobre el autor de los figurines. Ello nos obliga a pensar, y esto concluimos con el doctor, que, aunque fueron muchos los pintores e ilustradores que abordaron el *Quo Vadis?,* el único sentido que tiene que los diseños de vestuario realizados por Ulpiano Checa se incluyeran en la revista especializada *L'Art du théâtre* de 15 de junio de 1901, es que fueran los utilizados en la representación del *Theatre de la Porte-Saint-Martin*, pues como tal aparecen en la revista: *"dessins de Checa*", lo que, por otra parte, no debe extrañarnos, ya que Checa era un experto en vestuario y ropaje antiguo, disciplina en la que destacó durante su época de formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.



L´Art du théâtre. Edición de 15 de junio de 1901. Diseño de vestuario de Checa para los principales personajes de la representación teatral de *Quo Vadis*

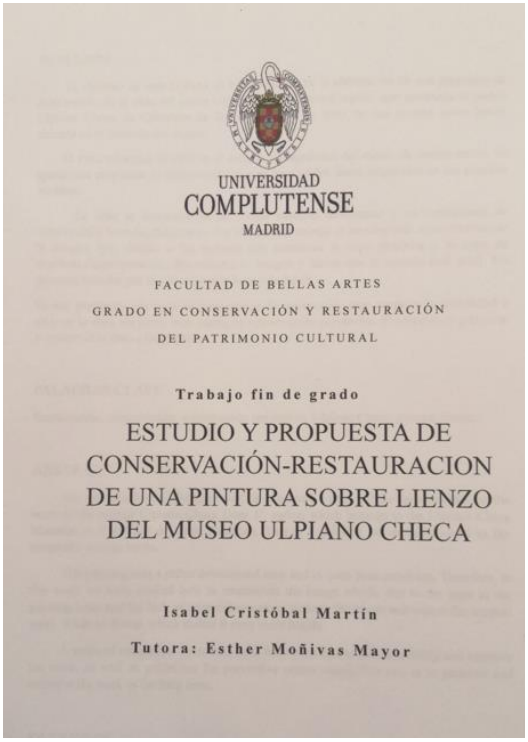
En ese mismo mes, la también profesora alemana **Sophie Beyer** nos solicitó información sobre la obra *La invasión de los bárbaros* de Checa, para documentar el trabajo que estaba realizando sobre las migraciones y las invasiones, mostrando cómo algunos autores habían presentado esta circunstancia histórica como un hecho pacífico y cómo otros lo habían plasmado como un acto violento, comparando, para ello, la obra de Checa con la del pintor alemán Hermann Knackfuss (1848-1915).

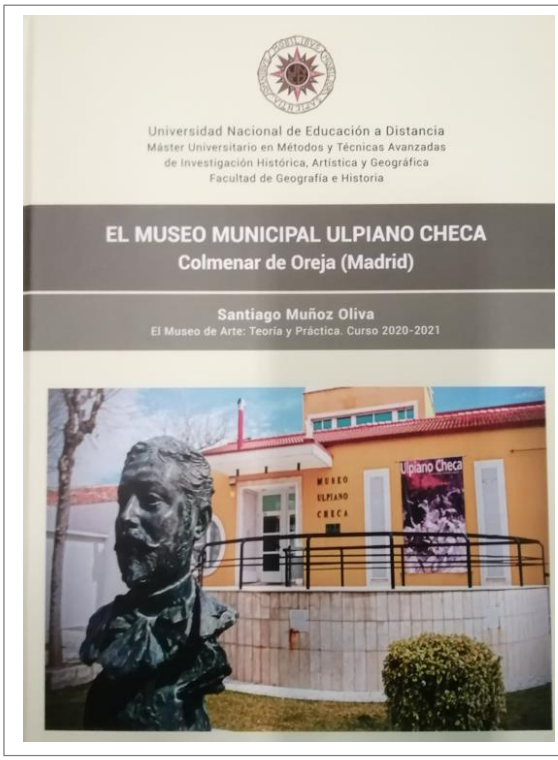




A la izquierda. *Cruzando los Pirineos*. Xilografía, 1873, según un dibujo de Hermann Knackfuß (1848-1915). Migración de los vándalos, alanos y suevos). A la derecha. *La invasión de los bárbaros*. Ó/L. 1887. Ulpiano Checa.

Facilitamos a estudiantes el acceso a los fondos del archivo del MUCH, y les proporcionamos cuanta información y documentación precisaron, a don Santiago Muñoz Oliva, que eligió para su trabajo de master universitario de la Universidad Nacional de Educación a Distancia *El Museo Municipal Ulpiano Checa. El museo de arte: teoría y práctica*; y a Isabel Cristóbal que eligió para el suyo de fin de grado en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense el *Estudio y propuesta de conservación-restauración de una pintura sobre lienzo del Museo Ulpiano Checa*.



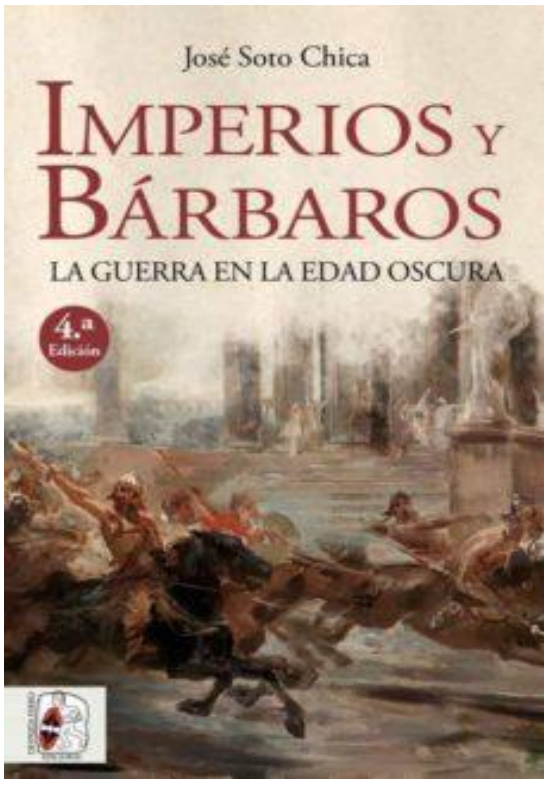


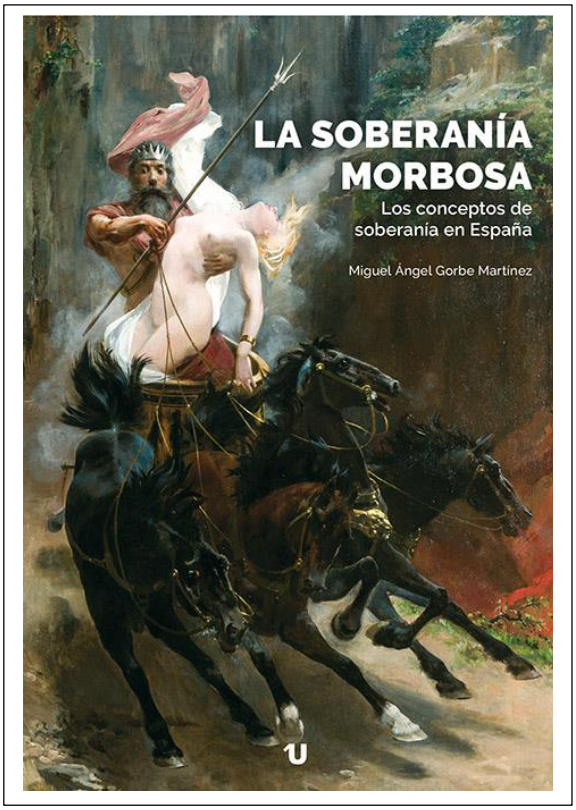
Portada de los trabajos realizados por Isabel Cristóbal Martín y Santiago Muñoz Oliva

En el mes de mayo, recibimos también la propuesta de la editorial **ANAYA** de realizar fotografías de determinados cuadros de Ulpiano Checa para formar parte del archivo fotográfico de obras de arte para ser utilizadas, únicamente, en futuros proyectos editoriales de libros escolares. Lógicamente dimos todas las facilidades para realizar el reportaje fotográfico, concertando con la editorial que en

cada cuadro que se utilizase deberá constar, además de su reseña, su procedencia, es decir, Museo Ulpiano Checa, Colmenar de Oreja.

De igual forma, facilitamos fotografías en alta resolución a la editorial **Desperta Ferro Ediciones**, para la portada del libro *Imperios y bárbaros*, del que es autor el historiador José Soto Chica; y a **UNO Editorial** para la portada de *La soberanía morbosa*, de Miguel Ángel Gorbe Martínez. Ambos autores nos remitieron un ejemplar de su obra, dedicada al MUCH, en cuya biblioteca están.





En cuanto a ingresos de obra, durante 2021 el MUCH ha recibido la donación de las obras *El Crepúsculo* (1912) y *Retrato de Mlle. AP* (1901), el primero donado por POP 87 FILMS SLU. y el segundo por el Cuadro Artístico de Colmenar de Oreja. Además, se ha recibido el ofrecimiento del Excmo. Sr. Don Óscar Alzaga de donación del óleo *La lectura del abad*, que en la actualidad se está perfeccionando administrativamente. Y en concepto de depósito temporal se han incorporado a las salas de exposición *Paisaje de Italia* y *Plaza de la Concordia*, de la colección Thyssen Bornesmiza; *Pucheros y alcarrazas*, de don Francisco Haro Donoso; y *Retrato de anciana de Bagnéres de Bigorre*, de don Domingo Bueno Manzanares. Finalmente, se reincorporó la litografía de *Andalucía en tiempo de los moros*, que estuvo expuesta en el IVAM para su exposición temporal *Orientalismos*, y se ha preparado ya el embalaje de *La invasión de los bárbaros* que saldrá, junto con obra del Museo del Prado y del Museo del Romanticismo, hacia el Stadtmuseum Simeonstift de Trier (Alemania) para la gran exposición *La caída del imperio romano. Visiones y mitos en el arte europeo*, organizada por el estado federado de Renania Palatinado, que se celebrará en los tres principales museos de Tréveris, del 25 de junio al 27 de noviembre de 2022, yendo nuestra obra destinada a la que tendrá lugar en el Stadtmuseum Simeonstift de Trier, con el título de *Visiones y mitos en el arte europeo.*

En nuestro propósito de estar presentes y participar en los actos y eventos que persigan dar el valor que realmente merece la pintura del siglo XIX en general y la española en particular, el pasado 27 de octubre asistimos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid a la presentación del libro de Julio Martínez Calzón *La pintura del siglo XIX. Una visión estético-conceptual*, tercer volumen que completa los dos anteriores referentes a Europa Centro-Occidental y Gran Bretaña, y Europa periférica y los Estados Unidos de América, todos ellos editados por Villaverde Editores y que el autor, en la visita que hizo a nuestro museo, había regalado para la biblioteca del MUCH. Junto al autor participaron los prologuistas de este volumen: Juan Manuel Bonet Planes, crítico de arte; y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Catedrático en Historia del Arte en la Universidad de Granada.



Portada de los tres volúmenes de *La pintura del siglo XIX*, de don Julio Martínez Calzón.



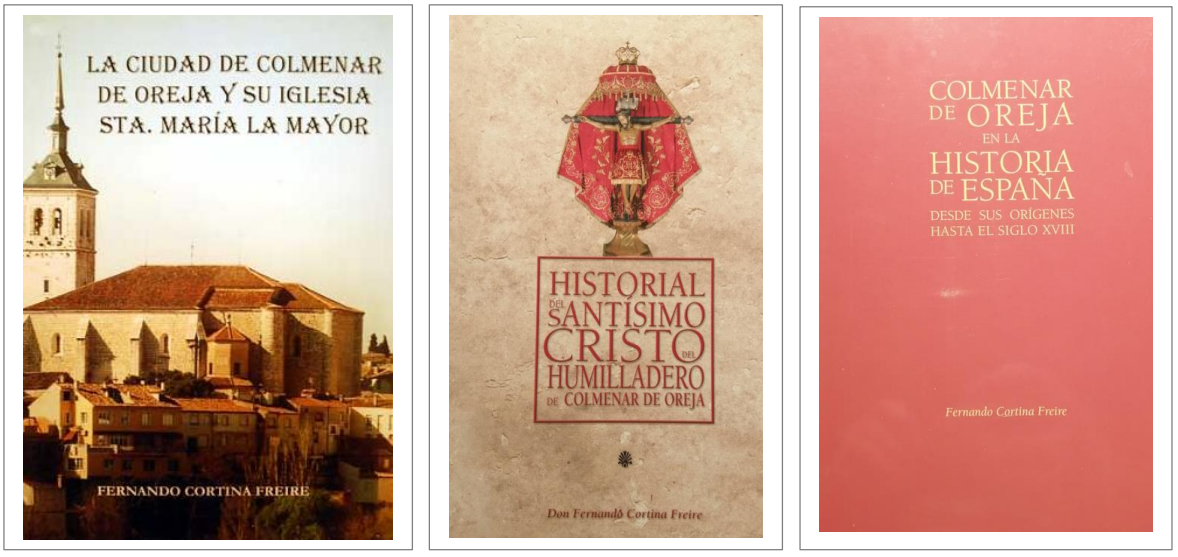
Asimismo, el pasado día 7 de noviembre, acudimos a la exposición antológica dedicada al pintor aragonés **Francisco Pradilla Ortiz** (1848 -1921) instalada en el fabuloso edificio de La Lonja en Zaragoza, que expone un total de 187 obras, entre pinturas al óleo, acuarelas y dibujos, y que estará abierta hasta el 9 de enero de 2022.

Y el día 11 de noviembre, junto con el Sr. Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, asistimos a una reunión, que previamente habíamos solicitado, con el Director General de Promoción Cultural y con la Subdirectora General de Bellas Artes de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

Expusimos a ambos el escaso apoyo económico y dedicación promocional que la Consejería presta al MUCH, siendo como es el nuestro el museo no estatal más importante de la Comunidad, que expone la obra de un pintor nacido en la provincia de Madrid y, sin ninguna duda, uno de los más importantes del siglo XIX. Y aprovechamos para solicitarles financiación para la restauración de las dos obras que han sido donadas este año al museo y para el montaje de una próxima exposición de escultura europea del XIX en la sala de temporales del MUCH. Finalmente, les informamos de la

rotura de los equipos de climatización de las salas, cuyo presupuesto de sustitución podría alcanzar los 90.000 euros y que, provisionalmente, por lo que, para minimizar los efectos del frío invernal, el Ayuntamiento ha instalado radiadores eléctricos en las salas. En este aspecto, confiamos plenamente en el buen juicio de los ediles municipales para llegar a un acuerdo sobre el sistema de financiación y la rápida licitación pública de esta instalación. Y, de la misma manera, esperamos que los servicios jurídicos municipales solucionen el desconcierto creado con el sistema de contratación empleado para la cobertura de la plaza del auxiliar del museo, pues la sustitución semestral hasta ahora utilizada en nada favorece al mantenimiento de las instalaciones ni favorecerá la debida atención al público y a la coordinación de las actividades. Queremos, no obstante, hacer notar nuestro sincero agradecimiento al concejal de cultura, Eugenio Martiañez Haro, por la dedicación al museo y rápida respuesta que ha dado a cuantas solicitudes le hemos hecho.

En definitiva, durante el año 2021 la Asociación amigos del Museo Ulpiano Checa ha mantenido una relevante actividad, si bien hemos de lamentar y lamentamos profundamente el fallecimiento de nuestro muy querido amigo **don Fernando Cortina Freire**, cuyo trabajo de investigación ha sido fundamental para el conocimiento de la historia de Colmenar de Oreja, de la iglesia de Santa María La Mayor y del Santísimo Cristo del Humilladero. Creemos firmemente que don Fernando merece el más alto de los reconocimientos por parte de la ciudad que le vio nacer y a la que, hasta su muerte, tanto amó. Estamos convencidos de que el Ayuntamiento de Colmenar de Oreja sabrá agradecer su trabajo y mantener vivo su recuerdo.



Portada de los libros de los que es autor don Fernando Cortina Freire

Como siempre, y es de justicia, agradecemos el incondicional apoyo recibido de todos los miembros de la Asociación y muy especialmente de Julio Plaza, Gregorio Piña, Francisco Diezma, Pilar Algovia, Luz Benito, Crescencio Fernández Huerta y de nuestro secretario Juan Rodríguez Durán.

Colmenar de Oreja, 2 de enero de 2022
El Presidente de la Asociación, Ángel Benito García

3. *In memoriam*. DON FERNANDO CORTINA. Una vida dedicada a la historia de Colmenar de Oreja



El pasado 21 de agosto de 2021 falleció en Madrid nuestro muy querido amigo y miembro de la *Asociación Amigos del Museo Ulpiano Checa y de la Historia de Colmenar de Oreja*, Fernando Cortina Freire.

Nació en Colmenar de Oreja el 30 de mayo de 1933, donde residió hasta comenzar su vida profesional. Inició sus estudios primarios en la escuela pública de Colmenar de Oreja, situado entonces en el edificio del Pósito, estudios que luego continuó en el colegio San José de los Hermanos Maristas de Madrid, donde realizó el bachillerato.

Doctor en Ingeniería Agronómica por la Escuela Técnica Superior de Madrid, perteneció al Cuerpo Nacional de Ingenieros Agrónomos del Estado y al Cuerpo Superior de Sistemas y Tecnologías de la Información del Estado. Comenzó su vida profesional en Soria, donde dirigió el Servicio Provincial de Plagas del Campo (1965) y, más tarde, el Servicio Provincial de Productos Agrarios. Posteriormente fue destinado a la Secretaría General Técnica del Ministerio de Agricultura en la Subdirección General de Informática, desde donde pasó al Ministerio de la Presidencia del Gobierno como Consejero Técnico de la Comisión de Adquisición de Bienes y Servicios Informáticos. Por este organismo fue destinado a Bruselas con el fin de realizar estudios preparativos para la entrada de España en la Unión Europea. Con la misma finalidad fue destinado a París y al Centro de Comunicaciones de Rennes. Se jubiló en mayo de 2002 en la Subdirección de Informática del Instituto Nacional de Estadística.

Es Comendador de Número de la Orden Civil del Mérito Agrícola, Socio de Honor de la Cooperativa Provincial Agropecuaria Soriana. Ha sido miembro, desde su fundación, de la Asociación Amigos del Museo Ulpiano Checa y de la Historia de Colmenar de Oreja.

A través de sus libros *La ciudad de Colmenar de Oreja y su iglesia de Santa María la Mayor* (2003) *y Colmenar de Oreja en la Historia de España*. *Desde sus orígenes hasta el siglo XVIII* (2010), don Fernando Cortina puso de manifiesto, no solo sus grandes dotes como investigador e historiador, sino, sobre todo, su inmenso amor a Colmenar de Oreja y la pasión por dar a conocer su historia, trabajo que desarrolló a lo largo de toda su vida de manera altruista y generosa, cediendo sus derechos de autor y el producto de la venta de su libro *Historial del Santísimo Cristo del Humilladero* (2010) a la Real Hermandad, a la que perteneció desde su nacimiento.

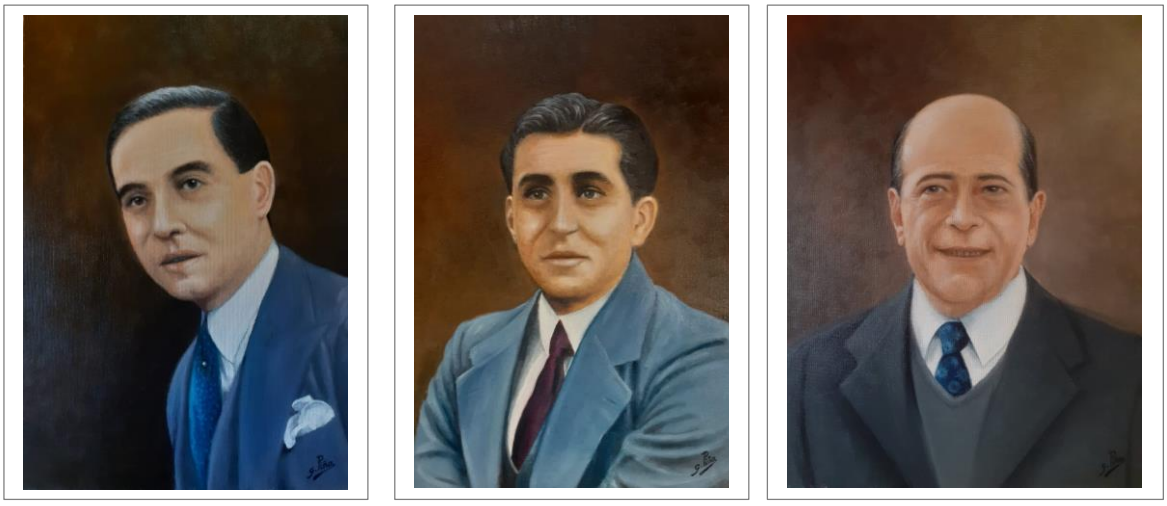
Don Fernando Cortina forma ya parte de la selecta lista de los grandes hombres que han hecho grande a Colmenar de Oreja, por lo que merece el mayor de los reconocimientos de la ciudad que le vio nacer. Descanse en paz. A su queridísima esposa e hijos nuestro más sincero pésame.

4. DON GREGORIO PIÑA. Donación de retratos para el teatro Diéguez.

El pintor de Colmenar de Oreja, Gregorio Piña, miembro de la *Asociación Amigos del Museo Ulpiano Checa*, ha tenido la gentileza de donar al Ayuntamiento de Colmenar de Oreja el retrato de seis colmenaretes que, en mayor o menor medida, triunfaron en el mundo de la canción y del teatro, recorriendo los escenarios de toda España. Los retratos, realizados en óleo sobre lienzo, serán colgados en el vestíbulo del Teatro Municipal Diéguez, el lugar donde, con seguridad, todos ellos dieron sus primeros pasos en el mundo escénico.



Izquierda***. Retrato de Manuel Blanco Játiva***. ***El Canario de Colmenar***. Cantaor. (Colmenar de Oreja, 1898-1952). Óleo sobre lienzo 46 x 33 cm.
Centro. ***Retrato de Saturio Martínez***. ***El Labrador de Colmenar***. Cantante. (Colmenar de Oreja, 1928-Valencia, 2016). Óleo sobre lienzo 46 x 33 cm.
Derecha. ***Retrato de Valentina y Luisa Benavente***. ***Las Hermanas Benavente***. Cantantes. Óleo sobre lienzo 46 x 38 cm.



Izquierda. ***Retrato de Antonio Diéguez Cruz***. Actor. (Colmenar de Oreja, 1904-Madrid, 1936). Óleo sobre lienzo 46 x 33 cm.
Centro. ***Retrato de Luis Ballester Fernández-Checa***. Director de compañías cómicas de opereta y zarzuela y actor. Óleo sobre lienzo. 46 x 33 cm.
Derecha. ***Retrato de Domingo del Moral Miera***. ***Juanón***. Actor radiofónico de RNE. Óleo sobre lienzo 46 x 33 cm.

5. DON FRANCISCO HARO DONOSO, más que un gran coleccionista de obras de Ulpiano Checa



Muy pocas veces tenemos la oportunidad de agradecer, en vida, la labor benéfica y altruista desarrollada por un colmenarete. Dejando a un lado el dilatado espacio de tiempo que dedicó a nuestra ciudad, con eficacia y con verdadero espíritu de servicio público, como concejal que fue del Ayuntamiento de nuestra ciudad, Francisco Haro ha mantenido siempre y a lo largo de toda su vida el compromiso de apoyar las más distintas manifestaciones religiosas y culturales de Colmenar de Oreja. Al amor y a la entrega que ha dispensado al Convento de la Encarnación de nuestra ciudad y el apoyo que ha prestado, en cuanto han necesitado, a sus monjas agustinas, hay que añadir su dedicación devocional al Santísimo Cristo del Humilladero, de cuya Hermandad es presidente, y a cuya imagen y ermita se ha dedicado, en cuerpo y alma, durante casi veinte años, aportando, de su propio peculio, generosas cantidades y donaciones, como la magnífica capa bordada que, con el escudo de los Cárdenas, Señores de Colmenar y primeros condes, luce el Cristo en las procesiones. A tales manifestaciones hay que añadir su paso por la Cabalgata de Reyes, en la que sentó las bases, aun no superadas, en la construcción del portal de Belén y en la organización, con los únicos fondos de la propia Cabalgata, de las vistosas recreaciones del Nacimiento y de las emotivas entregas de juguetes a todos los niños de Colmenar.

Por lo demás, creó e impulsó la Sociedad de Cazadores de Colmenar de Oreja; participó en la creación de la Banda de Cornetas y Tambores; formó parte de la Peña Taurina que organizó, hasta 1976, todos los espectáculos taurinos en nuestra ciudad; ha presidido la Asociación Amigos del Órgano de Colmenar de Oreja, para la que ha conseguido fondos para la organización de los magníficos conciertos que se han venido celebrando en la iglesia. Y, de igual forma, ha estado siempre a disposición del Cuadro Artístico, ha captado recursos económicos para financiar infinidad de eventos culturales y sociales, como los destinados a sostener a la Banda de Música de Colmenar de Oreja, o como los empleados para subvencionar las actividades de CARITAS de nuestra ciudad, actividades todas en las que Francisco Haro ha evitado cualquier tipo de protagonismo, sirviendo a su pueblo callada y humildemente.

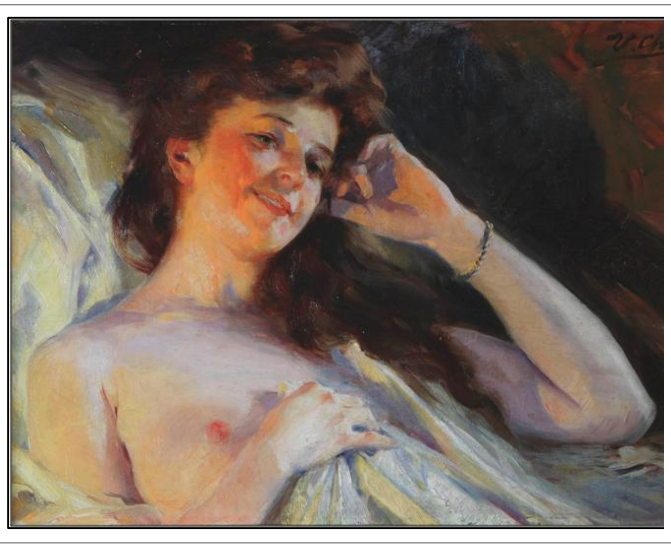
Asimismo, y desde que se inauguró el Museo Ulpiano Checa, Francisco Haro se ha puesto en todo momento a disposición de lo que el museo pudiera necesitar, y con sus camiones y furgones ha hecho, siempre de manera desinteresada, transporte de obras de arte para la realización de exposiciones temporales, y ha destinado al museo a empleados de su empresa para apoyar en el montaje y desmontaje de expositores. Y, por si había alguna duda sobre su dedicación a la reconstrucción del patrimonio, no solo arquitectónico de Colmenar de Oreja, sino también al artístico, Francisco Haro ha contribuido a recuperar y a traer a nuestra ciudad importantes pinturas de Ulpiano Checa que hoy, gracias a su generosidad, cuelgan, en concepto de depósito, en las paredes de nuestro Museo. Su colección, de alto valor artístico, está integrada por las obras de arte, que reproducimos en la página siguiente.

No podemos tampoco olvidar que su empresa, especializada en la restauración y rehabilitación de edificios y monumentos históricos, y a la que se debe, entre otras muchas iglesias y conventos de España, la restauración de nuestra iglesia parroquial, es una de las que más mano de obra directa e indirecta genera en nuestra ciudad. Por todo ello, nuestro más profundo y sincero agradecimiento.





Izquierda. ***Pucheros y alcarrazas***. Ó/L, 52.5 x 63 cm. 1905. Derecha. ***Portrait d´élegante***. Ó/L, 73 x 74cm.





Izquierda. ***Reveuse***. Óleo/lienzo, 64.5 x 46 cm. Derecha. ***Retrato del Sr. Piñeiro***. Óleo/lienzo, 100 x 80 cm.





Izquierda. Vinicius galopant vers Rome incendiée. Óleo/lienzo, de 61 x 89 cm. 1901. Derecha. Lucha entre griegos y amazonas. Óleo/lienzo, de 43 x 68 cm

II. MUSEO ULPIANO CHECA

A. COLABORACIONES

1. Escultoras en París 1889-1929: cuestiones de visibilidad. Carrera profesional, ediciones en bronce y dimensión comercial de su obra. Conferencia de DON JULIO PLAZA en el Museo del Prado Representando al Museo Ulpiano Checa.
2. Sobre cine y pintura: la relación entre Edward Hopper, Ulpiano Checa el cine del siglo XX. Por Elena Martín Pereira
3. Los murales de Ulpiano Checa en la iglesia de Santa María La Mayor de Colmenar de Oreja.
4. La destrucción de Pompeya por el Vesubio en el arte.

1. Escultoras en París 1889-1929: cuestiones de visibilidad. Carrera profesional, ediciones en bronce y dimensión comercial de su obra.

Julio Plaza Pérez, del Museo Ulpiano Checa

Conferencia en el Museo del Prado



Cartel anunciador del congreso, que reproduce un detalle de la obra de Raimundo de Madrazo ***Después del baño.***

El Congreso, que tuvo lugar entre los días 22 al 24 de febrero de 2021 y abordó el lugar de las mujeres en el sistema de arte español en el siglo XIX, ofreció la siguiente sinopsis de la conferencia:

> "Numerosas escultoras de diferentes nacionalidades, con sólida formación, presencia y reconocimiento en exposiciones y salones, participaron en el epicentro artístico que era la capital francesa durante los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Un escenario en el que imperaba la competencia artística, en el que algunas firmas habían adquirido ya una importancia sin precedentes, y donde, sin embargo, algunas mujeres lograron que su nombre de artista figurara en un lugar destacado.
>
> Es el caso por ejemplo de la francesa Jeanne Itasse (1865-1941), que participó con éxito en salones y exposiciones desde una edad muy temprana y a lo largo de toda su vida, siendo su obra editada y reproducida por algunas de las fundiciones artísticas más importantes del momento, como Susse, Thiébaut o Barbedienne. La también francesa Fanny Rozet (1881-1958), que fue la primera escultora en ser admitida en la *École des Beaux-Arts* de París, en el año 1896. La sueca Agnès de Frumerie (1869-1937), destacada artista del movimiento simbolista. La belga Claire J. R. Colinet (1882-1948), cuyas ediciones en bronce y criselefantinas fueron indudablemente de las más difundidas a lo largo del periodo Art Déco y que, al igual que Jean Itasse, mantuvo después de contraer matrimonio su apellido familiar original en la firma de sus obras. O la americana Anna Coleman Ladd (1878-1939), siempre recordada por su estudio de máscaras-retrato para soldados desfigurados durante la Primera Guerra Mundial.

En España, muy destacable es el caso de Adela Ginés Ortiz (1847-1923), que participó en la sección de escultura de las exposiciones universales de París. En 1889, donde tan solo participaron cinco escultores españoles, con la obra en terracota *Un coq mort* y también en 1900, con el grupo en bronce *Chant de Victoire*, obteniendo una mención de honor.



Canto de victoria. Adela Ginés y Ortiz. 1892

Por otra parte, el complejo mundo de las ediciones en bronce en París, al que no fueron ajenas muchas escultoras, podía permitir a éstas, mediante una relación contractual, obtener unos ingresos recurrentes, en algunos casos imprescindibles para poder obtener la deseada independencia económica.

Considerando además la gran competitividad que existía en ese momento en todas las disciplinas artísticas y la dificultad añadida de la escultura por sus costes de producción y materiales, la edición podía proporcionar a la artista un escaparate donde sus obras fueran conocidas por un público más amplio

Obras de escultoras se reprodujeron en catálogos comerciales de importantes fundiciones artísticas, así como en anuncios de publicaciones y revistas con difusión en diferentes países de Europa y América, que buscaban el mayor número posible de compradores, en ascenso desde la Exposición Universal de París de 1889 hasta la llegada de la gran crisis del año 1929, con la lógica excepción de los años de la Gran Guerra. Esta modalidad artística pudo además verse menos expuesta a una crítica profesional u oficial, más proclive a intervenir en exposiciones y salones, y a su vez ser en menor medida representada en los estudios de Historia del Arte en el pasado. Esto hace complicado obtener una información detallada sobre escultoras concretas, más allá de su participación en exposiciones y salones o de su escasa presencia, con notables excepciones, en la escultura monumental o pública. No obstante, este vacío de visibilidad pudo ser de alguna manera compensado por el propio movimiento natural del coleccionismo privado.

Es consecuente también analizar la manera en la que supieron moverse en un entorno cambiante, teniendo que adaptar su estilo y técnica, interpretando muchas veces la propia imagen de la mujer en su obra y la forma en la que pudo verse condicionada su personalidad o libertad creativa en un entorno más próximo a veces al ámbito comercial y mercantil que al artístico. A todo ello deben sumarse, además, los condicionantes sociales y culturales que, en este caso, como mujeres de éxito, tuvieron que superar a lo largo de su vida y su carrera."

La intervención de don Julio Plaza, documentada y apoyada mediante la proyección de imágenes, llevó por título *Escultoras en París 1889-1929: cuestiones de visibilidad. Carrera profesional, ediciones en bronce y dimensión comercial de su obra. Julio Plaza, Museo Ulpiano Checa, Colmenar de Oreja*, y fue la siguiente:

"Buenas tardes, mi agradecimiento a la organización del Congreso y al Área de Educación del Museo del Prado. En esta presentación quería hablar de ciertos aspectos sobre visibilidad en torno a creadoras en el ámbito de la Escultura, en un amplio periodo que va de la Exposición Universal de

1889 hasta la gran crisis que comienza con el crac del 29. En un París que en aquellos momentos era la capital mundial del arte y de las nuevas tendencias.

En este marco encontramos un buen número de artistas que pudieron elegir la escultura como su medio creativo. Una disciplina artística que, dadas sus características, no estaba a priori considerada como la más adecuada para poder ser ejercida por una mujer. No olvidemos la dificultad que ellas tenían para estudiar la anatomía o el desnudo, sobre todo el desnudo masculino. Y si la anatomía en pintura es fundamental, en escultura, digamos, es imprescindible. Además de poder recibir formación en un entorno cercano o familiar, como en el caso de algunas escultoras, también podemos encontrar en París a finales del siglo XIX algunos talleres de escultores y sobre todo algunas Academias en las que se permitía la entrada a las mujeres, como eran la Julian, la Colarossi, la academia Vitti o posteriormente la de la Grande Chaumiere. Y ya, prácticamente en el siglo XX, la posibilidad de estudios oficiales en la escuela de Bellas Artes.

Haciendo repaso de los salones parisinos, encontramos entre sus participantes un número importante de escultoras, la mayoría de nacionalidad francesa, pero también extranjeras. Realizando un rápido conteo, por ejemplo, del Salón de Artistas Franceses, podemos encontrar una participación, dependiendo del año, de entre unas 40 y 100/110 escultoras, lo que podía suponer aproximadamente entre un 5 y un 15% (año 29) del total de la sección de escultura. Aunque de algunas de estas escultoras existe muy poca información y cierto es que bastantes se quedaron en el camino, de otras sí que sabemos que desarrollaron una exitosa carrera profesional. Y que, por supuesto, estuvieron lógicamente expuestas a la crítica.

Hubo obra de escultoras que se editó en bronce. París era una ciudad en la que habían proliferado de manera notable a lo largo del siglo XIX las fundiciones artísticas. Un mundo muy complejo y competitivo, con una alta conflictividad laboral incluso, y muchas veces más próximo a la industria que propiamente al arte. Pues bien, obra de escultoras se pudo ver en galerías y tiendas especializadas.

Debido también al avance en la técnica de los medios de impresión, se puede encontrar escultura reproducida en papel, en catálogos comerciales, contribuyendo con ello a la difusión de sus obras, incluso en el extranjero, sobre todo en países como Estados Unidos. Quizá en este sentido, el coleccionismo privado ya desde entonces haya prestado mayor atención a este tipo de piezas.



Helene Bertaux

Paso ahora a realizar un breve recorrido por algunas escultoras que he seleccionado para ejemplificar de forma un poco más práctica estos aspectos.

HELENE BERTAUX.

Primeramente, quería destacar a Hélène Bertaux, una escultora formada en su entorno cercano (con Pierre Hébert), muy comprometida con los derechos de las mujeres artistas, realizando una labor muy importante en este sentido. Funda la Unión de Mujeres Pintoras y Escultoras. En 1889 consigue una medalla de primera clase en la Exposición Universal, con una original escultura de *Psyché*.

Hay que recordar también que en esta misma exposición de 1889 participa la española Adela Ginés Ortiz en la sección de escultura. H. Bertaux persigue como objetivo la admisión de las mujeres a la Escuela de Bellas Artes de París, hecho que ocurrió en 1897 (a las teóricas), y en 1900 a los talleres. Finalmente, en 1903 se abre el concurso del premio de Roma a las mujeres, siendo Lucienne Heuvelmans, en 1911, la primera mujer en obtener el Gran Premio de Roma de Escultura.

JEANNE ITASSE.

Si hablamos de una amplia trayectoria en lo que se refiere a presencia en Salones oficiales, obteniendo una crítica muy favorable y diversos reconocimientos, un buen ejemplo es Jeanne Itasse o Jeanne Itasse-Broquet.

Estudia con su padre, el escultor Adolphe Itasse y expone en el Salón de Artistas Franceses desde muy joven, con 15 años. Es de la generación de Camille Claudel y coincide con ésta en lo que se refiere a participación tanto en la Exposición Mundial Colombina de Chicago de 1893, como en la Exposición Universal de París de 1900, donde ambas obtienen reconocimiento, al igual que otras escultoras, como la española Adela Ginés Ortiz. Su obra, como vemos, se adapta muy bien a los gustos oficiales, con su arpista egipcia, que le vale una beca de viaje y la invitación del virrey de Egipto, o su *Bacchante*, adquirida por el estado francés.



Jeanne Itasse

También su obra es editada en bronce por diversas firmas como Barbedienne, Susse o Thiébaut, y entre la que podemos encontrar piezas más personales, como sus *Náyades*, más próximas al estilo Art Nouveau. He traído un ejemplo extraído del catálogo de Susse Freres de 1910, en el que se puede ver su obra *Mater Dei*, editada en varios tamaños y acabado patinado o dorado, junto a piezas de otros escultores como por ejemplo Barrias y Dalou, dos importantes escultores ya fallecidos.

Es interesante comprobar cómo los precios de este tipo de bronces van más en función de lo que es la pieza en sí, de su tamaño y acabado, que propiamente de la firma del escultor. Una pieza, de regalo de primera comunión en este caso, como la de *Mater Dei*, tenía un precio similar al del relieve de Dalou o la *Juana de Arco* de Barrias.

BESSIE POTTER VONNOH.

Formando parte de una inolvidable generación de escultoras americanas que viajaron a París, encontramos a Bessie Potter Vonnoh. Como otras escultoras, también conoce a Rodin, aunque su estilo es más próximo al de Pavel Troubetskoy, escultor del que podemos encontrar algunos magníficos ejemplares de su obra en la Casa Sorolla aquí en Madrid, junto con las obras de Elena. BP estudia en el Fine Arts Institute de Chicago con Lorado Taft. También fue una de las asistentes para la decoración del edificio de Horticultura de la Exposición Mundial Colombina de Chicago de 1893, exposición en la que, por cierto, hubo una importante participación femenina española, tanto en el Woman's Building, como en la Sección de Bellas Artes. Taft había pedido permiso para emplear a algunas de sus alumnas en la decoración del pabellón, dado que no llegaban a tiempo. El resultado fue tan efectivo, que algunas de ellas obtuvieron encargos para otros edificios de la exposición. En el caso de Bessie Potter, comenta que ganaba 5 dólares diarios por su trabajo con Taft y que para

otro encargo que tuvo de una estatua de 2,40 m en el Illinois State Building, cobró 800 dólares, lo cual era un dinero importante en aquel momento.

Su obra fue editada en bronce en París por Valsuani, pero sobre todo en Estados Unidos por los mejores fundidores del momento (Gorham, Roman Bronzes, Henry-Bonnard). Es una escultora que tiene un gran interés por la fundición a la cera perdida. Una historia un poco rocambolesca, en la que se vio envuelta, es la referente a esta estatua, *American Girl*, para la Exposición Universal de 1900 y expuesta en el pabellón de la Óptica, con tour posterior por Estados Unidos. Proyecto de un empresario neoyorquino de no muy buena reputación, para representar los estados mineros del Oeste. Fundida en una aleación de oro por Henry-Bonnard, se anunciaba un coste de $200.000 sólo en oro. Para dicha estatua posó la actriz Maude Adams, que era quizá la actriz más famosa del momento, inmortalizada por A. Mucha, al igual que la actriz y también escultora, Sarah Bernard. El caso es que la estatua llevaba más información de la cuenta, con una inscripción en la base donde se indicaban los 6.000 dólares que había cobrado la escultora Bessie Potter y los 12.000 dólares que había cobrado la actriz Maude Adams por el posado.



Bessie Potter

Bessie Potter tuvo la oportunidad de ver la obra en París, y se lamentó de este hecho en una carta a su madre, y que iba a tener unas palabras con el Sr. Aucagnie, su editor en Henry-Bonnard.

AGNÈS DE FRUMERIE.

En el caso de escultoras extranjeras procedentes de Europa, he traído a la sueca Agnès de Frumerie, de soltera Kjellberg, una escultora de la que gran parte de su obra está enmarcada en la corriente simbolista. Estudia en Escuela de Bellas Artes de Estocolmo, siendo la primera mujer en obtener una beca, y perfecciona su formación en Berlín y en Italia. Se instala definitivamente en París donde desarrolla una importante carrera profesional.



Trabajó en todo tipo de materiales y su obra también se funde en bronce, pero es conocida sobre todo por el arte del vidrio y por sus cerámicas en colaboración con Lachenal, uno de los ceramistas más destacados en París. De temática anecdótica, una obra suya, *Las Commères*, fue vista por Camille Claudel como plagio de una de sus obras, Causesses, por lo que cuenta en carta a su hermano Paul.

Agnès de Frumerie

La verdad que comparando ambas obras la semejanza no va más allá del tema, pero es indicativo de la competencia que podía haber entre artistas y la importancia de encontrar un tema que funcionara comercialmente.

FANNY ROZET.

Tras el amargo paréntesis de la Primera Guerra Mundial, en los años 20 surgen nuevas modas y nuevos gustos entre el público. Buena muestra de ello, hablando de escultura y artes decorativas, son las figuras de estilo Art Deco, en las que a menudo se mezcla el bronce con otros materiales como el marfil, se utilizan gran variedad de mármoles y ónix para las bases, y con acabados muy elaborados en lo que se refiere a pátinas y decoraciones. Estas figuras tuvieron una gran difusión en estos años, siendo París, Berlín y Viena sus centros de producción principales.



En el mundo de las criselefantinas y figuras art deco hay también un buen número de escultoras destacables, entre las que podemos encontrar a la francesa Fanny Rozet, que estudió en la *École des Beaux-Arts* de París, exponiendo luego con éxito en los salones.

Editaron su obra, por ejemplo, Goldscheider, Susse, Etling o Les Neveux de Jacques Lehmann.

CLAIRE COLINET.

La escultora más famosa de este tipo de figuras es probablemente la belga Claire Colinet. Sus obras son muy conocidas y valoradas entre los coleccionistas de este tipo de piezas. Tan conocidas como puedan ser las de D. Chiparus o F. Preiss. Está presente en los museos especializados en criselefantinas más importantes del mundo como puede ser el Museo del Art Deco de Moscú o la Casa Lis de Salamanca, que conserva algunos ejemplares fantásticos de sus modelos, como la *Valquiria* o *La Bailarina de Tebas*.



Claire Colinet

Estudia con Jef Lambeaux en Bruselas, uno de los escultores belgas más importantes de su generación, un escultor en el que es muy importante el concepto anatómico. Aquí vemos un ejemplo de desnudo masculino de Colinet, su *Narciso*, aunque ella trabaja sobre todo la figura femenina que, en los años 20, como sabemos, evoluciona mucho en relación al cuerpo, el peinado, el vestido y también en las actitudes.

Vemos, también, en Colinet que es muy importante el asunto de la danza, como lo fue también para las escultoras americanas **Harriet W. Frishmuth** o **Malvina Hoffmann**, para las que posaron Desha

Delteil o Anna Paulova. Una cuestión interesante es que Colinet siempre utiliza en su firma el apellido de soltera, aunque se casó 3 veces.

CONCLUSIONES. Para concluir he traído un par de imágenes. La primera, de **Malvina Hoffman**, incluida en uno de los libros que ella misma escribió. Como vemos aparece rematando una estatua, durante su instalación en el tímpano de un edificio, rodeada de andamiaje y, digamos, con cierto riesgo. Durante la presentación hemos visto algunas fotografías de escultoras visibilizando su profesión, pero esta imagen, digamos que va un poco más allá. Y aunque H. W. Frismuth opinaba de M. Hoffman que era una mujer un poco *showman*, yo creo que esta imagen transmite muy claramente esa reivindicación, de mujer y escultora.





Finalmente, una fotografía de *La Muerte y la Doncella*, de la danesa **Elna Borch**, una obra conservada en la Gliptoteca Kalsberg en Copenhague. Como un ejemplo de una obra que plasma perfectamente el tema o la idea que pretende transmitir. Porque no olvidemos que, para un artista, un objetivo fundamental es la belleza, que como alguien definió bien, es la expresión perfecta de una idea."

Queremos felicitar a don Julio Plaza por su magnífica intervención en el Museo del Prado, en la que evidenció, una vez más, sus amplísimos conocimientos sobre escultura, que ya puso a nuestra disposición para valorar y documentar la producción escultórica de Ulpiano Checa. Y queremos, igualmente, agradecerle que interviniera en nombre de nuestro Museo, al que puso de esta manera, y como le corresponde, a la altura de las más importantes pinacotecas nacionales.

Paralelamente a este Congreso, el Museo del Prado organizó la exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, con el objetivo de ofrecer una reflexión sobre el modo en el que los poderes establecidos defendieron y propagaron el papel de la mujer en la sociedad a través de las artes visuales, desde el reinado de Isabel II hasta el de su nieto Alfonso XIII.

2. Sobre cine y pintura: la relación entre Edward Hopper, Ulpiano Checa en el cine del siglo XX.

Elena Martín Pereira

Resumen

El presente trabajo busca exponer la relación entre cine y pintura haciendo especial hincapié en dos autores y sus obras: Edward Hopper, pintor norteamericano, y Ulpiano Checa, pintor español, ambos protagonistas de la pintura de su época. La relación que se establecerá entre la obra de cada autor y un tipo de cine que comparte similitudes con esta se hará desde la perspectiva de una absorción recíproca de influencias. Se plasmarán las correspondencias entre ambas artes, en general, y se analizarán, con mayor exactitud, los vínculos existentes entre la pintura de estos autores y ciertas películas escogidas

1. Introducción: ¿Es posible la relación cine-pintura?

Pablo Picasso se cuestionó una vez quién refleja mejor el rostro humano: el fotógrafo, el espejo o el pintor. La aparición del cine dio lugar en su momento, y hoy en día, a múltiples análisis que intentaron definir las bases sobre las que este nuevo arte se apoya. En una historia del arte donde todo producto encuentra su antecedente o referente pasado, es lógico pensar que una revolución de tal calibre, como fue el nacimiento del cine, provoque una búsqueda incansable de razones, significados e influencias. En esta búsqueda de la definición de cine las influencias de las que se partía, en un primer momento, fueron las artes anteriores: pintura, escultura, arquitectura, música y literatura; es decir, el cine nació por la necesidad, quizá, de ir más allá de lo ya existente, y de representar, como hacen todas las demás artes, a su manera, la realidad. Se planteó la idea de cine como esponja del arte (Ricciotto Canudo, en su manifiesto «El nacimiento de un séptimo arte», publicado en 1911, declaró que el cine absorbería las artes espaciales y las artes temporales[4]), como si, en realidad, se hubiera dado un proceso de absorción de las artes ya existentes para desembocar en la aparición de un arte *superior*: un arte que revelaba, con mayor precisión y profundidad, todo lo que ya representaban las demás artes y, aún más importante, todos los vacíos y límites a los que estas no eran capaces de llegar. De esta forma, la relación cine-realidad marcó, desde sus inicios, los estudios sobre esta nueva forma de representación dejando de lado, sin embargo, otras particularidades que podrían definir la ¿verdadera? esencia del arte cinematográfico.

Sería posible cambiar la palabra *fotógrafo* por cineasta en la frase de Picasso para plantear de nuevo la duda sobre esta relación entre el cine y la realidad. Lo más interesante de la cita de Picasso, y que más viene a colación con el escrito que se pretende hacer, es su alusión a la pintura como agente representante de naturaleza humana. Cine y pintura, ambos indiscutibles medios de expresión artística, poseen la capacidad de exponer algo *humano*; esta propiedad semejante ha ocasionado una reciprocidad de influencias que ha enriquecido ambas artes. Sin embargo, su relación va más allá de esta simple propiedad de representación de lo *real*, y así lo explican los múltiples estudiosos que han desarrollado el tema de la dualidad cine-pintura. Desde sus inicios el cine se ha apoyado en el arte pictórico de la misma forma que la pintura se impregnó de esta nueva mentalidad artística que el cine trajo consigo.

La mención a la representación de la realidad se traduce, en esta dualidad de influencias entre ambas disciplinas, en una característica que, no obstante, también comparten las demás artes. Sin embargo,

[4] Riciotto Canudo, “Manifiesto de las siete artes”. En Textos y manifiestos del cine, ed. por Joaquim y Alsina 1 Thevenet, Homero Romaguera i Ramio (Madrid: Cátedra, 1989)

pensar en una representación fidedigna de lo que nos rodea reduce al arte del cine a una dimensión simplista y prácticamente carente de creatividad. Francisco Calvo Serraller habla del arte como medio de construcción de la realidad; es decir, indica que, incluso en aquellas artes que podríamos calificar de *realistas* el fin de la producción artística es transmitir a la obra la capacidad de crear una experiencia sensible que permita acceder a otros ámbitos más subjetivos que objetivos[5]. Por tanto, esta idea de protagonismo de la subjetividad, como se verá en las obras de Hopper, no excluye la representación figurativa en la pintura; al contrario, la representación de una escena *real* lleva intrínseca esa narración subjetiva que se busca transmitir. Es esa característica de *querer narrar* la que se configura como base de la relación pintura-cine y que, además, representa un elemento protagonista de los cuadros de Ulpiano Checa y Edward Hopper, como se verá más adelante.

La capacidad de narrar que se presume intrínseca en el cine es una de las características que se ha tenido en cuenta a la hora de diferenciar este séptimo arte del resto de artes hermanas. Juan Manuel de Pablos Pons habla del cine como «arte del tiempo y espacio»; además, continúa diciendo:

> Cuando surgen la fotografía y el cine, todo un tipo de pintura queda falto de sentido porque hay una invención técnica que retransmite la imagen de las apariencias con una fidelidad extraordinaria. El proceso de aceleración y descomposición de las formas pictóricas, desde Picasso a Bacon, fue debido, al menos en parte a la aparición de la fotografía y el cine[6].

Las frases de Pons remiten a dos cuestiones importantes: por un lado, relaciona la representación del espacio y el tiempo en el cine con su capacidad de plasmar, con fidelidad indiscutible, la realidad pertinente; por otro lado, hace alusión a la respuesta pictórica, que se llevó a cabo en la época vanguardista, producto de esa idea compartida de la incapacidad de la pintura de ir *más allá* del cine en el aspecto de representación de la realidad: ¿la consecuencia? una desfiguración de lo real y una concepción diferente de ese ir más allá (algo que, sin embargo, también se produjo en el cine.); es decir, un «[…] rechazo ante un medio que había despojado a la pintura de algo que había sido consustancial y privativo durante siglos: el estatuto de la imagen[7].»

La plasmación de la realidad como elemento diferenciador del cine, tal y como lo explica Pons, y como se decía en un principio, reduce la esencia creativa de este arte a casi inexistente. Si comparamos cine y pintura únicamente centrándonos en esta potencia de representación el análisis sería escueto; por lo tanto, debemos tratar este elemento como punto de partida. Rudolf Arnheim, estudioso de la relación cine-pintura, defiende la idea de que, tal y como el estudio de la pintura debe centrarse en las peculiaridades del uso del color y la forma, que es rasgo personal y diferenciador del autor, en el cine, partiendo de esta referencia, se debe proteger la idea de «estilización»; es decir, aun siendo conscientes de la relación entre arte-realidad, el análisis del séptimo arte debe iniciarse desde el interés en la artificialidad de su construcción[8]. De esta forma, como se decía en un principio, el concepto de *cine como construcción* otorga, a este arte, una esencia artística evidente. La realidad es lo que percibimos como *realidad*, es decir, todo es construcción subjetiva; si partimos de esta base, el cine es un elemento más de construcción, que no busca representar lo real, sino conectar con los imaginarios que comparten concepciones comunes de lo que es la *realidad*. Así, como defendía Arnheim, el estudio del cine debe centrarse en su lenguaje: en sus mecanismos de construcción de la realidad.

---

[5] Francisco Calvo Serraller, «El drama artístico de lo real». En Los pintores de lo Real, (Museo del Prado: 2 Galaxia Gutenberg, 2008.)

[6] J. de Pablos Pons, «La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de 3 Edward Hopper.» Enseñanza & Teaching 23, (Universidad de Sevilla: Ediciones Universidad de Salamanca,2005): 103-114. Pág. 105

[7] J. de Pablos Pons, ibíd., pág. 105

[8] Rafael Cerrato, *Cine y Pintura*, (Madrid: JC CLEMENTE, 2010) Pág. 16

La construcción de la realidad que deriva del cine es producto de la relación existente, y definitoria, entre la creación cinematográfica y el universo cultural que la rodea. Erwin Panofsky, pionero en los estudios sobre cine, defendió la autonomía de este arte centrándose, sin embargo, en las relaciones entre el cine y la inconografía cultural de cada época. Como fruto de este pensamiento, creó el *método iconográfico*: perspectiva de análisis que se centraba en el estudio del uso de inconografía cultural en las películas (iconografía que remitía a imaginarios compartidos de la realidad). Jesús González Requena, ensayista español, partiendo de la concepción *panokskyniana*, afirma:

> El film –cada film– es un espacio donde los lenguajes trabajan y este trabajo –la escritura– es huella de mil conexiones y de mil violencias con respecto a un intertexto definido por la totalidad de los universos culturales que lo arropan.[9]

El conocer los universos culturales va a ser trascendental para lograr un análisis pertinente de la relación entre Hopper, Ulpiano Checa y el cine del siglo XX. Ambos autores representan un universo de este tipo: una realidad construida, unos estereotipos compartidos y unos imaginarios comunes. Lo interesante es estudiar el lenguaje de cada arte, el mecanismo de creación de cada autor y las herramientas que se usan en la composición de una forma final. La narración, la dramatización y el movimiento son componentes compartidos entre ambas disciplinas, pero ¿de qué manera se representan y se interrelacionan? Si cine y pintura son capaces de unirse en este punto, si son susceptibles de relacionarse, se puede concluir que su vínculo va más allá de una simple representación objetiva del entorno. La relación entre cine-pintura se presenta como existente, definitoria y, por lo tanto, digna de análisis.

2. Consideraciones generales sobre la relación cine – pintura

Los estudios de cine proliferaron y tomaron verdadero protagonismo a partir de los años 60 del siglo pasado. Sin embargo, ya en la primera mitad del siglo XX hubo diversos estudiosos que decidieron tratar el tema. El aliciente del inicio de este análisis fue el intento por comprender su lenguaje: un lenguaje que hacía posible la articulación de un relato mediante el funcionamiento de unos medios desconocidos hasta la época. La relación del cine con la narrativa literaria, por tanto, se presentaba como clave en esa esencia narradora; sin embargo, la imagen formaba parte de esta nueva disciplina, por ende, se debía tener en cuenta la conjunción de medios que utilizaba este nuevo lenguaje artístico.

Los formalistas rusos fueron los primeros en realizar un estudio sistemático sobre el cine; es famosa su obra *Poetika kino* de 1927, en la que hacen un análisis científico de las características específicas del séptimo arte. El análisis parte de la comparación con las otras artes y explica de qué forma participa el cine en estas; la conclusión es que los vínculos con las denominadas *artes estáticas* (pintura, escultura y arquitectura) y *artes temporales* (música y literatura) otorgan al cine una naturaleza temporal, continua y dramática[10]. Sin embargo, la pintura también posee ese carácter dramático que alcanzó con el Barroco y que determina su esencia y, al mismo tiempo, le otorga un sentido temporal que responde, de nuevo, a esa raíz narrativa. Como ejemplo, aunque se verá más en profundidad en partes sucesivas, se puede hacer referencia a las pinturas de Edward Hopper: imágenes que, aun pareciendo estáticas, son profundamente dramáticas y narrativas; no buscan una representación fidedigna sino lograr la introducción del espectador en un momento y en una historia.

Las reflexiones que, sin embargo, hicieron los formalistas rusos sobre la relación entre cine-pintura, desde esta perspectiva, amparan al cine como único arte capaz de representar el movimiento que conlleva la realización de la acción:

[9] Jesús González Requena, "Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de 6 representación clásico", en Julio Pérez Perucha (coord.) Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68, (Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988) p. 19.

[10] Citado en Rafael Cerrato, *Cine y Pintura*, (Madrid: JC CLEMENTE, 2010)

> […] por continua y encadenada que sea la sucesión de las etapas aisladas de un mismo movimiento o de una misma acción reproducida por la pintura, ésta no puede sino acercarse más o menos a su representación exacta […]. Sólo el cine reproduce el mismo curso de la acción en su continuidad, y es así capaz, como el arte escénico, de transformar un argumento dramático en espectáculo visual.[11]

Con otras palabras, pero en la misma línea, defiende Walter Benjamin la idea de los formalistas rusos de que el cine se sitúa en una posición superior respecto de la representación del movimiento. Rafael Cerrato parafrasea la analogía de Benjamín entre cirugía-magia y pintura-cine:

> El mago mantiene la distancia natural frente al paciente; el cirujano penetra en su interior; el pintor mantiene la distancia natural frente al dato, el cámara penetra con profundidad en la textura del dato[12].

La capacidad que tiene el cine de introducirse en el relato y desentrañar la acción ha hecho que muchos teóricos establezcan una suerte de colaboración recíproca entre cine y pintura más allá de un mero vínculo de influencias. André Bazin, teórico cinematográfico francés, afirmó que el hecho de que el cine pueda partir de la representación pictórica no significa que sitúe a esta en un plano secundario, sino todo lo contrario. La capacidad, como se ha dicho, que tiene el cine de representar una temporalidad explícita hace posible que relate todo aquello que, a simple vista y a lo mejor, no se aprecia en una representación pictórica. De esta forma, no minimiza la importancia de la pintura, ni la reduce a algo incompleto, sino que la ensalza y le otorga la importancia y profundidad que, en realidad, tiene: «[…] al enfrentarse a una obra pictórica, al alterar sus condiciones naturales, el cine la puede *obligar* a revelar algunos de sus secretos[13] […]». De esta idea de colaboración se desprende el pensamiento de que el cine es producto de una evolución de la pintura. La utilización de los medios cinematográficos como forma de introducirse en una realidad, de crear relato a partir de una imagen, subyace a la idea de que primero fue la imagen, después el deseo de narración y, como consecuencia, la aparición del séptimo arte. Esta "conexión de inicio" parte, incluso, de la capacidad de ser *marco* que tiene la pintura: una obra enmarca una imagen concreta, una parte de esa realidad construida que se elige por algo; en el cine, el marco de la cámara también responde a ese anhelo de elección de la realidad; es decir, la construcción, producida por diferentes medios en cine y en pintura, se enmarca a partir, también, de intereses estéticos y narrativos diferentes, pero según un anhelo común: un interés subjetivo de elección. Se vuelve, por tanto, a los conceptos de *construcción subjetiva* de, no obstante, la realidad. Serguei M. Eisenstein, director de cine y teatro ruso, analiza la relación cine-pintura desde la perspectiva del deseo de representar la realidad, pero siendo consciente, sin embargo, de la actividad subjetiva que esto conlleva. Para Eisenstein el cine es un alargamiento, una evolución de la pintura:

> […] se encuentra en un estadio superior dentro de la evolución histórica; pero, en todo caso, tampoco puede alcanzar el objetivo final de la representación perfecta, que se puede considerar como un "umbral infranqueable".[14]

La teoría de Serguei sitúa al cine en una situación de superioridad por su naturaleza representativa, lo define como un producto evolucionado de un arte que, sin embargo, de no haber existido, no habría producido su evolución ni, por tanto, el nacimiento del séptimo arte. Por ende, la representación de la "realidad" se complementa con la profundidad de la narración que el cine lleva a cabo. ¿De qué forma se representa el dramatismo o la narración en la pintura? El cine nos permite entender, según

[11] François Albera, *Los formalistas rusos y el cine*. (Madrid: Paidós, 1998) Págs. 105-106
[12] Rafael Cerrato, *Cine y Pintura*, (Madrid: JC CLEMENTE, 2010) Pág. 17
[13] Rafael Cerrato, ibíd., pág. 21
[14] Rafael Cerrato, ibíd., pág. 24

la teoría de Serguei, por qué la pintura utiliza un tipo de luz, un tipo de color o de qué forma ordena sus medios: el cine cierra el círculo de la definición de la pintura y le otorga el punto final al significado de su lenguaje.

3. Edward Hopper y el cine del siglo XX

Edward Hopper (1887-1967) fue un pintor estadounidense famoso por representar los cambios de la sociedad americana de su época; es considerado como el pintor realista por excelencia de la América del siglo XX. El tiempo que vivió influyó, de manera definitoria, en el desarrollo de su estilo pictórico y la determinación de sus temas: asistió a la evolución y crecimiento del cine, vivió las dos guerras mundiales y la Gran Depresión y convivió con la posguerra. Se convirtió en un fiel representante de la realidad de su época: una sociedad indefinida que había sufrido la pérdida de sus valores.

Aunque su fama se apoyó, y se apoya, directamente sobre esta idea de que plasmó en sus cuadros escenas que representan la realidad de aquella sociedad, el pintor estadounidense nunca estuvo de acuerdo con la afirmación de que su pintura es una representación fidedigna de la escena americana del momento. Hopper siempre reivindicó el proceso creativo como una conjunción de realidad e imaginación; para él, la plasmación de la realidad en el arte responde a una alteración producida por la mediación de la mirada del artista. En 1953, en la revista *Reality*, Hopper escribe: «El gran arte es la expresión de una vida interior del artista, y esa vida interior ha de generar su visión personal del mundo.[15]» De esta forma, se acerca a la idea de arte como construcción de la realidad, pues, incluso en sus pinturas, categorizadas de *realistas*, todo se corresponde con una unión de lo real y lo subjetivo.

Una de las cualidades que, sin embargo, facilita el reconocimiento y la identificación de un momento social real en los cuadros *hopperianos*, es la incorporación implícita que hace el artista de la mirada del espectador. Los cuadros de Hopper, sobre todo aquellos que incluyen figuras humanas, son susceptibles de múltiples lecturas por su esencia narrativa; es decir, el pintor presenta un relato en cada cuadro a partir de la plasmación de una escena que, sin embargo, se podría calificar de estática. El uso de los diferentes medios pictóricos que hace Hopper, como su particular representación de la luz, incita al espectador a intentar entender la historia que se muestra; como afirma Erika Bornay, es la propia sensibilidad del espectador la que le lleva a sospechar que existe un principio y un fin en el argumento de la historia representada, sin embargo, descifrar esos límites requiere de un proceso subjetivo más complejo.[16]

Las obras de Hopper, por tanto, muestran un realismo expresivo que le definen como artista, sin embargo, esos detalles realistas están supeditados al interés por representar una realidad psicológica y subjetiva. Es característico, como se ha dicho, el tratamiento de la luz en las escenas, un recurso al que Hopper recurre para crear esos ambientes de soledad, interior y cuestionamiento; por tanto, la simbología de las figuras de sus cuadros, muchas veces, reside en cómo la luz se deposita en ellas. Como explica Renner, el realismo de Hopper está sujeto a una ley de extrañamiento que responde a la conciencia social del momento: una grieta en la civilización, una alienación del hombre ante la naturaleza y una necesaria mirada al interior. La representación de la naturaleza en los cuadros de Hopper, «o está atravesada por los signos de la civilización, o los signos de la civilización se muestran perdidos y amenazados en una naturaleza intacta[17] […]». Estos paradigmas subyacentes de las obras del artista conducen a crear una conciencia de lo perdido y, por tanto, acrecientan una visión hacia el interior: un camino que ya recorrieron los románticos europeos y que, de nuevo, Renner relaciona: «la visión cortada hacia fuera es reemplazada por un arte realista del interior, y el lugar de un paisaje

[15] Edward Hopper, «Statements by four Artists» en Hopper, exp. Museo Thyseen-Bornemisza (Madrid: 12 Museo Thyssen-Bornemisza, 2012), pág. 50
[16] Erika Bornay, *Las historias secretas que Hopper pintó*, (Barcelona: Icaria, 2009), pág. 6
[17] Rolf G. Renner, *Hoppe*r, (Köln: TASCHEN, 2017), pág. 7

percibido a través de la ventana es ocupado por el "paisaje interior", por la irrupción de aire y luz[18].» Por tanto, los temas escogidos por el artista siempre tendrán un cariz simbólico que refuerza su profundidad y su carácter narrativo.

Es interesante analizar *grosso modo* estos temas elegidos por Hopper para entender de qué forma el cine influyó en ellos y, al mismo tiempo, se erigieron como modelos de referencia para múltiples cinematógrafos. En primer lugar, las escenas urbanas, casi siempre representaciones de la ciudad de Nueva York, se muestran cargadas de una característica arquitectura que, además de dotar al cuadro de una calidad en las formas presentadas, valía como encuadre de la pintura. Esta forma de encuadrar las imágenes influyó directamente en diversos montajes cinematográficos que se inspiraron en la disposición de figuras de las obras del artista. Los cines y teatros, otro tema recurrente del pintor, ponen de relieve la atracción que Hopper sentía hacia estos lugares. Su asidua asistencia, como señala Gail Levin, tuvo dos importantes efectos en su pintura: incluirlos como tema en su obra y, en segundo lugar, la composición de sus pinturas que, muchas veces, estaban caracterizadas por recursos que recuerdan a la escenografía, iluminación y dispositivos cinematográficos y teatrales[19]. Según Brian O'Doherty, «el ángulo de visión de Hopper, su técnica 16 del corte y su proceder con la aplicación de la luz se acercan con frecuencia a las convenciones del cine y del teatro.[20]» Otro tema significativo de Hopper, dentro del paisaje urbano, es la 17 representación de oficinas y restaurantes. Estos lugares le permitían jugar con las luces para transmitir un estado de ánimo pesimista; una sensación que, asimismo, se refuerza si hay presencia de alguna figura humana. Normalmente, Hopper representaba mujeres solas para transmitir esa alienación y sometimiento a una civilización rota. En esta representación humana, sin embargo, el estadounidense hace protagonista al espectador a partir de su propia mirada; muchos de sus cuadros representan, en sí mismos, ventanas hacia un interior que puede ser una habitación, una oficina o un restaurante. La mirada del espectador le convierte en principal protagonista, en voyeur; somos capaces de acceder a mundos escondidos que nos muestran una situación real, una historia que continúa pero que se oculta en sí misma. Esta participación del espectador, este mirar que permiten los personajes y entornos hopperianos, además, se ha definido como una consecuencia del interés que tenía el artista en el cine y sus métodos. Juan Manual de Pablos Pons utiliza el término «mirada cinematográfica» para hablar de cómo Hopper nos enseña y nos hace partícipes de su cotidianidad representada[21].

El pintor estadounidense, por tanto, fue un gran admirador y aficionado del cine y el teatro, lo que produjo una importante relación de influencias recíprocas. Pons afirma que el concepto de arte que tenía Hopper fue clave para influir en los creadores cinematógrafos. La capacidad del artista estadounidense de convertir sus cuadros en mensajes universales y en realidades humanas globales, y su genio por «representar lo esencial», dieron lugar a una relación directa, dirá Pons, con el cine:

> El cine funciona con metáforas, transforma una historia anecdótica en un mensaje universal, entendible por muchos. En ese sentido la pintura "narrativa" de Hopper, que partiendo de hechos cotidianos trasciende a la mera anécdota, ha pesado en muchos cineastas.[22]

De esta forma, son múltiples los directores de cine que se han inspirado de, no solo la personalidad pictórica de los cuadros de Hopper, sino también las ideas que este logró transmitir con sus figuras, paisajes y arquitecturas. En las siguientes líneas se tratará un ejemplo concreto de influencia: Alfred Hitchcock.

---

[18] Rolf G. Renner, ibíd., pág. 9
[19] Gail Levin, *Edward Hopper: the art and the artist,* (Nueva York: Whitney Museum of American Art, 16 1980). Pág. 53-55
[20] Rolf G. Renner, *Hopper*, (Köln: TASCHEN, 2017), pág. 67
[21] J. de Pablos Pons, «La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper.» Enseñanza & Teaching 23, (Universidad de Sevilla: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005): 103-114. Pág. 105
[22] J. De Pablos Pons, ibíd., págs. 111-112

En el documental de RTVE, *Edward Hopper y el cine*, el director de fotografía Ed Lachman declara:

> Hopper captura un instante congelado en el tiempo. Creo que esa es la razón por la que muchos cineastas se sienten atraídos por él. Encontró un lenguaje muy potente y emocionante para contar una historia y dejar al espectador que asuma el papel de *voyeur*.[23]

Lachman habla de esa potencia narrativa de los cuadros de Hopper y, por supuesto, de la importancia de la mirada del espectador antes mencionada; una mirada que encontrará un gran admirador en Hitchcock, partidario de incluir esta idea en sus películas para crear esa tensión propia de sus creaciones y esa transmisión del problema hacia el espectador.

Alfred Hitchcock, productor y director de cine británico, fue un gran aficionado al arte. Las influencias que recibió de pintores diversos, como Dalí o Magritte, demuestran su capacidad para absorber estéticas e ideas propias de otras artes. De acuerdo a su amor por el mundo de la creación, Edward Hopper también fue un referente para el director, por tanto, se pueden encontrar huellas explícitas *hopperiana*s en las películas de Hitchcock. El ejemplo más claro y que, además, representa una influencia más allá de la estética, es la película *La ventana indiscreta* (1954), en la que el director inglés expone la existencia y acción del ya nombrado *voyeur*. Sin embargo, esta vez no solo los espectadores representamos al mirón, sino que, además, la trama de la película se centra en esta acción de *mirar*: el protagonista, un fotógrafo interpretado por James Stewart se pasa los días mirando por la ventana y espiando a sus vecinos. La trama, por tanto, se desarrolla a partir del *voyeur*. La película es una suerte de cine sobre cine, como Hitchcock aclaró en declaraciones posteriores, para él todos somos mirones y, al ver cine, reafirmamos esta posición. François Truffaut, director de cine francés, en una conversación con Hitchcock sobre la película en cuestión, afirmó: «somos todos voyeurs, aunque no sea más que cuando miramos un film intimista. Además, James Stewart en su ventana se encuentra en la situación de un espectador que asiste a un film[24]. »

Asimismo, esta inclusión de la *ventana*, tanto en el cine como en las pinturas de Hopper, participa de la idea de construcción de la realidad: es la mirada la que crea la realidad.

A pesar de esta similitud de conceptos, en la película de Hitchcock se encuentran imágenes clave que recuerdan a las pinturas de Hopper. El siguiente ejemplo lo demuestra:



1. Edward Hopper, *Night Windows*, 1928. Óleo sobre lienzo, Nueva York (EEUU), MoMA.
2. Alfred Hitchcock, *La ventana indiscreta*, 1954. Estados Unidos, Paramount Pictures

[23] Días de Cine, «Edward Hopper y el cine», vídeo de RTVE, 1:41, publicado el 20 de julio de 2012. http:// 20 www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-edward-hooper-cine/1478961/

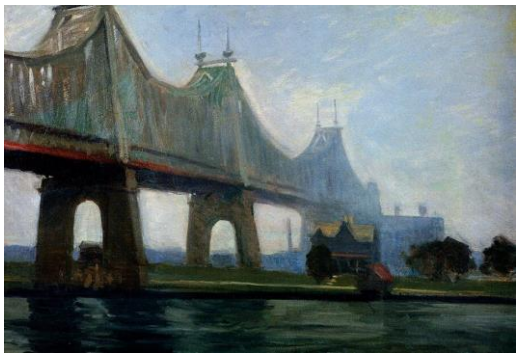
[24] François Truffaut, El cine según Hitchcock. (Madrid: Alianza Editorial,1974) Pág. 187 21



En ambas imágenes, además de encuadres y montajes similares, la mirada *voyeurística* se dirige hacia una mujer que, sin embargo, desconoce la mirada a la que está siendo expuesta. Hopper centró esta visión, en la mayoría de sus cuadros, en la figura femenina; para Renner, estas representaciones adquirieron un matiz obsesivo producido por la perspectiva del *voyeur*; «lo que Hopper manifiesta (en sus pinturas femeninas) es […]: […], una inserción de los deseos y percepciones inconscientes de gran carga sexual[25] […].» Además, este concepto de voyeur, tanto en Hopper como en Hitchcock, ofrece una contradicción latente entre el acceso a un interior íntimo y la soledad y aislamiento natural al que se expone el ser humano en el ambiente urbano representado pues, en este caso, los solitarios y los aislados están siendo observados, por tanto, están acompañados.

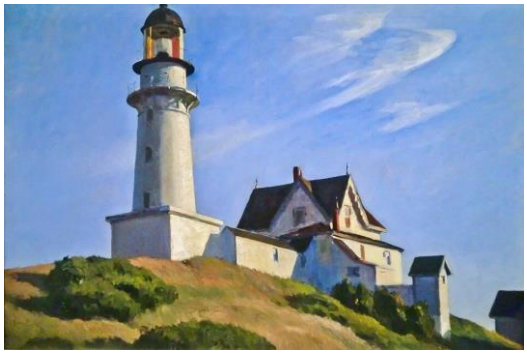
La influencia de Hopper en Hitchcock también se materializa en esa esencia narrativa desconocida, de la que hablábamos, propia de las obras del pintor estadounidense. Las historias que Hopper muestra en sus cuadros, de las cuales desconocemos el principio y el final, pero sentimos que algo va a pasar, se asemejan con la tensión latente que Hitchcock crea en sus películas. La pausa, el instante parado, los planos largos y lentos son recursos utilizados por el director británico para crear ese ambiente de tensión tan característico de su obra. En la película *Vértigo*, de 1958, la relación entre ambos artistas se manifiesta en los paisajes, al igual que ocurre en *Psicosis* (1960) y su famoso hotel (imágenes 7 y 8.). En la primera de ellas, *Vértigo*, el uso del paisaje remite a esa idea de la que se hablaba: el no saber qué va a ocurrir, la tensión que crea la acción del personaje, el instante quieto y el plano largo. Además, siempre son lugares aislados, oscuros y solitarios. La simbología de la representación del paisaje, por tanto, responde al mismo fin en ambos autores. Las influencias se encuentran en figuras diversas: en primer lugar, el puente donde Madeleine parece que fuera a suicidarse (imagen 4) recuerda al cuadro de *Queeensborough Bridge* (imagen 3), ambos lugares solitarios y tristes; por otro lado, los paisajes de faros pintados de Hopper, como *The Lighthouse at Two Lights* (imagen 5), recuerdan al campanario donde Scottie sufre vértigo y se produce el fatal "accidente" de la protagonista (imagen 6).

[25] Rolf G. Renner, Hopper, (Köln: TASCHEN, 2017), pág. 16



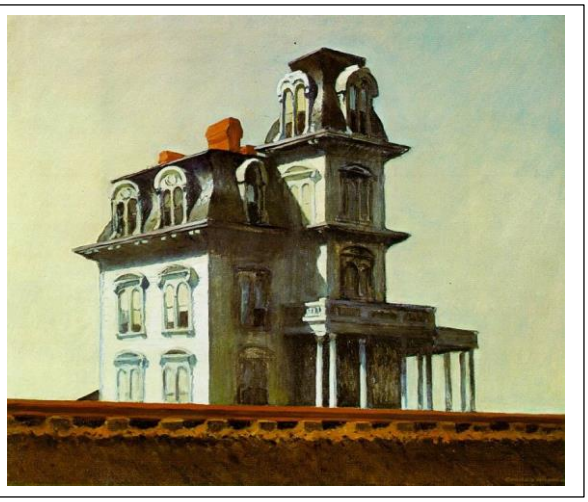


3. Edward Hopper, ***Queeensborough Bridge***, 1913. Óleo sobre lienzo, Nueva York (EEUU), Museo de Arte Metropolitano
4. Alfred Hitchcock, ***Vértigo***, 1958.





5. Edward Hopper, ***Lighthouse at Two Lights***, 1929. Óleo sobre lienzo, Nueva York (EEUU), Museo de Arte Metropolitano
6. Alfred Hitchcock, ***Vértigo***, 1958.





7. Edward Hopper, ***House by the Railroad*****,** 1925. Óleo sobre lienzo. Nueva York (EEUU), MoMA.
8. Alfred Hitchcock, ***Psicosis***, 1960.

4. Ulpiano Checa y el cine

Ulpiano Fernández-Checa y Saiz (1860-1916) fue un pintor, escultor, ilustrador y cartelista español. Aunque, hoy en día, su obra no es tan conocida como la de otros artistas de su época, Checa consiguió forjarse una importante fama debido a su originalidad y su concepción íntegra del arte. Su relación con el cine se materializa en sus representaciones pictóricas de escenas de la época antigua de la historia; de esta forma, su interés por el pasado le ha convertido en referente de numerosas producciones cinematográficas históricas. Según Santiago Fisas Ayxelá: «(Ulpiano Checa es) […] el secreto mejor guardado de la pintura española de entresiglos.»[26]

El estilo del pintor le hizo diferenciarse de las vanguardias nacientes que inundaban Europa a principios del siglo XX. Siempre con su firma personal, Checa marcó un estilo que, sin embargo, no se alejaba del todo del momento de la modernidad. Sus reconstrucciones sobre el mundo antiguo son las más representativas y definitorias del pintor; su capacidad para aportar movimiento a figuras plasmadas en un óleo le valió diferentes premios en vida y una importante fama, no solo en España, sino, también, en lugares cumbres del arte como el París de esos años. Las reconstrucciones del mundo antiguo que el pintor llevó a cabo responden a esa idea, antes mencionada, de construcción de la realidad; Checa representaba el imaginario común que se tenía sobre la época antigua de la humanidad. No obstante, a pesar de representar una realidad construida, Checa era un gran apasionado de la Historia, por lo que le dedicaba cierto tiempo al estudio de la época antes de pintar un cuadro histórico. Como Hopper, por tanto, a partir del conocimiento de una realidad incluía altas dosis de creatividad, que respondía a un imaginario común, y creaba, como resultado, una pintura con una fuerza expresiva rebosante que rompía con el eclecticismo propio de la pintura del siglo XIX

Ángel Benito García, en el catálogo Ulpiano Checa, *Fantasía y Movimiento* escribe sobre esa relación entre Checa y el mundo antiguo que marcó y definió su obra. El pintor español, en una estancia en Italia, se interesó por los escritos de la antigüedad grecolatina, lo que produjo el inicio de una etapa de creación de sus grandes obras; la primera de ellas, y que pone de relieve la incursión histórica que hizo el pintor, fue *La invasión de los bárbaros* de 1887, obra que desapareció durante la Guerra Civil española[27]. Otras obras que siguieron a esta primera, y definieron la esencia historicista del pintor, son *Naumaquia* (1894) o *Alineación para la carrera* (1905), ambas representan multitud de personajes en movimiento; un movimiento que envuelve todo el cuadro y se expone como el verdadero protagonista de este. La acción de la pintura suele situarse en caballos o figuras guerreando, por lo que la fuerza expresiva de la representación es indiscutible. La característica ecuestre de sus cuadros, sin embargo, es influencia directa de las grandes novelas históricas protagonistas de su época. Ángel Benito menciona *Los últimos días de Pompeya*, del inglés Edward George Bulwer-Lytton y a la trascendental *Ben Hur, a Tale of Christ* de Lewis Wallace. Además, hace especial mención a la posterior *Quo Vadis?,* del polaco Henryk Sienkiewicz[28]. Todas estas obras literarias, que se llevarán al cine posteriormente, beberán de la obra de Ulpiano Checa debido a su característica representación de su concepción del mundo antiguo de acuerdo con el imaginario común; un imaginario que empezó en estas novelas y se materializó posteriormente, aunque de maneras diversas, en pintura y cine. Según Ángel Benito fue la lectura de estas obras la que convirtió a Checa en «el pintor de los caballos» y marcó su elección de escenas: «[…] grandes cabalgadas, desafíos o batallas militares […]».[29]

[26] Santiago Fisas Ayxelá en *Ulpiano Checa, Fantasía y Movimiento*, Museo de la Real Academia de las Artes 23 de San Fernando (Madrid: Museo de la Real Academia de las Artes de San Fernando, septiembre, 2007). Pág. 13
[27] Ángel Benito García, ibíd., pág. 33
[28] Ángel Benito García, ibíd., pág. 34
[29] Ángel Benito García, ibíd., pág. 34

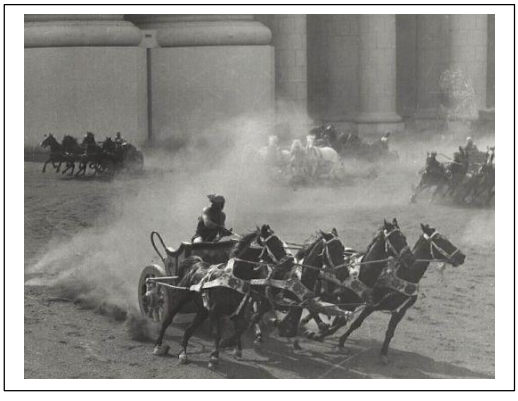
La obra de Checa, como se ha visto, responde a una influencia literaria que le llevó a convertirse en referente de la representación de ese mundo antiguo de las novelas. Con la aparición del cine y su capacidad por representar movimiento y traspasar el estatismo visual de otras artes, el interés de múltiples cinematógrafos se centró en experimentar con estas historias de héroes antiguos que nacieron de las letras; en este proceso, Checa se encumbró como referente visual trascendental de la época grecorromana y, no como erudito conocedor de la fiel realidad antigua, sino como constructor primordial de una realidad apenas conocida. Como apunta Ángel Benito, las representaciones cinematográficas han producido el imaginario compartido de muchos mundos, incluido el de la Antigüedad:

> […] nadie conseguirá quitarnos de la cabeza - ¿o del corazón?- que Roma se quemó por el capricho de un emperador melifluo, que a doña Juana la volvieron loca entre todos y que América del Norte llegó a ser un gran país merced a tipos como el sheriff Earp, […].[30]

Y es que el cine, con su magia y su capacidad de unir influencias múltiples, ha hecho posible que conozcamos el romance de Cleopatra y Marco Antonio o esa Roma antigua de Nerón; y, dentro de este imaginario común, pintores como Hopper o Ulpiano Checa han dejado una huella indiscutible. Las siguientes líneas analizarán *grosso modo* las influencias directas entre la pintura de Checa y las películas de *Ben Hur* de 1959 y *Los últimos días de Pompeya* del mismo año.

En 1890 Ulpiano Checa pinta su obra *La carrera de carros romanos*, este cuadro, producto de la influencia de la novela *Ben Hur* de Wallace, se sitúa como referente de las adaptaciones cinematográficas de esta historia que se llevarán a cabo en el siglo XX. En el año 1925 el director Fred Nibblo hace una segunda adaptación, después del primer cortometraje que recogió la historia de *Messala y Ben Hur* del año 1907, y, como afirma Ángel Benito, se tuvieron en cuenta los hallazgos de Checa y, desde luego, constituyeron el principal atractivo del film[31]. La penúltima versión de la historia, dirigida por William Wyler en el 1959, también recoge la esencia de Ulpiano Checa: la influencia que tuvo el artista en la película de Niblo marcó un antes y un después en la escenificación de la carrera de cuadrigas entre Ben Hur y Messala; Wyler, aunque cambiará, en algunos aspectos, el espacio de alrededor introduciendo figuras más complejas, expone el movimiento y la fuerza de la pintura de Checa y, como en los anteriores filmes, elevará de nuevo la escena a la categoría de histórica.





1. Ulpiano Checa*, La carrera de carros romanos*, 1860. Acuarela, Museo Ulpiano Checa.
2. Fred Niblo, ***Ben Hur***, 1925.

[30] Ángel Benito García, ibíd., pág. 36
[31] Ángel Benito García, ibíd., pág. 38



3. William Wyler, ***Ben Hur***, 1959.

La siguiente referencia cinematográfica que encontramos de la relación entre Checa y el cine, es la película *Los últimos días de Pompeya* que, además de representar ese mundo de romanos que Checa contribuyó a construir, en ella se exponen rastros inconfundibles del pintor español. La versión analizada es la dirigida por el italiano Mario Bonnard en el año 1959 aunque la obra de Bulwer-Lytton, escrita en 1834, fue traspasada a la pantalla en múltiples ocasiones como ejemplo perfecto del género *peplum*. La versión de Mario Bonnard, según Ángel Benito, «[…] muestra inconfundibles rastros de nuestro artista aunque no reproduzca al pie de la letra -o al pie de pincel- ninguno de sus famosos lienzos.[32]» A pesar de esto, la furia, el movimiento, la violencia e, incluso, los colores son un reflejo de las creaciones de Checa. La película recoge la histórica erupción del Vesubio en el año 79 d.C. que se llevó por delante la ciudad de Pompeya y que Ulpiano Checa representó en su cuadro, que lleva por título, asimismo, *Los últimos días de Pompeya*, del año 1900.





5. Ulpiano Checa***, Los últimos días de Pompeya***, 1900. Óleo sobre lienzo, Museo Ulpiano Checa.
6. Mario Bonnard, ***Los últimos días de Pompeya***, 1959

[32] 9 Ángel Benito García, ibíd., pág. 41

La fuerza y la desesperación de los personajes representados, hombres, mujeres y, por supuesto, caballos, transmiten ese movimiento único del pintor.

El pintor español, por lo tanto y a pesar de su reducida fama hoy en día, participó en el mundo del arte de una forma activa y trascendental. La personalidad de sus pinturas hizo que se llevaran a la pantalla y se narraran desde dentro. El trío literatura-pintura-cine, en este caso, crea una complementariedad que ha hecho posible grandes obras de la cinematografía del siglo XX. Gracias a Ulpiano Checa el universo grecolatino tomó forma y color, lo que produjo que fuéramos capaces de conocer las caras de grandes personajes como Nerón, Messala o Vinicio o ver, con nuestros propios ojos, la caída de una ciudad como la histórica Pompeya.

BIBLIOGRAFÍA

- Albera, François. *Los formalistas rusos y el cine*. Madrid: Paidós, 1998.
- Benito García, Ángel. En *Ulpiano Checa, Fantasía y Movimiento*, Museo de la Real Academia de las Artes de San Fernando. Madrid: Museo de la Real Academia de las Artes de San Fernando, septiembre, 2007.
- Bornay, Erika. *Las historias secretas que Hopper pintó*. Barcelona: Icaria, 2009.
- Calvo Serraller, Francisco. «El drama artístico de lo real». En Los pintores de lo Real, ed. por Museo del Prado. Museo del Prado: Galaxia Gutenberg, 2008.
- Canudo, Riciotto. "Manifiesto de las siete artes". En Textos y manifiestos del cine, ed. por Joaquim y Alsina Thevenet, Homero Romaguera i Ramio. Madrid: Cátedra, 1989
- Cerrato, Rafael. *Cine y Pintura*. Madrid: JC CLEMENTE, 2010.
- De Pablos Pons, Juan Manuel. «La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper.» Enseñanza & Teaching 23. (2005): 103-114.
- Días de Cine, «Edward Hopper y el cine», vídeo de RTVE. Publicado el 20 de julio de 2012. http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-edward-hooper-cine/1478961/
- Fisas Ayxelá, Santiago. En *Ulpiano Checa, Fantasía y Movimiento*, Museo de la Real Academia de las Artes de San Fernando. Madrid: Museo de la Real Academia de las Artes de San Fernando, septiembre, 2007.
- González Requena, Jesús. "Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico", en Julio Pérez Perucha (coord.) Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988.
- Hopper, Edward. «Statements by four Artists» en Hopper, exp. Museo Thyseen-Bornemisza. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2012.
- Levin, Gail. *Edward Hopper: the art and the artist*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1980.
- Martín-Esperanza, Paloma. «Ulpiano Checa y la Arqueología» en Memoria del Museo Ulpiano Checa, enero 2017. Asociación Amigos del Museo Ulpiano Checa y de la Historia de Colmenar de Oreja. http://amigosmuseoucheca.esy.es/_media/memoria-2016.pdf
- Nieto Alcaide, Víctor. En *Ulpiano Checa, Fantasía y Movimiento*, Museo de la Real Academia de las Artes de San Fernando. Madrid: Museo de la Real Academia de las Artes de San Fernando, septiembre, 2007.
- Renner G., Rolf. Hopper, Köln: TASCHEN, 2017.
- Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial,1974.
- Wenders, Wim y Wenders, Donata. *Como si fuera la última vez*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009.

FILMOGRAFÍA

- Bonnard, Mario. *Los últimos días de Pompeya*, 1959.
- Hitchcock, Alfred. *La ventana indiscreta*, 1954.
- Hitchcock, Alfred. *Vértigo*, 1958.
- Hitchcock, Alfred. *Psicosis*, 1960.
- LeRoy, Mervyn. *Quo Vadis*, 1951
- Niblo, Fred. *Ben Hur*, 1925.
- Wyler, William. *Ben Hur*, 1959.

3. Los murales de Ulpiano Checa en la iglesia de Santa María La Mayor de Colmenar de Oreja.

Ángel Benito García

Espigado del libro *El pintor Ulpiano Checa, 1860-1916*.

La Anunciación y *La Presentación de la Virgen*

> "Hace dos años próximamente, Ulpiano Checa, natural de Colmenar de Oreja, provincia de Madrid, en familiar conversación con el cura párroco D. Pedro Calamazana, manifestó el deseo de que en la iglesia parroquial de su pueblo, obra perfectísima del divino Herrera, apareciera como filial recuerdo algún cuadro de su mano, y con anuencia del señor cura prometió pintar los dos lados del presbiterio, en los cuales aparecerían la Anunciación y la presentación de la Virgen en el templo".[33]

En el verano de 1897 Checa viajó con toda su familia a Colmenar de Oreja para pintar dos enormes murales en ambos lados del presbiterio de la iglesia de Santa María, donde quiso dejar un recuerdo imborrable de su arte. Checa se hospedó en la casa que sus padres habían comprado en la calle Escarchada, que él heredó y que hoy es propiedad, a su vez, de los herederos de don Antonio Díaz "Maibueno". El periódico *La Correspondencia de España*, y otros muchos más de Madrid, lo contaban así en su número de 21 de agosto de 1897:

> "El ilustre autor de *la Invasión de los Bárbaros*, y de otros tantos cuadros famosos, ha abandonado por una temporada su estudio en París y se ha refugiado en la plácida soledad de su pueblo natal, Colmenar de Oreja, donde pasará el verano, no entregado a la *dolce farniente* a que convidan de modo irresistible la calma de la aldea y el agobiante calor de estos días de agosto, sino antes al contrario, no dejando de la mano los pinceles y pintando dos cuadros que revelan una fase completamente nueva en el privilegiado talento del afamado artista. Checa destina esta novísima producción de sus pinceles á la iglesia de Colmenar, obra del insigne arquitecto Herrera y joya monumental la más preciada de aquélla villa. Los cuadros de Checa ocuparán dos lienzos de pared á ambos lados del altar mayor: tienen ocho metros cuadrados de superficie y representan, el del lado izquierdo *La Anunciación de Nuestra Señora*, y del lado derecho *La Presentación*.
>
> Los inteligentes que han tenido la fortuna de ver estas obras (todavía á media labor), se hacen lenguas de lo hermoso del colorido, de lo acertado de la composición y del espíritu profundamente religioso, cristiano y místico con que el artista ha sabido animar sus creaciones. No parece si no que la musa de Fra Angélico, y del divino Morales, guía en estos trabajos al brillantísimo pincel de Checa. Una parte íntima y hermosa tiene la historia de estas obras tan desemejantes de las que ha producido hasta ahora el pintor de las invasiones bárbaras y de las fiestas de la antigua Roma.
>
> Al regresar Checa de la ciudad eterna, cuando ya la gloria le sonreía y la fama pregonaba su nombre por esos mundos, ofreció dejar un recuerdo de sus pinceles en la iglesia parroquial de su pueblo; de aquel pueblo oscurecido y humilde que él abandonara un día persiguiendo sueños de gloria acariciados a la sombra de la iglesia venerable que hoy recibe la piadosa ofrenda del artista. Checa, fiel a su promesa, la cumple hoy con entusiasmo que no tiene

[33] *El Correo Español*. Viernes, 21 de octubre de 1898.

límites. Sin reparar en el esfuerzo que ha de realizar, ni en los desembolsos que tiene que hacer, pues el artista con generosidad bizarra, pone á contribución no solo su talento, sino su bolsa y corren de su cuenta los gastos íntegros que la obra requiere. La iglesia de Colmenar se enriquecerá seguramente con dos obras maestras y Ulpiano Checa tendrá un título más á la gratitud de sus paisanos y al aplauso de los inteligentes".

Los murales, de 64 metros cuadrados cada uno, habían de representar en el lado izquierdo, o del Evangelio, ***La Anunciación del Arcángel San Gabriel de nuestra Señora*** y, en el derecho, o de la Epístola, ***La presentación de la Santísima Virgen María en el Templo***. En ambos se combina su conocimiento de la pintura italiana del Renacimiento (su paso por Roma) y un cierto simbolismo finisecular. Decoró cada uno de los lados con tres arcos, sostenidos por cuatro columnas, imitando mármol rojo veteado; y en los cuatro ángulos que forman, en cada lado, los tres mencionados arcos, hay dentro de otros tantos círculos los atributos de los cuatro Evangelios, o sea, el León, el Toro, el Ángel y el Águila, dos a cada lado en sus centros; y en los cuatro de sus extremos los emblemas de las cuatro virtudes. Sobre dichos arcos hay una repisa adornada con figuras estilo del Renacimiento, intercaladas con pequeños óvalos, en los que se ven, entre otras, las armas de la Nación, las de la Provincia, las de la entonces villa de Colmenar de Oreja, las del Pontificado y las de la Diócesis. Coronando esta perspectiva puso dos grandes letreros que, respectivamente, anuncian el asunto que representa cada uno de los cuadros: sobre el de la Anunciación: "*Ave, María, gratia plena, Dominus tecum*", y sobre el de la Presentación: "*Ecce ego, Domine, vocasti enim me*".



La presentación de la Virgen María en el Templo. Ulpiano Checa. Óleo sobre yeso. 64 m^2. 1897. Iglesia de Santa María La Mayor, Colmenar de Oreja.

En el mural de la Presentación destaca en primer término la gran figura Abiatar, el Sumo Sacerdote quien, a la entrada del Templo, con las manos extendidas y teniendo a su lado a un acólito que le presenta un rollo manuscrito en caracteres hebreos, recibe, con las ceremonias y preces

acostumbradas, a la Virgen, niña de cinco a seis años, vestida de blanco, arrodillada a sus pies, tendida su rubia cabellera y con su hermoso rostro radiante de alegría, hace su presentación en el Templo, a la vista de sus ancianos padres, San Joaquín y Santa Ana que, algunos pasos más atrás, contemplan la ceremonia[34].

Otras figuras menos principales, agrupadas a la entrada del Templo, contemplan con respetuosa curiosidad, y la más saliente, una matrona hebrea que se halla sentada en la parte opuesta, sobre la balaustrada que hay entre las dos primera columnas, y contribuyen a presentar más de relieve el asunto principal del cuadro, en cuya parte superior se deja ver, en lontananza, la ciudad de Jerusalén, iluminada por los rayos de un sol esplendoroso.[35] El asunto y la composición del mural estaban perfectamente documentados, no solo en el Evangelio del Pseudo Mateo[36], sino en la obra de Giotto que había tenido la oportunidad de ver y estudiar en la Capilla de los Scrovegni de Padua, dado que, precisamente, su Memoria de Pensionado trataba sobre "La Escuela del Giotto y de la del Esquarzione".

En el cuadro de la *Anunciación*[37] solo aparecen dos figuras esbeltas: la del Arcángel, circundado de nubes y confundidas sus blancas vestiduras con los rayos del sol que penetran por la puerta de entrada de la humilde casa de Nazaret, donde aparece, tendiendo en su mano diestra una azucena e indicando con el dedo índice de su diestra, elevada al cielo, el anuncio feliz que trae de parte de Dios. Y la de la Virgen, que escucha el anuncio puesta en pie, ante el reclinatorio, con la más profunda humildad, que expresa con su cabeza inclinada y sus ojos fijos[38].

Checa costeó todos los gastos de andamios, pinturas y de todas las preparaciones. Y aunque concluyó los murales en el asombroso plazo de cuarenta días, a decir de *El Correo Español* la inauguración de las obras se realizó en octubre del año siguiente de 1898[39]:

---

34 ***Presentación de la Santísima Virgen María en el Templo***. 8 x 8 metros. Óleo sobre yeso. Lado de la Epístola del presbiterio de la iglesia de Santa María La Mayor. Colmenar de Oreja, Madrid. En el mural pintado en la iglesia, en la base del ángulo izquierdo, y fuera del encuadre, Checa pintó una jarra de porcelana blanca con adornos azules, y un vaso de vidrio, que aún se conservan, copia exacta de la jarra y el vaso que él usaba para beber y refrescarse durante su trabajo. Cuando estaba absorto pintando su obra, los monaguillos que le observaban aprovechaban para beberse su limonada, por lo que Checa decidió advertirles de que se había dado cuenta de ello gastándoles la broma de reproducir la jarra y el vaso, topándose los acólitos con la pared cuando volvieron a intentarlo.

35 El MUCH expone el ***Boceto de la Presentación de la Virgen en el Templo***. Óleo sobre lienzo. 51 x 54 cm. Colección permanente del MUCH. Donación de los hijos del pintor. 1957.

36 Evangelio del Pseudo Mateo (4-6): "Y, destetada que fue al tercer año, Joaquín y su esposa Ana se encaminaron juntos al templo, y ofrecieron víctimas al Señor, y confiaron a la pequeña a la congregación de vírgenes, que pasaban el día y la noche glorificando a Dios. Y, cuando hubo sido depositada delante del templo del Señor, subió corriendo las quince gradas, sin mirar atrás, y sin reclamar la ayuda de sus padres, como hacen de ordinario los niños. Y este hecho llenó a todo el mundo de sorpresa, hasta el punto de que los mismos sacerdotes del templo no pudieron contener su admiración. (...) Y su semblante resplandecía como la nieve, hasta el extremo de que apenas podía mirársela. (...) Toda su conversación estaba tan llena de dulzura, que se reconocía la presencia de Dios en sus labios". En la obra de Giotto, la escena representa a María a los tres años, llevada al templo de Jerusalén por sus padres. Se desarrolla a la entrada del templo. A la izquierda aparece Joaquín, padre de la Virgen, junto al viejo Simeón, que se supone de 112 años de edad. Subiendo las escaleras con María está santa Ana, envuelta en un amplio manto rojo. A la niña la recibe el sumo sacerdote Abiatar entre las muchachas que ya están en el templo y que se ven en una especie de antepecho sobre ellos. A la derecha, en primer plano, dos sumos sacerdotes comentan la escena.

37 ***La Anunciación del Arcángel San Gabriel de Nuestra Señora*****.** 8 x 8 metros. Óleo sobre yeso. Lado del Evangelio del presbiterio de la iglesia de Santa María La Mayor. Colmenar de Oreja. Madrid**.**

38 El MUCH expone también el ***Boceto de La Anunciación***. Óleo sobre lienzo, 51 x 54 cm. Colección permanente del MUCH. Donación de los hijos del pintor. 1957.

39 *El Correo Español*. Viernes 21 de octubre de 1898: "Después de la función, en un banquete de veinticinco cubiertos ofrecido por el señor cura en obsequio del eminente artista, D. Ulpiano Checa, se cambiaron entusiastas brindis, que resumió el Sr. Checa, deseando que dentro de un año se repita la fiesta con asistencia de todos los presentes, para celebrar la ejecución de otros cuadros. En la obra que Checa acaba de terminar

"Terminada la obra y previa invitación del señor Cura D. Pedro Calamazana, con asistencia del Ayuntamiento, Juzgado municipal y de numeroso pueblo, a los acordes de la Marcha Real se descubrieron los magníficos cuadros ya descritos, y el señor Checa hizo entrega de su obra, después de lo cual, el párroco encomió la importancia del donativo hecho a Colmenar de Oreja y la gratitud perdurable que al eminente artista debe el pueblo que le vió nacer, y puede honrarse por enumerar entre sus hijos uno tan preclaro. Se anunció y quedó convenido celebrar tal acontecimiento con una función religiosa, en la que ocuparía la sagrada cátedra el elocuente y conocido orador de Madrid, Sr. Belda".



La Anunciación del Arcángel San Gabriel a nuestra Señora. Ulpiano Checa. Óleo sobre yeso. 64 m^2. 1897. Iglesia de Santa María La Mayor, Colmenar de Oreja.

La proyectada función religiosa tuvo lugar el día 18 de octubre de 1898, a la que asistieron todas las autoridades municipales, con el alcalde José Freire Sánchez a la cabeza, y a pesar de no ser día festivo, una inmensa multitud llenó la iglesia, manifestando, de esa manera, la admiración que todo el pueblo tenía a su paisano. La misa, solemne y cantada con orquesta, fue oficiada por el cura párroco, el Sr. Caramazana; de diácono y subdiácono intervinieron Eusebio Palomares, cura de Belmonte de Tajo, y Mariano Martínez, cura de Valdelaguna; de capa pluvial, Ricardo Milla y Tera, coadjutor de Colmenar y de Morata; y de maestro de ceremonias, Diego Marqués, cura de Ambite. Sin embargo, el orador previsto, el Sr. Belda, no pudo asistir porque la noche antes cayó enfermo con un fuerte catarro bronquial, y fue sustituido por Elpidio de Mier[40], capellán del santuario de

en Colmenar de Oreja, hállase objetivada al mismo tiempo que la generosidad del oferente, el amor a la patria y a la inquebrantable fe del caballero cristiano".

40 Elpidio de Mier (Sopeña de Cabuérniga, 1865- Puerto Rico, 1939). Monje capuchino. Enseñó teología en León hasta 1894 en que fue enviado como misionero a Colombia, Venezuela y el Caribe. De vuelta a España, en 1898 fue nombrado capellán rector en Villarejo de Salvanés. Por sus críticas a la Iglesia y a la monarquía, fue excomulgado. Emigró a Puerto Rico donde inició su vida como misionero protestante evangélico. Librepensador, anti dogmático, anti yanqui y republicano, defendió la libertad de expresión y escribió una

Nuestra Señora de la Victoria de Villarejo de Salvanés. Después de la misa, en un banquete de veinticinco cubiertos, ofrecido por el señor cura, el Ayuntamiento regaló al pintor una placa de plata en la que se representaban los signos alegóricos de su profesión[41]. Era entonces el alcalde don José Freire Sánchez, a cuya familia regaló, unos años más tarde, el cuadro al óleo que sirvió de base para el cartel de la sección española de la Exposición Universal de París de 1900: ***Andalucía en tiempo de los moros***. El cuadro fue luego donado por doña Jovita Freire al Ayuntamiento de Colmenar de Oreja y se expone en la actualidad en el MUCH.



Placa de plata regalada a Ulpiano Checa por el Ayuntamiento: "*El Ayuntamiento de Colmenar de Oreja dedica este humilde recuerdo a su hijo predilecto D. Ulpiano Checa, en prueba de gratitud por sus obras en la iglesia. Año de 1897*."

Los murales, que 110 años después de su ejecución presentaban un lamentable estado de conservación, un gravísimo deterioro de la capa pictórica, profundas fisuras y grandes superficies abombadas, con peligro real de desprendimientos, fueron restaurados en el año 2007 por el equipo dirigido por Guillermo Urbano y por Viviana Domínguez, a quienes el Ayuntamiento de Colmenar de Oreja trajo desde Buenos Aires para este encargo, pues allí habían preparado y tratado todas las obras que formaron parte de la exposición itinerante *Ulpiano Checa en Argentina* que paró en el

treintena de libros, entre ellas una historia sobre el Santuario Nuestra Señora de Lepanto de Villarejo de Salvanés.

41 Placa de plata. 18 x 25 cm. "*El Ayuntamiento de Colmenar de Oreja dedica este humilde recuerdo a su hijo predilecto, don Ulpiano Checa, en prueba de gratitud por sus obras en la Iglesia. Año 1897*". Colección permanente del MUCH. Regalo de la nieta del pintor, Mme. Jacqueline en 2007 a Ángel Benito, quien la donó al Museo.

Museo del Histórico Cabildo de Córdoba (del 3 de octubre al 10 de noviembre de 2005), en el Museo de Bellas Artes Castagnino de Mar de Plata (del 1 de diciembre de 2005 al 30 de enero de 2006) y acabó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (del 5 de febrero al 30 de marzo de 2006). El andamiaje y los trabajos auxiliares de fijado y lacrado de los paramentos fueron llevados a cabo por el maestro albañil de Colmenar de Oreja, Francisco Haro Donoso. El mismo equipo de restauradores se encargó, durante su estancia en Colmenar de Oreja, de preparar toda la obra de Checa que se colgó en el Museo que, ampliado y modernizado, se reinauguró el 19 de marzo de 2009.

El mural de *San Cristóbal*.

A finales del verano de 1901, Checa viajó a Colmenar para concluir la decoración de la iglesia. Tenía previsto tratar el asunto de ***San Cristóbal***[42], siguiendo la tradición española de pintar al santo en gran tamaño en las catedrales, como en la de Toledo. El mural representa a San Cristóbal en el momento de vadear el río llevando sobre su hombro derecho al Niño y ayudándose en su marcha con un pino –de tamaño natural- a modo de bastón. El santo, de elevada estatura y fuerte musculación, vuelve su rostro hacia el Niño, preocupado por el peso de tan valiosa carga. El *San Cristóbal*[Fig99], o el "Cristobalón", como le conocen los fieles de la parroquia, está pintado con una perspectiva a la romana, de abajo a arriba.





A la izquierda, fotografía de San Cristóbal tomada por Ulpiano Checa. Archivo digital MUCH. Derecha, mural de San Cristóbal de la iglesia de Santa María La Mayor de Colmenar de Oreja.

La presencia de Checa en Colmenar de Oreja para la ejecución del mural fue recogida por la prensa de la época en un detallado artículo:

42 ***San Cristóbal***. Mural. 11 x 7 metros. Óleo sobre yeso. Fondo sur de la nave de la iglesia de Santa María La Mayor, a la derecha del coro y al lado de la entrada a la torre. Colmenar de Oreja. Madrid.

"Los garrapateadores da la hoja volandera, llamada periódico, tenemos el deber de significar al que trabaja, de grabar su apellido en la conciencia de sus conciudadanos diciéndoles: aquí hay un hombre. No importa el abolengo; cuanto más humilde, más mérito si escala la gloria. Así discurría yo en presencia de un trabajador infatigable, maestro en la pintura de altos vuelos, de esa que inmortalizara á los Velázquez y Goya y que aún vive con las palpitaciones del genio de los Pradilla, Sorolla y tantos otros.

Líbreme Dios de dos cosas: de descubrir al pintor y de que mi pecadora pluma entre en la crítica y apreciación de sus obras.

Checa es lo bastante conocido en el mundo del arte; su firma es oro purísimo aquilatado en mil certámenes; el público de Madrid aplaudió las concepciones del artista y ahora mismo, la gran ciudad de Europa, París, adorna los salones de su exposición anual con tres cuadros del laureado pintor. Pero lo que ignora el público de estas grandes poblaciones es precisamente la característica de Checa; su amor al trabajo y su cariño al pueblo en que nació.

Del artista y de sus obras se han ocupado periódicos nacionales y extranjeros y quien presuma de conocer algo las bellas artes á buen seguro que recuerda el asunto de los cuadros que le dieron fama. De lo que no tendrán noticia es de las ocupaciones del gran pintor durante la canícula estival, época la menos adecuada para manejar pinceles y combinar colores, bajo un sol que vomita fuego y en una tierra calcinada y marchita en la que tan sólo se respira polvo.

Quien como él viva en París y por ende disponga de magnífica estancia de verano en las nevadas cumbres del Pirineo valor ha menester para encerrarse estos meses de calor en Colmenar de Oreja, su pueblo natal, á continuar la obra de embellecimiento del templo parroquial, convertido por arte de Checa en museo de sus portentosas creaciones.



Producto de veranos anteriores son los grandes frescos del presbiterio, representando *La Anunciación* y *Presentación en el Templo*; y de este un Cristobalón vadeando el río con el niño Dios al hombro y un enorme pino á guisa de bastón. *La Presentación en el Templo* es un alarde de colorido, un derroche de figura y una filigrana como cuadro de conjunto; el de *La Anunciación*, con ser más borroso y menos esfumado el color, deja en el alma una impresión de dulzura, un *quid divinum*, que subyuga, que convierte el espíritu a religiosa contemplación. El *San Cristobalón* de este año es una reproducción in mente del de la catedral de Toledo; Checa representa en él al gigante bíblico, de elevada estatura, de voluminosas formas, de contornos duros, musculatura fuerte y apretada, agobiado bajo el peso de la preciada carga que lleva al hombro.

Ulpiano Checa pintando el mural de la Anunciación. Emilio García Hidalgo. Óleo sobre lienzo. Colección familiar.

Ya en el río fija el pino sobre el lecho movedizo para pisar en firme y su cara va contraída reflejando el temor de dar de bruces con el Salvador del mundo; anhelante de ganar la orilla aparenta no ver al jinete, cayo caballo bebe en la margen opuesta del vado. Las dimensiones del cuadro son enormes y la carencia de luz fue suplida con una estudiada combinación de

colores por parte del artista. Para el año próximo anuncia ya otro nuevo cuadro: el de ***La batalla de Clavijo***[43].

También la Sala de Sesiones del Ayuntamiento cuenta con un boceto del genial pintor; un cuadro que representa la batalla de Waterloo y además un proyecto de edificio municipal[44], del propio artista, edificio que se levantará andando el tiempo cuando el dinero esté rebosante en el erario municipal de Colmenar. Pero no se crea que descansó Checa después de los trabajos enumerados; los últimos días de su estancia en Colmenar los aprovechó en pintar el techo del restaurado teatro[45] y fue lástima que apremios del tiempo y demandas de familia le hicieran abandonar el pueblo sin casi terminar la obra empezada.

He aquí á Ulpiano Checa haciendo culto del trabajo en aras del entrañable afecto que siente por su pueblo. Hombres como él son los que necesita esta España decadente, que, si ha de arreglarse, no será ciertamente legislando de real orden, sino trabajando sus hijos, queriéndola con intenso amor y buscando todos los medios para engrandecerla". [46]

Carlos Montoya Alonso, en su memoria *La pintura mural religiosa en el Madrid del siglo XX*, que presentó para optar al grado de doctor, (Madrid, 2005), describe así el *San Cristóbal* de Checa:

"Como ya se ha apuntado, el mural nos presenta a San Cristóbal en una de las escenas más habituales de su iconografía clásica. Los orígenes del tema se remontan a una leyenda del siglo XI, que fue popularizada por la Leyenda Dorada, y describe la historia de un gigante que sólo tenía el anhelo de servir al más grande. Por esta causa se puso a servir a un monarca, pero como vio que éste tenía miedo del diablo se puso a servir a Satán. Sin embargo, al comprobar que el mismo Príncipe del Mal quedaba derrotado al encontrarse con una cruz en un cruce de caminos, decidió servir a Cristo. Para ello, y aconsejado por un ermitaño, se dedicó a cruzar a la gente, sobre todo a los más débiles, a través de un río peligroso, hasta que llegó el día que la persona que esperaba su ayuda en la orilla era un niño. Viendo la estatura de la criatura, lo cargó sobre sus hombros, pero a medida que cruzaban el río la carga se iba volviendo tan pesada que tuvo que apoyarse en el tronco de un árbol, el cual estuvo a punto de troncharse. Al llegar a la orilla, el niño le reveló que era Cristo, y para demostrárselo le pidió a Cristóbal que plantara su cayado en la tierra, el cual se convirtió en una palmera datilera llena de frutos.

Como santo protector es el encargado de proteger a los hombres de la muerte súbita, por lo cual también es patrón de los montañeros, de los automovilistas y de los aviadores. Debido a su talla gigantesca y a su fuerza superior es patrón de los atletas y de los cargadores de mercado y de trigo. Asimismo, y a causa del tronco plantado, es patrón de los jardineros.

---

43 La propuesta del mural con la representación de la batalla de Clavijo era, históricamente, muy acorde con la iglesia de Santa María, que siempre había sido administrada por sacerdotes de la Orden de Santiago. Desgraciadamente, Checa nunca llegó a iniciarlo.

44 ***Proyecto de Casa Consistorial***. 1901. Tinta y acuarela sobre papel. 40 X 59 cm. Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo. Colección permanente del MUCH. El proyecto debería realizarse en el edificio del Pósito, contiguo a la Casa Consistorial en la Plaza Mayor. Seguramente por razones de espacio el proyecto no llegó a hacerse efectivo en ningún momento.

45 En las obras de rehabilitación total del edificio del Teatro Municipal, realizadas en 1985, y a juicio del arquitecto director de las obras, el techo hubo de ser demolido por el ruinoso estado en que se encontraba, por lo que las pinturas de Checa que contenía desaparecieron por completo, de tal manera que el único vestigio del pincel de Checa en el teatro de Colmenar de Oreja es el escudo del municipio que aparece en el centro de la parte superior de la embocadura de escena. Alguno de los bocetos que se conservan en papel, podrían corresponder a la decoración del techo del teatro de Colmenar de Oreja, hoy denominado *Diéguez*.

46 RODRÍGUEZ, Daniel. *El País*. 1 de septiembre de 1901.

En la iconografía tradicional san Cristóbal se presenta con tres rostros diferentes: como tipo barbudo, como persona imberbe o, en menor número de ocasiones, cinocéfalo (con cabeza de perro). Estas distintas morfologías dependen de la escena de su vida que se represente, donde nos podemos encontrar con cuatro variantes: los tres vasallajes de S. Cristóbal, el martirio del santo, su cadáver arrastrado por las calles o el mismo santo con el Niño Jesús al hombro, tema éste último por el que se decidió Checa para su mural.

En esta obra, objeto de nuestro estudio, podemos ver a san Cristóbal ayudando a cruzar el río al Niño Jesús. El gigante se suele representar de pie, y en medio del río, con el Niño Jesús a sus hombros, pero erguido a pesar de su peso. En su mural Checa introduce una variación, pues el gigante se ayuda de su brazo derecho para apoyarlo en la cadera y así aguantar mejor el peso del Niño. Aunque también el gigante suele usar un árbol para este menester, resaltando en el brazo que sujeta dicho elemento las venas hinchadas por el esfuerzo o, incluso, se suelen ver obras donde el santo apoya las dos manos en el árbol, al cual se le suele presentar podado en todo el tronco exceptuando su parte superior, donde encontramos hojas y ramas. Checa no utiliza los gestos del rostro para trasmitir el esfuerzo de la acción, pues el santo no denota cansancio alguno en su expresión facial.

El Niño Jesús que nos presenta Checa está bendiciendo con su mano derecha la acción del santo, como aprobando su ejemplar comportamiento, mientras en la mano izquierda sostiene un globo rematado por una cruz, simbolizando al mundo cristiano. Por otro lado, la iconografía tradicional suele representar en la otra orilla del río a un ermitaño, el cual orientó al santo para que ejerciera su último trabajo, y con una linterna o antorcha suele guiarle en su recorrido, pues se supone que la escena se desarrolla por la noche. Checa pasa por alto este detalle, y presenta la escena con una luz y un color típicos de un atardecer, por lo que no introduce al ermitaño en la escena. A cambio, coloca en la otra orilla a un jinete que, de un modo tranquilo, deja beber a su caballo agua del río. Esta parte del mural nos muestra un río más bien tranquilo, en contraposición a la leyenda que lo califica de muy peligroso.

Este mural demuestra un gran dominio de la técnica, y nos presenta a Checa como un consumado pintor que tiene detrás una gran experiencia en la pintura mural. Tanto las pinceladas, de una gran soltura, como el color, muy rico en sus diferentes gradaciones, demuestran que el artista se mueve con facilidad en esta técnica. Su estilo recuerda a algunos pintores españoles del postimpresionismo, sobre todo en lo referente al tratamiento del árbol y del paisaje en general, temática que el autor desarrolló con profusión a lo largo de su vida, proponiendo ese contraste típico entre la luz y la sombra de los atardeceres, enfrentando para ello colores fríos y cálidos. Todo el cuadro trasmite una gran calidez, a la vez que mantiene un carácter monumental muy propio de la pintura mural, característica también conseguida con relación a los murales que el mismo autor realizó cuatro años antes en los laterales del altar. Sin embargo, en lo que respecta a la integración de la obra con la arquitectura del templo no podemos decir lo mismo, ya que este mural se queda un poco aislado en la situación que ocupa por ser el único elemento plástico que acompaña a la construcción en este lado de la nave; quizás ello responda a que el artista pensaba realizar otra obra de similares características en el muro enfrentado, con lo que dicho acompañamiento hubiera dotado al conjunto de mayor unidad plástica."

El mural fue salvajemente atacado durante la guerra civil española, pues la iglesia fue convertida primero en cochera y luego en almacén, de tal manera que cuando las tropas "nacionales" iban a tomar Colmenar, los "republicanos" desparramaron por toda ella el aceite que almacenaba y lo prendieron fuego. El incendio originado, además de otros destrozos en la iglesia, provocó grandes daños al mural. Parece que, años después, en la década de los cuarenta, Francisco Gil, el pintor sobrino nieto de Checa, participó en la restauración de algún mural de la iglesia, según relatan los descendientes de Gil.

4. La destrucción de Pompeya por el Vesubio en el arte.

El volcán Cumbre Vieja en la isla de La Palma ha puesto de trágica actualidad la destrucción y el horror que provocan las erupciones volcánicas en los pueblos que se asientan en sus laderas, como con todo detalle, y desde todos los ángulos, nos han mostrado casi a diario los telediarios españoles. Y ello nos ha traído a la mente la erupción del Vesubio del 79 d.C. que, a falta de los modernos medios de comunicación audiovisual, inspiró la obra de grandes pintores del siglo XIX, atraídos por la espectacularidad de los hallazgos arqueológicos encontrados tras el descubrimiento de la ciudad sepultada de Pompeya, junto a Herculano y, sobre todo, como escribe Luis Antonio de Villena[47], tras la publicación de la novela histórica de Bulwer-Lytton:



> "(pero novela) de un elegante aristócrata inglés que había tenido una juventud de poeta y dandy –como refleja su novela "Pelham o la historia de un gentilhombre" (1828)- y que tendría una madurez de novelista y de político, llegando a ser en 1858, Secretario de Estado para las colonias; hablo, claro es, de Edward George Bulwer-Lytton (1803-1873) conocido habitualmente como "Lord Lytton". Nuestro refinado y rico caballero publicó en 1834 (siguiendo a su modo la moda de la "novela histórica") "The last days of Pompeii", es decir, esos "Últimos días de Pompeya" que a todos nos suenan y que ha devenido naturalmente su obra más duradera y famosa."

Al referirse a este asunto desde el punto de vista de la pintura, Luis Antonio hace referencia expresa a Ulpiano Checa:

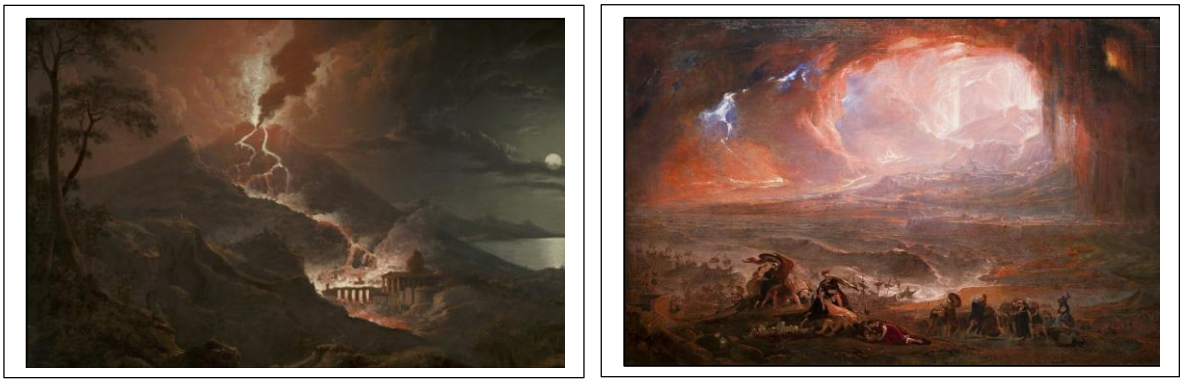
> "…entre muchos cuadros de buena factura académica, pero no más, destacan los del madrileño (fallecido en Francia) Ulpiano Checa (1860-1916), autor entre otros lienzos "de romanos" del muy espectacular "La destrucción de Pompeya". Checa es un pintor que merecería un rescate."

A lo largo de los años, han sido muchos los pintores que han plasmado en sus lienzos tanto la erupción del Vesubio como la destrucción de Pompeya. El propio Villena cita la *Erupción del Vesubio* (1817) de **Joseph W. Turner** y otro de igual título de **Sebastian Pether** de 1824, a los que nosotros añadimos, en primer lugar, los referentes a la muerte de Plinio El Viejo: *Plinio el Joven y su madre en Misenum durante la erupción del Vesubio*, de **Angelica Kauffman**, de 1785 y *La muerte de Plinio*, de **Pierre-Henri de Valensiennes**, de 1813. Los siguientes, abordan ya directamente el asunto que nos ocupa: *La destrucción de Pompeya y el Herculareum*, de **John Martin** (1789-1854), de 1822; *L'ultimo giorno di Pompei. Éruption du Vésuve,* de **Alessandro Sanquirico** (1777-1849) de 1827; *El último día de Pompeya* de **Karl Briulov** (1799-1852). C. 1830; *Les Derniers jours de Pompéi* de **Henri Frédéric Schopin** (1804-1880) de 1840; *Destrucción de Pompeya (Peligro en Pompeya), de* **József Molnár** (1821-1899), de 1876; y, sobre todo, *Los últimos días de Pompeya*, de **Ulpiano Checa**, de 1900, medalla de oro, como sabemos, en la Exposición Universal de París de 1900.

[47] http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/pompeya-y-su-fin-recreados-en-arte/



Izquierda. *Plinio el Joven y su madre en Misenum durante la erupción del Vesubio*, de Angelica Kauffman, de 1785 Princetown University Art Museum. *Derecha. La muerte de Plinio*, de Pierre-Henri de Valensiennes, de 1813. Museo de los Agustinos, Toulouse.



Izquierda*: Erupción del Vesubio con destrucción de una ciudad romana*. **Sebastian Pether** (1790–1844). 1824. Óleo sobre lienzo. 71,4 x 92 cm. Museum of Fine Arts. Boston. Derecha: *La destrucción de Pompeya y el Herculareum*, **John Martin** (1789-1854). 1822. Óleo sobre lienzo. 161,6 x 253,0 cm. Tate Britain.



Izquierda*: L'ultimo giorno di Pompei. Éruption du Vésuve.* **Alessandro Sanquirico** (1777-1849). 1827. Decoración para la ópera de Giovanni Pacini. Derecha: *El último día de Pompeya*. **Karl Briulov** (1799-1852). C. 1830 y 1833. Óleo sobre lienzo. 456.5 x 651 cm. Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, Rusia.

Lo que parece evidente es que es a partir de la obra de Briulov cuando comienzan a repetirse los mismos elementos escenográficos y parecidas composiciones en los cuadros de los pintores que con

posterioridad imaginaron la destrucción de Pompeya, quienes, a su vez, y a partir de Schopin, comparten similares personajes, destacando, por lo dramático, el de la mujer que en primer plano huye del fuego y de las cenizas con un niño en brazos, personaje que también incluyen en su obra József Molnár y Ulpiano Checa, como vemos a continuación:



De izquierda a derecha, *Les Derniers jours de Pompéi***.** de **Henri Frédéric Schopin;** *Destrucción de Pompeya (Peligro en Pompeya)*, de **József Molnár;** y *Los últimos días de Pompeya* de **Ulpiano Checa**.



*Les Derniers jours de Pompéi***. Henri Frédéric Schopin** (1804-1880). 1840. Óleo sobre lienzo. 66 cm x 98 cm. Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris.



Destrucción de Pompeya (Peligro en Pompeya). **József Molnár** (1821-1899). 1876. Óleo sobre lienzo. 276 x 410,0 cm. Colección privada.



Los últimos días de Pompeya. **Ulpiano Checa** (1860-1916). Óleo sobre lienzo. 359 x 550 cm. 1900. Colección permanente del Museo Ulpiano Checa

II. MUSEO ULPIANO CHECA

ENTRADA DE OBRA

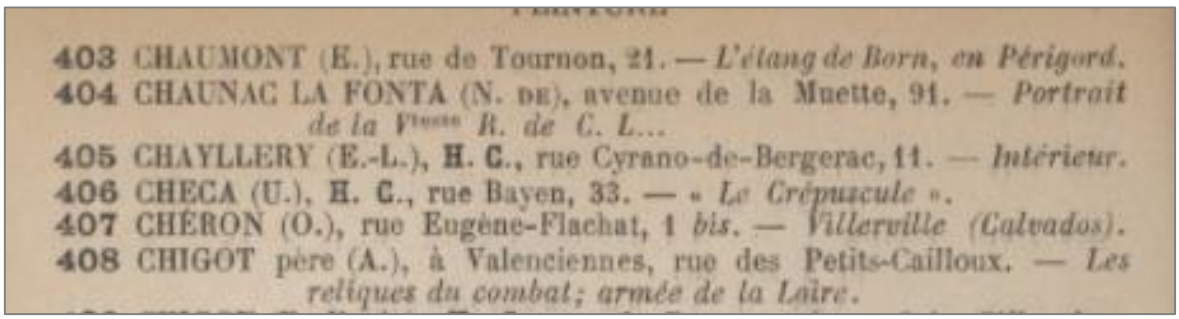
1. *El crepúsculo*. Donación de POP 87 FILMS SLU
2. *Portrait de Mlle. A.P.* Donación del Cuadro Artístico de Colmenar de Oreja.
3. *Vieille femme de Bagnères de Bigorre.* Depósito temporal de Domingo Bueno Manzanares
4. *Pucheros y alcarrazas*. Depósito temporal de Francisco Haro Donoso
5. *Plaza de la Concordia y Paisaje de Italia*. Depósito temporal. Colección Thyssen Bornesmiza.

1. El crepúsculo.
Donación de POP 87 FILMS SLU



Crépuscule. Ulpiano Checa. Óleo sobre lienzo. 170 x 270 cm. 1912. Firmado en ángulo inferior izquierdo.

Se trata de un óleo sobre lienzo de 170 x 270 cm. La obra fue presentada por Ulpiano Checa en París en el Salón de Artistas Francesesde 1912[48], *hors concours*, con el número 406 de su catálogo:



403 CHAUMONT (E.), rue de Tournon, 21. — *L'étang de Born, en Périgord.*
404 CHAUNAC LA FONTA (N. DE), avenue de la Muette, 91. — *Portrait de la Vⁱᵉⁿˢᵉ R. de C. L...*
405 CHAYLLERY (E.-L.), H. C., rue Cyrano-de-Bergerac, 11. — *Intérieur.*
406 CHECA (U.), H. C., rue Bayen, 33. — « *Le Crépuscule* ».
407 CHÉRON (O.), rue Eugène-Flachat, 1 *bis*. — *Villerville (Calvados).*
408 CHIGOT père (A.), à Valenciennes, rue des Petits-Cailloux. — *Les reliques du combat; armée de la Loire.*

Formó parte de la exposición individual que el pintor realizó en la galería Imbertí de Burdeos de ese mismo año. Fue reproducida y ampliamente distribuida a través de la tarjeta postal que comercializó la prestigiosa empresa de fotógrafos y editores Neurdein Frères, ubicada en el 52 Avenue de Breteuil de París.

[48] Catálogo del Salón. París. 1912. "CHECA, Ulpiano. Né à Colmenar de Oreja, élève de l'Acaddemie de Madrid. H.C. Rue Bayen, 33. P.37. Nº 406. Le crepuscule".



Crépuscule. Tarjeta postal. Colección del Museo Ulpiano Checa

Le Crépuscule es uno de los pocos ejemplares, y más sobresaliente, del repertorio mitológico de Checa y de la pintura española de entre siglos. En esta ocasión, la diosa Aurora, la encargada de abrir paso cada mañana a la luz del día, una bellísima joven de pelo dorado, aparece desnuda surcando el cielo sobre un magnífico caballo blanco, asida por la cintura por su hermano, Helios, dios del Sol, y seguida de su hermana, Selene, diosa de la Luna. Detrás, apenas esbozados, alguno de sus numerosos hijos, Eósforo, el lucero del alba, Héspero, el lucero vespertino, y los dioses de los vientos Bóreas, Notos, Euros y Céfiro.

La riqueza cromática de la obra, con colores potentes y equilibrados, el dibujo preciso, componen una escena armoniosa y de gran plasticidad en la que los magníficos caballos chequianos cargan sobre sus lomos, esta vez, a los dioses.

La obra apareció por primera vez en el mercado español en la sala Durán en la subasta de 19 de diciembre de 2019, lote 224, con un precio de salida de 60.000 euros, que no resultó vendida. Con el lote número 162, la obra volvió a salir en la subasta de Durán del 27 de febrero de 2020 con un precio de salida de 40.000 euros, y quedó también sin vender. Y en la de 28 de abril de 2021, con un precio de salida de 25.000 euros, el lote número 106 que le correspondía quedó, una vez más, desierto, seguramente, en los tres casos, porque el lienzo necesita de una profunda restauración y porque la obra no pudo verse en la galería Durán por sus grandes dimensiones, cuestión ésta que complica también que determinados coleccionistas puedan adquirirla para colgarla en sus domicilios.

Pues bien. Tras conocer que en esta tercera subasta había quedado también sin vender el gran lienzo de Checa, esta Asociación se puso en contacto con la Sala Durán, para proponer la compra directa de la obra, siempre que el precio fuese ajustado a la baja, llegándose finalmente al acuerdo de fijar el precio en la cantidad total de 24.000 euros, comisión e impuestos incluidos. En estas

circunstancias, y por mediación del Sr. Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, la obra fue ofrecida y finalmente adquirida por POP 87 FILMS SLU, quien, dentro de su política de Responsabilidad Social Corporativa, el pasado 3 de agosto de 2021, firmó con el Sr. Alcalde de Colmenar de Oreja el correspondiente contrato de donación.

El estado de conservación de la obra es regular, con suciedad superficial, barniz oxidado y con algunos repintes reconocibles a simple vista. Presenta ligeros, pero numerosos, faltantes de pintura y peligrosos craquelados que es preciso asentar convenientemente. De igual manera, es necesario realizar una limpieza superficial a toda la obra, anverso y reverso y ajustar el bastidor al marco, que, de madera ebonizada, no es de época, por todo lo cual será necesaria una intervención previa a ser colgada en alguna de las salas del museo.

2. Portrait de Mlle. A.P.
Donación del Cuadro Artístico de Colmenar de Oreja.



El cuadro debe datarse en 1901, pues conserva adherida en la parte central y frontal del marco una etiqueta con dicha fecha y el número 458, que corresponde al que aparece en el Catálogo del Salón de París de 1901, donde Checa, ya *hors concours*, participó con dos obras al óleo: *Vinicuis courant vers Rome en feu (d´aprés Quo Vadis?*), con el nº 457, que también se expone en el MUCH; y *Portrait de Mlle, A.P*, con el número 458, según vemos en la página siguiente.

El retrato, magnífico, es el de una joven dama de alta sociedad, de cuerpo entero, sentada, ligeramente inclinada a la izquierda del espectador. Sostiene un abanico plegado en su mano derecha, mientras que la izquierda se deja caer sobre el reposabrazos.

Retrato de una dama de París o Portrait de Mlle. A.P. Ulpiano Checa. Óleo sobre lienzo. 200 x 130 cm. **Salón de París. 1901**.

Checa reproduce con éxito los brillos del elegante vestido de noche, sin mangas, de satén de seda, típico del periodo eduardiano de los primeros años del siglo XX que, en cierta manera, contrasta con el peinado de la dama, que consiste en un rodete alto, pero con una base con mucho volumen y batida, que obedece al primer ideal de canon de belleza americano creado por el dibujante Charles Dana Gibson, al que se denominó *Gibson girl*.

453 — *Intérieur de cuisine, à Mont (Meuse).*
454 CHAUSSE (Mlle C. DE), boulevard de Clichy, 75. — *Portrait de ma mère.*
455 CHAYLLERY (E.-L.), **H. C.**, rue Cyrano-de-Bergerac, 11. — *Intérieur.*
456 — *Nouvelles de l'absent.*
457 CHECA (U.), **H. C.**, rue du Faubourg-Saint-Honoré, 235. — *Vinicius courant vers Rome en feu* (d'après *Quo Vadis?*).
458 — *Portrait de Mlle A. P...*
459 CHENU (Mme J.), rue de Madrid, 24. — *Portrait de M. H...*
460 CHÉRON (O.), rue Eugène-Flachat, 1 *bis*. — *La Meige vue de ma fenêtre, à La Grave.*

El retrato, magnífico, es el de una joven dama de alta sociedad, de cuerpo entero, sentada, ligeramente inclinada a la izquierda del espectador. Sostiene un abanico plegado en su mano derecha, mientras que la izquierda se deja caer sobre el reposabrazos. Checa reproduce con éxito los brillos del elegante vestido de noche, sin mangas, de satén de seda, típico del periodo eduardiano de los primeros años del siglo XX que, en cierta manera, contrasta con el peinado de la dama, que consiste en un rodete alto, pero con una base con mucho volumen y batida, que obedece al primer ideal de canon de belleza americano creado por el dibujante Charles Dana Gibson, al que se denominó *Gibson girl*.





A la izquierda. ***Retrato de una dama de París o Portrait de Mlle. A.P***. Ulpiano Checa. Óleo sobre lienzo. 200 x 130 cm. Salón de París. 1901. A la derecha**. *Retrato de la Sra. Luro de Sansinena***. Ulpiano Checa. Óleo sobre lienzo. 215 x 120 cm. Buenos Aires. 1902.

Resulta curioso que Checa reprodujera esta composición para el retrato que, un año más tarde, realizó, no en París, sino en Buenos Aires, a la señora Luro de Sansinena en el viaje que realizó a Argentina en 1902, que se expone en el MUCH.

El periodista, gran amigo de Checa, Ricardo Blasco, (aparece en su agenda en Villa Emilia, Carrieres sur Seine), dio cuenta de estas obras y de la participación de Checa en el Salón de París de 1901 en el diario *La Correspondencia de España de 5 de mayo de 1901*:

> "Además de un hermoso retrato de mujer –bellísimo, por cierto, el modelo- hecho con blancos y que figura entre los buenos del Salón, Ulpiano Checa se ha inspirado en la famosa novela de Sienkiewicz para otras dos de las cuatro obras que presenta. En un cuadro al óleo, Vinicio corriendo frente a Roma incendiada, vemos al enamorado tribuno sobre su caballo acudiendo angustiado en socorro de la interesante Ligia."

La obra ha sido adquirida para el Cuadro Artístico en la sala de subastas Hotel des Ventes de Senlis, en la región de Picardía de Francia, donde apareció como lote nº 138, desconociendo, por ser un dato no facilitado por la sala, el precio final de remate. La gestión de la compra y del transporte a España fue realizada por el miembro de nuestra Asociación, Julio Plaza.

Se trata de un óleo sobre lienzo, de 200 x 130 cm. (240 x 170 con marco), firmado en el ángulo inferior izquierdo *U. Checa*. Conserva el bastidor y marco original; este, francés, en regular estado de conservación, aunque perfectamente recuperable. El lienzo presenta suciedad superficial, barniz oxidado, ligeras pérdidas y de adhesión de la capa pictórica y rotura del lienzo a la altura de la muñeca de la mano derecha de la modelo, por lo que será precisa una intervención previa a ser expuesto. Una vez restaurada, la obra será expuesta en la Sala de Francia del MUCH.

3. Vieille femme de Bagnères de Bigorre.
Depósito temporal de Domingo Bueno Manzanares



No cabe ninguna duda de que es una obra original de Ulpiano Checa, por la clara identificación en ella del estilo, pincelada, carga de materia y, como veremos, asunto de la obra. Se trata, en concreto, de un óleo sobre tabla de 23 x 14.5 cm, firmada *U. Checa* en el ángulo inferior derecho, cuya existencia conocíamos desde el año 2013 en que fue incluida en la subasta de octubre de 2013 con el nº 58 del catálogo de la casa Durán de Madrid, de lo que dimos cuenta en la memoria anual de ese año de esta Asociación.

La obra se enmarca dentro de la extensa producción de retratos realizados por Checa en los que son protagonistas las personas ancianas, que se inició en 1885 con *La ninfa Egeria dictando a Numa Pompilio las leyes de Roma*, propiedad del Museo del Prado que se expone en el MUCH en concepto de depósito, en la que la figura del anciano rey romano contrasta con la juventud de la ninfa.

Anciana. Óleo sobre tabla. 23 x 14.5 cm. C.1891

Es en 1889 cuando Checa vuelve a incluir en su obra la figura de los ancianos, precisamente con *Dans l´eglise*, con la que concurrió a la Exposición Universal de París de 1889 y con la que obtuvo una medalla de tercera clase, asunto éste que repitió en varios lienzos más, como en su estudio de

ancianos *En la iglesia*, de 1894. En 1891 en su *A la bonne franquette*, ambientado en el asilo de Saint-Frai, Checa representa a un grupo de ancianos que aparecen sentados, charlando, con un vaso en la mano. En ese mismo año, presentó *Dos estudios de ancianas*, sobre los que Gustave Abadie escribió en *Petite Gazette* de 1 de noviembre de 1891:

> "Al principio llaman la atención *Dos estudios de ancianas*. No es posible poner más poesía en la estricta reproducción de la naturaleza. El encanto que se desprende de estas dos obras es inexpresable. El Sr. Checa nos ha revelado la gracia de las arrugas. El modelado es potente, el color sobrio es brillante, sin artificios. A esto se le puede llamar pintura honrada. Ciertamente el Sr. Checa ha tenido que realizar un profundo estudio de su ilustre compatriota Velázquez, para obtener el mismo brillo y la misma capacidad. Los estudios no pasarán inadvertidos en el próximo Salón".

El asunto del anciano haciendo *pendant* de Fausto, que presentó en la galería de G. Petit en 1895; San Joaquín y Santa Ana, en el mural de *La presentación de la Virgen María* de la iglesia de Santa María de Colmenar de Oreja, (1898); *Le temps*, de 1907, son solo una muestra de la atención que Checa mostró al tratamiento pictórico de la ancianidad o vejez, tanto de hombres como de mujeres, de las que el MUCH expone el *Retrato de Eulogia Fernández*, a*buela del pintor*, *Estudio de mujer anciana* y *Retrato de anciana de Bagnères de Bigorre*, obra ésta de la que deducimos que la tabla que ahora se nos presta corresponde también al retrato de una mujer *bagnérais*, pues ambas aparecen con el mismo dibujo en el pañuelo que oculta su pelo.





Izquierda. ***Retrato de Eulogia Fernández, abuela del pintor***. Óleo sobre lienzo. 46.5 x 34 cm. Colección particular en depósito en el MUCH. A la derecha: ***Retrato de anciana de Bagnères de Bigorre***. Óleo sobre lienzo.45.5 x 55.7cm. Colección permanente del MUCH.

Los retratos de ancianas son ciertamente numerosos en la producción de Checa, y destaca en todos ellos una gran expresividad, que transmite el sosiego y el reconocimiento pacífico frente al destino

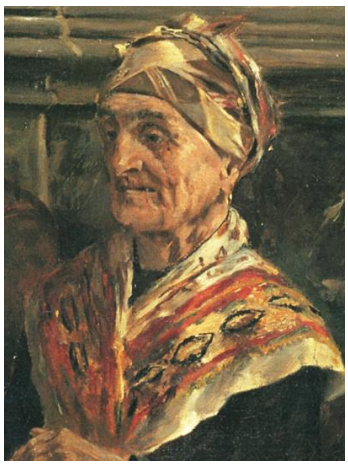
próximo. Pero, sobre todos ellos, se ha de destacar el retrato que hizo a su anciana madre, Eustaquia Saiz Martínez, que estuvo siempre presidiendo el estudio de Checa. En *El Debate*, de 12 de enero de 1916, en el artículo publicado con motivo de la muerte de Ulpiano Checa, se escribió:

> "…y en su estudio de París, por el que desfilaron soberanos y príncipes y los hombres más eminentes de la mayor posición social, sobre todos sus cuadros pudieron ver destacarse el de una anciana venerable, vestida como mujer de pueblo, cubierta su cabeza con el clásico pañuelo de las de Castilla, y que él se complacía en manifestar a todos cuantos lo admiraban, que eran cuantos pisaban su estudio, ser el de su madre."

Reproducimos a continuación algunos otros retratos más representativos de ancianas de Ulpiano Checa:





4. Pucheros y alcarrazas.
Depósito temporal de Francisco Haro Donoso

Nuestro vecino aumenta con esta obra su colección de óleos de Ulpiano Checa, compuesta por ***Lucha entre griegos y amazonas*** (43 x 68cm), ***Retrato del Sr. Piñeiro*** (100 x 80 cm.), ***Reveuse*** (64.5 x 46 cm) y ***La modelo*** (46 x 65 cm), y ***Vinicius galopant vers Rome incendiée***. (61.0 x 89.0 cm.) todas ellas, gracias a su generosidad, cedidas en depósito temporal en el MUCH, donde pueden contemplarse.



Ulpiano Checa. ***Pucheros y alcarrazas***. Óleo sobre lienzo. 52.5 x 63 cm. Firmado, fechado y ubicado en ángulo inferior izquierdo *U. Checa, Alcalá de Henares 1905*.

Amerique Latine de 26 de noviembre de 1905, anunció el regreso de Checa a París "después de un largo viaje por España e Italia", viaje que, tras pasar por Colmenar de Oreja, terminó en septiembre en Segovia y en el que trabajó y pintó mucho, preparando la exposición que tenía comprometida en la Galería de Artistas Modernos de París que tuvo lugar entre los días 14 al 30 de diciembre de 1905 en el número 19 de la calle Caumartin. La exposición, compuesta por sesenta cuadros, retratos, estudios y esculturas, tuvo mucha resonancia en París, tanto por el gran número de espectadores, como por la repercusión en la prensa y por las ventas que Checa cerró en la misma galería.

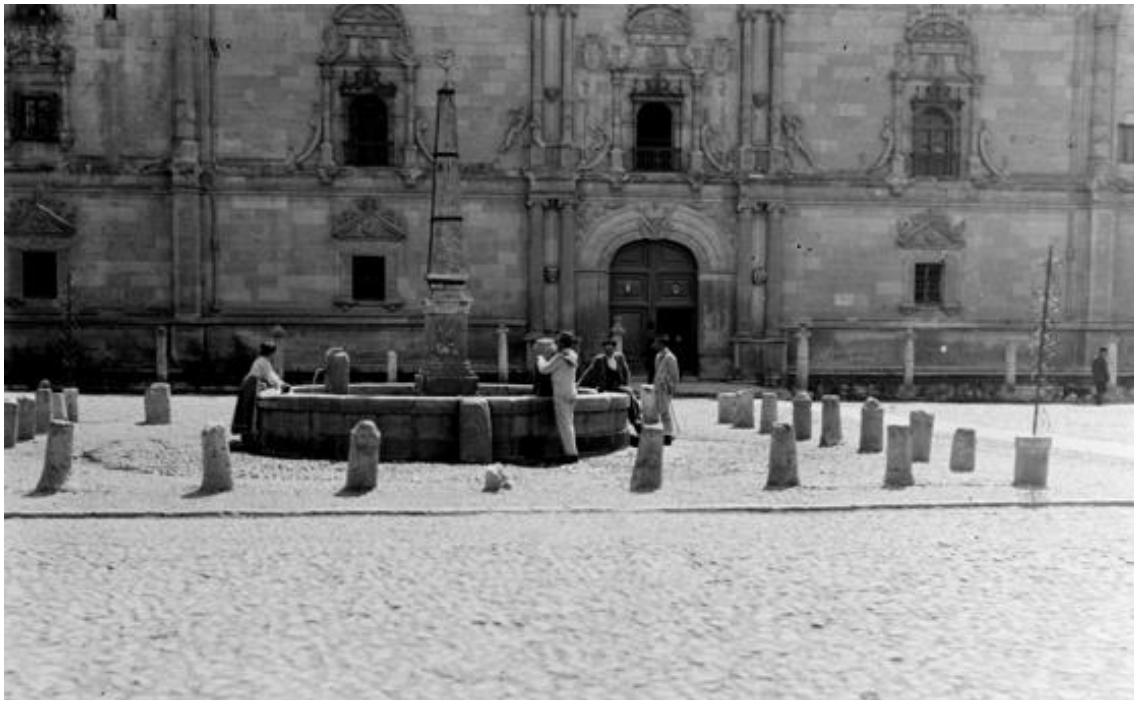
Entre las pinturas presentadas se encontraba este vendedor de pucheros y alcarrazas al que se refirieron las crónicas:

> "…cuán simple y verdadero este otro teniendo como sujeto un rincón del mercado, donde los viejos comerciantes están sentados delante de sus cerámicas con increíbles colores, pucheros y alcarrazas en los que el mínimo detalle está tratado con maestría…"

Así, *Messager de Paris* de 16 de diciembre de 1905, anotó:

> "Los estudios y cuadros que aporta, del viaje a su país y a Italia, son, por sus brillantes colores y por su sorprendente luz, un regalo para los ojos, un reconfortante baño de sol. Vean para la luz: *En ruta para la feria*, *La Guardia Civil*, ***Pucheros y alcarrazas***, *Campesino (Ávila)…"*

En su viaje por España, Ulpiano Checa recaló en Alcalá de Henares: en esta ciudad está firmada esta obra, y en ella tomó alguna de las fotografías que se conservan en su álbum, como la de la fachada de su Universidad que reproducimos a continuación.



Fachada de la universidad de Alcalá de Henares. Fot. Ulpiano Checa. 1905. Álbum familiar. Archivo digital del MUCH.

Solo unos meses después de la exposición de París, Ulpiano Checa tomó rumbo a Buenos Aires, en su segundo viaje a Argentina, a donde llevó para su venta cuadros de su *atelier* y algún otro que, como este, había quedado sin vender en la Galería de Artistas Modernos y que, efectivamente, vendió en la capital argentina, donde ha aparecido recientemente.

5. *Plaza de la Concordia* y *Paisaje de Italia*. Depósito temporal. Colección Thyssen Bornesmiza.



Place de la Concorde. Invierno de 1890 Óleo sobre tabla 25,5 x 41 cm Firmado en el ángulo inferior derecho: 'U. Checa' Procedencia: Durán Subastas de Arte, lote 188**,** Madrid, del 14 al 17 de diciembre de 1998. CTB.1998.97

Después del infundado calvario administrativo al que nos sometió la Secretaría del Ayuntamiento, pudimos hacer realidad el ingreso de las dos obras de Ulpiano Checa que nos constaba que estaban en la colección Thyssen Bornesmiza, que cuelgan ya, la primera, en la sala Francia y la segunda, en la sala Italia. Con nuestro agradecimiento a la baronesa Thyssen, va también nuestro reconocimiento a la doctora en Historia del Arte Soledad Cánovas del Castillo, cuya intermediación fue vital para que se considerase la solicitud de préstamo que habíamos realizado al Museo Thyssen.



Paisaje de Italia
Óleo sobre lienzo
79 x 49,5 cm
Firmado en ángulo inferior izquierdo: 'U. Checa'
Procedencia:
Durán Subastas de Arte, lote 212,
Madrid, del 24 al 28 de mayo de 1999.
CTB.1999.43

II. MUSEO ULPIANO CHECA

C OBRAS APARECIDAS

1. Salida a la fantasía. 1909
2. Rapto bárbaro
3. La Anunciación de la Sala capitular del convento de las Comendadoras de Santiago de Madrid.
4. Las obras mal clasificadas como de Checa

1. Salida a la fantasía. 1909

Magnífica acuarela, bien documentada, de 65 x 100 cm. adquirida por un vecino de Colmenar de Oreja, fue insólitamente ofrecida a través del portal ebay de internet. Se trata de la obra presentada por Checa en el Salón de 1909, como queda acreditado en la postal adjunta.





2. Rapto bárbaro



Esta acuarela de 39.7 x 56.5 cm. propiedad también de un vecino de Colmenar de Oreja, fue adquirida a través del portal de internet Proantic en la galería Aatos Antiquités, de Francia. Mide 68 x 42 cm con marco.

3. La Anunciación de la Sala capitular del convento de las Comendadoras de Santiago de Madrid

Nuestro documentadísimo colaborador José Sancho Jubera, coleccionista de obras de Ulpiano Checa y objetos relacionados con su vida y su obra, nos informó de la existencia de una *Anunciación* en la sala capitular del Convento de las Comendadoras de Santiago de Madrid, exactamente igual, pero en menor formato, que la que adorna el presbiterio de la iglesia de Santa María La Mayor de Colmenar de Oreja.

Como quiera que el convento madrileño, ubicado en la Plaza de las Comendadoras, está en proceso de restauración nos ha sido imposible visitarlo, fundamentalmente para ver si se trata de un óleo sobre lienzo o de un tapiz, y si, en el primer caso, es original de Ulpiano Checa o una copia de su *Anunciación*, o si, en el segundo, conocer el autor del cartón sobre el que se realizó el textil.

Reproducimos la fotografía de la sala capitular, donde, a la izquierda, puede verse la *Anunciación* chequiana.



Sala capitular del convento de las Comendadoras de Santiago de Madrid. A la izquierda de la imagen, ***La Anunciación*** de Ulpiano Checa

4. Las obras mal clasificadas como de Checa

No vamos a perder mucho tiempo en este apartado. Baste hacer referencia a las dos obras que fueron ofrecidas en el portal de ventas Catawiki, estas dos primeras, y las puestas en venta y subasta por Todocoleccion, Setdart y Goya Subastas, si bien, en esta ocasión su lote 146 de la subasta de 14 de diciembre de 2020 apareció como “Atribuido a Ulpiano Checa (1860 - 1916), "Bárbaros”, y esta precaución ya es de agradecer.

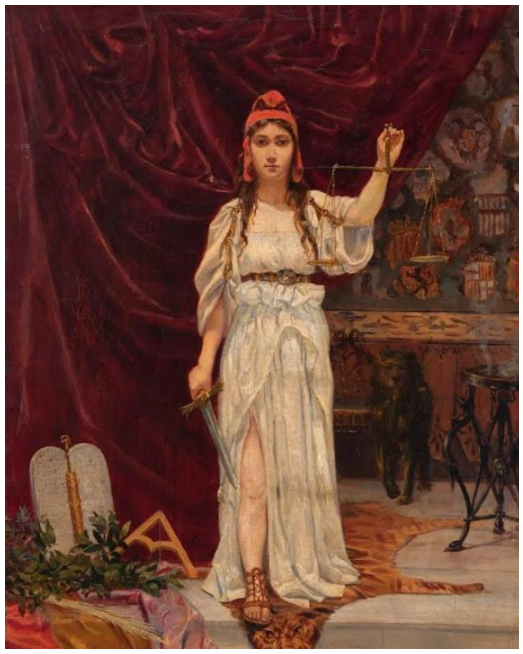














II. MUSEO ULPIANO CHECA

D. EXPERTIZACIONES

1. Bodegón con flores. Las dedicatorias de Ulpiano Checa.
2. La Inmaculada Concepción de la Parroquial del Señor San José de Sevilla

1. *Bodegón con flores*. Las dedicatorias de Ulpiano Checa.

El pasado día 7 de mayo llegaron al correo electrónico del museo varias fotografías de un cuadro supuestamente firmado y dedicado por Ulpiano Checa, solicitando su remitente nuestra opinión sobre su autenticidad y, en el caso de que así lo fuera, pidiendo información *"sobre su nombre, fecha, posible catalogación y resto de circunstancias*." Y en correo del día 12 de mayo, se nos remitió el documento de compra de la obra en la subasta de 20 de junio de 1978 realizada por la casa "El Anticuario", hoy desaparecida, y sobre la que el remitente incluye la referencia de un anuncio conseguida en la hemeroteca digital del diario ABC.

Efectivamente, esta casa de subastas, ubicada en la calle Jorge Juan, 51 de Madrid, estaba regentada por Ovidio Oltra Alonso (1914-2010), un valenciano que luchó en la guerra civil española afiliado a las Juventudes de Izquierda Republicana. A bordo del célebre vapor Winnipeg, en 1939 se exilió a Chile, donde se licenció en la Escuela de Leyes de la ciudad de Concepción[49].

Inmerso en el negocio y comercialización del cobre, en 1961 regresó a España y años más tarde abrió en Madrid la galería "El Anticuario", que mantuvo hasta 1980, año en el que Ovidio Oltra regresó a Chile, instalándose en Temuco, donde murió en 2010.



No es baladí conocer, aunque someramente, la biografía del vendedor, pues su formación y su trayectoria profesional no son garantía para autentificar las obras que se vendían en "El Anticuario", sala que, por otra parte, no puede considerarse como un referente de prestigio o de calidad en el mundo madrileño de las subastas de arte.

Aun sin analizar la calidad de la obra, ya desde el primer momento la fotografía enviada con el cuadro de Ulpiano Checa levantó sospechas sobre su autenticidad, y ello por varios motivos. En primer lugar, porque no era Checa un pintor de bodegones, y mucho menos de bodegones con flores. Sería este, de confirmarse su autenticidad, el primero conocido por nosotros.

Bodegón con flores. Óleo sobre lienzo. 43 x 58 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho *U. Checa* y dedicado: "*Para mi esposa*".

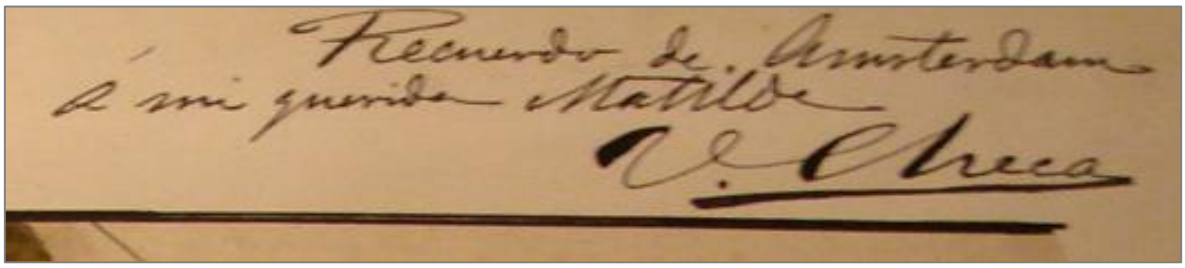
[49] Ingresó en la masonería, obtuvo el título de licenciado en leyes y se trasladó a Santiago, donde trabajó como abogado y reanudó sus relaciones con los refugiados españoles. Contrajo matrimonio con Eliana Rodríguez Zamorano, también abogada. A finales de la década de 1950 viajó por Europa (Zurich, Viena, Bruselas…)



En segundo lugar, porque habría resultado extraordinario que los hijos de Checa, Felipe, Carmen o Luis, hubieran vendido alguna de las obras dedicadas a su madre; y habría resultado igualmente insólito que lo hubieran hecho alguna de sus nietas. En tercer lugar y, sobre todo, porque en ningún caso Ulpiano Checa habría redactado, en esos términos, la dedicatoria que aparece "*pintada"* en el lienzo.

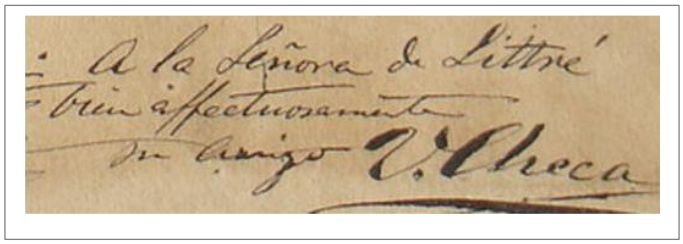
Detalle de la dedicatoria y de la firma.

Tenemos en nuestro archivo más de una veintena de óleos, acuarelas o dibujos dedicados por Ulpiano Checa a familiares y amigos, y en ni uno solo inicia la dedicatoria con la preposición "para", sino que emplea en todos los casos la preposición "a". Checa no hace un cuadro "para", sino que se lo dedica "a", acompañado siempre del nombre de la persona a quien se lo dedica. A su propia mujer, Matilde, le dedica una obrita en acuarela y tinta china y escribe: "*Recuerdo de Amsterdam* ***á*** *mi querida* ***Matilde****. U Checa*":



Idéntica fórmula emplea cuando dedica su obra *El barranco de Waterloo:* "**A** mi pueblo". Y lo mismo ocurre, entre otras, con las dedicatorias a la Señora de Littré, a su amigo el pintor murciano Alejandro Seiquer, al coleccionista y galerista de Uruguay, Alberto Castell, o a su también amigo el escultor argentino Víctor de Pol, por citar solo algunos ejemplos. En todos ellos aparece la preposición "a" y el nombre del destinatario. Sin excepción.











Resulta también muy evidente la diferencia caligráfica entre las dedicatorias realizadas en obras sobre las que no se tiene duda alguna de su autenticidad, y la que aparece en el bodegón con flores sobre el que estamos hablando.

Por lo demás, la enmarcación del cuadro presenta también disconformidades con lo que podía esperarse de una obra de finales del XIX o principios del XX. En el anverso tiene colocada una marialuisa de tela, muy utilizada en los comercios de marcos de Madrid en los años sesenta y setenta del pasado siglo XX. Y en el reverso, se aprecia que el bastidor tampoco es propio de finales del XIX o principios del XX, por lo que hemos de deducir que, de ser el cuadro original de Checa, debió sustituirse muy posteriormente.

Y, finalmente y con todo, lo más importante es que la calidad pictórica de la obra ***Bodegón con flores*** dista mucho de la maestría de Ulpiano Checa, de tal manera que no puede catalogarse como suya, ni siquiera atribuírsele. La ausencia de dibujo, la inadecuada gama cromática, los desafortunados empastes, dejan a las claras que es una obra menor, impropia de uno de los grandes pintores españoles del siglo XIX.

No es inusual que, como esta, hayan aparecido numerosas obras, tanto en colecciones privadas como en subastas públicas, mal catalogadas o atribuidas a Ulpiano Checa, unas veces –fundamentalmente los bodegones de flores- atribuyéndole las del pintor extremeño Felipe Checa Delicado (1844-1906), y otras, evidentes falsificaciones de las que, ya en vida, el propio Ulpiano Checa tuvo que defenderse cuando empezaron a circular por España cuadros con su firma, de muy dudoso gusto y de regular factura, por lo que se vio obligado a mandar un aviso a los más principales periódicos que, como *El Imparcial* o *El Liberal* , 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".

Es decir, que no es nada nuevo que algunas personas, pintores sin fortuna o comerciantes sin escrúpulos, hayan intentado, y muchas veces conseguido, aprovecharse de la fama de otros para hacer su propio negocio. En nuestros archivos tenemos varias decenas de estos casos.

2. La Inmaculada Concepción de la Parroquial del Señor San José de Sevilla

La restauradora de obras de arte Isabel Tejera explicaba, en un video colgado en el portal youtube el pasado17 de marzo de 2021, el proceso de restauración de una obra, una *Inmaculada*, de la iglesia del Señor San José de Sevilla, que la restauradora atribuía a la mano de Ulpiano Checa. El video explicativo se iniciaba, además, con un recorrido por alguna de las obras emblemáticas de nuestro pintor y la documentaba con la fotografía de un copista en El Prado, copiando, justamente, la *Inmaculada del Escorial*, (206 x 144 cm) de Bartolomé Esteban Murillo, destacando, de esa manera, la importancia que tenía y representaba para la iglesia sevillana la restauración del enorme lienzo.

Por este motivo, el 5 de abril mandamos un correo electrónico a Isabel Tejera, interesándonos por esa obra, de la que ninguna noticia teníamos, y pidiendo que nos informara si estaba firmada o si poseía alguna documentación que justificase la autoría de Checa.





Y, efectivamente, el 14 de junio Isabel Tejera nos envió la documentación que disponía al respecto, que no era otra que la facilitada por D. Pedro García de Jalón, sacerdote de la Iglesia del Señor San

José. En concreto, consistía en un contrato de donación de una señora sevillana a favor de la citada iglesia en la que textualmente se especificaba que el objeto era *"la donación pura, simple y sin condición a título gratuito e irrevocable… del cuadro Purísima Inmaculada, réplica de un Murillo, firmado por Ulpiano Checa, con dimensiones 2,15 x 1,60 metros.*"

Acompañaba al citado contrato un documento expedido y firmado por la casa Zugasti, radicada en la Plaza de Cuba, 9 de Sevilla, en la que certificaba que "*el cuadro en tamaño natural de la Purísima copia de Murillo firmado por Checa 1868 le he entregado a …*" y adjuntaba, igualmente, una hoja escrita a mano de la que parece deducirse que se habría dado un valor de 1.500.000 pesetas a dicha obra.

Como vemos, existe una clara contradicción entre lo dicho en el contrato y en el certificado en cuanto a lo que a la firma se refiere, pues en el primero se escribe que está firmado por Ulpiano Checa, y en el segundo se dice "firmado por Checa" y añade la fecha de 1868. Por consiguiente, el 14 de junio remitimos un correo a don Pedro García, sacerdote de la iglesia, para aclararle que:

> "…si aceptamos como cierto el dato suministrado por Zugasti en su escrito de 18 de octubre de 1969, según el cual la obra de la Inmaculada Concepción de su parroquia (215 x 160 cm), copia de la de Murillo (206 x 144 cm), estaba firmada "Checa, 1868", resulta evidente que el cuadro no podía ser atribuido a Ulpiano Checa, pues este pintor nació en Colmenar de Oreja (Madrid) en el año 1860: tenía, por tanto, 8 años en el momento de la ejecución de la obra."

Por otro lado, aun suponiendo que Zugasti hubiera equivocado o transcrito mal la fecha que aparecía en la obra, Ulpiano Checa no aparece en el libro de registro de copistas del Prado para la copia de ese cuadro, por lo que, siendo tan riguroso y exacto el citado registro, resulta imposible que Ulpiano Checa copiase esa obra durante su época como alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Y años más tarde, ya sabemos que no fue Ulpiano Checa un pintor dado a realizar obras de caballete con asuntos religiosos[50].

Por tanto, concluimos nuestro escrito al sacerdote informándole que, desgraciadamente:

> "…salvo prueba en contrario, se ha de descartar que la *Purísima* de su iglesia sea de Ulpiano Checa, quien, por otra parte, siempre firmaba sus obras con un U. Checa, nunca con su apellido en solitario. Es posible que el Checa a quien se refiere Zugasti sea Felipe Checa Delicado, (Badajoz, 1844-1907), quien para 1868 tenía 24 años y ya mandaba obra a exposiciones."

[50] Solo le conocemos los murales que pintó para la iglesia de su pueblo natal, (una Anunciación, una Presentación de la Virgen y un San Cristóbal), y los murales que pintó para la iglesia de Lacqui, en Las Landas francesas, donde oficiaba de párroco un primo hermano de su mujer. Y para esta, su esposa, para quien pintó un altarcito móvil que llevaba en sus viajes.

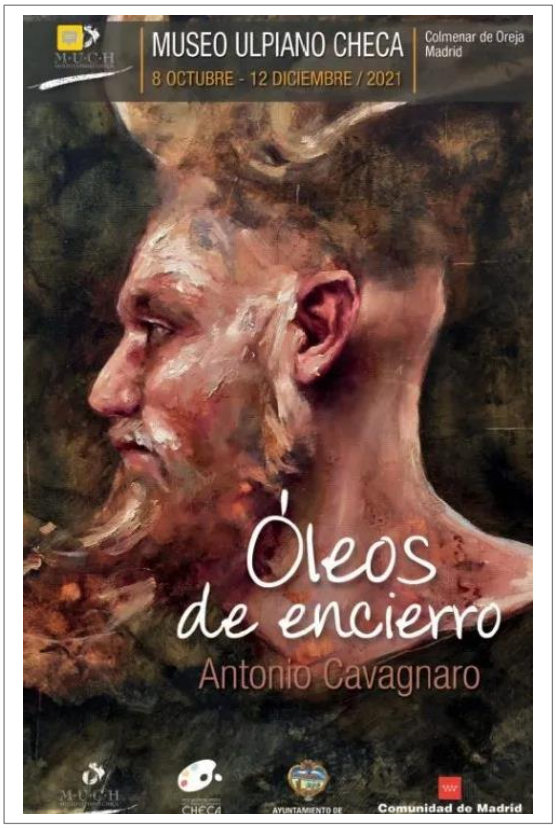
II. MUSEO ULPIANO CHECA

E. EXPOSICIONES TEMPORALES

1. Antonio Cavagnaro. *Óleos de encierro*
2. Art outsider. *Miradas insólitas*.

1. Antonio Cavagnaro. *Óleos de encierro*

Del 8 de octubre al 12 de diciembre



Antonio Cavagnaro.

Nació en Santiago de Chile en 1972. Con aptitudes innatas, comenzó a dibujar durante su etapa escolar y desde los trece años estudió en academias privadas. Paralelamente a su desarrollo artístico, ingresó en la Facultad de Economía de la Universidad Central de Chile, donde estudió y se tituló en la carrera de Ingeniería Comercial, que nunca ejerció.

Tuvo la oportunidad de conocer al también pintor chileno **Guillermo Muñoz Vera**, quien le inculcó el valor del oficio y el aprendizaje académico. Conoció, más tarde, al pintor realista **Fernando Lavoz**, con quien trabó amistad y le enseñó conocimientos sobre el estudio de técnicas y procedimientos clásicos de los grandes maestros (grisallas, veladuras, pintura al temple, etc.). Fue invitado por la galería de arte **Ana María Matthei** a realizar su primera exposición individual, lo que le posicionó como un pintor realista emergente. Tras una exposición colectiva en la **Galería Artespacio**, fue invitado a formar parte del *staff* de sus pintores.

Después de un par de exposiciones individuales, en el Ministerio de Hacienda y en el Congreso Nacional, en 2006 viajó a España para perfeccionar su técnica y en ese mismo año obtuvo la beca de postgrado de la Fundación de Autores Contemporáneos ARAUCO en Chinchón, donde tomó clases del mencionado pintor realista Guillermo Muñoz Vera, y donde participó en varias exposiciones colectivas de becarios y ex becarios de la Fundación.

El 2010 viajó a EEUU donde expuso en *Latin Views (Latin Network for the Visual Arts)* en Connecticut, pasando a ser parte de la cartera de pintores del *Expressiones Cultural Center*, organización sin fines de lucro que fomenta y promueve el desarrollo de artistas latinoamericanos en los Estados Unidos, y donde en el año 2013 llevó a cabo un proyecto expositivo individual dentro del marco de una beca otorgada como *Artist in Residence*. Esto, sumado a su presentación en la **Art Expo Beijing** en el mismo año, lo llevaron a participar en una exhibición de artistas realistas latinoamericanos en el **ArtCenter de Miami** en el año 2014 y en la Feria de arte contemporáneo **Red Dot Miami 2015**. En 2019, tras llevar a cabo su última exposición individual en Chile, volvió a España a radicarse definitivamente en Madrid.

Su propuesta pictórica, siempre figurativa, insiste en el valor interpretativo de las formas, lo que le separa de la pintura realista tradicional y le aparta de los encorsetados iconos hiperrealistas actuales. Por el contrario, reflejando claramente su particular temperamento, intenta otorgar un carácter expresivo y sugerente en la impronta pictórica. Así es como podemos encontrar una figuración con fuertes matices psicológicos, especialmente en las expresiones de los personajes que,

independientemente del asunto del cuadro, apunta a una intensidad en la imagen, así como en los vínculos que genera con el espectador. La figura humana es sin duda el elemento principal, obsesivamente a través de entornos duros y dramáticos, en composiciones generalmente de pocos elementos, haciendo que adquiera un mayor protagonismo.

Si bien existe una cierta descripción en sus cuadros, lo verdaderamente importante es reflejar un concepto, que es fundamental para comprender la pintura de Caravagno. Esta es precisamente la principal motivación de este pintor: dar una idea recurriendo a la intensidad expresiva de los componentes del cuadro, casi siempre humanos, que se superponen al aspecto técnico. En su obra plantea y manipula iconos tan dispares como figuras humanas, animales, interiores tétricos y asfixiantes, de arquitecturas inciertas y mórbidas, aludiendo a ceremoniales paganos, e incluso a una directa e irreverente crítica religiosa, dejándonos claro su desconcierto radical y desaforado en la imaginaría de los motivos.

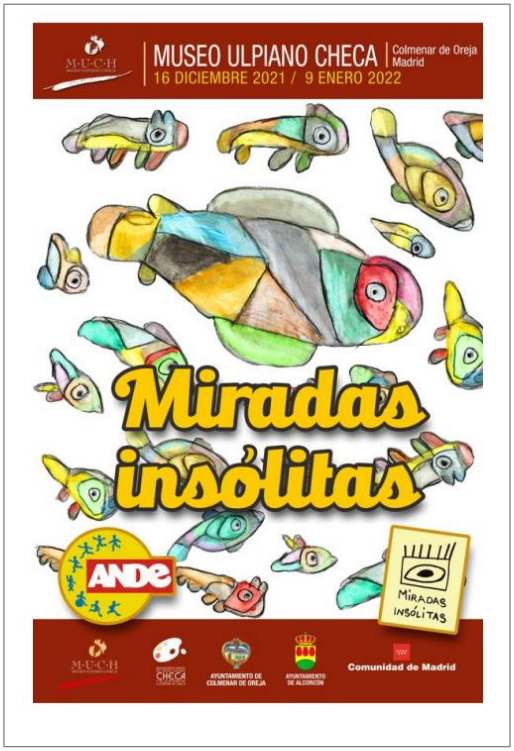
A este registro se suma su oficio espontáneo y vehemente más allá de los cánones y preceptos clásicos de la figuración. Su propuesta insiste en otorgar un alto valor interpretativo a las formas, valiéndose de una intensidad expresiva que queda reflejada claramente a la hora de definir su particular temperamento, donde la factura de sus pinceladas quedan envueltas en una intensísima, pero coherente, materia pictórica.

Antonio Cavaragno es, quizás, uno de los artistas más irreverentes a la hora de conceptuar la pintura realista, sin restricciones ni apremios académicos, liberado de cualquier sujeción a la hora de definir el temperamento de su impronta pictórica. Ha desarrollado un estilo único que combina fuerza con realismo enigmático. Sus pinturas al óleo de gran formato siempre impresionan a los espectadores que sienten fácilmente la complejidad de las pinturas.



2. Art outsider. Miradas insólitas.

Del 16 de diciembre de 2021 al 9 de enero de 2022



Estamos ante una exposición integrada por la obra de dieciséis alumnos –personas con discapacidad intelectual- del taller de arte que la Fundación ANDE mantiene en el Centro Ocupacional Carlos Castilla del Pino, del Ayuntamiento de Alcorcón, porque las personas con discapacidad intelectual no solo disfrutan del arte como espectadores, sino que pueden llegar a ser, como cualquier persona, creadores de él: artistas. La Fundación ANDE y, a través de sus voluntarios, la Fundación TELEFÓNICA, han desarrollado, bajo el nombre de ***Miradas Insólitas***, este proyecto de arte, que más que un *art outsider*, o al margen del arte institucionalizado o comercial, es un proyecto integrador, en el que quedan de manifiesto y se muestran las posibilidades artísticas de las personas con discapacidad intelectual. ***Miradas insólitas*** es un grupo formado por 16 artistas. En cada uno de ellos existe un camino de creación e investigación personal a través del arte. En el momento actual, los artistas están inmersos en su propia creación y el grupo está centrado en darse a conocer en las redes y en organizar exposiciones donde poder mostrar su trabajo y proceso creativo.

Hasta el momento, además de trabajar diariamente en el taller del Centro Ocupacional Municipal Carlos Castilla del Pino de Alcorcón, acuden al taller de pintura del Centro Cultural Margarita Burón y han expuesto sus obras en este centro y en la Sala Altamira del Centro Municipal de las Artes-Teatro Buero Vallejo, ambos en Alcorcón. Las obras de cinco artistas fueron seleccionadas para la VIII Edición de la exposición colectiva *Haciendo Barrio*, que fueron expuestas en el Centro Cultural Conde Duque en 2020. Tres de los artistas de *Miradas insólitas* pertenecen actualmente a la *Asociación Debajo del Sombrero.* Y el pasado 24 de septiembre de 2021, las obras fueron presentadas en el Espacio Fundación Telefónica de Madrid.



II. MUSEO ULPIANO CHECA

Estadística de visitantes

Lógicamente, hasta que las fronteras de la Comunidad de Madrid no se abrieron, no tuvimos visitantes de otras Comunidades, de la misma manera que no los tuvimos del extranjero hasta que se pusieron en marcha, con cierta seguridad, los vuelos internacionales.

AÑO 2021

Mes	Nacionales	Internacionales	Total
Enero	110	0	110
Febrero	274	0	274
Marzo	877	0	877
Abril	675	0	675
Mayo	531	0	531
Junio	363	3	366
Julio	146	0	146
Agosto	0	0	0
Septiembre	337	2	339
Octubre	516	6	522
Noviembre	570	17	587
Diciembre	680	2	682
Totales	**5079**	**30**	**5109**

ÚLTIMOS AÑOS

Año	Nacionales	Internacionales	Total
2013	9.631	58	9.689
2014	10.222	73	10.295
2015	7.426	112	7.538
2016	7.232	57	7.289
2017	9.470	97	9.567
2018	6.690	80	6.770
2019	7.341	134	7.475
2020*	0	0	0
2021	5.079	30	5.109
Totales	63.091	641	63.732

III. HISTORIA DE COLMENAR DE OREJA

A. Colmenar de Oreja y el Atlas Geográfico Español de Tomás López (1787-1788).
B. Jorge de Morales, el cura Colmenar de Oreja que puso a Garcilaso de la Vega el hábito de la Orden de Santiago.
C. El trabajo de Fin de Master de Marta Galán García. *Los libros sacramentales en la parroquia de Colmenar de Oreja, desde sus inicios hasta la muerte de Felipe IV.*
D. Los cirujanos y enfermeras de las Brigadas Internacionales en el hospital de Colmenar de Oreja. 1937

A. Colmenar de Oreja y el Atlas Geográfico Español de Tomás López (1787-1788).

En 1787 se recibió en Colmenar de Oreja una carta del geógrafo del rey, Tomás López, en la que pedía que se contestase el interrogatorio que adjuntaba para el Atlas Geográfico de España que estaba confeccionando. Tras una primera y fallida contestación de fray Manuel de la Vega el 25 de noviembre de 1787, José López de la Torre contestó al interrogatorio el 27 de febrero de 1788, dejándonos una amplia descripción de la villa de Colmenar de Oreja de finales del siglo XVIII.

Tomás López de Vargas (1730 - 1802) fue uno de los geógrafos-cartógrafos más importantes de la historia de España, y llevó a cabo la única obra cartográfica del siglo XVIII. Dedicó su vida al trabajo de crear de mapas, recopilando información de los ya existentes e intentando completarlos y mejorarlos sirviéndose de un interrogatorio que envió a las autoridades eclesiásticas y civiles, junto con una carta circular impresa. La primera carta circuló hacia 1763 y sobre 1782 redactó una segunda carta, que textualmente decía:



Tomás López y Vargas Machuca. Estampa de Manuel Salvador Carmona. Biblioteca Nacional.

"*Muy señor mío: Hallándome ejecutando un mapa y descripción de esa Diócesis, y deseando publicarle con el acierto posible, me pareció indispensable suplicar á V. se sirva responder á los puntos que le comprehenda del interrogatorio adjunto.*

Es muy propio en todas las clases de personas concurrir con estos auxilios á la ilustración pública, y mucho más en los graduados por su saber y circunstancias como V. y como otros le ejecutaron en otros Obispados.

Por este medio discurro desterrar de los mapas extranjeros de las descripciones geográficas de España, muchos errores que nos postran: unos cautelosamente, otros ocultando nuestras producciones y ventajas, para mantenernos en la ignorancia, con aprovechamiento suyo y por un fin de cosas que V. sabe y no es asunto de esta carta.

Si V. lo permite, daré cuenta de su nombre y circunstancias en el protocolo de la obra, como concurrente en su mediación y trabajo, sin olvidar todos los sujetos que ayudan á V. en el encargo. Se servirá V. poner la cubierta al Geógrafo de los dominios de Su Majestad que firma abajo.

Dios guarde la vida de usted muchos años. Madrid… B. L. M. de V. su más atento servidor".

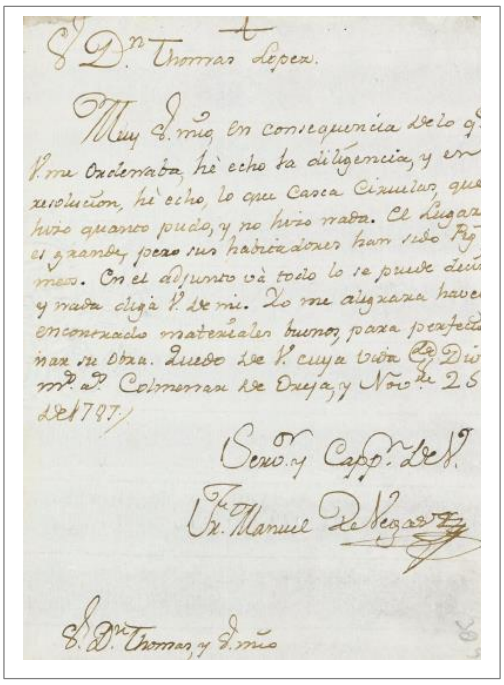
Esta carta, que es la que llegó a Colmenar, iba acompañada de cuestionario de 15 preguntas sobre los datos más relevantes de cada diócesis o parroquia, y se enviaba, por lo general, a los eclesiásticos porque en algunos lugares eran los únicos que sabían leer y escribir. Lógicamente, el valor de las respuestas era muy desigual, dependiendo de si las personas que contestaban eran más o menos instruidas o inteligentes, o si eran más o menos laboriosas o activas a la hora de contestar cuanto se les pedía.

Tomás López les pedía, además, un pequeño mapa para completar la información y les aclaraba que:

> *"Procuren los señores (espacio en blanco) formar unas especies de mapas o planos de sus respectivos territorios, de dos o tres leguas en contorno de su Pueblo, donde pondrán las ciudades, villas, lugares, aldeas, granjas, caserías, ermitas, ventas, molinos, despoblados, ríos, arroyos, sierras, montes, bosques, caminos, etc, aunque, no esté hecho como de mano de un profesor, nos contentamos con solo una idea o borrón del terreno porque lo arreglaremos dándolo la última mano.*
>
> *Nos consta que muchos son aficionados a geografía y cada uno de estos puede demostrar muy bien lo que hay al contorno de sus pueblos".*

Algunos párrocos, capellanes o frailes mandaron planos que eran auténticas obras de arte. Otros mandaron mapas que eran incomprensibles; y otros más, como el de Colmenar de Oreja, no mandaron mapa alguno.

Pues bien. Parece ser que el primer destinatario de la carta y del cuestionario remitido por Tomás López a Colmenar de Oreja fue un fraile, Manuel de Vega, acaso del convento de los franciscanos o, seguramente, el cura párroco, fraile de la Orden de Santiago, como correspondía, y que este hizo poco o nada de lo que se le pedía, según él mismo reconoció en la carta que envió el 25 de noviembre de 1787 a la casa del geógrafo, sita en la calle de Atocha de Madrid:



> *"Muy señor mío. En consecuencia de lo que usted me ordenaba, he hecho la diligencia y en resolución he hecho lo que casca ciruelas*[51]*, que hizo cuanto pudo y no hizo nada. El lugar es grande, pero sus habitadores han sido pigmeos. Con el adjunto va todo lo que se puede decir y nada diga usted de mí. Yo me alegraría haber encontrado materiales buenos para perfeccionar su obra. Quedo de usted cuya vida guarde Dios muchos años. Colmenar de Oreja y noviembre, 25 de 1787".*

Efectivamente, el fraile ni contestó a las preguntas que había en el interrogatorio, ni aportó plano alguno, no sabemos si por ignorancia, por falta de tiempo o porque no tenía ninguna gana de contribuir al trabajo del geógrafo; y hasta tal punto era consciente de la parquedad de sus respuestas y del mal trabajo realizado que pidió que no se le citase en el protocolo de la obra, tal y como ya hemos visto que había ofrecido Tomás López: *" Si V. lo permite, daré cuenta de su nombre y circunstancias en el protocolo de la obra, como concurrente en su mediación y trabajo*".

El trabajo del fraile se limitó a las siguientes líneas:

> *"Se fundó este convento de San Francisco de Colmenar el año de 1570. Le hizo la Orden a beneficio de las limosnas del pueblo. Era Señor de dicha Villa el Ilmo. Sr. D. Bernardino de Cárdenas. Eran alcaldes Francisco de Contreras y Pedro Sánchez. Los religiosos que ahora*

[51] La Real Academia de la Lengua define al cascaciruelas como persona inútil y despreciable, y la locución "hacer lo que cascaciruelas" como afanarse mucho por nada, o sin resultado equivalente al trabajo.

tiene son treinta y cinco. Tiene estudios de filosofía, para los religiosos y de gramática para los seculares.

Es convento mediano, sin cosa particular en su fábrica. La iglesia es grande, pero desmantelada y sin bóveda. Tiene una imagen de Nuestra Señora de la Salud, hermosísima. Un Niño Jesús y un San Juanito de Nápoles, en dos urnas, hermosísimos. No hay epitafio ni descripción antigua, ni moderna, ni sujeto ilustre enterrado.

Tiene el convento la fachada principal al medio día, y cae a la calle mejor del lugar. Lo restante del convento y su cerca (que se llama huerta) cae al norte y está contigua al campo. No he averiguado que haya salido de estos estudios hombre grande, solo sí, muchos lectores jubilados en teología.

Los frutos más particulares y abundantes del término son aceite, vino y frutas, por lo que es famosa la vega de Colmenar.

Las aguas ni son especiales ni medicinales. Hay las famosas canteras de piedra blanca que se lleva a Palacio, y otras obras reales. Hay también la gran fábrica de tinajas.

Hay una ermita fuera del lugar, nueva, hermosa, su arquitectura ochavada, toda de piedra de sillería, en la que se venera al Santísimo Cristo del Humilladero.

Un Padre jerónimo natural de este pueblo fue arzobispo de Manila y otro trinitario fue obispo de Solsona.

El pueblo es muy sano, las regulares enfermedades son tercianas y algunos tabardillos."

El interrogatorio, por el contrario, era muy minucioso y tenía el siguiente contenido, que reproducimos con la ortografía actual:

"1. Si es lugar, villa o ciudad, a qué Vicaría pertenece, si es Realengo de Señorío o mixto, y el número de vecinos.

2. Si es cabeza de Vicaría o Partido, Parroquia, Anexo, y de qué Parroquia, si tiene Convento, decir de qué Orden y Sexo, como también si dentro de la población o extramuros hay algún Santuario o Imagen celebre, declarar su nombre y distancia; así mismo el nombre antiguo y moderno del pueblo, la advocación de la Parroquia y el Patrón del Pueblo.

3. Se pondrá cuántas leguas dista de la principal o Metrópoli, cuánto de la Cabeza de Vicaria, cuánto de la Cabeza del Partido y cuántos cuartos de leguas de los Lugares confinantes, expresando en este último particular los que están al Norte, al Mediodía, Levante o Poniente, respecto del Lugar que responde y cuántas leguas ocupa su jurisdicción.

4. Dirá si está á orilla de algún rio, arroyo o laguna, si a la derecha o a la izquierda de él, bajando agua abajo; dónde nacen esas aguas, en dónde y con quién se juntan y cómo se llaman. Si tienen puentes de piedra, de madera o barcas con sus nombres y por qué Lugares pasan.

5. Expresarán los nombres de las Sierras, dónde empiezan a subir, dónde a bajar, con un juicio razonable del tiempo para pasarlas, o de su magnitud; declarando los nombres de los puertos y en donde se ligan o pierden o conservan sus nombres estas cordilleras con otras.

6. Qué bosques, montes y florestas tiene el lugar, de qué matas poblado, cómo se llaman, a qué aire caen y cuánto se extiende.

7. Cuándo y por quién se fundó el lugar, qué armas tiene y con qué motivo, los sucesos notables de su historia, hombres ilustres que ha tenido y los edificios o castillos memorables que aún conserva.

8. Cuáles son los frutos más singulares de su terreno, los que carecen, cuál la cantidad que asciende cada año.

9. Manufacturas fabricas que tiene, de qué especies y por quien establecidas; qué cantidades establecen cada año, qué artífices sobresalientes en ellas; qué inventos, instrumentos o máquinas ha encontrado la industria para facilitar los trabajos.

10. Cuáles son las ferias y mercados y los días en que se celebran; qué géneros se comercian, extraen y reciben en cambio, de dónde y para donde, sus pesos y medidas, compañías y casas de cambio.

11. Si tienen estudios generales o particulares, sus fundaciones, método y tiempo en que se abren; qué facultades enseñan y cuáles con más adelantamiento, y los que en ellas se han distinguido.

12. Cuál es su Gobierno político y económico; si tiene privilegios y si erigió a favor de la enseñanza pública algún Seminario, Colegio, Hospital, Casa de Recolección y Piedad.

13. Las enfermedades que comúnmente se padecen, y cómo se curan; número de muertos y nacidos, para poder hacer juicio de la salubridad del Pueblo.

14. Si tiene aguas minerales, medicinales o de algún beneficio para las fábricas, salinas de piedra o agua, canteras, piedras preciosas, minas, de qué metales, árboles y yerbas extraordinarios.

15. Si hay alguna inscripción sepulcral u otras en cualquier idioma que sea.

16. Finalmente todo cuanto pueda conducir a ilustrar el Pueblo, aunque no esté prevenido en este interrogatorio."

Evidentemente el fraile de Colmenar de Oreja no se ajustó en nada a este interrogatorio, por lo que Tomás López encargó el trabajo, mediante la carta que le envió el 13 de noviembre de 1787, a **Joseph López de la Torre**, a quien debía conocer personalmente, porque, junto a la descripción de la villa remitió al geógrafo el siguiente escrito, en el que, además de cuestionar el trabajo hecho anteriormente por el fraile, le transmitía aconteceres y recuerdos de una tal señora Sacramento:

"*Colmenar de Oreja, 27 de febrero de 1788*

Muy señor Mío y dueño. Cuando un hombre no puede desempeñar por sí mismo encargos de honor, sabe usted que peligra por tener que valerse de otros, y más si son desidiosos, y del tipo hay arto.

Incluyo a usted el encargo que me tiene hecho y ojalá haya acertado a complacerle como lo deseo en cuantas ocasiones se le ofrezcan.

La Sra. Sacramento sigue haciendo su cuaresma y trabajando por salvarse; aprecia las memorias de usted y su parte, y las devuelve y me encarga le diga las extienda a sus señores padres y hermanos y que no puede escribir en este tiempo. Le suplico me incluya en estas atenciones; y reiterándole mis deseos de servirle…"

Creemos que el autor de esta carta no era otro que el futuro diplomático **Joseph López de la Torre Ayllón y Bustos** (Madrid, 1767 – Cádiz, 1813), hijo de Julián López de la Torre Ayllón y López de Montemayor (1724-1805), caballero de Carlos III (1780), director de la Renta de Correos, y de María Antonia de Bustos y Sánchez de Velasco (Madrid, 1726), y que ingresó de escribiente en la Administración de Correos, dirigida por su padre (1781), en la que había ascendido a oficial 3.º cuando pasó a la carrera diplomática en calidad de secretario del ministerio español en Dinamarca (14 de abril de 1790).

Y aunque Joseph López de la Torre no fue respondiendo una a una ni en el mismo orden que se contenía en el interrogatorio, ni aportó, que nos conste, plano alguno, es evidente que su trabajo fue bastante más documentado que el de fray Manuel de la Vega.



***Atlas geográfico de España que comprende el mapa general de la península, todos los particulares de nuestras provincias y el del reyno de Portugal, por Don Tomás López, geógrafo que fué de los dominios de S.M. é individuo de varias academias y sociedades*. 1810.** Detalle de la ubicación de Colmenar de Oreja. El nº 2 hace referencia a que existe un convento de franciscanos menores observantes; el 7 a la existencia de un convento de agustinas descalzas. Las señales identifican a Colmenar de Oreja como villa grande, localiza la ermita de San Pedro y de San Juan y, sorprendentemente, coloca en el paraje de Valdeguerra, seguramente por error, la señal de castillo. Oreja aparece como villa pequeña y sin la señal de castillo.

Comenzaba con el emplazamiento de la entonces villa de Colmenar de Oreja:

> *"La villa de Colmenar de Oreja está situada en un llano, que goza de hermoso y agradable cielo y de puros y saludables aires. Es del partido de Ocaña, se halla distante cuatro leguas*[52]

[52] La legua es una antigua unidad de longitud que expresa la distancia que una persona, a pie, o en cabalgadura, puede andar durante una hora. La legua común era una unidad itineraria que se utilizaba en las crónicas de las exploraciones y viajes terrestres. Era una medida muy imprecisa, ya que variaba con las circunstancias que rodeaban al viajero, tales como si iba a pie, a caballo, en mula, o en carruaje; si iba en grupo o con carga, así como también del tipo de terreno, los obstáculos y el clima. Quedó establecida por el uso en el siglo XVI en 20 000 pies castellanos; es decir, 5572,7 metros o 6666,66 varas castellanas. Sin embargo, la legua común variaba de modo notable según los distintos reinos españoles, e incluso según distintas provincias. Las leguas, divididas en veinte mil pies, que equivalen a 5.572,7 metros, eran las utilizadas para medir los caminos de España, antes de adoptarse los kilómetros del sistema métrico decimal. En 1769 una norma establecía marcar los caminos con los "leguarios", que señalaban las distancias. El punto cero se estableció

a la parte del medio día; once su capital, la Ciudad de Toledo a Levante; siete la Corte de Madrid al Norte; y tres el Realísimo de Aranjuez al Poniente, con cuyos límites confina.

Según los vestigios de muros, trozos de torreones, que existen, y por la figura de sus calles y casas parece que fue cerrada y murada y su fundación antes de los tiempos en que dominaron a Nuestra España los Cartagineses; pudiera acreditar esta antigüedad una olla petrificada, que se descubrió pocos años ha en su término en el centro de un peñasco al tiempo de romperle para extraer piedra para cierta obra que se ofreció, la cual contenía una buena porción de monedas de plata, tan raras que durará su conocimiento al más práctico y diestro monetario; y hoy dejan ver por singular en el Real Gabinete de la Historia Natural de Madrid[53].

Efectivamente, en el año 1774, se encontró en la vega de Colmenar de Oreja, enfrente del castillo de Oreja, un puchero que contenía 225 denarios romanos y que fue entregado por don Juan Gabriel Sánchez, gobernador de la acequia, al Rey, quien, a su vez, lo remitió a la Real Academia de la Historia para que estudiase las monedas encontradas y expusiera las que considerase más convenientes a su museo, devolviendo el resto a la corona.

Sigue su trabajo Joseph López de la Torre con la descripción del escudo de armas, del puente y arco del Zacatín, de que afirma ser, por las características de su construcción, único en el Reino, y se refiere a las calles y a los habitantes de la villa:

El Escudo de Armas con que se distingue está bien orlado; sobre él un Morrión de Armas dividido en tres cuarteles; en el superior se ve el Río Tajo, y encima un Castillo en Campo azul, que ocupa su mitad; y en los otros dos cuarteles en Campo verde; en el uno un Colmenar bien poblado; y en el otro un oso fugitivo con una colmena abrazada.

La dividía por su centro inmediato a la Iglesia Parroquial un Barranco que sobre afearla en gran manera hacía difícil su comunicación, y en tiempo de lluvia impracticable; pero los antiguos construyeron un dilatado puente, y de altura desmedida, todo de cantería, para dar curso a las Aguas, que se congregan allí de toda la Villa, con barbacanas[54] *en sus extremos; el cual terraplenado con escombros forma ya en su cima la Plaza mayor llana, ancha, y de*

---

en Madrid y se encuentra todavía en la Puerta del Sol. Por tanto, se está dando una distancia a Ocaña de 22,29 km, a Madrid de 39 km y a Aranjuez de 16 km.

53 Carta dirigida el 1 de mayo de 774 por a don Pedro Rodríguez Campomanes primer conde de Campomanes (Santa Eulalia de Sorriba, Tineo, Asturias, 1 de julio de 1723 - Madrid, 3 de febrero de 1802) político, jurisconsulto y economista, ministro de Hacienda en 1760 en el primer gobierno reformista del reinado de Carlos III dirigido por el primer ministro conde de Floridablanca: *"Sacando piedra que vulgarmente llaman almendrilla para la composición de la Acequia de Colmenar, al pie de las lomas que forman la vega, al norte del Tajo, casi enfrente de las minas del antiguo castillo de Oreja, encontraron los sacadores en lo interior de la misma cantera un puchero pequeño que hicieron pedazos con las barras y según se pudo averiguar estaba lleno de monedas de plata. Cuando este hallazgo llegó a noticia de don Juan Gabriel Sanchez, gobernador de la acequia, dispuso se recogieran las monedas y los cascos del puchero. Por lo que mira a las monedas se recogieron 225, todas de plata; pero del puchero solamente se hallaron algunos pedacitos entre los escombros de la misma cantera. Después de haber pagado a los sacadores las monedas antiguas a peso de moneda corriente, las remitió dicho gobernador al Rey, y ha resuelto Su Majestad se pasen a la Real Academia de la Historia para que reconociéndose en ella se coloquen en su museo todas las que no halla en él, devolviendo las demás y las que estén duplicadas para que S.M. las dé el destino que crea de su Real agrado*.
Cumplo lo resuelto por S.M. remitiendo a V.S.I las citadas monedas para dicho fin e incluyo separadamente otras de varios metales y tamaños que se hallaron en la excavación del Canal de Manzanares, por si acaso hay entre ellas alguna que pueda ser util. Todas van por el parte en una caja de madera. Aranjuez, 1º de mayo de 1774."

54 *Barbacana*. Muro bajo con que se suelen rodear las plazuelas que algunas iglesias tienen alrededor de ellas o delante de alguna de sus puertas.

gran capacidad, desde donde se logran espaciosas y muy agradables vistas[55]*, y por sus circunstancias la constituyen única en todo el Reino, y hermosamente unidas las dos partes del pueblo.*

Se compone de más de ochenta calles bastantemente anchas, y largas, y muchas de ellas rectas con buenas casas y bellos edificios, que ocupan hasta unos mil doscientos vecinos[56] *de cuyas familias se celebran anualmente sesenta matrimonios; nacen doscientos y mueren de todas edades noventa poco más o menos. Todas las personas de su comprensión ascenderán como a 62 personas, de las cuales son de comunión 12, poco más o menos.*

Describe, a continuación, la iglesia parroquial, que denomina aun como de Nuestra Señora del Sagrario y destaca de ella, además del coro bajo y el órgano que había instalado en 1720 el maestro de Toledo José Muñoz Colmenero, la imagen de la Virgen de la Soledad:

Su Iglesia Parroquial se dice fundada cerca del fin del Siglo XV. Suntuoso templo a lo mosaico, envidiable a algunas catedrales con tres hermosas naves; doce grandes y graciosos postes o columnas sobre que estriban sus artificiosos arcos y bóveda; y tres excelentes capillas, todo primorosamente y a toda costa adornado de muchos altares con retablos de talla dorados. Tiene tres grandes puertas con sus correspondientes cancelas al medio día, oriente y norte; en medio de las cuales se halla un magnífico coro bajo con su más que buena sillería en vistosa simetría que circunda el facistol, y en la parte superior de su centro está colocado un excelente órgano que hace alarde de llamar las atenciones con su brillante perspectiva y sonoras voces. Su hermoso presbiterio, a que se sube por once espaciosas gradas, y su sacristía que está debajo de él y a que se entra por dos derramas de escalera a sus lados. Fue en lo antiguo soberbio castillo, o fortaleza, propio de la Orden de Santiago, que por ser suyo el suelo le corresponde el curato, siéndolo siempre uno de sus conventuales de la Casa de Uclés desde que por reales concesiones tomaron posesión de ella. Su tutelar es Nuestra Señora del Sagrario, y entre muchas sagradas imágenes que se veneran en dicha Iglesia, se lleva particularmente todos los afectos devotos la Virgen de la Soledad, continua defensora de rayos y centellas de esta villa y su término. Su clero es bastante luminoso y lucido.

En la torre parece que echó todos sus esfuerzos la Arquitectura por su primorosa estructura, brillantez de su materia, remate superior con que se corona, y su altura tan gigante, que con un buen telescopio se descubre de 15, 20 y 40 leguas, y aun desde ella se alcanzan a ver objetos más dilatados, sin que falte un bello juego de grandes y sonoras campanas y reloj.

Sobre el convento de los franciscanos, hace la siguiente descripción y enumera los hombres ilustres que habían nacido en Colmenar de Oreja:

En lo más alto, y a extramuros del pueblo, a la parte del Norte tiene su asiento un convento de religiosos menores observantes de San Francisco de Asís, que suelen habitar unos treinta

55 Aun no se había completado el paño de casas y corredores que dan vistas al Zacatín.

56 El primer recuento de población que abarcó casi todo el territorio peninsular de la Monarquía Hispánica (a excepción del País Vasco), se hizo en la segunda década del siglo XVIII: *El vecindario de Campoflorido*, entre 1712 y 1717. Extrapolar sus datos en número de "vecinos" (1,1 millones) a estimaciones de número de habitantes es uno de los asuntos más debatidos de la historia de la demografía española: primero hay que compensar las lagunas territoriales y sociales de la documentación (no está del todo claro si incluye solo a "pecheros" o también a "hidalgos", pues las instrucciones, no del todo claras, se siguieron de forma diferente en cada circunscripción: mandó hiciese puntual vecindario en todas las ciudades, villas y lugares de la comprensión de estos Reinos ... excluyendo de él los eclesiásticos y pobres de solemnidad, y considerando por cada dos viudas un vecino ... y sin exceptuar los nobles) y luego atribuir un factor de multiplicación que suele considerarse entre cuatro y cinco. Por tanto, se está dando a Colmenar de Oreja una población de 5.400 habitantes.

religiosos, casa de estudios de Gramática, Filosofía y Teología Moral, para cuya fundación que hizo la misma orden por los años de 1570, el excelentísimo Señor D. Bernardino de Cárdenas, Señor de esta Villa, cedió unas casas libres, que poseía en el mismo sitio, y a su devoción se intituló e intitula San Bernardino de Sena. Su iglesia es muy capaz, aunque pobremente adornada de capillas y retablos, sin bóveda su cuerpo y sin otra cosa notable en ella, y su jurisdicción, fuera de algunas devotas imágenes.

Ya sea o no de estos estudios, lo cierto es que ha producido el suelo de esta villa muchos y grandes ingenios en armas y letras que han ilustrado la Patria y estado secular y regular. En el presente siglo obtuvo el Obispado de Solsona uno de la Trinidad Calzada; y otro del Real Monasterio del Escorial el arzobispado de Manila, que después lo fue de Mechoacan en Indias; y otro Sr. Obispo que anteriormente murió en Madrid y se mandó enterrar en este convento de religiosos hasta concluir su capilla en esta iglesia parroquial donde existen sus huesos; todos tres hijos de esta villa. En todos tiempos ha abundado de canónigos, catedráticos, curas párrocos, famosos oradores, Padres maestros, jurisconsultos, ingenios poéticos y de varones muy beneméritos, que regentaron cátedras con el más brillante lucimiento.

Es más elocuente y aborda con más detalle las características del convento de las agustinas:

Hacia la parte del oriente, y casi extramuros, se halla colocado otro convento de religiosas *agustinas recoletas, titular la Encarnación del Divino Verbo, jardín que ha producido candidísimas y fragantes flores de virtudes desde el 27 de enero de 1688 que entraron a fundarlo tres religiosas que salieron del de la villa de Cazorla de esta diócesis por disposición y orden del Excmo. Sr. Cardenal Portocarrero, su arzobispo y prelado, de que se pudiera formar un catálogo de las que han vivido y muerto con singular opinión y fama de virtud y santidad. Poco antes se había concluido la obra material en toda su perfección a consecuencia de la disposición testamentaria de los Excmos. Sres. D. Diego de Cárdenas y Doña Catalina Ponce de León, su mujer, de la antigua y grande Casa de los Condes de Fuensalida, y a expensa del remanente de sus caudales y hacienda con toda magnificencia y grandeza; pues en toda la recolección apenas la hay superior en la fábrica. Sus dormitorios están poblados de alegres celdas por el desembarazo de luz que logran por todas partes. Las oficinas bajas son hermosas y capaces, a las que les sirve de adorno una enfermería tan espaciosa, alegre y a mano para que se les asista de la cocina, que no cabe en ponderación. A esto corresponde lo espacioso de la huerta, lo bien formada de su cerca y lo acertadamente dispuesto de una noria, que no contenta con satisfacer con su riego a las plantas y hortalizas, derrama en la cocina toda el agua necesaria, aunque salobre, para el servicio del convento, sin más trabajo que la traza de un ingenioso artificio.*

Su iglesia a lo dórico es muy bonita, hermoseada con el brillante retablo del altar mayor, de talla dorado novísimamente, en cuyo centro se mira un cuadro proporcionado que representa el misterio de la Encarnación de diestro y primoroso pincel. Tiene otros dos altares colaterales, con sus retablos correspondientes, de forma que si, como el mayor estuvieran dorados, hicieran en el todo muy agradable simetría, y estos están consagrados el de la parte del Evangelio a Nuestra Señora de la Concepción, y el de la Epístola, a San Carlos Borromeo, ambas pinturas en lienzo de la misma mano y pincel que el primero.

En el año próximo pasado de 1783 se ha reedificado una hermosa capilla grande con su media naranja que forman los tres arcos del cuerpo de iglesia a la parte del Evangelio; y colocado en ella tres altares a lo moderno de piedra bien labrada y bruñida que parece granadina, consagrados el principal a Nuestra Señora del Carmen, de talla de bella estructura y hermosura; el 2º a San Francisco de Sales; y el 3ª a San Luis Gonzaga, y estos en pintura de famoso pincel moderno; todo a devoción y expensas de la Excma. Señora

Marquesa, Marquesa de Villena y Estepa, actual patrona de otro convento. Los otros tres arcos de la parte de la Epístola forman una capilla del beato Simón de Rojas, de talla y retablo dorado; y los confesonarios de las religiosas. Bajo el presbiterio tienen su excelente bóveda para su entierro los Excmos. Señores Patronos. El frontispicio es también famoso; y en él se mira una medalla de piedra blanca que representa el misterio titular, y a sus lados los escudos de armas de los Sres. fundadores, los que también se hallan a ambos lados de la capilla mayor bajo de la cornisa; y sobre el dintel de las puertas fuera del pórtico que entran a la Casa Palacio de los mismos Señores Excelentísimos, y a la portería y torno principal del convento y cuarto del capellán mayor, que forman un atrio semejante al de las Señoras de la Encarnación de Madrid. La media naranja tiene primoroso y alto chapitel, con su linterna que delita por dentro y por fuera. Las religiosas tienen dos pequeñas tribunas, y coros alto y bajo; y en este veneran dos imágenes, la una de Cristo Crucificado, y la otra de Nuestra Señora de los Dolores, tan devotas que no se pueden mirar sin particular ternura."

Incluye Joseph López de la Torre, tal y como se pide en el interrogatorio, los hospitales y las ermitas de la villa, destacando en su descripción la ermita y la imagen del Cristo del Humilladero, cuya traída a Colmenar de Oreja atribuye a las súplicas al Papa de un sacerdote de Colmenar y otro de Valdelaguna, cuando lo cierto es que estos se limitaron a recoger la imagen de la capilla privada que Pío V había donado a Luisa de Cárdenas, IIª Señora de Colmenar de Oreja, tras la muerte de su padre, II Señor de Colmenar, en la batalla de Lepanto:

"Tiene dicha villa dos hospitales, el uno con el título de Nuestra Señora de la Caridad, con más que medianos fondos para sus vecinos; y el otro de Santa María Magdalena, para forasteros con renta muy reducida.

Así mismo tiene seis ermitas; la una San Roque y Santa Úrsula, dentro de poblado, con bella yesería y adornos; las otras se hallan extramuros y a breves distancias, que son Nuestra Señora de la Concepción, Nuestra Señora de la Salceda, San Sebastián, Santa Catalina Mártir, que se dice fue la primitiva parroquia, y que esta y San Sebastián pueden ser testigos fidedignos de la antigüedad de la villa; y la sexta, impropiamente llamada ermita, donde se venera con las más frecuentes adoraciones, obsequios y votos de los fieles, el Divino Simulacro del Cristo Crucificado, de poco menos tamaño que el natural, el cual es constante tradición ser el mismo que tenía en su oratorio privado el Sumo Pontífice de Roma, y que donó a sus instantes súplicas a dos ejemplares devotos sacerdotes seculares el uno natural de esta villa y el otro de su vecina Valdelaguna. Al besar el pie y despedirse de Su Santidad, y de aquella Corte desde donde le transportaron hasta aquí con afectuosa singular devoción sobre sus hombros, y le colocaron pobremente en una pobre ermita cerca del pueblo, tan reducida que apenas cabía el altar; y de aquí tomo el otro nombre del Humilladero, título que ha hecho y hace brillar en sus innumerables panegíricos los mayores ingenios de estos contornos, y universidades en los anuales cultos de la Sagrada Novena que le tributan sus mayordomos y la fervorosa devoción de los vecinos, para cuyo fin se trae procesionalmente a la parroquial con la más solemne y majestuosa pompa.

Allí permaneció algún tiempo tan Sagrada Imagen hasta que la devoción y cristiano fervoroso solo de un hombre forastero que por ventura fingió llamarse Bartolomé Valtierra por el humilde oficio en que se ocupó en esta república, con su eficacia, sus mañosas industrias e incansables fatigas, labró una nueva ermita primorosa, bastante capaz, con su presbiterio, capilla mayor, media naranja, cuerpo de iglesia, atrio, y habitación con las oficinas necesarias para el santero. Después de muchos años se fundó allí una capellanía, y el singularísimo celo de su primer obtentor, Don Juan López y Márquez, natural del reino de Valencia, emprendió la construcción de la grande y suntuosa capilla de piedra de sillería, con nuevo y exquisito retablo dorado, elevado chapitel, y dos puertas grandes con sus correspondientes cancelas a toda perfección, donde por último se venera este divino y

milagroso simulacro, quedando unida a ella la antigua ermita donde se colocó una hermosísima imagen de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, tocaya a su original en aquella ciudad por manos de su Iltmo. Arzobispo, a devoción y expensas de la Excma. Señora Dª María Ana Hurriés de Hurries y Cruzat, dignísima esposa del Excmo. Señor Marqués de Estepa que esté en Gloria haya."

Ya por entonces existía la fuente del Pilarejo, de la que habla Jospeh López junto con la descripción del paraje que circunda la ermita del Cristo, y añade dos hechos, uno que califica de portentoso sobre la aparición de una culebra, y otro que hoy denominaríamos como de hallazgo arqueológico:

"En la mitad del camino que va del pueblo a dicha santa basílica había tres fuentes separadas, cuyas aguas corrían extravenadas y perdidas, y en el año de 1779 se formó de ellas una sola, que por dos caños abundantes el uno de agua potable y el otro de salobre, derrama sus caudales en un hermoso pilón, utilísimo a dicho pueblo: lenta unión de aguas, que baña dicho camino, los árboles que le adornan, la hermosa y dilatada vista que desde él se goza del Real Sitio de Aranjuez, Toledo y sus montes, gran parte del curso del Tajo, la proximidad de dicho santuario, y sobre todo la devoción con el Santísimo Cristo crucificado, hace que sea deleitosa y sagradamente frecuentado de los fieles de esta villa y de cuantos devotos forasteros vienen a ella de todas partes.

No faltó lo portentoso, singular y raro en la construcción de dicha obra posterior, porque dividiendo una piedra los canteros para formar un sillar se dejaron ver en los dos lados de la parte por donde se rompió, dos medios moldes como para vaciar culebras, aumentando su extrañeza hallarse una viva llenando todo su espacio, sin haber por dónde entrarse y con la maravilla de no estar petrificada: raro fenómeno para los que cultivan la historia natural y no menos tienen que discurrir sobre el siguiente hallazgo. Al excavar por aquel entonces un pozo en casa de don Joseph González Márquez, vecino de esta villa, habiendo penetrado a rigores de los barrenos y a eficacias del pico treinta varas de profundidad hasta vencer toda la piedra, se halló debajo de ella copia de huesos de cuerpo humano petrificados, cuya verdad aún hay quien la testifique en el día."

Aborda a continuación López de la Torre la reseña del término de Colmenar de Oreja, los productos que en él se cultivan y las industrias que de ellos se derivan, destacando la importancia del gremio de los panaderos:

Se descuella dicha villa en un hermoso llano distante por donde menos una legua del caudaloso dorado Tajo, comprendiendo su término y jurisdicción de nueve a diez leguas cuadradas: gran parte de este llano, que es de excelente calidad, ocupa un antiguo plantío como de 50 D a 60 D pies de olivos; hermosas viñas, por lo general de beñudo tinto, que hacen famosos sus vinos, y tierras peladas en que se coge algún trigo, cebada y otras especies de granos, aunque no suficientes para abastecer el pueblo, ni aun con lo que se siembra fuera del dicho llano, de que se sigue introducirse por su dilatado gremio de panaderos más de 400 fanegas de trigo cada semana, que ayudan no poco a surtir de pan las vecinas villas de Chinchón y otras en perjuicio de esta.

Circundan el dicho llano varias cañadas, cuyas tierras no dejan de ser bastante fértiles: abunda de fuentes medianamente abundantes y suficientes para abastecer al pueblo de aguas potables y para la cría de algunas hortalizas.

Lógicamente, no pasa por alto el peso que en la economía de la villa representa el esparto, los tejidos de lana y, por supuesto, la industria de las tinajas, la fabricación de aguardiente, de aceite, de velas de sebo y la extracción de piedra blanca:

Otra no pequeña parte del término produce gran copia de esparto, que se emplea en labrar como la cuarta parte del vecindario, hilando a mano lo que llaman niñuelo y haciendo soga, que vienen a comprar de toda Castilla La Vieja y de otras muchas partes.Tiene un pequeño monte chaparral de pino que con escasez suele ayudar al vecindario[57].

Dos o tres fábricas de curtidos de personas particulares. Treinta fabricantes de lana, poco más o menos, que labran paños ordinarios, algunas estameñas y albornoces. Y generalmente el sexo femenino se compite domésticamente a hilar, y tejer mucho cáñamo y algún lino, fabricando lienzo casero de excelente calidad para más que su gasto, a cuyo fin se han venido estableciendo algunos tornos.

Entre todas las fábricas y maniobras de esta villa la más acreedora de llevarse las atenciones es la de las tinajas de donde sacan y llevan para toda la Península, y aun para embarcarlas; en cuya labor, formación y primor se ocupa notable parte de sus moradores, fabricando anualmente de 150@ a 170@ de cabida, obra que les cuesta nada menos que todo un año de fatiga en sacar las tierra de las minas, prepararla, colarla, batirla y formar a mano sin torno, ni molde, ni otro auxilio cada una, haciendo algunas de enorme tamaño de más de 400 arrobas de cabida, y logrando sacarlas todas por su destreza, cuidado, buen material y perfecto temple en el horno de una duración tan asombrosa que solamente pueden romperse a recio golpe, sin que los años logren consumirlas; tamaño y firmeza que no han podido hasta ahora conseguir en dos o tres pueblos de nuestra España que han emprendido su construcción; gremio honrado y singular que verdaderamente era digno de disfrutar la Real protección de Nuestro Soberano, Dios le guarde, que franquea benigno a los que, como estos, se saben merecer.

Ascienden como a noventa alquitaras en que se fabrica rico aguardiente. Hay dos molinos de granza o rubia y ocho o diez de aceite. Hacia la mitad del presente siglo se estableció aquí una fábrica nueva de velas de sebo donde suelen labrarse diariamente 40 arrobas, las cuales por su blancura, consistencia y duración pueden competir con las de cera de Venecia; sean sus panegiristas la Corte, Sitios Reales y otros pueblos.

Bien acreditadas son las canteras de piedra blanca que existen en su descollado llano, de las cuales más bien pueden decir sus alabanzas el nuevo Real Palacio de Madrid, las nuevas Reales Casas de Correos y Aduana allí, el Real Sitio de Aranjuez, sino otras muchas y excelentes fábricas de esta misma piedra, de que se consume no poca por muchas partes en tahonas harineras y otros usos en todos los contornos.

Detalla, seguidamente, los productos que se cultivan en la "fertilísima" vega de Colmenar de Oreja:

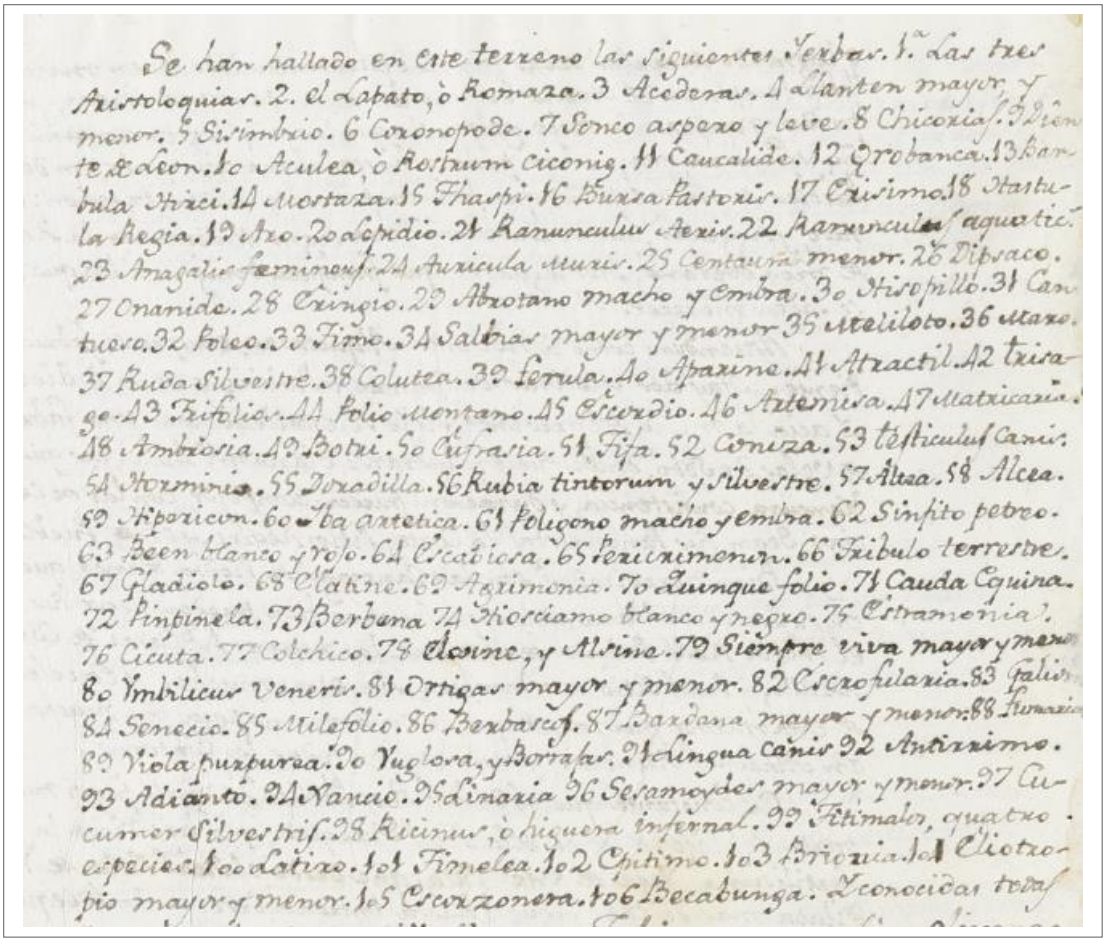
"Es constante que el Rey Felipe II señaló por sí mismo a esta parte del Tajo la línea de la Real Acequia que hoy riega la famosa y fertilísima vega de esta villa, que desde el Real Sitio de Valdajos se dilata más de tres leguas hasta introducirse en los Bosques de Aranjuez, y por partes es de especial latitud; produce varias frutas como peras y ciruelas de diversas calidades, cerezas, guindas, albaricoques, melocotones y membrillos. La mayor parte ocupan las viñas y la menor tierras peladas, donde se crían diferentes géneros de granos, cáñamos, melones, judías y otras semillas y hortalizas, de que abunda. Su frondosidad y hermosura, lo ameno y deleitoso del sitio, emulando los jardines del Real de Aranjuez, incita al cortesano a divertirse en él, saciando la vista con su belleza; el olfato con las aromáticas fragancias que exhala y el gusto con lo sazonado de sus frutas; sin que falte para la conveniencia de estos y de los colonos, n o pocas casas repartidas por toda su dimensión en que poderse refugiar; y teniendo donde le digan misa ocho parte entre oratorios, ermitas,

[57] Sin ninguna duda se está refiriendo a Monte Pinar, propiedad del Ayuntamiento de Colmenar de Oreja.

cortijos y la parroquial de la villa de Oreja; las más de las cuales se dice que fueron antiguamente anejos con pila bautismal de esta dicha villa.

Tiene en la margen de esta parte de dicho río tajo un batán y un excelente molino harinero que acaba de construirse de nuevo por dirección del diestro arquitecto don León de Vergara sobre el suelo que ocupó el antiguo que a mitad del año próximo pasado de 1787 se redujo a pavesas a violencias de un inopinado voraz incendio; en cuya obra y el repaso de la ruina de la presa se han gastado unos 80 mil reales. Tiene cinco piedras capaces de moler en 14 horas de 700 a 800 fanegas.

Y pormenoriza, a continuación, las "yerbas" que pueden encontrarse en el término, en número de 106 especies distintas, aunque nos ha sido imposible transcribir el nombre que da a cada una de ellas, por lo que reproducimos, en el cuadro adjunto, el texto original de Joseph López para que puedan ser identificadas por algún experto botánico:


Se han hallado en este terreno las siguientes Yerbas. 1.ª Las tres
Aristoloquias. 2. el Lapato, ò Romaza. 3 Acederas. 4 Llanten mayor, y
menor. 5 Sisimbrio. 6 Coronopode. 7 Sonco aspero y leve. 8 Chicorias. 9 Dien
te de Leon. 10 Aculea, ò Rostrum ciconig. 11 Caucalide. 12 Grobanca. 13 Bar
bula Hirci. 14 Mostaza. 15 Thaspi. 16 Bursa Pastoris. 17 Erisimo. 18 Hastu
la Regia. 19 Aro. 20 Lepidio. 21 Ranunculus Aeris. 22 Ranunculus aquatic.
23 Anagalis femineus. 24 Auricula Muris. 25 Centaura menor. 26 Dipsaco.
27 Onanide. 28 Eringio. 29 Abrotano macho y embra. 30 Hisopillo. 31 Can
tueso. 32 Poleo. 33 Timo. 34 Salbias mayor y menor 35 Meliloto. 36 Maro.
37 Ruda Silvestre. 38 Colutea. 39 Ferula. 40 Aparine. 41 Atractil. 42 Trisa
go. 43 Trifolios. 44 Polio Montano. 45 Escordio. 46 Artemisa. 47 Matricaria.
48 Ambrosia. 49 Botri. 50 Eufrasia. 51 Fifa. 52 Coniza. 53 Testiculus Canis.
54 Horminio. 55 Doradilla. 56 Rubia tintorum y silvestre. 57 Altea. 58 Alcea.
59 Hipericon. 60 Iba artetica. 61 Poligono macho y embra. 62 Sinfito petreo.
63 Been blanco y rojo. 64 Escabiosa. 65 Pericrimenon. 66 Tribulo terrestre.
67 Gladiolo. 68 Elatine. 69 Agrimonia. 70 Quinque folio. 71 Cauda Equina.
72 Pinpinela. 73 Berbena 74 Hiosciamo blanco y negro. 75 Estramonia.
76 Cicuta. 77 Colchico. 78 Elosine, y Alsine. 79 Siempre viva mayor y menor
80 Ymbilicus Veneris. 81 Ortigas mayor y menor. 82 Escrofularia. 83 Galio
84 Senecio. 85 Milefolio. 86 Berbascos. 87 Bardana mayor y menor. 88 Fumaria
89 Viola purpurea. 90 Yuglosa, y Borrajas. 91 Lingua canis 92 Antirrimo.
93 Adianto. 94 Nancio. 95 Linaria 96 Sesamoydes mayor y menor. 97 Cu
cumer Silvestris. 98 Ricinus, ò higuera infernal. 99 Titimalos, quatro
especies. 100 Latiro. 101 Timelea. 102 Epitimo. 103 Brioria. 104 Eliotro
pio mayor y menor. 105 Escorzonera. 106 Becabunga. Y conocidas todas

Para detallar los asuntos que conciernen a la salud de los habitantes de la villa, Joseph López se vale del entonces médico de Colmenar de Oreja, don Fernando Yebra[58], que atribuye la buena salud de lo

[58] El Diario de Madrid de 16 de febrero de 1797 anunció la vacante dejada por Yebra: "Desde ayer 15 del corriente, se dio por vacante la plaza de Médico titular de la villa de Colmenar de Oreja; y deseando su Ayuntamiento de lograr un facultativo con quantas prendas se puedan apetecer para su entera satisfación, como han logrado con D. Fernando Yebra, el que se ha despedido con motivo de retirarse a esta Corte, se esperan los pretendientes, para que según sus méritos, se provea dicha plaza en el más digno." Un año antes, 1796, había publicado su libro "*Topografía médica de Colmenar de Oreja*". Aparecía, como resultaba preceptivo

colmenaretes a los aires limpios que recorren la villa y a su buena alimentación, si bien hace constar que el oficio de panadero y la labor del esparto produce enfermedades asmáticas:

> *Por don Fernando Yebra, famoso médico actual de esta misma villa, que tiene acreditados sus aciertos en las posteriores epidemias de tercianas[59] en este y el anterior partido de Loeches, por no habérselo muerto en ellos sino tal cual persona, cuando ha sido tanta la mortandad generalmente en todo el reino, está dada la relación que sigue.*
>
> *Para hacer ver los bienes que acerca de la salud pública experimentan los moradores de este pueblo, era necesaria una digresión más extensa habiendo de proponer cada una de las causas que en particular se presentan y concurren a este efecto: no obstante se nos pone a la vista, generalmente hablando que siempre que los pueblos se ventilan continuamente por medio de aires puros (como sucede en este por razón de su situación y clima, y ninguna causa inmediata para que estos se vicien) son menos expuestos a padecer epidémicos males, que por lo regular acarrean mucha extorsión a la salud pública y hacen a sus habitadores de corta vida; y aunque para prueba de esto pudieran traerse varios ejemplares que confirmasen ser esta la causa, que favorece a estos vecinos acerca de su robustez, solo me valdré de hacer ver cómo habiendo sido el afecto de tercianas que en estos años anteriores se ha padecido en todos los pueblos inmediatos a este, tan universal en toda clase de personas y edades, y de resultas han fallecido muchas gentes, se ha dejado ver en este con tanta suavidad, que en los cuatro años de su duración se contaron contagiadas hasta 400 personas, siendo 65 el número de ellas y las que fenecieron, que serían poco más de 60 fue a causa de estar en el tercer año de dicha epidemia, cuando más explicó su fuerza, sin e socorro de médico que los asistiese; y así ocurrió que luego que lo tuvieron no se observó que peligrase ninguna persona de dicho afecto. Esta es una prueba de lo que favorece a este pueblo su situación, la continua respiración de aires puros, la limpieza y buena cualidad de sus aguas y lo suave y sustancioso de sus alimentos.*
>
> *Otra prueba no menos eficaz y segura se nos presenta a la vista, la que por observación nos hace ver cuán adaptables sean las cualidades que disfrutan estos vecinos y por razón de la situación del pueblo; y esta es la multitud de personas de ambos sexos que continuamente se sostienen con robustez desde la edad de 70 años hasta la de 95, como actualmente hoy se ve, pues entre estas hay un matrimonio que el varón tiene 95, la mujer 93, y ambos de matrimonio 70 habiendo sido este en esta última epidemia de tercianas uno de los contagiados, y libertados con la mayor suavidad y prontitud, y este último año de 87 padeció una disentería y logró restablecerse con gran facilidad; de edad de 80, 81, 82, 83 y 84 años más de treinta personas, y desde la edad de 70 hasta los 80 más de doscientas cincuenta, manteniéndose todas estas personas ágiles para su gobierno y trato particular. Prueba todo esto con la mayor evidencia lo cierto de la robustez de los vecinos y moradores de este dicho pueblo; y de consiguiente las buenas cualidades que disfrutan las cosas no naturales de que este está adornado, y se valen para conservar la salud sus naturales.*
>
> *No obstante todo lo dicho, se observa en este pueblo un afecto esporádico particular, no por causa de su situación, no por los malos alimentos, ni otras causas generales, ni por su disposición general, sino por razón del trabajo de las panaderías, y esparteros, dos fábricas que no ocupan la menor parte del lugar; y dicho trabajo es muy acomodado a producir en*

para poder ejercer la medicina, en la lista de los médicos del Real Colegio de Medicina de Madrid (1795), con domicilio en la plazuela del Barranco a la calle de las Fuentes, nº 2, de Madrid.

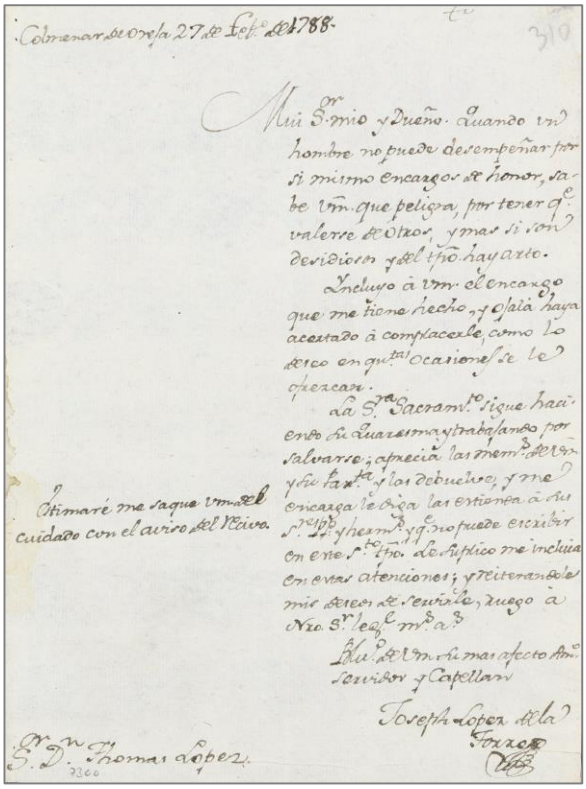
[59] Una de las más importantes fue la epidemia de paludismo -la llamada malaria-, que se inició, a finales del siglo XVIII, en los arrozales de las regiones levantinas, y que se propagó por toda España causando grandes pérdidas en Castilla la Vieja. La enfermedad era conocida en la época como 'calenturas y tercianas' -debido a que los episodios de fiebre y escalofríos golpeaban cada tres días- y tenía síntomas parecidos a la gripe. El causante de su transmisión era un mosquito, a través de su picadura.

los que lo ejercen con frecuencia el afecto asmático en toda clase de personas dedicadas a semejante ejercicio, como así nos lo manifiesta la larga experiencia de este pueblo; siendo solas estas personas, y no otras, las que padecen continuamente dicho afecto, así humoral, como seco, ya continuo y ya intermitente: y esto no obsta para hacer ver la buena situación de esta dicha villa, sus buenas aguas, sus preciosos alimentos y lo acomodado para conservar la vida largos años, como lo manifiesta el párrafo anterior, pues dichos males se los acarrea cada uno de por sí, por razón de dichos trabajos de panaderos y esparteros.

Y concluye su exposición Joseph López de la Torre haciendo una alusión a la Grande Aurelia:

Por último, hoy es dueña de la jurisdicción de esta villa, ignorándose aquí desde qué tiempo, la Exma. Sra Marquesa, Marquesa de Villena y Estepa, y como tal elige, a propuesta de su Ayuntamiento, Alcaldes ordinarios y demás oficios de Justicia; y pone corregidor o Alcalde mayor de letras, que lo es igualmente de la antiquísima villa de Oreja, distante de ésta dos leguas, de donde su Exma. es dueña de lo espiritual y temporal. Según las historias fue antiguamente muy populosa y se llamó la Grande Aurelia; en cuyo campo dio una famosa batalla Asdrúbal el Romano; también se dice que en dicha villa se formó el concierto para la conquista de Toledo; sus grandes privilegios antiguos están obscurecidos; hoy es de muy corta población y existe en ella su antiquísimo castillo o fortaleza cuya alcaidía provee su Excma. Sea lo que fuere, dicen que esta villa de Colmenar fue anexo de la Grande Aurelia.

Estas son las noticias que he podido adquirir para dar alguna satisfacción al interrogatorio que me incluyó el Sr. D. Tomas López en su carta con fecha de 13 de noviembre del año próximo pasado de 1787, y aunque no lo he hecho a su tenor, sin embargo, nada más deseo que el que sea suficiente para desempeñar la idea que tiene formada.



Colmenar de Oreja 27 de Dic.re de 1788.

Mui S.r mio y Dueño. Quando un hombre no puede desempeñar por si mismo encargos de honor, sabe Vm. que peligra, por tener q.e valerse de otros, y mas si son devidiosos y del Pno. hay arto.

Incluyo a Vm. el encargo que me tiene hecho, y ojalá haya acertado à complacerle, como lo deseo en qualq.a ocasion se le ofrezcan.

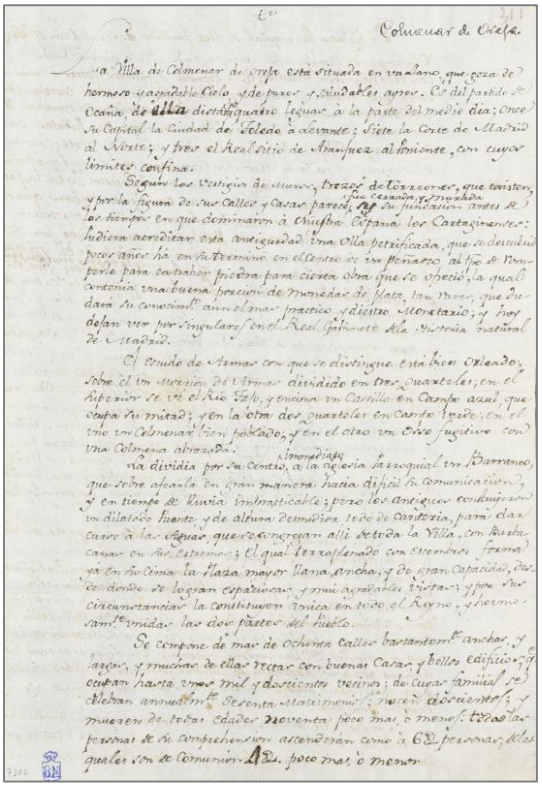
da S.ta Sacram.to sigue haciendo su Quaresma y trabajando por Salvarse; aprecia las mem.as de Vm. y se las da.te y las debuelve, y me encarga le diga las estrena à su S.r Ilp.e y hermd. y q.e no puede escribir en este P.r Pno. de Aplico me incluia en sus atenciones; y reiterandole mis deseos de servirle, ruego a Nro. S.r le g.e m.s a.s

Ultimaré me saque Vm. el cuidado con el aviso del Recivo.

Ilu.e de Vm. su mas afecto Am.o Servidor y Capellan

Joseph Lopez de la Torre

S.r D. Thomas Lopez.



Colmenar de Oreja.

La Villa de Colmenar de Oreja esta situada en un alano, que goza de hermoso y agradable Cielo y de puro y saludable ayre. Es del partido de Ocaña, de ella dista quatro leguas à la parte del medio dia; once su Capital la Ciudad de Toledo à oriente; siete la Corte de Madrid al Norte; y tres el Real Sitio de Aranjuez al poniente, con cuyos terminos confina.

Segun los vestigios de muros, trazos de terraplenes, que existen, y por la figura de sus calles y casas parece, q.e su fundacion antes de los tiempos en que dominaron à España los Cartagineses: hubiera acreditado esta antiguedad una Olla petrificada, que se descubrio poco años ha en un tramo en el centro de un peñasco al pie de Nuestra Señora para cantaros piedra para cierta obra que se ofreció, la qual contenia una buena porcion de Monedas de plata, tan Roma, que dudaba su conocimto. aun el mas practico y diestro Monetario; y hoy deben ver por singulares en el Real Gabinete de Historia natural de Madrid.

El Escudo de Armas con que se distingue esta Villa es Orlado, sobre el un Escudo de Armas dividido en tres quarteles; en el superior de Vn el Rio Tajo, y encima un Castillo en Campo azul, que ocupa su mitad; y en la otra dos quarteles en Campo Argent, en el uno un Colmenar bien poblado, y en el otro un Oso fugitivo con una Colmena almazada.

Inmediata à la dividida por su Centro, a la Iglesia Parroquial un Barranco, que sobre afearla en gran manera hacia dificil su comunicacion, y en tiempo de Lluvia Intransitable; para lo qual antiguos construyeron un dilatado fuente, y de altura Demedia, todo de Cantería, para dar Cauce à las Aguas, que se recogen allí de toda la Villa, con Bastante Caudal en dho. Estremo; el qual terraplenado con Escombros formaron en su Cima la Plaza mayor llana, ancha, y de gran Capacidad, desde donde se logran espaciosas, y muy apetecibles Vistas; y por sus circunstancias la construyen unica en todo el Reyno, y hermosamente dividen las dos partes del suelo.

Se compone de mas de ochenta Calles bastantem.te anchas, y largas, y muchas de ellas Pretar con buenas Casas, y bellos Edificios, q.e ocupan hasta unos mil y doscientos vecinos; de cuyas familias se deducen anualm.te Sesenta matrimonios, nacen doscientos; y mueren de todas Edades Noventa poco mas, ó menos. todas las personas de q.e se compone ascenderan, como à 62 personas, de las quales son de Comunion [illegible] poco mas, ó menos.

B. Jorge de Morales, el cura Colmenar de Oreja que puso a Garcilaso de la Vega el hábito de la Orden de Santiago.

Por el libro *Colmenar de Oreja en la Historia de España*, de don Fernando Cortina, (2010), sabíamos que el Rey Fernando El Católico había ordenado que se paralizasen las obras de la iglesia y que se construyera una nueva, designando en 1508 y con el beneplácito del Cardenal Cisneros, párroco de Colmenar de Oreja a uno de sus capellanes, el fraile de la Orden de Santiago Jorge de Morales, a quien el Rey Fernando debía tener en gran consideración, pues era el encargado de dar posesión del hábito de la Orden a los nobles y personalidades que aspiraban a entrar en ella.

Así, en *Cartas, documentos y escrituras de Garcilaso de la Vega y de sus familiares*, de Krzysztof Sliwa, editado por el Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2006, se reproduce la cédula original de **merced del hábito de Santiago a Garcilaso de la Vega**:



Garcilaso de la Vega.

"Yo el Emperador siempre augusto Rey de Alemania y de España administrador perpetuo de la orden de la caballería de Santiago por autoridad apostólica, hago saber a vos don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, comendador de Monreal, que Garcilaso de la Vega me hizo relación que su propósito y voluntad es de ser en la dicha orden y vivir en la observancia y so la regla y disciplina de ella por devoción que tiene al bien aventurado apóstol señor Santiago, suplicándome lo mandase admitir y dar el hábito e insignia de la dicha orden: y yo acatando su devoción y méritos y los servicios que me ha hecho y espero que hará de aquí adelante a mí y a la dicha orden, y porque por información habida en el mi consejo de ella consta que concurren en el dicho Garcilaso de la Vega las cualidades que los establecimientos de la dicha orden disponen, tuvelo por bien;

y por la presente vos disputo y doy poder y cometo mis veces para que en mi nombre y por mi autoridad como administrador susodicho, vos juntamente con otros algunos comendadores o caballeros de la dicha orden, podáis armar y arméis caballero de ella al dicho Garcilaso de la Vega con los autos y ceremonias que en tal caso se acostumbran hacer: y asi por vis armado caballero cometo y **mando a Jorge de Morales mi capellan freire de la dicha orden, que le dé el hábito** e insignia de ella con las bendiciones y según como la regla de la dicha orden dispone; y así dado el dicho hábito mando al dicho Garcilaso de la Vega que resida en el convento de Uclés el año de su aprobación aprendiendo la regla y las otras cosas que los caballeros de la dicha orden deben saber… de lo cual mandé dar y di esta mi carta firmada de mi nombre y sellada con mi sello de la dicha orden. Dada en la ciudad de Burgos a diez y seis días del mes de septiembre año del nacimiento de nuestro Salvador Jesús Cristo de mil quinientos y veinte y tres años. Yo el Rey (Rubricado). Yo Francisco de los Cobos, secretario de su cesárea y católica majestad la hice escribir por su mandato.

En el mismo libro, se reproduce la carta que el secretario del rey, Francisco de los Cobos, escribe el 11 de noviembre de 1523 en el monasterio de San Agustín de Pamplona dando cuenta de que

> El señor don Pedro de Toledo, Marqués de Villafranca, comendador de Monreal por virtud de esta comisión de Su Majestad de esta otra parte contenida, armó caballero de la orden a Garcilaso de la Vega, contenido en esta provisión con todas sus ceremonias acostumbradas en la dicha orden, y armado caballero, **yo Jorge de Morales freire de la dicha orden capellán de Su Majestad, le di el hábito e insignia de la dicha orden** así como por Su Majestad me es mandado con toda la solemnidad y bendiciones y ceremonias acostumbradas en la dicha orden. Testigos de ello presentes el señor don Luis Puerto Carrero, conde de Palma y comendador de Azuaga y **yo Jorge de Morales** lo firmo de mi nombre así como pasó juntamente con el dicho señor don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca….

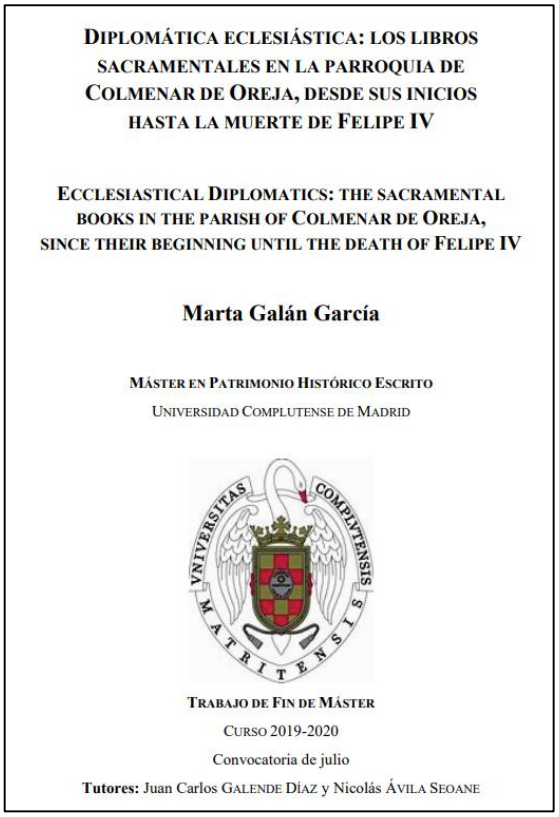
Tenemos también constancia de otras intervenciones del cura de Colmenar de Oreja. En el tomo tercero publicado en Madrid en 1901 de la *Historia Genealógica y Heráldica de la Monarquía Española, Casa Real y Grandes de España,* de Francisco Fernández de Béthencourt, se dice que:

> "A esta doña Catalina –se refiere a Catalina de Pedrosa y Mercado, mujer de Luis de Peralta y Velasco, Señores de Tovar y marqueses de Falces, de la casa de Acuña- el mismo Soberano, *acatando su devoción, é meritos, é buenas costumbres*, por Real cédula fecha en Burgos á 15 de Febrero de 1528, refrendada del mismo Secretario Francisco de los Cobos, concedió también el hábito de Santiago, cuya posesión le dio el 20 de marzo siguiente en la Iglesia del Monasterio de las Fagardas de Medina **Jorge de Morales, Freile de la Orden, Cura de Colmenar de Oreja y Capellán de su Majestad**".



La imposición por Santo Domingo del hábito de su orden a San Jacinto. Lucas Valdés. O/L. 186 x 117 cm. Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz.

C. El trabajo de Fin de Master de Marta Galán García. *Los libros sacramentales en la parroquia de Colmenar de Oreja, desde sus inicios hasta la muerte de Felipe IV.*



DIPLOMÁTICA ECLESIÁSTICA: LOS LIBROS SACRAMENTALES EN LA PARROQUIA DE COLMENAR DE OREJA, DESDE SUS INICIOS HASTA LA MUERTE DE FELIPE IV

ECCLESIASTICAL DIPLOMATICS: THE SACRAMENTAL BOOKS IN THE PARISH OF COLMENAR DE OREJA, SINCE THEIR BEGINNING UNTIL THE DEATH OF FELIPE IV

Marta Galán García

MÁSTER EN PATRIMONIO HISTÓRICO ESCRITO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER
CURSO 2019-2020
Convocatoria de julio
Tutores: Juan Carlos GALENDE DÍAZ y Nicolás ÁVILA SEOANE

La joven vecina de Colmenar de Oreja, **Marta Galán García**, presentó el pasado mes de julio de 2020 su trabajo de fin de Máster en Patrimonio Histórico o Escrito de la Universidad Complutense de Madrid, que versó sobre *Diplomática Eclesiástica: los libros sacramentales en la parroquia de Colmenar de Oreja, desde sus inicios hasta la muerte de Felipe IV*, que mereció la calificación de sobresaliente.

La autora resume el contenido de su investigación en la introducción del trabajo:

> "A lo largo de las siguientes páginas se estudiarán los registros sacramentales conservados en el Archivo Parroquial de Colmenar de Oreja anteriores a la muerte de Felipe IV en 1665, fecha importante no solo para la Historia de España sino también significativa en cuanto a la documentación preservada en dicha institución, como explicaré en el apartado de metodología.
>
> En la elección del tema ha sido fundamental mi condición de vecina del pueblo, por cuya documentación e Historia he sentido siempre interés. Además, esta circunstancia me ha facilitado la consulta del fondo, custodiado por el párroco de la localidad, y que no se encuentra accesible al público de manera habitual. A ello hay que añadir mi preferencia por las temáticas relacionadas con el poder eclesiástico, sin duda uno de los que más y mejor han conservado sus diplomas desde la Alta Edad Media hasta nuestros días, y foco fundamental de producción escrita a lo largo de los siglos.
>
> Este trabajo no parte de cero, pues ya en el TFG tuve ocasión de abordar las actas de difuntos del archivo, si bien en aquella ocasión, según estipulan sus normas de realización, se primó el análisis bibliográfico, aunque aproveché también para llevar a cabo un primer acercamiento diplomático a las fuentes. Con esa experiencia y aunando las enseñanzas recibidas en las diferentes asignaturas del Máster en Patrimonio Histórico Escrito, presento ahora una investigación propia que profundiza en el estudio documental de los libros de defunciones y se extiende, además, al resto de registros de la parroquia en el período señalado: bautismos, matrimonios y confirmaciones."

Dada la importancia de esta obra, la Asociación Amigos del Museo Ulpiano Checa y de la Historia de Colmenar de Oreja ha propuesto al Ayuntamiento la necesidad de publicar este trabajo para que forme parte de los fondos de la biblioteca municipal y de las los colegios e institutos de la ciudad y pueda ser consultado por cuantos vecinos estén interesados en la historia de Colmenar de Oreja.

D. Los cirujanos y enfermeras de las Brigadas Internacionales en el hospital de Colmenar de Oreja. 1937



Parte del personal sanitario de las Brigadas Internacionales desplazado a Colmenar de Oreja, en la verja del hospital de la carretera de Colmenar a Chinchón, junto a milicianos, convalecientes y vecinos.

Apenas estabilizado el frente de Madrid, las tropas nacionales iniciaron el 6 de febrero de 1937 una nueva ofensiva, tomando La Marañosa, Gózquez de Arriba y Ciempozuelos. Desde ese día, los ataques y contraataques se suceden en el vértice Pingarrón. A partir del día 23 de febrero, la posición es ganada y vuelta a perder hasta tres veces durante épicos enfrentamientos cuerpo a cuerpo, considerados los más duros y sangrientos de toda la contienda. Los combates duraron hasta el 27 de febrero, sin que el frente apenas se moviera.

La batalla del Jarama es considerada como una de las más cruentas de la guerra civil española y aunque no hay una cifra de bajas oficialmente admitida, se estima que las tropas franquistas sufrieron entre 6.000 y 7.000 y las republicanas entre 9.000 y 10.000, de las que 2.500 fueron de las Brigadas Internacionales.

Pues bien. Durante estos trágicos días, Colmenar de Oreja tuvo una especial importancia, pues las Brigadas Internacionales situaron su hospital militar en el hospital que Colmenar tenía entonces entre el camino de San Juan y la carretera de Chinchón, enviando a él a gran parte de los heridos en la batalla del Jarama, que fueron atendidos por los cirujanos, médicos y enfermeras que las mismas Brigadas Internacionales desplazaron a nuestra ciudad.

En el calendario que la Asociación Amigos de las Brigadas Internacionales publicó para 2021[60], ofrecía información sobre uno de los hospitales creados en España por estas Brigadas. Por tanto, se incluyó el hospital de Colmenar de Oreja, del que se daba la siguiente información:

> "En febrero de 1937 se habilitó como hospital de sangre el hospital local, situado en la entrada de Colmenar de Oreja por la carretera de Madrid. El quirófano se instaló en la cocina, sobre cuya mesa se practicaban las operaciones a los heridos de la Batalla del Jarama. El equipo médico estaba dirigido por el doctor belga René Dumont, y de él formaban parte, entre otros, el neozelandés Douglas Jolly y la pareja formada por Max y Marie Langer. También trabajaron las enfermeras May Macfarlane (australiana) y Una Wilson (neozelandesa). "

El asunto nos interesó sobremanera, por lo que quisimos profundizar en él y en los sanitarios que se citan, obteniendo la información que mostramos a continuación.

Por el libro de Francisco Fuster Ruiz, *El servicio de sanidad de las Brigadas Internacionales*, editado en 2018 por el Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación de Albacete, sabemos que el equipo médico que las Brigadas Internacionales desplazaron a Colmenar de Oreja estuvo compuesto por el Comandante médico, Dr. Dumont; los Capitanes Médicos, Dres. Freudmann[61], Langer, Sánchez Martínez y Volochine; los Tenientes Médicos, Dres. Frutcher, García Ballestero y Salazar Denche[62]; los Tenientes Herbert Gabe, Jansen, y Pérez Henríquez; y los Alféreces Brems, Enrique Pérez y Szens.

Pero vamos a centrarnos en el libro *Compañeros Kiwis, Nueva Zelanda y la guerra civil española*, de Mark Derby, traducido por Cristina Gómez de la Torre y editado en 2011 por la Universidad de Castilla-La Mancha, que aporta datos más concretos sobre la llegada a Colmenar de Oreja de los primeros sanitarios brigadistas, en concreto de las enfermeras Una Wilson, Lowson y May MacFarlane:

> "A mediados de diciembre trasladaron a Madrid a Wilson, Lowson y MacFarlane en una de las ambulancias británicas. Tres días después de Navidad las asignaron a las Brigadas Internacionales y las enviaron a trabajar a un hospital de convalecientes en el pueblo costero de Bénicassim. Los republicanos habían requisado y transformado en hospital y laboratorio dos de las villas situadas en la línea de mar. Cuando ellas llegaron, en año nuevo de 1937, los trabajos de acondicionamiento todavía no habían terminado. Wilson empezó a trabajar en el quirófano con MacFarlane de ayudante.
>
> Ambas tenían dificultades para entender las instrucciones que recibían en francés y en holandés. Poco después las volvieron a trasladar a otro hospital en Colmenar de Oreja, un pueblecito situado a 32 kilómetros al sur de Madrid, en un valle cuyo nombre pronto llegaría a convertirse en sinónimo de masacre. Pero en el momento del traslado las enfermeras se alegraban de encontrarse donde más las necesitaban. En tono festivo, Una escribió una nota a Lowson en la que decía "nos llevan al frente".

A continuación, el libro describe el hospital de Colmenar de Oreja, que no era otro que el del camino de San Juan, tras la ermita, y del que da detallada cuenta don Constantino Hurtado en su documentadísimo libro *Colmenar de Oreja y su entorno* (pág. 498-199). El libro de Mark Derby lo describe así:

[60] Que nos hizo llegar la administrativa del Ayuntamiento, Angelines Castaño.

[61] Walter FREUDMANN, nació en Viena el 7 de marzo de 1911.

[62] José Salzar Denche estudió Ciencias en la Universidad Central de Madrid. Nació en Belinchón.

"El edificio del hospital constaba de dos plantas, un jardín en la entrada y un patio en la parte de atrás. Había sido el antiguo hospital local. Antes de la guerra no disponía de servicio de cirugía, así que tuvieron que acondicionarlo a toda prisa para adaptarlo a las necesidades del combate. El quirófano se instaló en la cocina sobre cuya mesa se practicaban las operaciones. Wilson era la enfermera responsable de una sala en la que a veces llegaban a trabajar diez médicos a la vez, sin que ni siquiera entonces dieran abasto para atender al flujo incesante de heridos. En plena batalla del Jarama, un voluntario británico conductor de ambulancias describía la escena que encontró al llegar a las salas del hospital:

> "Estaban abarrotadas, casi no quedaba espacio para moverse entre las camas y camillas. Algunos estaban tendidos en el suelo. Debió de ser horrible para las enfermeras ocuparse de los que tenían alguna posibilidad de sobrevivir y al mismo tiempo intentar consolar a los moribundos. Era una situación imposible".

La propia enfermera Una Wilson relató su durísima experiencia en el hospital de Colmenar de Oreja en las cartas que dirigió a sus amistades, como la que escribe el 25 de febrero de 1937:



"Nunca en mi vida me he sentido tan agotada y deprimida. Daría gracias si me acertara una de esas ametralladoras que se escuchan por ahí cerca. Tenemos la sensación de estar vadeando en un río lleno de sangre sin un momento de reposo.

Ya hace varias semanas que el gran patio y todos los pasillos y camas están repletos de heridos y moribundos. Los cuerpos impiden el paso de las ambulancias que tienen que descargar al otro lado de las puertas. Corrí desde el quirófano al dispensario para coger alguna medicina y todo el camino fui esquivando cuerpos, algunos muertos, otros a punto de morir y todos con heridas espantosas. Se me parte el corazón sabiendo que muchos de ellos morirán antes de que podamos atenderlos. Sus gemidos nos mantienen en vela día y noche. Mientras trabajamos oímos los lamentos y se nos olvida que llevamos muchas noches sin dormir. La última vez que pude conciliar el sueño fue el pasado 24, me acosté hacia las diez de la noche y conseguí dormir unas cuatro horas…

La enfermera Una Wilson

Cuando entré en mi habitación me encontré nuestras camas ocupadas por dos heridos. En la de Mac (la enfermera MacFarlane) estaba tendido un muchacho muy joven con la cara tan pálida como la cera. Había perdido mucha sangre a causa de una grave herida en la cabeza. La almohada estaba completamente mojada y había un gran charco de sangre debajo de la cama. El hombre de mi cama estaba muerto. Retiré la sábana y comprobé que había recibido un disparo en el estómago. La cama estaba llena de sangre. Pedí que se lo llevaran, di la vuelta al colchón y caí redonda.

Poco después me despertó el estruendo de los bombardeos. Me fijé en el chico de la cama de Mac. Estaba muerto. Me dolía todo el cuerpo de puro cansancio, solo quería volverme a dormir. Pero no habían pasado ni diez minutos cuando me despertaron para que cediera mi cama a un paciente. Me levanté y corrí hacia el quirófano… Desde entonces he trabajado sin

parar hasta las seis de la mañana. Si por lo menos me encontrara bien, sería soportable, pero el caso es que estoy enferma y tengo que hacer u n esfuerzo sobrehumano para aguantar estos dolores gástricos que casi me paralizan cada cinco o diez minutos."

La pobre enfermera Una parece echar la culpa de los problemas con su estómago a la comida que le sirven en Colmenar de Oreja: "Aquí todo lo que comemos está empapado en aceite de oliva y la carne repleta de ajo. Ahora soy incapaz de probar bocado. Tengo suerte de poder disponer de leche condensada en gran cantidad". Y continua su carta:

> "En el edificio ya no se oyen más que los quejidos de los pacientes desahuciados que se amontonan detrás de la puerta, los casos sin remedio, abandonados a su suerte… Vuelvo a escuchar fuera los lamentos de los moribundos y pienso que enseguida traerán a otros cientos del campo de batalla…



May MacFarlane y Una Wilson, en el centro de la fila de atrás, junto a brigadistas y niñas de Colmenar de Oreja en una labor de recolecta de fondos para el Socorro Rojo Internacional

En una nueva carta que envía el 29 de febrero, Una Wilson escribe:

> "Hoy trajeron a dos hombres que conocía. El chico… que conocí en… un pueblecito cerca del frente. Un apuesto muchacho de unos 21 años, el tipo de chaval del que cualquier madre se sentiría orgullosa. Una bomba le había arrancado una de las piernas y la otra la tenía tan destrozada que al doctor D -*se refiere al doctor René Dumont*- no le quedó más remedio que amputársela. En general consigo disimular bien mis sentimientos durante mi trabajo, pero reconozco que en esa ocasión podría haber llorado durante horas. Le hicimos una transfusión y todo lo que pudimos para salvarle, pero cuando me presenté en la guardia para cerciorarme de su estado ya había muerto y retirado su cadáver. Murió de un shock. El doctor D realizó un gran trabajo, pero fue inútil. Esa misma tarde, otro inglés que conocía, un "Comandante", un hombre alto y de buena presencia que rondaría los 35, me llamó desde el otro lado de la sala del quirófano (yo estaba en la otra mesa). Le reconocí inmediatamente. ¡Cómo había cambiado! La última vez que me tropecé con él avanzaba hacia mí con una sonrisa. Un

hombre saludable y alegre que nada tenía que ver con el que esa tarde reposaba desnudo en la mesa de operaciones a punto para la intervención. En su rostro se dibujaba una mueca de dolor y una herida le corría el costado por donde se le salían los intestinos. Murió bajo la anestesia…y así siempre, día tras día, esa horrible carnicería. Les curamos las heridas y les devolvemos al combate hasta que les hacen pedazos. ¿No es aterrador? **Cómo aborrezco la guerra, la odio. Esta noche creo que nunca más voy a volver a sonreir**."

En abril de 1937 cuando cada día llegaban al hospital 600 nuevos heridos, Una Wilson, con sus problemas estomacales al no poder tolerar la comida de Colmenar de Oreja, cayó definitivamente enferma y sufrió una terrible crisis nerviosa:

> "Estoy fuera de servicio. He perdido la memoria. Al menos eso parece. No recuerdo claramente lo que pasa cada día. Todo se mezcla en mi cabeza."



Una Wilson. A su izquierda, el doctor René Dumont.

Y aunque recibió los cuidados y toda la atención del doctor René y de otra doctora, la teniente médico cirujano, la vienesa Marie Langer, a finales de abril fue definitivamente trasladada a Barcelona para que se recuperara.

No fue exagerada Una Wilson en la descripción que hizo sobre la masiva afluencia de heridos al hospital de Colmenar de Oreja. Don Constantino Hurtado recordaba así esos días:

> "Apenas estabilizado el frente de Madrid, y ya metidos en febrero, un despliegue de las fuerzas nacionales conquista Ciempozuelos, la Marañosa y San Martín y cruza el Jarama esparciéndose por la parte de acá del río, lo que hace que el estrépito de la batalla sea no solo advertido en Colmenar por la gran afluencia de heridos que van llegando al Hospital hasta

abarrotar sus dependencias e incluso el patio, sino nítidamente percibido por el oído y más de cerca según iba pasando el tiempo, dando la impresión de que se acercaba el momento de aparecer por las calles de Colmenar las fuerzas nacionales…"

Entre los brigadistas internacionales que murieron en el hospital de Colmenar de Oreja hemos identificado a Henry Bonar, un jardinero nacido en Dublín en 1897 que había llegado a España, vía Glasgow, el 14 de diciembre de 1936; y Joseph Selligman, un estudiante de 20 años de Kentucky que resultó mortalmente herido en la batalla del Jarama. No murió allí el también neozelandés William MacDonald, que fue atendido en el hospital de una herida en el hombro tras participar con su batallón el 10 de febrero de 1937 en el frente del Jarama.

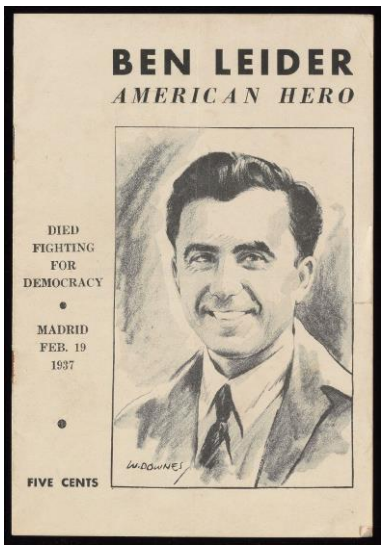


De pie, las enfermeras Agnes Hodgson y May MacFarlane. Sentadas, Una Wilson y Mary Lowson. Estas tres últimas prestaron sus servicios durante la Guerra Civil en el hospital de Colmenar de Oreja

Pero acaso el más conocido de todos los brigadistas que murieron en Colmenar de Oreja fue el piloto americano Ben Leider, que se estrelló el 19 de febrero de 1937 con su caza Policarpov I-15 cuando regresaba de un combate aéreo en el frente del Jarama a las órdenes del capitán García Lacalle y al intentar, aparentemente, realizar un aterrizaje forzoso en el aeródromo, o Campo de Aviación como nuestros mayores lo siguen llamando, de Colmenar de Oreja. Cuentan que cada vez que sus compañeros de escuadrilla salían a una misión, saludaban desde el aire su tumba en el cementerio civil de Colmenar de Oreja. Más tarde, su cuerpo fue devuelto a los EE. UU y fue enterrado, como un héroe nacional, la noche del 21 de agosto de 1938, en el cementerio Mount Hebron, Flushing, Nueva York.

De este hecho da cuenta don Constantino Hurtado en su libro ya citado *Colmenar de Oreja y su entorno*, aunque desconocía la identidad del piloto:

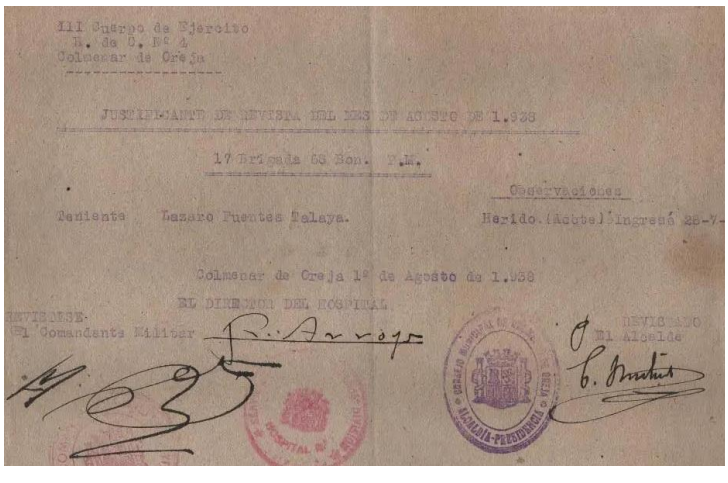
> "Fue también visible desde Colmenar de Oreja uno de los combates aéreos que se produjeron en el curso de la batalla del Jarama, viniendo a caer por la Estación uno de los cazas rojos tocados, con el piloto muerto dentro, que resultó ser norteamericano, cuyo cadáver fue exhumado el año siguiente, a petición de la Embajada, para su traslado allá en barco de guerra que esperaba en Alicante, levantándose acta notarial del acto."





El piloto Ben Leider, en el folletín editado en su memoria en Estados Unidos, titulado "Ben Leider, héroe americano". A la derecha, a bordo de su caza Policarpov I-15, popularmente conocidos como los "chatos".

El hospital de Colmenar de Oreja continuó recibiendo heridos tras la batalla del Jarama, y pasó de estar en manos de las Brigadas Internacionales a ser gestionado por la Sanidad Militar del ejército republicano, como hospital de campaña nº 4 del IIIº Cuerpo del Ejército, entre cuyos cirujanos estuvo don Fermín Tamames Ratero, a quien años más tarde, por Decreto 1912/1972, de 18 de julio, firmado por Franco, se le concedió la Gran Cruz de la Orden Civil de Sanidad.


III Cuerpo de Ejército
R. de C. Nº 4
Colmenar de Oreja

17 Brigada 66 Bon. F.M.

Observaciones

Teniente Lazaro Fuentes Talaya. Herido.(Accte.) Ingresó 28-7-

Colmenar de Oreja 1º de Agosto de 1.938

EL DIRECTOR DEL HOSPITAL

REVISADO
El Comandante Militar

REVISADO
El Alcalde

Entre los heridos tratados en el hospital de Colmenar de Oreja, aparece en el año 1938 el teniente Lázaro Fuentes Talaya, según consta en el parte de revista que hemos localizado y que el ya entonces secretario del Ayuntamiento, don Constantino Hurtado, firmó en nombre del alcalde.

Una vez estabilizado, momentáneamente, el frente de Madrid, tras la batalla del Jarama, los soldados republicanos de la 77ª Brigada Mixta, todavía allí atrincherados en el Cerro del Pingarrón, tuvieron unos días de permiso que disfrutaron en Colmenar de Oreja, donde, al mando del mayor de milicias José Sabín Pérez, desfilaron en la Plaza Mayor.



Sabin, con los jefes y oficiales de su estado mayor, pasan revista a las tropas formadas en la plaza de Colmenar de Oreja.



Los soldados de la 77ª Brigada Mixta forman ante el edificio del Ayuntamiento en el acto de entrega de un banderín.





Izquierda. Los corredores de la plaza repletos de colmenaretes viendo el desfile. Derecha, el comandante Sabín arengando a las tropas antes de entregar el banderín.

Por la tarde, los soldados tuvieron una sesión de varietés en el teatro, donde, por cierto, actuaron Sepepe, la actriz Polita Pedrós, Margaret and Fredy y los ya entonces famosísimos, antepasados de la familia Aragón, Pompoff, Thedy, Nabucodonosorcito y Zampabollos, en la imagen adjunta.







Izquierda. El cómico Sepepe. Derecha. La actriz Polita Pedrós, que había intervenido en las películas *Esencia de verbena* (1930) y *La sublevación de Jaca* (1931)

El cronista Ramón Martorell, en el reportaje que publicó en el semanario gráfico *Crónica*, de 10 de octubre de 1937, describió así el espectáculo organizado en el teatro municipal:

> "A la tarde, después de la comida, verdaderamente extraordinaria, se ha jugado un emocionante partido de fútbol. Pero los muchachos esperan con impaciencia la función de varietés, verdadero atractivo del día para unos hombres que durante tanto tiempo han permanecido en la soledad dramática del parapeto y la trinchera, teniendo como única diversión el ruido de las ametralladoras y la explosión de los cañonazos y morterazos.
>
> Desde mucho antes de la hora anunciada para empezar el espectáculo ya están todas las localidades ocupadas totalmente por varios centenares de combatientes, que exteriorizan ruidosamente su alegría ingenua.
>
> Cuando se levanta el telón y aparece la primera bailarina del programa, se escuchan olés y frases de entusiasmo, dedicadas tanto a la interesada como a sus distinguidos progenitores. Dos hermanas bailan una rumba con mucho *sex appeal* y los hombres siguen sus evoluciones con los ojos brillantes de gozo. ¡Hacía tanto tiempo que no veían nada parecido! Los "viva tu pare" se suceden mezcladas con otras palabras demostrativas del júbilo del público.
>
> Sepepe hace de las suyas y los soldados se "tumban" de risa. Polita Pedrós ejecuta con su arte joven varias danzas españolas. Margaret and Francis, jóvenes bailarines de talla internacional, tienen que repetir la carioca. Y, por último, los indescriptibles Pompoff, Thedy, Nabucodonosorcito y Zampabollos hacen, como siempre, alarde de gracia y buen humor, finalizando con ellos la alegre jornada que, en este domingo, tan distinto de los de las trincheras, han vivido los combatientes."