



*Miguel Fisac*  
Fundación Miguel Fisac

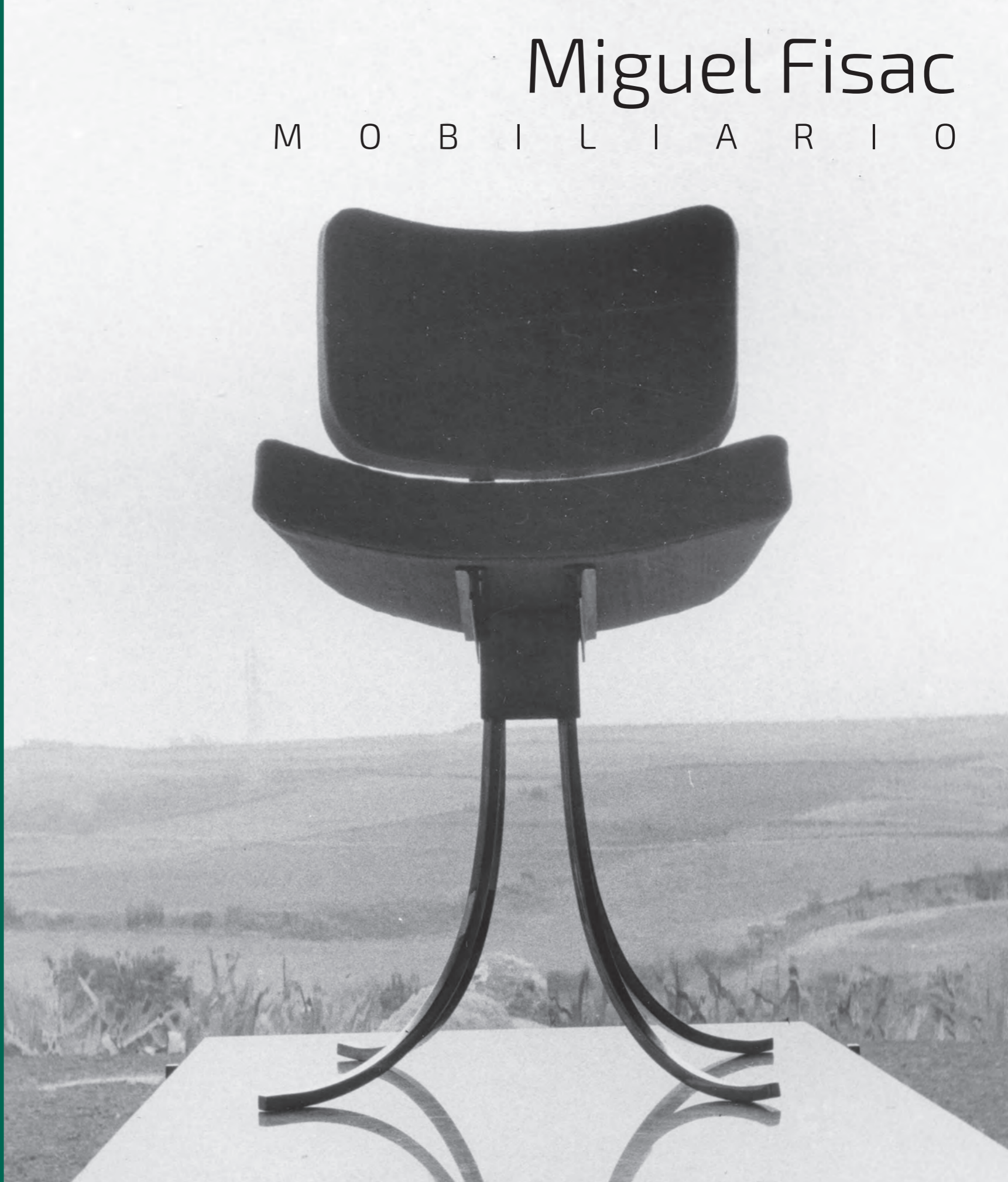
COLEGIO DE ARQUITECTOS  
CIUDAD REAL

Colegio Oficial de Arquitectos  
de Castilla La Mancha COACM

M O B I L I A R I O Miguel Fisac M O B I L I A R I O

# Miguel Fisac

M O B I L I A R I O





# Miguel Fisac

M O B I L I A R I O

Diego Peris López  
Diego Peris Sánchez  
Javier Navarro Gallego

# Miguel Fisac

## M O B I L I A R I O

© 2021 de la edición: Fundación Fisac. Colegio Oficial de Arquitectos de CLM. Demarcación de Ciudad Real  
© 2019 de los textos: Diego Peris Sánchez, Javier Navarro Gallego y Diego Peris López  
© 2017 de las imágenes: Archivo Fundación Fisac, copias de época.  
De los autores las que se indican en pie de imagen

Coordinación: Diego Peris Sánchez

Edita: Fundación Fisac

Diseño y maquetación: Sobrino comunicación gráfica  
Impresión: Las Ideas del Ático

Depósito legal: CR 48-2021  
I.S.B.N.: 978-84-09-28097-1

Primera edición: Febrero 2021  
Impreso en España – *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de este libro, por cualquier forma, medio o procedimiento, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

## Índice

<b>Mobiliario escolar y de laboratorios</b>	11	1958. Apartamentos en Santa Ponsa, Palma de Mallorca	76
		1959-1960. Laboratorios Alter. Pabellón de dirección	85
<b>Mobiliario de edificios religiosos</b>	21	1961. Centro de Estudios Hidrográficos	89
Teologado de los Dominicos san Pedro Mártir	23	1956-1970. Estudio y vivienda de Miguel Fisac	94
1965. Santa Ana. Moratalaz (Madrid)	33	Los diseños de 1969	101
1968. Colegio de la Asunción Cuestas Blancas	38	1977. Los sillones enlazados	104
1976. Ermita Cristo Salvador del Mundo		1984. Lámparas para el Teatro Municipal de Almagro	105
Calzada de Calatrava (Ciudad Real)	43	La Historia del mueble español	108
<b>Mobiliario: Edificios y tiempos</b>	45	<b>Mobiliario autónomo</b>	111
1941-1942. Medinaceli 4	45	Sillas y sillones	111
1943. Edificio sede Central del CSIC	48	Silla Pata de Gallina	114
1947. Fundación Göerres	53	La patente de un soporte para muebles. 1960	120
1950. Instituto Nacional de Óptica Daza Valdés	55	1960. Proyecto de cocina	122
1950. Casas en cadena	61	Silla Toro	123
1950. Librería científica para el CSIC. Medinaceli 4	63	Mesas	126
1952. Mobiliario. Mesas y butacas	68	Armarios y estanterías	129
1953. Pabellón de Ciudad Real en la feria del Campo	70	Mobiliario de exteriores	131
1950. Mobiliario y vivienda hermanos Larragueta	72	Soportes de fluorescentes	135
1958. Reforma del salón de sesiones de la Diputación Provincial de Ciudad Real	75	Tiradores	138

Allá por el 1988 fue la primera vez que vi a Miguel, mi impresión inicial fue la de un hombre de talla normal a pequeña, sencillo, educado, más bien callado, de apariencia leve y hasta frágil, pero dejaba traslucir un carácter un tanto especial. Aquél hombre aparentemente débil, en pocos minutos, se transformó en un torbellino de energía que en algunos momentos hasta llegó a ser "insufriblemente insoportable" en la contundencia de su exposición verbal. Era el día de la Recepción de Obra del Teatro Municipal de Almagro, un edificio que acababa de rehabilitar y que por diversas circunstancias se dieron unos pequeños desajustes presupuestarios finales, que lógicamente luego se solucionaron sin mayor problema. Allí vi la fuerza que Miguel podía derrochar para defender sus argumentos, aunque en este caso fueran temas tan prosaicos como el ajuste presupuestario de un final de obra. Quizás fuera su mecanismo de defensa para evitar ser visto como cuerpo frágil.

Esa misma energía se deja ver en sus diseños, ya sean edificios o cualquier pieza mueble por pequeña que sea. Al inicio de su trayectoria profesional tuvo la enérgica decisión de reaccionar contra lo que no le gustaba (en su idea de hacer arquitectura) o de lo que no había en el mercado (en su idea de mobiliario para sus edificios). Con esa contundencia vio que podía diseñar no solo una nueva arquitectura, muy personal, sino también suplir con sus diseños el mobiliario que no había.

En este libro, la Fundación Miguel Fisac hace un esfuerzo por recopilar, del Archivo de la Fundación Fisac, todos aquellos elementos desarrolladas por Fisac a lo largo de su vida profesional y aunque inicialmente pudieran parecer piezas sueltas de carácter caprichoso, sin embargo, responden a un verdadero contexto arquitectónico para el que los diseñó.

Estos pequeños diseños entroncan perfectamente con la idea de sus edificios. Aflora su trazo firme y enérgico, de pieza contundente y decidida, de hormigones pre o pos-tensados y de superficies continuas potentes y pesadas. Esa misma fuerza en el trazo se evidencia en su mobiliario, no es el detalle delicado de su contemporáneo Alejandro de la Sota, aquel que nos mostraba José Manuel López Peláez en sus clases de Elementos de Composición, en la ETSAM. No, no era ese concepto de lo liviano llevado a la mínima expresión, Fisac quería reafirmarse en "sus certezas" y llevar hasta los muebles la misma contundencia de su diseño arquitectónico. Sin embargo, Fisac también era capaz de llegar a contraponer esa fuerza de potentes y pesadas superficies de hormigón armado, con la delicadeza de un diseño de pequeños piezas para emplear en la liturgia de sus iglesias o la sensibilidad de una mesita de vidrio con un soporte de redondo calibrado de acero.

Al cabo de los años, también fui testigo en Almagro de una tarde que resultó espléndida. Eran tiempos donde se empezaban a fraguar los inicios de lo que luego sería la Fundación Fisac. Ramón Ruiz-Valdepeñas fue sin duda su *alma mater* y gracias a él

pude asistir a la visita que hicimos a una de las últimas obras de Miguel, una vivienda situada al otro lado de la calle, frente a su casa. Fuimos recorriendo espacios, dependencias y patios, con Miguel explicando detalle a detalle y con la delicadeza de cómo había llegado hasta aquel diseño de concatenación de espacios. Se hizo de noche y daba rabia que aquello se acabara. Había conocido la otra versión de Fisac y cómo aquel enaltecido personaje que conocí en el 88 podía ser también la sencillez de espíritu y la sensibilidad del diseñador.

En este libro, con la reunión de todas sus piezas de mobiliario, se deja traslucir esa doble cualidad de fuerza y delicadeza que Miguel sabía poner en sus diseños. Un libro impulsado por la Demarcación de Ciudad Real del Colegio de Arquitectos de CLM y el Colegio Regional para dar a conocer un aspecto importante de la obra de Miguel Fisac.

Javier Navarro Gallego  
Secretario de la Fundación Fisac

Miguel Fisac realiza a lo largo de su trayectoria profesional cerca de cuatrocientos proyectos de arquitectura. Y para muchos de ellos diseña el mobiliario de algunos de sus espacios. Mobiliario dedicado a edificios docentes y religiosos donde no sólo proyecta los muebles en sentido estricto, sino los elementos del culto litúrgico. Y finalmente, un conjunto de muebles, sillas y mesas fundamentalmente, que introduce en algunos de sus proyectos a lo largo de los años. Una voluntad de controlar el diseño de los mínimos detalles del proyecto, especialmente en su primera etapa en la que diseña de forma minuciosa cada elemento que va a integrar en el edificio.

La biografía de Miguel Fisac de la Real Academia de la Historia dice: "La actividad arquitectónica de Fisac estaba complementada por dos ocupaciones paralelas: la de diseñador de muebles, especialmente en la década de 1950 y primeros años de la de 1960, con logros magníficos como los creados para la librería del CSIC en Madrid, y la butaca Toro, ambas de 1950, o sus famosas patas de gallina, de 1959, para la Compañía Trasmediterránea; y su labor como paisajista, que reflejó en el estudio del entorno de sus obras, que proyectaba en un estilo inglés acorde con su moderna arquitectura, y que le llevó a ser el presidente de la Asociación Española de Paisajistas"<sup>1</sup>.

Sobre todo, en sus primeros proyectos y ante la falta de mobiliario en el mercado español, decide diseñar hasta los mínimos detalles de los elementos del edificio: muebles, lámparas y picaportes de las puertas. Sus primeras actuaciones siguen los criterios de una arquitectura clasicista que realiza en el salón de actos del CSIC en la calle Medinaceli o en el edificio central del CSIC que ha proyectado con Fernández Vallespín.

Pero en el edificio del Instituto de Óptica Daza Valdés ya comienza un nuevo lenguaje que introduce en el espacio de la cafetería donde diseña sus muebles y acabados. Un lenguaje que, después de sus viajes por toda Europa en 1949 va a quedar reflejado en la librería del CSIC.

Posteriormente serán los diseños de mobiliario independiente que va introduciendo en diferentes proyectos.

Para seguir esta actividad, hemos dividido la información en los siguientes apartados:

- Mobiliario escolar y de laboratorios.
- Mobiliario de edificios religiosos.
- Mobiliario de edificios y tiempos.
- Mobiliario autónomo.

1. <http://dbe.rah.es/biografias/9657/miguel-fisac-serna>. Consulta, enero 2020.



## Mobiliario escolar y de laboratorios

Desde el inicio de su actividad profesional Fisac trabaja en diferentes proyectos educativos. En 1943 Miguel Fisac realizó un proyecto para modificar el grupo escolar construido en Jaca en la época de la República para transformar parte del edificio en un Centro de Estudios del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En 1946 Miguel Fisac redactaba junto a Daniel Carbonell Ruiz el proyecto de Escuela de Trabajo de Lorca. En 1947 Miguel Fisac había realizado un proyecto de Instituto mixto de enseñanza media en Astorga y en 1948 un proyecto de Escuela graduada en la Avenida Santa Eulalia en Totana (Murcia).

Interesado por implantar en España las experiencias alemanas en formación profesional, Miguel Fisac solicitó, en 1949, al entonces ministro de Educación José Ibáñez Martín, la construcción, en Daimiel, de un Instituto laboral, que habría de ser el primero de una serie de edificios de igual finalidad, pues antes de que concluyeran las obras de éste en 1953, ya había en marcha otros dos en Hellín y Almodóvar del Campo.

### ESTUDIO DE LAS CARACTERÍSTICAS FISIOLÓGICAS-FORMALES DEL ESCOLAR

Para el primer estudio cuenta con la colaboración del Instituto de Pedagogía san José de Calasanz del Consejo Superior de Investigaciones Científicas que realiza consultas a centros escolares de pueblos de las distintas provincias de España que "nos han enviado la estatura y la longitud de

Edificios con programas singulares que, junto a las aulas, incluyen talleres para el aprendizaje y la práctica en determinados oficios<sup>2</sup>.

En octubre de 1951 Miguel Fisac recibía el encargo de la Dirección General de Enseñanza Laboral de "proyectar con destino a los Institutos laborales de nueva creación dependientes de esta Dirección General, nuevos tipos de mobiliario escolar, que serán sometidos a la aprobación de la Comisión Permanente del Patronato Nacional de Enseñanza Media y Profesional"<sup>3</sup>.

Fisac va a responder a este encargo elaborando un proyecto con memoria, planos, pliego de condiciones y presupuesto. "Para el estudio del mueble escolar tipo se han hecho dos estudios previos, que convergen en las soluciones definitivas.

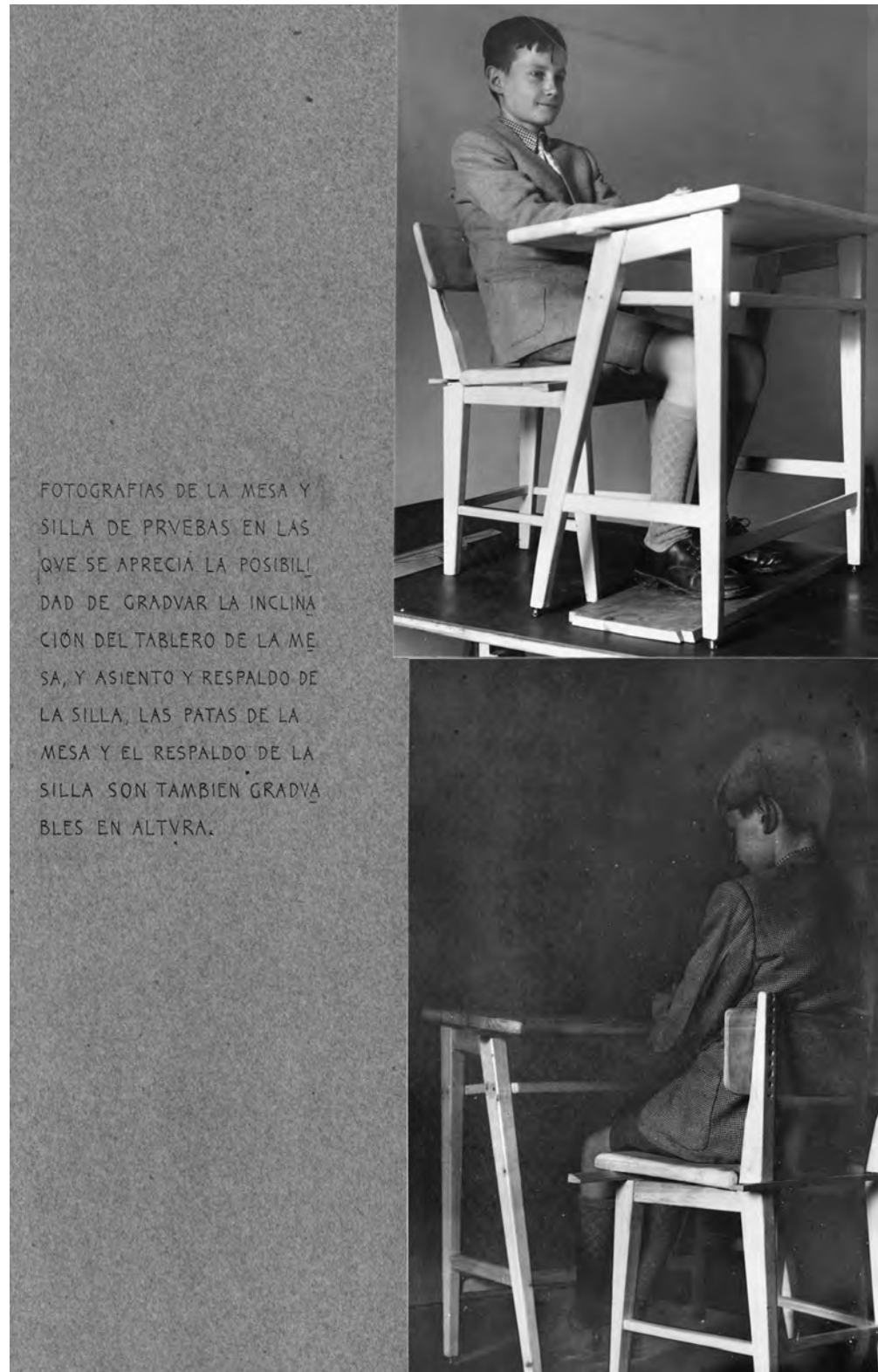
1º Estudio de las características fisiológico-formales del escolar, que han de tenerse en cuenta en el proyecto del mueble.

2º Estudio de las características y tratamiento de los materiales que se han de emplear".

la pierna hasta la parte inferior del muslo, de los alumnos comprendidos entre diez y quince años. Hemos obtenido datos de 772 niños". Con ese estudio estadístico de diferentes poblaciones definen unas medidas de los niños por edades y hacen comparaciones con niños de otros países.

2. PERIS SÁNCHEZ, Diego, 2018, "Arquitectura escolar de Miguel Fisac. De Daimiel a Valdepeñas. De lo orgánico a lo racional", en *Cuadernos de Estudios Manchegos* nº 43, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, pp. 245-280.

3. La carta iba dirigida a don Miguel Fisac, arquitecto escolar del Ministerio de Educación Nacional, firmada por el Director General. En la Fundación Fisac se conserva una carpeta con la memoria y planos que elabora Miguel Fisac en contestación a este requerimiento.



FOTOGRAFÍAS DE LA MESA Y SILLA DE PRUEBAS EN LAS QUE SE APRECIA LA POSIBILIDAD DE GRADUAR LA INCLINACIÓN DEL TABLERO DE LA MESA, Y ASIENTO Y RESPALDO DE LA SILLA, LAS PATAS DE LA MESA Y EL RESPALDO DE LA SILLA SON TAMBIÉN GRADUABLES EN ALTURA.

Mesa y silla de pruebas

"Obtenidas las estaturas medias de los niños, hemos tomado un niño tipo y con una silla y mesa graduables, hemos estudiado las dimensiones óptimas de los muebles, así

como las inclinaciones más cómodas de asiento, respaldo y tablero de mesa para las dos posiciones normales de ESCRIBIR Y ESCUCHAR.



Posición normal del niño escuchando



Posición normal del niño escribiendo

Para este estudio hemos mirado al niño por la pantalla de rayos X en cada postura, y hemos observado en varias radiografías las distintas posiciones de esqueleto y músculos".

La Memoria viene acompañada de dibujos de los niños con la radiografía de la zona estudiada en cada posición.

"Con estos estudios llegamos a las siguientes conclusiones:

Inclinaciones óptimas:

- Asiento de la silla-sobre la horizontal: 3,5°.
- Inclinación del respaldo de la silla sobre la vertical: 12°.
- Inclinación del tablero de la mesa sobre la horizontal: 7°.

Después, estudia, para cada edad, la altura del asiento, del respaldo, la profundidad del asiento y la altura de la mesa.

Para simplificar la construcción de estos muebles escolares, se recomienda la reducción de tres tipos para niños de 11, 13 y 15 años. El tablero de la mesa lo dimensiona de 65x42 cm porque "además de las ventajas constructivas, se facilita la ordenación de las clases". Para dejar los libros y cuadernos propone la solución de balda abierta frente al cajón cerrado. Una solución que analiza en cómo se ha resuelto en diferentes países llegando a la conclusión de realizar la balda con una escotadura que permita colocar las piernas del niño con comodidad. Finalmente propone colocar tacos de goma en las patas de las sillas para evitar ruidos en el aula.





LA INCLINACIÓN EXCESIVA DEL ASIENTO PRODUCE UNA COMPRESIÓN DE LA MASA MUSCULAR DE LA CARRA POSTERIOR DEL MUSLO EN EL TERCIO MEDIO. ESTA POSICIÓN PRODUCIRÁ CONTRACTURA Y FATIGA MUSCULAR.



POSICIÓN DEL NIÑO ESCRIBIENDO CON LAS DIMENSIONES E INCLINACIONES DE MESA Y ASIENTO DADAS NO SE APRECIA ANORMALIDAD ALGUNA EN LA ESTÁTICA DE LA COLUMNA VERTEBRAL.



POSICIÓN CORRECTA DEL ASIENTO INCLINACIÓN: 12° ALTURA (PARA UN NIÑO DE 1,47): 0,395 m. NO SE APRECIA ANORMALIDAD ALGUNA EN LA ESTÁTICA DE COLUMNA VERTEBRAL.



POSICIÓN CORRECTA DEL ASIENTO INCLINACIÓN: 12° ALTURA (PARA UN NIÑO DE ESTATURA 1,47): 0,395 m. LA MASA MUSCULAR DE LA CARRA POSTERIOR DEL MUSLO NO PRESENTA SIGNO ALGUNO DE COMPRESIÓN LOCAL. LOS MUSCULOS ESTÁN RELAJADOS.

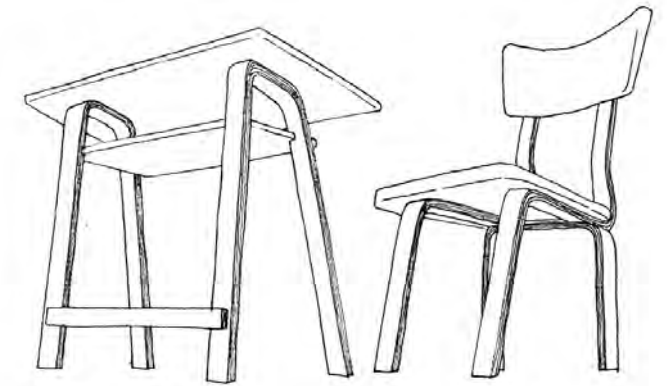
Posiciones de los alumnos con radiografías

**ESTUDIO DE LOS MATERIALES**

"Los materiales aptos para la construcción de este tipo de muebles son la madera y el metal en sus formas de chapa de hierro o aluminio. Considera en primer lugar la madera existente en España: castaño, haya y pino y con ellos realiza las primeras pruebas.

Realiza ensayos a compresión de cada uno de los tipos de madera con resultados similares. Posteriormente ensaya distintos métodos de construcción:

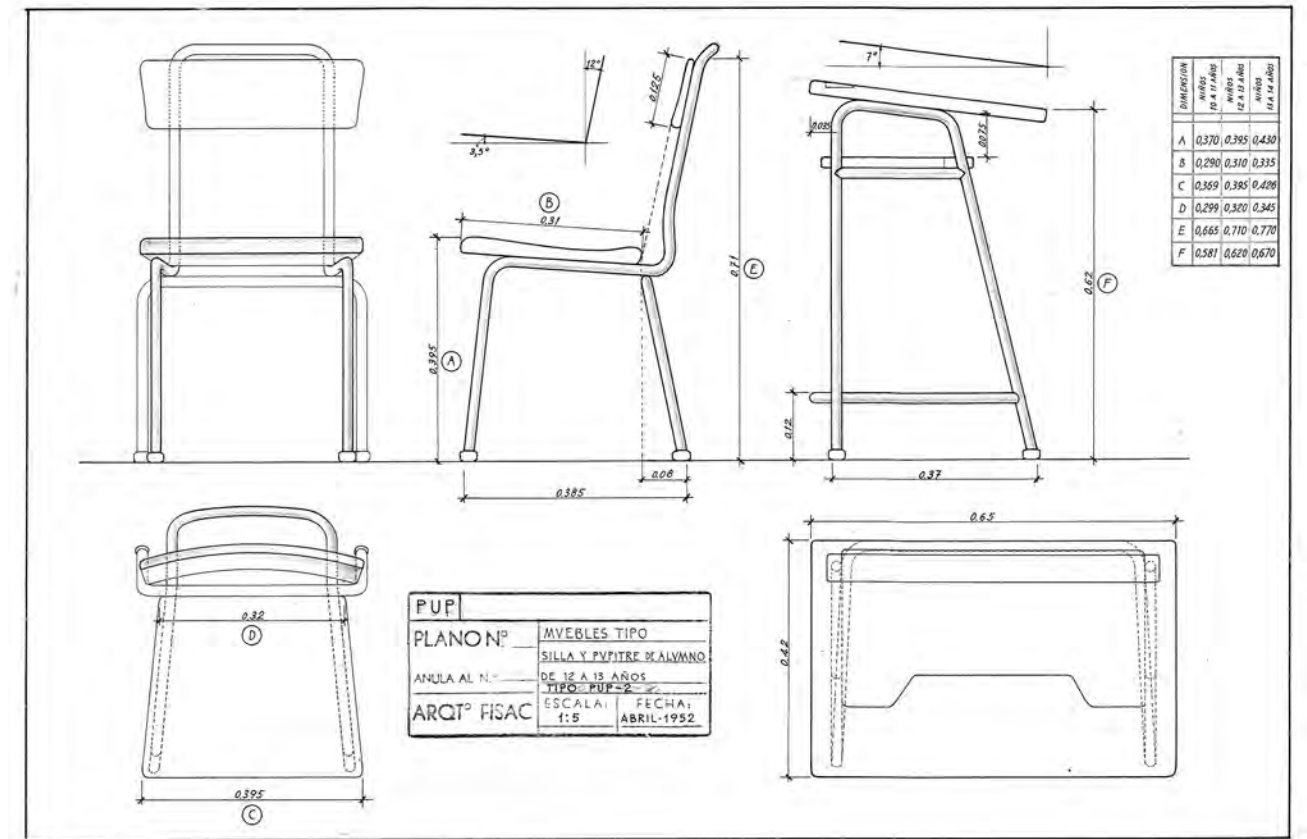
- El tradicional de madera maciza de ensamblaje por caja y espiga cola de milano simple y espiga doble cola de milano.
- Un segundo modelo con placas planas compuestas de cinco o más tableros delgados con fibra cruzada sobre los que se pueden recortar los distintos elementos de los muebles.



Mesa de madera curvada

Silla y pupitre de alumno

MUEBLES DE MADERA CURVADA EN CAMONES POR ENCOLADO A PRESIÓN QUE GOZAN DE LAS MEJORES CONDICIONES, TANTO POR SU RESISTENCIA, LIGEREZA Y ECONOMÍA DE MATERIAL Y MANO DE OBRA COMO POR LA MAYOR EXPRESIVIDAD DE SUS LINEAS, SI BIEN NO PUEDEN ADOPTARSE TODAVIA COMO MUEBLE TIPO PORQUE LAS PRENSAS PARA ESTOS TRABAJOS Y LOS PEGAMENTOS QUE SE ENCUENTRAN ACTUALMENTE EN EL COMERCIO NO OFRECEN GARANTÍAS.



-Otro sistema es construir tableros como los anteriores, pero sobre moldes especiales. Un sistema utilizado en países como EE.UU. o Finlandia".

Después de diferentes ensayos dice en la Memoria:

"Aspiramos a que este sea el sistema (se refería a los tableros encolados en capas) que se adopte más adelante, pero en la actualidad, después de realizar múltiples tanteos y pruebas, llegamos a la triste conclusión de que, con las maquinarias y los pegamentos existentes actualmente en España, no es posible poder adoptarlo como modelo tipo, ya que los pegamentos de urea, que son los necesarios para estos trabajos, se encuentran en pequeñísimas cantidades y los que se encuentran abundantes en el mercado, no tienen ninguna garantía.

Renunciamos, pues, a esta solución y proponemos la del sistema ordinario, procurando cuidar con esmero los ensamblajes, la terminación de escuadrías, etc. etc."

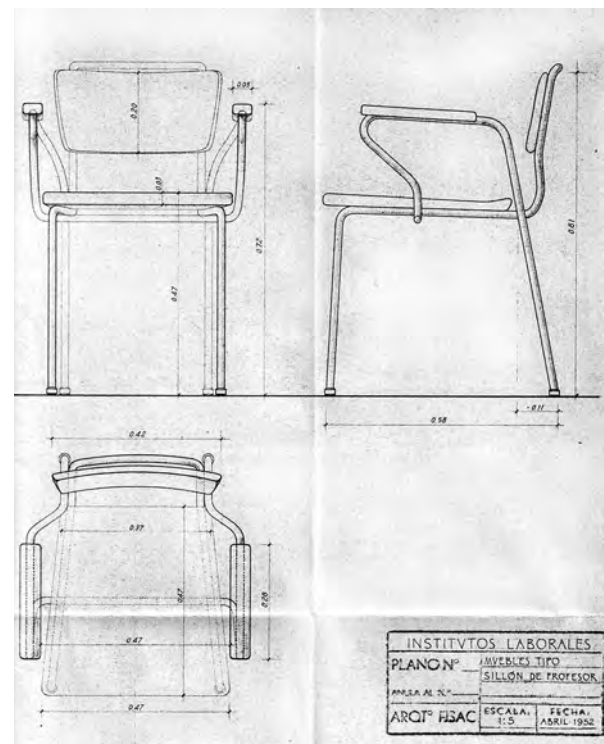
Presenta un dibujo de muebles elaborados con madera encolada, pero con una nota diciendo que esa solución no es todavía posible.

Los planos finales con el título de Institutos laborales presentan una solución con tubo metálico y tableros de mesa, asiento y respaldo de silla en madera para alumno y profesor. Para los alumnos prevé tres tamaños según edades: de 10 a 11, de 12 a 13 y de 13 a 14 años. El tablero superior del pupitre tiene un quiebro en su centro para permitir un mejor acceso a la zona de trabajo.

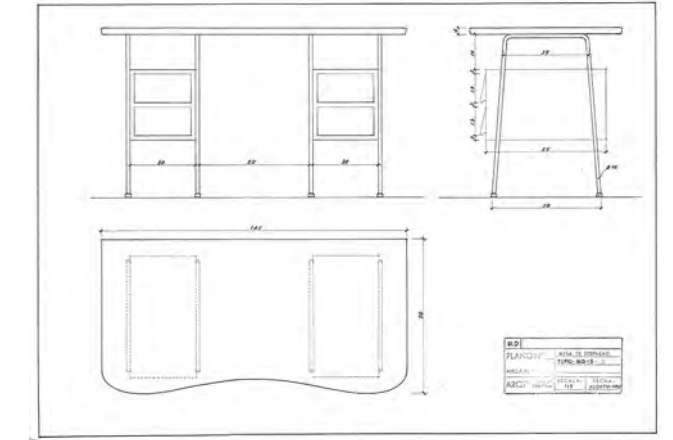
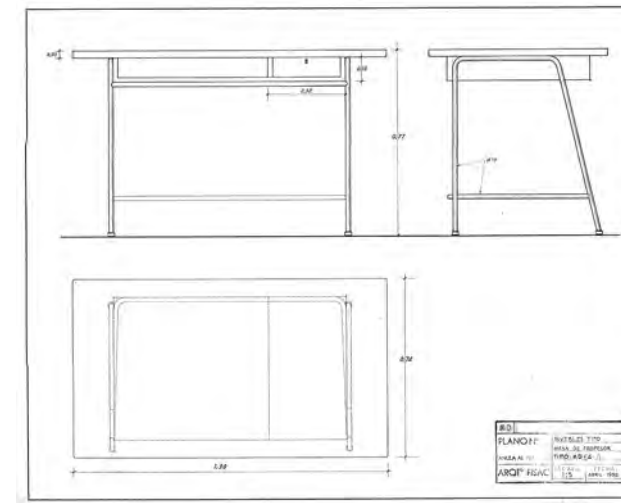
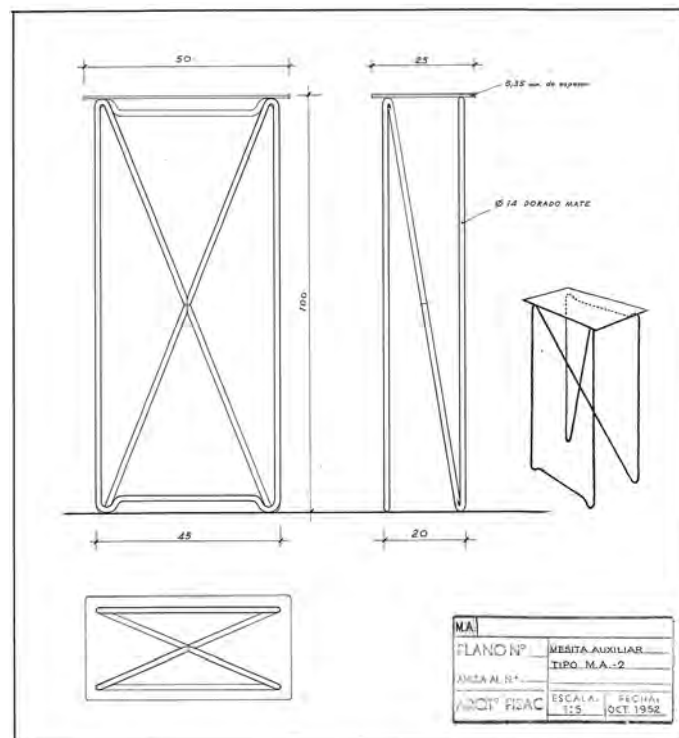
La mesa de profesor tiene también una sencilla estructura metálica con el apoyo del tablero superior y una pequeña zona con cajón y repisa superior. Sin embargo, en la mesa de despacho de este mismo año el tablero tiene una forma curvada en su centro con los bordes redondeados a ambos lados. Dos grupos de cajones a ambos lados completan la imagen de la mesa. Una mesa auxiliar tiene una estructura de tubo que se curva y se cambia de lado para soportar un tablero recto de 50x23 cm en su parte superior.

De fecha posterior realiza también los planos del encajado de las aulas.

Silla de profesor



Mesita auxiliar



Mesa de profesor

Mesa de despacho

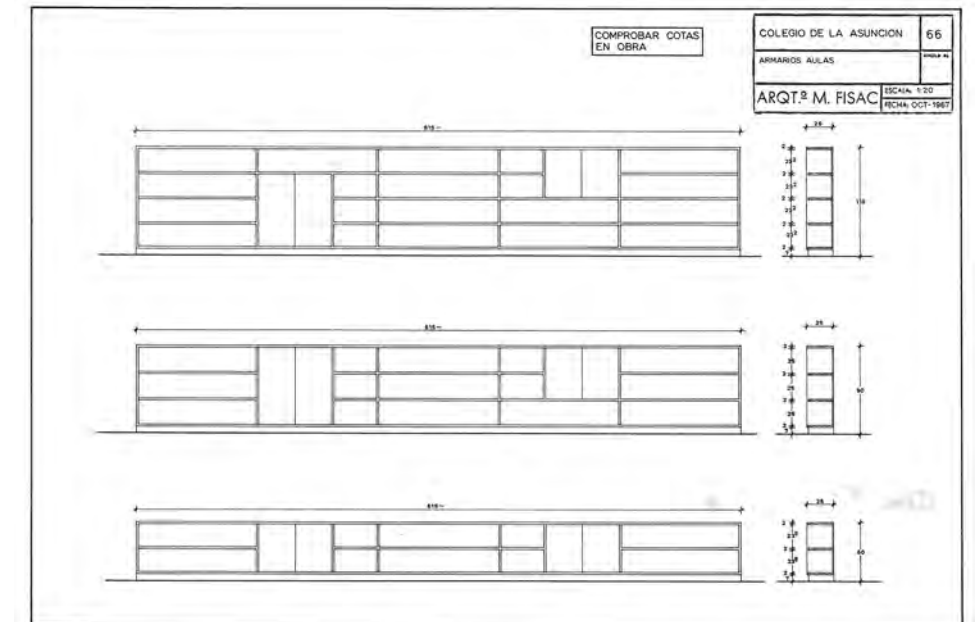
En el Colegio de la Asunción Cuestas Blancas diseñó algunos elementos de mobiliario como los armarios de las aulas en dos versiones diferentes, el primero de ellos en madera y un segundo realizado en fábrica.

Desde los comienzos de su trabajo como arquitecto, su vinculación con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas le lleva a proyectar edificios en los que existen laboratorios de diferentes actividades. Ello le lleva a estudiar el

equipamiento básico de estos edificios diseñando un mobiliario que atienda sus necesidades.

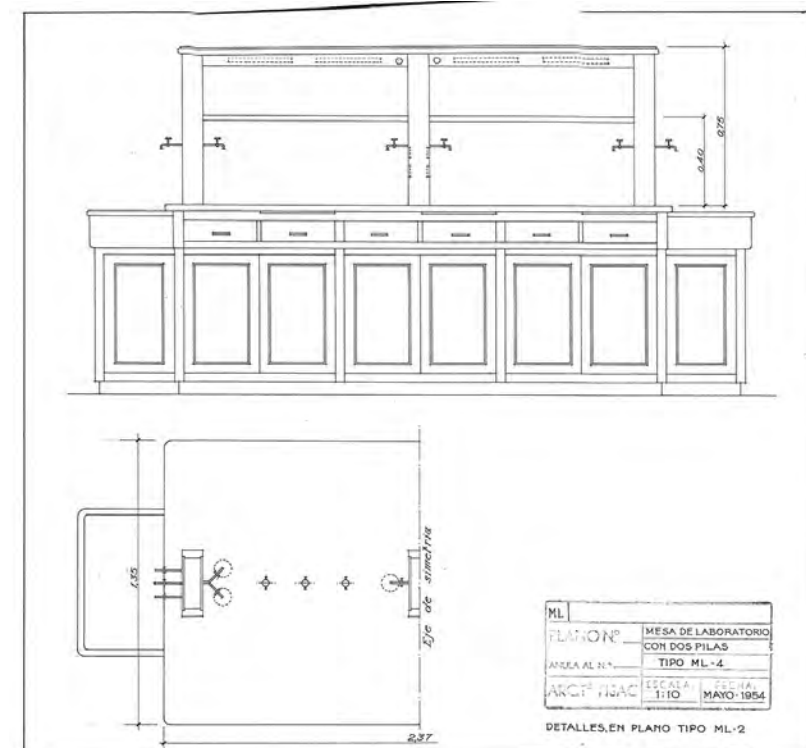
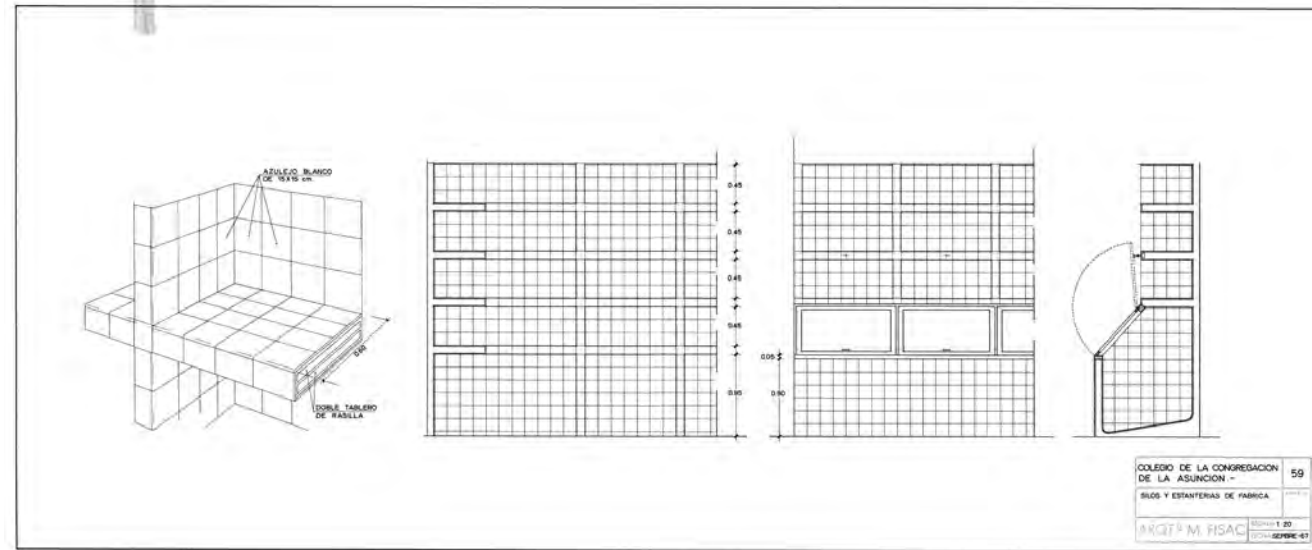
De 1954 es el proyecto de mesa-laboratorio con un cuerpo inferior cerrado y un cuerpo superior de 0,75 metros de altura en el que incorpora las luces en la parte superior, y diferentes tomas de grifos a una altura de 0,40 sobre el nivel del trabajo dejando en el lateral una zona de pileta.

Armarios de aulas



El plano rotulado Croquis mobiliario de trabajo recoge diferentes elementos para laboratorios con distintas dimensiones y utilidades: mesa continua, mesa de dos elementos con fregadero encastrado, campana de gases, mueble de rincón, mueble con armario vitrina en la parte superior...

Una relación con la actividad escolar y de investigación que se mantendrá en diferentes proyectos educativos o de investigación a lo largo de su trayectoria profesional.



Colegio de la Congregación de la Asunción. Silos y estantería de fábrica

Mesa de laboratorio con dos pilas



Aula del colegio de la Asunción Cuestas Blancas



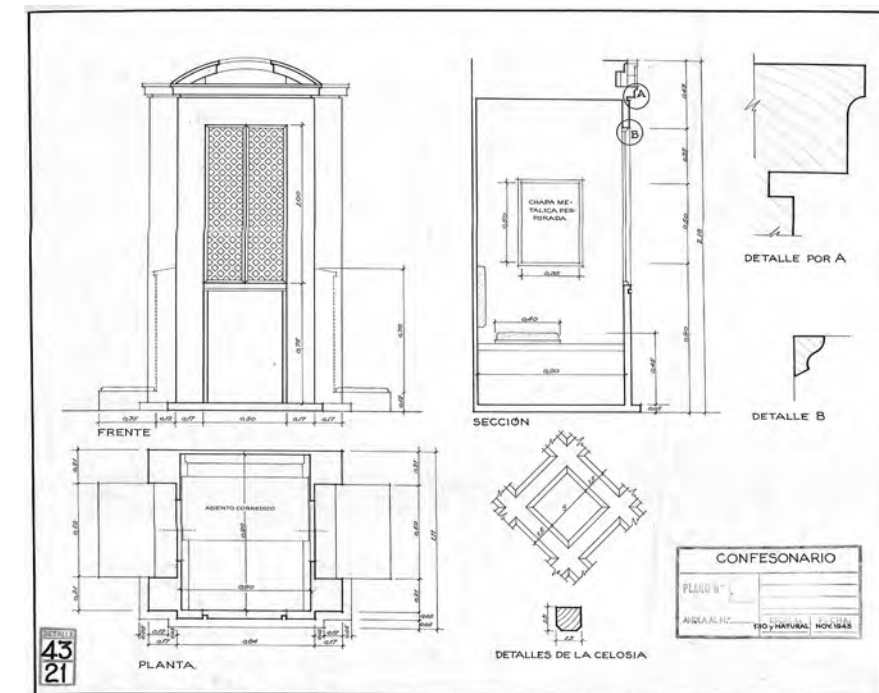
## Mobiliario de edificios religiosos

La actividad de Miguel Fisac proyectando edificios religiosos ha sido intensa y probablemente de las más atractivas y sugerentes. Desde la capilla del Espíritu Santo hasta la iglesia de Torre Güill, un largo camino con etapas diferenciadas y proyectos ejemplares<sup>4</sup>. En muchos de estos edificios su actividad proyectual se desarrolla no sólo en la obra arquitectónica, sino también en su equipamiento de mobiliario.

De 1945 hay un proyecto de confesionario con una solución clásica en su definición formal exterior con rejilla en las dos puertas del frente y en los huecos laterales.

Sus primeros proyectos importantes son los que realiza para los dominicos en Valladolid (Arcas Reales) y en Alcobendas (Teologado de san Pedro Mártir). En ambos proyectos hay colaboraciones de prestigiosos artistas para las vidrieras, imágenes y elementos ornamentales del conjunto. Y junto a ello, aportaciones importantes de Miguel Fisac en todos los elementos de carpintería y acabados del edificio que detalla de forma minuciosa.

De 1968 es el proyecto de banco de iglesia sin especificar destino concreto ni localización. Igual ocurre con los croquis



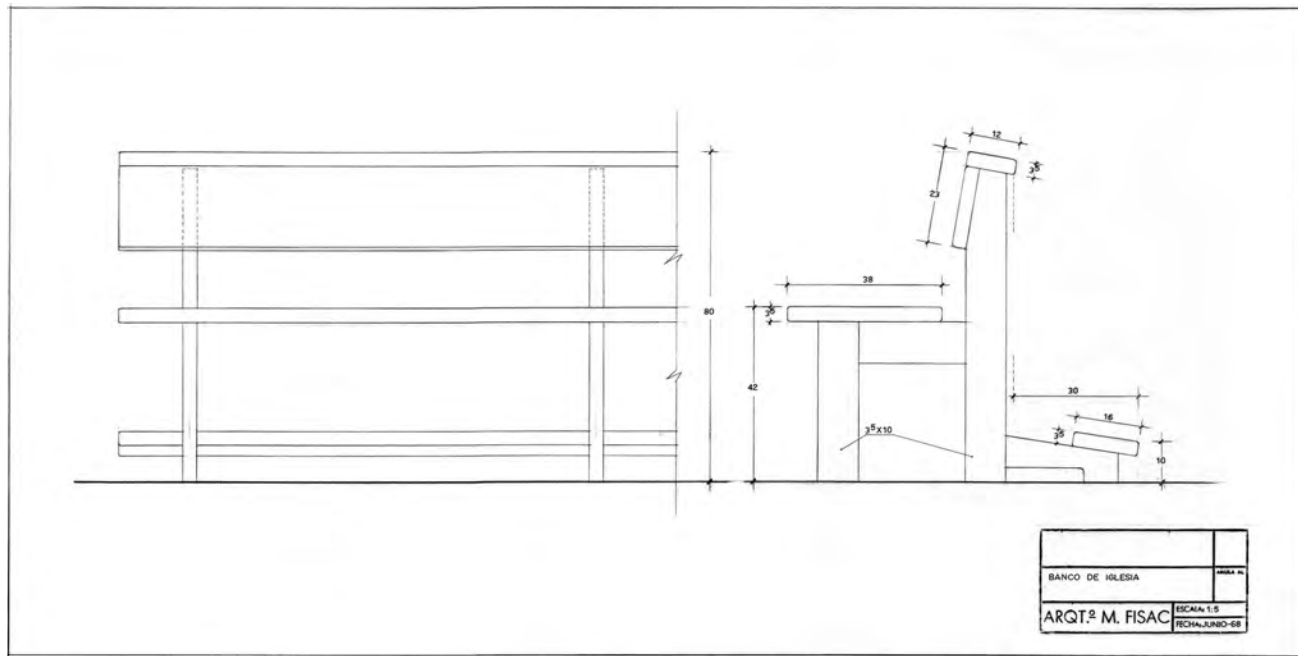
Confesionario

Confesionario del Colegio Apostólico Arcas Reales

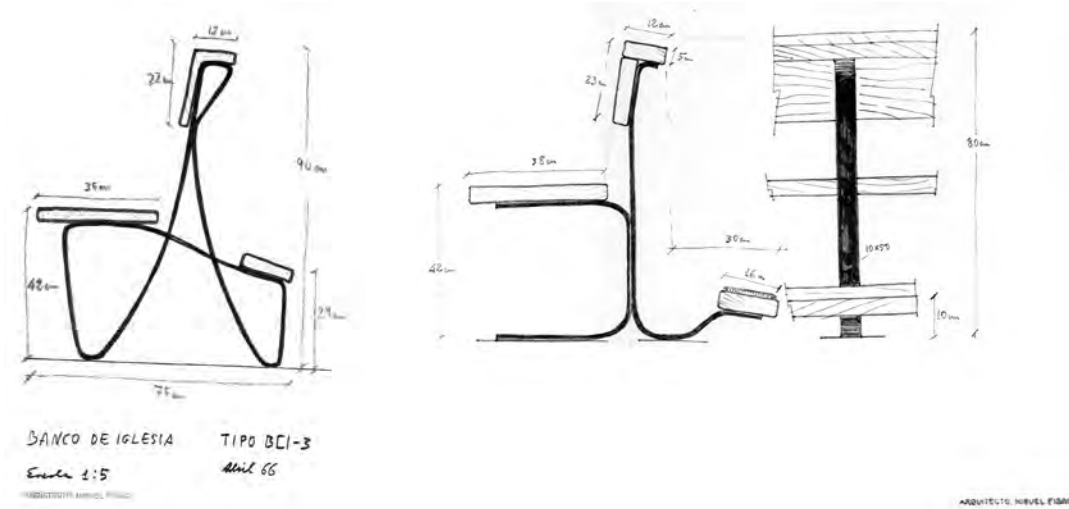


de secciones de bancos de iglesia también sin determinaciones, uno de ellos fechado en 1966 (que será utilizado en la iglesia de Santa Ana) y el otro sin fecha. Dos secciones en las que utiliza una estructura metálica que sirve de apoyo a los elementos de madera de bancos y respaldo.

Cuando en la década de los cincuenta proyecta los dos grandes complejos para los dominicos en Valladolid (Arcas Reales) y en Alcobendas (san Pedro Mártir) incorpora a grandes artistas religiosos para las vidrieras, imágenes y elementos ornamentales. Y él realiza un estudio minucioso de carpinterías y elementos muebles.



Banco de iglesia. 1968



Bancos con estructura metálica. El primero de ellos será el utilizado en Santa Ana

4. PERIS SÁNCHEZ, Diego, 2014. *El espacio religioso de Miguel Fisac*, Ciudad Real, Serendipia.

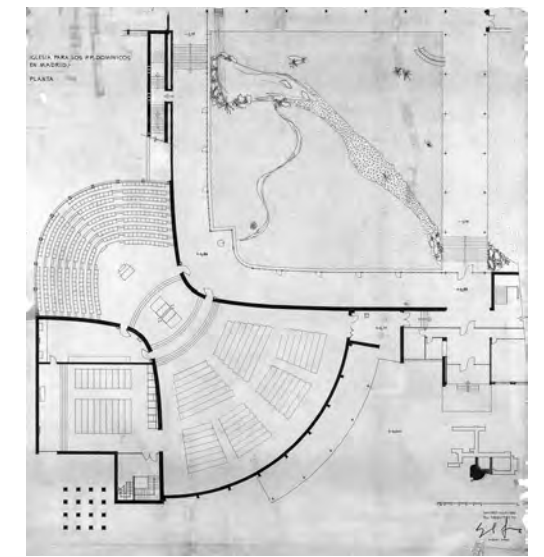
**TEOLOGADO DE LOS DOMINICOS SAN PEDRO MÁRTIR**

“El programa del Teologado de Alcobendas es un programa complejo que comprende: iglesia con coro para 300 personas, habitaciones individuales para profesores y alumnos, cuartos de recreación, comedor, tres clases para 50 alumnos, una clase para 100 y otra para 200 que se puede convertir en salón de actos, biblioteca para profesores, diez salas para pianos, un oratorio para alumnos, zonas de servicio y

anejos de cocina, oficio, lavandería, ropería, etc., enfermería y sala de curas. Un pabellón para instalaciones de calefacción, electricidad y depósito de agua. Una gran instalación en la que se formaban todos los dominicos de la provincia y que debía acoger a más de trescientas personas que se encontraban en diferentes momentos en su proceso de formación y preparación para la vida religiosa.



Perspectiva general del Teologado de los Dominicos en Alcobendas. AFF 065



Planta de la iglesia del Teologado de los Dominicos en Alcobendas

La iglesia de los Dominicos de Alcobendas es la iglesia que surge de un programa conventual. Hay que resolver un lugar para las celebraciones litúrgicas con un coro para 300 religiosos que quieren abrir su iglesia al público en general y por ello hay que diseñar un espacio que esté abierto a ambos usos, pero con la necesaria separación, permitiendo a la vez las celebraciones de los dominicos en muchas ocasiones sin la asistencia de público. Y así surge la planta de hipérbola que cumple el doble objetivo estableciendo el altar en el centro como punto de atracción de ambos lados. La ubicación de la iglesia en el conjunto subraya esa voluntad de apertura al exterior del espacio de la iglesia que debe cumplir su función conventual pero que se quiere relacionada con la comunidad religiosa exterior. Alcobendas en 1950 es un pequeño municipio con 1.860 habitantes que llega a 3.748 en 1960 a 25.074 en 1970 con una evolución exponen-

cial en las décadas posteriores hasta llegar a los 110.000 actuales.

Para resolver esa dualidad se recurre a una planta hiperbólica frente a la planta parabólica que Fernández Alba plantea en el convento del Rollo para una comunidad de clausura. Una planta que tiene una capacidad para 300 personas en la zona conventual frente a las 700 de la zona de público. Por ello también el edificio, en esa voluntad de atender a la comunidad dominica y al público en general, se sitúa en un punto adelantado de la línea inferior del conjunto. La dualidad comunidad religiosa, comunidad de laicos asistentes, se subraya con el mobiliario de cada uno de los espacios<sup>5</sup>. La zona de los dominicos debe ser más amplia y cómoda ya que tiene un uso intensivo con la celebración diaria de la Eucaristía y las celebraciones de las horas litúrgicas que exige la vida monástica. Por ello se diseña un mobiliario con sillas

amplias separadas unas de otras con los reposabrazos que suben a una altura superior de ese espacio escalonado. Así se crea delante de cada grupo de asientos una zona para poder apoyar los libros litúrgicos<sup>6</sup>. Un mobiliario diseñado también por Fisac al igual que la carpintería de madera del conjunto<sup>7</sup>.

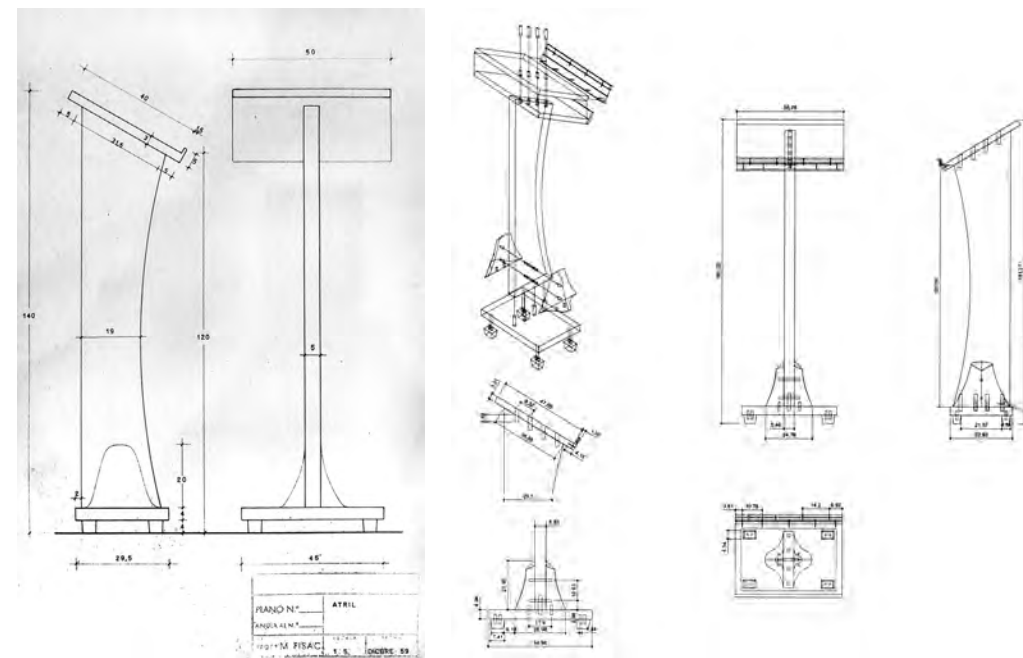
El estudio realizado por la ETSAM en el curso 2008-2009 recoge 19 elementos de mobiliario en la iglesia del Teologado: banco en el corredor, atril del altar, banqueta litúrgica, sillón del altar, banqueta en altar, asientos del coro, reclinatorio, altar de la capilla, banqueta de la capilla, atril de la capilla, cruces capilla, confesionario y puertas de acceso iglesia y coro, puerta en capilla y puerta de la sacristía.

"La carpintería de madera del Teologado de Alcobendas está resuelta siguiendo tres principios fundamentales:

Confianza y margen de autonomías para arquitectos y carpintero. Como en la mayoría de las obras se aprecian

ligeras variaciones entre lo previsto en el proyecto y lo ejecutado finalmente, fruto, sin duda, de la interacción entre proyecto y ejecución.

Para esta obra Fisac contó con la inestimable colaboración del carpintero Germán Larragueta de la madrileña carpintería La Navarra. Este hombre murió relativamente joven, pero colaboró en muchos de sus proyectos, por tanto, había una gran confianza mutua y respeto (Fisac le diseñó su casa de vacaciones en Ortigosa, Segovia). Además de su buen oficio y experiencia tenía dos secretos importantes que caracterizan su trabajo: en primer lugar, tenía su propio almacén de maderas excelentes, curadas y secadas por él mismo (nunca colocaba una madera que no conociera perfectamente) y en segundo lugar pese a contar con dos o tres buenos oficiales, siempre realizaba personalmente las mediciones para evitar los errores de disparidades entre proyecto y obra. Como buen profesional, Larragueta hacía sugerencias



A la izquierda, atril, plano original de Fisac  
A la derecha, atril, dibujo alumnos ETSAM

5. PERAZA, J. Enrique, 1998, "40 años de la carpintería de los Dominicos de Alcobendas de Miguel Fisac", en *AITIM, Boletín de Información Técnica* nº 191, enero-febrero 1998, pp. 21-26.

6. ARANA, José Luis, 2010. *Miguel Fisac. La madera en la iglesia de san Pedro Mártir y en el Colegio de la Asunción*. Trabajo del curso 2008-2009 DPA- ETSAM

7. PERIS SÁNCHEZ, Diego, 2014, *El espacio religioso de Miguel Fisac*. Ciudad Real, Serendipia, pp. 50-51.

8. PERAZA, J. Enrique, 2010, en: *Miguel Fisac. La madera en la iglesia de san Pedro Mártir y en el Colegio de la Asunción*, Madrid, ETSAM. Unidad docente José Luis Arana Curso 2008-2009.

9. PERAZA, J. Enrique, 2010, p. 76.

y proponía cambios para mejorar el diseño original, facilitar aspectos constructivos y ajustarse a presupuesto<sup>8</sup>.

El atril tiene un elemento vertical con forma curvada en su frente que soporta el plano inclinado superior donde se apoyan los libros litúrgicos. La base se levanta ligeramente del pavimento con apoyos que lo levantan del mismo. Esta forma curvada del elemento vertical se repetirá en alguna medida en varios de los elementos de asiento del conjunto del altar.

"Ambones y atriles son piezas quizá menos logradas. El pie parte directamente del tablón y se ancla a una base rectangular con pequeñas patitas para asegurar su estabilidad y se ve reforzado en la base por dos recrecidos de forma bulbosa, los cuales se repiten en negativo en el encuentro con el atril. Este, a diferencia de los elementos anteriores, es hueco, panel con trillaje interior + capas de contrachapado rechapado en nogal y recercado con listón de la misma madera"<sup>9</sup>.

En la zona del altar los asientos necesarios se realizan con una geometría de sobriedad máxima. Formas rectas en pequeños asientos que, en sus alzados laterales, tienen una ligera curvatura similar a la que utiliza en el atril.

En un segundo modelo, la geometría se hace aún más estricta y se reduce a formas rectas en todos los planos. Una primera banqueta tiene dos planos verticales laterales y un

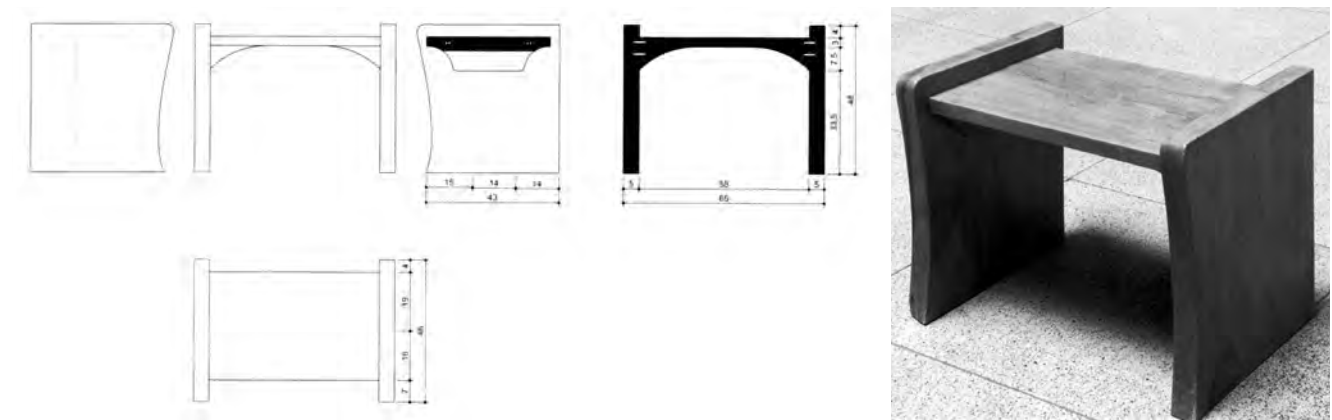
elemento horizontal que se refuerza interiormente en horizontal permaneciendo oculto para ofrecer la imagen radicalmente sencilla de las formas geométricas.

Los elementos de madera que conforman su construcción se quieren hacer visibles dejando patente la estructura de piezas que conforman el conjunto tanto en los planos verticales como en los horizontales. Las piezas se ensamblan con elementos de madera que unen los soportes verticales con el elemento horizontal.

Un segundo elemento tiene una pieza horizontal en el frente reforzando la estructura del plano superior. Son piezas que pueden agruparse en una continuidad de formas austeras.

En el asiento con respaldo recupera las formas curvadas de los laterales, pero con una geometría de máxima sencillez. "Todas las sedes y siales que se encuentran en el presbiterio son de madera maciza de nogal. En todas ellas se juega con dos motivos: los laterales son compactos y recuerdan la forma de la hipérbola, así como los asientos, probablemente jugando con la referencia formal de la planta del edificio"<sup>10</sup>.

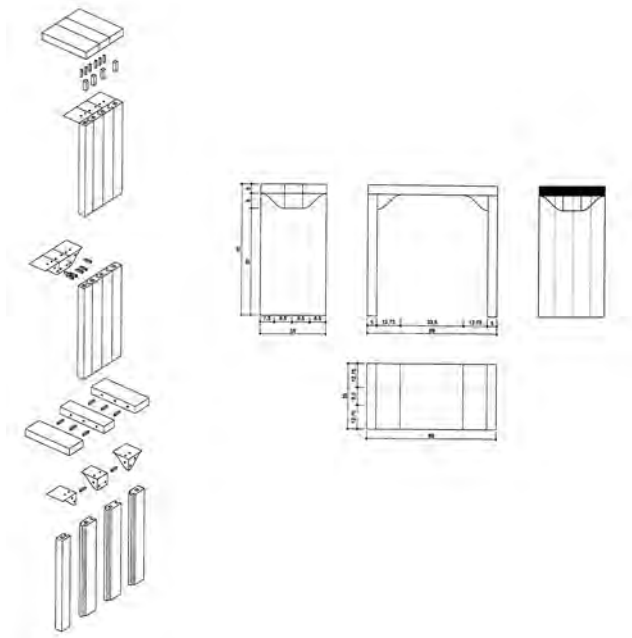
Creo así una imagen de la zona del altar de una sobriedad absoluta donde la presencia esencial está encomendada al altar concebido como un volumen prismático recto



Banquetas de asiento

de piedra. "En este punto del altar la imagen del crucificado de Pablo Serrano que se soporta en unos cables de acero que bajan desde la cubierta y dejan la imagen suspendida en el vacío. Es una solución que Fisac valora como ideal para las iglesias y así se lo confesaba en una entrevista al Padre

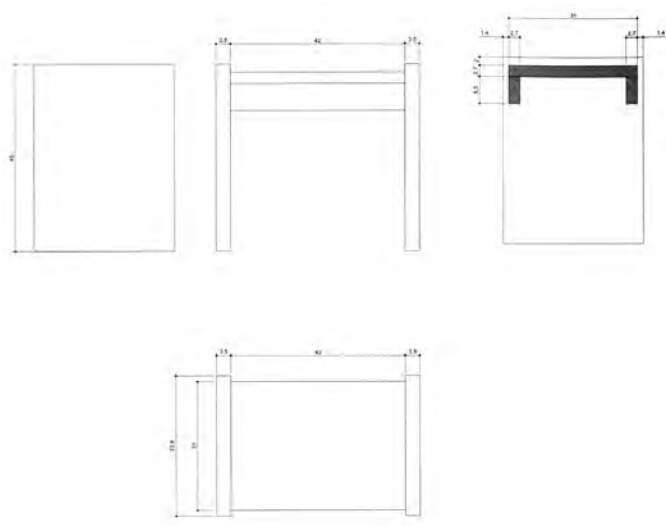
José María Javierre, jesuita, publicada en la revista ARA<sup>11</sup>. Una imagen de un crucificado que, en su linealidad, se convierte en la propia cruz de fondo. Y una imagen que, suspendida, flotando en el aire hace referencia tanto al crucificado como al resucitado, base de la fe cristiana, superando las visiones



Banquetas de asiento

del dramatismo barroco o de otros momentos. La imagen se encuentra a gran altura sobre el altar dejando liberada la presencia del sacerdote en el mismo y creando un punto de atención diferente del de la celebración litúrgica cuando esta tiene lugar<sup>12</sup>.

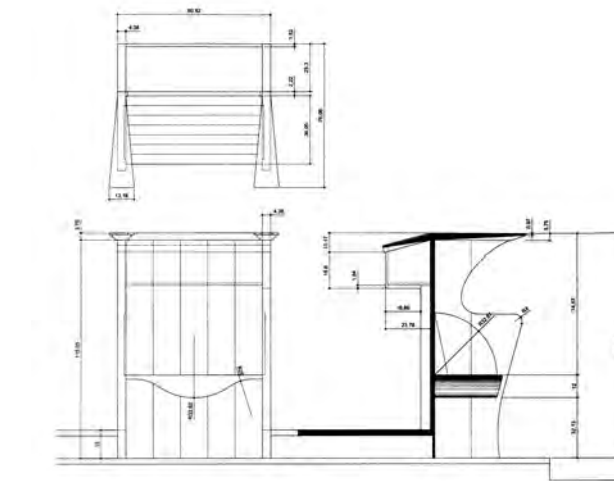
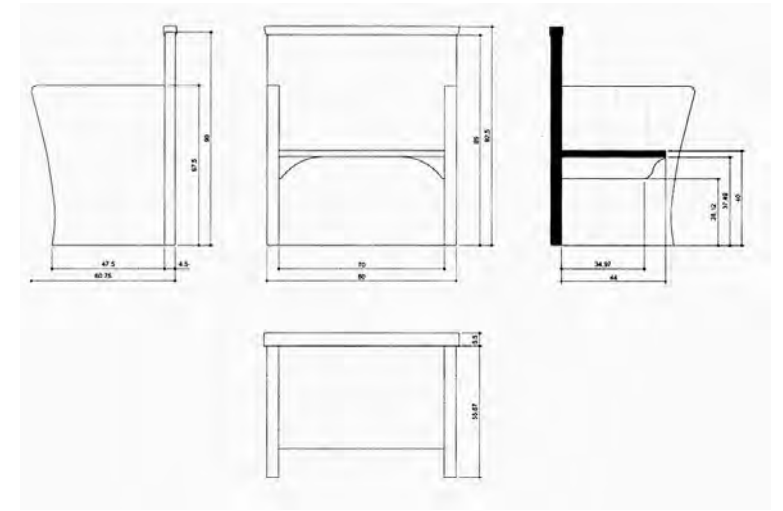
Uno de los elementos singulares y con mayor presencia en la iglesia es el espacio del coro para los dominicos con asientos de formas curvadas y atril delantero para el apoyo de los libros litúrgicos. Ahora los laterales de los asientos tienen una forma curvada más acusada que, en la parte su-



10. PERAZA, J. Enrique, 2010, p. 76.

11. JAVIERRE, José María S.J., 1966, "Las imágenes en el templo, ¿Cuántas? ¿Cuáles? ¿En qué orden?" en *Revista ARA* 10, octubre 1966, p. 37.

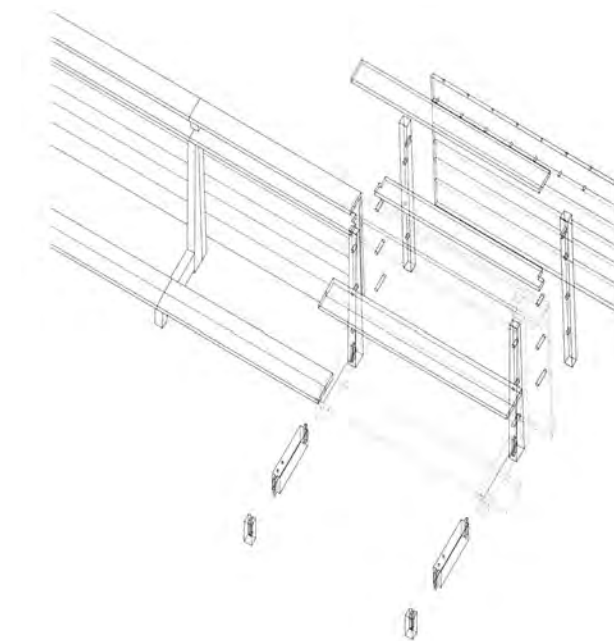
12. PERIS SÁNCHEZ, Diego, *El espacio religioso de Miguel Fisac*, Ciudad Real, Serendipia.



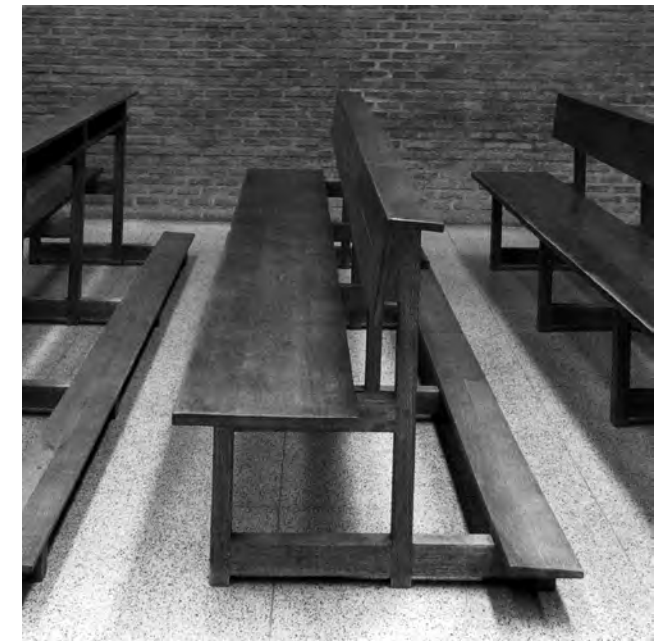
Arriba a la derecha y a la izquierda, asiento con respaldo  
En el centro y abajo, sillería del coro. Dibujos ETSAM



Vista interior de la iglesia desde la zona de los fieles



Banco capilla lateral



terior, se convierte en un apoyabrazos. El asiento abatible permite un uso para los religiosos sentados y la posición en pie para las diferentes celebraciones litúrgicas.

Los apoyos superiores mantienen la continuidad de las formas curvadas que tiene el conjunto de este espacio.

"El diseño de Fisac recoge las pautas tradicionales de sillerías de coro clásicas pero adaptada al diseño moderno. Concretamente debido a la existencia de gradas, los respaldos son mucho más bajos que en los coros clásicos y los entreclavos y reposabrazos tienen formas aerodinámicas quedando a la misma altura del respaldo. Como ocurre en los coros tradicionales los siales son modulares.

Son todos iguales y se van ensamblando paulatinamente y girando ligeramente siguiendo la curvatura de la planta. Los siales se encajan en el graderío mediante un rebaje rectangular y se remata la fijación con escuadras metálicas que quedan ocultas. Todo el piecerío estructural (a excepción del respaldo formado por tablas, y del asiento formado por una pieza labrada) parte del tablón de nogal de 40 mm. Las piezas se van ensamblando hasta ir formando las distintas

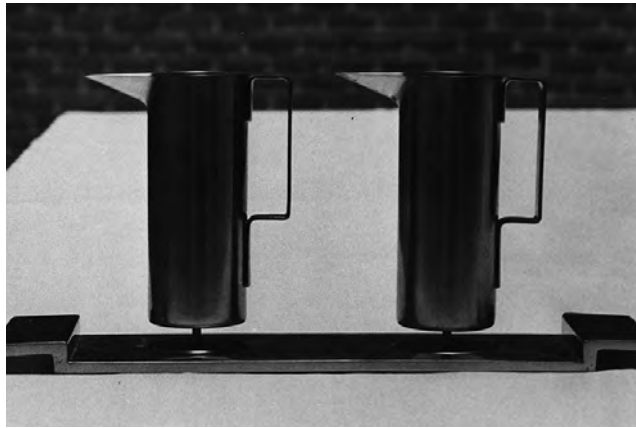
piezas. Reposabrazos y asientos son piezas enterizas de nogal. El detalle de las lámparas en el lateral parece proceder de una costumbre de los oratorios del Opus Dei, al que había pertenecido Fisac. En este caso el diseño es especial: al abrir la caja se enciende la bombilla y al cerrarla se apaga. La caja es de latón y la tapa presenta una ligera curvatura que sirve de tirador"<sup>13</sup>.

La zona de los fieles tiene unos bancos también de sobriedad máxima con formas rectas ejecutadas todas ellas en madera.

Toda la carpintería fue realizada por la empresa La Navarra, empresa con la que tiene un intenso contacto profesional y que le llevará a proyectar las viviendas de sus propietarios, los hermanos Larragueta. Junto al diseño del mobiliario, un cuidadoso tratamiento de revestimiento de madera en paramentos, y el diseño de muchos de los elementos litúrgicos: vinajeras, cruz procesional y ostensorio. Cuando Bohigas le pide información sobre sus proyectos de Vitoria, Alcobendas y Valladolid para la revista *Moebel Decoration* en 1960 le indica el interés por los interiores y su mobiliario.

13. PERAZA, J. Enrique, 2010, p. 76.





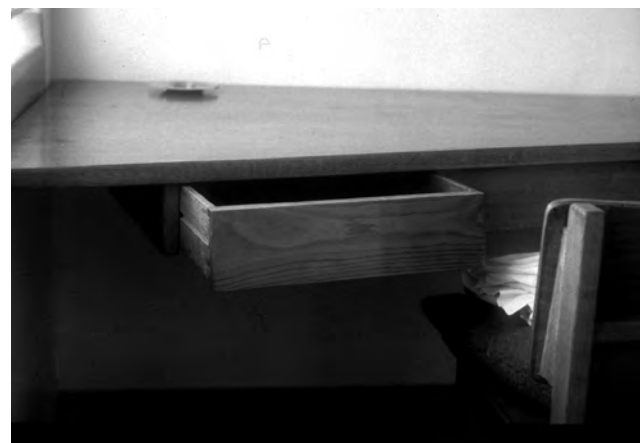
Arriba y en el centro, objetos litúrgicos  
Abajo, capilla lateral



Celebración litúrgica con los dominicos en el coro

“El programa del Teologado de Alcobendas es un programa complejo que comprende: iglesia con coro para 300 personas, habitaciones individuales para profesores y alumnos, cuartos de recreación, comedor, tres clases para 50 alumnos, una clase para 100 y otra para 200 que se puede convertir en salón de actos, biblioteca para profesores, diez salas para pianos, un oratorio para alumnos, zonas de servicios y anejos de cocina, oficina, lavandería, ropería etc., enfermería y sala de curas. Un pabellón para instalaciones de calefacción, electricidad y depósito de agua. Una gran instalación en la que se formaban todos los dominicos de la provincia y que debía acoger a más de trescientas personas que se encontraban en diferentes momentos en su proceso de formación y preparación para la vida religiosa.

Cuando el papa Martín V autorizó las celdas individuales en los conventos, frente al antiguo dormitorio común, se estaba introduciendo un cambio sustancial para la vida conventual. La presencia de trescientas celdas supone el desarrollo de grandes superficies que deben resolverse con un esquema de funcionamiento claro que tendrá muchas relaciones con los grandes complejos habitacionales. Fernández Alba había planteado un esquema para la solución de este problema de forma ejemplar en el proyecto del Convento del Rollo en Salamanca formando un conjunto alrededor del



claustro. El proyecto construido entre 1958 y 1962 en hormigón armado con una gran austeridad fue Premio Nacional de Arquitectura en 1963<sup>14</sup>. Un esquema claustral, con una concepción más clásica, pero de una claridad y contundencia extraordinaria es el proyecto de Moya para el Escolasticado marianista en Carabanchel Alto<sup>15</sup>.



Mobiliario de las celdas conventuales de Alcobendas. Fotografías de AITIM sobre carpintería La Navarra

14. VV.AA., 1981, *Antonio Fernández Alba arquitecto 1957-1980*, Madrid, Xarait, Presentación de Leopoldo Uría. El proyecto incorpora una iglesia con planta en abanico en uno de sus lados separando, en este caso una pequeña zona para fieles en un lateral de la planta. Entre 1969 y 1970 construyó, también en la provincia de Salamanca, el *camelo de san José*.

15. PERIS SÁNCHEZ, Diego, 2014. *El espacio religioso de Miguel Fisac*. Ciudad Real, Serendipia, p. 50.

Para las celdas conventuales de Alcobendas, Fisac va a diseñar la mesa y la silla de trabajo que cambia según las dimensiones de esta y su ubicación. La solución más amplia tiene una mesa con una superficie trapezoidal que se inclina en su frente dejando la parte posterior adosada a la pared y dos cajones en su parte delantera. La silla está realizada toda en madera con el respaldo ligeramente inclinado. Este esquema se lleva a una solución extrema en algunos casos

#### 1965. SANTA ANA. MORATALAZ (MADRID)

La parroquia de Santa Ana se construye dentro del programa de dotación de templos para la diócesis de Madrid, pero con unas peculiaridades evidentes en la concepción formal, en las dotaciones del programa y en el presupuesto final de la obra<sup>16</sup>. La Memoria del proyecto<sup>17</sup> con apenas 6 páginas hace una descripción del programa de necesidades que comprende: 1. Templo y baptisterio, 2. Sacristía, ante sacristía y almacén, 3. Atrio, claustro y campanil, 4. Servicios administrativos, 5. Servicios pastorales, 6. Salón de actos y bar, 7. Catequesis y 8. Apostolado seglar, 9. Servicio de promoción social y asistencia social, 10. Aseos y locales para la instalación de calefacción y ventilación, 11. Vivienda para el sacristán-conserje y 12. Viviendas para los sacerdotes...

Porque el proyecto de Moratalaz es el proyecto de un gran complejo parroquial surgido de una nueva mentalidad en los servicios religiosos que deben abarcar una amplia gama de actividades que se sitúan entre lo estrictamente religioso y lo social. Describe en la Memoria los accesos a los distintos servicios. "A continuación se dispone el empleo con todos sus elementos. En primer lugar, un gran atrio cubierto y abierto, en cuyo fondo se sitúa un recinto sagrado para colocar el Quiosco de libros y periódicos y algún otro servicio para la información de los fieles. De este atrio se pasa directamente por una puerta a la nave del templo. Otra puerta, independiente, enlaza el templo con el exterior, pero a través de una zona de "sacramentos de muertos", formada

en los que la mesa reduce su dimensión en uno de sus lados. Hay celdas en las que la mesa queda encajada en un pequeño hueco en la pared en la que se introduce en este caso con una forma recta de gran sencillez. Las sillas tienen el asiento ligeramente curvado y formas redondeadas en sus bordes, con un respaldo ligeramente inclinado con una forma también curvada similares a otros modelos que realiza con tapicería en asientos y respaldos.

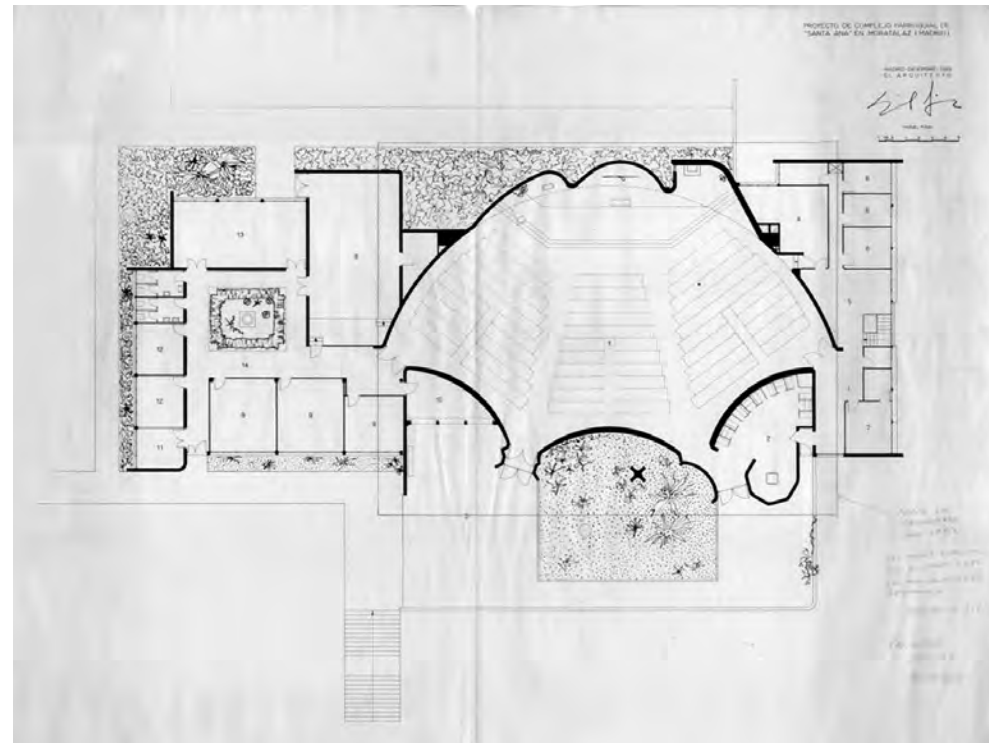
por el baptisterio y los confesonarios. A la nave del templo se puede también entrar o salir por dos puertas más: una que comunica con la zona social de catequesis, salón parroquial, bar, etc., y otra con la zona de la sala de espera, ante sacristía y despachos administrativos y pastorales. La nave del templo está formada por unos cerramientos verticales de muros de hormigón armado y una cubierta de piezas prefabricadas pretensadas, delgadas y huecas, patente del arquitecto proyectista". A ambos lados de la iglesia se localizan los diferentes servicios pastorales. En la vía de acceso hay un primer cuerpo con un patio central con una oficina de información parroquial, un despacho para Caritas, el despacho para la asistencia social y un núcleo de aseos. Este cuerpo se completaba con un bar, un salón parroquial con acceso independiente desde el exterior y tres clases para catequesis.

En el lateral derecho de la iglesia otro grupo de edificios de planta ortogonal de carácter más privado: tres despachos, un almacén, despacho administrativo, archivos y aseos y la sacristía que se relacionaba con la cabecera de la iglesia. Una amplia antesacristía y una sala de espera para los fieles. En esta zona, dado el desnivel del terreno, de casi siete metros, se sitúa la residencia de los sacerdotes y en una planta inferior las instalaciones de calefacción. Un programa en el que los servicios parroquiales generales definen una malla ortogonal que rodea la planta orgánica de la iglesia conformando así una compleja estructura general de servicios parroquiales<sup>18</sup>.

16. De acuerdo con la Memoria del proyecto el presupuesto inicial de ejecución material era de 8.635.535,15 pesetas.

17. FISAC SERNA, Miguel, *Memoria del Proyecto*, Junio 1965, Fundación Fisac.

18. PERIS SÁNCHEZ, Diego, 2014. *El espacio religioso de Miguel Fisac*, Ciudad Real, Serendipia, pp. 128-129.

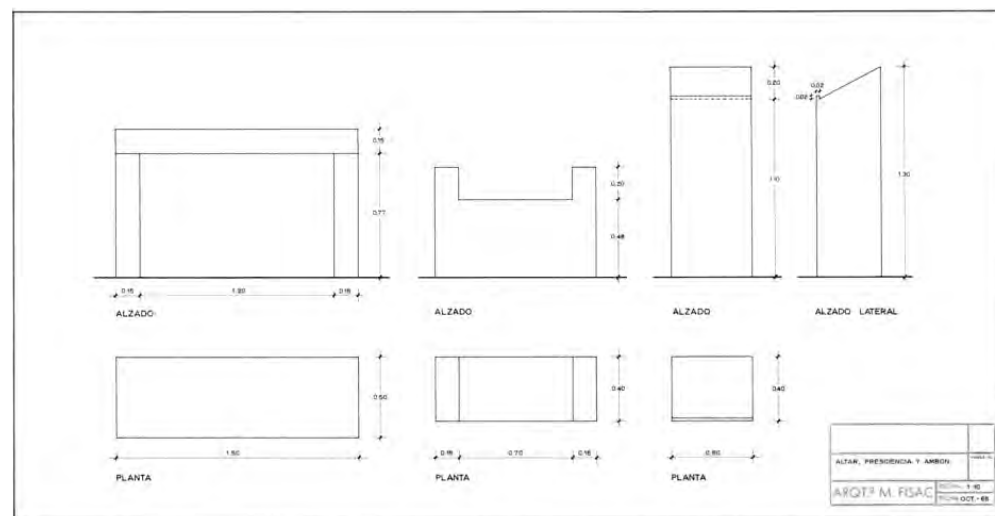


Planta complejo parroquial.  
Santa Ana de Moratalaz

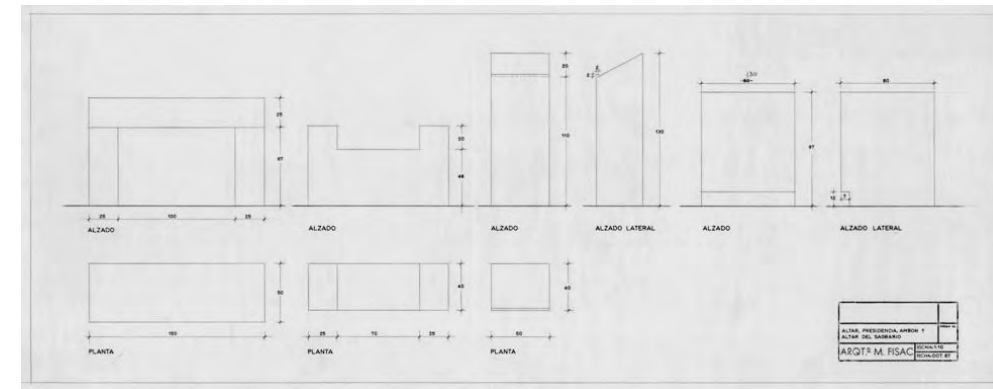
En Santa Ana de Moratalaz realiza el diseño de los elementos presentes en el altar, el propio altar, el ambón y la silla de presidencia con formas geométricas rectas de máxima sobriedad. Dos planos muy similares documentan estos elementos.

Y junto a ello el diseño de las pilas de agua bendita y pila bautismal.

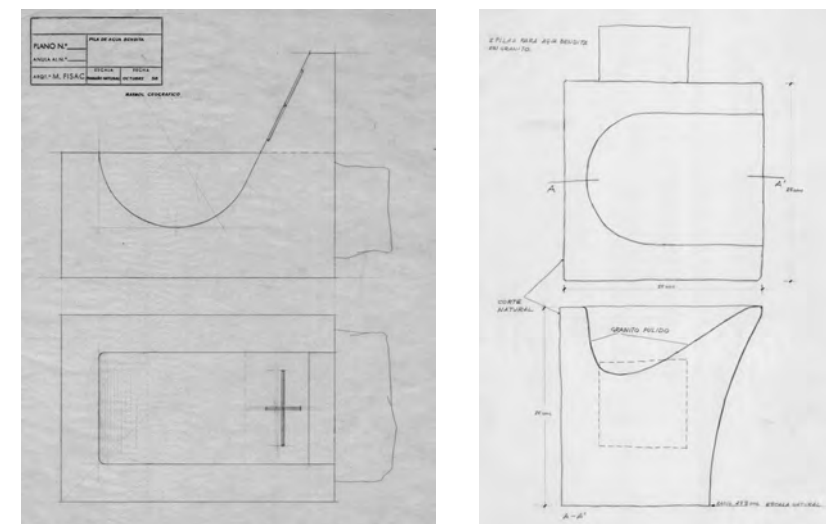
También diseña el confesionario que aparece como pieza cerrada, abierta únicamente en la celosía del frente y adaptada a la forma del espacio en el que se sitúa.



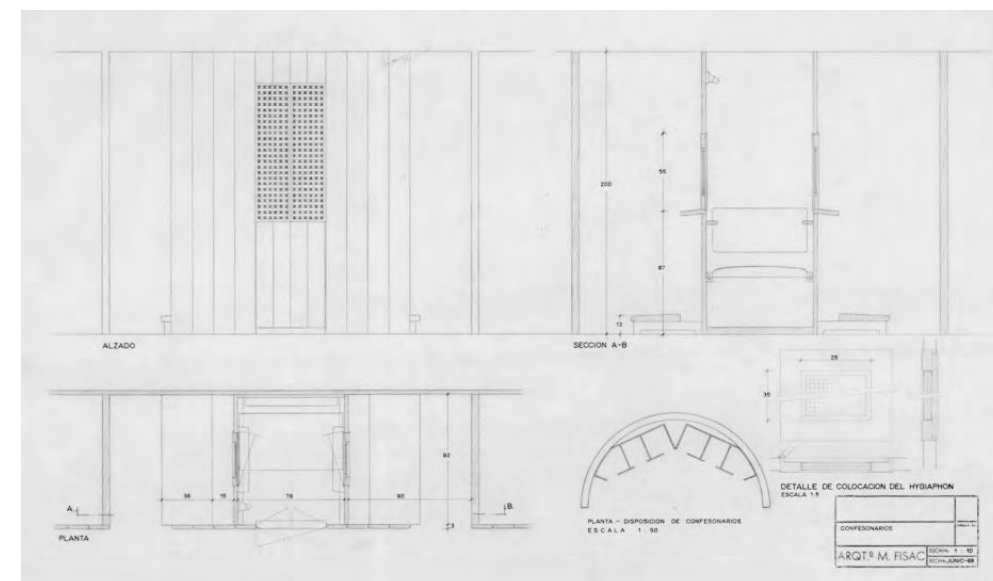
Santa Ana. Altar.  
Presidencia y ambón



Santa Ana. Altar. Presidencia  
y ambón



Pilas de agua bendita



Confesionario



Bancos de la iglesia. Fotografías actuales. Javier Navarro Gallego

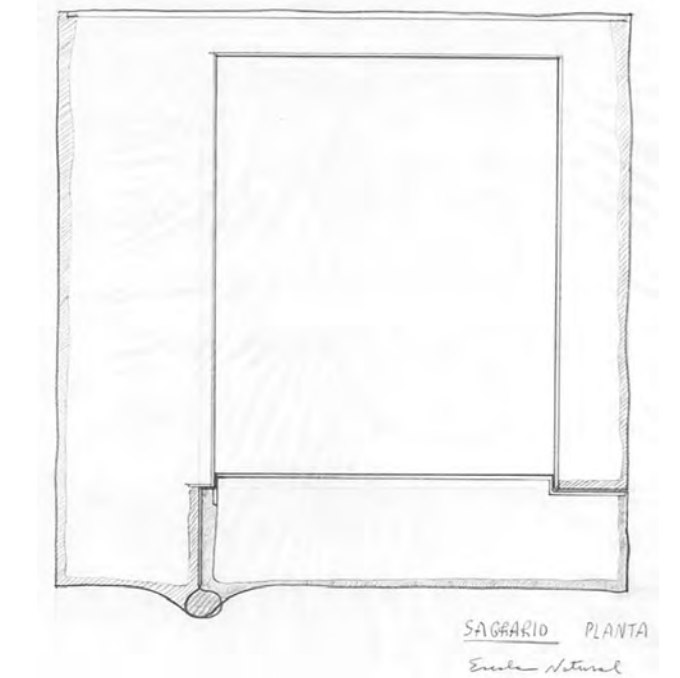
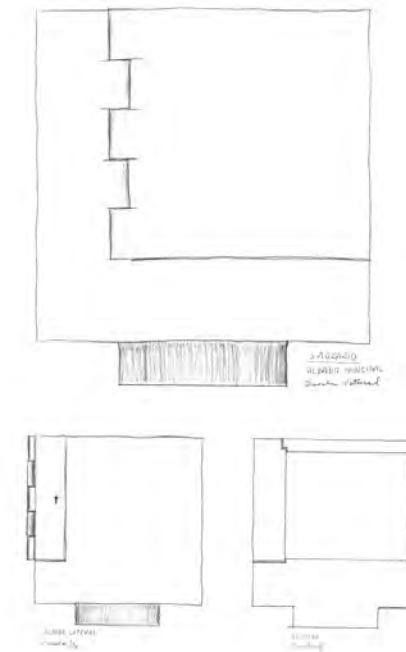
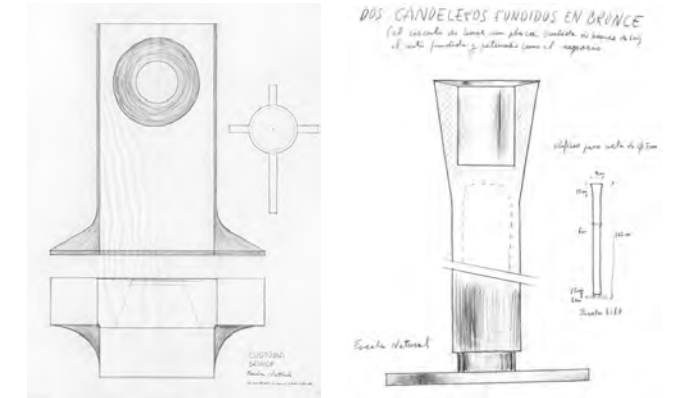
En la iglesia de Santa Ana introduce el diseño de bancos con estructura metálica de perfiles curvados. Una estructura transparente que deja visibles los elementos fuertes de madera de estos. Sin embargo, la altura del apoyo inferior resulta especialmente incómoda.

Y junto a estos elementos, el diseño del viacrucis o de elementos litúrgicos como la custodia o los dos candeleros en bronce.

Un diseño del sagrario que finalmente realizará José Luis Sánchez, escultor que realiza las imágenes del Cristo y la Virgen de la iglesia.



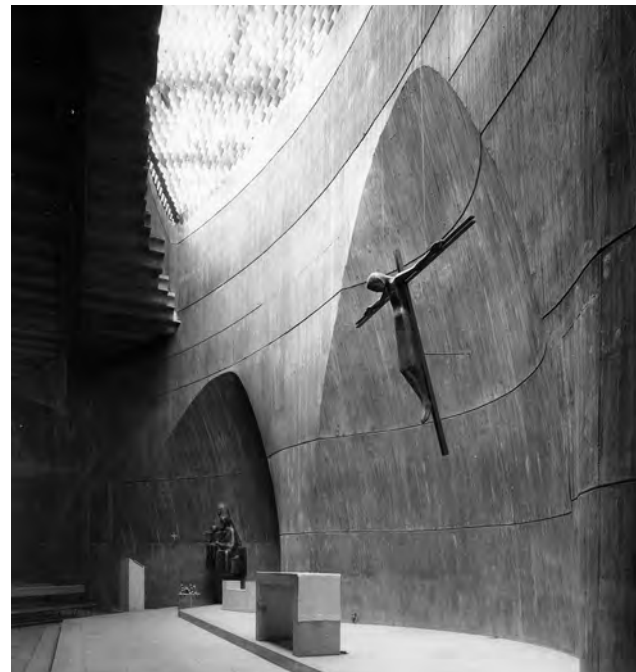
Viacrucis, custodia y candeleros



Sagrario



Baptisterio y zona del altar



### 1968. COLEGIO DE LA ASUNCIÓN CUESTAS BLANCAS

El colegio de la Asunción Cuestas Blancas es un centro educativo con una iglesia situada en posición central del conjunto. La iglesia tiene una posición central con planta en abanico que termina en un gran muro curvado de hormigón visto que acota la zona del altar. El paramento de entrada tiene una forma ondulada y en él se abren los huecos de acceso y las entradas de iluminación natural del conjunto. La capilla carece de fachada y queda encajada dentro de uno de los pabellones desde el cual se accede. "El espacio cubierto posterior al edificio de entrada sirve en realidad como atrio de la capilla, dentro de todo este conjunto. Esta capilla, capaz para unos setecientos fieles sentados, tiene forma aproximada de una porción de cilindro circular en la parte correspondiente al ábside y una superficie dispersiva acústicamente formada por ocho medios cilindros circulares con su posición convexa hacia el interior.

La forma de este espacio se ha querido que responda lo más fielmente posible a la necesidad de crear un recin-

to sacro de asamblea de fieles, rodeando un presbiterio en donde de una forma dinámica van sucediéndose todos los actos y ceremonias de la celebración eucarística, con su Liturgia de la Palabra presentada en el ambón, la homilía desde la Presidencia o sede, para pasar después a la Liturgia del Sacrificio del Altar y después de la Comunión de los Fieles desde ese mismo altar, hacer la reserva del Santísimo en el Sagrario"<sup>19</sup>.

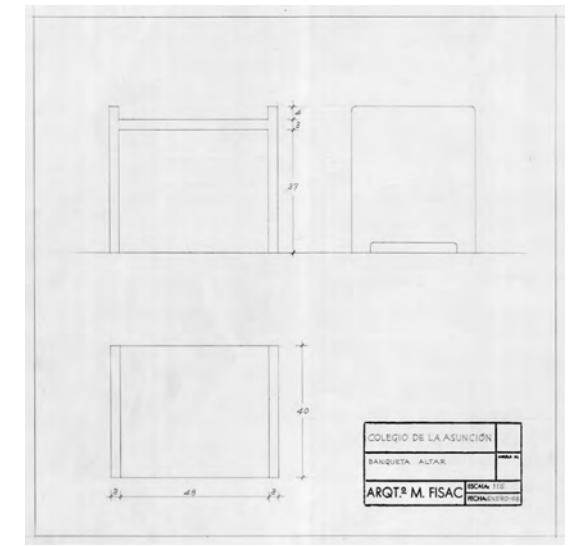
En la iglesia de la Asunción Cuestas Blancas de enero 1968 un diseño de banqueta para el altar de gran sencillez y que aparece como elemento único en el presbiterio junto al altar, el ambón y la silla del oficiante situada en el centro detrás del altar conformando así un espacio de sobriedad máxima.

Junto al diseño de mobiliario elementos litúrgicos diversos: fuente para la sacristía de 1954, cruz procesional de 1959 y de ese mismo año cirio pascual, tenebrario y espejo para sacristía.

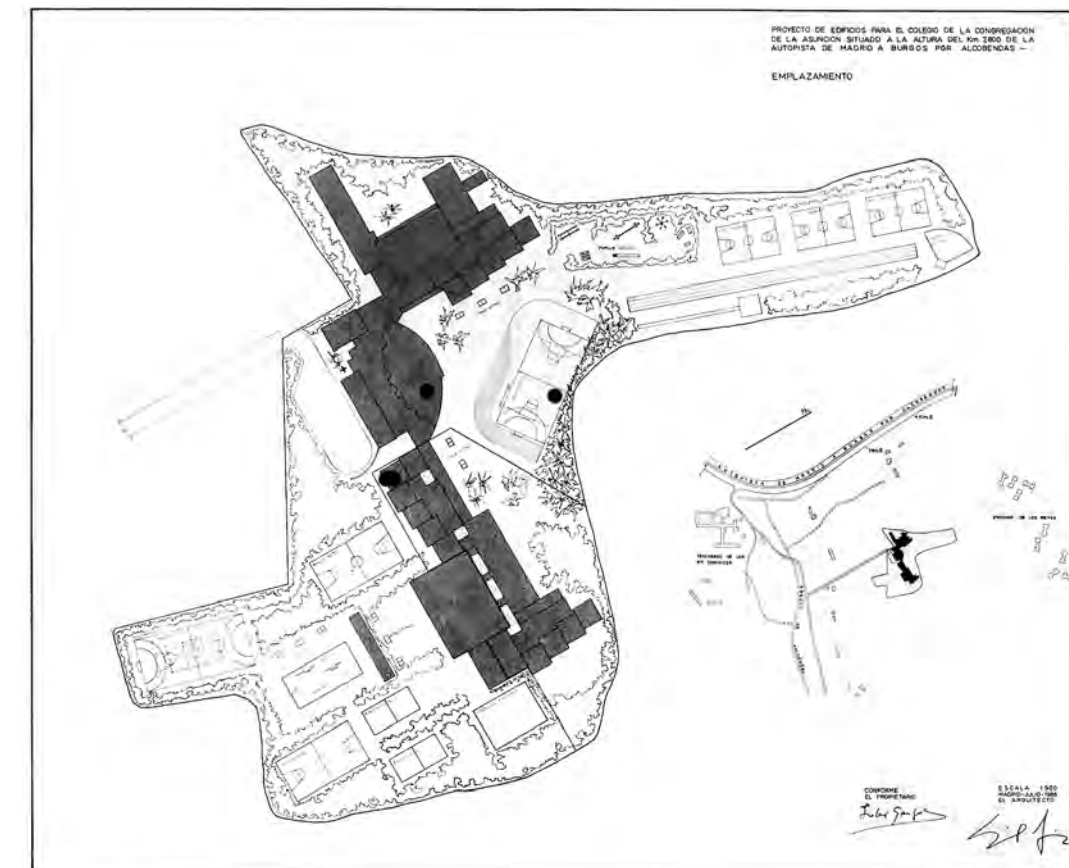
19. PERIS SÁNCHEZ, Diego, 2014, p. 142.

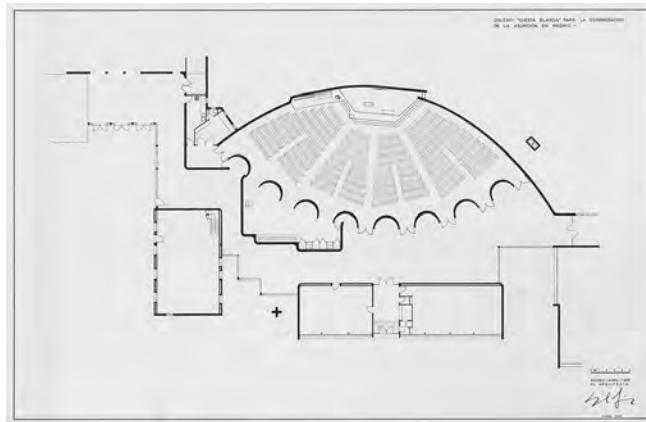


Asunción Cuestas Blancas. Interior de la capilla y banqueta para el altar

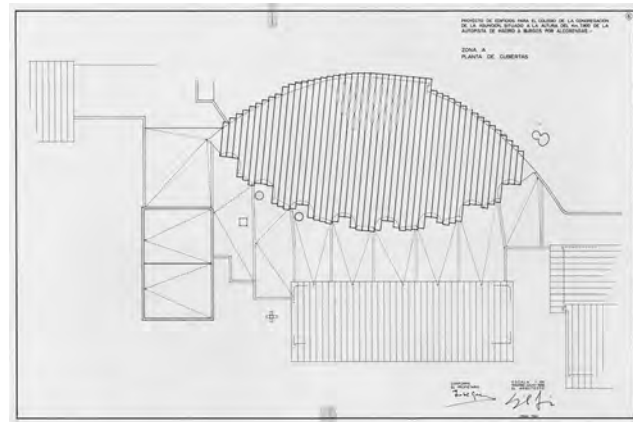


Planta general del colegio de la Asunción Cuestas Blancas

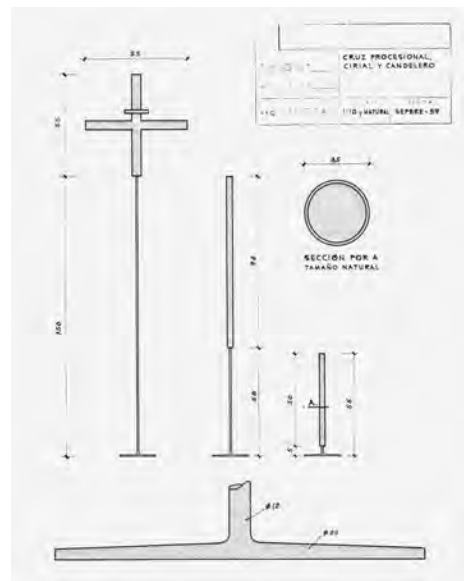
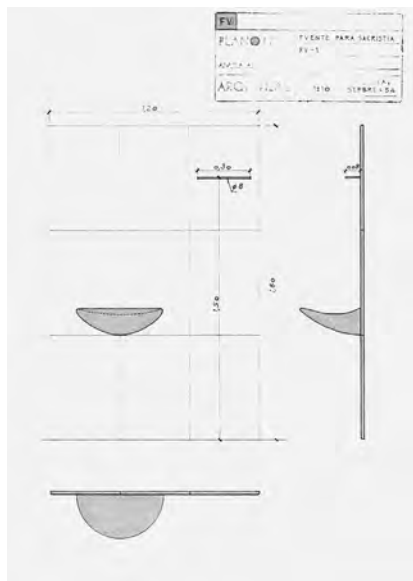




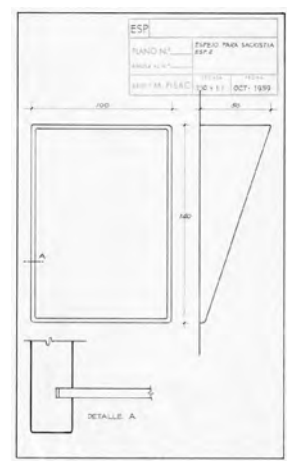
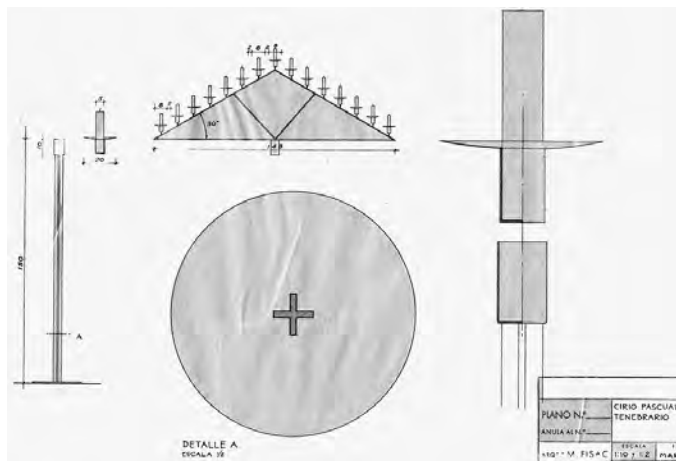
Planta de la iglesia del Colegio de la Asunción Cuestas Blancas



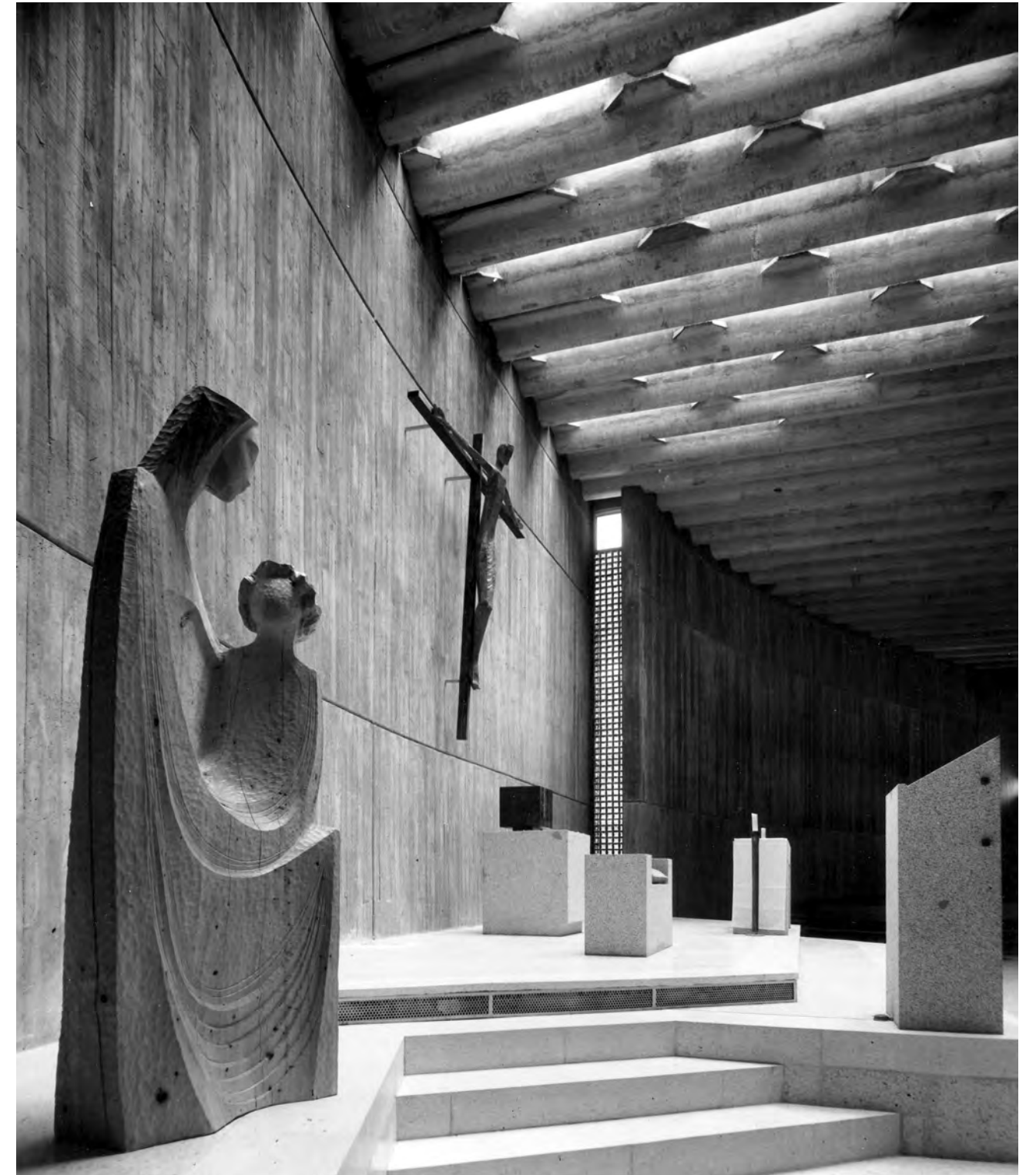
Cubierta de la iglesia del Colegio de la Asunción Cuestas Blancas



A la izquierda, 1954 fuente sacristía  
A la derecha, 1959 cruz procesional  
y candelero



Abajo de izquierda a derecha, 1959 cirio  
pascual y tenebrario y  
1959 espejo sacristía



Iglesia del Colegio de la Asunción. Cuestas Blancas. Detalle de la zona del altar



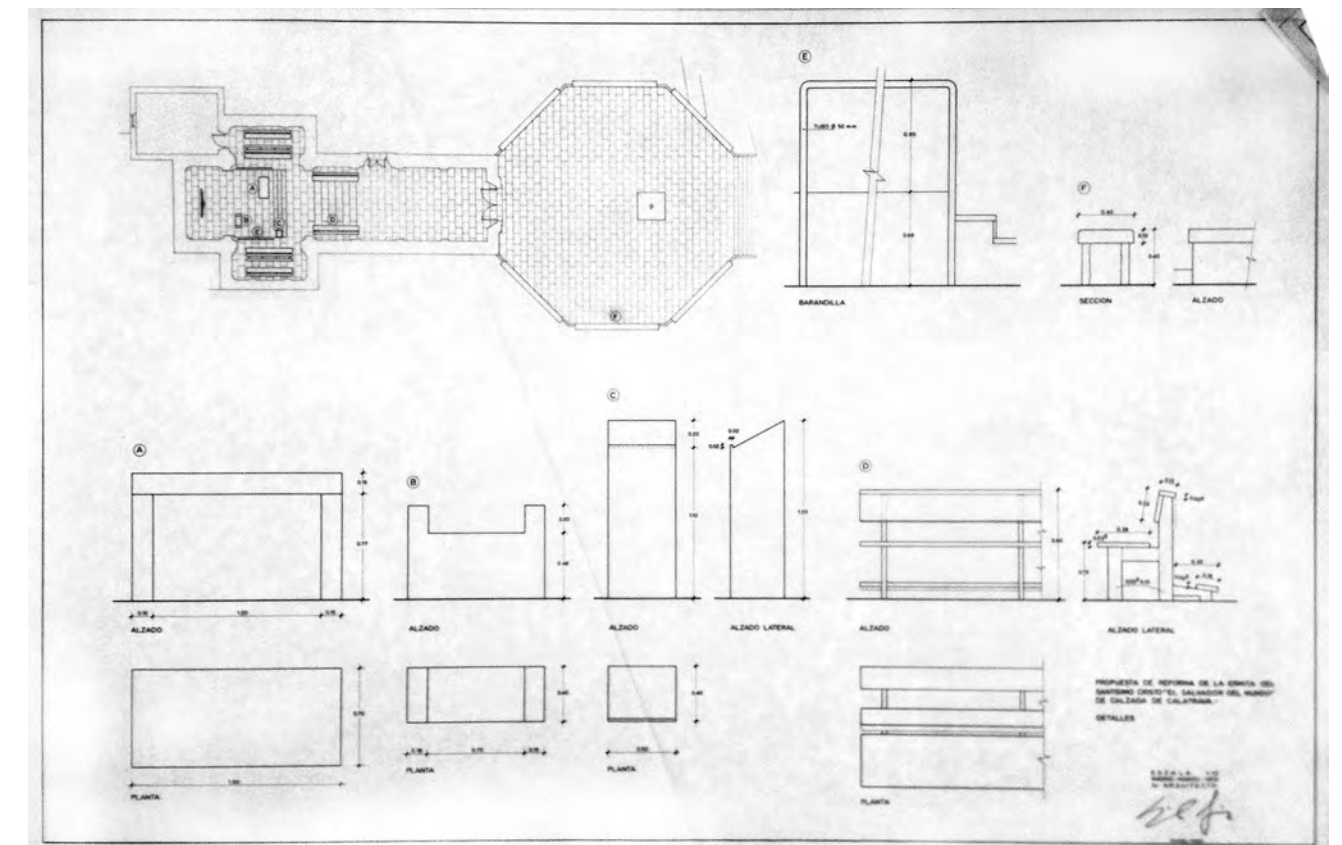
De izquierda a derecha y de arriba abajo, interior de la iglesia. Fotografías Ramón Ruiz Valdepeñas. Abajo, pila de agua bendita y banqueta

### 1976. ERMITA CRISTO SALVADOR DEL MUNDO. CALZADA DE CALATRAVA (CIUDAD REAL)

La ermita del Salvador del Mundo denominada también del Calvario aparece citada documentalmente ya en 1463, por lo que es muy probable que fuese su construcción anterior a esa época. Se incendió en el año 1657 reconstruyéndose a partir del año 1780. Es de planta de cruz latina y cruce-ro abierto por cúpula de planta cuadrada y tiene muros de mampostería con verdugadas y pilares de ladrillo. Tiene una portada de piedra con pilastras y molduras renacentistas, remata el conjunto una amplia espadaña con campana. En las pechinas, inscritas en un medallón, aparecen los símbolos de las cuatro órdenes militares españolas: Orden de Alcántara, Orden de Calatrava, Orden de Montesa y Orden de Santiago. En el interior se conserva una tabla ovalada que

representa la Oración en el huerto del pintor Juan Correa de Vivar pintada entre 1550 y 1557. El retablo es del sevillano Manuel Guzmán Bejarano. En la parte trasera se, conserva la portada de la que fuese Casa del Prior, con umbral, jambas y dintel en piedra labrada con un escudo con dos llaves cruzadas y dos cruces de calatrava a ambos lados. Es la sede del patrón de la localidad.

El proyecto que realiza Miguel Fisac en 1976 para rehabilitar la ermita es esencialmente un proyecto de mobiliario en el que recupera algunas de las piezas utilizadas en anteriores proyectos. Sitiales del presbiterio y ambón están tomados del proyecto de Santa Ana y de la Asunción Cuestas Blancas. El banco es muy similar al proyectado en 1968 como banco de iglesia.



Mobiliario de la ermita Cristo Salvador del Mundo



## Mobiliario: edificios y tiempos

A lo largo de los años Fisac va diseñando mobiliario para algunos de los proyectos que realiza en esos momentos. Proyectos de mobiliario que nacen de las necesidades planteadas en algunos edificios en concreto. En ocasiones, las

soluciones se utilizarán posteriormente en otros espacios y proyectos. Un recorrido por el tiempo y por sus proyectos que nos muestra la evolución de sus concepciones en este ámbito del mobiliario.

### 1941-1942. MEDINACELI 4

Los primeros dibujos de mobiliario de Fisac son de 1941 y se trata de una serie de muebles diseñados para el salón de actos del edificio de la calle Duque de Medinaceli 4 según indica en los planos de los mismos fechados en noviembre de ese año. Un salón de actos del CSIC que era sede de importantes actividades, inauguraciones de curso y de diferentes congresos.

"Es en los años cuarenta cuando se reconvierte la Junta en CSIC y se proyecta su organización completa. Se aborda la construcción de nuevos edificios y se hace necesario su amueblamiento, es cuando la relación entre el entonces presidente Alvareda y el joven arquitecto Miguel Fisac hace que recaigan sobre este último la responsabilidad de buena parte de esos edificios. Prácticamente todo se encuentra bajo la dirección o el dibujo de Miguel Fisac, quien, aun antes de acabar la carrera, trabajando en el estudio de Vallespín, había reordenado el vestíbulo de entrada del entonces Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, en el momento de reconversión del antiguo Centro de Estudios Históricos en la calle de Medinaceli, ya que desgraciadamente no se había llegado a construir el edificio proyectado por Sánchez Arcas en el campus de Serrano. Fisac reformó el espacio dedicado a Salón de

Actos, y anejos, diseñando el recubrimiento de las paredes con paneles de madera y el mobiliario necesario para ellos, hoy disperso por el edificio. El cubrir las paredes con madera resultaba especialmente idóneo, tanto desde el punto de vista acústico como decorativo"<sup>20</sup>.

Diferentes diseños de sillas y mesas para espacios del edificio van siendo diseñados por Fisac.

Una silla para el salón de actos (plano 31.1) sin brazos y otra silla (plano 31.2) con pala en su lado derecho.

El plano 30.3 es una mesa de castaño con una zona superior acristalada también para el salón de actos de Medinaceli 4. El 31.4 es una silla de madera sin brazos fechado en 1942.

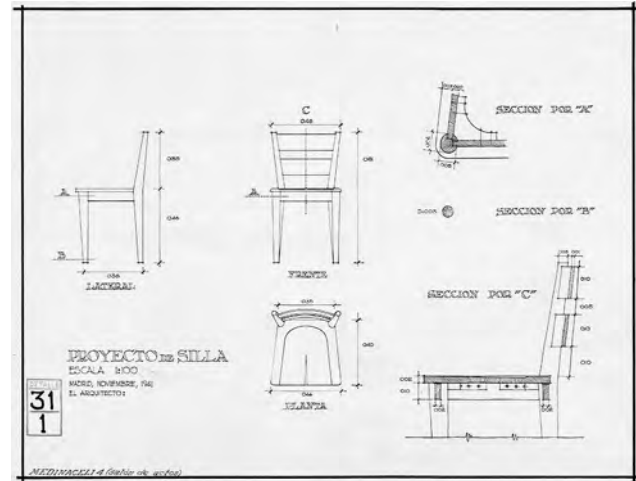
De 1942 es el plano de un sillón con brazos (31.7) también para Medinaceli 4 salón de actos. El sillón 31.9 tiene dos brazos de madera curvada y es también de 1942 para el mismo lugar.

El 31.6 de 1942 es un sofá de 2 metros de ancho también para el salón de actos de Medinaceli 4. El 31.8 acompaña al sillón 31.9 y es un sofá con los brazos iguales que el sillón. El plano 30.2 plantea una mesa de nogal de 1,50x0,60 también para este espacio.

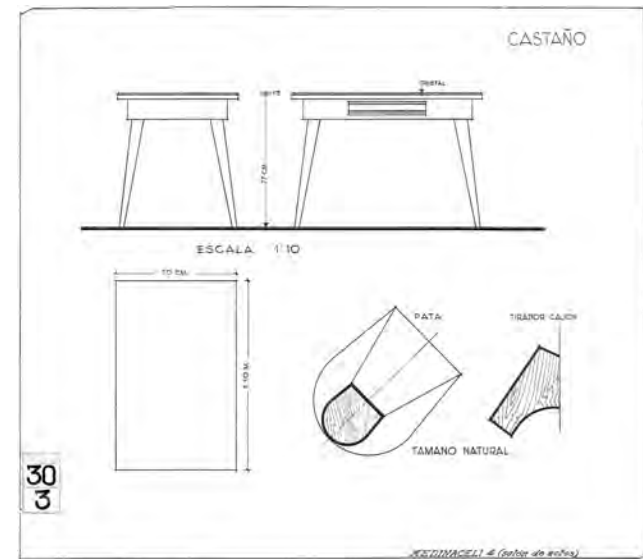
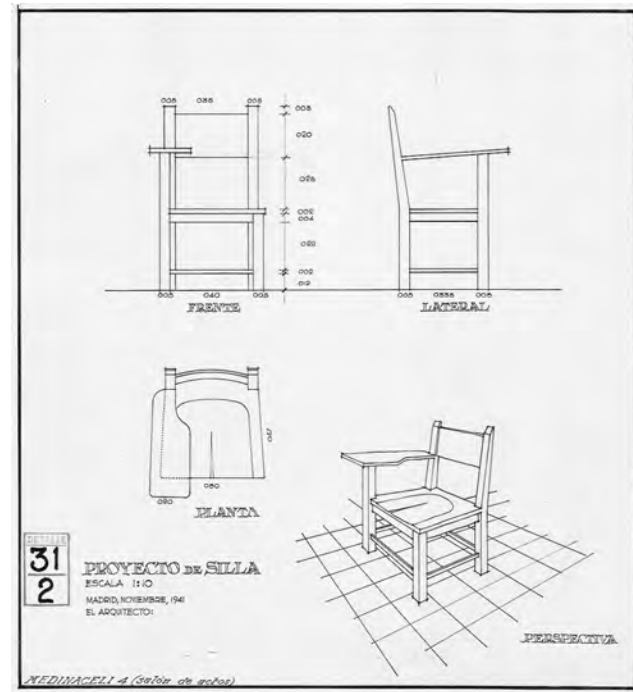
De 1943 es el plano 38.2 de lámpara de vestíbulo. Avenida de la Moncloa 5 (Colegio Mayor Moncloa).

20. AGUILLO, María Paz, "Espacios interiores y mobiliario de Miguel Fisac para el CSIC". *Informes de la Construcción* Vol. 58, 503, 57-64 julio-septiembre 2006 ISSN: 0020-0883, p. 58.

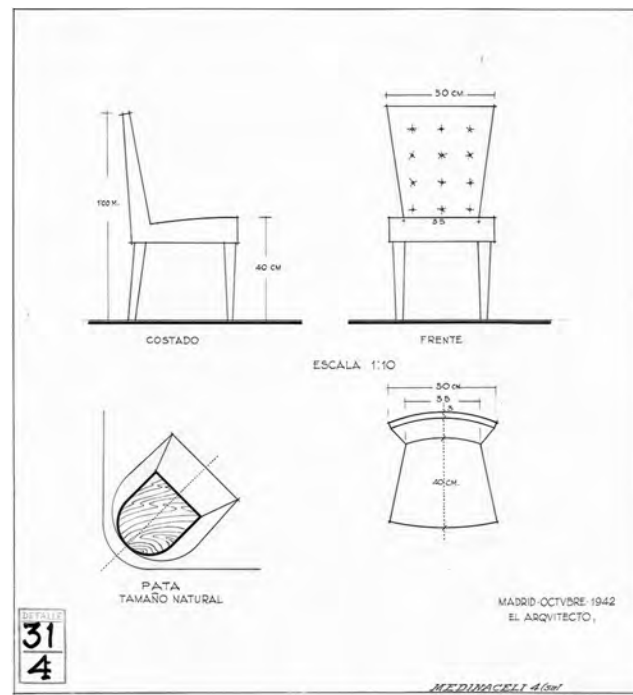




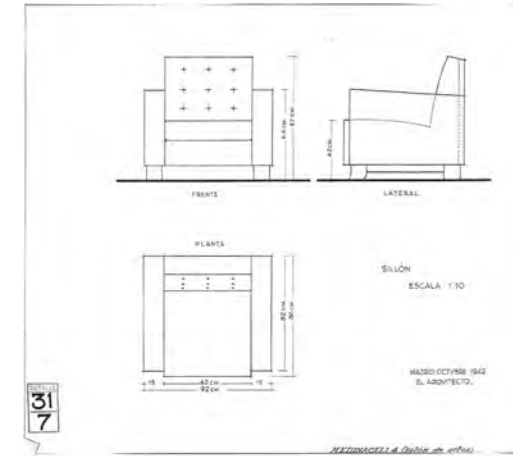
Silla 31.1 y silla 31.2 con pala lateral



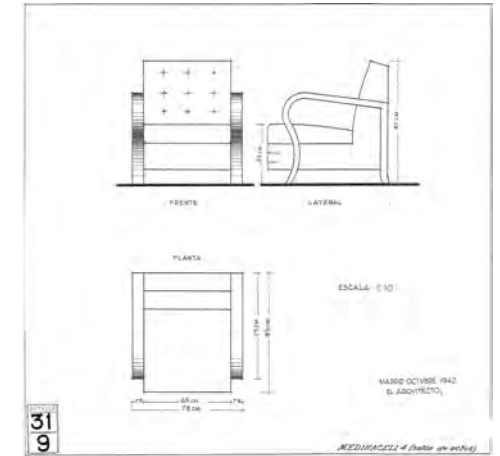
Mesa de castaño



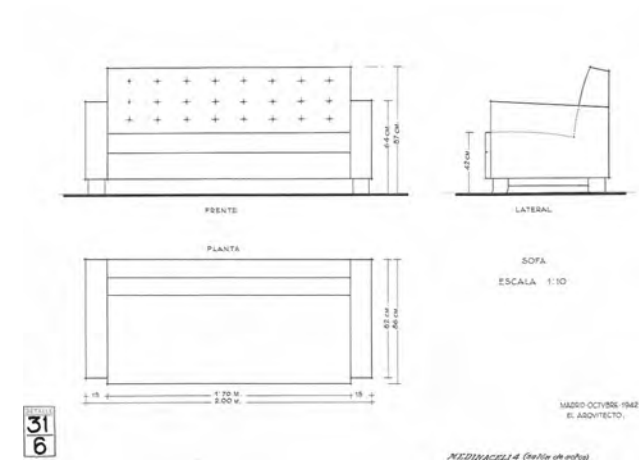
Silla 31.4



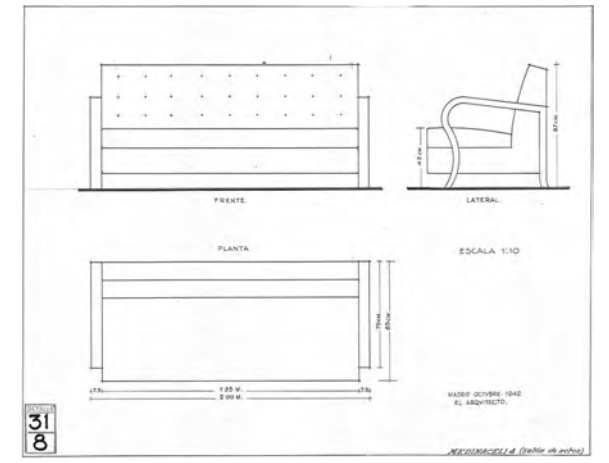
Sillón con brazos



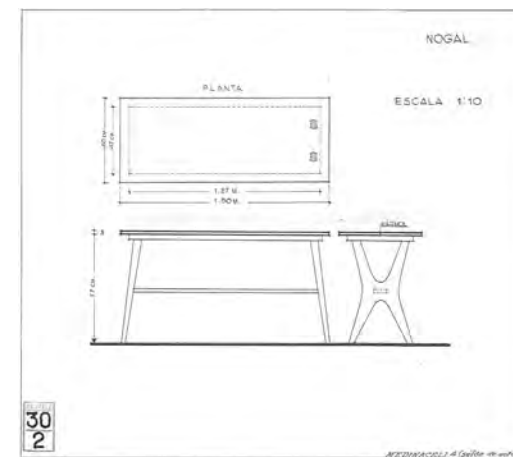
Sillón con brazos curvados



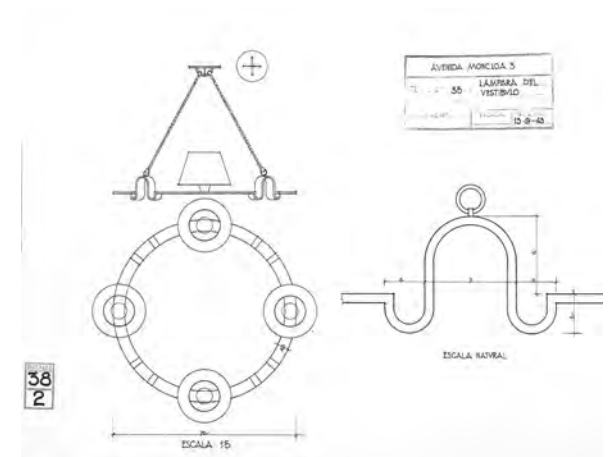
Modelo de sofá



Modelo de sofá



Mesa de nogal



Lámpara para el vestíbulo del Colegio Mayor Moncloa

"También de la época de colaboración de Fisac con Vallespín datan algunos de los muebles que aun hoy se conservan en el edificio del Instituto de Física Leonardo Torres Quevedo, todos ellos de recuerdos decididamente clásicos como la mesa del vestíbulo de entrada con su fuste acanalado, enriquecida con filetes de marquetería en limoncillo a base de rombos, y la ordenación del vestíbulo de la planta superior. Allí, como en otros muchos institutos, se conserva un buen número de consolas, sillones y butacas pertenecientes al conjunto diseñado por Fisac para el Edificio Central, de roble

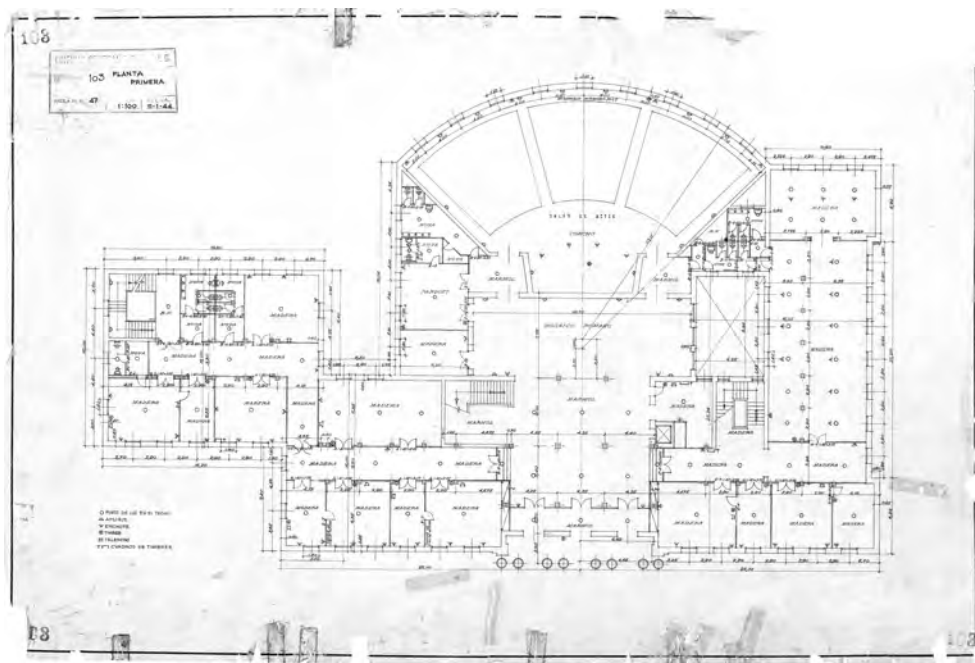
### 1943. EDIFICIO SEDE CENTRAL DEL CSIC

Un proyecto realizado con Ricardo Fernández Vallespín<sup>22</sup> con una planta que enfatiza el acceso con la escalinata de entrada y el eje que se prolonga en el salón de actos de la zona final del mismo.

Un edificio que se quiere representativo y con una calidad especial en la ejecución y acabados de sus interiores. "Ante la carencia en el mercado nacional, diseñó su amueblamiento

con patas piramidales y greca en marquetería de limoncillo. En este edificio, además, hay avances técnicos interesantes como el sistema de ocultar la pantalla y pizarra con paneles de madera plegables, mediante un sistema de poleas, hoy en desuso, en la sala de Juntas del CETET, continuando de esta manera el empanelado en madera de los otros dos muros frente a las ventanas, dotando a estos espacios comunes de una calidez ambiental, aislamiento y acústica idóneas para el desarrollo de sesiones de trabajo conjuntas"<sup>21</sup>.

completo: mobiliario, puertas, picaportes, alfombras, cortinajes, etc., si bien delegó o aceptó en algunos casos los diseños y adornos que las empresas encargadas le hicieron. Aurelio Biosca se encargó de la realización de todo el mobiliario, Corberó de las lámparas y La Navarra del resto de maderas, entre las que destacan, sin duda, las puertas"<sup>23</sup>. Espacios concebidos con un carácter unitario por el uso de los materiales y un



Planta del edificio de la sede central del CSIC

21. AGUILO, María Paz, p. 58.

22. Ricardo Fernández Vallespín fue su tutor en los inicios de su actividad como arquitecto. Proyectos como el edificio central del CSIC los realiza Ricardo Fernández Vallespín con Fisac como colaborador cuando éste aún no había terminado la carrera. Una excelente biografía de Ricardo Fernández Vallespín y una buena descripción de los orígenes de la actividad del Opus Dei: GONZÁLEZ GULLÓN, José Luis y GALAZZI, Mariano, "Ricardo Fernández Vallespín, sacerdote y arquitecto (1910-1988)", en *Studia et documenta*, vol. 10, 2016, pp. 45-95. [https://www.isje.org/setd/2016/4\\_GullonGalazzi\\_SetD10.pdf](https://www.isje.org/setd/2016/4_GullonGalazzi_SetD10.pdf). Consulta marzo 2018.

lenguaje clásico reinterpretado por Miguel Fisac. Numerosos detalles constructivos que van desde los tiradores de las puertas, las lámparas y muebles de cada una de las estancias.

"Al hacer muebles me llevó el hecho de que si no era yo quien diseñara el mobiliario para el interior de mis obras, todas las habitaciones de mis proyectos estarían ocupadas por los horrendos muebles de época. Por lo tanto, mis muebles responden a necesidades que yo me planteé para que aquello no resultase un disparate y el resultado general tuviera un compuesto armónico"<sup>24</sup> decía Miguel Fisac.

Para la presidencia, sala de juntas y sala de autoridades diseñó tres cómodas chapadas en caoba con filetes de latón y encimera de mármol blanco veteado. En los frentes una decoración con imágenes de vasos griegos que Biosca encargó a un pintor catalán. "Para estos espacios nobles, Fisac eligió cortinajes, tapicerías y alfombras en color rojo y dorado, encargándose las alfombras, siguiendo su diseño, a los Fernández, colocando en sus paredes los cuadros de Joaquín Valverde.

Para el salón de actos, en cambio, el color fue cuestión exclusivamente de las existencias que Fisac encontró en el paupérrimo mercado madrileño. Como se ha apuntado, de los metales se encargó Corberó, firma que diseñó alguna lámpara de brazos que no fueron del gusto del arquitecto, quien se encargó después, personalmente, del resto de la iluminación".

La biblioteca tiene un diseño clásico en su composición, los ficheros estaban en el paso entre los despachos del personal y la sala de lectura, con mesas altas en el centro, siguiendo el mismo diseño con fileteado de limoncillo, y sillas altas y con escabel para los pies. La sala de lectura tenía un eje central, a la derecha del cual se disponían las mesas grandes para los lectores, y a la izquierda espacios unipersonales para investigadores, separados por las librerías en cuerpos de cinco metros abiertos con soportes para los libros a ambos lados. Al fondo estaba la sala de revistas, con varias mesas largas para su consulta y una zona de descanso con sillones y velador y la sección internacional con expositores. La biblioteca ha desaparecido en la actualidad.

23. AGUILO, María Paz, p. 58.

AGUILO, María Paz, 2001. "Acerca del diseño y el mobiliario del Consejo Superior de Investigaciones científicas" en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC.

24. CANOVAS, A. ed. 1997. *Miguel Fisac*, Madrid, Ministerio de Fomento, p. 14.



De arriba abajo, mesa vestíbulo. Sala autoridades. Sala de reuniones

Un mobiliario diseñado en una línea clásica a la que se podría aplicar la reflexión que Fisac hace sobre la arquitectura realizada en estos edificios:

"La ocasión de hacer el anteproyecto de una adaptación del auditorio del antiguo Instituto Escuela e Iglesia del Espíritu Santo, que tanto gustó al ministro de Educación José Ibáñez Martín, me proporcionó la oportunidad de realizar aquella iglesia, el edificio Central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el edificio de los Geos (Edafología, Ecología y Fisiología Vegetal) que forman un conjunto axial.

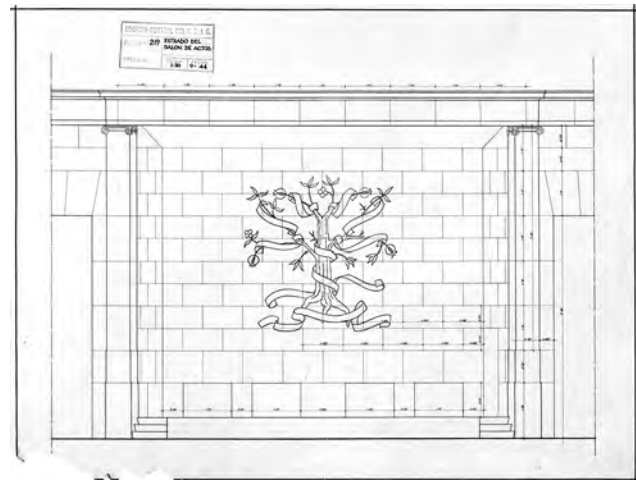
Estos edificios realizados entre 1942 y 1945 gustaron y parecieron entonces "rabiosamente modernos". Tanto en los proyectos como en la ejecución de las obras de todas aquellas construcciones, que realicé directamente por administración, según exigencias de la ley de contabilidad de la época, trabajé mucho, con gran entusiasmo, diseñando todo: picaportes, aparatos de luz, mobiliario... porque en el mercado no había nada aprovechable.

Así adquirí esos conocimientos prácticos y directos de albañilería y otros oficios que tanto me han servido a lo largo de mi vida profesional y que me han proporcionado una relación familiar e inmediata de la obra, no como la que adquieres en las visitas.

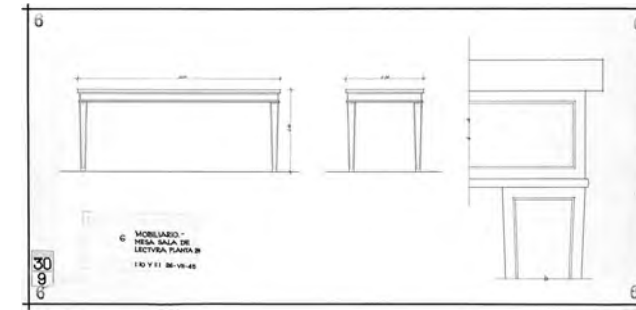
Al terminar, y aceptando que todo había resultado, más o menos, como yo había previsto, sentí con toda seguridad, sin mediar ninguna clase de discurso racional exterior o interior, que aquello no era un camino. Que aquella arquitectura podría no estar mal, pero nacía ya muerta"<sup>25</sup>.

Miguel Fisac va abriendo su mentalidad a nuevas ideas y para ello los viajes que realiza a diferentes países, en relación con algunos encargos del CSIC son fundamentales. Con catorce años visita Lisboa mientras estudiaba el bachillerato en Badajoz y en 1942 volverá en su viaje fin de carrera, consciente de su actitud de viajero curioso, con un objetivo claro: el conocimiento de la arquitectura en otros países, un interés que le acompañará toda su vida.

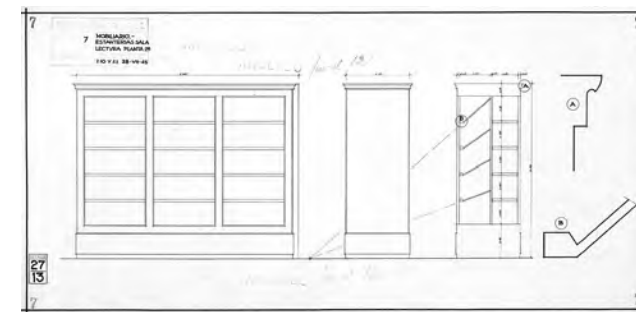
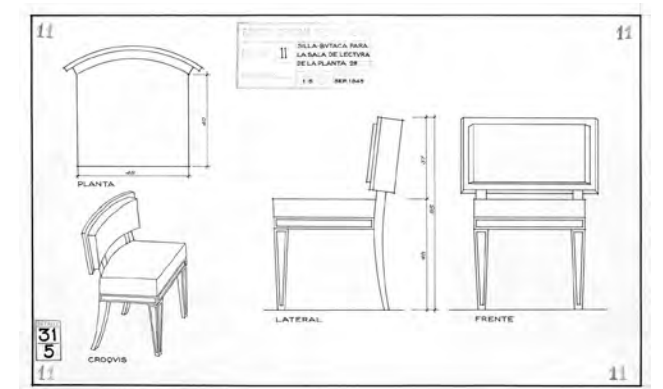
Salón de actos



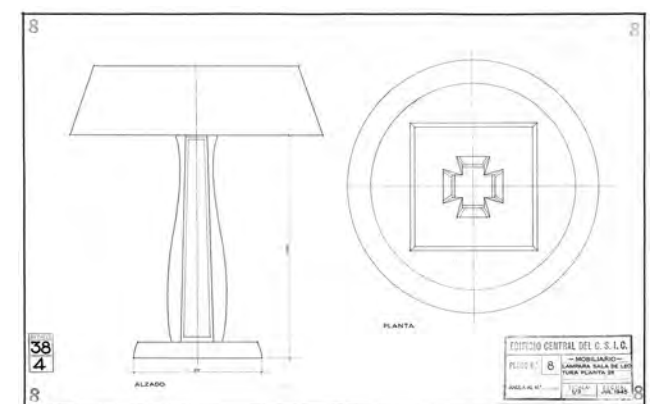
25. FISAC SERNA, Miguel, 2007, *Cartas a mis sobrinos*, Edición Fundación Fisac, p. 19.



A la izquierda, mesa de sala de lectura  
A la derecha, silla butaca de sala de lectura



A la izquierda, estantería de sala de lectura  
A la derecha, lámpara de sala de lectura



En 1949 Fisac viaja a Suiza, Francia, Suecia, Dinamarca y Holanda en los meses de octubre y noviembre. En enero, mayo y junio de 1949 viaja en varias ocasiones a Italia. Sus viajes quedan reflejados de diferente manera en escritos e imágenes. Uno de los documentos más interesantes son los cuadernos de viaje, pequeñas libretas en las que va anotando a modo de diario las visitas y actividades<sup>26</sup>.

"En efecto, desde 1949, realiza una ingente cantidad de viajes gracias a los que conoce, en primera persona, además de las construcciones clásicas de Grecia y Roma, o las ciudades más representativas desde los Ángeles a Bangkok, las obras más recientes de los arquitectos más en boga en el momento. El mismo afirma haber visitado, aunque luego mantenga una posición crítica ante su arquitectura, "casi toda la obra de Mies Van der Rohe"<sup>27</sup>.

Varios de esos cuadernos recogen información de viajes especialmente significativos:

- Viaje a Suiza, Francia, Dinamarca, Holanda octubre-noviembre de 1949.
- En los años 50 viaja a Japón en varias ocasiones y empieza a interesarse por la casa tradicional japonesa.
- Viaje a Suiza del 8 al 12 de marzo de 1954.
- Viaje a Viena el 10 de octubre de 1954.
- Viaje alrededor del mundo del 17 de agosto de 1955 al 28 de septiembre.

La influencia positiva que la arquitectura del norte de Europa va a tener en su obra va a ser patente desde finales de los años cuarenta en muchos de sus proyectos y también en el diseño del mobiliario que va a realizar en esta época.

26. APARICIO FRAGA, Jaime, 2016, *Memoria, aprendizaje y experimento. La invención del paisaje en Miguel Fisac*, Tesis doctoral leída en 2016 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

27. APARICIO FRAGA, Jaime, 2016, p. 26. Muchas de sus opiniones sobre las obras que visita se recogen en el libro FISAC SERNA, Miguel, *Cartas a mis sobrinos*, Edición de la Fundación Fisac, 2007.



Biblioteca del edificio central del CSIC. Sala de revistas



Biblioteca del edificio central del CSIC. Sala de lectura



Edificio central del CSIC. Vestíbulo de acceso

### 1947. FUNDACIÓN GÖERRES

Para la Fundación Göerres proyecta un conjunto de sillas y diferente mobiliario en 1947. La denominada silla Toro la estudiaremos más adelante dado que si bien comienza a utilizarse en este espacio será uno de los muebles más utilizados por Miguel Fisac en diferentes proyectos.

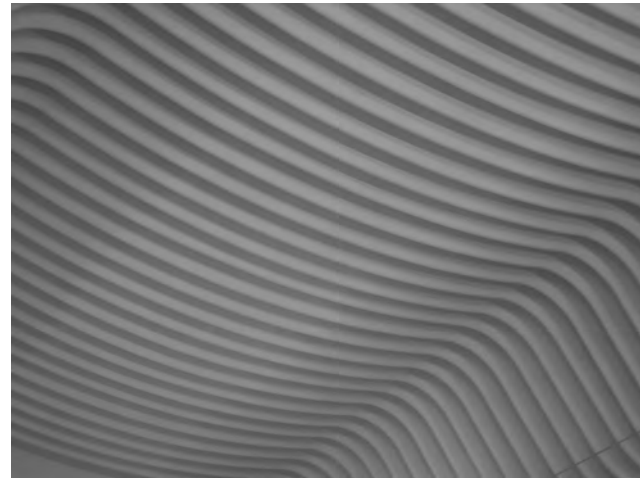
"El local que provisionalmente estuvo durante varios años dedicado a parroquia de san Agustín de Madrid y después de que dicha parroquia se haya trasladado a un edificio construido exprofeso, se trata de habilitarlo para dependencias necesarias del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Se estudió para ello, con arreglo a las indicaciones que se me habían hecho por el Excmo. Sr. Presidente del Consejo de Investigaciones, y de acuerdo también con los diferentes directores de los institutos, un recinto mixto biblioteca-salón de actos que pudiera servir, de una manera permanente, como biblioteca especializada y de otra, también, como pequeño salón de actos para conferencias especialistas<sup>28</sup>. El espacio tenía una zona central libre en cuyo frente estaba el estrado con cinco asientos para conferencias y presentaciones y en el lateral cinco espacios acotados por las estanterías, con mesas de trabajo y cuatro sillas cada uno de ellos.

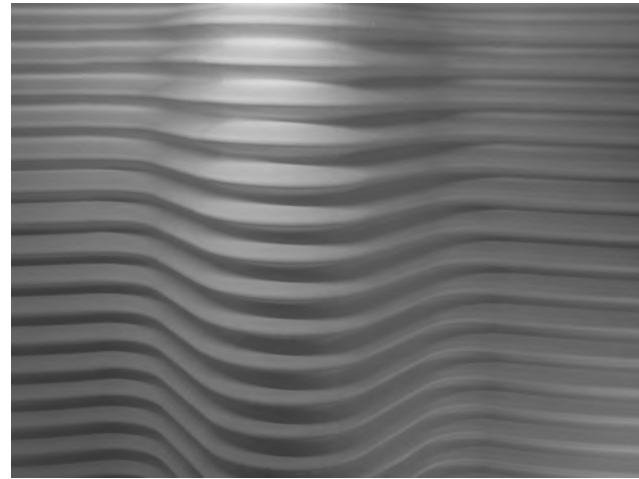


Fundación Göerres

28. FISAC SERNA, Miguel, *Memoria del proyecto de la Biblioteca de la fundación hispano-alemana Göerres*. AFF 63. Claustro del Espíritu Santo. Serrano 117, Madrid. En la planta de distribución del espacio Fisac rotula: Proyecto de habilitación de locales para Biblioteca de los Institutos de Escuela Eclesiástica Jorge Juan, de Matemáticas, etc. del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.



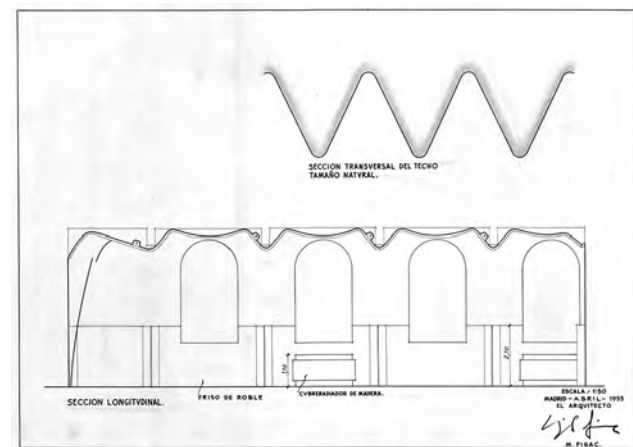
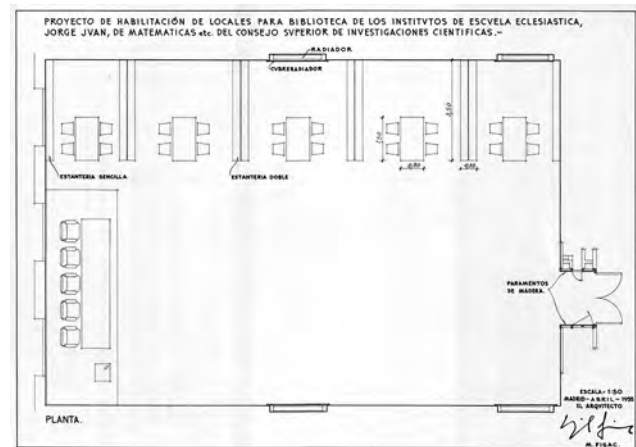
Techo de la Fundación Göerres



Para esta sala diseñó Fisac según sus palabras, "una serie de muebles, sillas bancos, mesas, mesas auxiliares, mesas de centro, armarios, estanterías, etc., todos ellos de madera de roble, para los que pensé separar lo propiamente estructural de cada mueble del acomodo, asientos, respaldos, tableros de mesa, estanterías, etc.". Una docena de sillas se conservan en la sede de la actual Biblioteca Hispano-Alemana Göerres, actualmente ubicada en el Seminario Conciliar de Madrid. Fueron realizadas por La Navarra y conservan

hoy las tapicerías originales. Este conjunto y los que siguieron son series y variaciones de modelos con estructuras de madera en las que los tirantes del mismo material recogen la forma de los esfuerzos y aceptan que el nudo de anclaje de la madera debe tener mayor dimensión que la sección necesaria para trabajar a tracción<sup>29</sup>.

Un espacio en el que ensaya un techo con formas curvadas que incorpora la iluminación superior. En medio de la zona del salón de actos un elemento vegetal sobre una forma natural.



Planta y sección del espacio

29. AGUILO, María Paz, p. 59. Ver explicación que Fisac da de estas en la pág. 123 de este estudio. (silla Toro).

### 1950. INSTITUTO NACIONAL DE ÓPTICA DAZA VALDÉS

Un edificio para albergar los laboratorios de las diferentes áreas de trabajo del instituto: óptica, física teórica, espectros atómicos y moleculares, fotometría, óptica fisiológica etc. Se sitúa en el lado norte del campus del Consejo Superior de Investigaciones Científicas ocupando el espacio entre los edificios de la Fundación Rockefeller y de la Capilla del Espíritu Santo, completando el lateral de la plaza que se orienta al mediodía. Se sitúa, sin embargo, en una posición retranqueada respecto a los dos edificios citados dada la diferencia de alineaciones y alturas. Y además el volumen del edificio anejo a la capilla, sede de la Biblioteca Hispano-Alemana, que tiene grandes ventanales en su lateral no permite ocupar ese espacio. Por ello cada edificio es independiente dentro de una cierta unidad del conjunto con una autonomía formal. El nuevo edificio se plantea como un gran frente con un centro que establece la simetría general del conjunto. Un esquema clásico, pero que se rompe de alguna manera dentro de un lenguaje más contemporáneo<sup>30</sup>.

El pórtico de acceso es una pantalla cóncava de granito de escasa altura y composición horizontal, con dos bajosrelieves escultóricos, situados a los dos lados de la puerta central, aunque sin mantener la simetría, dadas las dimensiones y colocación de cada uno de ellos. La fachada tiene una composición centrada respecto de este elemento de acceso con 6 huecos a cada lado. Se han eliminado totalmente

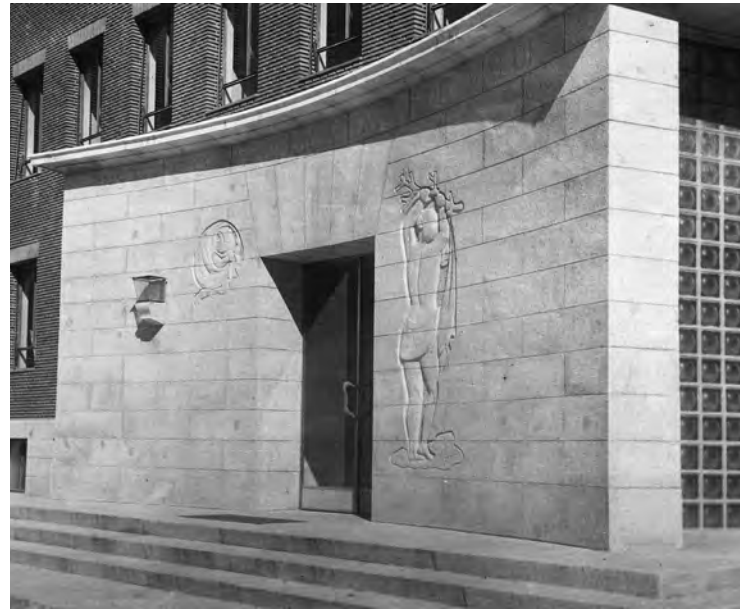


Mobiliario de la cafetería del Instituto Nacional de Óptica Daza Valdés



Mobiliario de la cafetería del Instituto Nacional de Óptica Daza Valdés

30. FISAC, Miguel, 1948, *Memoria Instituto Nacional de Óptica Daza Valdés*. AFF 015.



Vista del exterior del edificio y mural de José Luis Picardo

los elementos clásicos de otros proyectos y la geometría de la repetición de huecos, las proporciones entre los diferentes elementos y el ritmo tanto en horizontal como en vertical con los elementos definidores del alzado del edificio definen una nueva concepción del proyecto<sup>31</sup>.

En el edificio ensaya espacios que ha visto en sus viajes a los países nórdicos especialmente en la pequeña cafetería. Formas onduladas en techos y en los muebles de este espacio. El diseño del tirador lo recogemos en un apartado posterior.

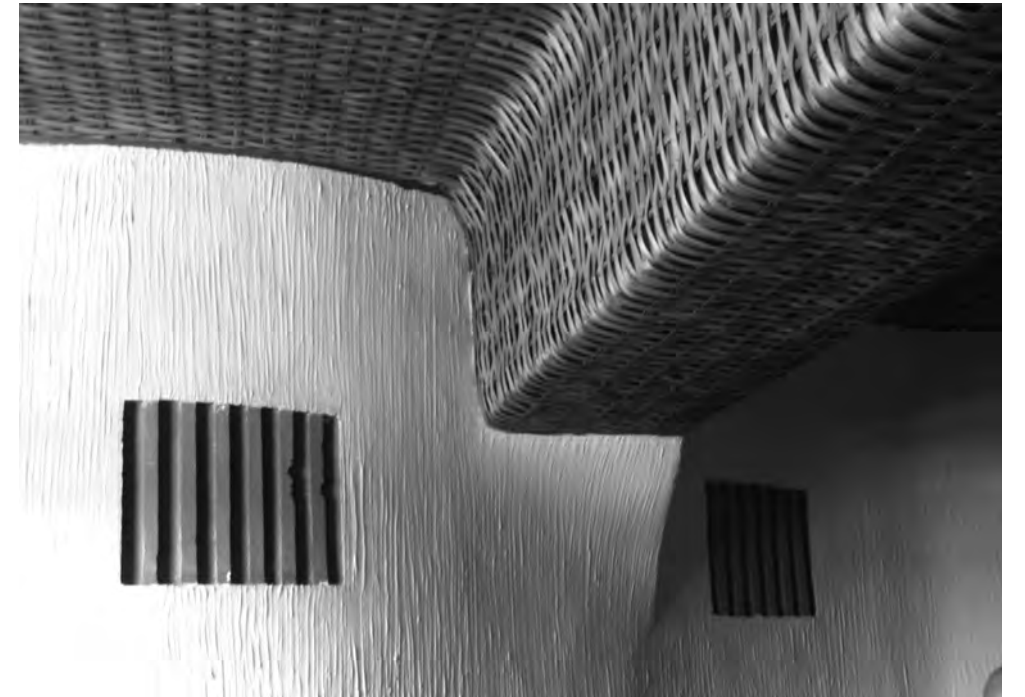
“El espacio más interesante, destacado en todos los estudios sobre su obra, fue el bar de planta arriñonada, centrado por la chimenea. La barra se situaba frente a la entrada un poco retrasada y la pequeña cocina quedaba oculta tras el muro curvo que cerraba el espacio centrado



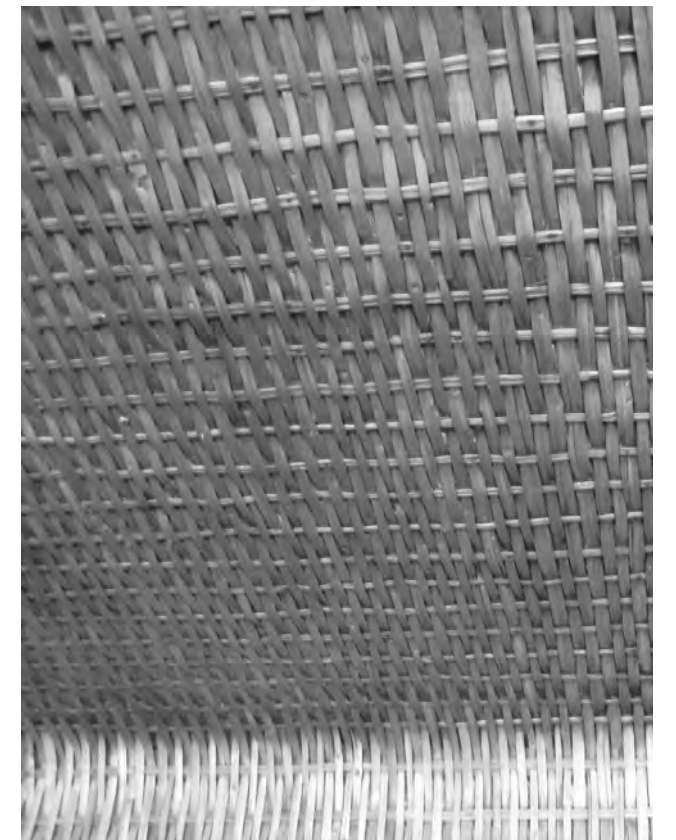
por la chimenea. Para conseguir una unidad visual y mejorar la calidad acústica, cubrió el techo con tiras de avellano cruzadas, al modo de la cestería norteña, solución existente también en los interiores nórdicos de Aalto. El mobiliario es muy simple, realizado en aglomerado y madera de chopo por La Navarra, y que se conserva en buena parte, sofás curvos, éstos algo desfigurados por las tapicerías, taburetes altos para la barra y bajos, sillas y mesas que se repiten en una habitación situada tras la chimenea, el club, destinado a tertulias, con butacas, sofás, mesas más altas, y cuyo testero estaba decorado con un mural de José Luis Picardo, representando a Copérnico, tema lógicamente alusivo a la anteojería, que se conserva hoy día gracias al cristal que lo protege en dependencias del hoy Instituto Miguel A. Catalán<sup>32</sup>.

31. "L'Institute d'Optique de Madrid", *La technique des travaux*, 11/12 (1952).

32. AGUILO, María Paz, pp. 61-62.



Detalles del techo.  
Fotografías Javier Navarro Gallego





Interior cafetería Daza Valdés.  
Fotografías Javier Navarro Gallego



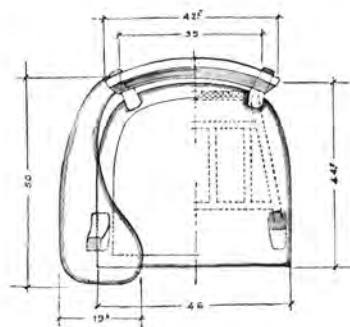
Instituto de Óptica Daza Valdés. Cafetería.  
Fotografías Javier Navarro Gallego

La *Revista Nacional de Arquitectura* publicaba en su número 102 de 1950 un amplio reportaje sobre el proyecto con las siguientes referencias:

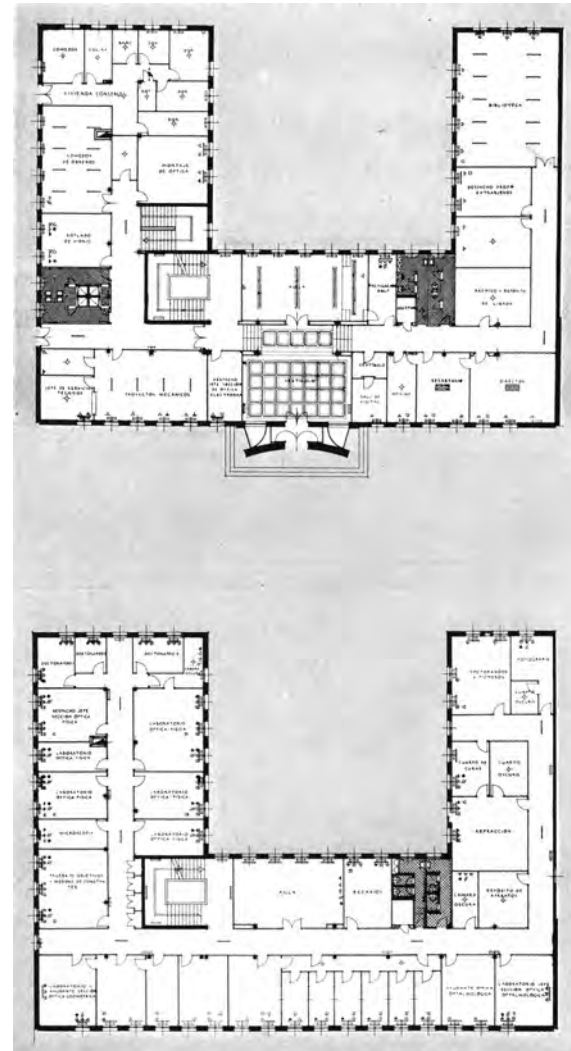
"Dos vistas y planta del bar. Pavimento de baldosa de barro cocido, techo antiacústico de avellano trenzado a su color natural, paramentos en calados en basto, mobiliario en madera de fresno a su color, tapizado con tela, ejecutado a mano". Acompañando al texto una planta en la que sobre fondo negro destacaba la forma ondulante de la planta y el mobiliario de esta. En otra de las páginas presentaba una

vista de un aula con el siguiente texto: "Una vista del aula. Pavimento de linóleoum, techo antiacústico de placas perforadas de escayola armada y lana de vidrio. Iluminación natural a través de cristales termolux e iluminación fluorescente dirigida en el techo. Puertas de madera de roble con rodapié y placas de manivela de caucho rojo. Mobiliario de castaño en su color natural, con guarda cantos metálicos y contera de goma, y asiento y respaldo de fieltro embutido"<sup>33</sup>. Y junto a ello, un detalle de la silla con pala en un lado para las aulas.

33. FISAC SERNA. Miguel 1950, Instituto Nacional de Óptica "Revista Nacional de Arquitectura, año X, nº 102, junio 1950, pp. 253-260.



Silla para zona de aulas del edificio. RNA nº 102. 1950



Plantas del edificio



Planta de la cafetería



Fotografía RNA nº102. 195

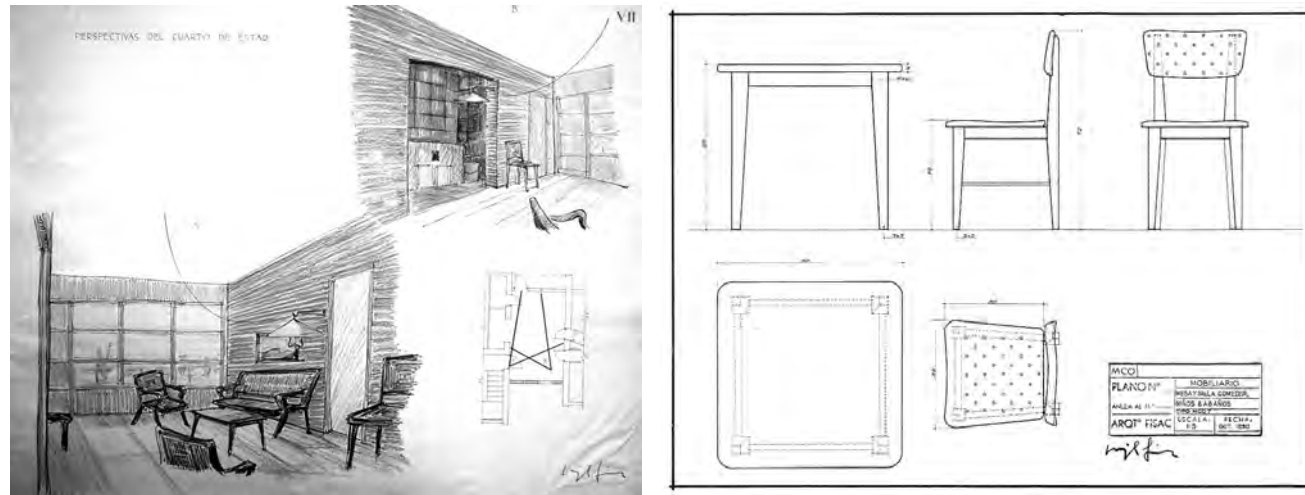
### 1950. CASAS EN CADENA

En 1949 el Colegio de Arquitectos de Madrid convocaba un concurso para viviendas de renta reducida al que concurrían arquitectos como Miguel Fisac o Miguel García Monsalve. Fisac hace su propuesta de viviendas en cadena, con cocina como *laboratorio* y con bloques de tres plantas según el modelo nórdico que él había visto en Goteborg, Estocolmo o Malmö. Frente a las ideas planteadas por Vallejo rechazaba la prefabricación y reclamaba el sistema tradicional constructivo. Las viviendas propuestas por Fisac plantean una serie de muros de carga perpendiculares a la fachada que pueden cambiar de luces según las dimensiones requeridas para cada vivienda. En la entrada se localiza el vestíbulo de acceso, la zona de cocina y el salón que lleva a los dormitorios que se abren a las dos fachadas. De esta manera se pueden diseñar viviendas de diferente número de dormitorios.

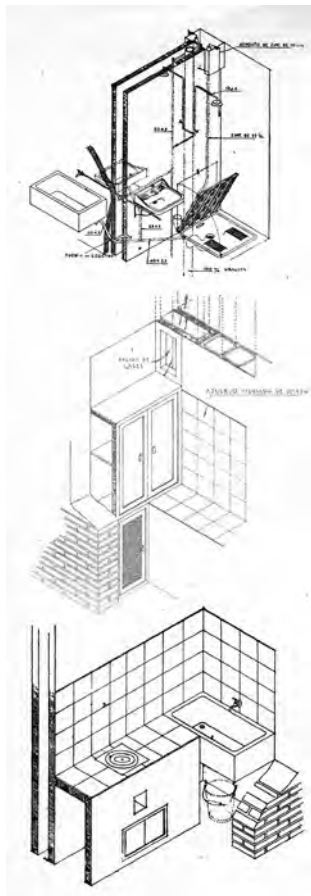
La carpeta del proyecto de viviendas en cadena que se conserva en el archivo de la Fundación Fisac consta de

9 paneles en los que Miguel parte de la visión de usos de la vivienda y dimensiones de cada espacio hasta llegar a la propuesta que hace para el concurso. El primero de los paneles presentados al concurso presenta las funciones de la vivienda. El hombre necesita la casa para convivir con su familia y descansar de su trabajo, comer, asearse y dormir. Para la mujer, además, la casa es lugar de trabajo doméstico y de la limpieza de la misma casa. Para los hijos pequeños es lugar de juegos cuando no existan lugares adecuados. El panel segundo analiza las medidas de cada una de estas necesidades y revisa las dimensiones del espacio de convivir y descansar, de comer, tanto de preparación de los alimentos como del comedor, de asearse con lavabo, ducha e inodoro y de dormir con las medidas de la cama de matrimonio y cama individual<sup>34</sup>. Junto a las propuestas de distribución una apuesta novedosa en la fachada con elementos de madera y grandes superficies acristaladas.





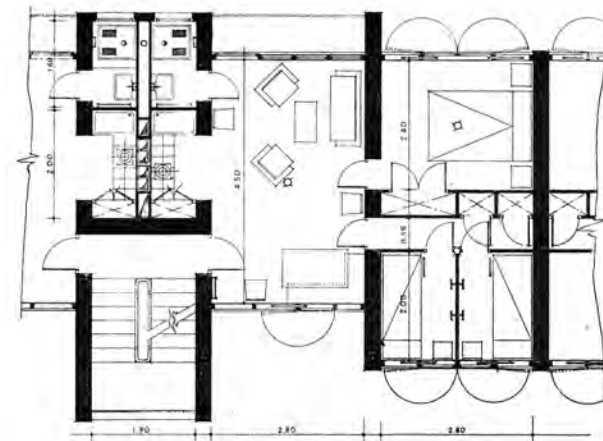
Detalle de la mesa y silla para niños de la zona del comedor es de ese momento



Instalaciones de cocina y aseo

Una de las indicaciones de los proyectos de vivienda pública era amueblar un piso piloto para comprobar la adecuación de los espacios y sugerir a los nuevos usuarios las posibilidades de este. En el proyecto presentado por Fisac el plano VII presenta el interior del salón-estar amueblado.

Las zonas de cocina y aseos se encontraban anejas para optimizar las instalaciones de la vivienda. En el espacio destinado a cocina no hay mobiliario y el equipamiento se reduce a una construcción de fábrica de ladrillo en la que se sitúa la zona del hogar y una pileta lavadero en la esquina del pequeño espacio. El espacio de cocina se abre y comunica directamente con el salón-estar.



Planta de una vivienda tipo

34. PERIS SÁNCHEZ, Diego, 2016, *El proyecto residencial de Miguel Fisac*. Madrid, Bubok, pp. 21-30.

### 1950. LIBRERÍA CIENTÍFICA PARA EL CSIC, MEDINACELI 4

Un proyecto en el que concibe el espacio interior con criterios claramente renovados y propuestas que se acercan a los diseños nórdicos que ha podido ver en sus viajes. En 1949 ha viajado por diferentes países europeos para estudiar edificios de investigación con animales para su proyecto del Instituto Cajal de Microbiología. Allí es donde descubre la arquitectura de Asplund y valora sus aportaciones. Fisac cuenta en el libro *Cartas a mis sobrinos* la experiencia de este viaje: "El encargo de Instituto de Microbiología del CSIC me obligó a documentarme sobre instalaciones de estabulación de animales de experimentación: ratones, ratas, caballos, conejos etc., y viajé por toda Europa visitando centros en los que existían esta clase de instalaciones... Sin embargo, a mí Asplund me dio una respuesta que ningún otro arquitecto de nuestro tiempo me había dado: es decir, que se podía hacer a la vez una buena arquitectura de aquel momento, o más propiamente una arquitectura para los hombres de nuestro tiempo"<sup>35</sup>.

La librería está situada en la planta baja de lo que fue el edificio del antiguo palacio del hielo y del automóvil, edificio construido entre 1920-22 según proyecto del arquitecto belga Edmond de Lune, y con dirección de obra de Fernando García Mercadal y Gabriel Abreu. Hasta 1928 cuando lo compra el Estado para Centro de Estudios Históricos y Patronato Nacional de Turismo y Unión Iberoamericana, se estuvo utilizando como palacio de hielo, juegos en general y exposición de automóviles. La reforma para los nuevos usos la realizó Pedro Muguruza, quien abrió patios en el interior para iluminar las nuevas dependencias y construyó un nuevo forjado en lo que era la entreplanta de la sala de patinaje.

En 1940 se cedió al CSIC, y se añadió una cuarta planta al edificio por Ricardo Fernández Vallespín, con quien trabajaba, siendo todavía estudiante, Miguel Fisac, que diseñó el nuevo salón de actos y el actual pórtico de cuatro columnas de piedra. Diez años después de la que fuera probablemente su primera obra, realizó la librería que todavía se conserva y

que se salvó del incendio que asoló el edificio en 1978. Fisac modificó las fachadas, duplicando el tamaño de los huecos y suprimiendo rejas y órdenes, para construir finalmente unos inmensos ventanales de vidrio de una sola pieza (2,9x1,85 m).

Un elemento fundamental de la fachada es la entrada, pequeña caja de vidrio. Un elemento que obliga a un acceso pausado con escalones que alcanzan el nivel en el que se desarrolla el espacio interior. La entrada tiene a ambos lados dos escaparates simétricos que se cierran con una L de vidrio. La puerta tiene referencias a los diseños nórdicos con sus picaportes singulares y la forma curvada. Una fachada que quiere abrir este espacio al exterior mostrando las publicaciones y sobre todo haciendo visible desde la calle el interior del edificio.

La tienda está organizada como una gran estancia de madera de abeto, desalburizado. El espacio interior está definido por paredes llenas de estanterías de madera, únicamente interrumpidas por la escalera de subida a la planta superior, actualmente desaparecida, y por las ventanas del escaparate y la entrada. La gran sala aloja un mobiliario compuesto por 7 mesas de 0.90x1.80 m de las cuales hay dos, las más próximas a las ventanas, que están giradas 30 grados respecto de la perpendicular a la fachada. Coincidiendo con la parte baja del techo están las zonas de reposo con mesa baja rectangular y cinco sillones diseñados por Fisac<sup>36</sup>.

"En el tratamiento de los muebles de la librería, Fisac utilizó simplemente madera de pino "desalburizada", según su propia expresión, tratada con cal para resaltar la veta y rascada para eliminar la cal y tapizadas con tela de un tono similar, realizada por Clara Savó en telar artesanal"<sup>37</sup>. Ya en 1950 la *Revista Nacional de Arquitectura* recogía el proyecto de Fisac<sup>38</sup>. "En la librería todo el espacio interior se matiza de una forma sencilla mediante la rítmica disposición de la luz cenital, que solo es rota por una sorprendente lámpara situada junto a la entrada que se curva de manera sorprendente hacia el espectador. Los elementos curvos serán

35. FISAC SERNA, Miguel, 1982. *Carta a mis sobrinos (estudiantes de Arquitectura)*, Ciudad Real, Edición de la Fundación Fisac 2007, p. 31.

36. ASENSIO WANDOSELL, Carlos, de la web de la Fundación Fisac. <http://fundacionfisac.com/libreria-del-consejo-superior-de-investigaciones-cientificas/>  
ASENSIO WANDOSELL, Carlos, 2006, "Las librerías del CSIC: el anonimato de lo moderno" en *Revista Formas de Arquitectura y Arte* nº 13, Colegio Oficial de Arquitectos de Ciudad Real, pp. 53-57.

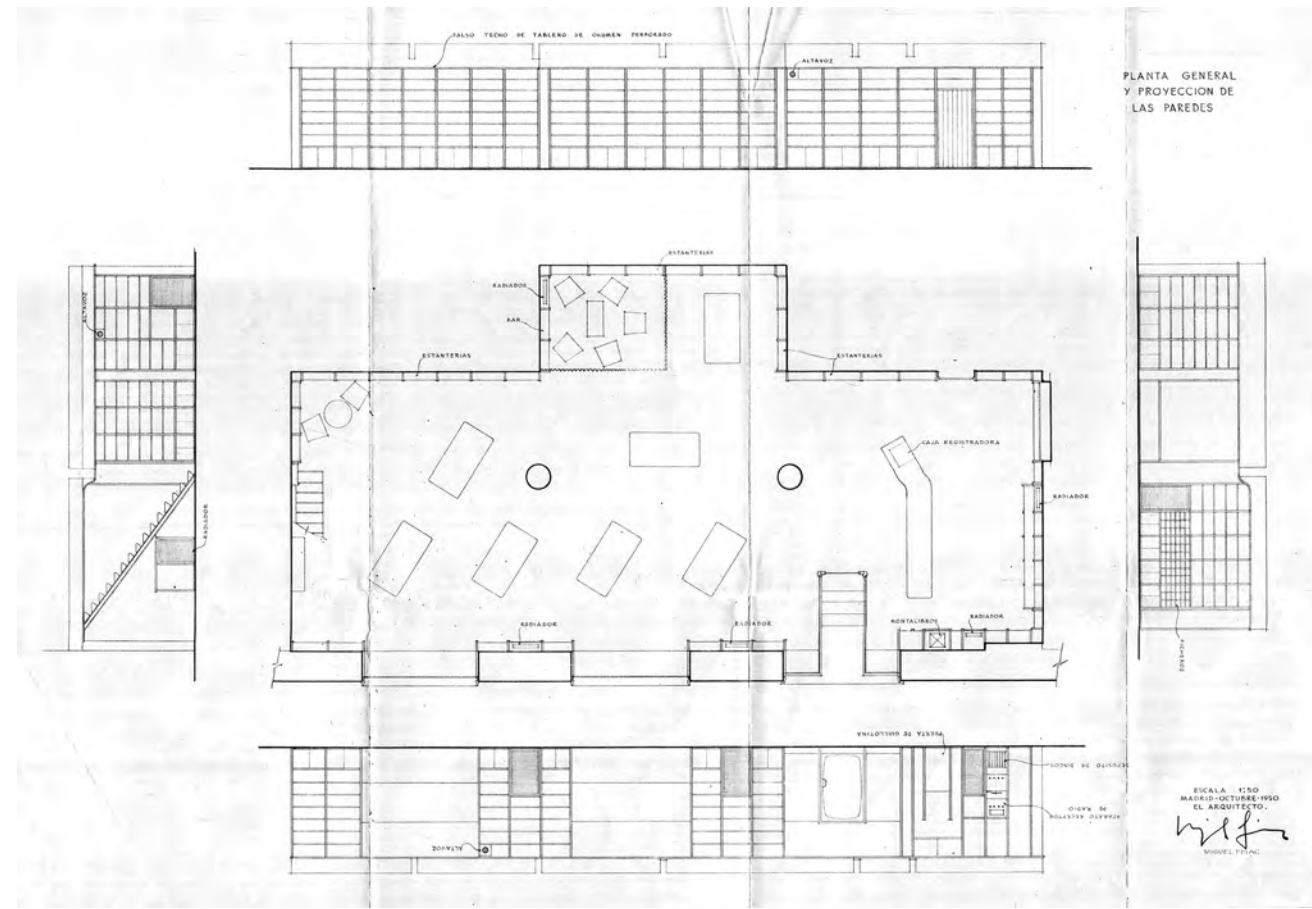
37. AGUILO, María Paz, p. 64. La restauración de algunos de estos muebles se llevó a cabo en 1994 por indicación del propio Fisac, mediante la limpieza, aplicación de *Blanco de España* y barniz mate para protegerla.

38. "Local en Madrid para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas" en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 108, pp. 512-514.

uno de los elementos característicos del concepto creativo de Fisac durante los años cincuenta en contraposición con el uso de líneas rectas definitorias del Movimiento Moderno. El espacio interior de la librería quedará organizado por paredes llenas de estanterías como ocurre en la escalera de acceso a la planta superior (actualmente desaparecida) y por el vidrio de los escaparates y la entrada<sup>39</sup>. La madera reviste también el suelo del local con tarima de roble colocada a espiga. Las columnas del edificio están revestidas de piezas de mármol de pequeño tamaño.

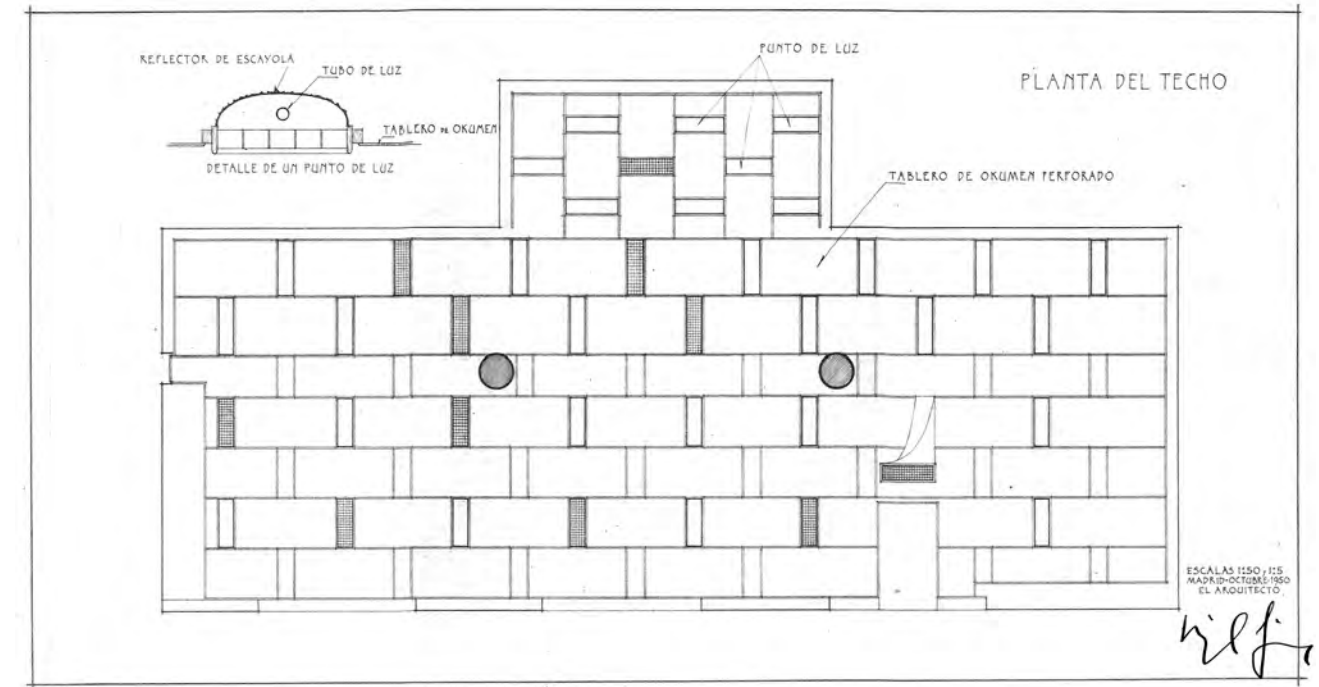
Un espacio en el que los libros que ocupan las estanterías de todo el perímetro definen el espacio interior. La mirada hacia la calle muestra el espacio de los grandes ventanales entre cuyos huecos se sitúan tres cuerpos de estanterías. Una actuación en la que sus referencias a la arquitectura nórdica se empiezan a hacer notar. Las mesas para apoyo de los libros, butacas y mesas de las zonas de estancia completan el diseño que Fisac desarrolla para este espacio.

La tienda ha sido suprimida en fechas recientes (noviembre 2019).

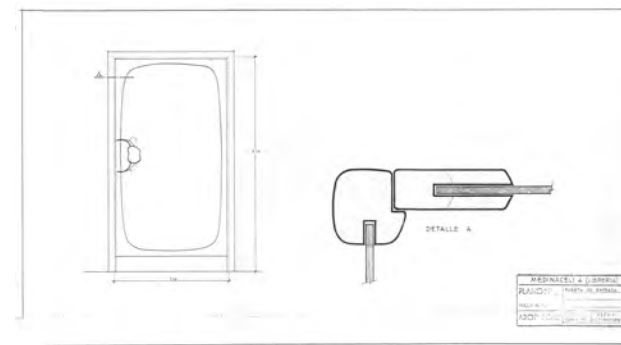


Planta y alzados interiores

39. DÍAZ DEL CAMPO MARTÍN MONTERO, Ramón Vicente, "Miguel Fisac y el diseño de mobiliario; la poética de los años cincuenta" en SAURET GUERRERO, Teresa (ed. y coord.) RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria y SÁNCHEZ LAFUENTE GÉMAR, Rafael, *Diseño de interiores y mobiliario. Aportaciones a su historia y estrategias de su valoración*, Universidad de Málaga, pp.483-495.



Techo



Detalle puerta de acceso

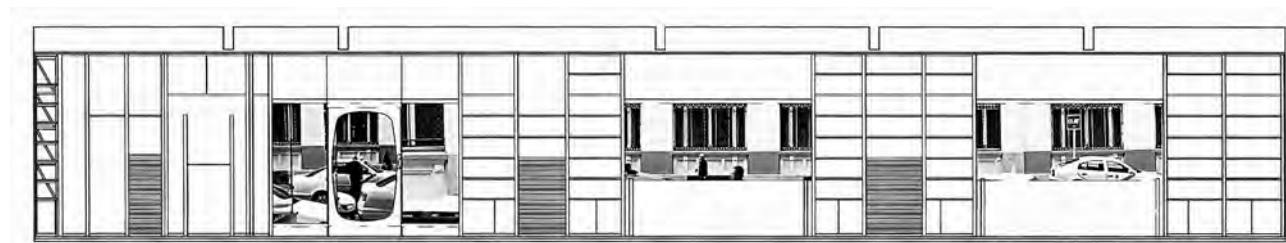


Silla diseñada por Fisac

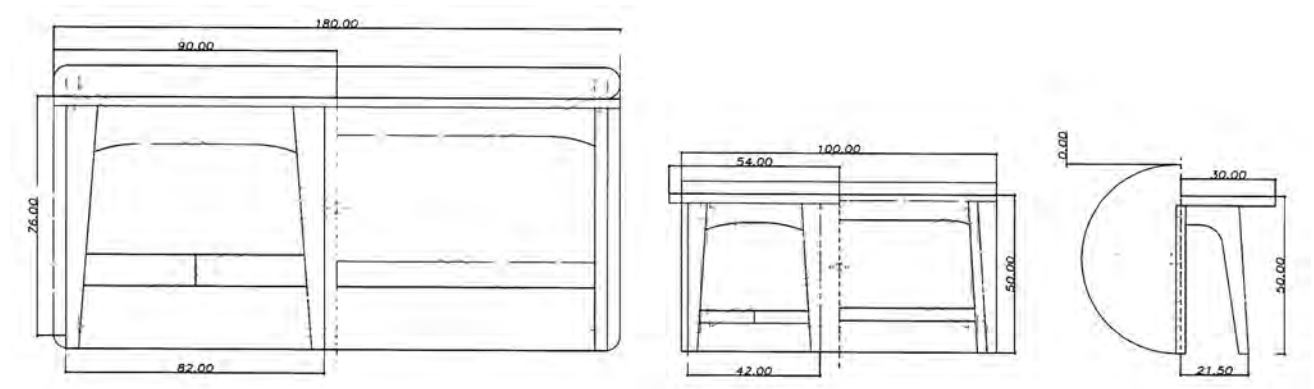




Zonas de descanso con mesas y sillas diseñadas por Fisac



Vista interior. Alzado exterior (Carlos Asensio Wandosell)



Detalle de mesa

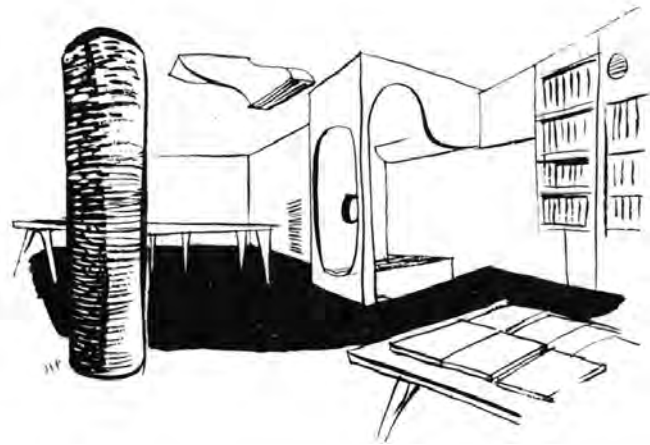


A la izquierda, puerta de acceso. A la derecha, vistas del interior

La *Revista Nacional de Arquitectura* hacía un reportaje sobre la actuación de Fisac y decía: "Techo rebajado, supresión total de aparatos de luz, paredes forradas de librería etc., señales evidentes de buen criterio.

Mesas que inspiran, por su rusticidad, grata confianza. La escalera, como para gallinas (que nos gusta por su limpieza). Cortinillas dispuestas para recibir una ducha de ciencia; las columnas, levantadas gracias a un puzzle llevado a feliz término; las pantallas de luz que están esperando la proyección de la linterna mágica, nos sumen en un ambiente de ingenuidad que nos haría buscar en los estantes los libros que seguramente no los encontraremos.

Es mucho más importante el haber suprimido el ambiente de venta, el haber conseguido algo distinto al comercio



Dibujos del interior del espacio. RNA nº 108

**1952. MOBILIARIO. MESAS Y BUTACAS**

De esta fecha hay un conjunto de muebles que representan un equipamiento común por la semejanza y características del diseño utilizado.

La butaca de 1951 es una pieza de formas rectas realizada toda ella en madera con el asiento y respaldos ligeramente inclinados.

Sin embargo, la butaca de invitados para el estar es una pieza de formas redondeadas con dos laterales ligeramente cerrados.

usual, que el hecho de plasmar, no sabemos si adrede, un cuarto en el que echamos de menos una chimenea de leña. También es posible que Fisac se haya dicho: "No; en los cuartos de jugar no se debe poner chimeneas de esta naturaleza, pues se pueden quemar los niños...".

Todo es de buen gusto, sin rebuscamientos, excepto el cajón de entrada<sup>40</sup>.

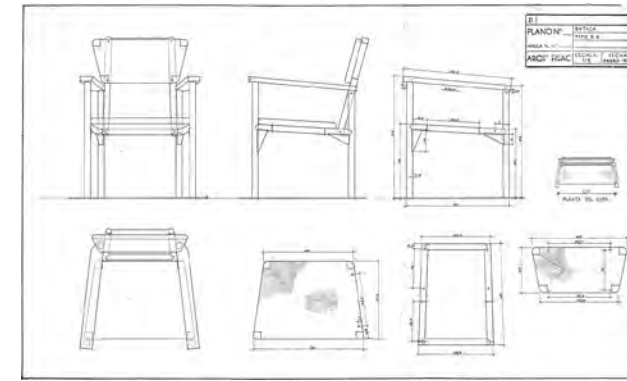
El artículo iba acompañado de fotografías del interior de la librería y de dos dibujos, uno de ellos con la vista de la entrada y otro del espacio interior con la escalera que llevaba a la planta superior.



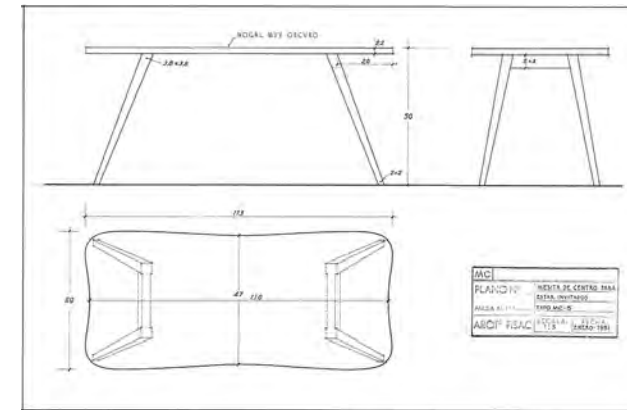
La mesa centro del estar de invitados realizada en nogal muy oscuro es también de 1951. El mueble bar es también nogal muy oscuro. Un mueble con dos puertas abatibles para albergar las botellas en su interior.

Ya de julio de 1952 es la butaca de brazos al aire y sofá con formas curvadas. La mesa centro de planta circular de 70 cm de diámetro y patas en aspa es de la misma fecha.

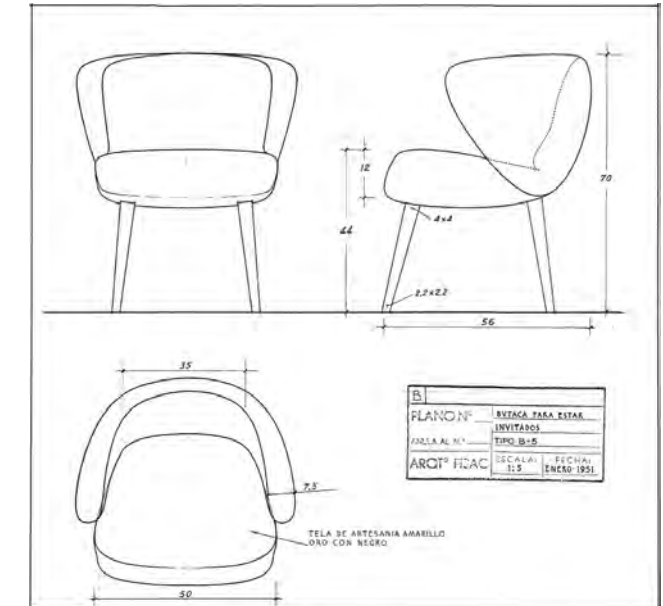
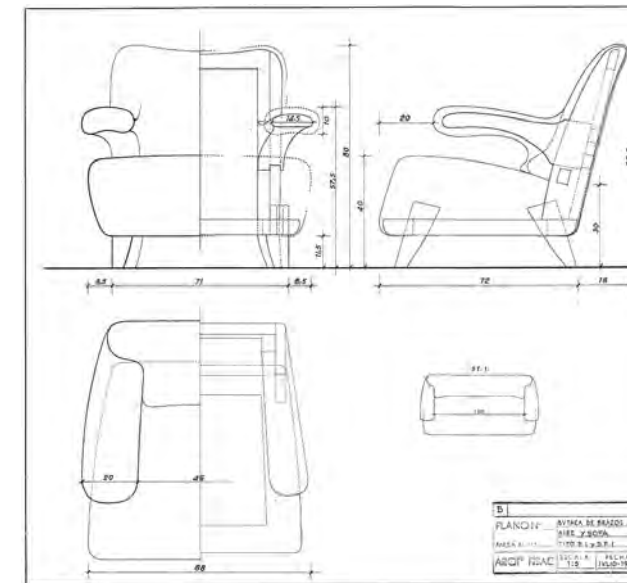
40. ABURTO RENOVALES, Rafael, 1950, "Local en Madrid para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas" en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 108, pp. 512-514.



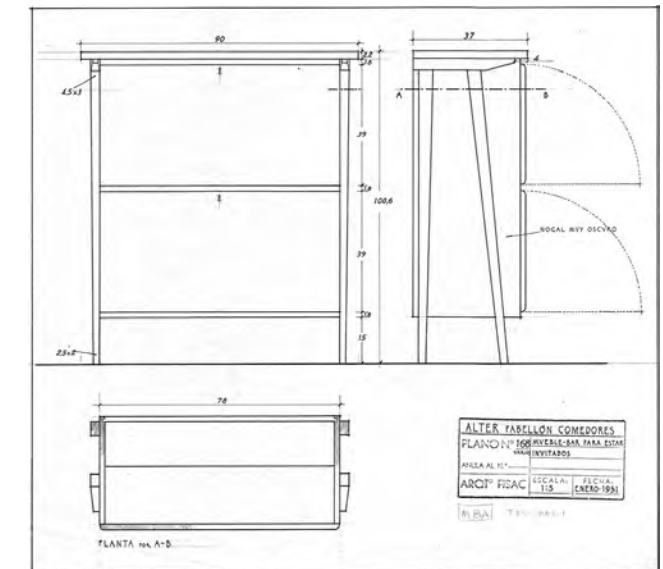
1951. Butaca



Mesa de centro

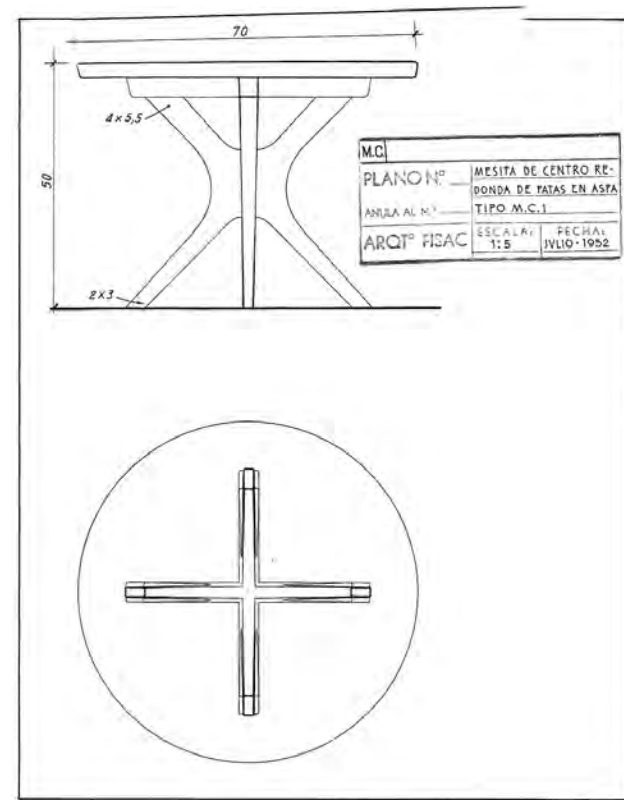


1951. Butaca estar invitados



Mueble bar

Butaca de brazos al aire y sofá. 1952



Mesa de centro redonda con patas en aspa

Abajo a la izquierda, muebles del Pabellón de Ciudad Real en la Feria del Campo  
Abajo a la derecha, acceso al pabellón

### 1953. PABELLÓN DE CIUDAD REAL EN LA FERIA DEL CAMPO

Una propuesta en la que Miguel Fisac quiere reflejar la arquitectura popular y los ambientes típicos de la provincia. Estructuras de madera para mesas y sillas con elementos vegetales para asientos y alfombras de suelo. En el exterior, las tinajas tumbadas quieren evocar el ambiente rural de la provincia.

De 1953 es también la tienda que realiza en "Los Sótanos" en Madrid. La *Revista Nacional de Arquitectura* decía: "Una



tienda en "Los Sótanos" Miguel Fisac, Arquitecto. En la Gran Vía de Madrid se han dispuesto una multitud de diferentes locales comerciales en las plantas de sótanos de un gran edificio, a modo de los antiguos pasajes comerciales que

a principios de siglo estuvieron en gran boga en Europa. A ellos pertenece esta librería, resuelta con modernidad, economía y buen gusto"<sup>41</sup>.



Muebles del Pabellón de Ciudad Real en la Feria del Campo



Tienda en "Los Sótanos". Madrid

41. RNA 1953, nº 143, p. 36.

### 1954. MOBILIARIO Y VIVIENDA HERMANOS LARRAGUETA

Con esta fecha diferentes documentos de butacas denominadas B8 y B9.

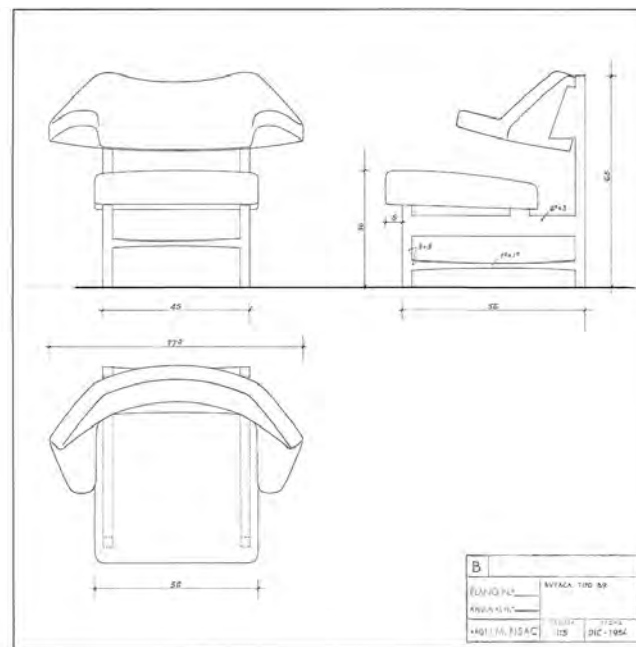
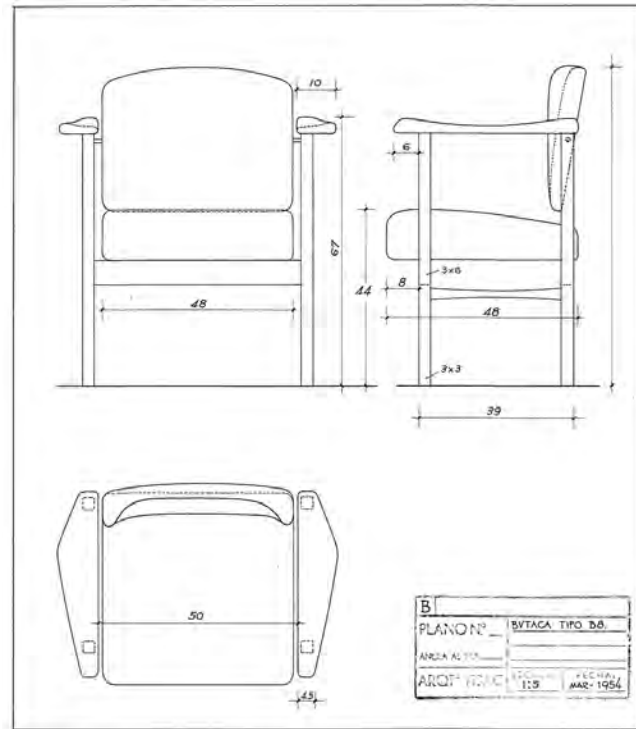
De marzo de 1954 es el plano de la butaca denominada tipo B8 y el plano de la butaca B9 de diciembre de 1954 es el de la butaca "Toro" con el asiento a 36 centímetros en su parte delantera y las dimensiones estructurales que ya se definieron para la biblioteca Góerres.

También de este año son la butaca estar y la mesa de consejos de forma ovalada con el soporte de patas en aspa.

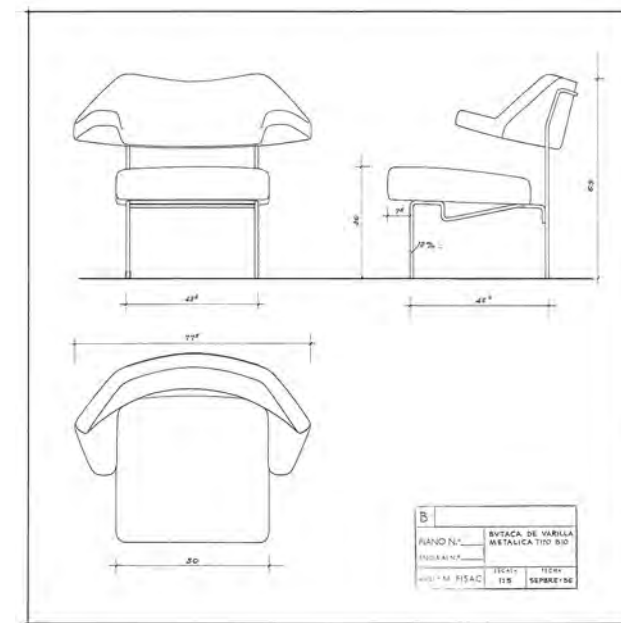
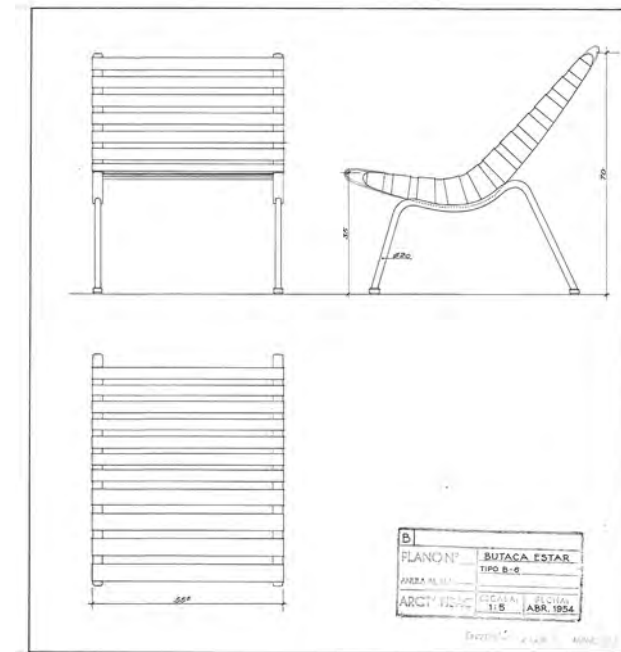
En 1956 en un plano dibuja la silla Toro con una estructura metálica de formas plegadas en la zona del asiento que denomina butaca de varilla metálica B10. En junio de 1957 un plano denominado butaca tipo B12 reproduce de nuevo este modelo de asiento.

De este año es la vivienda que realiza para los hermanos Larragueta, empresa de carpintería con la que ha colaborado desde sus primeros proyectos (ya lo hizo por primera vez en el Edificio Central del CSIC y con su empresa La Navarra realiza numerosos proyectos a lo largo de su trayectoria profesional). Un proyecto de dos viviendas unifamiliares gemelas realizado adaptándose a las soluciones constructivas locales<sup>42</sup>. En algunos espacios de la vivienda están las sillas Toro con una tapicería de piel de vaca.

Se trata de un proyecto de dos viviendas unifamiliares similares para dos hermanos (Germán y Dionisio Larragueta) que lo utilizarán como residencia de verano o de fines de semana. El solar, de forma rectangular se localiza en la carretera que va de Ortigosa a Segovia con un frente de 63 metros y 50 metros de fondo. Un pequeño canal atraviesa el solar en dirección NO-SE que se quiere respetar con la construcción. Para ello se localizan los dos chalés en posición escalonada uno respecto del otro que dejan así espacios privados para cada uno de ellos en las zonas del salón-estar. "En la construcción de la obra gruesa se sigue el criterio de adaptarse a las costumbres locales, así, la cimentación será de mampostería en seco sobre zanja corrida, los muros de fachada y traviesas de mampostería ordinaria de 50 cm de espesor y de 60 cm en los que se conservan sus dos paramentos vistos"<sup>43</sup>.



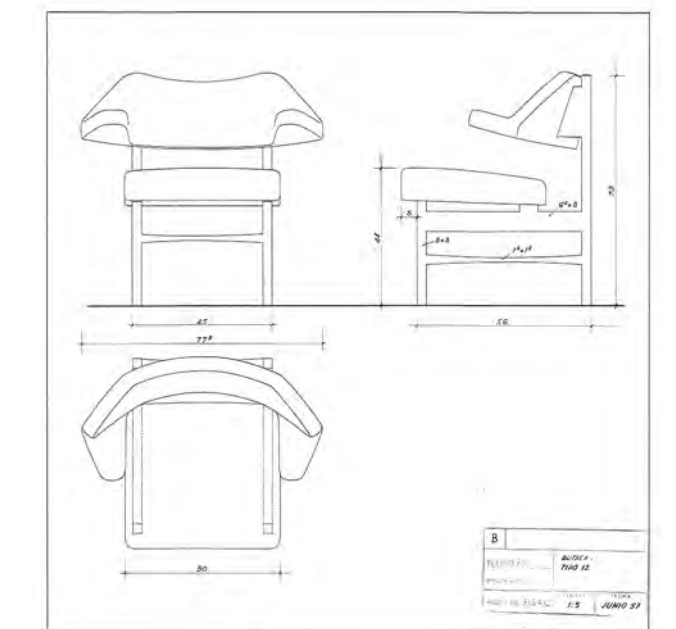
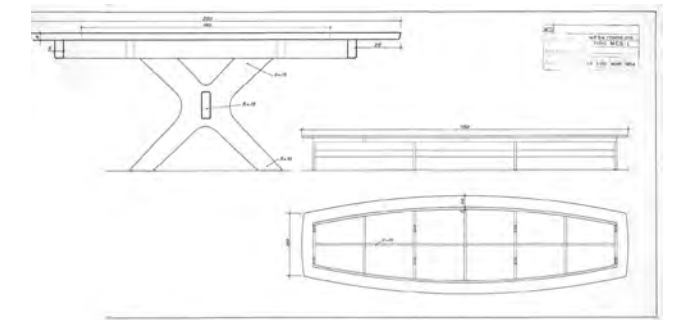
Arriba, 1954. Butaca tipo B8. Abajo, 1954. Butaca tipo B9



1956. Butaca de varilla metálica. B10

1954 abril. Butaca estar

1954 marzo. Mesa consejos



1957 junio. Butaca B12

42. PERIS SÁNCHEZ, Diego, 2016, pp. 45-47.

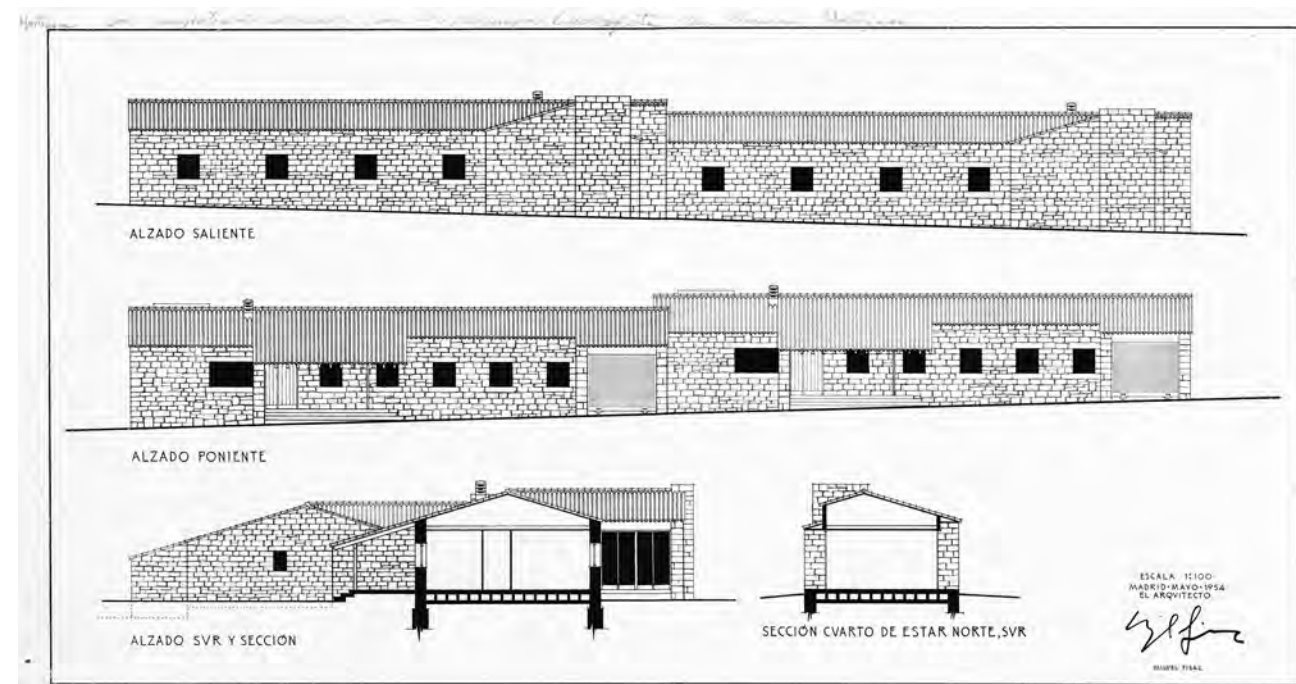
43. FISAC SERNA, Miguel, 1956, Memoria del proyecto vivienda para los Hermanos Larragueta, AFF 60.

Las relaciones debieron empeorar con posterioridad y en una carta de 22 de febrero de 1960 Fisac se queja de la ejecución de algunos muebles para su casa y les exige el cumplimiento estricto de las condiciones del mobiliario que están realizando en ese momento para los señores Pozuelo en Daimiel y Arozamena en Madrid.

Cada uno de los chalés tiene planta rectangular con acceso por una de sus esquinas que comunica con un distribuidor y un pasillo que recorre el edificio en toda su longitud dejando seis dormitorios y dos baños con fachada a ambos lados. Al fondo de la entrada un espacio singular que es la zona de estar-comedor con salida al espacio posterior de la vivienda. El edificio tiene 23,60 metros de frente y 9,60 de ancho. El alzado, de una altura, tiene huecos regulares cuadrados de los dormitorios en su fachada exterior, con cubierta a dos aguas. Solo en los salones-estar hay grandes ventanales que comunican esos espacios con el exterior. La mampostería de los cerramientos y los huecos de dimen-

siones ajustadas integran los dos volúmenes en el paisaje circundante. Para la ordenación de la parcela prevé la plantación de pinos, eucaliptos, castaños y llorones a la vez que unas filas de chopos en los bordes de esta. En zonas próximas a la casa, enredaderas y aligustres separando zonas de la piscina. El proyecto incluye la construcción, en uno de los bordes del fondo del solar, de un frontón.

Un proyecto que marca una de las direcciones de trabajo de Fisac en la vivienda unifamiliar: su utilización de los sistemas constructivos, materiales y formas de la arquitectura popular en una reinterpretación que se hará presente en numerosos proyectos en diferentes lugares de la geografía española.



Vivienda hermanos Larragueta

### 1958. REFORMA DEL SALÓN DE SESIONES DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CIUDAD REAL

Un proyecto que altera sustancialmente el diseño original del arquitecto Sebastián Rebollar para este espacio. La colaboración con el pintor Manuel López Villaseñor introduce un gran mural envolvente en su frente y lateral derecho. La solución de Fisac ocultaba las pinturas del techo y colocaba una iluminación en el mismo a base de tubos fluorescentes. "Se proyecta la reforma del actual salón de sesiones de la Diputación Provincial de Ciudad Real. El local, existente, construido a principios de siglo, y dentro del gusto de la época, y ornamentado con pinturas de escaso valor artístico, se

arruinó en su parte ornamental hace unos meses. La Diputación Provincial pretende reconstruirlo con arreglo a las exigencias técnicas y al gusto estético de nuestro tiempo. El proyecto que se presenta comprende los trabajos de albañilería y los previos para ornamentación de esta sala, que serán completados con una gran pintura al fresco, cortinas y mobiliario... La entrada, sensiblemente estrecha, se amplía a tres metros con un sistema de puerta corredera, y se coloca también en el techo un alojamiento especial para la gran cortina situada en el paramento de los balcones"<sup>44</sup>.



Fotografías del interior del salón

44. FISAC SERNA, Miguel, *Memoria del proyecto AFF 97*.

En el frente y envolviendo el espacio del salón el gran mural de Manuel López Villaseñor. "La obra sigue manteniendo una escueta, fuerte ligadura con la realidad, y más concretamente con la realidad manchega... lo que intenta es la evocación de un espíritu, un modo de ser y estar en el mundo que caracterizan, en este caso, la historia, el paisaje y el paisanaje de La Mancha"<sup>45</sup> decía Antonio Zarco en el libro editado sobre la obra de Villaseñor. Una pintura realizada sobre el muro directamente.

Tanto las sillas en torno a la presidencia con forma de herradura como las sillas de asistentes a las sesiones son



Fotografías del interior del salón<sup>46</sup>

### 1958. APARTAMENTOS EN SANTA PONS, PALMA DE MALLORCA

En 1958 realiza un proyecto de bungalós y espacios comunes en Santa Ponsa (Mallorca). Un conjunto de edificaciones clasificadas en tres tipos (A, B y C) de acuerdo con sus dimensiones y estancias que tienen cada uno de ellos. Y para ellos proyecta el mobiliario que, en un proyecto específico, resume para 13 bungalós tipo A y 3 del tipo B.

Un proyecto conformado por volúmenes de una sola planta de gran sencillez adaptados a la topografía del lugar<sup>47</sup>.

Para estos espacios diseña la cama doble, la mesilla de noche, un mueble auxiliar, la cama sencilla, silla, butaca,

del diseño Pata de Gallin, sillones en la zona de diputados y sillas en la zona del público.

Un sencillo tablero en el frente crea la forma de herradura de los diputados. La estructura metálica se repite en la mesa para los funcionarios que asisten a la sesión con una mesa rectangular y dos sillas en el centro de la zona. El mobiliario se ha modificado en las restauraciones posteriores desapareciendo los introducidos por Miguel Fisac a la vez que se han recuperado las pinturas existentes en el techo eliminado el falso techo que las ocultaba.



mesa transformable y sofá cama. En anotaciones del proyecto indica que están realizados con madera de emberó. Un conjunto de muebles de formas rectas de gran sencillez.

La cama es un elemento austero con un cabecero que se prolonga en un lateral como mesilla de noche con un cajón inferior. Ya en 1955 había diseñado una cama similar, en este caso de madera de roble y con el cabecero y el frente de la mesilla de noche en vulcanita.

Diseña también una mesa M. AU3 con una estructura de 110x40 cm y 70 de altura con un cajón inferior.



Apartamentos en Santa Ponça

Otra mesa M. C9 denominada mesa transformable llega a medir 140x73 cm con dos laterales que pueden extenderse o quedar recogidos.

Y junto a ello dos asientos: butaca y sillón. La silla tipo S-17 de 42x44 cm con estructura de madera y asiento y respaldo ligeramente inclinados. La estructura de las patas de 2,7x2,7 cm con un travesaño horizontal para apoyo del asiento de 2,7x6 cm.

La butaca que denomina B-11 mide en planta 55x50 cm y tiene los soportes verticales de 3,3x3,3 cm y el travesaño

vertical de soporte del asiento de 3,3x7 cm. El respaldo de 35 cm pivota sobre un eje horizontal que apoya en los dos montantes verticales posteriores alcanzando los 79 cm de la parte superior. El dibujo indica una especie de trenzado de bandas que se entrecruzan tanto para el respaldo como para los asientos.

Hay un modelo de silla muy similar a este que se identifica como silla de cáñamo con un ejemplar que se conserva que en el Museo de Artes Decorativas de Barcelona y describe así:

47. Archivo de la Fundación Fisac 106. Hay una documentación previa en AFF 9.

Sobre este proyecto ver el artículo de GÓMEZ ARAGÓN, Natalia, LÓPEZ RIZALDOS, Joaquín, NAVARROGALLEGO, Javier y PERIS SÁNCHEZ, Diego, 2020, *Los hoteles de Fisac. Los hoteles de Fisac*, [https://www.academia.edu/43832780/LOS\\_HOTEL\\_DE\\_MIGUEL\\_FISAC](https://www.academia.edu/43832780/LOS_HOTEL_DE_MIGUEL_FISAC).

45. ZARCO, Antonio, 1990, *Villaseñor*, Toledo, Servicio de Publicaciones JCCM, Colección Patrimonio nº 6, p. 67.

46. Fotografías del Archivo de la Fundación Fisac 1958. AFF. 97.

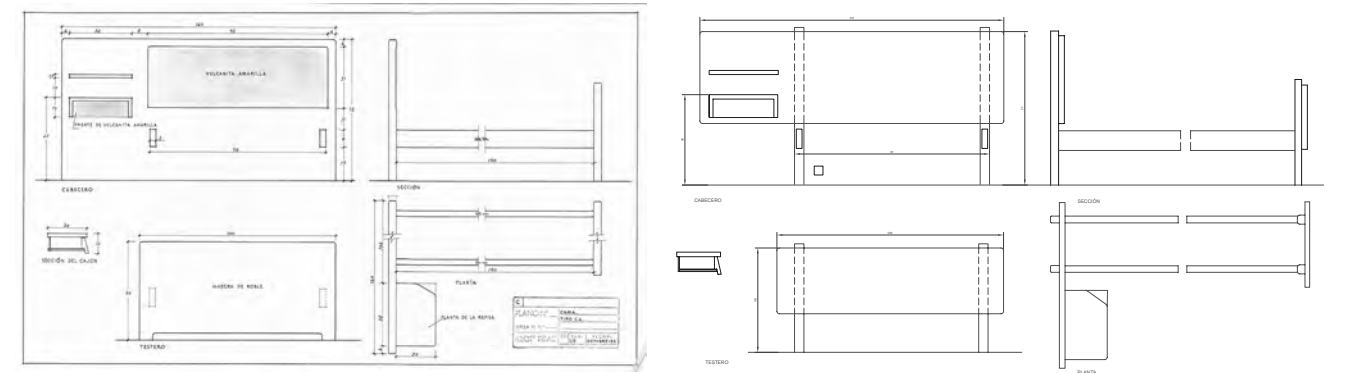




Dibujo de Miguel Fisac del conjunto proyectado

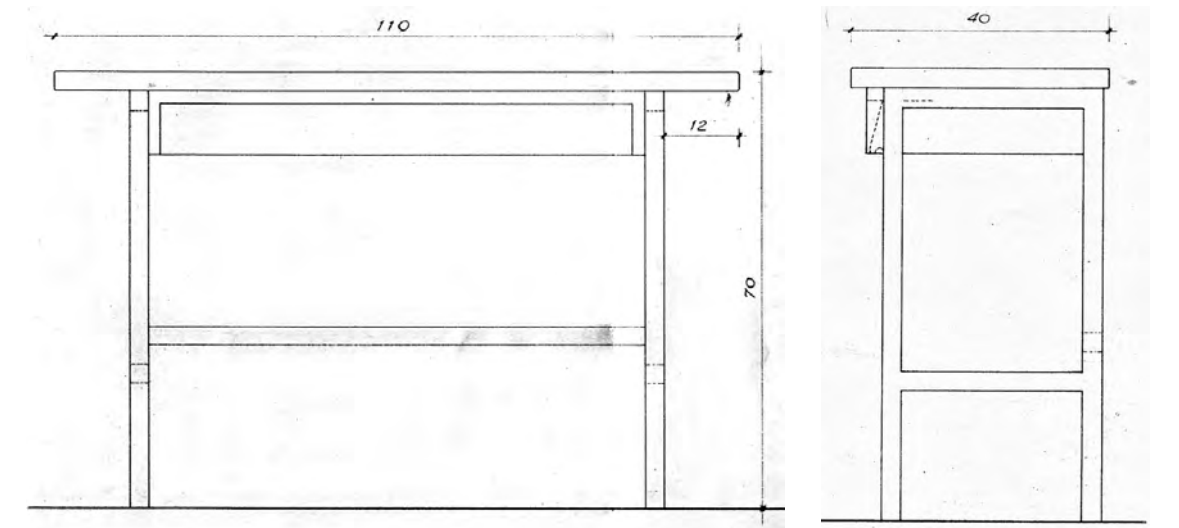


Bungalós tipo A, B y C

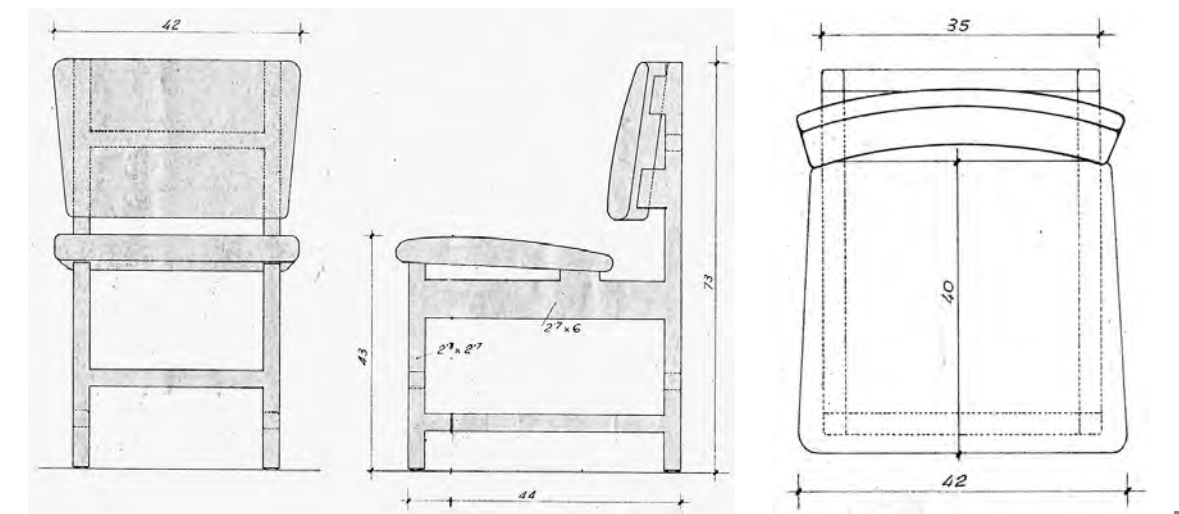


Cama CA 1955

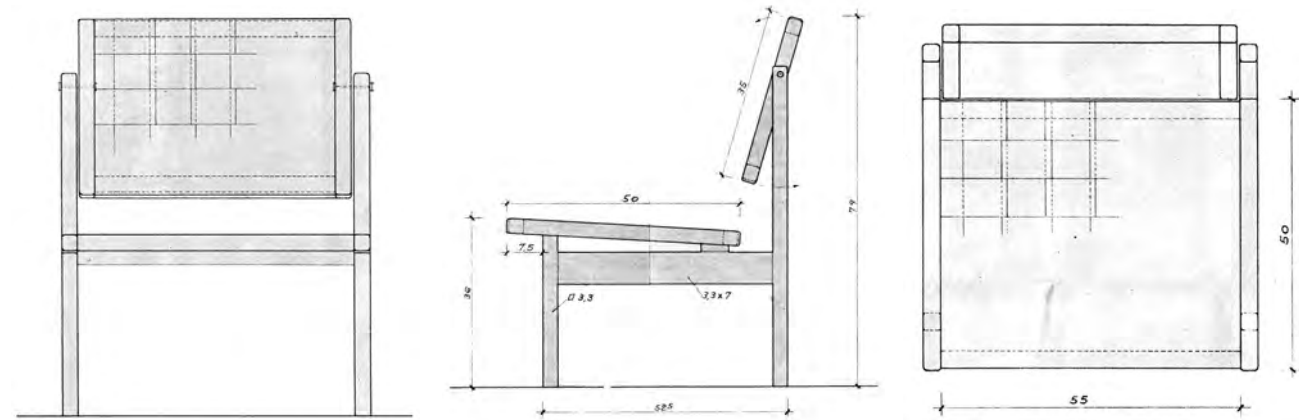
Cama 1958



Mesa M. AU3



Alzados y planta. Silla S-17



Butaca modelo B-11

Este conjunto de muebles, compuesto por diversas sillas (MADB 136156, MADB 136157, MADB 136158) y una mesa (MADB 136155), fue diseñado por Fisac para su uso personal inmediatamente después de su matrimonio. El objetivo era amueblar temporalmente un pequeño apartamento proyectado por él mismo mientras finalizaban las obras de la vivienda unifamiliar construida en la provincia de Madrid, vivienda que el arquitecto ocupó hasta su muerte. Meses más tarde, estos muebles pasarían a formar parte del equipamiento interior de una segunda residencia familiar en Canfranc, Huesca.

Las piezas están construidas en madera de pino desalburizado, es decir, "sometido a un restregado de púas de acero para quitarle la parte blanda, la albura, quedando más remarcada la estructura fibrosa de las vetas duras del pino", como señala el propio Fisac. Este tratamiento confiere al material una expresión perceptiva rotunda que, lejos de querer ocultar, exhibe la personalidad venosa de la madera. Sin embargo, y como afirma el propio arquitecto, el cómo explicado aquí es sólo el tercer interrogante al que, precedido por el para qué y el dónde a los que toda obra debe dar respuesta. Y aunque Fisac critica al Movimiento Moderno por olvidar los dos primeros requisitos, es difícil no ver en estos muebles una magnífica interpretación de aquella sinceridad formal defendida por el mejor racionalismo y que intentaba dar legibilidad, es decir, hacer comprensible la forma y el funcionamiento de los objetos. Este criterio es reconocible en la construcción de las sillas. Como se ha señalado a propósito de otros muebles (véase, al respecto, la butaca

Estructural MADB 135471), los elementos estructurales quedan convenientemente diferenciados de los funcionales, en este caso sobre todo el asiento, que se separa ligeramente del listonaje que forma la armadura con el fin de conseguir la adecuada inclinación, percibiéndose como un plano ingravido e independiente. Tanto el respaldo, de carácter basculante, como el asiento se forman con cinchas de cáñamo y tienen un ligero relleno de goma espuma envuelto en tela de cáñamo<sup>48</sup>.



Fotografía Estudio Rafael Vargas



Fotografía de la RNA 1955. Jiménez

En los planos de esta butaca que aparecen en el proyecto de Santa Ponça la butaca tiene una planta de 55x50 cm y el asiento está a 36 cm de altura con un respaldo que llega a 79 cm.

Ello supone ligeras variaciones respecto del modelo conservado en el MADB.

La *Revista Nacional de Arquitectura* había publicado en 1955 la silla de Fisac en un artículo titulado: *Silla que decía: "El arquitecto Miguel Fisac ha diseñado este modelo de silla, barata, ligera y de agradable aspecto"*<sup>49</sup>.

Diseña también la cocina para uno de los bungalós con una sencilla L donde sitúa también el termo eléctrico. En los espacios comunes de la zona de restaurante detalles de la barra del bar con formas curvadas.

El proyecto de ampliación propuesto por la Sociedad Financiera Costa de la Luz al Ministerio de Información y Turismo se realiza a finales de 1961. La memoria decía: "Se pro-

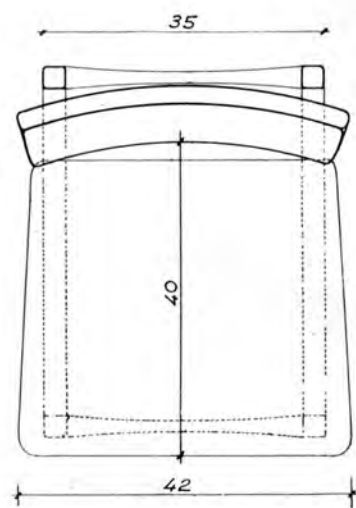
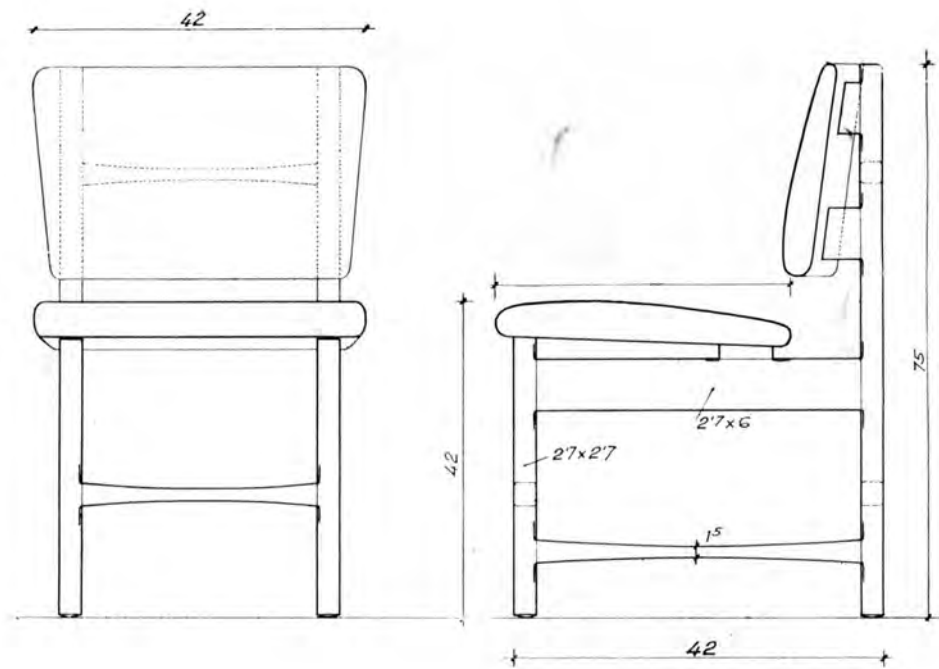
yectan diversos elementos como ampliación del hotel "Costa de la Luz", de Santa Ponça, Calviá (Mallorca). En primer lugar, se proyecta construir un bloque de doce habitaciones en dos plantas tipo D. Cada una de estas habitaciones tiene un volumen superior a 25 m<sup>3</sup>, por persona, armario empotrado, terraza de 8 m<sup>2</sup> de superficie, cuarto de baño completo con bañera, bidet, retrete y lavabo, con ventilación directa y un vestíbulo de entrada. Estas habitaciones se disponen de forma que tienen vistas todas ellas al mar y un completo aislamiento de vistas entre sí. El acceso se hace por medio de una galería abierta en la parte posterior del bloque"<sup>50</sup>.

Junto a esta ampliación de habitaciones se plantea el crecimiento del edificio central ya existente: "En la planta primera se amplía el comedor en 50 m<sup>2</sup>, con una terraza de 48 m<sup>2</sup>, se dispone en esta planta la recepción, conserjería y centralita telefónica y un salón social. También en esta plan-

48. BALTANÁS, José, Ficha del MADB Número de registro 136157. Lugar de recepción Madrid. Datación 1957. Medidas 78,5x61,5x61 c ; 64,5x61,5x61. Material: cáñamo, pino, caucho de espuma. Forma de ingreso: donación. Fecha de ingreso 1997.

49. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1955, nº 166, p. 18. Las fotografías están firmadas por Jiménez.

50. FISAC SERNA, Miguel, 1961, *Memoria de la ampliación del hotel de Santa Ponça*, AFF 125.



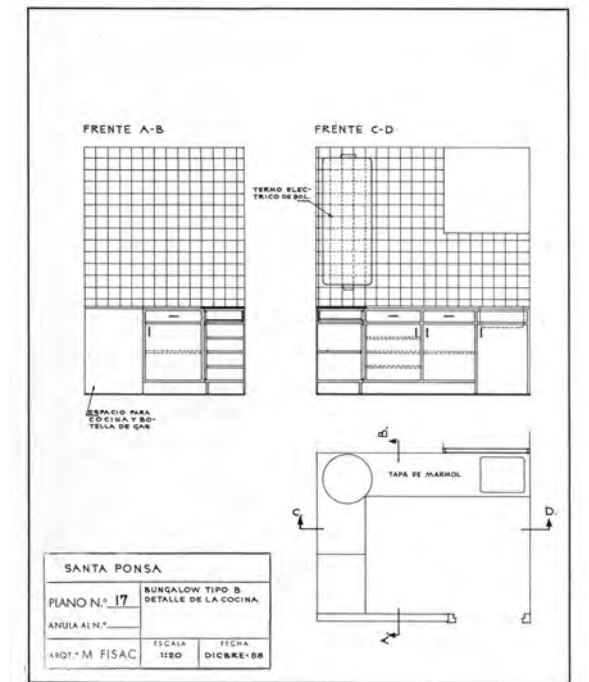
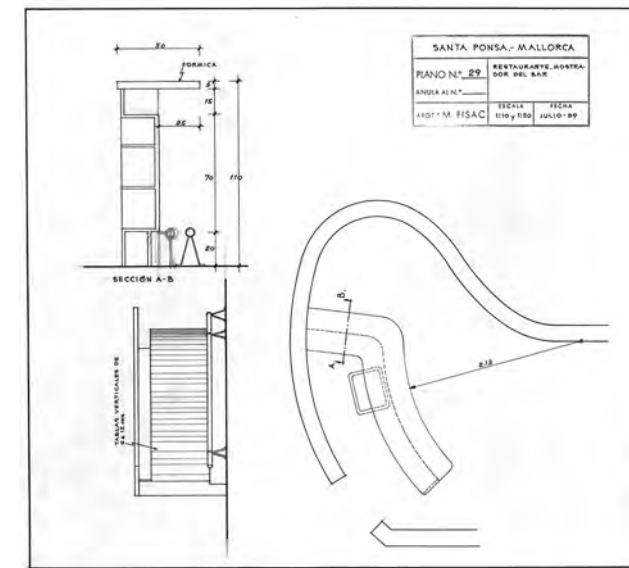
**Silla**

El arquitecto Miguel Fisac ha diseñado este modelo de silla, barata, ligera y de agradable aspecto.

RNA nº 166



Mesa y sillas para los bungalós de Santa Ponça. Fotografías publicadas ya en 1955 en la RNA nº 166. Fotografía Jiménez



Cocina del bungaló B y barra del bar del restaurante comunitario



Plano del conjunto con las ampliaciones a realizar

ta se amplían las dependencias de cocina-oficio proporcionalmente a la capacidad del comedor.

En la planta inferior se proyecta otro salón social enlazado con el anterior por una escalera y la cafetería; nuevos dormitorios y aseos para el personal de servicio tanto masculinos como femeninos y las dependencias de lavandería, plancha, secadero y depósito de combustible. En la planta segunda, en dependencias ya construidas, se dispondrá la oficina y despacho del director y la oficina de contabilidad<sup>51</sup>. Con todo ello se trataba de "conseguir un hotel de descanso de máxima calidad".

El plano de situación que acompaña al proyecto de ampliación ofrece una buena imagen de lo que había ya en ese momento y la ampliación que se propone. Se localizan los modelos de habitaciones A, B y C existentes, así como el edificio central. En el lateral derecho, en la parte más elevada

del terreno, se plantean las nuevas habitaciones D con dos plantas. De estas habitaciones hay un doble esquema que indica los cambios que la idea tiene con el tiempo. Una agrupación de módulos escalonada con una zona superior de terraza que permite unas vistas especiales al mar. Un paseo central que va ganando altura con las zonas de escalones va llevando a cada uno de los niveles donde se localizan los elementos construidos. En la parte más baja módulos tipo B y C y en la zona central del conjunto se localiza el edificio de servicios generales. En la zona más alta vuelven a aparecer los módulos A, B y C con la nueva construcción de los módulos D en el lateral derecho con su planta escalonada y las dos alturas. Un total de 2 módulos A, 6 B y 11 C inicialmente existente se amplían a 11 módulos del tipo B, 15 del tipo C y 12 habitaciones del nuevo tipo D.

51. En el plano número 3 se expresa claramente el volumen de edificación que se pretende ampliar, relacionado con lo ya construido. Las dependencias del edificio central se dotan de calefacción y refrigeración.

### 1959-1960. LABORATORIOS ALTER. PABELLÓN DE DIRECCIÓN

"Un pequeño edificio en el que Fisac ensaya la posibilidad de las cubiertas de hormigón construidas con elementos de gran canto y un reducido peso. El edificio se localiza en la calle Mateo Inurria tras un jardín exterior. Un gran voladizo en su frente, a modo de marquesina, realizado en hormigón de forma plegada para conseguir la necesaria inercia que requiere el voladizo... El pabellón de Alter es de un racionalismo estricto, edificio en el que se ubican la presidencia de la empresa, la secretaría general, la sala de juntas y los despachos de los consejeros. Se trata de un edificio representativo para la empresa en el que se requieren unos acabados nobles como el mármol, la madera y las grandes superficies de vidrio. La jardinería y el mobiliario se cuidan también de forma especial, con algunos

muebles de Knoll International y otros diseñados por el propio Fisac, como las sillas y taburetes del vestíbulo. El edificio ha tenido importantes cambios eliminando ese carácter austero y racional que tenía en el momento de su construcción<sup>52</sup>.

Aquí utiliza sus sillas Pata de Gallina y mesas de la misma serie en diferentes zonas del edificio.

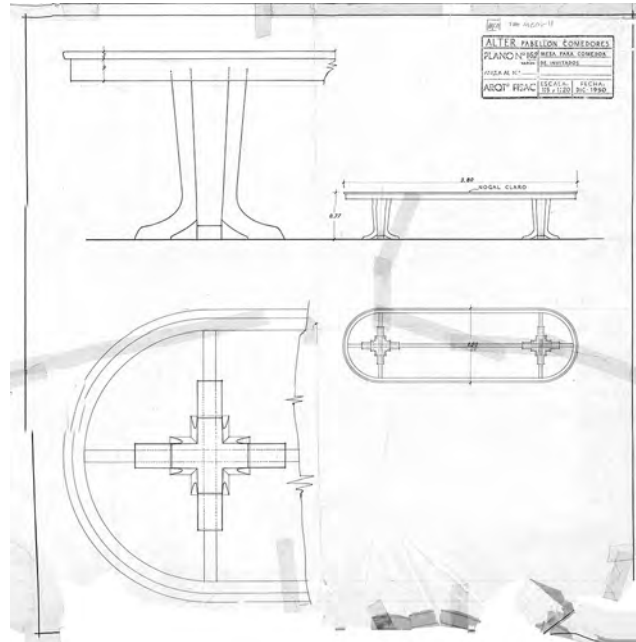
Cuando la Fundación COAM organizaba la exposición "Diseño de mobiliario en el Madrid de los 50" cuyo comisario era Pedro Feduchi<sup>53</sup> comentaba sobre el mobiliario de Fisac:

"Cuando se observan los muchos muebles que Fisac diseña en esta época sorprende la uniformidad y marcada personalidad que consigue imprimirles. En ellos se puede apreciar cómo el fuerte carácter de su diseñador contagia los mode-



Interior pabellón dirección, laboratorios Alter

52. PERIS SÁNCHEZ, Diego, 2015, *Miguel Fisac. Arquitecturas para la investigación y la industria*, Madrid, Bubok, p. 89.



Entrada pabellón laboratorios Alter

Alter 1950. Mesa para comedor de invitados

los en los que posiblemente se inspiró hasta convertirlos en meras anécdotas. Además, todos ellos respiran un aire de familia sin por ello renunciar a perder la obligada novedad. Se ha mencionado en varias ocasiones la importancia que tuvo en la primera etapa de su carrera profesional la arquitectura nórdica. En ella se ha querido justificar los primeros muebles diseñados a principios de los cincuenta. Sin embargo, es más lo que les separa que lo que les une a esos modelos. Si bien es cierto que en la autarquía se podía encontrar madera clara de haya, en esta ocasión se prefiere hacer uso del pino decapé y actualizar el gusto a la moda imperante con resultados que desbordan con creces las expectativas. En las dos butacas Toro, la primera versión de madera y su posterior variación en estructura de hierro nos muestran su capacidad para respetar un modelo y al tiempo introducir una innovación que la imprime una personalidad plástica del todo nueva. Una de las sorpresas que nos ha deparado el estudio de su obra ha sido la localización de dos diseños de lámparas. En la de mesa, un modelo inspirado en el típico jarrón de porcelana con pantalla

ha sido contagiado, al pasar a realizarse en madera torneada, con la forma de un bolo. En la de pie, hemos querido intuir el origen de las patas que caracterizarán su segunda etapa, las que gustó bautizar como serie Pata de Gallina. Dos metáforas que nos acercan a los lugares por los que este inmortal manchego correteó cuando jugaba en su niñez<sup>54</sup>.

La exposición presentaba algunos de los muebles realizados por Fisac en este momento. La silla Toro y una lámpara de pie y la silla y mesa baja para la librería de la calle Medinaceli para el CSIC.

La exposición presentaba obras de: Luis M. Feduchi, Espejo de 1953, la mesa de Santiago Garriga de 1953, la silla Córdoba del Equipo 57 de 1959, la silla de comedor de la calle Segre 19 de Luis M. Feduchi de 1952, el mueble bar de Rafael de la Hoz de 1951, el revistero de Santiago Garriga de 1953, la butaca de Santiago Garriga de 1953, la butaca giratoria de Manuel Barbero de 1953, la silla y sillón de Vista Alegre de Fernando Ramón Mouner de 1956 y la silla Moreno de Cala de 1957, la lámpara cuadrada de Luis Cubillo de 1955, el sillón

53. Comisario: Pedro Feduchi, Asesoría al comisariado: Patricia Mohns, Coordinadora: Graciela Méhda, Documentalistas: Isabela Blan, Graoela Méhda, Catálogo digital en [www.coam.org](http://www.coam.org). Fotografías de planos de modelos de utilidad y modelos industriales de los 50: Propiedad del Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas Fotógrafo de muebles Miguel de Guzmán.

54. <http://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/2000-2008/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-2006-n343-pag112-117.pdf>.



Silla Toro y lámpara de pie (1957), p. 113

Loewe de Javier Carvajal de 1959 y la silla Riaza de Francisco Muñoz Cabrero (estudio Darro) de 1958, la silla Parábola de Luis M. Feduchi de 1955, la sillita de Rafael de la Hoz Arderius y García de Paredes de 1953 y la silla de espera de Santiago Garriga de 1953.

La revista recogía la costumbre de amueblar alguna de las viviendas sociales realizadas por los arquitectos autores de los proyectos:

"Algunos de los arquitectos que proyectaban los Poblados Dirigidos, diseñaban también los interiores de las casas piloto. El experimento, como otros llevados a cabo para estas viviendas sociales, fue muy interesante como primer modelo de un habitar contemporáneo (muebles pequeños y polivalentes, espacios abiertos, formas estructurales) y como búsqueda de un compromiso entre las formas tradicionales y las exigencias de la vida moderna. Pero no consiguió como en otros países convertirse en el modelo de interior de la vivienda barata. Nos constan al menos cuatro interiores diseñados para estas barriadas. En Fuencarral A y B, Oíza y Sota, hicieron el esfuerzo de pensar y diseñar cómo serían los muebles que completarían los espacios de las casas que habían proyectado. En el caso de Oíza sólo tenemos la información



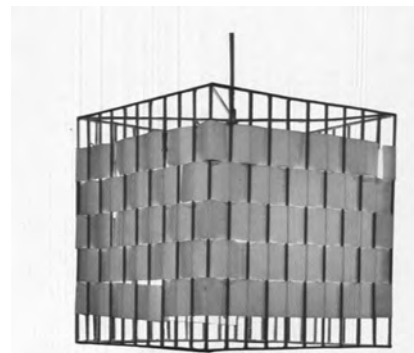
Mesa y silla para la librería del CSIC, p. 114

que apareció publicada en la revista *Hogar y Arquitectura*. De Sota se ha conservado más información, así como algo del Poblado Dirigido de Carlos de Miguel que amuebló Fernando Ramón. Todos esos ejemplos son del año 1956. El último interior de una de estas viviendas sociales con mobiliario diseñado expreso por su arquitecto es el de Caño Roto (1958). En él, Antonio Vázquez de Castro, utilizando tubo metálico de sección cuadrada, con el que creó una colección de asientos y mesas para una de estas viviendas<sup>55</sup>.

55. *Revista Arquitectura*, 2006, nº 343, p. 115. En el caso de Miguel Fisac hemos visto sus propuestas en el proyecto de Casas en cadena de 1950.



DE ARRIBA ABAJO:  
BUTACA GIRATORIA, [MANUEL BARBERO], 1953.  
INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA CONSTRUCCIÓN EDUARDO TORROJA  
SILLA Y SILLÓN DE VISTA ALEGRE, FERNANDO RAMÓN MOLINER, 1956  
SILLA, MORENO DE CALA, [1957]



DE ARRIBA ABAJO:  
LÁMPARA CUADRADA, LUIS CUBILLO, [1955]  
SILLÓN LOEWE, JAVIER CARVAJAL, 1959. COLECCIÓN LOEWE, MADRID  
SILLA RIAZA, FRANCISCO MUÑOZ CABRERO (ESTUDIO DARRO), 1958



Muebles presentados en la Exposición Diseño de mobiliario en el Madrid de los cincuenta

DE ARRIBA ABAJO:  
SILLAS PARÁBOLA, JAVIER Y LUIS M. FEDUCHI, 1955  
SILLITA, RAFAEL DE LA-HOZ ARDERIUS Y GARCÍA DE PAREDES, 1953;  
CÁMARA DE COMERCIO DE CÓRDOBA  
SILLA DE ESPERA, [SANTIAGO GARRIGA (ARTEMA)], 1953;  
INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA CONSTRUCCIÓN EDUARDO TORROJA



### 1961. CENTRO DE ESTUDIOS HIDROGRÁFICOS

Un proyecto singular de Miguel Fisac especialmente conocido por la sala de modelos con la cubierta realizada con las vigas hueso postensadas.

Miguel Fisac describe así el complejo que proyecta: "Un edificio principal, de siete plantas, destinado a despachos de dirección, despachos de trabajo de ingenieros, ayudantes y personal auxiliar, sala de juntas, auditorio y aula de coloquios, una gran nave de modelos y otras dos más pequeñas para túnel de cavitación, ensayos especiales y ensayos de máquinas, forman el núcleo principal del trabajo que se desarrolla en el laboratorio de hidráulica. El conjunto se completa con un edificio de dos plantas para despachos auxiliares de técnicos, talleres, cafetería, vestuario y comedor de obreros, a los que se adosa otro edificio, también de dos plantas, para Reología y vivienda para guarda-conserje"<sup>56</sup>. La concepción arquitectónica de este Centro, como dice el propio Fisac, es de gran sencillez formal y de una absoluta expresividad estructural. Tanto sus elementos sustentantes y de cerramiento, como las calidades de ellos (hierro laminado en soportes, hormigón premoldeado y el realizado in situ, y aluminio en ventanas y puertas) se dejan en su calidad, textura y coloración propias.

El proyecto para el Centro de Estudios Hidrográficos plantea dos edificios independientes respondiendo a dos programas distintos vinculados, básicamente un edificio de oficinas y unas naves de modelos y ensayos. Las oficinas se desarrollan en un bloque vertical, mientras la nave se extiende en un volumen horizontal, conectados ambos por un pasillo en la planta primera. Ambos volúmenes se construyen con el mismo material: el hormigón visto. Un proyecto en el que pone en práctica sus investigaciones sobre los "huesos", elementos huecos que, en sus dimensiones, tienen un gran momento de inercia y pueden cubrir grandes luces. La fabricación de estas piezas debe hacerse en módulos de reducidas dimensiones que pueden transportarse con los medios técnicos del momento y por ello la solución constructiva está en unirlos mediante un postensado que cose unas piezas con otras permitiendo así salvar grandes luces. Una

investigación que con diferentes formas le permite realizar obras diversas desde proyectos de arquitectura religiosa a diferentes edificios de carácter industrial en los que la solución encuentra su óptima aplicación<sup>57</sup>.

Desde su inauguración, el edificio ha sido utilizado para los mismos fines que fue proyectado. Sin embargo, debido a la evolución tecnológica, ha sido necesario ir adecuando sus instalaciones a las nuevas exigencias. Se ha puesto especial cuidado en que las adaptaciones produjeran el mínimo im-



Sala de reuniones. Fotografías Javier Navarro 2019

56. Miguel Fisac, *Informes de la construcción nº 157*, Instituto Eduardo Torroja.

57. "Centro de estudios hidrográficos, en Madrid", *Informes de la construcción nº 157*, enero-febrero 1964, pp. 21-30  
PERIS SÁNCHEZ, Diego, 2015, pp. 59-68.

pacto, y se han aprovechado éstas para desmontar instalaciones que nada tenían que ver con el proyecto original, de tal forma que hoy se puede contemplar el edificio, desde el punto de vista estético, prácticamente igual que en los momentos de su construcción.

En diferentes espacios del edificio Fisac va a introducir el mobiliario de las estructuras Pata de Gallina. La sala de reuniones con una gran mesa ovalada tiene sillones de este modelo en torno a la misma.

En el salón de actos diseña una butaca especial para los asistentes con una estructura que, en su base tiene el soporte de las sillas y mesas de esta serie. Una estructura metálica continua une los asientos de cada fila y sirve de apoyo al soporte de las piezas de apoyo en el suelo y al elemento inclinado que soporta el brazo de la butaca. Un ejercicio extremo de utilización del soporte. En la presidencia, la mesa

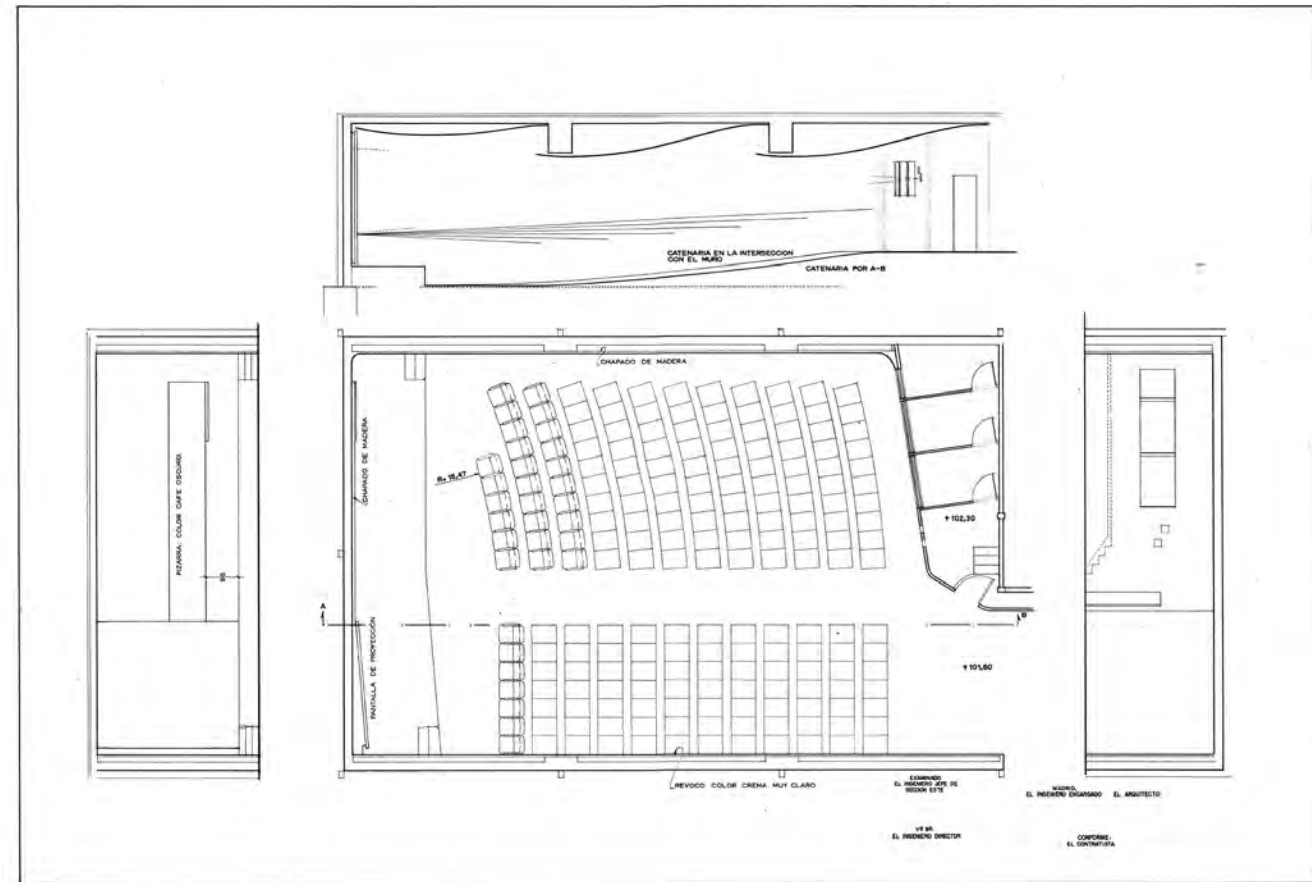
y el atril lateral vuelven a utilizar esta estructura base de su diseño y los sillones de la presidencia son de nuevo de la serie Pata de Gallina.

Si el espacio de la sala de pruebas ha sido estudiado por la presencia de los huesos postensados que forman la cubierta, el espacio del salón de actos merece una especial atención en el proyecto que realiza Miguel Fisac.

Un espacio con un techo cuidado que curva con las formas de las vigas que cuelgan definiendo así planos diferenciados en el conjunto del espacio.

Y junto a ello el diseño del mobiliario del que aparecen dos planos en el proyecto referidos a la mesa de presidencia con los soportes metálicos y la mesa del conferenciante que tiene también el mismo soporte en su base.

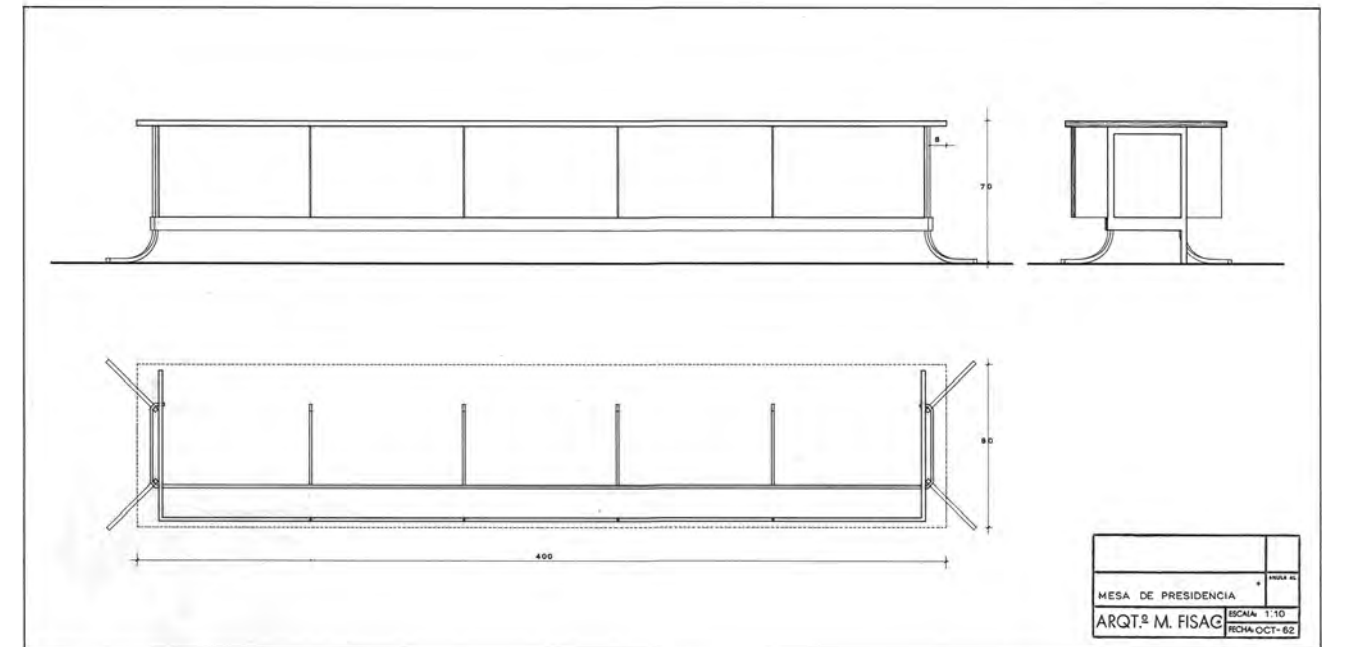
En 1962 recibía la carta de Antonio García Hidalgo con el membrete Domus-Córdoba, Antonio García Hidalgo y Rafael



Salón de actos planta y sección

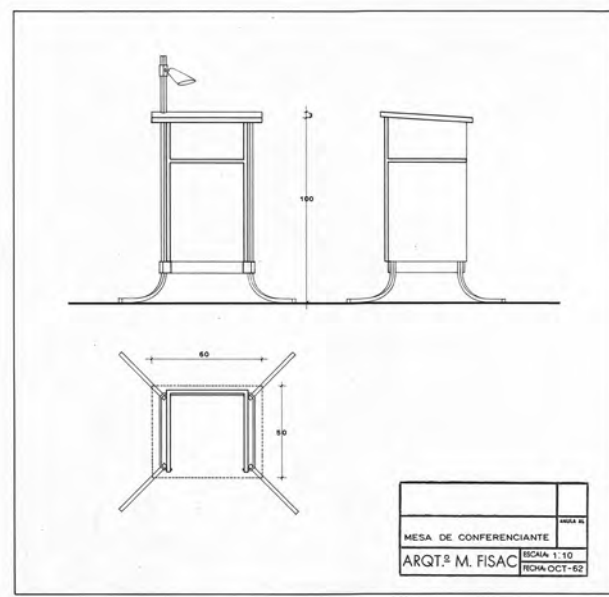


Fotografía de época AFF

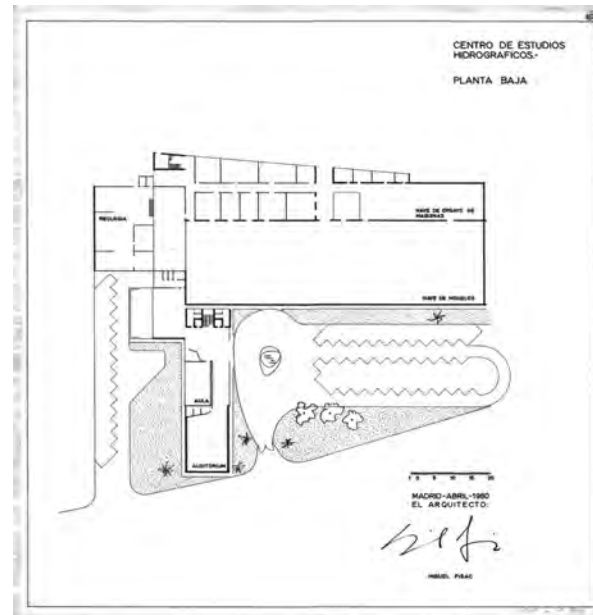


Mesa de presidencia

MESA DE PRESIDENCIA		ESCALA 1:50
ARQT.º M. FISAC	FECHA: OCT-62	



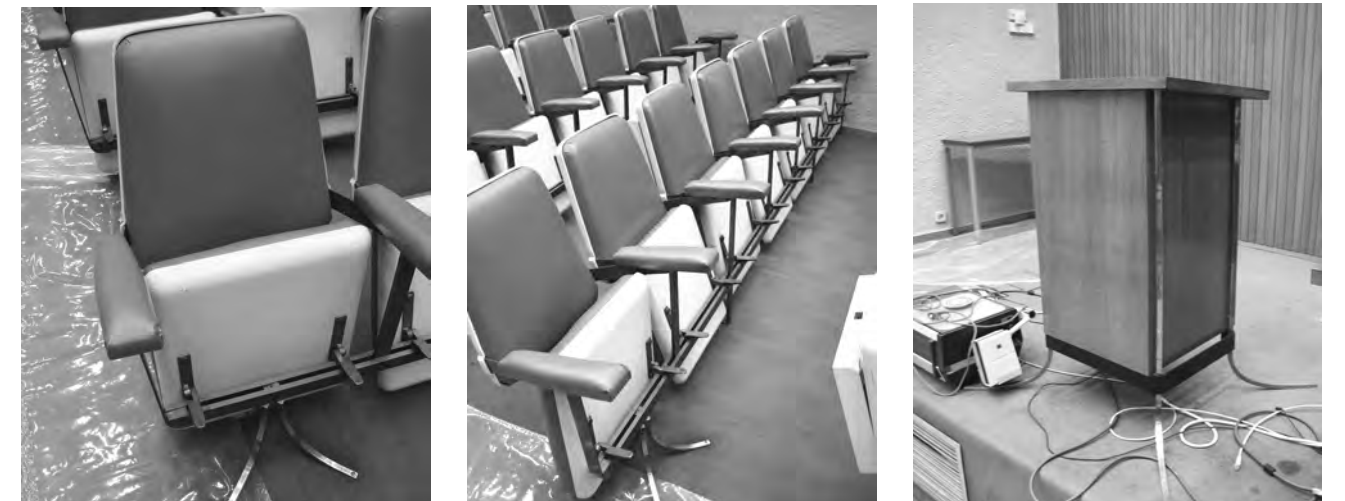
Mesa de conferenciante



Planta general del edificio inicial 1960



Vista general del salón de actos. Fotografías Javier Navarro 2008



Butacas y mesa conferenciante. Fotografías Javier Navarro 2008

García con Knoll International en la que le informaba de la propuesta de su silla para un trasatlántico. "Tengo el gusto de dirigirme a Vd., sin conocerle personalmente, aunque varias veces hemos estado a punto de ser presentados por nuestro común amigo Rafael de la Hoz, para informarle de que he escogido para varias instalaciones navales que tengo. Concretamente he decidido su modelo para el Comedor de lujo del 'Ciudad de Buenos Aires' Transatlántico para Argentina (350 sillas) y para los Salones y Bares del Buque '92' (aún sin nombre) que Elcano construye para los Estados Unidos (200 sillas).

La única razón que ha motivado esta decisión mía es la de mi total identificación con su referido modelo, y lo único que siento es que por causas funcionales y económicas me ha sido imposible introducir su modelo de mesa para las mencionadas instalaciones"<sup>58</sup>.

Miguel Fisac contesta a la carta el 29 de octubre de 1962 agradeciendo la decisión de utilizar su silla en esos barcos y le informa de los nuevos diseños que está realizando con ese soporte. En esos momentos le dice está realizando diferentes proyectos de hoteles de lujo en Guadalmina, Torreldones y Málaga capital.

En julio de 1961 Carlos Flores escribía a Miguel Fisac: "Mi querido amigo: en mi próximo libro de la serie ARQUITECTURA INTERIOR que publico con Aguilar quiero reunir una amplia información sobre el diseño del mueble en España. Con tal fin te agradecería el envío de fotos de las últimas cosas por ti realizadas en este tiempo y asimismo de cualquier proyecto de muebles, aún sin realizar, que juzgues oportuno"<sup>59</sup>. Miguel Fisac le contesta con fecha 20 de julio indicando que le envía fotografías del salón de consejos del Pabellón de dirección de una empresa industrial (Laboratorios Alter), salón de sesiones de Diputación Provincial de Ciudad Real "con pinturas al fresco de Villaseñor" y fotografías de sillas.

El número de *Arquitectura Interior* publicado en 1962 recogía obras de Coderch, Fernando Ramón, Antonio de Moragas, Fisac, Fernando de Terán, Alejandro de la Sota, López Asiain, Enrique Nuere y Rafael Moneo entre otros<sup>60</sup>. Carlos Flores decía entonces: "El mueble español moderno se encuentra a un paso de su mayoría de edad... A este respecto creemos decisiva la reciente exposición por EXCO organismo dependiente del Ministerio de la Vivienda y celebrada en Madrid cuya finalidad fue la creación del nuevo espacio para la familia de tipo medio español"<sup>61</sup>.

58. GARCÍA HIDALGO, Antonio, Correspondencia octubre 1962. Fundación Miguel Fisac. Contestación de Miguel Fisac, carta del 29 de octubre de 1962. En diferentes referencias aparece la silla Pata de Gallina como un encargo realizado para la Naviera Transmediterránea.

59. FLORES, Carlos, Carta de 17 de julio de 1961 con membrete de la editorial Aguilar. Contestación de Miguel Fisac 20 de julio de 1961. Correspondencia conservada en el Archivo de la Fundación Miguel Fisac.

60. FLORES, Carlos, 1962, *Arquitectura Interior*, Madrid, Aguilar, sobre Fisac, pp. 18-19.

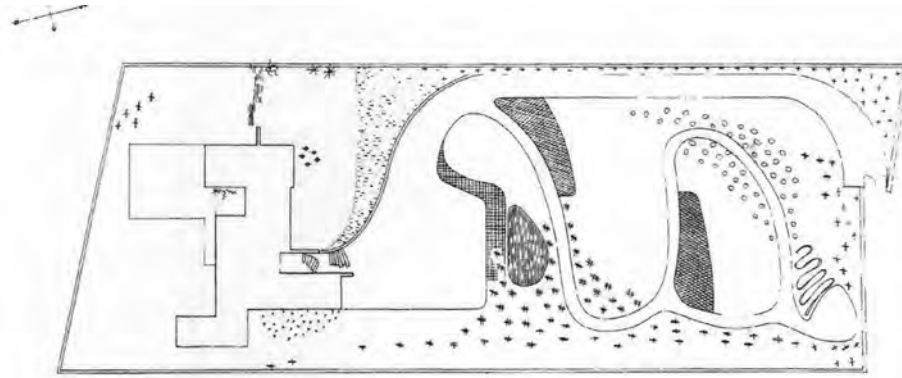
61. FLORES, Carlos, 1962, p. 9.



### 1956-1970. ESTUDIO Y VIVIENDA DE MIGUEL FISAC

A la vuelta de su viaje por diferentes países, en septiembre de 1955, Fisac abandonó el Opus Dei, congregación a la que había pertenecido desde 1936. Y el 11 de enero de 1957 contrajo matrimonio con Ana María Badel, una boda celebrada en los Jerónimos, con Gregorio Marañón como padrino de boda, después de la cual se instaló en una pequeña casa que se había construido en el cerro del Aire, cerca del convento de los dominicos, proyectada en 1956. Allí nacerán sus tres hijos: Anaik, Micael y Taciana.

El proyecto de su vivienda ocupa una parcela de 7.000 m<sup>2</sup> donde Fisac plantea residir con su familia. Un proyecto residencial que va creciendo de acuerdo con las necesidades familiares.



En algunas de las fotografías del interior de su vivienda hay muebles diseñados por él mismo como la versión de la silla Toro que hace con estructura metálica.

Las sillas tienen el asiento y el respaldo de la solución con estructura de madera, pero ahora con un tubo metálico de diámetro reducido que en el asiento se quiebra dando un sentido especial a la estructura con su forma y consiguiendo, por otra parte, una mejor resistencia.

En ese momento Fisac tiene su estudio en la calle Villanueva en el que hay diferentes muebles que él mismo ha diseñado.

Años después, en 1970 plantea la construcción de su estudio en el cerro del Aire junto a su vivienda. Un edificio en

Vivienda en el cerro del Aire



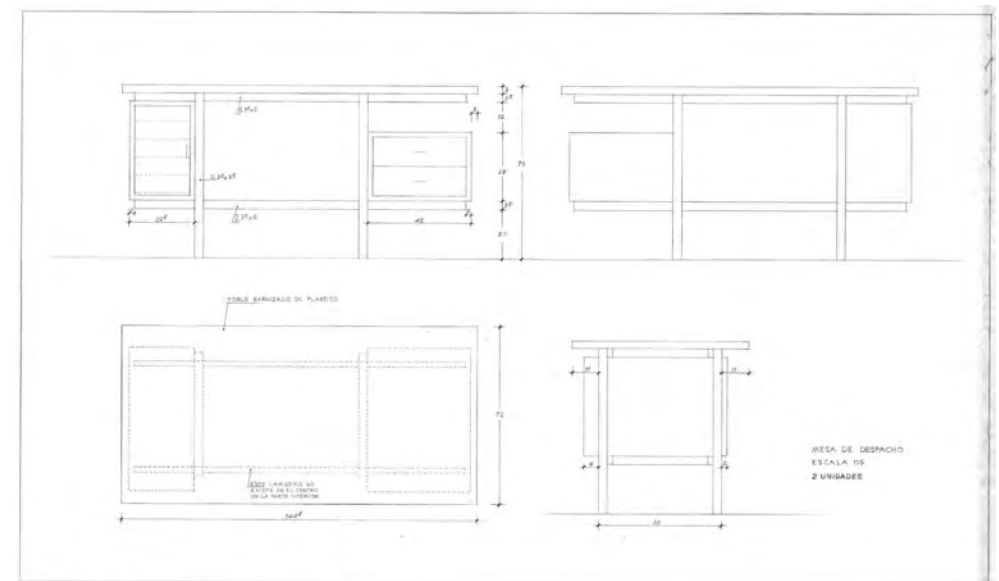
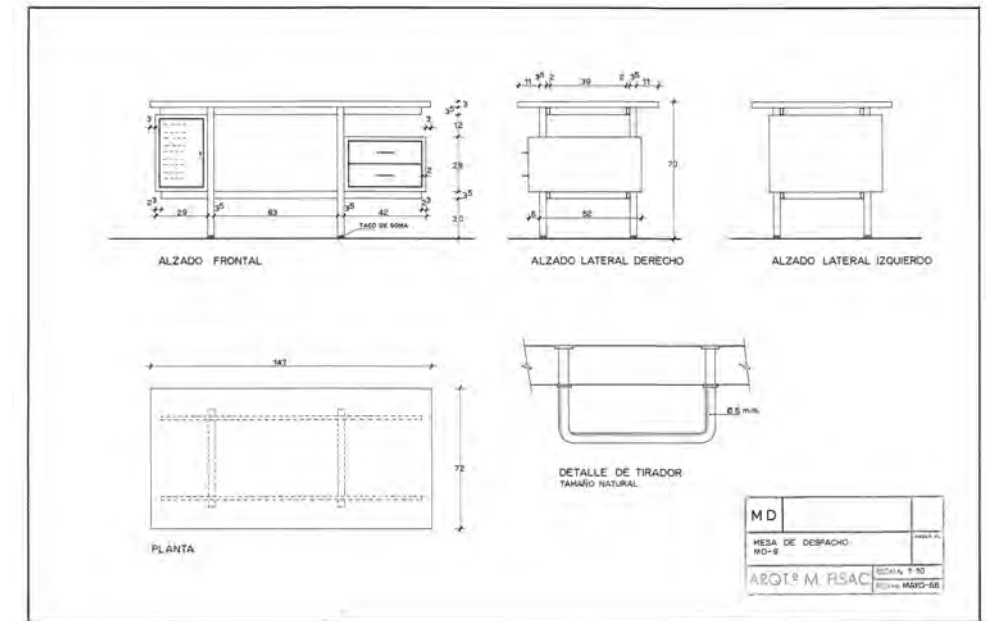
Interior de la vivienda de Miguel Fisac en el cerro del Aire



Interior del estudio de la calle Villanueva

el que utiliza las diferentes soluciones constructivas que ha ido realizando en sus otros proyectos: vigas hueso en cubierta y diferentes soluciones de encofrados flexibles en la fachada del conjunto. En este espacio incorporará diferentes elementos del mobiliario diseñado en años anteriores<sup>62</sup>.

La mesa de despacho de 1966 es una mesa con estructura metálica, tablero superior de 147x72 y una cajonera con varios elementos en su lado derecho y otro cajón en un nivel bajo en el lado izquierdo. En otra versión similar deja dos cajones en el lado derecho y una zona cerrada con puerta en el izquierdo.



1966. Mesa despacho

62. AFF 263.

En 1962 es nombrado miembro del jurado del Concurso de Proyectos de "Cocina comedor para el hogar rural" que convocaba el Sindicato Nacional de Madera y Corcho. Para ello el sindicato ha montado un stand en la Feria del Campo. A la primera reunión del jurado que se celebra en el Instituto Forestal de Investigaciones y Experiencias asiste el 19 de mayo. Posteriormente en una segunda sesión del jurado no podrá asistir<sup>63</sup>.

En las fotografías del estudio una mesa de reuniones con ocho sillas Toro en su entorno, la mesa de despacho de Miguel Fisac en el centro y dos sillas Toro delante de su mesa. Archivadores de documentos y planeros diseñados por el propio Fisac para su estudio algunos de los cuales se conservan, en la actualidad, en la Fundación Fisac.



Interior del estudio en el cerro del Aire

63. La carta de fecha 12 de junio de 1962 está firmada por Luis Mombriedo de la Torre, Jefe del Sindicato Nacional de la madera y corcho, citando a Miguel a la reunión del jurado, aunque Fisac no puede asistir finalmente.



Interior del estudio en el cerro del Aire



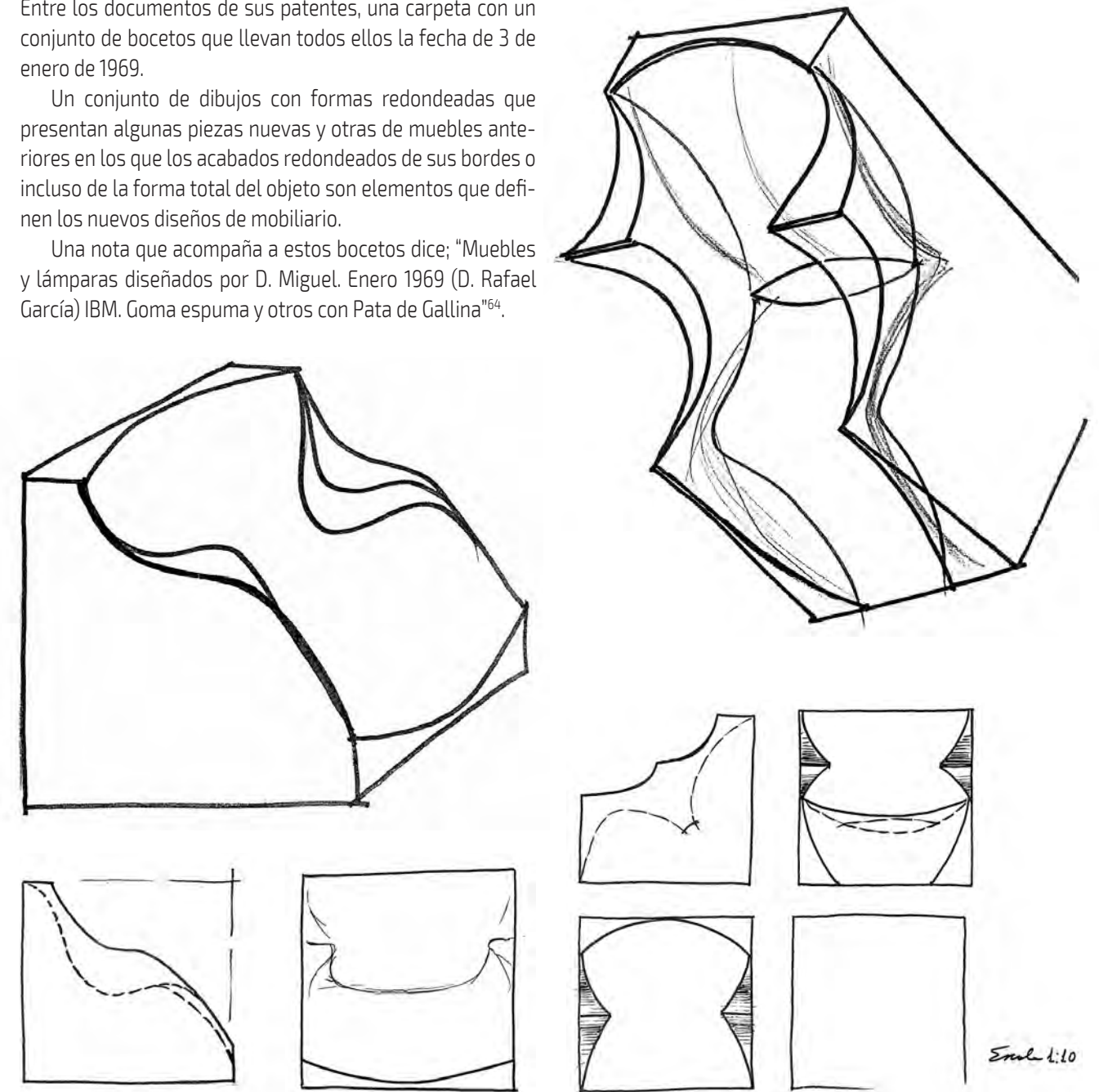
Estudio de Miguel Fisac.  
Arriba, en construcción. Abajo, edificio terminado

### LOS DISEÑOS DE ENERO DE 1969

Entre los documentos de sus patentes, una carpeta con un conjunto de bocetos que llevan todos ellos la fecha de 3 de enero de 1969.

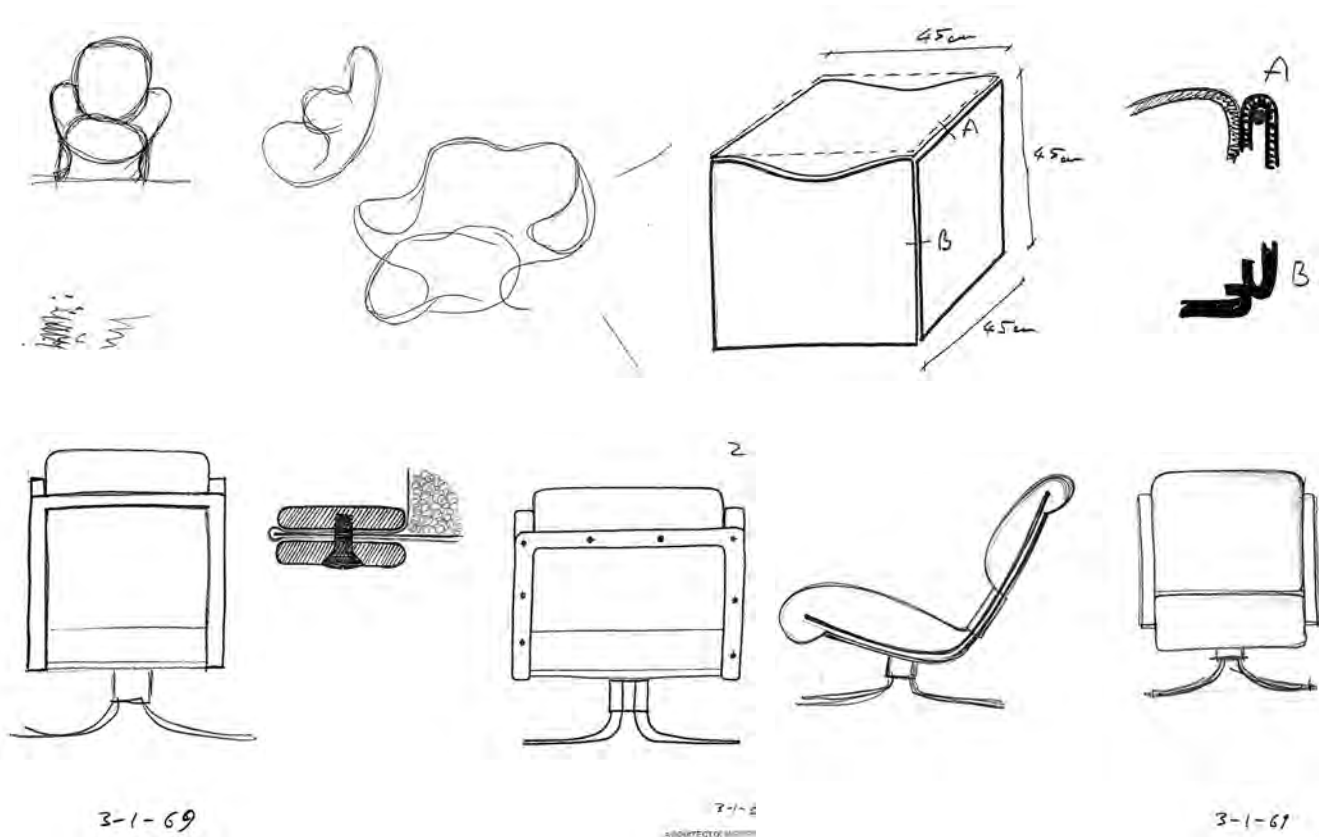
Un conjunto de dibujos con formas redondeadas que presentan algunas piezas nuevas y otras de muebles anteriores en los que los acabados redondeados de sus bordes o incluso de la forma total del objeto son elementos que definen los nuevos diseños de mobiliario.

Una nota que acompaña a estos bocetos dice: "Muebles y lámparas diseñados por D. Miguel. Enero 1969 (D. Rafael García) IBM. Goma espuma y otros con Pata de Gallina"<sup>64</sup>.



Diseños de mobiliario 1969

<sup>64</sup>. En 1967 ha realizado el proyecto de IBM y pudieran ser propuestas para el amueblamiento de algunas partes del edificio. Rafael García es el representante de los muebles Knoll en España a través del cual ha intentado que la firma fabricase sus muebles Pata de Gallina.



Dos series diferentes: una de ellas de formas redondeadas probablemente pensadas con goma espuma como dice la nota para conseguir las formas definidas sobre el bloque original del material.

Otro diseño diferente es el de sillón en el que mantiene su estructura de cuadradillos que ha patentado y que piensa utilizar en diferentes modelos. En este caso un sillón que tiene una estructura de pletina posterior a ambos lados y que crea la rigidez necesaria y el apoyo de las formas del asiento y el respaldo.

Su interés por el mobiliario y las condiciones de los espacios interiores lo convierten en un especialista en estas materias y por ello se le invita a participar en congresos y actividades diversas.

En 1973 participaba en Textil Hogar, feria monográfica de manufacturas textiles con la conferencia "Aportación de las fibras textiles a la Arquitectura". En un texto resumen de su ponencia, conservado entre sus notas, Fisac hace un recorrido por la historia del textil diciendo:

"Al principio de esa situación, el hombre tuvo que recurrir a los medios de que disponía más a mano: pieles y grutas, pero poco a poco fue creando ropas tejidas con fibras animales o vegetales y espacios conseguidos con materiales leñosos o con piedra y barro.

La perfección y sublimación estética de estas técnicas llevaron al hombre al arte de tejer y a la arquitectura y también a la más íntima colaboración entre ellas ya que crecieron en el mismo tiempo y para el mismo fin.

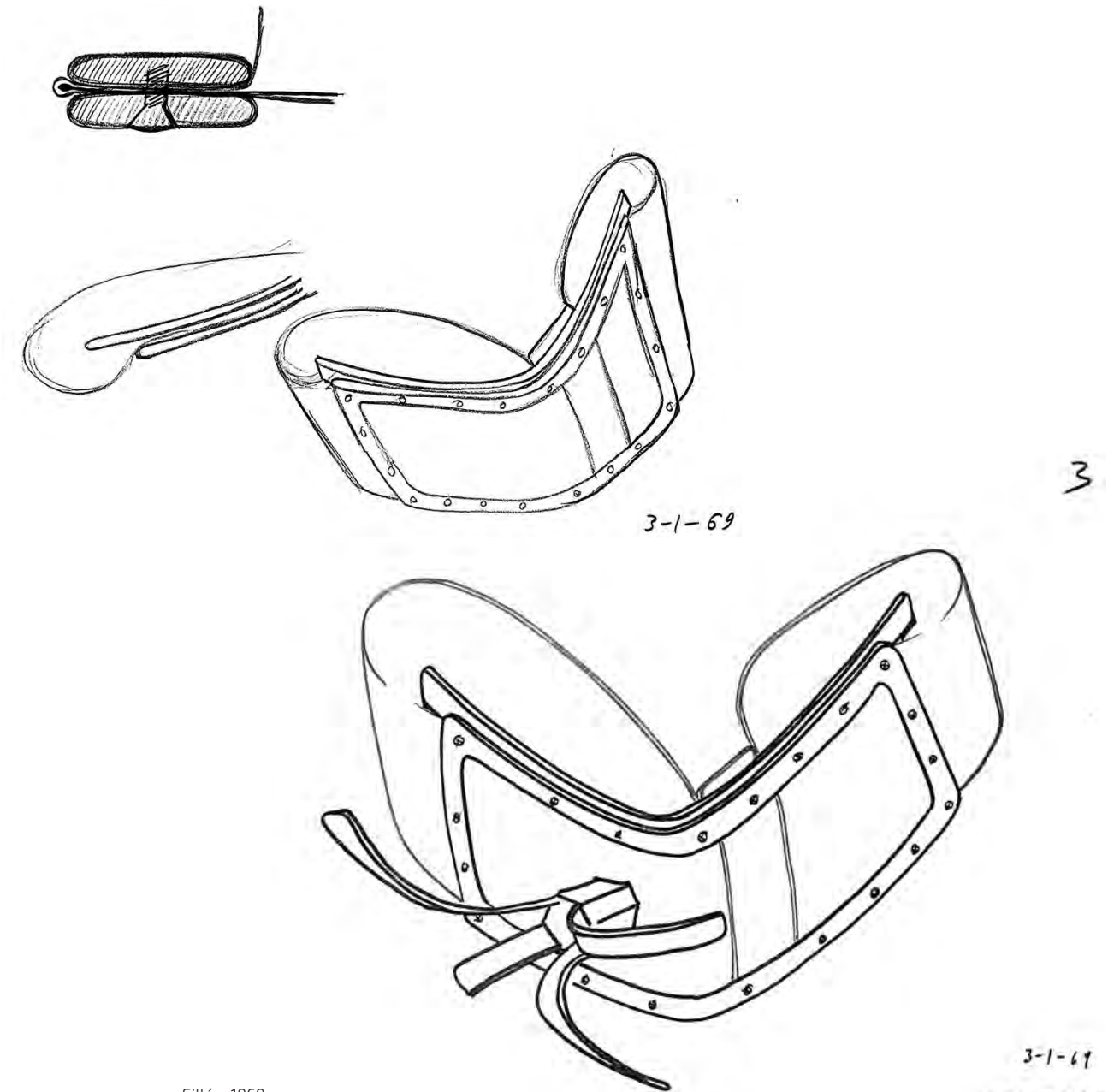
De las pieles, que adornan y ablandan los duros y húmedos paramentos de las grutas, se pasa, poco a poco, a los reposteros, alfombras y tapices de las épocas históricas que colaboraron con mucha eficacia a proporcionar ambientes humanos a las especies racionalizadas de la arquitectura, que en su esencia es 'un trozo de aire humanizado'.

Pero hace muy pocos años, aparecen nuevas posibilidades con las fibras celulósicas y también con las llamadas fibras 'sintéticas' creación científica plenamente humana de grandes moléculas directamente obtenidas partiendo de la conjunción

de átomos -la forma más simple de la materia- de elementos como el carbono, el hidrógeno, el oxígeno, el nitrógeno, etc.

De las pieles de los animales a las fibras sintéticas se puede decir que se forma y completa toda la gran cadena evolutiva de los medios que el hombre puede utilizar...".

Un recorrido que Miguel Fisac realiza por la historia del textil que incorpora a los interiores de sus proyectos y de modo especial en los mobiliarios que diseña<sup>65</sup>.



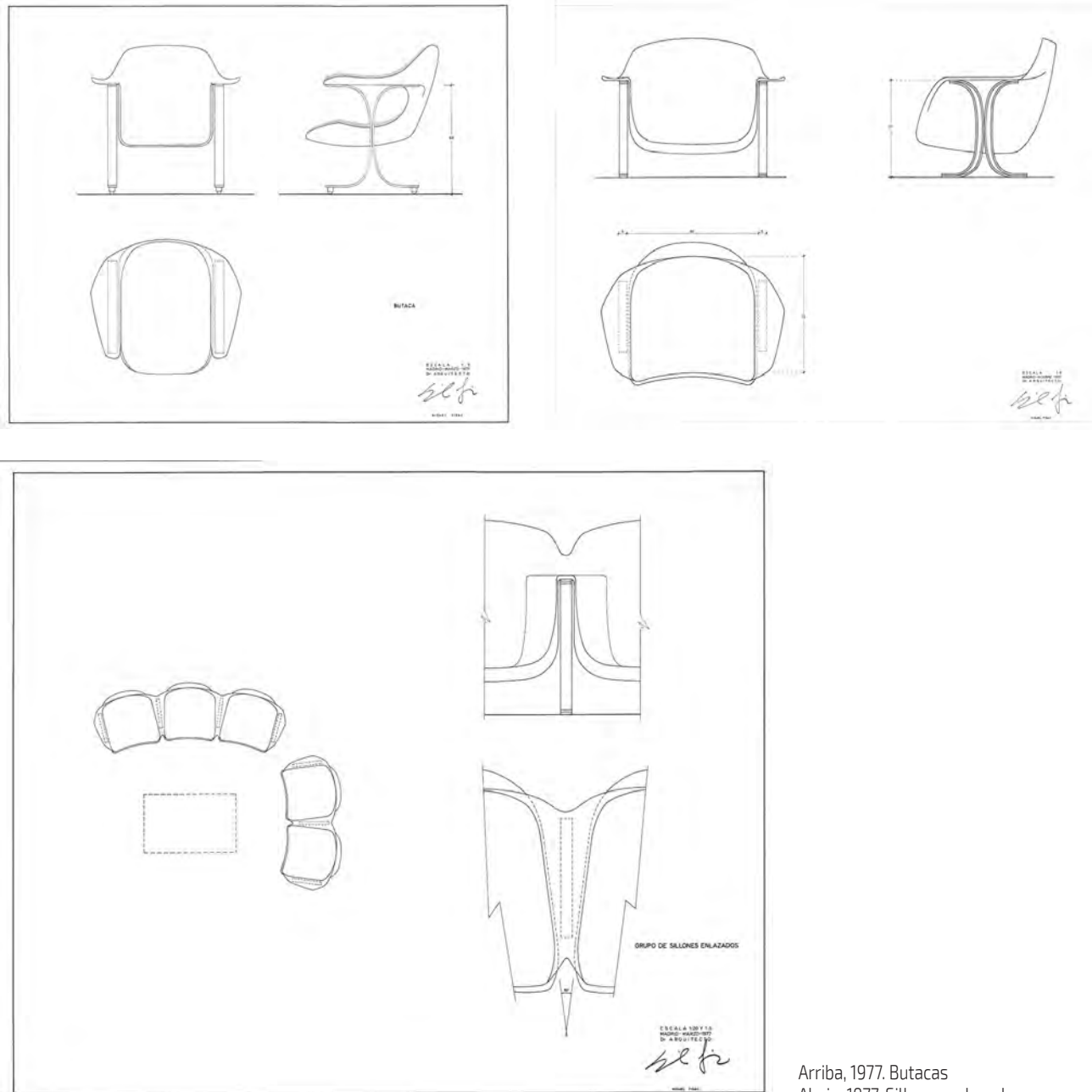
Sillón. 1969

65. FISAC SERNA, Miguel, 1973, Notas de la conferencia de Miguel Fisac *Aportaciones de las fibras textiles a la Arquitectura*. Archivo Fundación Fisac.

### 1977. LOS SILLONES ENLAZADOS

Con fecha 1977 hay planos de elementos que suponen un cambio importante introduciendo formas curvadas y unos soportes de perfiles metálicos rectos a ambos lados de la butaca. Una segunda variante modifica ligeramente las formas curvadas del asiento y los apoyos de los elementos metálicos.

De este mismo año es la pieza de sillones enlazados que crea una unidad de tres y dos sillones con planta ligeramente curvada.



Arriba, 1977. Butacas  
Abajo, 1977. Sillones enlazados

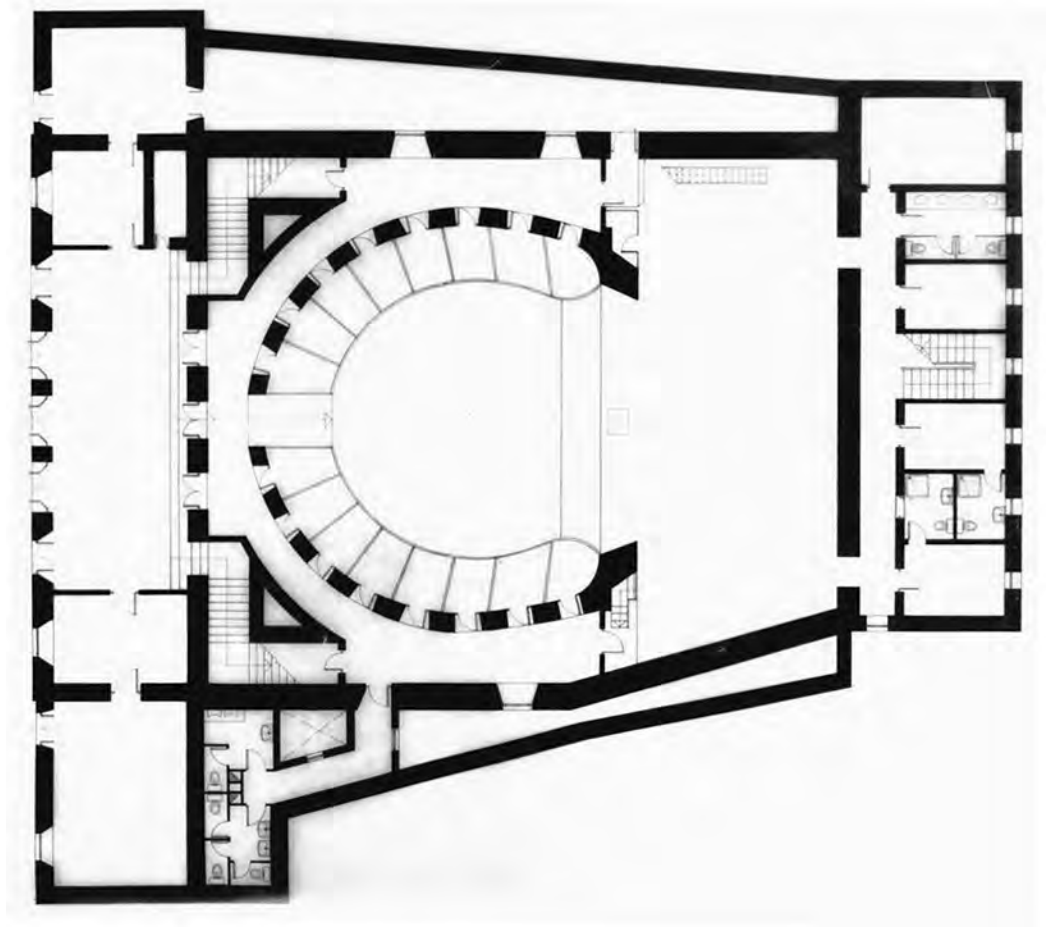
### 1984. LÁMPARAS PARA EL TEATRO MUNICIPAL DE ALMAGRO

Miguel Fisac recibe el encargo de la rehabilitación del teatro municipal de Almagro, proyectado por el arquitecto provincial Cirilo Vara, dentro del Plan Nacional de teatros iniciado por el MOPU y continuado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Un proyecto, en el que, dada su presencia en la ciudad, se implica personalmente de forma muy activa.

El teatro municipal de Almagro se construyó según proyecto del arquitecto provincial Cirilo Vara<sup>66</sup> y se encontraba en estado de abandono importante. Dentro del Plan Nacional de

Teatros promovido por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo<sup>67</sup> se acomete su rehabilitación que será asumida finalmente por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. La actuación de Fisac supone una rehabilitación integral del edificio en sus elementos exteriores y en el espacio escénico interior. La fachada exterior se decora en una nueva interpretación de Fisac que desconoce el proyecto de Cirilo Vara.

En la Memoria del proyecto se explican sus orígenes que se datan en el Ayuntamiento de Almagro en 1864<sup>68</sup>. Fisac dice



Planta del teatro

66. MOYA, Concepción, 2013, *Cirilo Vara primer arquitecto provincial*, Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos, Diputación provincial, pp. 55-57.

67. El Plan Nacional fue promovido por la Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU.

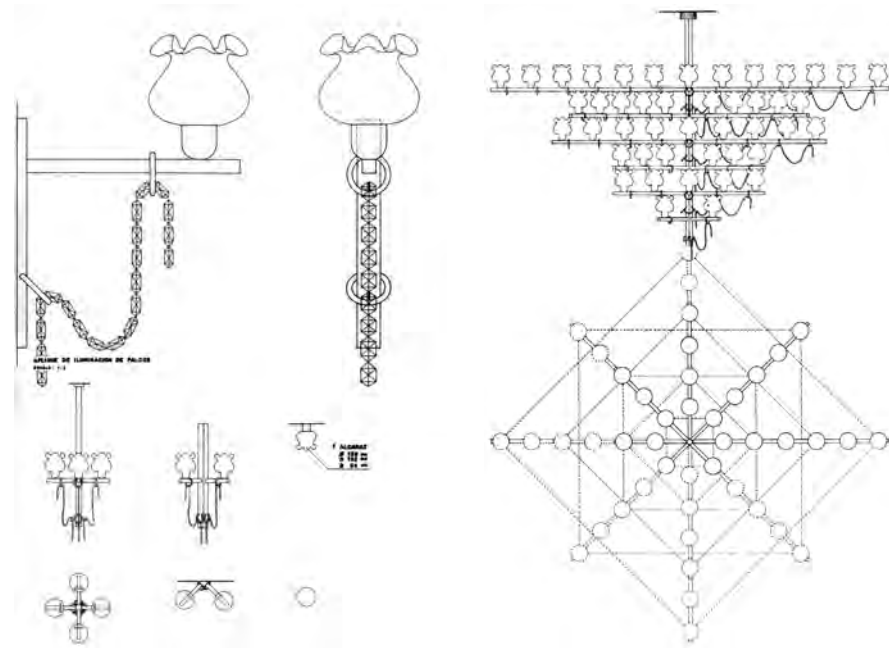
68. Archivo Municipal de Almagro, Legajo 352 nº 19 en sus folios 5 y 6 correspondiente al Diario de Plenos y Permanentes del Ayuntamiento de Almagro 1864/65 sabemos que en esa fecha estaba terminado el Teatro que entonces se llamó "Teatro principal".

en la memoria del proyecto: "El Teatro Municipal de Almagro, construido en 1865, tiene unas características típicas de los teatros de su época, sin ningún dato que haga suponer la intervención de un arquitecto de calidad. He podido saber que en la Diputación Provincial de Ciudad Real existía una copia del proyecto primitivo, que no he podido conseguir, pero en cualquier caso, tampoco tiene gran interés, ya que los restos que quedan, tanto de pinturas como de mobiliario y ornamentación son suficientes para descubrir su escasa calidad arquitectónica. Como ya indicaba en el estudio previo, el edificio es recuperable y puede proporcionar, culturalmente, un necesario complemento al Corral de Comedias para activar el fomento y la investigación teatral, de trascendencia no solo nacional sino también internacional"<sup>69</sup>. En cuanto a la fachada se basa en una fotografía de 1923 que presenta la fachada remodelada respecto de la situación anterior que se destruyó "con todas sus molduraciones y ornamentación de yeso, sin ningún interés arquitectónico singular".

Miguel termina sus consideraciones del proyecto con una curiosa valoración: "No merece la pena restaurar esta pieza con gran rigor histórico, que por otra parte es vulgar y de serie. Pero sí se presta a realizar una recreación desenfadada e irónica, sin pasarse, que pueda ser marco adecuado para representaciones teatrales de tipo convencional. Y que pueda complementar perfectamente el marco clásico-popular del Corral de Comedias"<sup>70</sup>. La obra fue finalizada por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha que recibe las transferencias en materia de cultura en ese período<sup>71</sup>.

Para el interior del teatro Miguel Fisac diseña un conjunto de lámparas: la del centro de la sala y una serie de apliques para la entrada y otros espacios del teatro.

La lámpara central tiene una geometría sencilla de un cuadrado girado en cuyas direcciones principales y perpendiculares a los lados hay una serie de brazos escalonados donde se soportan los diferentes puntos de luz simulando las antiguas lámparas de cristal.



A la izquierda, lámparas y apliques del vestíbulo y pasillos.  
A la derecha, lámpara central de la sala

69. FISAC SERNA, Miguel, 1984, Memoria del proyecto de Rehabilitación del Teatro Municipal, AFF 350.

Fisac comenta en la Memoria que la cubierta ha sido ya rehabilitada por el Ayuntamiento. Sin embargo, una vez inaugurada la rehabilitación fue necesaria una nueva actuación en la estructura de madera de la misma realizada con proyecto del arquitecto Francisco Jurado.

70. AFF 350 La memoria del proyecto valoraba inicialmente las actuaciones en 90 millones de pesetas.

71. Años después, en 1992, Miguel remitía una información detallada del edificio, con plantas, alzados, secciones y detalles de mobiliario al MOPU para la publicación que se realiza sobre el programa de Rehabilitación de Teatros.

PERIS SÁNCHEZ, Diego, "Miguel Fisac en Ciudad Real" en VV.AA. En Ciudad Real, Ciudad Real, Biblioteca Oretania, Ediciones C&G.

72. La lámparas diseñadas por Fisac han sido desmontadas y sustituidas.



Arriba a la izquierda, lámparas del vestíbulo. A la derecha, Fisac en el andamio de la zona central del teatro.  
Abajo, imagen de la lámpara central<sup>72</sup>

## LA HISTORIA DEL MUEBLE ESPAÑOL

Los arquitectos españoles están trabajando en el extranjero en diferentes ocasiones y obtienen reconocimientos y premios en las trienales de Milán de 1951 y 1964, la Interbau de Berlín de 1957, la Exposición Internacional de Bruselas en 1958 o la Exposición Mundial de Nueva York en 1964. "Esta situación se institucionalizó en el año 1957 cuando Carlos de Miguel, Javier Carvajal, Javier Feduchi, el escultor José Luis Sánchez, entre otros muchos artistas y arquitectos, fundaron la Sociedad Española de Diseño Industrial (SEDI), que sería un rápido instrumento de promoción del diseño. Según avanzó la década de los cincuenta nos encontramos con la apertura de empresas de comercialización de mobiliario, creadas principalmente por arquitectos para dar salida a su trabajo. Entre ellas destacaron Rolaco y Darro, donde colaboraban los arquitectos Fisac, Carvajal, Fernando Ramón y José Luis Picardo y sobre todo, H muebles, una empresa filial de la constructora Huarte, cuyos propietarios, la familia Huarte, fueron unos extraordinarios mecenas del mobiliario español durante los años cincuenta y sesenta"<sup>73</sup>.

La historia del mueble español ha sido estudiada de forma parcial desde 1872 y cuenta con aportaciones limitadas<sup>74</sup>. "Los años que transcurrieron entre 1940 a 1949 son la etapa de polos contrapuestos, en los que por un lado oscila el libro de Burr, y por otro el inicio de los libros de Feduchi. El primero como heredero de la renovación metodológica que sufre la historiografía del mueble español en los años treinta y el segundo con un punto de vista propio en la concepción de sus obras, donde priman los repertorios de imágenes, y que serán duramente criticados por González Palacios en 1966. La obra de Burr contará con una segunda edición en 1964, coincidiendo con el apogeo de los textos de Feduchi. A nivel de trascendencia en la historiografía del mueble español, las creaciones de Feduchi marcaron tendencia en nuestra bibliografía en los años 50, 60 y 70, y aún hoy aparece como el autor clásico citado en la mayoría de los trabajos sobre His-

toria del Mueble. En cambio Burr, aunque prácticamente ignorado, tanto a nivel de repercusión como a nivel de citas, ha sido el germen para las metodologías aplicadas, entre otros por Aguiló y Piera... Las décadas de los 50 y 60 es la época en la que ven la luz la mayoría de los grandes trabajos de Feduchi, de entre los que sobresale *El mueble español* (1969)"<sup>75</sup>.

Cuando Feduchi en su libro sobre el mueble español llega al siglo XX dice: "La aristocracia es sustituida por la plutocracia. El mueble ya no es el de la corte, ni el de la alta burguesía que crearon los grandes estilos del siglo XVIII, sino que surge un tipo de mueble especial para la pequeña burguesía o clase media, que cada vez va exigiendo un mejor nivel de vida"<sup>76</sup>. Esta iniciación del mueble contemporáneo surge inicialmente desde pequeños grupos integrados por arquitectos y diseñadores en Europa central. Marcel Breuer que nació en 1902 y trabajó en la Bauhaus en 1923 diseñó los muebles de una casa experimental diseñada por la Bauhaus, así como los de la casa que realiza su director Walter Gropius para su casa de Weissenhof. Probablemente el mayor cambio surge con la silla con estructura de tubo de acero que proyectó en 1925, la silla Wassily. En 1917 Rietveld había diseñado su silla azul y roja.

En la utilización de nuevos materiales van surgiendo novedades y cambios, Starm diseño en 1926 la silla con dos patas y estructura volada. En 1926 Mies Van de Rohe diseñó la silla para el pabellón de Barcelona y en 1928 Le Corbusier hace su diseño de silla. En 1934 Rietveld diseñó la silla zig-zag y Aalto diseña sus sillas con láminas de contrachapado encolado. En 1940 el Modern Art Museum de Nueva York convoca el concurso que ganan Charles Eames y Eero Saarinen con una silla contrachapeada en tres direcciones. Pocos años después, en 1945 Eames diseño la silla LCM. En 1948 con la aparición de la goma espuma surgen nuevas formas y posibilidades y en 1967 Roselli diseña la silla Jumbo con similitudes con los diseños de Fisac de 1969. En 1957 Jacobsen diseña su silla y así una larga

73. DÍAZ DEL CAMPO MARTÍN MONTERO, Ramón Vicente, "Miguel Fisac y el diseño de mobiliario; la poética de los años cincuenta" en SAURET GUERRERO, Teresa (ed. y coord.) RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria y SÁNCHEZ LAFUENTE GÉMAR, Rafael, *Diseño de interiores y mobiliario*. Aportaciones a su historia y estrategias de su valoración, Universidad de Málaga, pp. 483-495.

74. FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. Teoría de la historia del mueble español. Una propuesta de periodización de su historiografía (1872-2012). ASRI, Universidad de Málaga. <http://asri.eumed.net/4/historia-mueble-espanol.html>

75. FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, El periodo de las monografías 1950-1969. FEDUCHI, Luis María, 1969. *El mueble español*, Barcelona, Polígrafa.

76. FEDUCHI, Luis M., 1998, *Historia del mueble*. Barcelona, Blume, 4ª ed, p. 126.

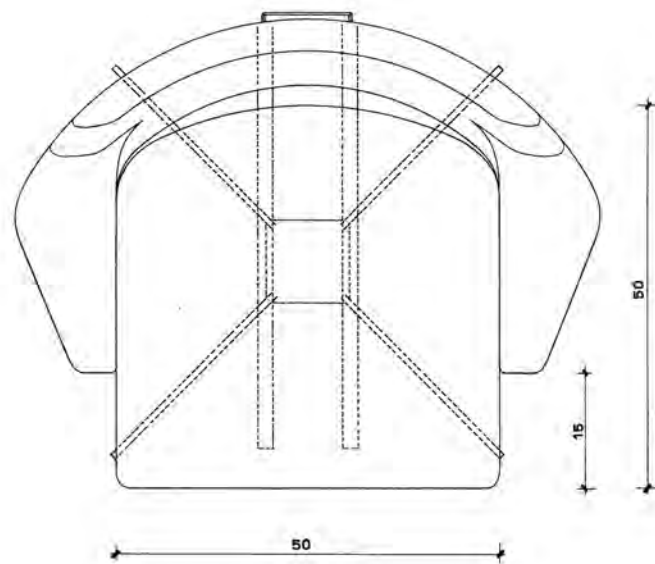
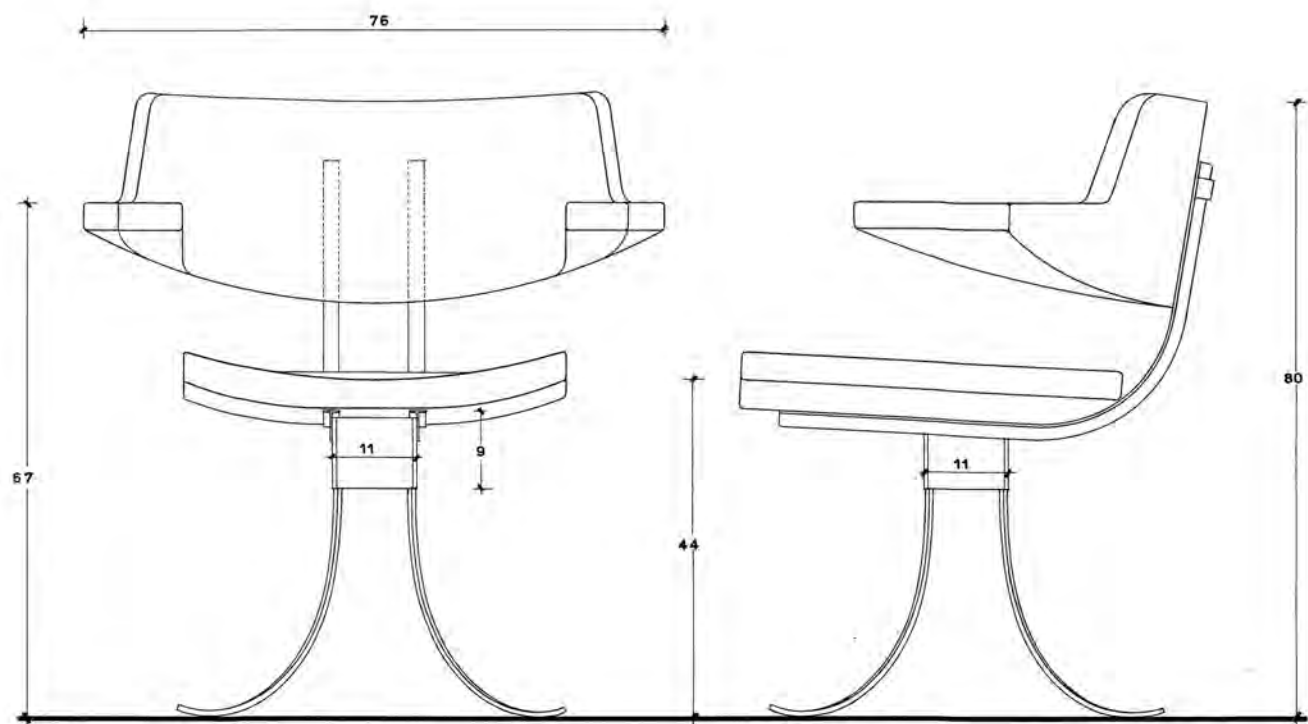
lista de modelos diseñados por arquitectos que van modificando formas, empleando los nuevos materiales e introduciendo muchos de sus modelos en los edificios que proyectan.

La presencia de Fisac en este espacio está básicamente dirigida, en una primera etapa al diseño de muebles destinados a los edificios proyectados por él mismo: Edificio Central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Librería del CSIC e Instituto Nacional de Óptica Daza Valdés. A partir de

los años sesenta un conjunto de diseños de mobiliario pensados con carácter general que podrán ser utilizados en diferentes proyectos. Sus sillas Pata de Gallina estarán presentes en la reforma del salón de actos de la Diputación Provincial de Ciudad Real, en el edificio de dirección de los laboratorios Altero en diferentes espacios del Centro de Estudios Hidrográficos o en los barcos de la Trasmediterránea.







BUTACA

ESCALA 1:5  
MADRID-SEPTIEMBRE-1960  
EL ARQUITECTO:

*Miguel Fisac*

MIGUEL FISAC

# Mobiliario autónomo

Un conjunto de elementos que utiliza en diferentes edificios, especialmente en despachos, salas de reuniones y zonas comunes. Proyectos que, en ocasiones, surgen en

relación con algún edificio concreto pero que adquieren su autonomía y se hacen presentes en diferentes localizaciones.

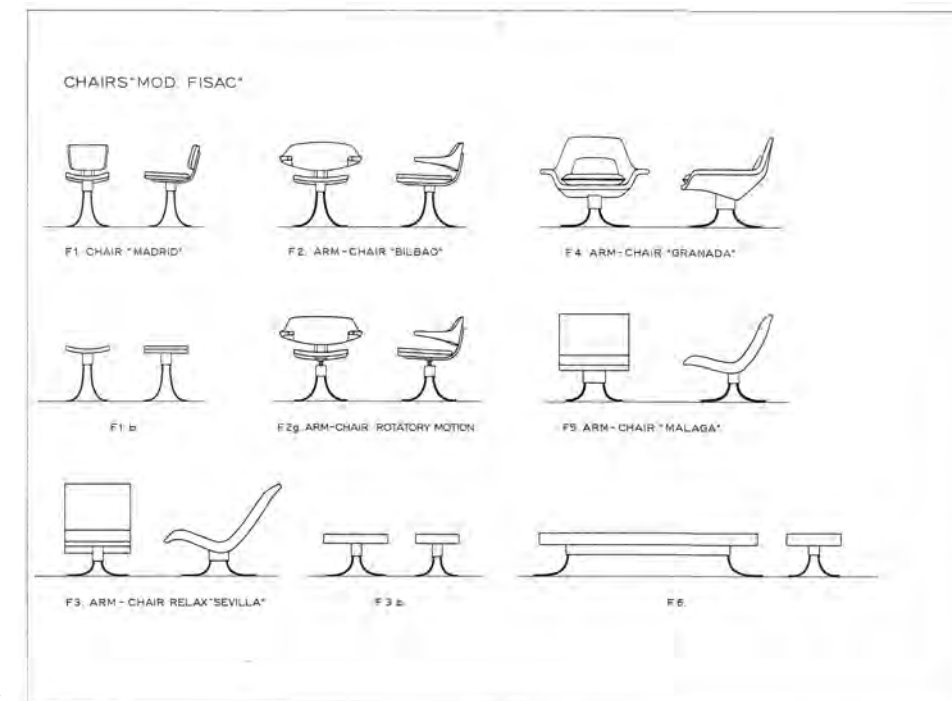
## SILLAS Y SILLONES

Un plano conservado en la Fundación Fisac con la denominación de chairs une todos los diseños realizados de este tipo de mobiliario.

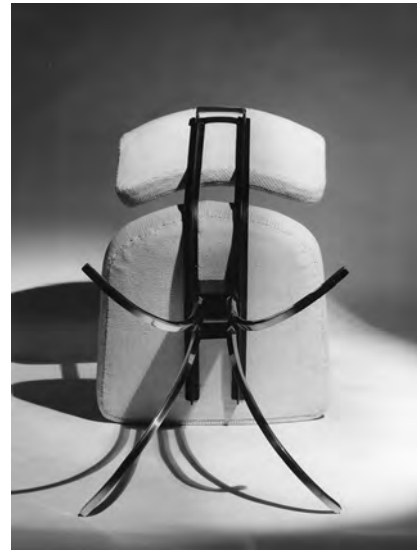
Modelos con denominaciones de ciudades: F1 Chair Madrid, F2 Arm-chair Bilbao, F4 Arm-chair Granada, F1b, F2g

Arm chair rotatory motion, F5 Arm-chair Málaga, F3 Arm-chair Relax Sevilla, F3b y F6.

Un conjunto de elementos que tienen en común la base de cuadradillos de acero curvados y niquelados de su base.



Panel con los diferentes tipos de sillas

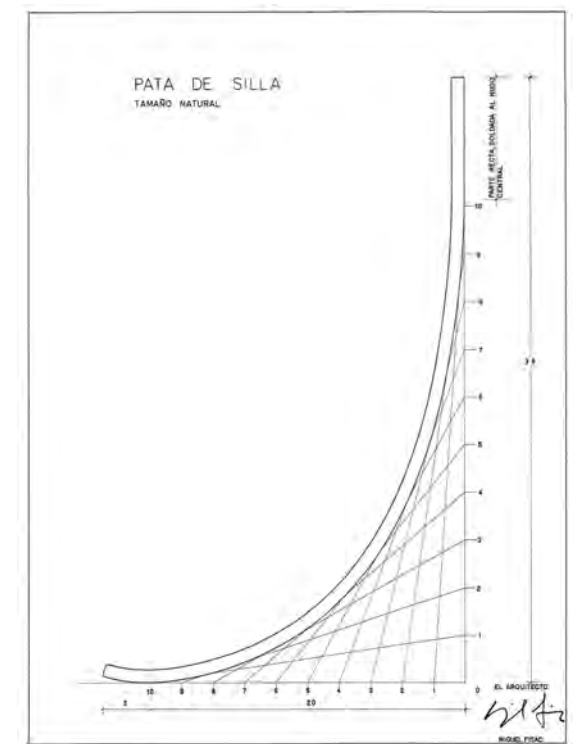


La estructura interior de la silla modelo Madrid es metálica en asiento y respaldo



Estructura base de la silla

Estudio de la forma de la pata



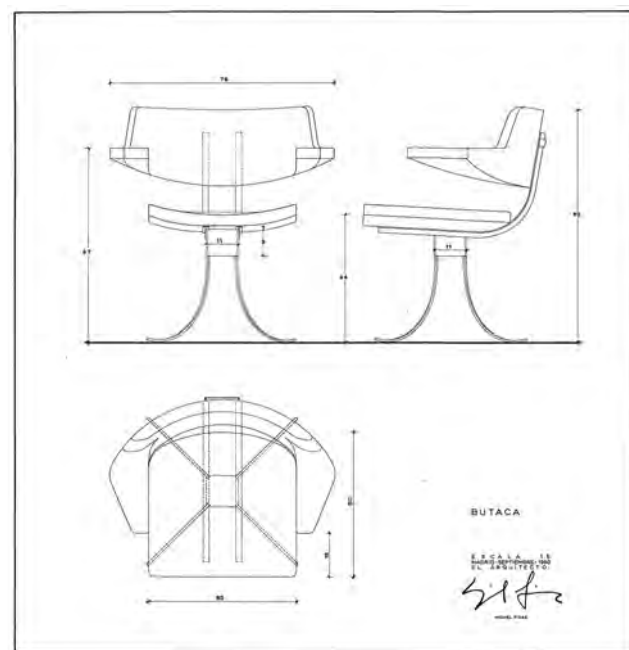
### SILLA PATA DE GALLINA

La silla denominada "Pata de Gallina" es uno de los proyectos más conocidos de Miguel Fisac entre 1960 y 1970. Una silla de 76x72,5x65 cm realizada con acero, cuero, y caucho de espuma<sup>77</sup>.

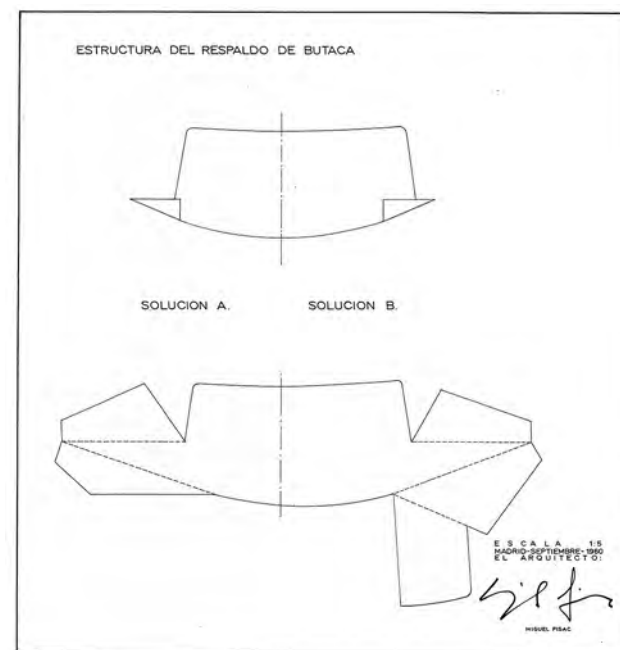
"La silla Pata de Gallina forma parte de un conjunto de piezas formado por una silla, un taburete, una silla de salón y una mesa, además de la propia silla de brazos. Todas ellas tienen en común la forma característica de las patas.

La singularidad formal de las mismas tiene como referente un taburete irlandés para ordeñar, y su forma, incurvada hacia fuera, canaliza los efectos de compresión y flexión de las sillas al contacto con cuerpos de distinto peso, al tiempo que expresa formalmente la preocupación del arquitecto por los aspectos funcionales del objeto. El material de las patas es acero de cuadradillo, curvado y niquelado. El estrecho respaldo se prolonga lateralmente hacia delante para dar forma a los apoyabrazos. Esta fusión se realiza sin transiciones bruscas mediante una suave curva, descendente en la parte superior y ascendente en la inferior, facilitada

por la escasa altura del propio respaldo. La visión en planta de esta silla permite reconocer una línea curva, ahora ya no hacia fuera, como en el caso de las patas, sino tendente a cerrarse para rodear y acoger el cuerpo. La peculiar forma de resolver los apoyabrazos puede reconocerse también en otros objetos diseñados con posterioridad, como es el caso de la silla Verónica de Tobía Scarpa, de 1986 (MADB 136569), la silla Kumo de Toshiyuki Kita, de 1990; o la silla Light de Alberto Meda, de 1987. En la parte posterior del respaldo vuelve a aparecer un asa, en forma de pletina alargada, que facilita el transporte de la silla. La rotundidad de esta pieza y la ausencia de sutilidad en el tratamiento de uniones y acabados son percibidas no sólo como consecuencia de las dificultades derivadas de su fabricación artesanal, sino, además, como el deseo de hacer valer y primar las funciones de uso de la misma. Pues, para Fisac, cada mueble debe ser el resultado de un estudio atento de las funciones que debe asumir, y sólo después, y no antes, debe plantearse el componente estético<sup>78</sup>.



Butaca. 1960



77. En el Museo de Disseny de Barcelona se conserva un ejemplar donado por el CEDEX en 1994. Número de registro MADB 135551.

78. Ficha técnica del Museo de Disseny de Barcelona.



Butaca. 1960

La silla de brazos Pata de Gallina tiene un precedente en la butaca que Fisac diseñó en 1948 para la biblioteca de la Fundación Göerres del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (MADB 135471). Seguramente el diferente material utilizado en los elementos estructurales (madera en la butaca, acero en la silla) es lo que incrementa perceptivamente la diferencia del binomio estructura-función que plantean los elementos que componen estos objetos decía la revista *Experimenta* en 1996<sup>79</sup>. Dos modelos, sin embargo, muy diferentes en sus materiales y en la forma y estructura de estos.

Los planos de la butaca fechados en 1960 documentan el mueble con un asiento de 50x50 cm y una altura del asiento a 44 cm y el respaldo en su parte final a 80 cm. Un plano detalla el respaldo en dos soluciones diferentes<sup>80</sup>.



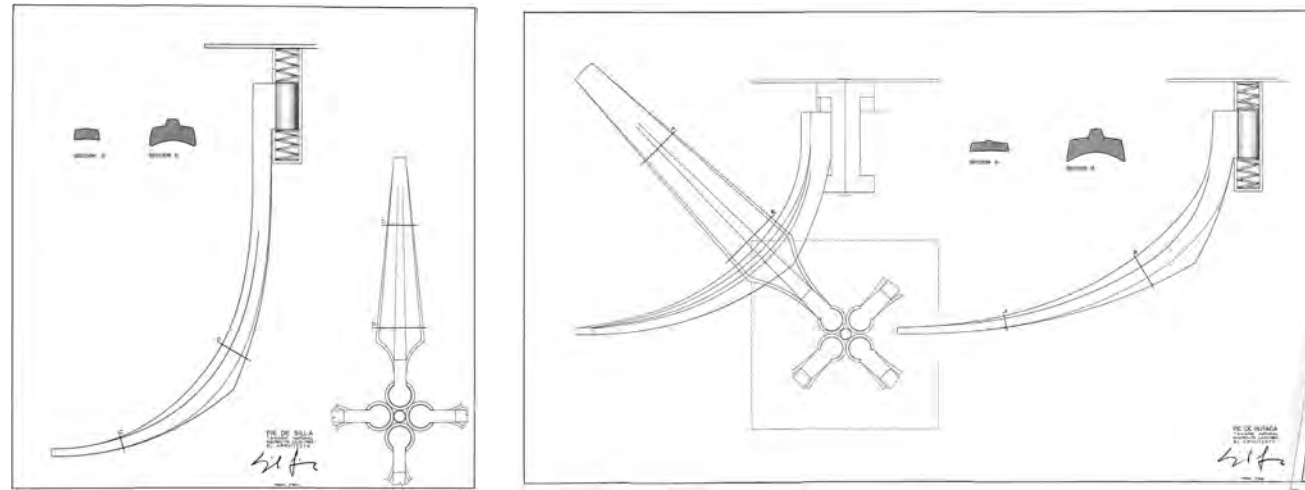
La solución del soporte con los cuadradillos de acero flexibles como apoyo permitirá el diseño de una serie de muebles que conservan este elemento identificativo en su conjunto. Un soporte que será objeto de la patente que realizó en 1960. A partir del soporte de la base diseñará diversas soluciones de asiento, mesas e incluso incorporará esta idea para atriles o armarios.

La *Revista Nacional de Arquitectura* en 1961 recogía en una página el modelo de la silla con el escueto título de silla. El texto decía: "Silla de estructura metálica con asiento y respaldo en chapa estampada y pies de cuadradillo de acero cromado. Su flexibilidad queda encomendada al balleteo del acero de sus patas. Modelo para su fabricación en serie"<sup>81</sup>.

79. AMANN, Atxu; CÁNOVAS, Andrés. "Miguel Fisac. Arquitecto de objetos". *Experimenta*. (1995-1996), núm. 9 (invierno 1995-1996), pp. 67-73.

ARQUES SOLER, Francisco, 1996, *Miguel Fisac*. Madrid: Ediciones Pronaos S.A, 1996. (Colección Arquitecturas-Estudio nº 1), p. 157.

80. Ya en ese momento está utilizando el mueble en diferentes proyectos como hemos visto en la reforma de 1958 de la Diputación Provincial de Ciudad Real.



Detalles del soporte de cuadradillos y unión a la base



Revista Nacional de Arquitectura. 1961. Nº 26

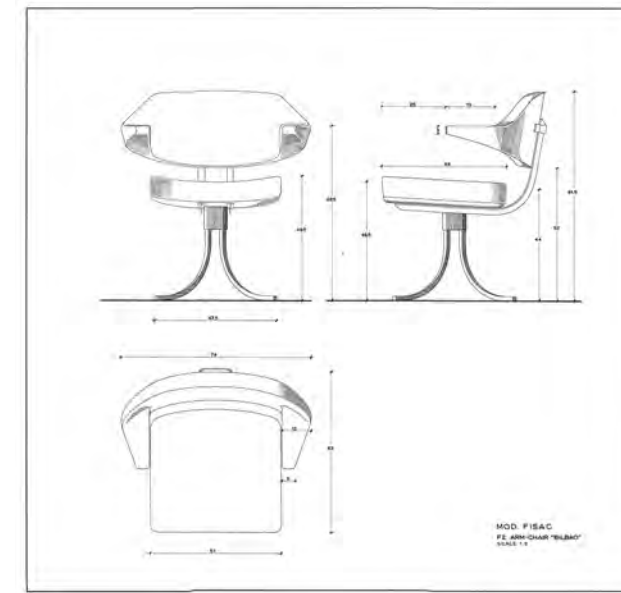
Fechaos en 1963 hay dos planos que documentan el detalle del soporte de la silla y el sillón con la curvatura de las patas y su unión en un punto central con el muelle de apoyo.

Del sillón Sevilla hay croquis fechados en 1968 con esquemas más elaborados y medidas en estudios posteriores. Los modelos de silla Bilbao y la silla Granada van introduciendo variantes al diseño original manteniendo elementos comunes.

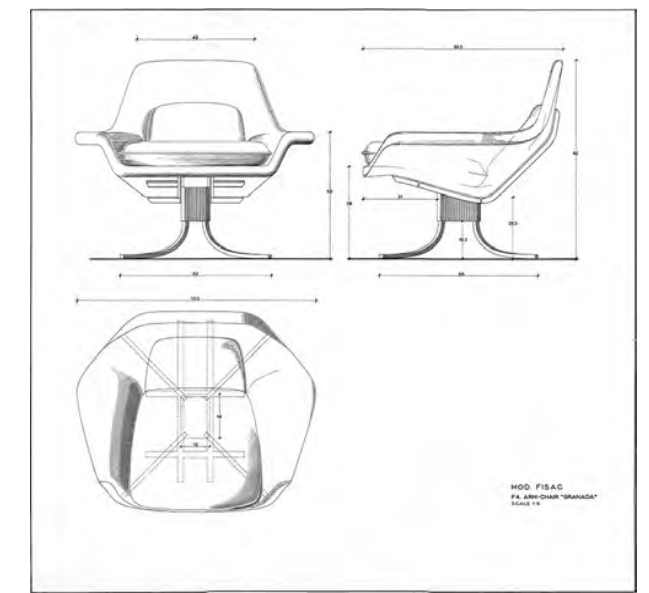
Formas redondeadas en la planta del mueble con los brazos que cambian ligeramente de diseño y formas diferentes en el respaldo que se hace algo más alto y un doble respaldo en el modelo Granada. Sobre un diseño que mantiene la unidad de los soportes de la base un conjunto de variaciones en las formas y acabados de tapicería.

Una variación en el modelo de silla giratoria con cambios en el soporte central para permitir el movimiento. La butaca Sevilla explora una nueva posibilidad con una forma ondulada continua en el asiento y respaldo manteniendo en el centro de gravedad el apoyo de cuadradillos.

Dentro de la misma serie, el taburete con soporte Pata de Gallina. Un taburete de 36x36 cm con un soporte de 3 patas ligeramente diferente al soporte de Pata de Gallina pero que recuerda su estructura y diseño. El taburete BA-4 tiene tres



Modelo sillón Bilbao

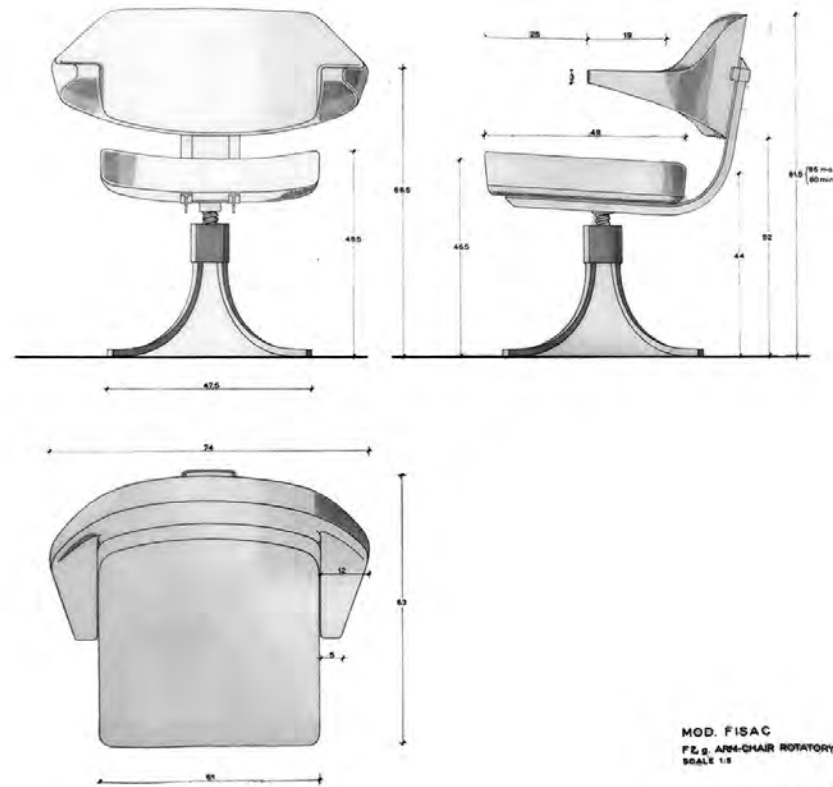


Modelo sillón Granada



patas y los cuadradillos de apoyo son de 2,5x2,5 cm y en el apoyo en el suelo cambian a 2,5x3 cm. Otro modelo con el asiento rectangular tiene 4 patas. Y con forma más larga-

da el banco que tiene un soporte en cada lado con solo dos patas. Los cuadradillos de apoyo son de 2,5x2,5 cm y en el apoyo en el suelo cambian a 2,5x3 cm.

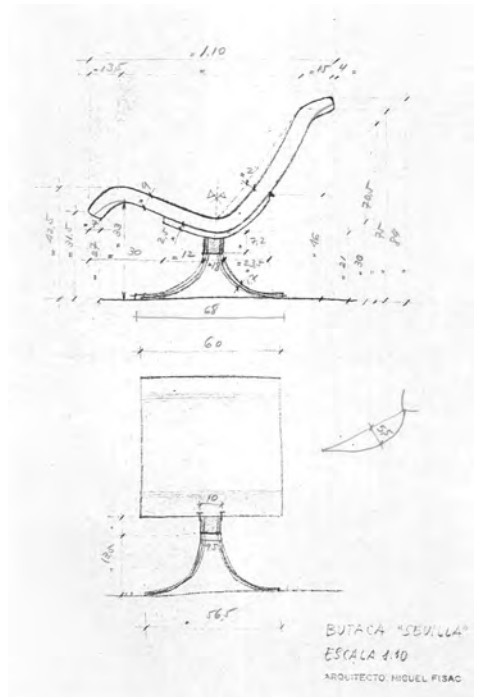


MOD. FISAC  
F.Z. S. AN-4-CHAIR ROTATORY MOTION  
SCALE 1:3

Sillón giratorio



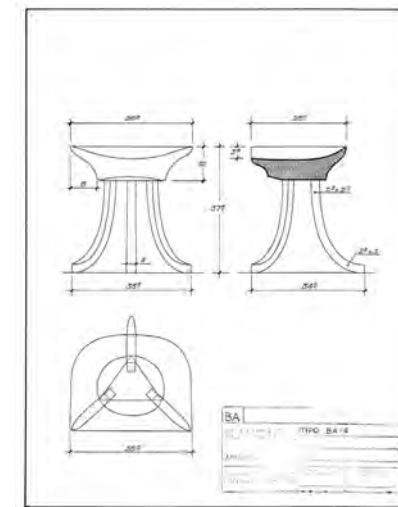
Butaca Sevilla. Croquis



Croquis 11 diciembre 1968



Butaca Sevilla



En el centro, taburete tipo BA-4  
Abajo, banco del Centro de Estudios  
Hidrográficos



### LA PATENTE DE UN SOPORTE PARA MUEBLES. 1960

Miguel Fisac preocupado por el reconocimiento de la autoría de su obra y la explotación comercial de alguna de sus ideas tramita patentes de estas. Y una de ellas es la referida al soporte de su mobiliario. La patente se denomina "Elemento soporte para muebles" cuya memoria dice:

"El Modelo de Utilidad a que se refiere la presente Memoria y adjunto Plano está destinado a garantizar la propiedad y explotación exclusiva, en todo el territorio español y sus posesiones del objeto del mismo, consistente en "Un elemento soporte para muebles".

Para la sustentación de muebles no se conocen otros elementos que las patas rígidas de una u otra forma; es objeto de este Modelo de Utilidad la sustentación de los mismos por medio de un elemento único.

La utilidad de este elemento soporte radica en que el mueble tiene una flexibilidad que le proporciona un mayor confort al usuario, mejor resultado, eficacia y un nuevo efecto estético.

La flexibilidad es lograda merced al material empleado, a su construcción en sí y a la estudiada curvatura que se da a las patas. La duración y eficacia es porque el citado elemento, de construcción metálica en su totalidad, posee una estructura que implica la imposibilidad de rotura y la seguridad y capacidad del soporte.

Consiste el elemento soporte en un nudo metálico de forma de prisma cuadrado o rectangular y de aristas achaflanadas que tiene como elementos complementarios, dos perfiles en forma de T en los que se sujeta el nudo por dos lados, y cuatro patas formadas por cuadradillos de acero flexibles que van soldadas por un extremo al nudo en su interior y a las que se les ha dado en el otro una curvatura idónea.

Este nudo está ideado principalmente para sillas, pero es igualmente adaptable a mesas, solo que en este caso puede ser su forma cuadrada o rectangular y hasta en el caso de que sea para mesas de trabajo, es de aplicación el mismo nudo, en esta misma forma, solo que la flexibilidad de las

patas se anula por unas chambranas situadas aproximadamente en su parte media con lo que se fija su postura.

En el plano que se acompaña en la figs. 1, 2 y 3 se representa este modelo en sección vertical, en planta y en perspectiva; (1) de las figuras, es lo que llamamos nudo, de construcción metálica y de forma cuadrada o rectangular, cuando se aplica a soportar mesas; (2) son los dos perfiles en forma de T sobre los que se fija el nudo y que en su prolongación hacia arriba sirven para armar el respaldo, tratándose de sillas o butacas; (3) es un detalle de como los cuadradillos de acero flexible, que forman las patas, se fijan por soldadura en el interior del ángulo achaflanado del nudo.

Se hace constar que las dimensiones y posibilidad de adaptación de este nudo, modificaciones en detalle, así como los materiales empleados en su construcción, pueden ser variables, consistiendo los puntos nuevos sobre los que se demanda protección en las siguientes:

#### REIVINDICACIONES

1ª Un elemento soporte para muebles, caracterizado por consistir en un nudo en forma de prisma cuadrado, que posee como elementos complementarios dos perfiles para su adaptación y sujeción al mueble y unos cuadradillos metálicos que forman las patas.

2ª Un elemento soporte para muebles, caracterizado porque el nudo de la reivindicación anterior va fijo por dos lados al interior de la T de los perfiles que forman el asiento y las patas, fijadas por un extremo al interior del nudo por soldaduras en sus ángulos achaflanados, presentan en el otro extremo una curvatura idónea.

3ª UN ELEMENTO SOPORTE PARA MUEBLES<sup>82</sup>.

Reconocida la patente en España, Miguel Fisac va abonando las anualidades necesarias para conservar la misma hasta abril de 1974 momento en el que comunica a Antonio Doñaque, agente de la propiedad industrial que abandona la vigencia del

82. La Memoria que se presenta para obtener la Patente está fechada el 12 de mayo de 1960.

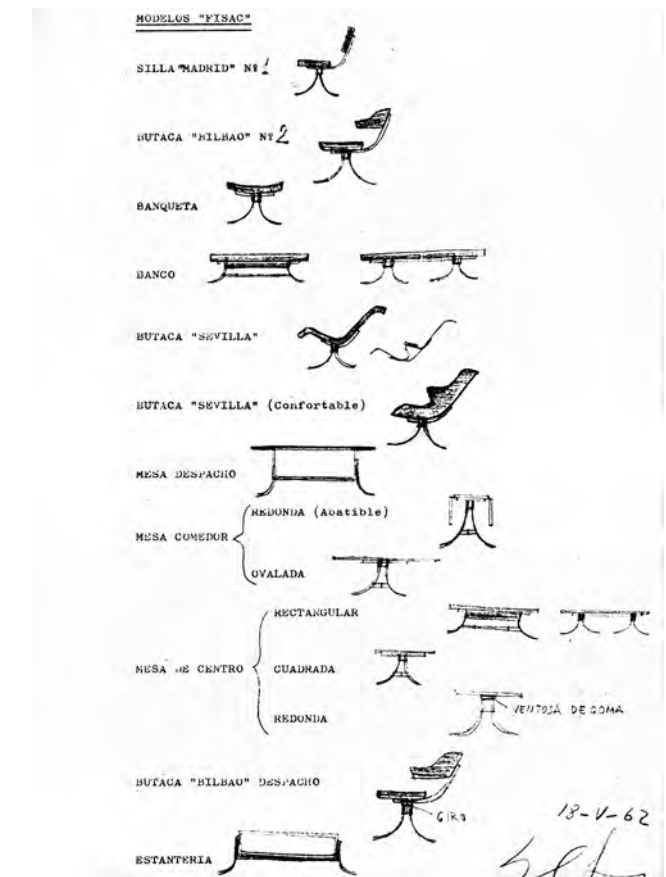
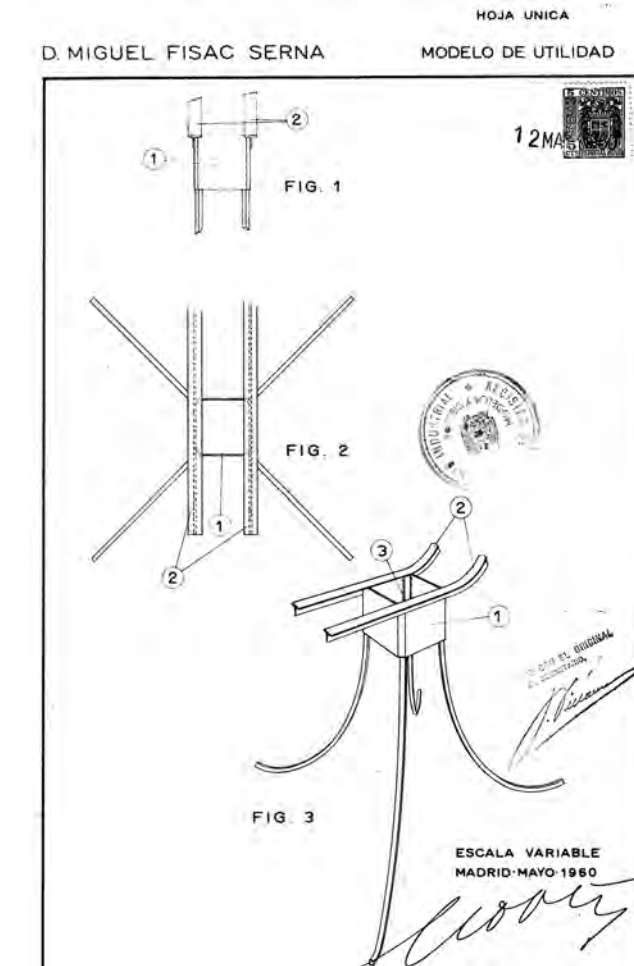
El pago de la primera anualidad del Modelo de Utilidad nº 80.841 tiene fecha de 26 de diciembre de 1960, lo que indica el reconocimiento de la patente tramitada por el agente oficial de la propiedad industrial Antonio Doñaque.

Knoll es una fábrica de diseño que produce artículos de mobiliario para oficinas y hogares. Knoll fue reconocida oficialmente como una marca líder en el campo del diseño industrial a nivel internacional. Entre los nombres de los diseñadores que han contribuido a la formación de la empresa Ludwig Mies Van de Rohe, Harry Bertoina, Florence Knoll (Florence Schust), Frank Gehry, Maya Lin y Eero Saarinen.

Modelo de Utilidad 85.657. El interés por hacer que la patente se comercializara le lleva a sus relaciones con la empresa de Rafael García (Decoraciones y muebles) que tenía la galería de arte Prisma y la representación de Knoll Internacional. Pero ya en febrero de 1961 Knoll le comunicaba que a pesar de lo interesante del diseño no podían incluirlo en la colección de su firma<sup>83</sup>.

Probablemente la referencia a este diseño sea la de Mies Van der Rohe y el diseño de la silla Barcelona creada para el pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona del año 1929. Es una de las sillas más conocidas en el mundo

del mobiliario y la decoración, que antes se llamaba modelo MR90, y no silla Barcelona como la conocemos hoy en día. Van der Rohe creó esta silla junto con la otomana y la mesa auxiliar a juego. Originariamente esta silla estaba fabricada en acero inoxidable pulido y cuero de piel de cerdo, pero, tras el gran éxito que tuvo este diseño, en 1950 se hicieron ajustes para poder producirla de forma mucho más asequible. Los apoyos en pletinas de acero inoxidable que sirven de soporte y se prolongan en la estructura del sillón o del sofá tienen una cierta similitud con la propuesta de Miguel Fisac.



83. Escrito de Kurt Burgold director del staff técnico de Knoll en Nueva York. 6 de febrero de 1961.

## 1960. PROYECTO DE COCINA

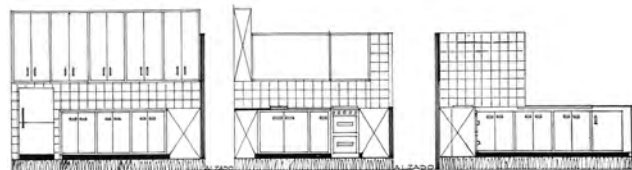
En 1960 la *Revista de Arquitectura* promovía una exposición con el título "Los ambientes de la casa". Un proyecto del que decía la revista: "En la Exposición del Equipo Doméstico era tema ineludible la presentación de una vivienda completa que sirviera para mostrar al público las ventajas de una correcta aplicación de los muebles y enseres que la técnica actual, de acuerdo con las ideas estéticas de nuestra época, pone a la disposición de todos. Se presentaba la dificultad de llevar esto a una planta completa de una vivienda, hecha y proyectada para que en ella se desarrolle la vida de una familia, pero en ningún caso para constituir 'stand' de una exposición que ha de ser visitada al mismo tiempo por un gran número de personas. Para dar solución a este problema se organizaron una serie de espacios de la casa, a los que se dio la denominación de 'Ambientes', cada uno de los cuales constituía un 'stand' con propia independencia, dentro de la unidad de conjunto de toda la exposición. Estos 'Ambientes'

### LA COCINA

Arquitecto: Miguel Fisac  
Realización: Ceplástica



Aspecto del stand y dibujo de los tres frentes de que consta.



6

se encargaron a diferentes arquitectos, y la realización de los mismos se encomendó a empresas que tienen demostrada su capacidad en estos menesteres".

Los proyectos que se presentan son: Cocina: Miguel Fisac, Terraza: E. Ortega, Dormitorio de padres: J.L. Picardo, Dormitorio de hijos: A. Vázquez de Castro y J.L. Iñiguez de Onzoño, Dormitorio-Estar comedor: J. Feduchi y J. Boch, Estar-comedor: J. Carvajal, Cuarto de trabajo: C. Picardo y La tradición: D. Pinto Coello.

Miguel Fisac diseñó el espacio de cocina con todos sus muebles. Se presenta una planta en U en uno de cuyos lados está la nevera con una serie de armarios bajos y altos. En el frente se sitúa en uno de sus lados la cocina con horno y los fregaderos. El tercer lado tiene solamente armarios bajos. Una estructura de muebles modulados en sus dimensiones para adaptarse al espacio de la cocina cuyos paramentos aparecen revestidos de cerámica. Dos referentes anteriores están en la austera cocina diseñada en 1950 para el proyecto de casas en cadena y la cocina ya más evolucionada para el proyecto de bungalós en Santa Ponça.

De acuerdo con la información de la revista la realización del prototipo de Fisac lo realiza la empresa Ceplástica. La exposición presentaba así no solamente el diseño de cada arquitecto, sino la realización de este para poder ser visto por los visitantes a la exposición con una voluntad didáctica. Una muestra que da una imagen de la vida cotidiana en la España de ese momento.

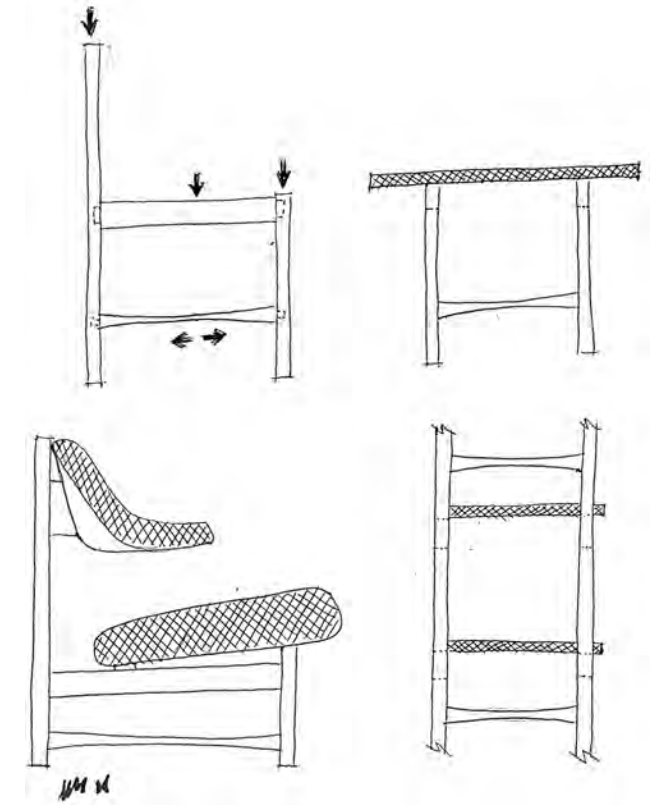
Cocina 1960

## SILLA TORO

La silla Toro tiene dos reposabrazos ligeramente inclinados hacia adelante. Es una silla baja de unos 35 cm de altura destinada a zonas de estar y recibir. Los bastidores tienen dos patas de 30x30 mm con un travesaño superior de 30x60 y otro inferior de 30x30<sup>84</sup> aunque se adelgazan en el centro hasta una sección de 15x15 al igual que los travesaños entre bastidores.

La pata delantera es un poco más alta para inclinar la butaca hacia atrás. Las patas llevan una falsa espiga redonda para recibir el bastidor. Los dos bastidores y los travesaños que los unen van ensamblados a caja y espiga de 20x20 mm. El asiento tiene una tapicería clásica: bastidor de madera con relleno y una forma afilada hacia atrás.

El respaldo no se ensambla de ninguna manera, se encola a una pequeña pieza en forma de cuña que da la inclinación a la estructura. Los reposabrazos que parecen inestables cargan sobre el respaldo siendo por ello muy resistentes. De este diseño realizó versiones de uno, dos y tres cuerpos con tapizados en escay y telas de diferentes colores, cuero y piel de vaca. En el convento de los dominicos de Alcobendas hay diferentes butacas de este modelo.



Silla Toro

84. PERAZA, José Enrique, *Mobiliario en Miguel Fisac*.



En un documento que lleva por título Muebles "Serie estructural" Fisac dice: "Para la sala de lectura y depósito de libros de la Fundación Göerres del CSIC hacia 1948. Al tener que hacer una serie de muebles: sillas, butacas, bancos, taburetes, mesas, mesas auxiliares, mesas de centro, armarios, estanterías, etc., todos ellos de madera (ordinariamente de roble) pensé separar lo propiamente estructural de cada mueble, de las piezas de uso directo: asientos, respaldos, tableros de mesa, estanterías, etc.

Como teoría estructural pensé crear una organización rectangular y distinguir las diferentes piezas de que se componga, manteniendo secciones constantes y normalizadas de las piezas; las que han de trabajar en la estructura a esfuerzos de compresión, con secciones cuadradas, generalmente de 30x30 mm. Esfuerzos de flexión de 30x60 mm y esfuerzos de tracción –unidos siempre a las otras piezas por caja y espiga– de 30x30 mm que se va estrechando desde la espiga hasta quedar en el centro del vano de 15x15 mm.

A la estructura necesaria para la estabilidad del mueble, se le adosa –con tornillos o ensambles encolados– el

asiento, el respaldo, el tablero etc."<sup>85</sup>. Este documento está acompañado de unos croquis que dibuja la silla y el sillón con indicación de los esfuerzos en cada pieza.

Las sillas se tapizan con diferentes acabados, de tela, o cuero y así en la casa de los hermanos Larragueta las usa tapizadas con piel de vaca.

Los planos de la silla conservados en la Fundación Fisac están fechados, sin embargo, en diciembre de 1954 con la denominación de silla B-9 a escala 1:5.

Otro plano fechado en marzo de 1954 con la denominación Butaca B-9 presenta otro modelo de butaca más alta con el asiento a 44 centímetros de altura y dos brazos horizontales con forma en V que tienen 10 cm en el centro y 4,5 cm en sus extremos y una ligera curvatura en su sección.

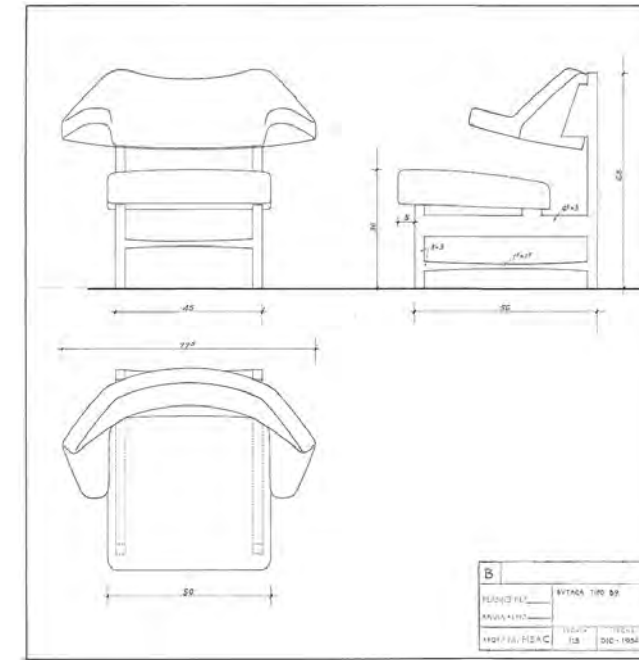
En la Trienal de Milán de 1957, en el pabellón de España, un conjunto de muebles entre los que estaba la silla Toro diseñada por Miguel Fisac<sup>86</sup>.

Las sillas con estructura de madera (tipo B-9) tienen estructura similar, en algunos de sus elementos a la silla Toro si bien con mayor altura del asiento para permitir su uso en torno a la mesa con asiento de 50x48.

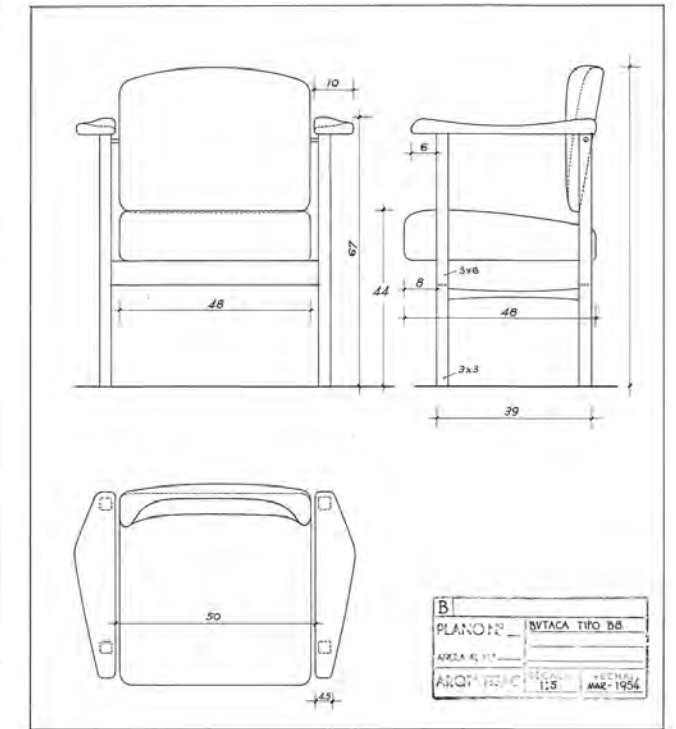


Pormenores del pabellón, con sillas de Fisac, tapices de Jesús de la Sota y los serijos que se encargaron especialmente más anchos y bajos que los que usualmente hacen nuestros artesanos y que han obtenido un resonante éxito (Nota de la RNA)

85. Archivo Fundación Fisac. Reproducido en: ARQUES SOLER, Francisco. *Miguel Fisac*. Madrid: Ediciones Pronaos SA, 1996. (Colección Arquitecturas-Estudio Nº 1), pp. 50-51.  
86. VAQUERO TURCIOS, Joaquín. Estudiante de Arquitectura. "Crisis en la trienal" en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1957, nº 191, p. 32.



Planos de la silla Toro de 1954 (identificada como B9)



Butaca tipo B8. Plano de 1954



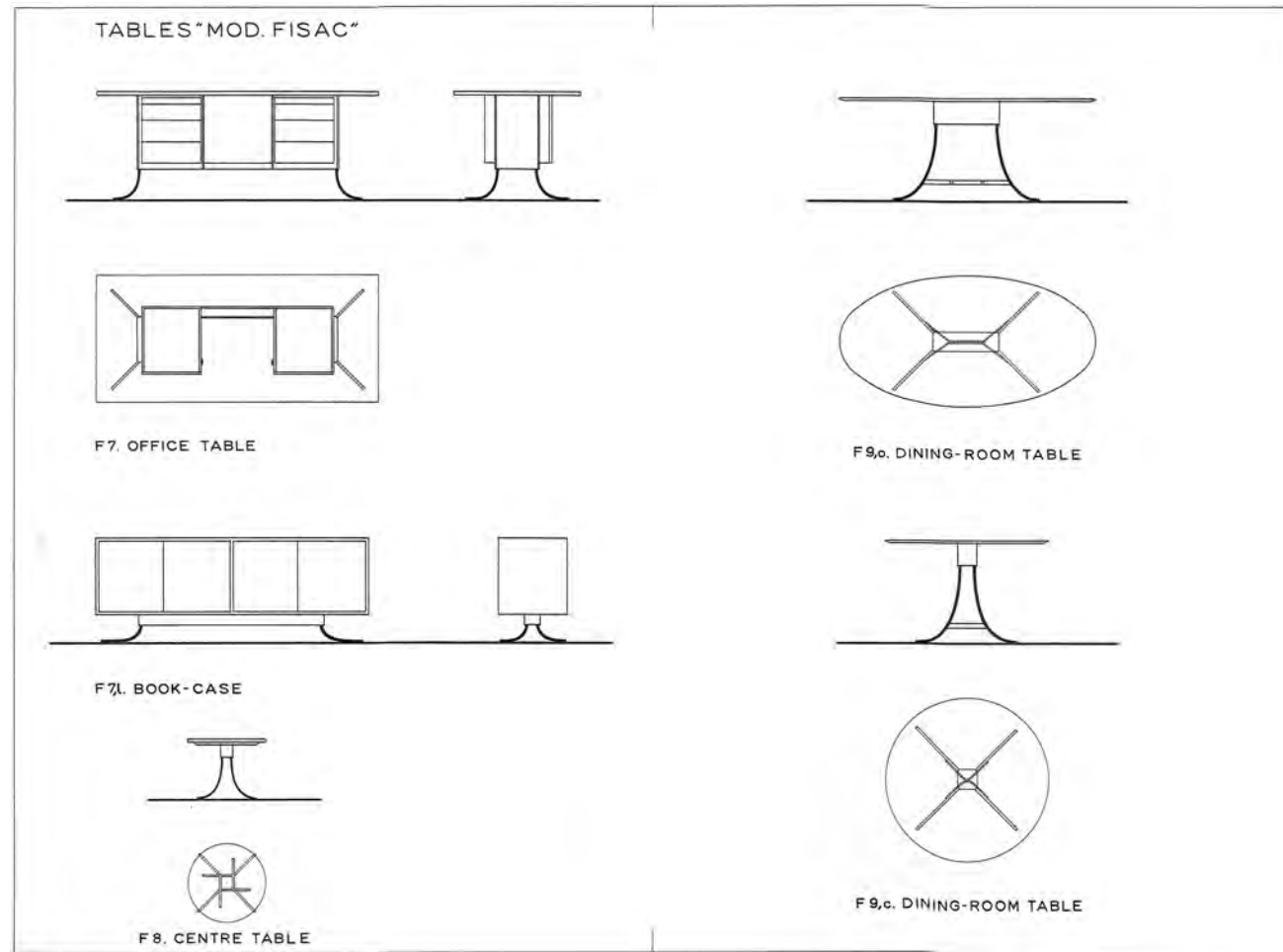
**MESAS**

Un grupo de elementos de despacho y de comedor de diferentes tamaños y formas.

F7 Office table F71, Bookcase F8 Centre table, F9c Dining room table (ovalada), F9c Dining-room table (redonda).

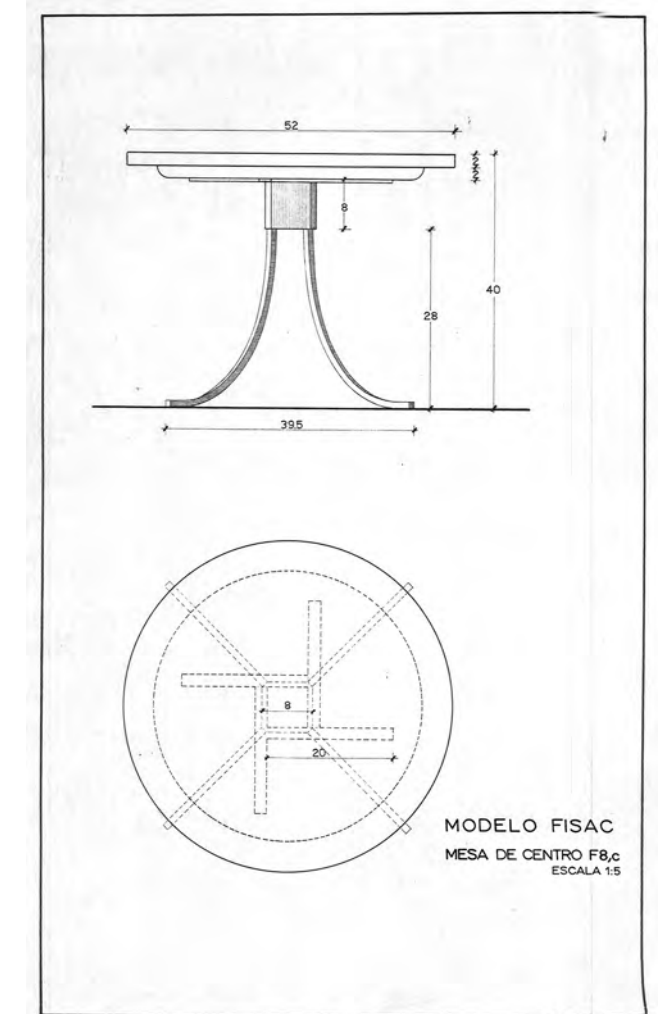
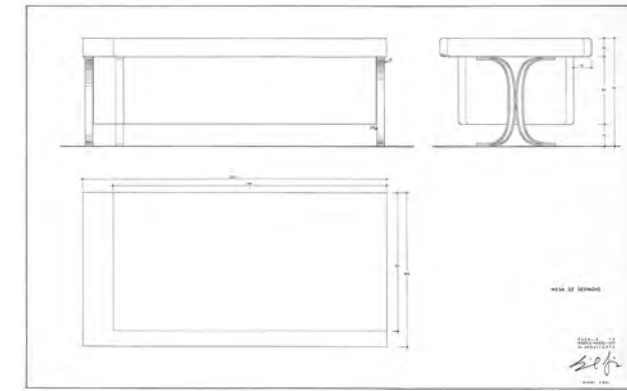
Muebles que conservan en común con las sillas la estructura de apoyo de cuadradillos macizos curvados<sup>87</sup> como la mesa de trabajo o la mesa de centro de 52 cm de diámetro.

Cuando el diámetro se hace mayor, unos tensores en la parte inferior controlan el movimiento de los soportes de esta para evitar la apertura excesiva. El soporte superior cambia de material en ocasiones manteniendo el borde que se bisela para ofrecer la imagen de una línea delgada en su extremo.



Panel con modelos de mesa

87. AMANN, Atxu; CÁNOVAS, Andrés. "1946-1961. El diseño de Mobiliario en la España de los cincuenta". *Experimenta. Monografía Observatorio Fin de Siglo. Diseño del Mueble en España 1902-1998*. (1998), núm. 20 (marzo 1998), p. 41-45.



Arriba a la izquierda, 1977. Mesa de despacho.  
Arriba a la derecha, mesa de centro.  
Abajo izquierda y derecha, mesa de centro



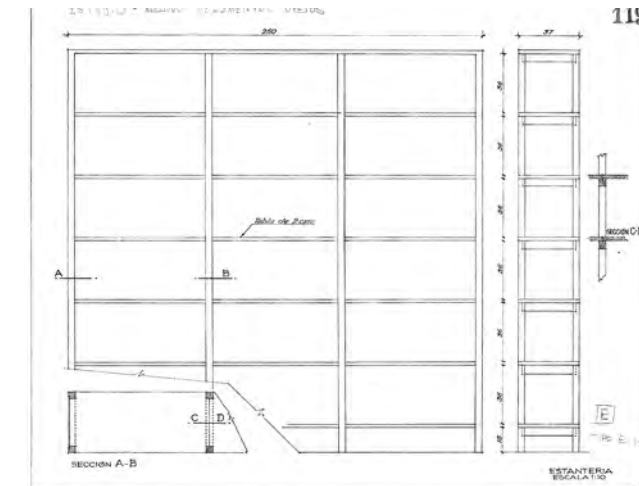
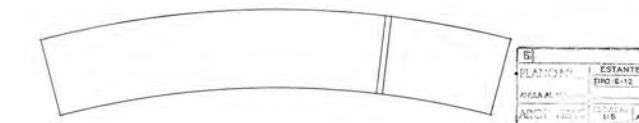
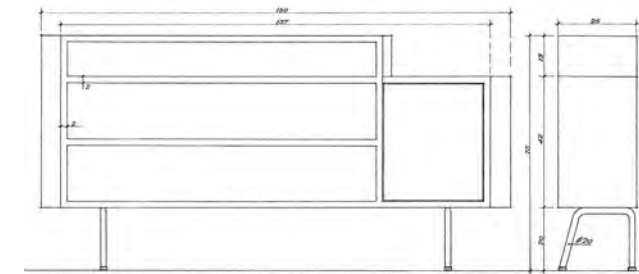
Diferentes modelos de mesa con el soporte de cuadradillos y tensores

**ARMARIOS Y ESTANTERÍAS**

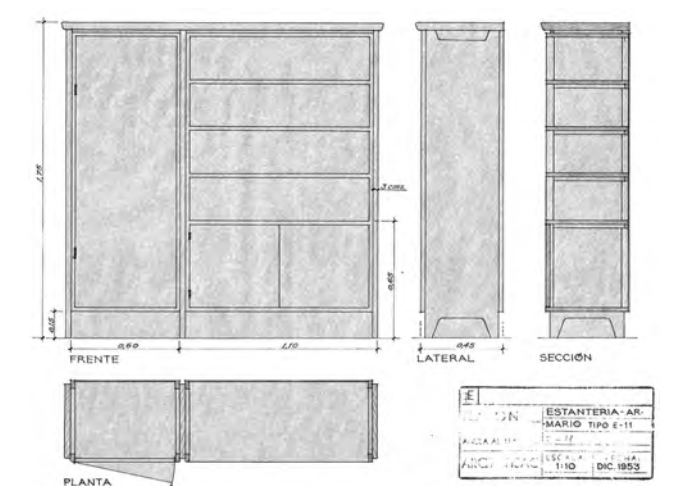
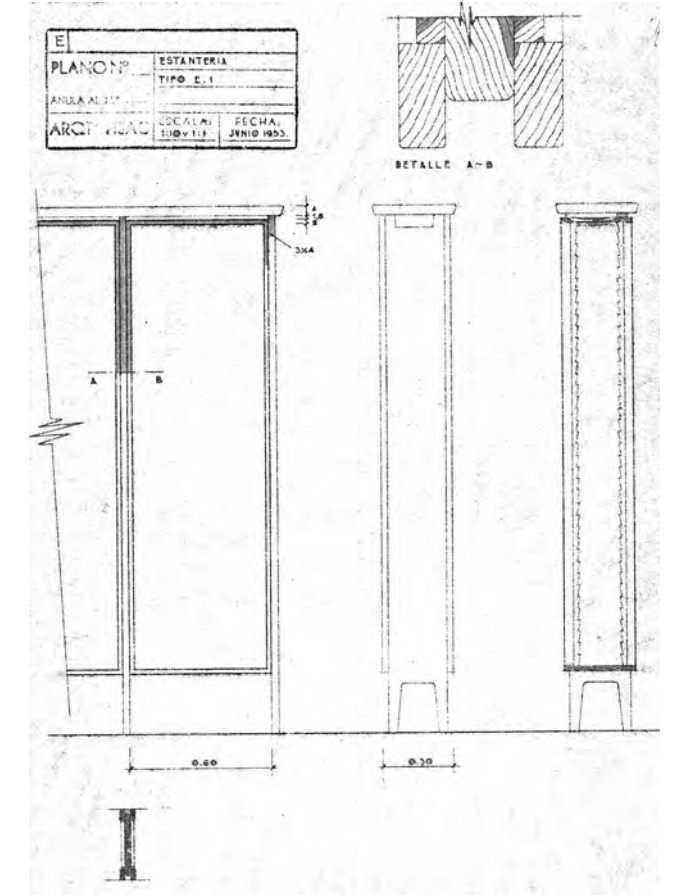
En diferentes momentos y con objetivos distintos diseña armarios y estanterías de diferentes medidas.

De 1953 hay un conjunto de croquis y planos con la denominación de estantería, estantería armario que tiene una zona de estantes y un cuerpo vertical a la izquierda cerrado como armario. De 1953 es también el plano de la mesa estantería para cuarto de estar que incorpora en su parte inferior un cuerpo cerrado.

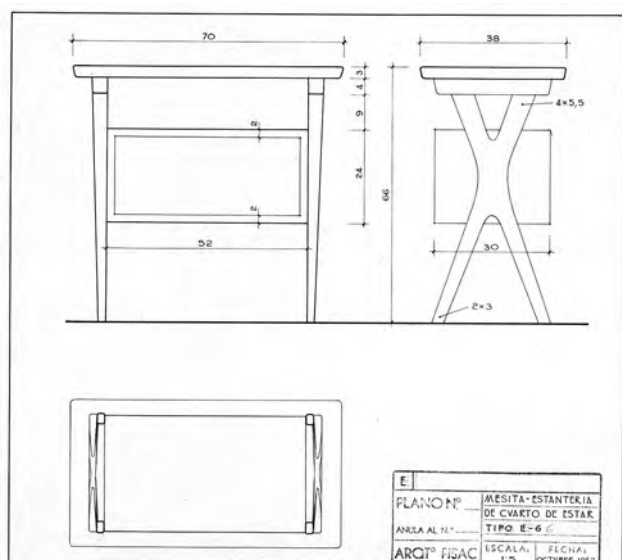
Una estantería baja con patas metálicas tiene forma curvada con una zona de estantería y un módulo más bajo cerrado en su parte derecha. Otra estantería alta con 6 baldas y tres cuerpos en horizontal.



Estantería



1953. Estantería



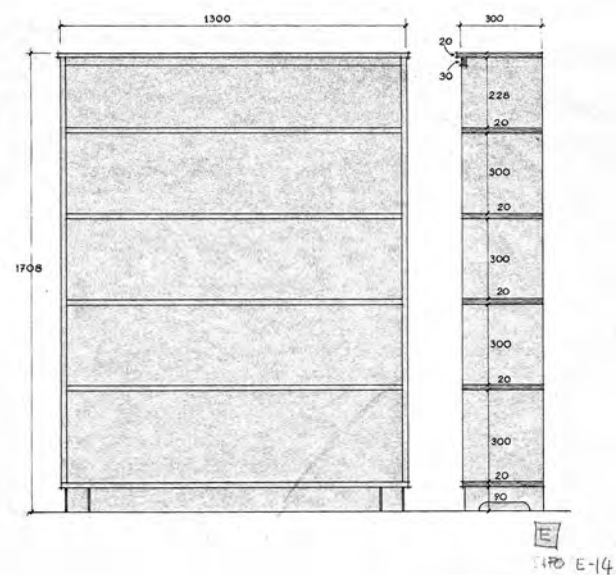
1953. Mesa estantería cuarto de estar

La mesa estantería tiene soportes de patas en aspa y un cajón en el lateral derecho de la misma y un tablero de 70x38 cm. Una sencilla estantería de cinco niveles que identificada como de castaño barnizado imitando caoba, completa el conjunto de diseños de estanterías.

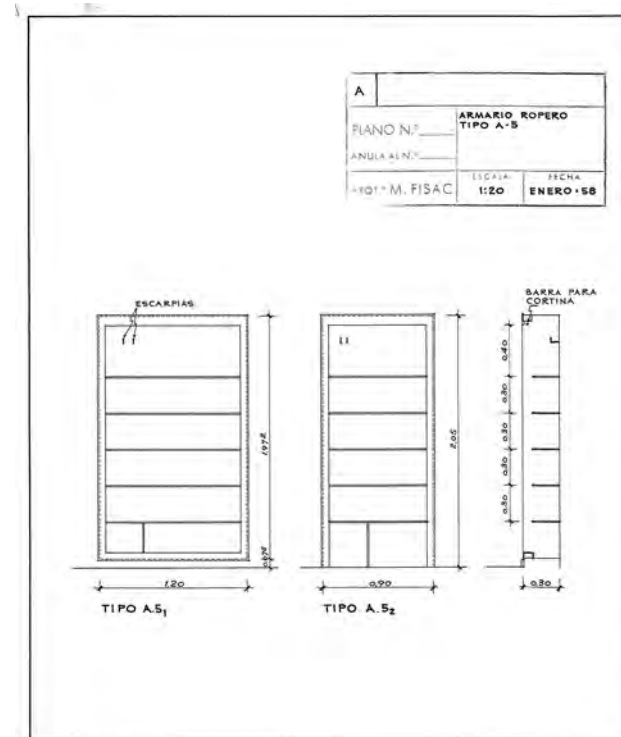
De 1958 es el diseño del armario ropero. Para la sacristía de San Pedro Mártir en Alcobendas diseña el armario en 1957.

113

ESTANTERIA EN CASTAÑO BARNIZADO IMITANDO CAOBA



Estantería de castaño



Armario ropero. 1958



Armario sacristía San Pedro Mártir

### MOBILIARIO DE EXTERIORES

Fisac diseña también algunos elementos para zonas exteriores como bancos, papeleras, elementos de iluminación y fuentes de beber.

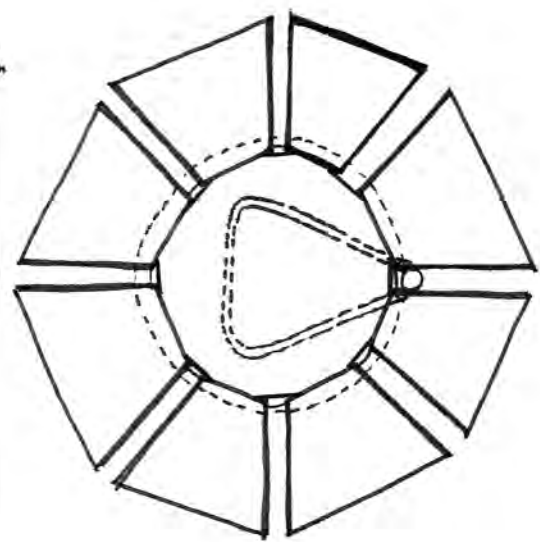
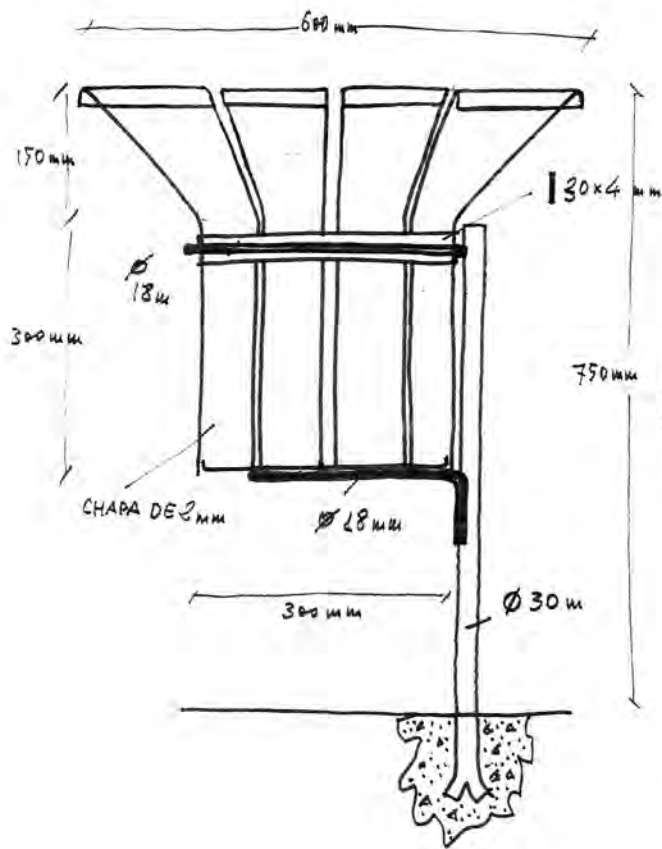
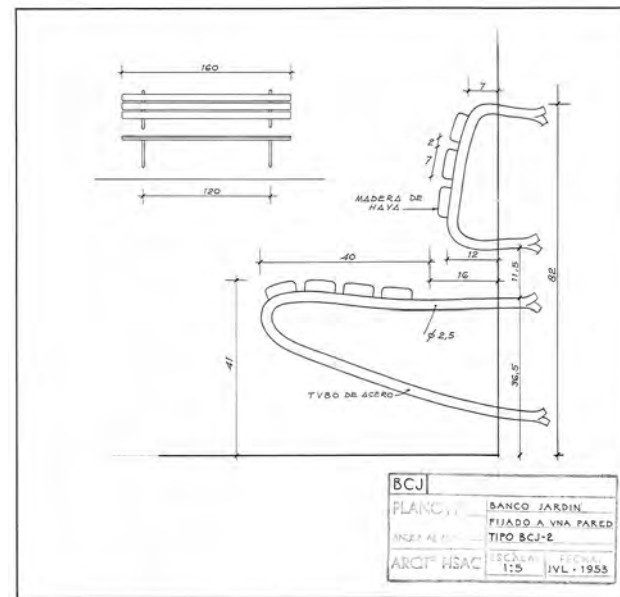
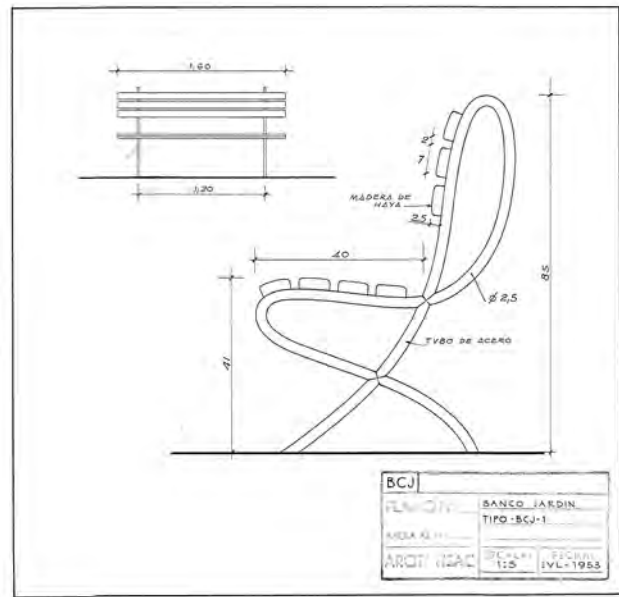
Los bancos de jardín de 1953 tienen diferentes versiones BCJ, BCJ 1 y BCJ 2. Elementos con estructura metálica que soportan piezas de madera para el asiento y el respaldo. Un tubo de acero de diámetro 2,5 cm se curva para definir los planos de asiento y respaldo y se hace doble para dar rigidez y fuerza al conjunto tanto en el asiento como en el apoyo. Sobre esta estructura, listones de madera de haya de 7 cm separados entre sí 2 cm con tres piezas en el respaldo y cuatro en el asiento. Un banco de 1,60 metros de ancho con una separación entre los apoyos de 1,20.

La versión BCJ 2 diseña un banco fijado a la pared. El tubo metálico de 2,5 cm de diámetro se ancla a la pared en dos partes del respaldo y otras dos del asiento quedando así en el aire sin apoyo en el suelo. Los elementos de madera de asiento y respaldo son iguales que en la versión apoyada en

el suelo con tres piezas en el respaldo y cuatro en el asiento realizadas en haya de 7 cm. La zona de asiento de 40 cm está a 41 cm del suelo. Soluciones que recuerdan los bancos tradicionales de jardín contruidos con tablas en asiento y respaldo a los que le incorpora los soportes curvados que se pliegan para dar fuerza a su estructura.

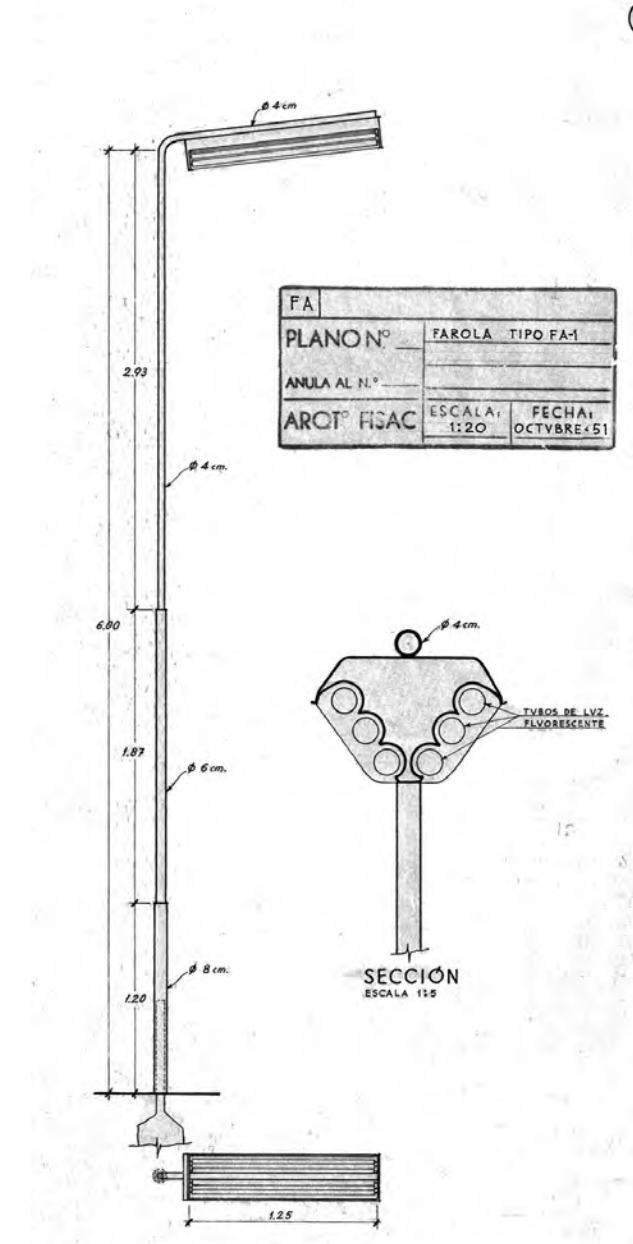
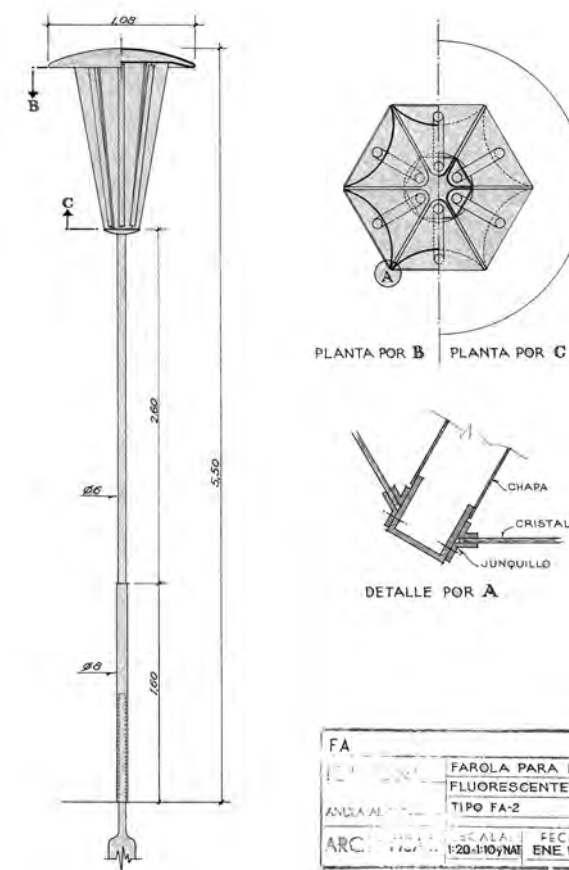
Elementos sin fechar como el croquis de la papelerera de chapa galvanizada o pintada de verde apoyada en un soporte metálico de 30 mm de diámetro. Una papelerera integrada por ocho piezas de chapa de 2 mm de espesor, rectangulares en la parte inferior y que tienen forma trapezoidal en su tramo inclinado superior para abrirse como recipiente que se ancla al terreno con un tubo de 30 mm de diámetro.

De 1951 es la farola tipo FA-1 que integra 6 tubos fluorescentes con un pie que comienza siendo un tubo de 80 mm para ir reduciendo la sección a 60 y 40 en la parte superior. La parte inclinada continúa siendo de 4 cm y en ella apoya una chapa en U en cuya parte inferior se incluyen 6



PAPELERA DE CHAPA GALVANIZADA O PINTADA DE VERDE  
Escala 1:5.

Arriba a la izquierda, banco de jardín BCJ1. Arriba a la derecha, banco fijado a la pared.  
Abajo, papelera de chapa galvanizada



Arriba a la izquierda, 1954. Farola FA-2.  
A la derecha, 1951. Farola FA-1

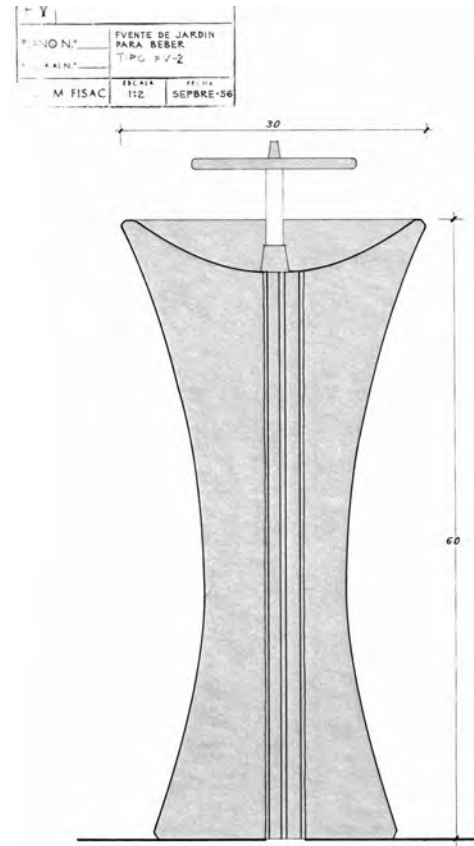
tubos fluorescentes. La farola tiene 6 metros en su parte superior.

Un segundo modelo de 1954 FA-2 mantiene los seis tubos fluorescentes, pero ahora abiertos formando un hexágono. Un soporte que comienza siendo de 8 cm de diámetro hasta una altura de 1,6 se reduce a 6 otros 2,60 metros. A esa altura de forma un abanico hexagonal que soporta con una ligera inclinación seis tubos fluorescentes protegidos inferiormente por cristal. Las formas triangulares de chapa que se forman en cada lado del hexágono sirven de superficie reflectante de los tubos fluorescentes.

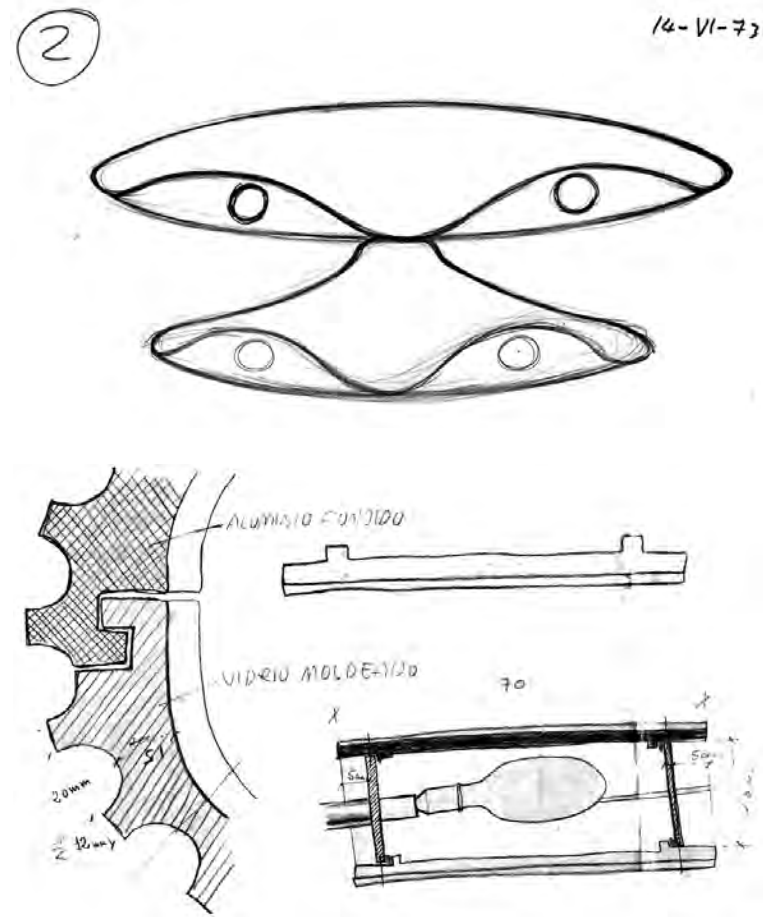
De 1956 es la fuente de jardín para beber. Una pieza con dos laterales con forma de hipérbola que se redondean en el encuentro con la forma curvada superior.

De 1973 hay una serie de croquis del diseño de una luminaria de carretera con una altura de 6,50 metros. Una pieza que estudia detalladamente diseñando los apoyos del vola-

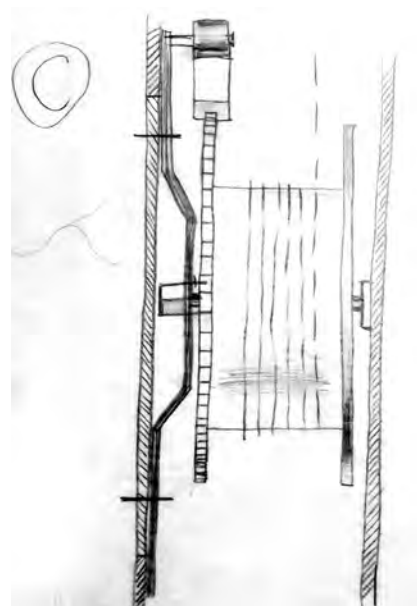
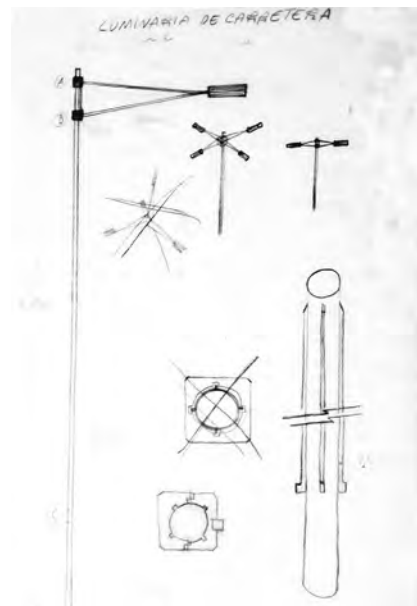
dizo en el báculo, la forma de los elementos de iluminación... Diferentes croquis desde bocetos iniciales a estudio de detalles de apoyo de la luminaria en el báculo. Unión entre diferentes materiales etc. que parecen indicar una propuesta de fabricación industrial.



Fuente de jardín para beber. 1956



Croquis luminaria de carretera. 1973



**SOPORTES DE FLUORESCENTES**

En diferentes ocasiones Fisac diseña pantallas de soportes para tubos fluorescentes.

De 1953 es la pantalla que tiene una superficie superior curvada y que se pliega en sus dos bordes para anclarse en el techo. Una pantalla de 1,22 m de longitud que se cierra en los laterales con una anchura de 5 cm que sirve para apoyo de los tubos.

Otro proyecto de este momento se diseña para pared. En este caso la chapa posterior se curva con una parte posterior recta que se adosa a la pared. El pliegue se continúa en los dos extremos de la chapa para dar rigidez al elemento.

Su interés por este elemento que en esos años era todavía muy novedoso le lleva a plantear una patente<sup>88</sup>.

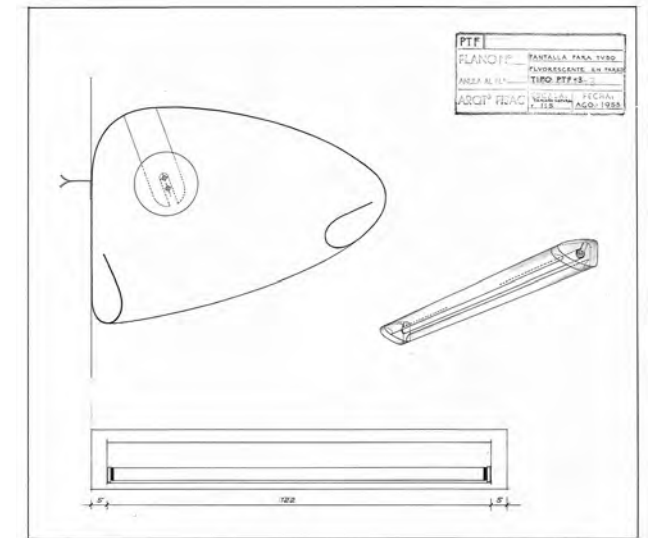
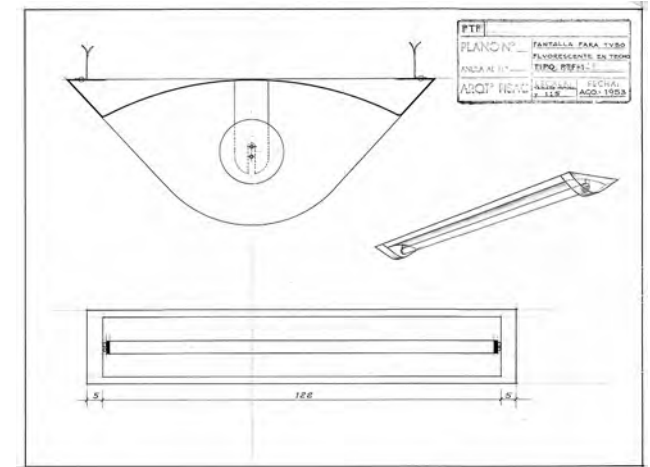
La documentación presentada en Gran Bretaña en 1970 difiere de los anteriores diseños de acuerdo con los planos que presenta para el registro. En la breve memoria presentada dice: "El artículo industrial descrito proporciona una ventaja sobre los elementos similares existentes en el mercado, es a la vez ligero y fuerte.

El ingenioso diseño y la configuración general del montaje permiten explotar completamente el material básico, prácticamente sin desperdicio alguno.

Al mismo tiempo, puede ser manufacturado usando tipos convencionales de prensas, lo que permite la producción en grandes cantidades permitiendo una alta eficiencia y logrando un bajo costo de acabado.

Para sus aplicaciones como un elemento para montar tubos fluorescentes, proporciona suficiente espacio para la instalación de las reactancias, sin necesidad de carcasas especiales<sup>89</sup>.

La pantalla ha cambiado respecto de los diseños anteriores de 1953 y ahora es un elemento más cerrado y mucho más plano con lo que se logra una integración en el techo del que no sobresale aún con pequeñas separaciones respecto de la estructura. La chapa curvada permite obtener la rigidez necesaria y dar fuerza al diseño realizado con una forma que interiormente aloja el tubo fluorescente. Los pliegues laterales alojan las reactancias de la instalación que tienen formas curvadas suaves y aparece como un pequeño resalte en los techos donde se ubica.



Arriba, pantalla fluorescente de techo.  
Abajo, pantalla fluorescente de pared

La pantalla se puede montar en el techo o en un paramento y su característica esencial es "el diseño especialmente delgado, es decir con una mínima distancia entre el borde exterior y la superficie en que está montada".

Sin fechar, el dibujo de la pág. 137 vuelve a plantear el soporte de los tubos fluorescentes y su protección inferior.

88. La patente española es de 1966. Patente nº 118.812. En Inglaterra trata de patentarlo también en 1968 con el registro 37062/68 y posteriormente en 1970 1.180.874. Años después, en 1977, la patente se presenta en Austria 284.1961.

89. Texto de la patente presentada en el Reino Unido en 1970.

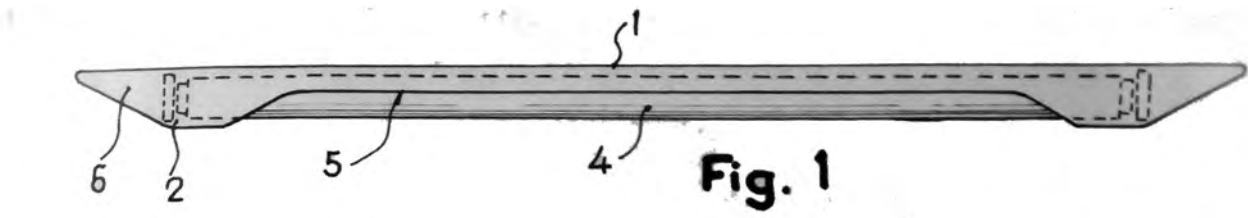


Fig. 1

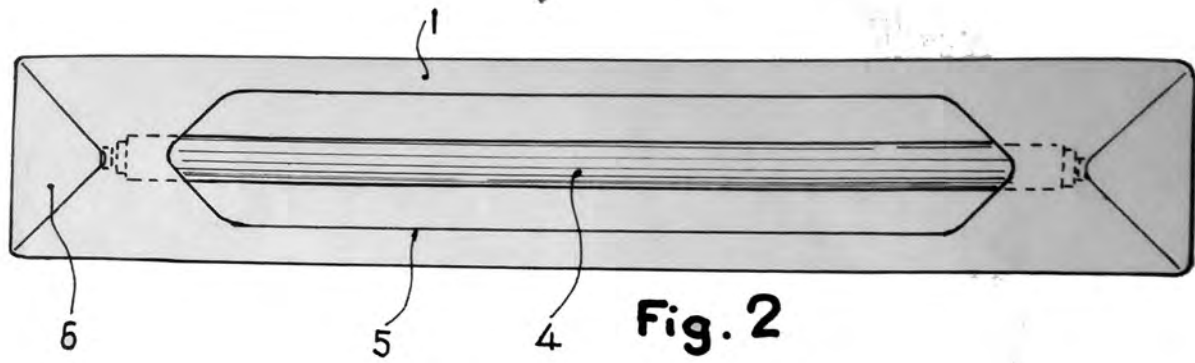


Fig. 2

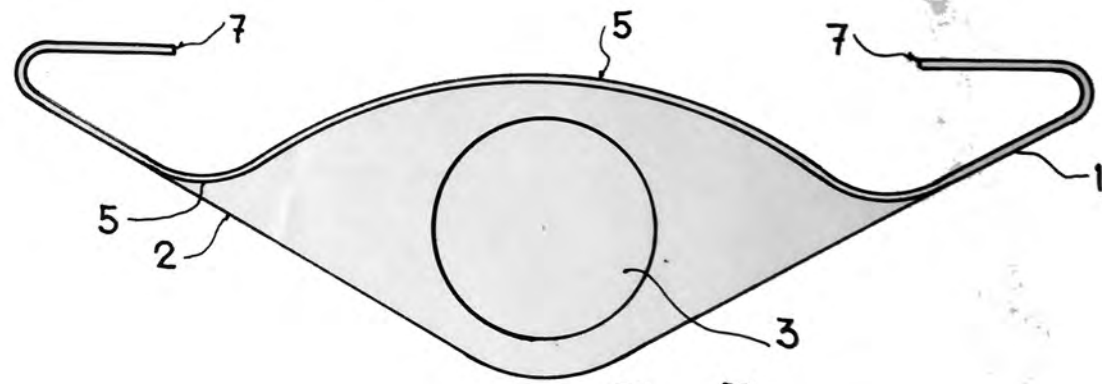


Fig. 3

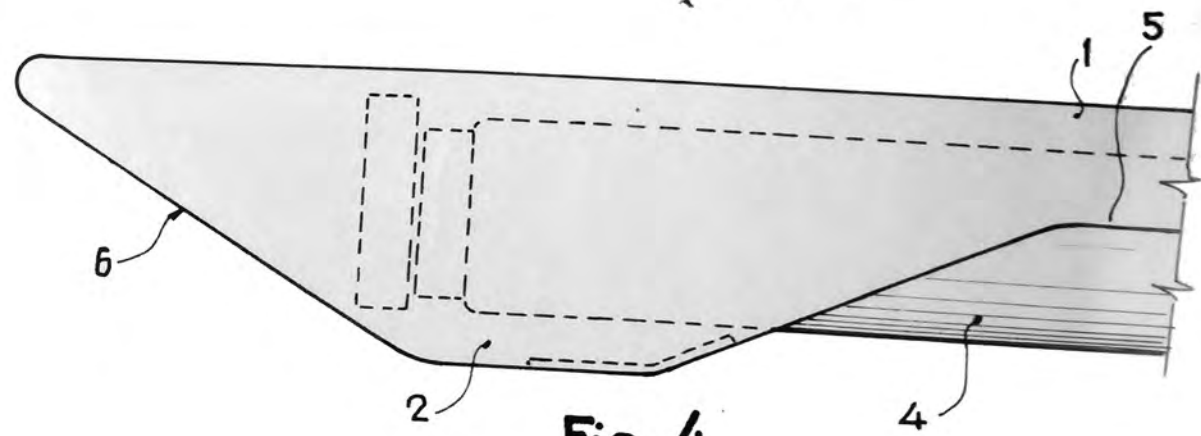
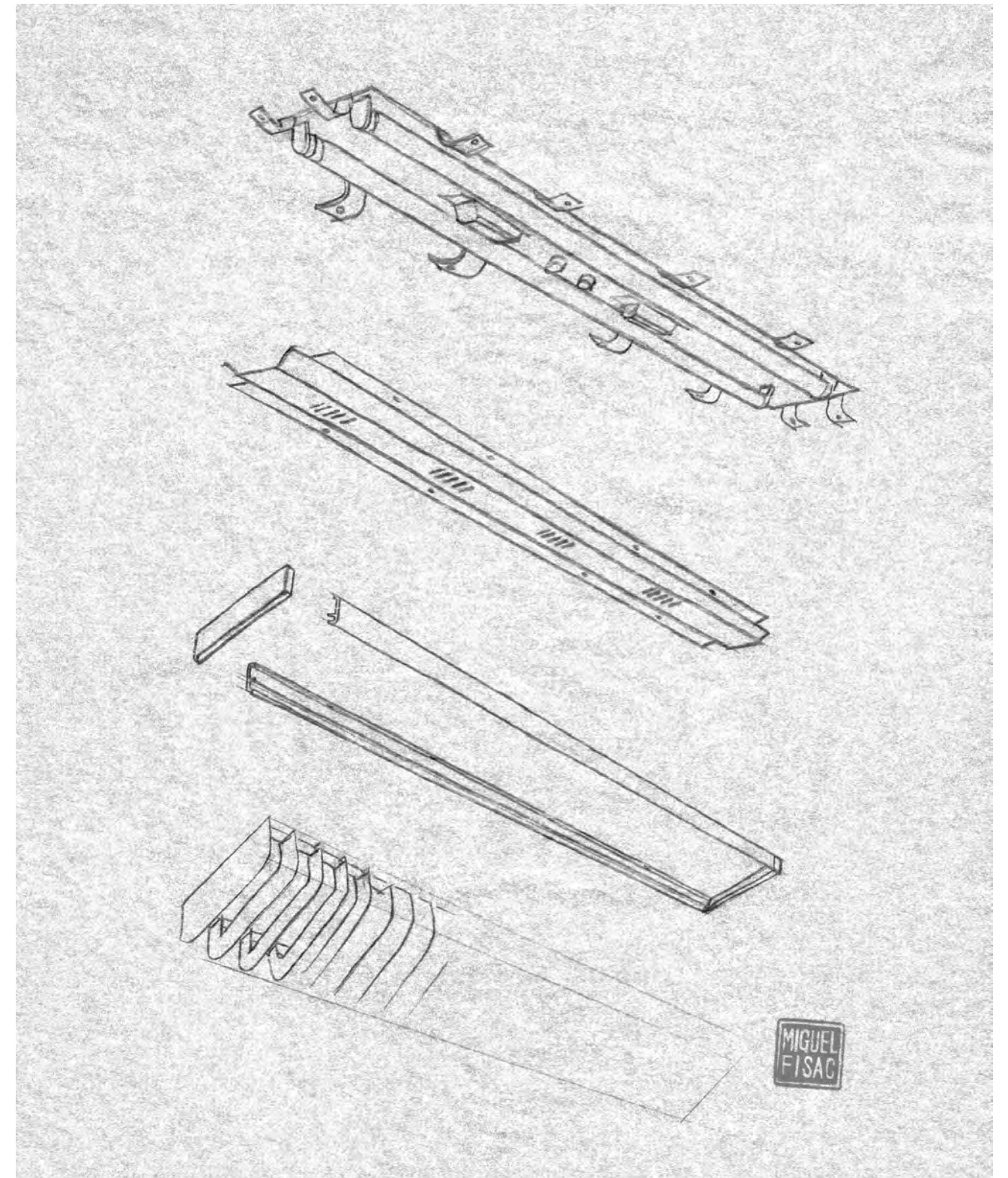


Fig. 4

Pantalla fluorescente. Patente presentada en el Reino Unido

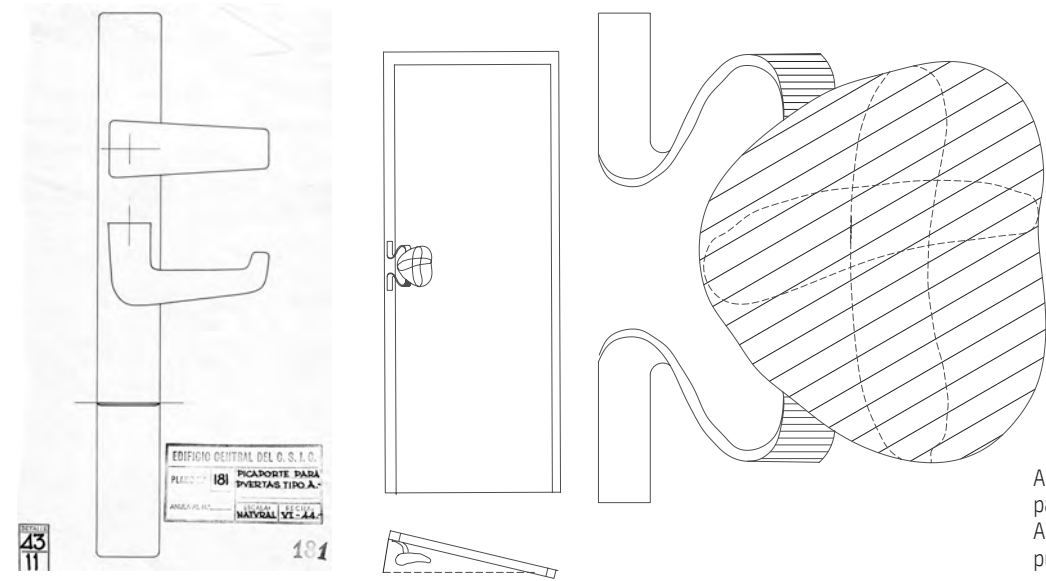


**TIRADORES**

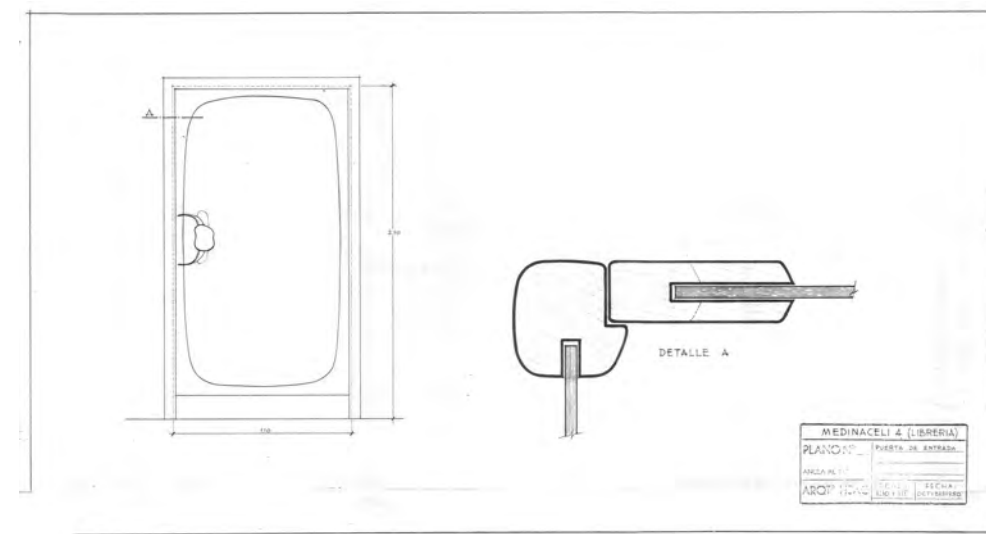
El tirador de la puerta o del mueble ha sido un elemento de diseño especialmente cuidado por muchos arquitectos. Juhanni Pallasmaa, el arquitecto finlandés dice: "The door handle is the hand shake of the building" (El tirador de la puerta es el apretón de manos de la casa)<sup>90</sup>. Un elemento que Fisac diseña en diferentes ocasiones.

El primer referente que tenemos, diseñado por Fisac, es el tirador para el edificio central del CSIC de 1944 proyecto en el que colabora con Ricardo Fernández Vallespín.

En el proyecto que realiza para la librería del CSIC en la calle Medinaceli diseña la puerta y el empujador con una forma redondeada que armoniza con la puerta. Elementos



A la izquierda, 1944. Picaporte para puertas edificio central CSIC  
A la derecha, 1957. Empujador de puerta Ciudad Universitaria



Puerta de entrada a la librería del CSIC en la calle Medinaceli

90. PALLASMAA, Juhanni, 2012, *The eyes of the skin. Architecture of the skin*. United Kingdom, John Wiley & Sons, p. 79. En el texto "A door handle, a handshake" de Peter Mackeith. "Como diseñador, Pallasmaa ha prestado gran atención al diseño y fabricación de manivelas para las puertas (door handles). Como sus predecesores en la arquitectura nórdica, entre ellos Eliel Saarinen (1873-1950), Erik Gunnar Asplund (1885-1940), Arne Jacobsen (1902-1971) y Alvar Aalto (1898-1976), la manivela posee un significado de talismán para el arquitecto y es un detalle para ser explorado, refinado y fabricado artesanalmente".

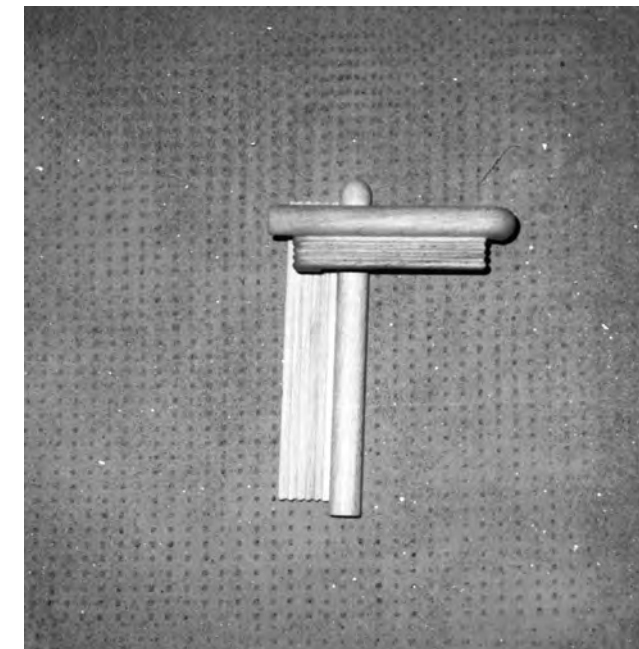
metálicos hacen sobresalir la pieza con la que se empuja la puerta para su apertura o cierre.

Para el Instituto de óptica Daza Valdés, en 1948, diseña un tirador que se utiliza para varias puertas del edificio (8 piezas, cuatro de cada mano dice el plano).

De 1957 es el empujador de puerta que identifica para Ciudad Universitaria 1ª fase y de 1966 el dibujo de tirador.

Otros croquis dibujan un tirador de bronce dorado mate o con madera con formas en horizontal sobre un fondo vertical con una parte ranurada.

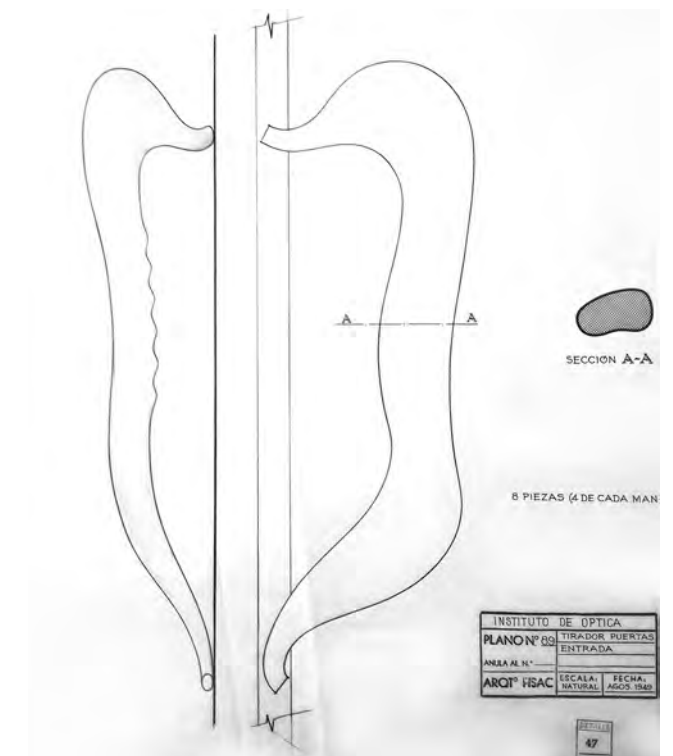
De 1993 son los diseños y modelos de picaporte y tirador realizados con tubo metálico acabado dorado que se pliega en encuentro con el elemento que acciona el cierre de la puerta.



Maqueta de tirador (sin fecha)

Las fotografías de gran formato que realiza de las piezas son de Gianni Sabbadin<sup>91</sup>. El tirador tiene una geometría similar, en este caso con sus dos extremos fijados a la puerta y la barra horizontal con los pliegues en los puntos de anclaje de la pieza a la madera de la puerta.

Una pieza de la que realiza numerosos bocetos con algunas variantes del elemento y que tal y como muestran las fotografías debió realizar en el material previsto para su desarrollo final.

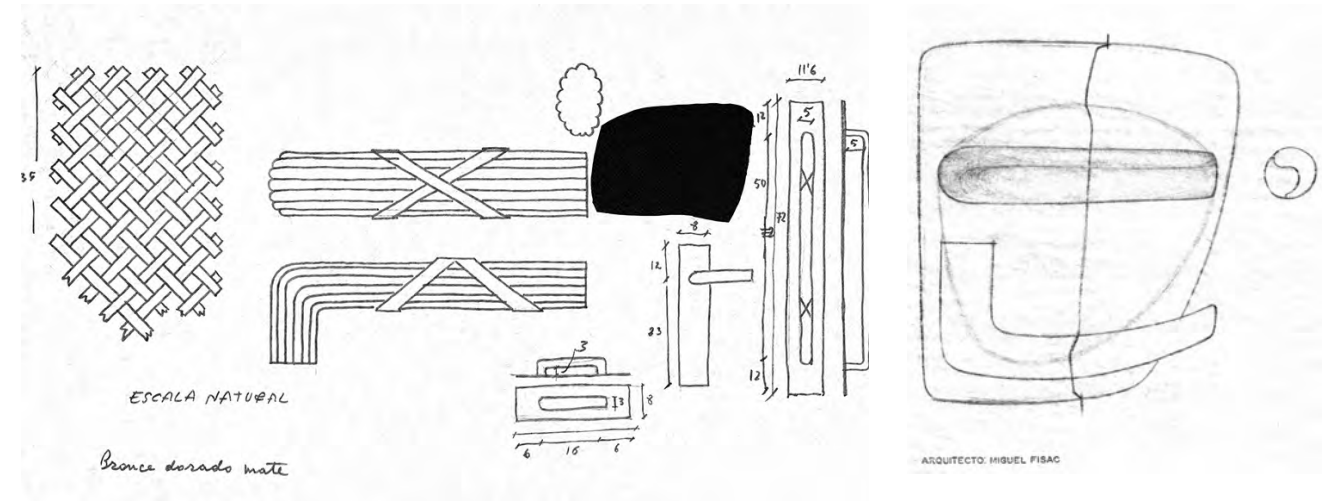
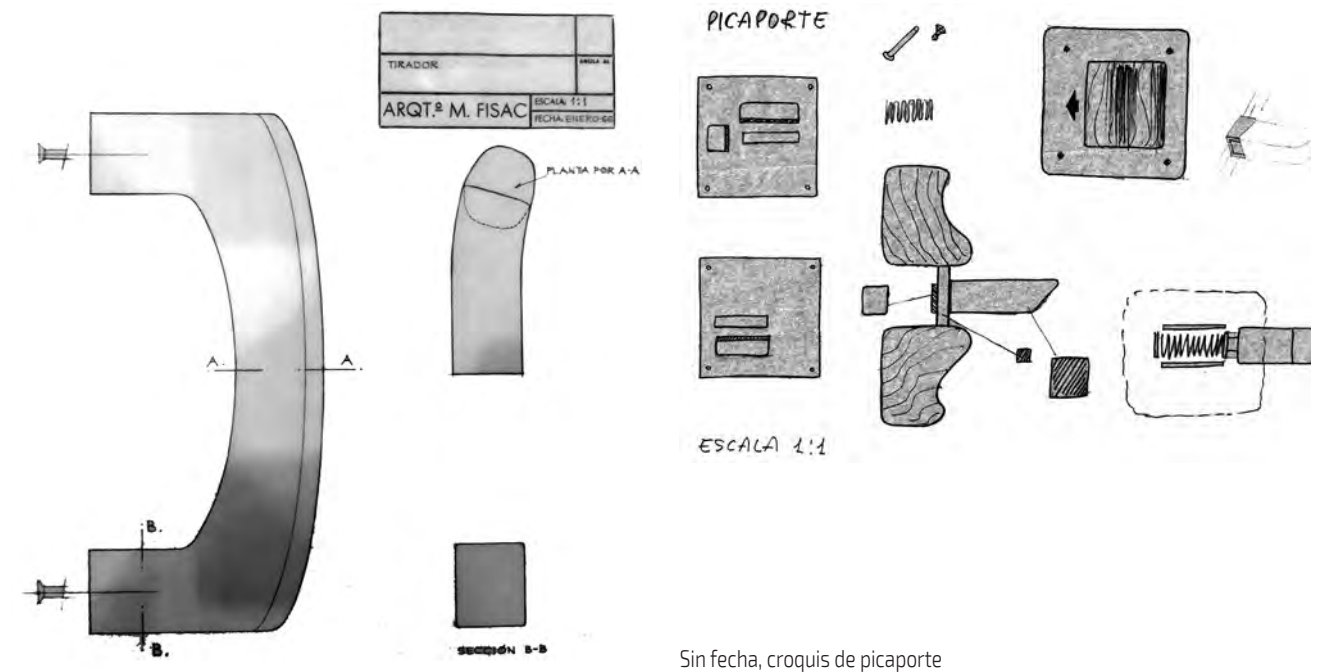


Tirador para el Instituto Nacional de Óptica Daza Valdés

91. Gianni Sabbadin fotógrafo. Transparencias de 15,5x11. Estudio italiano especializado en fotografía industrial y publicitaria.

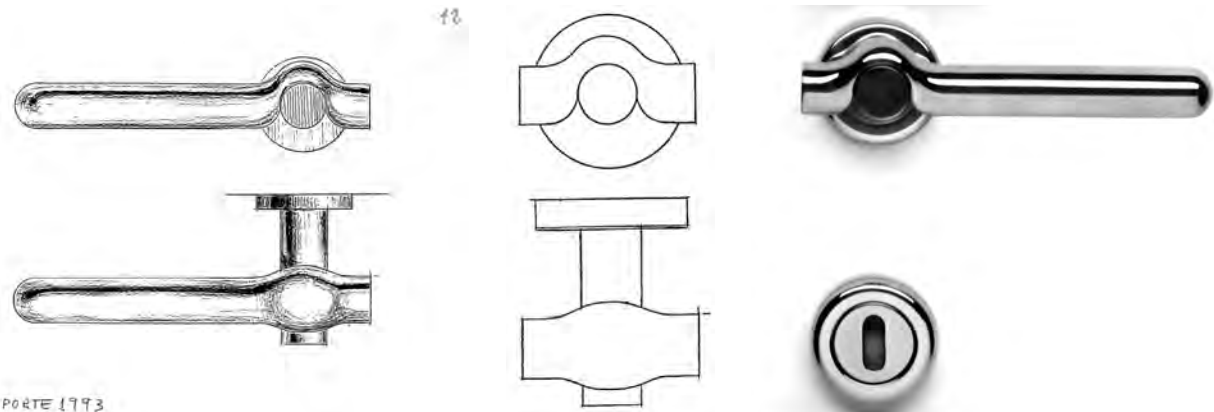


Tiradores del edificio central del CSIC



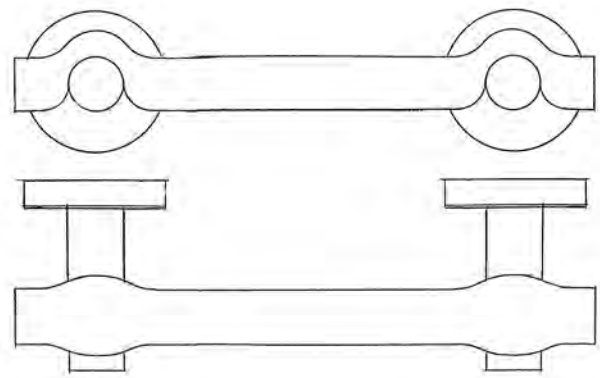
Croquis de tirador de madera o bronce



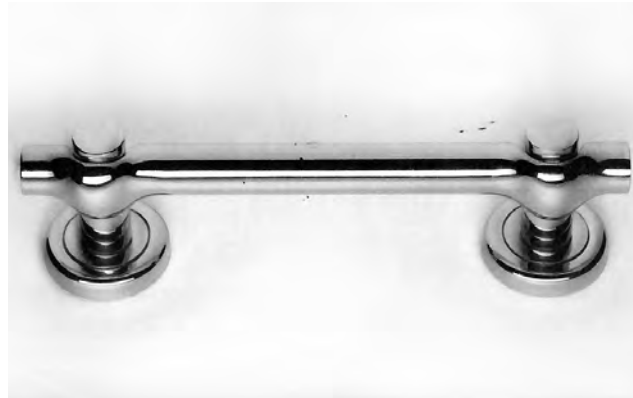


PICAPORTE 1993

Picaporte de tubo



Tiradores 1993



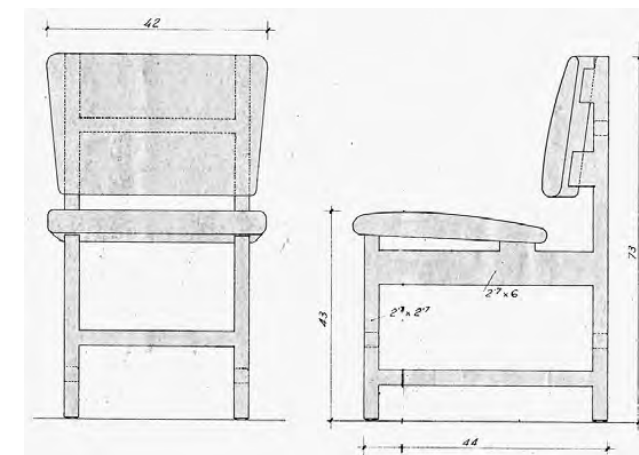
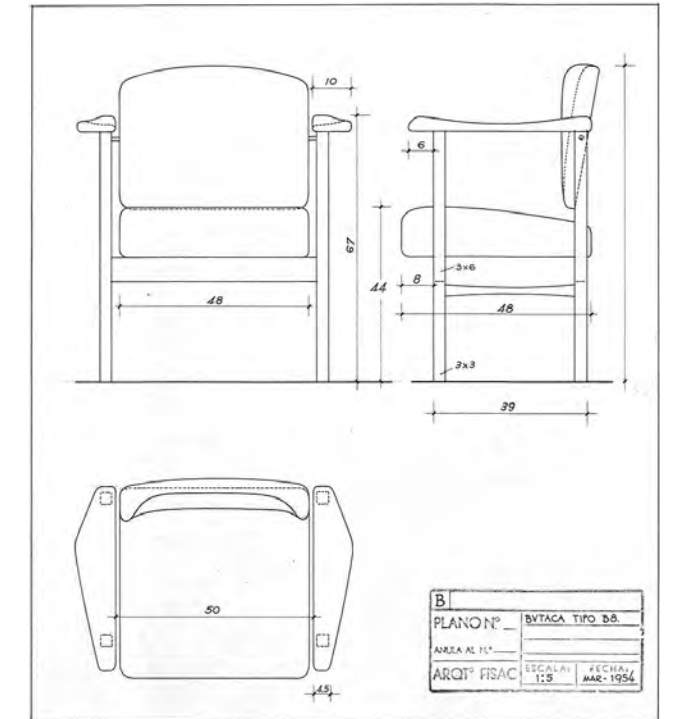
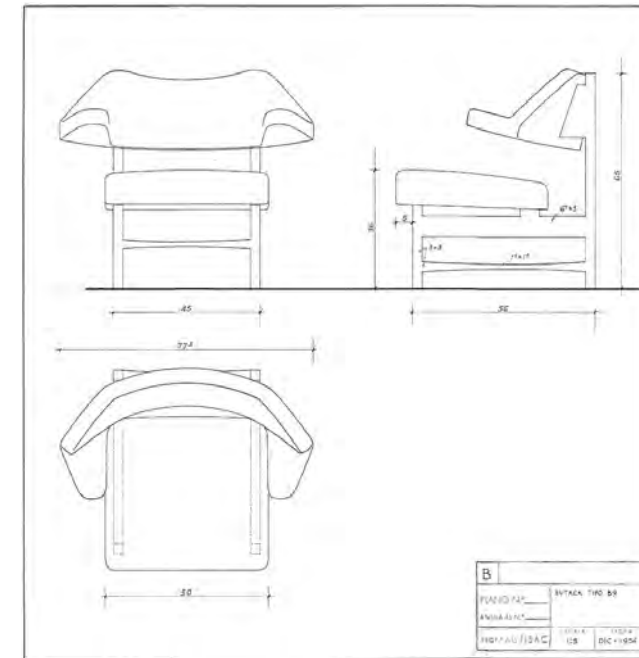
**LOS MUEBLES DE FISAC**

Probablemente sus mejores diseños de mobiliario son las sillas que se desarrollan en una doble dirección. Por un lado, las sillas con estructura de madera que evolucionan desde la silla Toro en la que define los elementos estructurales que van a mantener todos sus muebles a los modelos de silla y sillón en madera con variaciones en las condiciones de los elementos de asiento y respaldo.

En el diseño de la silla Toro define las secciones de los elementos de soporte (4x4) que matizará y reducirá ligeramente

en algunos otros diseños y las piezas transversales que reduce de sección en el centro creando una sensación de ligereza. Y junto a ello las variaciones de asiento y respaldo. En la silla Toro, la forma envolvente del respaldo y la inclinación unida a la inclinación del asiento configuran un mueble de reposo para usos limitados dada su baja altura de asiento. Una solución singular de esta silla la realiza con estructura de tubo metálico.

Retoma soluciones más tradicionales en la silla sencilla de 1955 con las formas inclinadas de asiento y respaldo que

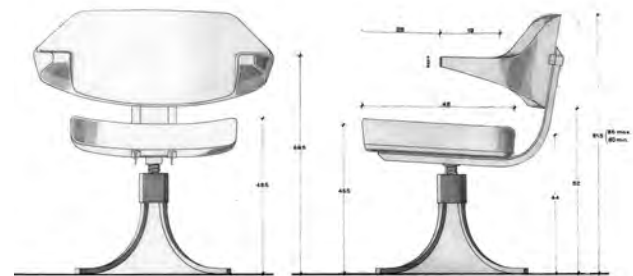


Arriba a la izquierda, silla Toro  
Arriba a la derecha, sillón 1954  
Abajo, silla 1955

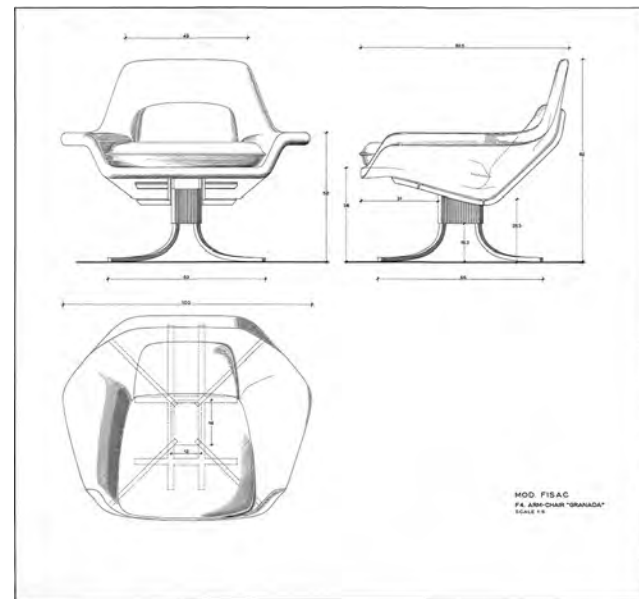
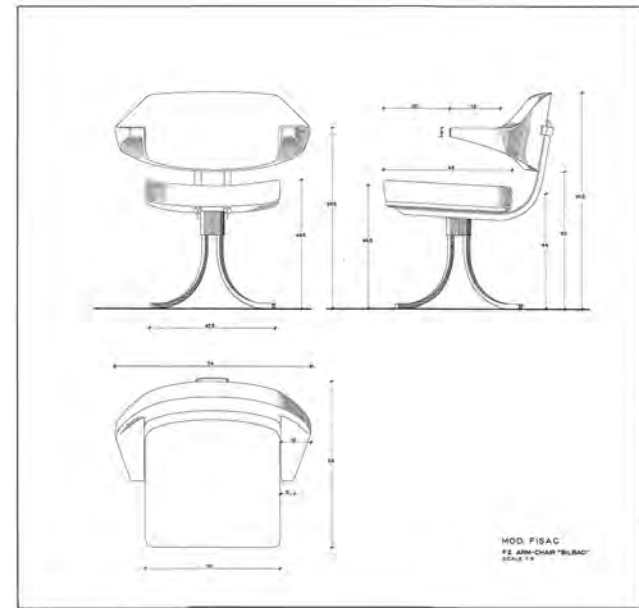
la convierte en un diseño óptimo para mesas de comedor. La evolución del sillón con brazos que tornea en su sección horizontal y amplía en forma de V a la vez que curva ligeramente el respaldo suponen un cambio formal especialmente atractivo. Tres modelos que muestran el esfuerzo de búsqueda y renovación en las propuestas que utilizan la madera como elemento base de su construcción.

Y junto a esta solución, la propuesta de la silla de Pata de Gallina. Una solución estructural en la que la base aparece como elemento protagonista del diseño. La ligereza del elemento de apoyo con los cuadradillos curvados que definen una flexibilidad en el asiento contrasta de alguna manera con la solución del elemento compacto del asiento que va adquiriendo formas diversas curvadas con brazos, con respaldos que tienen diferentes formas. El modelo inicial de la silla Bilbao repite en los brazos la forma curvada de la silla Toro rodeando el espacio de asiento y continuando con su forma curvada en el respaldo en su parte superior. En la silla Granada se amplía ligeramente la zona de asiento que se continua en la forma de los brazos que se abren a ambos lados y tienen continuidad en la forma curvada del respaldo.

La aplicación del soporte en mesas procede de una voluntad de mantener una unidad formal más que de su funcionalidad. Este ejercicio lleva a propuestas menos afortunadas en determinados objetos con este soporte.



MOD. FISAC  
FE & ANGLIAR ROTATORY MOTION  
SCALE 1:4



Arriba, silla Bilbao.  
Abajo, silla Granada

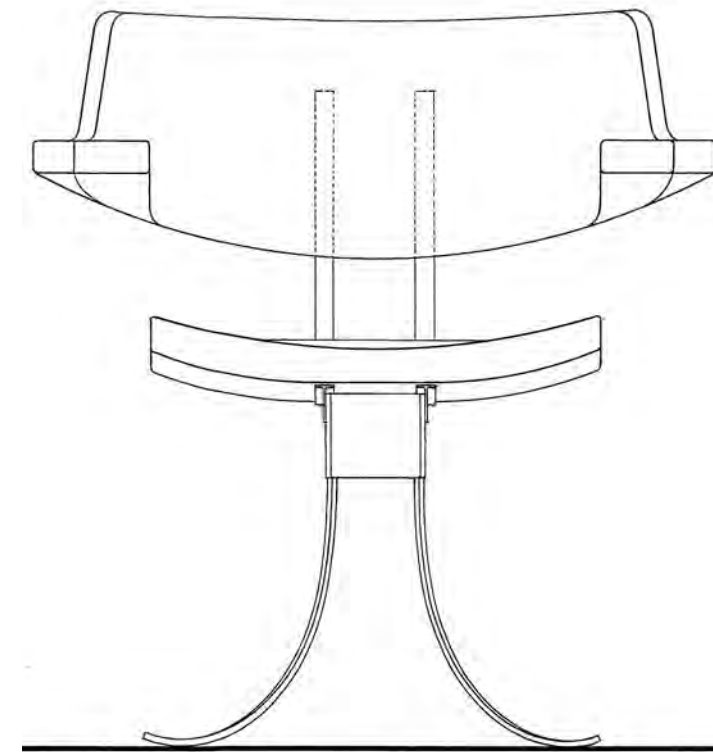
A la izquierda, sillón giratorio

Desde principios de la década de los cuarenta hasta los años setenta una búsqueda de nuevas formas en el diseño de mobiliario, de nuevas ideas que acompañan a su arquitectura. Fullaondo habla de Fisac como un indagador incansable, un hombre que estrena posibilidades en cada proyecto. Fisac no es un hombre en el que la destreza visual sea excesivamente sutil. Es un hombre de vigor y violencia<sup>92</sup>. Hablando de la arquitectura española decía: Alguna vez hemos señalado cómo el renacimiento, el despertar de una incipiente Escuela de Madrid arquitectónica venía determinada, en los difíciles años 40 alrededor de un puñado de hombres Francisco Cabrero, Alejandro de la Sota, Fernández del Amo, Rafael Aburto, Miguel Fisac... Miguel Fisac es una de las grandes figuras de esta primera generación. Y desde un punto de vista opera-

tivo el más importante sin duda. A través de su ondulante, compleja, dilatadísima gestión profesional, pueden traslucirse todos los avatares, incidencias, perplejidades y revelaciones del premioso, intermitente discurso arquitectónico de los últimos treinta años españoles".

González Amezcua decía: "La destreza de Fisac es una destreza dura, hiriente, una destreza deliberadamente torpe, salvando la aparente contradicción de una enunciación semejante. Hombre de realidades, la energía, prevalece sobre la finura"<sup>93</sup>.

Un creador de nuevas formas y propuestas presentes no sólo en su arquitectura, sino también en su diseño de mobiliario que hemos recorrido en la presencia de sus edificios y las piezas que adquieren su autonomía y su protagonismo propio.



92. FULLAONDO, J.D., 1969, "Miguel Fisac: los años experimentales" en *Nueva Forma* nº 39, abril 1969.

93. GONZÁLEZ AMEZQUETA, Adolfo, 1965, "Las iglesias de Fisac", *Revista: Hogar y Arquitectura*, nº 57. 1965.







**ESPACIOS DEL BARROCO EN CIUDAD REAL.  
DIEGO PERIS SÁNCHEZ**



El agustino recoleto fray Lorenzo de San Nicolás publicaba el libro *Arte y uso de Arquitectura*, dividido en dos partes, en 1633 y 1655. Un libro que continuaba con la tradición de los grandes tratadistas del Renacimiento como Alberti y que se unía a los tratados clásicos de Vitrubio y Plinio. “El arte, para todos los tratadistas del Siglo de Oro, tiene como objeto imitar a la naturaleza y para ello es necesaria una tarea investigadora por parte de los artistas que se consigue con el estudio. Pero, por otra parte, la imagen y su mensaje han sido fuertemente revalorizados tras el Concilio de Trento (1545-1563). Tanto en arquitectura como en las artes plásticas tuvo especial repercusión la Contrarreforma derivada del Concilio, que hace del arte un arma de lucha contra el protestantismo; con el arte la Iglesia intenta persuadir a las masas para atraerlas a su seno, de ahí el papel importante que tiene la arquitectura como vehículo de propaganda y comunicación, una arquitectura excesivamente ornamentada que demuestre el poder de la Iglesia”<sup>1</sup>. Fray Lorenzo realizó obras como el convento de san Plácido (Benedictinas) en Madrid o la iglesia parroquial de Cebolla (Toledo). En su libro nos dejó patrones para la decoración de bóvedas organizadas por figuras geométricas (cuadrados, octógonos, círculos, óvalos o trapecios). Tiene también un modelo de fachada con lienzos subdivididos en varios recuadros que utilizó en la iglesia de las agustinas recoletas de Colmenar de Oreja<sup>2</sup>.

Antes que fray Lorenzo, otro jesuita, el hermano Francisco Bautista había comenzado un proceso de construcciones y de reflexión que cambió la trayectoria de la arquitectura española. El hermano Francisco Bautista (1594-1679) pertenece a la fase de plenitud del barroco con obras y aportaciones singulares. “Tuvo felices innovaciones que hicieron escuela: su famoso sexto orden dórico-corintio, llamado así por comparación con el de Scamozzi; sus entablamentos con mütulos, la decoración grave y graciosa a la vez de sus bóvedas por medio de recuadros y lunetos. Supo manejar perfectamente la luz con sutiles gradaciones logrando bellos efectos ambientales”<sup>3</sup>. Obras como la capilla del Cristo de los Dolores, contigua a la iglesia de San Francisco el Grande, en Madrid, o la iglesia de san Juan Bautista en Toledo son muestras de este buen hacer. Sus cúpulas encamonadas serán divulgadas posteriormente por fray Lorenzo de san Nicolás. Y así entre innovaciones, estudios constructivos y nuevas formas se va introduciendo el nuevo lenguaje.

En el siglo XVII y hasta principios del siglo XVIII surge este nuevo discurso en la arquitectura que se manifiesta en diferentes proyectos en España y de forma singular en la provincia de Ciudad Real con numerosos edificios que las órdenes religiosas promueven en diferentes localidades de este territorio. Como afirma Chueca Goitia: “las premisas del arte barroco, como en general las del amplio movimiento cultural al que se suele poner esta etiqueta, hay que buscarlas, como una secuencia histórica natural, en la segunda mitad del cinquecento, en lo que se ha llamado alto renacimiento, romanismo y, últimamente tridentinismo. Esta realidad universal tiene para nosotros, en este caso, historiadores de la arquitectura española, una localización muy concreta: nuestra arquitectura barroca hunde sus raíces en el frígido herrerianismo y no desdice, por tanto, la corriente universal del arte barroco que parte de las últimas consecuencias del romanismo, es decir del manierismo”<sup>4</sup>. La presencia de la obra de Herrera pesa sobre la arquitectura española y durante la primera mitad del siglo XVII el barroco español “fue grave, templado, poderoso y enérgico, casi nunca licencioso” dice Chueca.

Un momento histórico analizado desde una doble perspectiva: las ideas que subyacen en el movimiento y las realizaciones arquitectónicas a que dio lugar. Dos caminos de entendimiento de un proceso complejo que abre un nuevo lenguaje en la arquitectura. “Bajo la retórica de las imágenes subyace una política de las imágenes. Se abre un período de propaganda intensiva y multiforme... Lo que diferencia a la propaganda barroca de todo lo que hemos podido ver hasta ahora es su amplitud, pero también los medios de que se vale: lo propio de la imagen barroca es que suspende las facultades intelectivas; la imagen no demuestra, sino que muestra, incita a actos, excita a ciertas prácticas reales y concretas. Se trata, pues, de una vasta empresa de dominación, de educación, de *edificación*, que se apoya en la ciudad, en la arquitectura, en las artes visuales”<sup>5</sup>.

Un momento con una propuesta de pensamiento subyacente basada en los principios del Concilio de Trento como voluntad de enfrentarse a los planteamientos de la reforma protestante. Y un pensamiento que generará una propuesta arquitectónica y urbanística, que, partiendo de los principios del tiempo anterior, va a representar una ruptura, especialmente en los efectos formales y visuales de las nuevas construcciones. La Contrarreforma es la



respuesta de la Iglesia católica dada a la reforma protestante de Martín Lutero. Un período de resurgimiento católico que se inicia con el concilio de Trento de 1545 y se continúa en el pontificado de Pío IV en 1560 hasta el fin de la guerra de los Treinta Años, en 1648.

“La Contrarreforma que aseguró al arte en el culto la parte mayor que se puede imaginar, no quería solo seguir fiel a la tradición cristiana de la Edad Media y el Renacimiento, para acentuar con ello su oposición al protestantismo, siendo amiga del arte cuando los herejes eran enemigos de él, sino que quería servirse del arte ante todo como arma contra las doctrinas de la herejía. El arte, gracias a la cultura estética del Renacimiento, había ganado, muchísimo también como medio de propaganda; se hizo mucho más dúctil, soberano y útil para la finalidad de la propaganda indirecta, de manera que la Contrarreforma poseía en él un instrumento de influencia desconocido para la Edad Media con tales efectos”<sup>6</sup>.

Wölfflin que analiza el cambio del Renacimiento al barroco<sup>7</sup> caracteriza este por cinco elementos fundamentales: la búsqueda del movimiento real, por el hecho de que se construyan edificaciones con paredes onduladas, y también la búsqueda del imaginario, por el hecho de que se pinten personajes capaces de acciones violentas y un intento de sugerir el infinito presente en propuestas urbanísticas y de paisaje como ocurre en Versalles. Junto a esto, elementos esenciales como la importancia de la luz y de sus efectos que cobra ahora un protagonismo en los interiores de la arquitectura. Por otra parte, un gusto por la teatralidad, por lo escenográfico y fastuoso y una tendencia a mezclar las disciplinas artísticas.

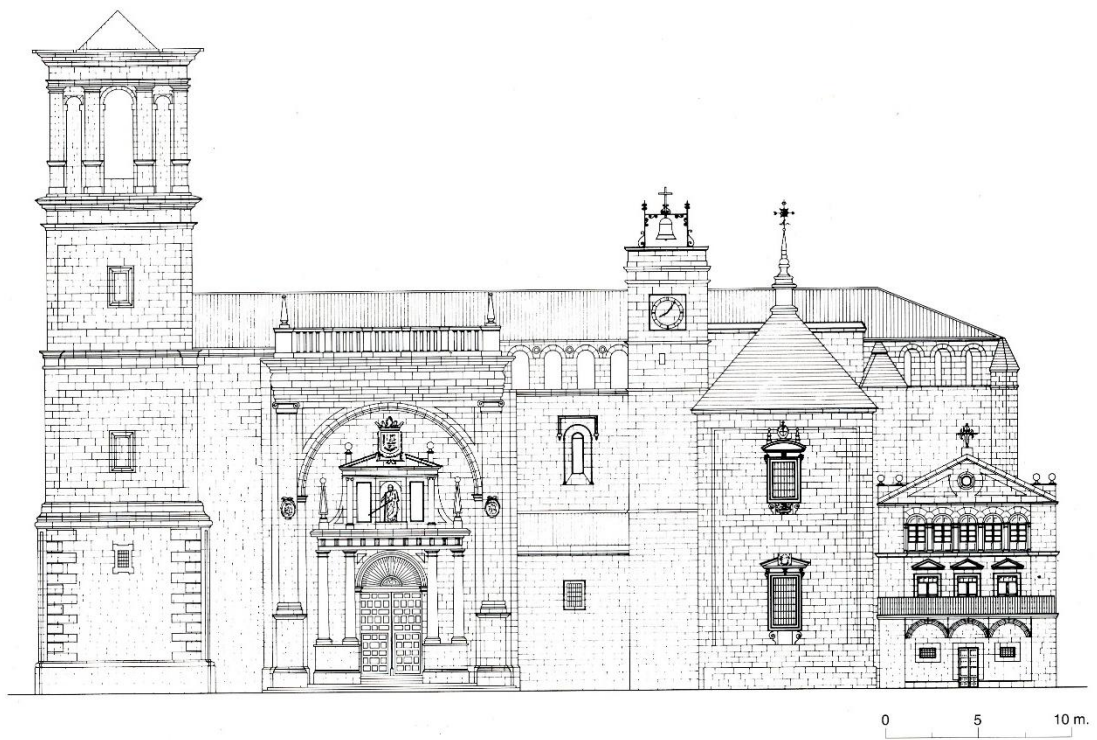
La etiqueta de “barroco” surge como un insulto crítico<sup>8</sup>, como una desviación de la norma y en este sentido los críticos hablan de un estilo, especialmente en la arquitectura, que parecía contaminado e irracional.

El siglo XVII es un momento de gran actividad en la fundación de las órdenes religiosas que se desarrollará lentamente por razones económicas y que recibirá un impulso en el siglo XVIII con la instauración de la dinastía borbónica y la introducción del gusto francés con la arquitectura rococó. La pintura y la escultura evolucionan hacia formas naturalistas y barrocas que se extienden a toda España desde Madrid, Toledo, Granada, Sevilla y Valencia.

En Ciudad Real figuras destacadas de diferentes órdenes desarrollan una intensa actividad. Juan Bautista de la Concepción (1561-1613), nacido en Almodóvar del Campo (Ciudad Real) el 10 de julio de 1561 y fallecido en Córdoba el 14 de febrero de 1613 estableció la primera comunidad de trinitarios descalzos en Valdepeñas. Tomás de Villanueva, agustino, es natural de Fuenllana, aunque la mayor parte de su vida transcurrió en Villanueva de los Infantes.

Pero el barroco español tiene sus peculiaridades frente al desarrollo europeo. “A la manera heroica, degenerada con el tiempo en gesticulación aparatosa o en patetismo dulzón, que caracteriza al barroco europeo, opone el barroco español un intimismo emotivo y sencillo, cuando no era lo ascético lo que elevaba, con la misma sobriedad, a las cumbres extáticas... “. En el barroco español “todo es recogido, misterioso y hermético. Nada en el arte trata de impresionar de manera grandiosa y sublime, sino de sobrecoger el ánimo por la punzante emoción religiosa, excitando las fibras de la psicología popular” dice Chueca. Un ámbito en el que tiene importancia esencial la luz que llega desde los transparentes sobre baldaquinos y camarines. Un barroco que cuando se libera de la austeridad herreriana se siente libre, aunque no perdió del todo las normas clásicas de Vignola.

El barroco español tiene la singularidad de sus artistas y localidades con tradiciones y usos de materiales que definen peculiaridades en diferentes lugares de la geografía. Los estudios de Schubert de 1924<sup>9</sup> o los de Kubler de 1957 abordan aproximaciones generales importantes. Los estudios sobre zonas determinadas concretas han dado lugar a publicaciones que analizan con detalle este desarrollo en entornos geográficos concretos. En la provincia de Ciudad Real, los estudios de Enrique Herrera Maldonado y Elena Sainz Magaña son aportaciones esenciales para el conocimiento de este momento del arte. Seguiremos en nuestro estudio la división tradicional en tres momentos: protobarroco, barroco triunfante y rococó. En ese recorrido, acentos parciales en las relaciones de la arquitectura y el urbanismo, en el desarrollo de ermitas y santuarios y en los modelos de arquitectura civil.



149

## 1. LOS INICIOS DEL BARROCO.

1609 es una fecha decisiva para el estudio de la arquitectura de la provincia de Ciudad Real. La capitalidad en Madrid, reinando Felipe III, la convierte en foco de actividad del momento desplazando a ciudades como Toledo y Sevilla. “En Ciudad Real se aunarán las influencias llegadas de esta nueva ciudad cortesana con la tradición toledana, a cuya mitra pertenecía, y que tanta importancia había tenido en la centuria anterior y los ecos procedentes de Granada, Córdoba y Sevilla que se plasmarán, sobre todo, en el aspecto decorativo, creándose toda una epidermia de yeserías que transformará exteriormente la imagen arquitectónica. De este modo se configura una arquitectura personal que evolucionará desde un lenguaje clasicista y postherreriano hacia modelos ya eminentemente barrocos para terminar en un neoclasicismo muy potente”<sup>10</sup>.

Las órdenes religiosas deben ubicarse en los grandes núcleos de población dejando el desarrollo parroquial de las pequeñas localidades de otros momentos. Almagro y Villanueva de los Infantes<sup>11</sup> son localidades esenciales en este proceso. Y lo hacen en una sociedad con elementos peculiares: por un lado, la presencia de las Órdenes Militares y su poder económico basado en la agricultura y la ganadería y cuyos miembros ocupan los cargos principales de la ciudad, una burguesía con actividades comerciales y una pequeña industria. Ambas instituciones se convierten en promotores de los proyectos religiosos con un sentido de ostentación y prestigio de aquellos que encargan, junto a una voluntad de pervivencia a través de las obras realizadas.

Y junto a este mecenazgo, la presencia de personas de especial relevancia como don Álvaro de Bazán, segundo marqués de Santa Cruz, amigo y protector de Lope de Vega y su amigo el pintor italiano Esteban Peroli al que recurre para la construcción de varios conventos en Viso del Marqués. Su matrimonio con la almagreña Guiomar de Meneses impulsará la construcción del santuario de Nuestra Señora de las Nieves. Juan de Austria hijo natural de Felipe IV y de la actriz María Calderón, Gran Maestre de la Orden de San Juan fundó el convento de Mercedarios de Herencia. Y ya en el siglo XVIII, el conde de Valdeparaíso será el patrón del convento de la Encarnación de monjas dominicas de Almagro.

## 1. La pervivencia del clasicismo.

La arquitectura de los siglos XVII y XVIII continúa, en alguna manera, la obra de finales del siglo XVI en la que el clasicismo era elemento esencial. Un ejemplo especialmente interesante en la provincia de Ciudad Real es la construcción de la sacristía y la portada principal de la iglesia de San Andrés de Villanueva de los Infantes que se atribuyó en algún momento a Juan de Herrera, aunque posteriormente se ha documentado la intervención de Francisco Cano.

Francisco Cano era vecino de Infantes e influyó de manera decisiva en la arquitectura local y de todo el Campo de Montiel. Probablemente era pariente del escultor Miguel Cano, padre de Alonso Cano, oriundo de Almagro y nacido en Almodóvar del Campo. Un hombre con una formación culta que conocía los tratados de arquitectura del momento como el libro de Serlio.

De hecho, la Sacristía o Casa Rectoral contigua al ábside de la iglesia es uno de los edificios más italianizantes de la obra de Francisco Cano y de todo el conjunto monumental de Villanueva de los Infantes. Una obra con numerosas referencias al libro IV de Serlio y a la obra de Francisco de Mora<sup>12</sup>. La planta inferior tiene tres huecos como una logia abierta, que serán cegados posteriormente dejando una puerta en el central. En el segundo cuerpo hay un balcón corrido con tres puertas clásicas que se rematan superiormente con frontones triangulares. Era el espacio desde el que el poder religioso asistía a las celebraciones religiosas y festivas de la plaza. El tercer cuerpo está proyectado como una logia con cinco arcos de medio punto sobre columnas. El conjunto se remata superiormente con un frontón triangular con un óculo central y la cruz de Santiago y dos grupos de dos bolas en ambos extremos.

En la esquina del edificio se sitúa el escudo de la ciudad dando la vuelta a la otra fachada que repite el esquema de las tres plantas con mayor sencillez. Se conforma así un volumen de piedra arenisca que armoniza, con ligeras diferencias de coloración, con el conjunto de la iglesia y que establece un acento singular en el conjunto y en su presencia urbana, asomándose a la plaza principal de la ciudad. La planta cuadrada de esta zona del edificio de unos 10x10 metros con una altura de otros 10 metros hasta la línea donde arranca el frontón triangular del frente la hacen aparecer como elemento sencillo dentro del conjunto de la iglesia con un lenguaje diferenciado. Una

planta que tiene un ligero giro respecto de la dirección del cuerpo principal de la iglesia queriendo establecer un contrapunto y diferenciarse de lo ya existente. Un elemento que, en su escala, enriquece la imagen general del templo en la fachada que conforma la plaza mayor de la ciudad.

La portada de la iglesia la inició Francisco Cano en 1611 cobrando por las trazas 210 reales y estipulando un sueldo anual de 20.000 maravedís al año. Francisco Cano murió en 1614 con la obra inacabada, por lo que tuvo que continuarla el maestro cantero, también vecino de Villanueva de los Infantes, Juan Ruiz Hurtado, quien la finalizó en 1617. La fachada de la iglesia y la casa rectoral conforman uno de los laterales de la plaza mayor como espacio barroco de la ciudad. “La portada es heredera directa de la arquitectura herreriana y está basada en dibujos de Serlio, pero a la vez presenta una fuerte raíz vigolesca; construida en piedra como parte noble que es, se compone de un enorme arco cimbra de medio punto adelantado con respecto al muro con el intradós decorado por placas geométricas resaltadas y enmarcado por pilastras jónicas gigantes sobre un enorme plinto de fuerte carácter palladiano y con los fustes decorados con el emblema heráldico de la ciudad; el entablamento posee el friso curvo como aparece en los tratados de arquitectura del bajo Renacimiento (Serlio y Palladio) y está coronado por una balaustrada de piedra con una pirámide escurialense con bola en cada extremo”<sup>13</sup>. Debajo del arco cimbra se sitúa la puerta de acceso al templo y encima de este elemento hay una escultura de San Andrés realizada por Francisco Cano. Dos placas de mármol negro tienen la inscripción que fechan la actuación en 1612: “REINANDO EN LAS ESPAÑAS LA MAJESTAD DE DON FELIPE III Y SIENDO GOBERNANTE DE ESTA VILLA Y SU PARTIDO DON TOMAS PASQUIER CABALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO HIZO ESTA OBRA VILLANUEVA DE LOS INFANTES. AÑO DE 1612”. La obra será continuada por Juan Ruiz Hurtado que había trabajado con Francisco Cano al que le seguirá su hijo Juan Ruiz Hurtado el Joven que rematará la parte superior con una balaustrada de piedra en lugar de la de madera inicialmente proyectada. Se configura así un alzado del templo que ve las adicciones y modificaciones de su frente como elementos que enriquecen y hacen más atractiva su presencia.

El cuerpo rectangular general enmarca el arco-cimbra en el que se localizan, en un plano posterior, los elementos de acceso. La composición de ese segundo cuerpo marca la entrada con las columnas laterales y el frontón triangular superior. Se establece así una secuencia de planos que van dirigiendo la atención al punto central del acceso a la iglesia o, en sentido contrario, amplían la forma a la visión y escala general del conjunto de la iglesia. La portada de la iglesia y la Casa Rectoral van introduciendo elementos de complejidad y riqueza en el conjunto de la iglesia de san Andrés. Posteriormente serán los interiores los que recibirán las modificaciones del nuevo lenguaje. Y así, como ocurre en muchos edificios monumentales, se configura un elemento, resultado de las adiciones y modificaciones que enriquecen el conjunto y hacen que, en ese diálogo de tiempos y estilos, se establezca uno de sus valores esenciales.

La iglesia ha sido objeto de diferentes restauraciones a lo largo de los años. En 1979 Santiago Camacho Valencia realiza un conjunto de obras generales en la misma por encargo del Ministerio de Cultura. Las imágenes de la Casa Rectoral y el conjunto de la iglesia de los años sesenta nos presentan los cambios importantes que el edificio ha experimentado como resultado de estas actuaciones.

Al mismo tiempo, Francisco Cano, trabaja en la *torre de la iglesia de san Pedro de Daimiel* para lo que será llamado en 1616 por el Concejo de la villa. Dos cuerpos, el inferior cuadrado decorado en las esquinas con acróteras y el superior ochavado con huecos de medio punto como cuerpo de campanas que sigue una solución clásica en las definiciones de las torres. La iglesia parroquial de San Pedro Apóstol surge como necesidad por el aumento de la población en Daimiel. Se pidió licencia al emperador Carlos I para su construcción que se concede en Valladolid en febrero de 1542. La iglesia se construyó “en la plaza que está junto a la casa del Bachiller Marcos, que era el más decente y concerniente lugar, e donde mejor que en otra parte se podía hacer”<sup>14</sup>. Doce años después, las Relaciones Topográficas indicaban cómo la iglesia estaba aún sin terminar. En 1578 se decía que faltaba más de la mitad del cuerpo de la iglesia y la torre. La parroquia funcionaba, sin embargo, desde 1563 aunque las obras no se daban por terminadas hasta 1587. Treinta años después es

cuando se plantea la construcción de la torre del conjunto que establece un punto de acento en el conjunto construido.

## **2. Las portadas de los Tratados.**

Los Tratados de arquitectura “son escritos de arquitectos acerca de la práctica de su oficio y de los fundamentos de esta. El contenido práctico sobrepasa con mucho, en volumen, al teórico. Porque los tratados, están asimismo destinados a arquitectos en primer lugar. En los tratados se dan reglas, normas, para la correcta ejecución de la arquitectura. Estas normas añaden las figuras, las dimensiones de las partes y la composición del todo. Se dan, además, recetas de construcción y consejos de buena experiencia”<sup>15</sup>. Los tratados explican una arquitectura: la arquitectura clásica y por ello toman a Vitrubio y su Tratado, sus *Diez Libros de Arquitectura*, como referencia fundamental.

En los tratados que eran la base de la instrucción en las academias había tres elementos clave: naturaleza, imitación e inventiva. “Naturaleza con N mayúscula significaba el poder creativo que actuaba en el mundo físico y también la esencia pura de sus creaciones, que se exhortaba a los artistas a imitar especialmente en sus representaciones de la figura humana. La imitación en este sentido, evidentemente, no significaba simplemente copiar, sino más bien la aprehensión y reproducción de determinado principio subyacente. De la misma manera, la invención no implicaba originalidad: se refería a la selección y presentación del motivo en imágenes históricas...”<sup>16</sup>.

El modelo de la portada de San Andrés de Villanueva de los Infantes será tomado como referencia en la *iglesia de Santa Catalina de La Solana*. La obra puede ser considerada también de Juan Ruiz Hurtado y se construyó en 1656. La portada realizada en granito tiene la peculiaridad de que el arco-cimbra superior se apoya en dos ménsulas que salen de los contrafuertes del muro.

El acceso central tiene un remate superior adintelado y enmarcado por dos columnas que se levantan sobre plintos de gran altura. En la parte superior una hornacina con remate superior curvo con dos columnas laterales separadas del centro que soportan un entablamento de triglifos con un frontón



superior curvo rematado por tres figuras superiores que se acercan al arco principal del conjunto. La imagen de Santa Catalina de Alejandría aparece pisando la cabeza del emperador Majencio que ordenó su martirio<sup>17</sup>. Un elemento que, en su altura y dimensiones, quiere establecer un punto singular en el importante volumen de la iglesia construida, a la vez que una referencia en el espacio urbano de la plaza mayor a la que se asoma y que conforma en uno de sus lados.

La iglesia de los *Trinitarios de Valdepeñas* se inspira en el modelo definido por fray Alberto de la Madre de Dios en el monasterio de la Encarnación de Madrid. Una construcción que comienza en 1615 y se termina en 1632. La iglesia pertenece al convento fundado en 1596 por Juan Bautista de la Concepción y sigue el modelo de iglesia jesuítica de una nave con crucero y capillas laterales comunicadas (actualmente cegadas), el coro a los pies formado por un arco carpanel y el sotocoro cubierto con bóveda de lunetos igual que la nave. La capilla de Jesús construida por fray Francisco de San José se construyó en 1698 y está decorada con frescos.

La Orden de la Santísima Trinidad y de los Cautivos (*Ordinis Sanctae Trinitatis et Captivorum*), o Trinitarios, es una familia religiosa fundada por el francés Juan de Mata (1154-1213), de origen provenzal, con Regla propia, aprobada por Inocencio III el 17 de diciembre de 1198. Fue la primera institución oficial de la Iglesia dedicada a la liberación de presos mediante medios no violentos. Es también la primera orden religiosa no monástica y una de las principales órdenes religiosas que se extendieron por España y Europa durante la Baja Edad Media. La reforma más conocida de la Orden Trinitaria fue obra de Juan Bautista de la Concepción (1561-1613), nacido en Almodóvar del Campo (Ciudad Real) el 10 de julio de 1561 y fallecido en Córdoba el 14 de febrero de 1613. En Valdepeñas se estableció la primera comunidad de trinitarios descalzos. Juan Bautista de la Concepción fundó 18 conventos de religiosos y uno de religiosas de clausura.

La portada de la iglesia de los trinitarios de Valdepeñas está construida con granito y ladrillo con una composición sobria y equilibrada. Dos grandes pilastras laterales soportan el cierre superior y el frontón con óculo central de la cubierta. En el punto de acceso, un triple arco realizado en granito dejando una

especie de atrio en este acceso a la iglesia. En el cuerpo superior, la hornacina y la ventana rectangular que ilumina el coro. A ambos lados, el ladrillo se divide en tres planos que sobresalen ligeramente del fondo de granito.

El modelo de portada llega también a *Daimiel en el convento de las carmelitas descalzas* (hoy Nuestra Señora de la Paz). Un convento fundado por don Gonzalo de Oviedo Vasallán, “criado del rey nuestro Señor y guarda mayor de la dehesa de Zacatena” con licencia concedida por Felipe III en 1599. Las monjas se instalan en la casa del fundador y cuando la ermita de la Paz queda libre por el abandono de los frailes carmelitas, las monjas se trasladan a esta nueva ubicación. La fachada tiene una composición rectangular con remate de frontón triangular en su parte superior.

Cuando los frailes carmelitas abandonan la ermita de la Paz en 1615, lo hacen a un nuevo convento que ya había comenzado su construcción y les ceden a las religiosas descalzas el antiguo edificio que cambia de advocación pasando a ser la Virgen de la Paz. El convento fue ocupado por las tropas francesas en la guerra de la Independencia y sufrió graves deterioros. Con la desamortización el edificio experimentará un deterioro aún más importante quedando solamente en pie la iglesia que tiene un pórtico con tres huecos inferiores y la hornacina labrada en sillar. Recientemente las monjas se han trasladado a un nuevo monasterio a las afueras de Daimiel donde mantienen su actividad.

La iglesia de los *Trinitarios de Villanueva de los Infantes* repite el esquema asumido por la orden carmelitana en diferentes lugares. El convento se fundó en 1603 por fray Juan Bautista de la Concepción bajo la advocación de Nuestra Señora de Gracia. La fachada repite el esquema de la “realizada por Alonso Carbonell en el convento de las dominicas de Loeches en la provincia de Madrid, por lo que se podría afirmar que el convento de Infantes es una obra próxima a su círculo y fechable hacia finales de la primera mitad del siglo”<sup>18</sup>. La piedra arenisca de colores rojizos es el material que sirve de forma uniforme para la construcción de la fachada y repite el esquema de los trinitarios de Valdepeñas. Tres huecos en la planta baja con uno central ligeramente mayor que los dos laterales, En la planta superior, unas pilastras

ligeramente salientes del plano general dividen la fachada en tres partes dejando la central con una hornacina y una ventana superior.

El interior es de una sola nave con capillas laterales comunicadas y crucero; los tramos de la nave están marcados con pilastras dóricas y el conjunto se cubre con bóveda de cañón con lunetos. En el crucero, una cúpula de media naranja y los brazos laterales con tramos de medio cañón al igual que el presbiterio. El sotocoro tiene también una bóveda de medio cañón de lunetos. El coro superior tiene una doble profundidad que ocupa el primer tramo de la iglesia y la parte de la logia de la entrada. En las capillas laterales hay cubiertas de media naranja y bóvedas de arista. Una gran planta rectangular de 40x20 metros que junto al espacio central de la iglesia va dejando espacios secundarios en la entrada y en la zona posterior del presbiterio hasta conformar este recinto homogéneo en su exterior. La imagen exterior de los laterales tiene la sobriedad de estos grandes paramentos con la doble altura de la cubierta de la nave central y las laterales. “La sacristía se sitúa en la parte superior de la capilla mayor teniendo acceso desde el presbiterio y desde los brazos laterales del crucero, lo que permite una jerarquización del uso de los mismos”<sup>19</sup>. La decoración del frente del altar con estucos en colores verde oscuro y elementos salientes dorados con la imagen en el centro, en una hornacina, dan una sobriedad especial al interior de la iglesia.

La iglesia de los *trinitarios* o de *san Juan Bautista de La Solana* sigue un esquema similar. Un convento, fundado por fray Juan Bautista de la Concepción, fue iniciado en 1624 y terminado en 1638. El conjunto es muy similar al de Infantes, pero ahora las capillas laterales se cubren con cúpula de media naranja de ladrillo sobre anillo moldurado. La cúpula del crucero se perdió y fue sustituida por un casquete sobre tambor. En la fachada se combinan la mampostería y el ladrillo y tiene una composición de forma rectangular de proporciones verticales rematada por un frontón triangular superior. El conjunto está enmarcado por dos grandes pilastras sobre las que apoya el arquitrabe y el frontón de gran altura que parece fuera de escala en relación con la parte inferior. La portada tiene hueco adintelado con pilastras de festón rehundido y frontón curvo partido donde se sitúa la hornacina con la imagen de san Juan Bautista y encima la ventana que ilumina el coro.

*Iglesia del convento de las mínimas de Daimiel.*

El convento fue fundado con autorización de Felipe IV en 1627 por deseo expreso del testamento de doña María de Almansa, viuda de don Gabriel Suarez de Carbajal. El 4 de octubre de 1670 se consiguió autorización para construir la iglesia actual. Un pequeño convento inmerso en la actual ciudad de Daimiel en la calle Mínimas. Una pequeña plaza de 10x10 metros deja una vista de la portada que da acceso a la iglesia con la composición clásica: una puerta en el centro con dos hojas y dintel recto en la parte superior. Encima del dintel una hornacina con la imagen de la virgen y en el plano superior un ventanal que ilumina el coro de la iglesia.

Dos grandes pilastras de ladrillo recorren toda la altura del plano de la portada de 9,50 metros de anchura que se remata con un frontón triangular apoyado en una cornisa horizontal superior y con un óculo en su centro. La nave de la iglesia tiene una proporción aproximada 1:2 (9 metros x 17,50) con crucero que se cubre con una cúpula de media naranja y un presbiterio plano en su frente. Una pequeña capilla lateral sobresale en el último tramo de la derecha, de los cuatro en que se divide la nave principal. El convento se desarrolla principalmente en el lado izquierdo de la iglesia con un patio interior con un lado exterior de unos 30x30 metros y claustro interior de 15 metros de lado. El convento tiene cerca de 3.700 metros cuadrados construidos y una gran zona libre en su parte interior de casi dos mil metros cuadrados.



Convento de las Mínimas. Daimiel.

El convento de las monjas clarisas de *San Francisco de Villanueva de los Infantes* sigue las tipologías de Nicolás Vergara el Mozo. La comunidad data de 1495 y sería un pequeño beaterio que, posteriormente, se convertiría en convento en 1521 pasando a ser de clausura en 1575. Del convento sólo se mantienen, en la actualidad, la iglesia y un claustro muy transformado. La portada está labrada en piedra con un diseño manierista que podría corresponder al círculo de Francisco Cano. Dos columnas dóricas soportan un entablamento con triglifos y metopas en las que aparecen bucráneos y rosetas. En el frontón partido se inserta una figura de Cristo sedente bendiciendo.

La iglesia tiene crucero cubierto por un cimborrio ochavado trasdosado, similar al que realiza Nicolás Vergara el Mozo en la iglesia del Hospital de Tavera en Toledo. En los laterales de la nave hay capillas que cobijan unos impresionantes retablos barrocos.

*Un conjunto de portadas entre las que destacan las de santa Catalina de la Solana y la iglesia de san Andrés de Villanueva de los Infantes por su escala y composición. Los edificios de los trinitarios de Valdepeñas, el convento de carmelitas descalzas de Daimiel, los trinitarios de Villanueva de los Infantes, los trinitarios de la Solana y las mínimas de Daimiel repiten esquemas compositivos similares que remiten a los Tratados de Arquitectura.*

### **3. El Convento de santa Catalina de franciscanos de Almagro. Parador nacional.**

El convento de Santa Catalina de Almagro no sigue las tipologías carmelitanas, pero enlaza con las tradiciones clásicas de Nicolás Vergara el Mozo. Fue fundado por don Jerónimo de Ávila y de la Cueva a propuesta de su esposa Catalina de Sanabria y Dávila en febrero de 1596 aunque no se concedió cédula real hasta mayo de 1602, otorgada por Felipe III. Las obras comenzaron rápidamente y en diciembre de 1612 los franciscanos ocupaban el edificio. El proyecto es impulsado por don Jerónimo tras la muerte de su esposa que otorgó testamento en 1597<sup>20</sup>.

El convento se construyó extramuros de la ciudad frente al portillo que se llamará de san Francisco. Es un gran complejo, de sencillez constructiva, de

acuerdo con la Regla de la orden franciscana. Del primitivo convento se conserva la iglesia, el pequeño claustro y algunas dependencias del conjunto. La iglesia es similar a las iglesias de cajón andaluzas con añadidos y transformaciones de siglos posteriores. La fachada principal corresponde a la nave del evangelio y está formada por un atrio con arcos de medio punto sobre pilares cuadrados con una edícula superior para albergar la imagen de santa Catalina que desapareció en la guerra civil. En su interior, el eje principal ordena la nave, el presbiterio y el altar mayor. La nave tiene un alzado de pilastras toscanas y está cubierta por bóveda de cañón con lunetos y decoración geométrica de placas. El presbiterio forma un espacio unitario con la nave y se cubre con un casquete esférico no trasdosado sostenido por pechinas en las que están labrados en estuco los escudos de los fundadores.

El convento tenía una estructura amplia realizada con sencillez constructiva y austeridad de medios. Celdas para los frailes, huerta para su trabajo y sustento. “En el año de 1806, lo habitaban 17 frailes y nueve colegiales o seminaristas y es curioso que en 1773 convivían en el convento varios estudiantes seculares que abonaban por su manutención 400 reales anuales”<sup>21</sup>. “En la iglesia debió de intervenir Esteban Peroli, ya que una cláusula testamentaria del fundador indicaba que la cripta, situada bajo el presbiterio y donde debían enterrarse él, su esposa y todos los patronos, la decoraría con frescos el artista italiano”<sup>22</sup>. En el siglo XVIII se añaden una serie de capillas a ambos lados del presbiterio rasgando el muro lo que da la impresión de ser un crucero. La capilla del lado de la epístola está cubierta por cúpula de media naranja y la del evangelio por bóveda esquifada. Junto a la capilla de la epístola se construyó la capilla de Nuestra Señora del Destierro que tiene acceso a través de una verja de madera dorada y policromada. Una capilla de planta de cruz griega cubierta por cúpula con una interesante decoración. El claustro anexo a la iglesia está construido en ladrillo, es de planta cuadrada y los dos cuerpos están formados por arcos de medio punto sobre pilares cuadrados. Las enjutas de los arcos se decoran con cerámica vidriada de color negro.

El 4 de mayo de 1942 el padre Alberca cerró el convento por disposición del provincial de los franciscanos por la imposibilidad de mantenerlo sin frailes, entregando las llaves al ayuntamiento. Poco después de este abandono,

siendo alcalde don Julián Calero, se establecieron en el convento unas escuelas para que no estuviera del todo abandonado, pero esta situación duró muy poco tiempo. El convento había sido cedido en uso por el ayuntamiento en el año 1877 mientras que estuviera ocupado. Largas gestiones del municipio tratan de convertir el edificio en un parador y será en 1971 cuando el Ministerio aceptará la donación del edificio que pasa a ser propiedad del Estado en 1972.

El Ministerio de Información y Turismo encargó el proyecto de adaptación del convento para parador a los arquitectos de la sección de inmuebles y obras del Ministerio, Juan Palazuelo Peña y Ramón Melgarejo Rueda. El solar de actuación tenía 14.000 metros cuadrados y las edificaciones antiguas en pie ocupaban el rincón norte de este solar<sup>23</sup>.

“Catorce patios, dos comedores, bodegas, salones de convenciones, aula magna para los universitarios, pues la Cátedra Miguel de Cervantes para hispanoamericanos, aquí les alojaría, una piscina que aquí se llama alberca, jardín, huerta y 55 habitaciones”<sup>24</sup>. La rehabilitación se desarrolla con una mentalidad ambientalista muy presente en algunas actuaciones de la Red Nacional de Paradores. Se trata de recuperar un espacio ideal con materiales y acabados que puedan asociarse a la primitiva y original construcción. “No sólo fueron piedras valdepeñeras. En una labor paciente de busca, fueron adquiriéndose auténticos elementos arquitectónicos: artesonados, pilones, columnas, brocales de pozo, rejas y prensas de vino antiguas para la gran bodega; portadas, piedras y rejas de Valdepeñas, antiguas maderas y piedras labradas también en Daimiel y Manzanares; en Ciudad Real y otros lugares manchegos se adquirieron objetos despreciados por inútiles y viejos... Almagro aportó también muchas cosas y todas tuvieron aquí su mejor fin y el máximo respeto”<sup>25</sup>. La descripción es un reflejo de los criterios de actuación que trataban de buscar un ambiente que pudiera asimilarse al del edificio conventual original. Criterios que por otra parte se ejecutan con una calidad constructiva excelente y que lleva al resultado del complejo edificio actual. El 26 de septiembre 1979 la reina doña Sofía presidía la inauguración del nuevo parador.

La iglesia se restauró en 1984. “Con el consejo del arquitecto señor Fisac, el licenciado en Arte don Enrique Herrera Maldonado y yo mismo, se ha podido celebrar misa de nuevo el día 9 de junio de 1984...”<sup>26</sup>, dice Maldonado.

*Un conjunto de edificios de la provincia de Ciudad Real que hablan de los inicios de un nuevo estilo en la arquitectura. Una arquitectura realizada en sus exteriores con una especial sobriedad por los materiales utilizados, reconocible por los modelos seguidos en su composición y con interiores en los que comienza a hacerse presente un nuevo lenguaje, pero con una sobriedad y austeridad propia de espacios conventuales.*



---

<sup>1</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Elena, 1997, “Arte moderno”, en *Ciudad Real y su provincia*, t. III, Sevilla, Editorial Gever, pp. 193 a 283 dedicadas al Arte barroco y rococó, p.193.

<sup>2</sup> KUBLER, G. 1957, “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII” en *Ars Hispaniae*, vol XIV, Madrid, Plus Ultra. Kubler llamaba a estos planos de fachada de fray Lorenzo de San Nicolás “superficies activas”.

<sup>3</sup> CHUECA GOITIA, Fernando, 2001, *Historia de la arquitectura española*, 2 volúmenes, t. II, *Edad Moderna y contemporánea*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, COAM, p. 262.

<sup>4</sup> CHUECA GOITIA, Fernando, 2001, p. 247.

<sup>5</sup> CASTEX, Jean, 1994, *Renacimiento, barroco y clasicismo. Historia de la arquitectura, 1420-1720*, Madrid, Akal, p. 247.

<sup>6</sup> HAUSER, Arnold, 2016, *Historia social de la literatura y el arte, vol. I: De la prehistoria al barroco*, Debolsillo.

<sup>7</sup> WÖLFFLIN, Heinrich, 2009, *Renacimiento y barroco*, Madrid, Paidós.

<sup>8</sup> Barroco procede de la palabra italiana *barroco* que alude a la escrupulosidad medieval y a la palabra portuguesa que quiere decir perla irregular.

<sup>9</sup> SCHUBERT, O., 1924, *Historia del barroco en España*, Madrid.

<sup>10</sup> SAENZ MAGAÑA, Elena y HERRERA MALDONADO, Enrique, 1997, p. 194

<sup>11</sup> Las dos publicaciones de la Junta de Comunidades sobre estos municipios ofrecen información esencial tanto histórica como por la documentación gráfica de planos que incorporan.

DIEZ DE BALDEON, Clementina, 1993, *Almagro, Arquitectura y sociedad*, Toledo, JCCM. Colección Patrimonio nº 9.

HENARES CUELLAR, Ignacio y LOPEZ GUZMAN, Rafael, 1993, *Villanueva de los Infantes*, Toledo, JCCM, Colección Patrimonio nº. 9

<sup>12</sup> [http://www.sedhc.es/bibliotecaD/1552\\_Serlio\\_Tercero\\_y\\_cuarto\\_libros\\_de\\_arquitectura.pdf](http://www.sedhc.es/bibliotecaD/1552_Serlio_Tercero_y_cuarto_libros_de_arquitectura.pdf). El libro IV de Serlio trata de las cinco maneras en que puede adornarse un edificio: toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto con los ejemplos de las antigüedades las cuales por la mayor parte se conforman con la doctrina de Vitrubio.

<sup>13</sup> SAENZ MAGAÑA, Elena y HERRERA MALDONADO, Enrique, 1997, p. 200.

<sup>14</sup> HERVAS Y BUENDÍA, Inocente, 1890, *Diccionario histórico geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, t. I. Edición facsímil, Ciudad Real, 2002, Diputación Provincial, t.I, p. 441.

<sup>15</sup> ARNAU AMO, Joaquín, 1987, *La teoría de la arquitectura en los tratados*, 3 volúmenes, Albacete, Tebas Flores, t. I, p. 12.

<sup>16</sup> HONOUR, Hugh y Fleming, John, 2004, *Historia mundial del arte*, Madrid, Akal, p. 582.

<sup>17</sup> ESCUDERO BUENDIA, Francisco Javier, 2003, *La iglesia de santa Catalina de La Solana (s.XII-XV). Orígenes de la villa*, Ciudad Real, Diputación Provincial, Fundación Paulino Sánchez Delgado.

<sup>18</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Elena 1997, p. 205.

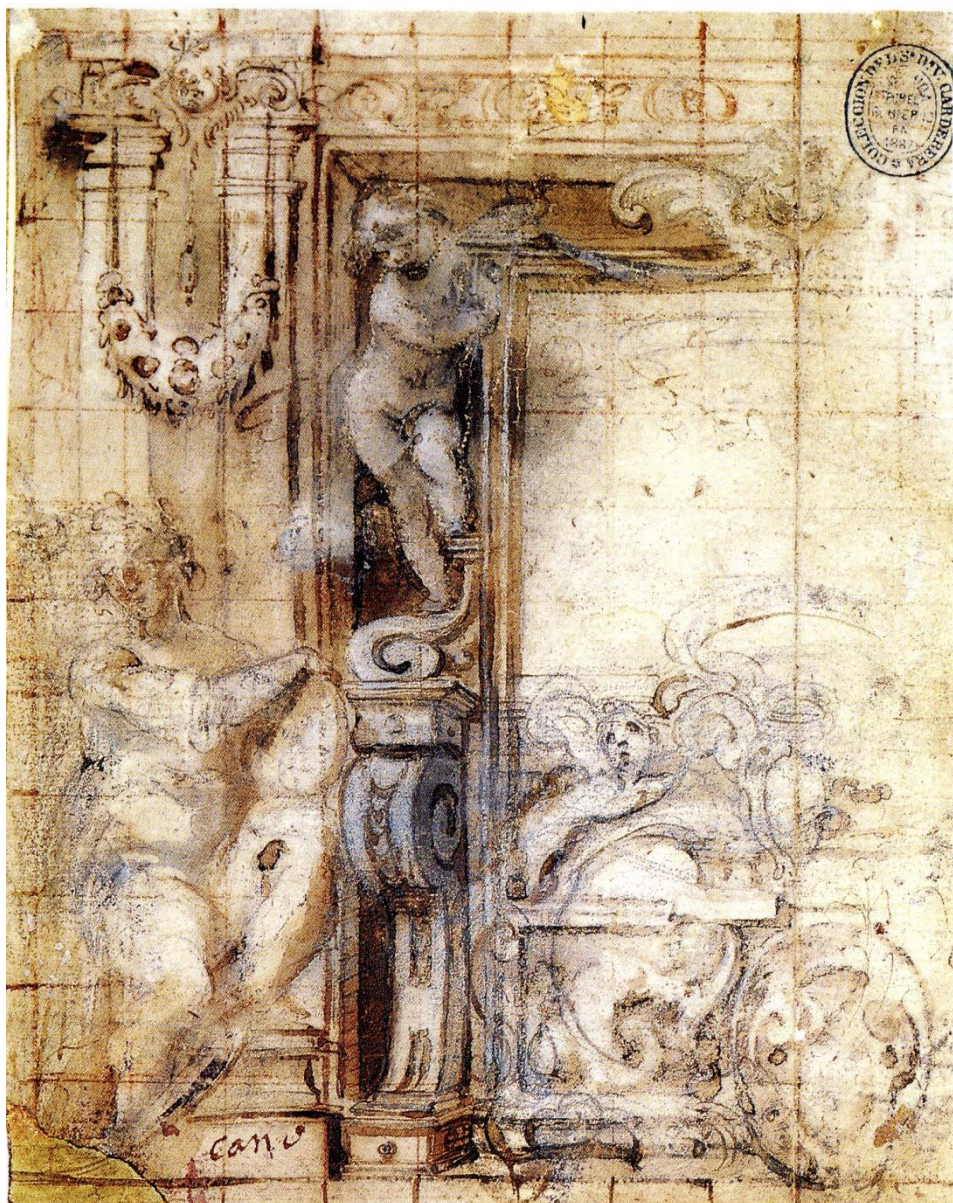
<sup>19</sup> HENARES CUELLAR, Ignacio y LOPEZ GUZMAN, Rafael, 1993, p. 177.

<sup>20</sup> MALDONADO Y COCAT, Ramón José, 1985, *El Convento de San francisco. Parador Nacional de Almagro*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos.

GALIANO Y ORTEGA, Federico, 1891, *Documentos para la historia de Almagro*, Ciudad Real, Diputación Provincial.

<sup>21</sup> MALDONADO Y COCAT, Ramón José, 1985, p. 33

- 
- <sup>22</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Elena, 1997, p. 207.
- <sup>23</sup> El 15 de marzo de 1972 comenzaron las obras adjudicadas a la empresa Arcos S.A. con Palazuelos y Melgarejo como arquitectos y Mariano Santana de la Rubia como aparejador.
- <sup>24</sup> MALDONADO Y COCAT, Ramón José, 1985, p. 89
- <sup>25</sup> MALDONADO Y COCAT, Ramón José, 1985, p. 91
- <sup>26</sup> MALDONADO Y COCAT, Ramón José, 1985, p. 93



## 2. BARROCO TRIUNFANTE.

Alonso Cano es el que por derecho propio abre el período del barroco pleno “quien imprime sabrosas modalidades a las formas arquitectónicas, preparando perspectivas de libertad ilimitadas... Cuando el clima artístico languidece y la calma se va convirtiendo en pesado bochorno, es llegado el momento de los hechiceros capaces de conjurar la anhelada tormenta. Es el instante en que los temperamentos inquietos, afanosos de novedad más que de perfección, encajan en su medio propicio y arrastran tras de sí una opinión ávida de próximos desenlaces”

1.

La figura esencial en este momento es el granadino Alonso Cano, hijo de Miguel, manchego, ensamblador y arquitecto de retablos. Alonso Cano construyó en Granada el convento del Ángel, su dibujo para el retablo de san Andrés conservado en el Museo del Prado es un proyecto renovador y de una fuerza especial. Pero como resume Chueca: “Cano, como todos los buscadores inquietos y atormentados, fue un romántico en potencia. Su delicada, casi enfermiza, sensibilidad receptiva nos dejó menos obras logradas que atisbos geniales. En la historia de la arquitectura pesa más por lo presentido que por lo realizado”.

El barroco en la provincia de Ciudad Real<sup>2</sup> tiene en este momento de esplendor obras significativas. Un conjunto de monasterios y conventos que acogen a las comunidades religiosas que inician su actividad en este territorio, algunos de ellos singulares como la Merced de Ciudad Real, ermitas, oratorios y capillas y un edificio de especial importancia y valor arquitectónico como es la iglesia de san Agustín de Almagro.

## **2.1. Monasterios y conventos.**

Almagro tuvo un rápido crecimiento demográfico en el siglo XVI y por ello los templos existentes (San Bartolomé y san Esteban) resultaban insuficientes lo que llevó al capítulo de la Orden a plantear la construcción de un gran templo que será la iglesia de Madre de Dios. En el siglo siguiente diferentes órdenes religiosas se van instalando en la ciudad.

En el monasterio de la *Concepción de monjas Bernardas de Almagro* ya se hacen patentes los elementos barrocos. La fundación del monasterio de la Concepción Bernarda no se debe a la familia Oviedo como es idea general<sup>3</sup>.

Fundado por doña Mariana Villareal Oviedo y su hermano Alonso, según testamento de febrero de 1628 y licencia de Felipe IV concedida en 1631 y por el cardenal infante, como arzobispo de Toledo, en noviembre de 1635. “El matrimonio Villareal-Oviedo, fueron padres de: Mariana fundadora del monasterio de la Concepción Bernarda de Almagro, que matrimonió con don Juan Fernández de Córdoba y Figueroa, caballero de la Orden de Calatrava; Fernando, casado con Aldonza de Pisa; Isabel con Gonzalo de Oviedo segundo hijo del comendador de Santiago Rodrigo de Oviedo; el licenciado Alonso, presbítero; Ana, Magdalena y Estefanía de las que no sabemos más; Luis regidor de Almagro casado con María Guerra...y por último María que casó con el alemán Jorge Güessel, señor de Herstenburg, factor de los banqueros Fúcares”<sup>4</sup>.

Las obras del convento comenzaron después del permiso real y en 1650 el convento estaba ya ocupado por las monjas bernardas y se celebraba culto en la iglesia. “En el siglo XIX, tras la exclaustración, el conde de Casa Valencia, como descendiente directo del patrón inicial y ejerciente en ese momento del derecho de patronazgo, solicitó hacer valer la cláusula de reversión consiguiendo que el Estado le entregase el monasterio en 1842. Un año después este convento fue vendido a otros particulares”<sup>5</sup>.

La iglesia es el elemento que se conserva del conjunto, obra de gran sencillez exterior con una portada adintelada rematada por pirámides y bolas y un relieve de San Bernardo. Encima de la portada sobre el tejado hay un altillo con celosías para que las monjas pudieran ver las celebraciones de la calle como las procesiones. La planta de la iglesia es de cruz latina con una nave de 23,20 metros de longitud por 6,30 de ancho y 9,30 metros de altura. Está cubierta por bóveda de cañón dividida en tres tramos por arcos fajones que apoyan en pilastras dóricas y con los capiteles integrados en las molduras del entablamento corrido. El crucero está formado por la adición de dos capillas laterales de 6,40 metros de ancho y 1,7 de profundidad. De esta manera, el crucero acaba teniendo 11,2 metros de anchura con una altura de 12,40 metros en la clave de la cúpula de media naranja que cubre el mismo. El ábside tiene cabecera plana a la que se adosaba el retablo con una hornacina para ubicar la imagen de la Inmaculada Concepción. Un conjunto de medidas y relaciones

que siguen evidenciando la presencia de un sistema clásico en la composición de estos edificios a los que se incorpora una ornamentación barroca<sup>6</sup>.

La fachada del edificio estaba realizada con mampostería encintada y es de una sobriedad máxima con paramentos sólo interrumpidos por las pequeñas ventanas de la nave y las dos portadas. La portada principal adintelada, con la imagen de san Bernardo en su parte superior, establece un punto de acento en el paramento, ahora encalado, de la iglesia que crea un frente en la plaza de santo Domingo. El mirador situado encima de la puerta mantiene la repetición de proporciones y medidas del templo con una relación 1:2 entre anchura y altura. Un elemento que permitía a las monjas observar el exterior para el paso de procesiones en un punto final de la plaza hacia la salida de la calle de san Francisco. Ahora el gran plano de más de cincuenta metros del lateral de la iglesia, revestido y encalado parece querer hacerse presente como arquitectura popular que oculta su interior culto<sup>7</sup>.

*La iglesia de Nuestra Señora del Carmen* se sitúa en una pequeña plaza del mismo nombre en Ciudad Real. Un convento de religiosas de clausura cuya iglesia tiene cúpula en el crucero, trasdosada al exterior con cubierta de cinc.

En el actual emplazamiento del convento se encontraba la casa-hospitalillo de San Andrés, adquirida por don Antonio de Galiana y Bermúdez, caballero de la Orden de Montesa, para su sobrina. La Iglesia se levantó en 1619 y el convento se edificó extramuros de la ciudad, dando una de las puertas de la muralla, la Puerta del Carmen, acceso a éste. Aquí residieron las Carmelitas hasta que se convirtió en Hospital. Las monjas de la Montesa iban a ser las que se encargaran de mantener el hospitalillo, pero al no poder sostenerlo, pasó a las carmelitas en febrero de 1596.

El interior de la iglesia tiene una planta que sigue la estructura jesuítica: una sola nave, y cúpula sobre crucero de brazos no muy grandes y testero plano. La nave se cubre con bóveda de cañón con lunetos y en la cabecera, donde hubo un retablo barroco, ahora hay una hornacina donde se encuentra la imagen de la Virgen del Carmen.

La portada principal es proyectada según el modelo carmelitano de Fray Alberto de la Madre de Dios en la iglesia del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid. Tiene un diseño vertical formado por tres cuerpos

horizontales. En el primero está la puerta decorada por una estructura coronada por una hornacina con la Virgen del Carmen decorada a ambos lados con dos roeles de piedra. En el segundo cuerpo, una ventana ilumina la nave y el tercer cuerpo es un frontón triangular que cierra la fachada con un óculo en su centro.

La puerta que da a la plaza, que corresponde a un lateral de la iglesia, es una estructura adintelada del siglo XIX que tiene una decoración muy sobria, con una cruz que remata el centro del dintel. Las portadas están realizadas en arenisca rojiza y el resto con materiales más austeros. El convento tenía la propiedad de un molino de agua para la molienda del grano en el río Guadiana a su paso por Alarcos cuyas rentas servían para su mantenimiento. El edificio fue declarado Bien de Interés Cultural en 1991.

La iglesia de *las Dominicas de la Encarnación de Villanueva de los Infantes* pertenece al convento fundado en 1598 aunque la obra se prolongó hasta 1656 tal y como dice la inscripción en la portada de este: Acabose esta obra siendo Pdo de Arias año de 1656. En la construcción intervino el maestro de obras Antonio Peral que no pudo ver terminada la misma y murió durante su ejecución. En el presbiterio se colocó una lápida con la inscripción: “Se mató el Maestro Antonio Peral”.

El edificio se ajusta al solar disponible y por ello la fachada principal corresponde al lateral de la iglesia. Un edificio realizado con piedra, ladrillo y mampuesto, soluciones singulares en Villanueva de los Infantes. El espacio interior se resuelve con planta de cruz latina con cabecera recta y cubiertas con tramos de medio cañón con lunetos. En el crucero, una bóveda de media naranja. Una planta alargada de unos 21 metros de longitud por 4 de ancho que apenas alcanza los diez metros de altura en la cúpula del crucero.

“La portada lateral del siglo XVII, de dos cuerpos, el inferior de medio punto sobre pilastras toscanas encajadas, con ménsula en la clave y sobre ella en el friso escudo de la orden dominicana, en las enjutas canes con hachones, símbolos de la orden. Esta estructura se encuadra por pilastras dóricas acabaladas sobre plintos que soportan un entablamento de triglifos y metopas, decorándose éstas con bucráneos y rosetas. Sobre él, frontón circular partido que se enrolla en volutas y dobles pirámides con bolas en jarrones”<sup>8</sup>. En la

parte superior una hornacina con un altorrelieve de la Encarnación, grandes volutas en los lados decoradas con guirnaldas de frutas y una inscripción que dice 1636: AVE GRATIA PLENA TUAS SUNT OMNIA ELIVAE DENANUTUA ACCEPIMUS REDIMUS TIBLCZ Q PARL. Encima un fragmento de entablamento clásico coronado por flameros y heráldica de los Melgarejo y los Ballesteros. La cornisa sigue el movimiento de la portada y se decora con águilas y un león.

En la misma calle, frente a ésta hay una portadilla barroca muy degradada con estructura adintelada con moldura y heráldica sobre el dintel y en la parte superior un edículo rectangular flanqueado por blasones que alberga la imagen de santo Domingo y una cartela en la parte inferior con la inscripción que indica la fecha de finalización en 1656. El convento fue desamortizado el 1872 y cedido al municipio. El claustro ha desaparecido ocupando el solar una explanada para el mercado de abastos parte del cual se ha rehabilitado como Museo de Arte contemporáneo con la obra del artista Giraldo, natural de la localidad. En 1989 Fisac realizó la restauración de las cubiertas de la iglesia que era lo que quedaba del antiguo convento<sup>9</sup>.



Dominicas de la Encarnación. Villanueva de los Infantes.



El convento de las *monjas franciscanas* se fundó en 1521 y su origen está en un beaterio de monjas clarisas. En su interior un retablo eucarístico construido a principios del siglo XVII obra cercana a Francisco Cano. Encuadrado en la arquitectura con dos grandes columnas y arco superior tiene dos columnas corintias a ambos lados apoyadas en plintos. Superiormente se rematan con ménsulas que soportan el entablamento sobre el que se sitúa un edículo rematado por frontón partido superior. En esa zona dos ángeles adoran la custodia como imagen central.

En la parte inferior una arquitectura de época posterior y encima dos cartelas de cuero recortado con símbolos marianos y eucarísticos. A los lados de este retablo dos hornacinas con la imagen de la Virgen del Rosario y san Juan. Una especial dedicación a la Eucaristía presente de forma especial en el momento de la Contrarreforma.

## **2.2. La iglesia y convento de la Merced (Ciudad Real).**

La Iglesia de la Merced de Ciudad Real, actual iglesia parroquial de santa María del Prado fue fundada en 1674 por don Álvaro Muñoz de Figueroa, caballero de Santiago.

El convento de la Merced fue fundado en tiempos de Felipe III por el capitán don Andrés Lozano quien, a su muerte, dejó mil ducados para la fundación de un convento de mercedarios descalzos. Un edificio del siglo XVII que ocupa una parte importante de la ciudad. La construcción se inició en 1621 y no se completó hasta 1674 con la parte de la iglesia. La donación del capitán Lozano dejaba otros 1.000 euros para comprar ornamentos litúrgicos y una renta anual de 500 ducados para la comunidad. Los mercedarios compraron varias casas que demolieron para iniciar su construcción.

El expediente iniciado por el capitán Lozano encontró numerosos obstáculos de las demás casas de religión hasta que el comendador prometió que la nueva casa dividiría sus rentas y sostendría una cátedra de Gramática. Con los mil ducados de su donación se construyó el convento. La iglesia tuvo que esperar hasta 1674 con la intervención del caballero don Álvaro Muñoz de Figueroa que solicitó que sus armas debieran colocarse en la portada y en las pechinas de la cúpula. En la capilla mayor se debía reservar un lugar para su enterramiento y el de los familiares.

El proyecto inicial del convento se organiza en torno a un pequeño patio que funciona como claustro. En torno a él se situaban los espacios de la vida religiosa. En la zona Norte estarían las cocinas y despensas, en el lado Este el refectorio, y en los lados Sur y Oeste unas galerías en forma de L con las celdas y capilla que estaría en el interior del conjunto. Durante la construcción se excavan dos cuevas que se utilizaron como despensa y almacén del convento. En 1639 se estaba construyendo ya el claustro principal del convento realizado en ladrillo. Los corredores de la planta baja tienen, inicialmente, los techos con artonados de madera y años más tarde se realizaron las bóvedas.

Distintas actuaciones van ampliando o modificando el trazado inicial. La entrada al convento se realizaba a través del Callejón de la Merced. La ampliación hacia el Norte se produjo tras la compra de algunas casas en la calle de la Rosa, aunque gran parte de estos espacios se destinaron a huerto. La última ampliación del convento, realizada en 1674, será la construcción de la iglesia que se adosa al claustro. La iglesia y su sacristía se incorporan al convento como iglesia principal del mismo, desapareciendo la pequeña capilla inicial. La iglesia tiene una planta jesuítica de una nave con crucero a la que se abren capillas laterales comunicadas entre sí y con cabecera plana. En el lado de la epístola las capillas desaparecieron con la construcción del edificio de la Diputación Provincial que incorporó parte de la iglesia. En la segunda mitad del siglo XVIII se abrió el muro del crucero en el lado de la epístola para construir una capilla del Santísimo. La entrada del edificio tiene un alzado formado por dos pilastras toscanas con un entablamento decorado con ménsulas pareadas y sobre él, bóveda de cañón con decoración geométrica a base de cuadros moldurados con orejeras.

La cúpula sobre el crucero se apoya sobre pechinas en las que figuran los escudos de los fundadores y está formada por un anillo moldurado que sostiene la media naranja con linterna y decoración similar a la de la nave dividida en ocho plementos y rematada por linterna. El programa iconográfico de esta pequeña cúpula está dedicado a la Virgen María. Cada uno de los elementos en la cúpula tiene una imagen alusiva a una advocación dedicada a la Virgen María todas ellas sostenidas por la figura de un ángel. El retablo de la

capilla mayor tiene unos cuadros con la Inmaculada Concepción, en el centro, donados por el fundador don Álvaro Muñoz de Figueroa.

Las capillas laterales están cubiertas con bóveda de arista excepto la dedicada a la Virgen que tiene cúpula. El baptisterio es un espacio cuadrangular rematado con bóveda de crucería. Cada uno de los plementos de la bóveda sigue el mismo programa decorativo que los restantes de ese pasillo lateral. Sobre fondo dorado se realiza un trazado de formas en tonos azules con fantasías de hojas de acanto. En un lateral sobre una puerta ahora cegada el escudo de la orden mercedaria. Las pinturas se realizaron en el siglo XVIII y participan diferentes artistas en su ejecución.

La fachada de la iglesia de reducidas dimensiones, comprendida entre el edificio conventual y la Diputación provincial, se asoma a una plaza delantera que crea un espacio urbano de remanso en la ciudad en un lateral de la calle Toledo. La fachada está construida con sillares de piedra caliza con dos jambas laterales y dintel con el escudo del fundador. Sobre este dintel una hornacina con la escultura de la Inmaculada Concepción pisando al dragón y en los dos lados los escudos mercedarios y en la parte superior una ventana que ilumina el coro.

La iglesia ha sido restaurada a finales del siglo XX según proyecto de los arquitectos Luis Franco y José Luis Soro. En las diferentes restauraciones se descubren unas pinturas de tipo ornamental que cambian el interior de la iglesia. El lado del crucero del evangelio se decora con un conjunto arquitectónico ornamental con columnas, pilastras y frontones curvos que simulan arquitecturas clásicas. La obra realizada al fresco tiene dos franjas de 6,70 m. de alto por 1,60 m. de ancho separadas por una franja donde, en su punto medio, se inserta una hornacina. Una representación de falsas arquitecturas rodeadas de tejidos con borlas y cintas, un dosel que cae y unos ángeles de alas rojas que lo sujetan y recogen además de dos grandes frontones a base de roleos de hojas de acanto.

En el lado de la epístola un dibujo con cortinajes recogidos en su parte superior por angelotes que dejan ver la parte interior y exterior del tejido. En el centro, una vidriera con el escudo de la orden mercedaria y dos columnas laterales y a ambos lados formas con cordones y cortinajes<sup>10</sup>.

En el siglo XVIII una comunidad de religiosos, entre 30 y 40 personas, vivían en las dependencias conventuales. La Guerra de la Independencia afectó seriamente al convento que pasó de tener 35 frailes en 1798 a 12 en 1819. Con la desamortización fue destinado a la docencia, primero como Instituto *Juan de Ávila* (7 de marzo de 1.843), y más tarde como *Santa María de Alarcos* hasta 1996. El centro docente se dividía en dos edificios, uno con fachada a la calle Caballeros y otro más moderno que da a la calle de la Rosa. El convento de mercedarios descalzos fue el primero suprimido en Ciudad Real. En 1821 el Ministerio de Gracia y Justicia, comunicó su supresión y el traslado de los frailes al monasterio de Rivas, de la misma Orden, en la provincia de Madrid. El convento, y todas sus pertenencias, pasaron a formar parte de los Bienes Nacionales. En el inventario de 1835 se indicaba que el Convento contaba con 1.151 volúmenes en su biblioteca, y 17 pinturas. A pesar de ser un bien desamortizado no llegó nunca a entrar en pública subasta, y en 1843, pasó a ser Instituto Provincial de Segunda Enseñanza mientras que la iglesia continuó dedicada al culto.

Desde 1843 a 1995 el edificio ha sido Instituto de Segunda Enseñanza. Ya en 1842 existía la voluntad de crear en Ciudad Real una Escuela Normal y un Instituto de Segunda Enseñanza en el seno de la Diputación provincial. Por una Real Orden de 1843 se creó el Instituto de Enseñanza y se destinó el Convento de la Merced a ser la sede del nuevo Instituto. Se realizaron obras de adaptación y se modificaron los espacios conventuales para convertirlos en los nuevos espacios docentes y en 1848 se creó el Colegio de Internos. Durante décadas se realizan pequeñas obras de mantenimiento y adecuación de los espacios. En el curso 1886-1887 se produce la elevación del nivel de la calle en la parte contigua a la fachada principal.

A principios del siglo XX, entre 1905 y 1906, se realizaron importantes adaptaciones en el edificio que afectaban a las fachadas, galerías, escalera y claustro. La adquisición de la casa colindante perteneciente al marqués de Treviño hace que el edificio ocupe la manzana completa. Ente 1924 y 1928 el arquitecto Telmo Sánchez dirigió la reparación de las cubiertas del edificio y realizó un proyecto de adaptación para internado. En el curso 1963-64 se construyó un nuevo edificio con fachada a la calle de la Rosa que pasó a ser Instituto femenino, proyectado por Antonio Labrada Chércoles que introduce en

el interior los murales de Manuel Vivó en salas y espacios comunes. En 1967 se trasladó el *masculino* a un nuevo edificio (Maestro Juan de Ávila) situado en la Ronda de Calatrava y todo el edificio pasó a ser utilizado como instituto femenino. Diferentes obras de mantenimiento y conservación mantendrán el edificio con su uso docente hasta su cierre en 1995.

Tras los acuerdos administrativos necesarios entre la Diputación Provincial de Ciudad Real y el Gobierno central, el edificio pasó a propiedad de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha que lo rehabilitó como Museo provincial ampliando así las instalaciones del edificio situado en el paseo del Prado. Las obras de rehabilitación proyectadas por el arquitecto Javier Navarro Gallego<sup>11</sup> han supuesto una recuperación integral del edificio. Se han realizado obras en las que se han recuperado estructuras subterráneas en la planta baja del mismo. Se documentan un sótano de veinticinco metros de largo, situado en el ala sur del edificio; un pozo, ubicado en el claustro; una cueva excavada en la roca; un colector, que podría pertenecer al antiguo huerto del convento, ubicado en la actual plazuela de los Mercedarios, y un pequeño sótano situado al norte del claustro en la zona que ocupaban los baños del instituto.

Se han recuperado y consolidado sus fachadas, elementos singulares como el patio o las bóvedas de las galerías. La rehabilitación realizada mantiene la estructura del edificio con los cambios significativos que se han producido a lo largo del tiempo y han dotado al edificio de todas las instalaciones necesarias para su uso como museo. El conjunto tiene amplias salas en la planta baja para el desarrollo de exposiciones temporales y acoge en la planta primera la colección de arte contemporáneo de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha<sup>12</sup>.

### **2.3. Ermitas, oratorios y arquitectos.**

La ermita del *santo Cristo de Torrenueva* es una pequeña iglesia orientada al norte y con una doble portada en sus lados Este y Oeste. La cúpula interior es encamonada con la solución propuesta por Fray Lorenzo de San Nicolás que se trasdosa al exterior con un ochavo rematado con linterna de ladrillo y chapitel de cinc. Tiene decoraciones claramente barrocas que se apoyan en el tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás. Estas recomendaciones

se siguen literalmente también en las bóvedas de la iglesia del *santo Cristo de la Misericordia de Valdepeñas* que tiene decoraciones geométricas de influencia islámica.

La influencia del tratado de fray Lorenzo se hace patente también en el *convento del Carmen de Campo de Criptana* cuya iglesia se construyó por iniciativa de don Antonio Arias Jamones, presbítero, por disposición testamentaria hecha el 4 de septiembre de 1699. Las obras comenzaron en ese momento y se terminaron en 1704. Un proyecto que tiene como modelo el de las iglesias jesuíticas, aunque en su fachada introduce novedades al seguir uno de los modelos propuestos por fray Lorenzo, con un cuerpo central similar a la Encarnación de Madrid al que se añaden dos cuerpos laterales retranqueados rematados por aletones<sup>13</sup>.

El *Oratorio de Santo Tomás de Villanueva de los Infantes* conocido como Santo Tomasillo se fundó con motivo de la beatificación del santo en 1618 aunque algunos piensan que fue con motivo de su canonización en 1648, construyéndose en fecha algo posterior. Es una pequeña construcción de planta central cubierta con cúpula. La portada realizada en piedra tiene un cuerpo inferior adintelado enmarcado por estípides con guirnalda de frutos que se repiten en el friso. En el segundo cuerpo un edículo entre molduras con heráldica, guirnalda, volutas y pirámides a ambos lados.

Es una pequeña construcción de sillares en la parte baja y mampostería y ladrillo en la parte superior con espadaña en la cubierta. Un espacio de planta cuadrada de unos 10x10 metros cubierto por cúpula central que alcanza los quince metros en su centro. Un pequeño espacio lateral con borde inclinado en su límite exterior y menor altura que el espacio principal, deja un ámbito comunicado con el oratorio y dos pequeños espacios a ambos lados. El edificio del marqués de Entrambasaguas ocupa un lateral donde se sitúa la portada del oratorio dejando solamente visible la mitad de este.

En este momento, se lleva a cabo también una remodelación en la *iglesia parroquial de Villanueva de los Infantes*. Se construyen dos capillas laterales a modo de crucero en 1668, de acuerdo con lo que especifican las

cartelas que decoran el exterior de las ventanas de una de ellas con tímpano triangular y la otra circular, ambas con decoración vegetal. Las capillas son de planta cuadrada y en su alzado tienen pilastras con decoración de ménsulas y guirnalda que proliferan en el entablamento con grandes hojas que empleó Herrera Barnuevo y fueron difundidas por Francisco Hurtado Izquierdo<sup>14</sup>. La cúpula tiene una decoración que divide la forma en ocho partes insertando en cada una de ellas un motivo ornamental que se completa con formas que llenan el espacio triangular. Los colores grises y rojos de algunos elementos puntuales junto al ocre dorado de las formas del círculo y pechinas confieren un ambiente especial a estos espacios.

La de la derecha establece un diálogo con la casa rectoral que acaba definiendo la imagen de la fachada principal de la iglesia. Un cuerpo de 10 metros de lado que llega a los quince metros de altura y se remata con una cubierta inclinada a cuatro aguas llegando a los veinte metros en el arranque del remate superior de la cubierta. Un cuerpo cerrado con dos ventanas a diferente altura que contrasta con la imagen doméstica de la casa rectoral.

“Una arquitectura de complejidad y adaptación no abandona el conjunto. Me refiero al compromiso especial que tenemos con el conjunto porque el mismo es difícil de conseguir. Me refiero a la difícil unidad conseguida con la inclusión en lugar de la fácil unidad conseguida con la exclusión. El difícil conjunto en una arquitectura de complejidad y de contradicción incluye una gran cantidad y variedad de elementos cuyas relaciones son irregulares o se perciben muy débilmente”, decía Venturi<sup>15</sup>.

En Villanueva de los Infantes las relaciones complejas de la iglesia de san Andrés con la casa rectoral, la portada de la iglesia y el cuerpo de la capilla barroca enriquecen el edificio con la inflexión que distingue el fragmento, que individualiza cada uno de sus elementos, pero acaba configurando un conjunto rico que define una de las arquitecturas esenciales de nuestra provincia.

Modelo similar sigue la sacristía *de Nuestra Señora del Prado de Ciudad Real*. Tiene planta centralizada con dos laterales reducidos para albergar las cajoneras. La cúpula que cubre el espacio está decorada también con grandes hojas carnosas que se enrollan, según el modelo de decoración barroca creando así un efecto de luz y sombra en el conjunto del espacio.

En la *torre de la iglesia parroquial de San Andrés de Villanueva de los Infantes* va a intervenir Juan Ruiz Hurtado, el Joven, contratado en 1683 por 17.800 reales para llevar a cabo el proyecto. Una construcción de planta cuadrada de cuatro cuerpos: el primero sobre una base moldurada tiene las esquinas almohadilladas y pequeños huecos, algunos ciegos; el segundo tiene pilastras con un rehundido y un entablamento que marca el paso al tercer cuerpo; el cuarto que es el más elaborado es el cuerpo de campanas y tiene en sus formas referencias a los tratados de Serlio con huecos entre pilastras toscanas dobles entre los que se abren huecos ciegos. Por encima, el entablamento sirve de base al tejado a cuatro aguas.

Fray Francisco de San José, trinitario, realizó la *capilla de Jesús Rescatado en la iglesia convento de los trinitarios de Valdepeñas* y la capilla mayor del santuario de las Virtudes en santa Cruz de Mudela. La capilla de Jesús Nazareno está adosada al crucero en el lado de la epístola y se construyó en 1698 por el mecenazgo del marqués de Santa Cruz.

La iglesia tiene planta de cruz latina, cubierta por bóvedas de cañón con lunetos, crucero con una cúpula de media naranja con linterna sobre una cornisa polilobulada, coro a los pies elevado sobre un arco carpanel y capillas laterales comunicadas entre sí. La fachada del conjunto, que hemos comentado anteriormente <sup>16</sup>, está dividida en tres cuerpos con pilastras toscanas de grandes dimensiones realizadas en ladrillo y granito. El cuerpo inferior tiene tres arcos de medio punto, siendo más elevado el central, y el superior con hornacina que alberga la imagen de *S. Juan Bautista de la Concepción* (obra realizada en 1994 por el escultor valdepeñero José Lillo Galiani), con un hueco que ilumina el coro y remate de frontón triangular con ojo de buey. En el lateral derecho se eleva la espadaña con el cuerpo de campanas.

La capilla barroca de *Jesús rescatado* ocupa el brazo derecho del crucero con orientación Este–Oeste. Se cree que se asienta en el solar de la ermita de S. Sebastián, siendo muy posible que coincida en su planta, ya que la ermita permaneció en pie bastante tiempo después de ser edificada la



iglesia. El acceso se realiza por un arco de medio punto. La planta del conjunto es de cruz latina, con la nave principal dividida en tres tramos cubiertos por bóveda de medio cañón con arcos fajones, que descansan sobre el entablamento decorado con ménsulas doradas, pareadas y elementos antropomorfos como caras entre hojarasca, sostenido todo por pilastras toscanas que dividen el muro, albergando pequeñas hornacinas ocluidas.

La decoración de la capilla de Jesús Rescatado de principios del siglo XVIII fue propuesta por el Marqués de Santa Cruz. Las pinturas murales están presentes en la bóveda de la nave principal, los brazos del crucero, el presbiterio; la cúpula y el techo de la escalera de acceso al camarín. “Destaca la acumulación de motivos decorativos vegetales, la introducción de arquitectura ficticia y los elementos antropomórficos presentes en formatos diversos. La proliferación de inscripciones latinas y el adecuado uso de la luz solar, iluminando el templo por los ventanucos, completan el conjunto. La luz natural juega junto con las pinturas, configurando así un ambiente singular”<sup>17</sup>. En la bóveda de la nave central una intensa decoración con inscripciones como la referida a Valdepeñas: “Aunque soy lirio del valle y las piedras del desierto Valdepeñas es mi huerto”<sup>18</sup>. Las pinturas al fresco seco tienen una interesante decoración vegetal de cráteras, guirnaldas junto a putti, anagramas marianos y del nazareno y una representación de las virtudes con unos excelentes trampantojos con la presencia de doce “empresas”, caso inédito en la pintura mural de la provincia.

La cúpula, rematada por linterna, simboliza el mundo celestial con una decoración que representa el triunfo de la Cruz. Tras una balaustrada abierta aparecen las figuras de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo junto a la Virgen María rodeados por un grupo de ángeles cantores. La restauración recientemente realizada de esta zona ha puesto de manifiesto la calidad e interés de este espacio.

El camarín es de planta rectangular y está cubierto por una pequeña bóveda de cañón<sup>19</sup>. A esta zona se accede por unas escaleras situadas a ambos lados del presbiterio. Tiene ventana frente al arco que cobija la imagen y que ilumina el camarín, creando una ambientación singular<sup>20</sup>. En este espacio está la imagen de Jesús Rescatado. En el techo una escena con Jesús resucitado y dos soldados en su parte inferior. La imagen de Jesús Nazareno

fue recuperada por los Trinitarios a los musulmanes y que previamente había sido robada por ellos en la batalla de Mámora al Norte de Argel.

En el tránsito del siglo XVII y XVIII se construye la *iglesia de Nuestra Señora de la Concepción en Herencia*. La iglesia se construyó a finales del XVII y experimenta una profunda renovación a partir de 1732 en unas obras que durarán décadas. Es de una sola nave a la que se abren capillas simulando un falso crucero. La nave tiene capillas hornacina con retablos barrocos de gran calidad.

La nave del templo se cubre con bóveda que tiene características singulares en el tramo anterior al presbiterio. Es una bóveda de arista, decorada con abundantes yeserías con decoraciones geométricas y vegetales y con cuatro querubines en los cuatro ángulos en alusión a los querubines del Templo de Salomón en Jerusalén. Una moldura elaborada con elementos salientes recorre toda el espacio marcando el paso de los planos verticales a la zona de la bóveda de cubierta. Los retablos laterales de un barroco tardío tienen una elaboración especialmente atractiva.

Pequeñas construcciones como la ermita del Santo Cristo de Torrenueva, la iglesia de Santo Cristo de la Misericordia de Valdepeñas, el convento del Carmen de Criptana o el oratorio de santo Tomás en Villanueva de los Infantes. Y junto a ello ampliaciones de edificios con la introducción del nuevo lenguaje en conjuntos ya existentes como ocurre en las capillas de san Andrés de Villanueva de los Infantes o la torre de esa misma iglesia, la sacristía de la catedral de Ciudad Real o la capilla de Jesús Nazareno de los Trinitarios de Valdepeñas. Y al final, como tránsito a los nuevos lenguajes, la iglesia de la Concepción de Herencia.

## 2.4. San Agustín de Almagro.

*“Mi alma es como una casa, pequeña para que tú puedas entrar, pero rezo para que tú la amplíes. Está en ruinas, pero te pido para que la rehagas”. Confesiones de San Agustín.*

La iglesia de San Agustín de Almagro ocupa un solar con fachada a las calles San Agustín y calle Feria. Su fachada a la calle San Agustín inicia dicho viario con su acceso al conjunto por la gran portada que conforma su alzado principal. Una calle en la que se ubica el Teatro Municipal en el número 20 de la misma y el conjunto del Hospital de San Juan, rehabilitado y ampliado como teatro en el final de su margen izquierdo terminando en la placita donde se ubica la ermita de san Blas. La fachada a la calle Feria es un gran muro ciego que es el lateral de la iglesia. Un volumen importante con dos elementos elevados en las esquinas y el juego de cubiertas en su interior entre la nave principal y las dos laterales. El volumen construido cierra la perspectiva de la Plaza Mayor en su frente donde se localiza el ayuntamiento, en su lateral izquierdo.

Es, pues, un elemento arquitectónico con una ubicación central en el conjunto de la ciudad y con una volumetría que forma parte de la perspectiva del espacio urbano principal. La ortofoto de la ciudad nos ofrece una visión global de su localización central.

### 1. *La fundación del convento del Santísimo Sacramento de los Agustinos.*

La historia de la fundación del convento del Santísimo Sacramento de los Agustinos de Almagro pone de manifiesto las difíciles relaciones entre las órdenes religiosas. Una lucha por alcanzar la hegemonía “de las influencias y los beneficios que tenían con su actividad religiosa en los pueblos en los que implantaban sus Casas”<sup>21</sup>. En este caso, los conflictos se plantean entre jesuitas y agustinos para conseguir el control del poder espiritual en la capital de la Orden de Calatrava en el siglo XVII.

El convento se funda por acuerdo de la familia Figueroa. Doña María, como última heredera, quiso cumplir la voluntad testamentaria de sus hermanos que querían fundar un convento de agustinos recoletos. Esta misión fue encomendada al padre Felipe Quiñones, rector del colegio de la Compañía

de Jesús quien puso dificultades para impedir la nueva fundación. A la muerte de doña María de Figueroa, acaecida en 1634, quedaba como albacea testamentario este jesuita, el cual teniendo intereses en que la herencia fuera a parar a la Compañía frenó la creación del nuevo convento. Los agustinos, que habían tenido conocimiento del legado de doña María de Figueroa, solicitaron, a través de su Vicario General, la Cédula Real para proceder a la nueva fundación, obteniendo licencia para la misma el 22 de enero de 1635. Cuatro días, después llegan a Almagro el padre Juan de la Madre de Dios, secretario de la provincia de Castilla, el padre Juan del Espíritu Santo, prior del convento de Toledo y el hermano lego fray Jacinto de san Agustín y se acercaron a la casa de doña María de Figueroa para tomar posesión de ella. Los jesuitas piden al gobernador de Almagro que los desaloje y los agustinos decidieron irse a una posada para evitar conflictos mayores.

Al día siguiente, fingiendo que se volvían a Madrid, se instalaron en una humilde casa, propiedad de doña Beatriz de Zúñiga donde colocaron un altar y celebraron la misa, nombrando rector del nuevo colegio a fray Juan del Espíritu Santo. Los agustinos logran el apoyo de algunos vecinos de la localidad para conseguir una vivienda donde instalar el nuevo convento, consiguiendo la cesión de la casa de don Alonso Pajares en la calle de Baltasar Sánchez. Los jesuitas alegan que la Real Cédula ha sido concedida sin ajustarse a los trámites vigentes y provocan un enfrentamiento entre el arzobispado de Toledo y el maestro de la Orden de Calatrava<sup>22</sup>. Los jesuitas consiguen que se ordene la demolición de la obra comenzada por los agustinos lo que provocó enfrentamiento y divisiones en el vecindario. El alcalde dictó un auto el 11 de septiembre de 1637 ordenando una serie de medidas, para evitar desgracias personales, que debían ser acatadas bajo pena de diez años de destierro y multa de 500 ducados.

Meses después se llegó a un acuerdo: los agustinos cedieron a los jesuitas la mayor parte de los bienes legados por los Figueroa y ellos se quedaron con la casa y los bienes muebles y una pequeña renta. El emplazamiento del convento quedó fijado definitivamente en las casas que ocupaban los Figueroa en el solar sobre el que más tarde se edificó la iglesia situada entre las calles Feria y san Agustín. El ayuntamiento les cederá la callejuela contigua de Medellín, doña María de Rótulo legó una casa y los

agustinos compraron varias viviendas de particulares que conformaron finalmente una amplia superficie ocupada en otro tiempo por el desaparecido palacio de los Fúcares. Las obras dieron comienzo pronto, pero avanzaban muy despacio dada la reducida disponibilidad económica. Según el libro de visitas de 1719, en ese año, todavía continuaban las obras de los claustros, pero la iglesia ya estaba ultimada.

Con la Desamortización, el convento fue vendido por 90.000 reales a unos particulares que lo demolieron y querían quemar los retablos para recuperar el oro. Los vecinos de Almagro compraron la iglesia y consiguieron salvar los retablos tras el dictamen de la Comisión de Monumentos Históricos de 1845. En 1936, en la guerra civil, el retablo barroco fue destruido. Las fotografías de la época dan testimonio de la iglesia con el retablo en su frente.

“Dos escultores también toledanos Diego de Céspedes y Fernando del Amo, que trabajaban mancomunados, firmaron con fecha 19 de junio de 1747 el contrato de la obra del Retablo Mayor del Convento de Agustinos de Almagro con el alto precio de 28.000 reales de vellón y el compromiso de terminarlo en un año a partir del 1 de enero de 1748”<sup>23</sup>. El retablo fue destruido en la Guerra civil y sólo se conserva un fragmento del relieve de la última Cena que está en la iglesia de san Bartolomé de Almagro. El retablo tenía tres calles separadas por columnas de orden compuesto cubiertas de guirnaldas. En el centro se situaba el tabernáculo, encima una imagen de la Virgen, un crucificado y finalmente la última Cena. Esta parte que se conserva es de una labra algo tosca con la figura central de Jesús más elaborada. Los apóstoles en torno a una mesa redonda están enmarcados por un dosel circular que cerraba el conjunto del retablo en su parte superior.

## 2. *El edificio.*

La planta, de tradición jesuítica, es del tipo de iglesia salón con dos naves laterales contraídas, divididas en dos pisos en los que se sitúan capillas laterales en la planta baja y tribunas en la superior.

La nave de cuatro tramos con cubierta de bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos, en los que se abren ventanas, desemboca en el crucero cubierto por cúpula de media naranja. En el frente, el ábside con testero plano y camarín adosado en su parte posterior. A los pies de la iglesia se sitúa el coro

alto, separado de la nave por un arco carpanel con balaustrada de madera. El ritmo de los paramentos está marcado por la presencia, en la nave, de pilastras toscanas articuladas a través de un doble orden colocado verticalmente de modo que los capiteles de las pilastras inferiores (situados a 5 metros del suelo) coinciden con las impostas de los arcos de medio punto que dan paso a las capillas. Sobre estas pilastras se sitúan otras de mayor tamaño (5 metros) que coinciden en la línea de los capiteles, con el vano de las ventanas rectangulares de las tribunas situadas sobre los arcos de las capillas. El entablamento superior está formado por una triple cornisa con frisos de altura desigual (0,5; 1,25 y 1 metros de abajo arriba) que crea un efecto singular de dinamismo, potenciado por la presencia de ménsulas en el friso central. Un desarrollo con volúmenes de gran fuerza que subrayan por una parte la linealidad de la perspectiva de la nave principal y por otra parte establecen un apoyo oculto al inicio de las bóvedas de la cubierta.

“La libre disponibilidad en la interpretación de los órdenes puesta de manifiesto no sólo en la reiteración y superposición anticlásica de pilastras y entablamentos, sino también en la anti normativa utilización de varios tipos de cornisas que combinan los lisos aleros y cimacios dóricos con las molduras jónicas de ovas y dardos y las ménsulas con decoración corintia de hojas de acanto evidencia una sintaxis de *licencia* y exceso que es típica del barroco final. El ambiente de exceso decorativo, de gusto desmedido por el ornato, se manifiesta fundamentalmente a través de la decoración pictórica, pero otros recursos, como el uso de estucos policromados, contribuyen a ello”<sup>24</sup>. Este hecho se manifiesta fundamentalmente a través de la decoración pictórica a la vez que con el uso de estucos policromados. Elementos de la arquitectura del conjunto se decoran con pinturas y así las ventanas de las tribunas cubiertas por celosías de madera se decoran con puttis policromados en su centro inferior y superior.

Otro elemento singular de la iglesia es su camarín. Su compleja estructura comprende una superficie axial discontinua de acceso, a través de una escalera que parte de una pequeña estancia adosada en la nave del evangelio de planta rectangular de 3,2 x 3,4 que comunica también con la sacristía. Desde este espacio parte una escalera que llega a un segundo espacio previo de 2,2 x 2,2 desde el que se accede a la zona del camarín. Un espacio cubierto

con una cupulilla de media naranja que reproduce a pequeña escala la gran cúpula del crucero. La pequeña cúpula que cubre este espacio tiene un atractivo especial con sus colores claros introduciendo la luz en la cubierta del espacio de reducidas dimensiones. Los blancos del fondo contrastan suavemente con los elementos en relieve en cada una de las ocho zonas en que se divide. Y en sus paramentos, imágenes que decoran especialmente el arco que comunica este espacio con el presbiterio. Círculos con el sol y la luna en la parte superior e imágenes bíblicas en otros de ellos. En los zócalos paisajes vegetales con formas geométricas. Un espacio que a través de la escalera en L se sitúa a una cota de 2,8 metros por encima de la altura del presbiterio y a 3,60 respecto del nivel de la nave. De esa manera los asistentes veían la imagen en posición elevada en el conjunto del retablo.

### *3. La interrelación espacial del módulo.*

En la iglesia de san Agustín se pueden considerar dos módulos diferenciados interrelacionados entre sí. El radio de la cúpula del crucero (4,25 metros) y el radio de la cúpula del camarín (1,70 m) El módulo mayor rige las medidas referentes a la anchura mientras que el módulo menor define la longitud y la altura.

Clementina Diez de Baldeón<sup>25</sup> analiza las medidas del edificio y sus relaciones en base a estos dos módulos, M: 4,25 y m: 1,70. Va considerando las medidas de la anchura de las tribunas hasta la línea de las ventanas igual a 1 modulo, la anchura de los pilares entre los arcos de las capillas  $\frac{1}{2}$  M, longitud de las ventanas situadas en el crucero y longitud de las ventanas del coro. La anchura de la nave central, de los brazos del crucero y del ábside es el doble del módulo: 2M.

El módulo menor m es la referencia de la profundidad del pilar que separa las capillas laterales, de la altura de las ventanas de las tribunas y de las ventanas de la bóveda. Con la relación 1:2 se mide la altura de las pilastras inferiores de la nave y de la línea de imposta de los arcos de medio punto y con la relación 1:3 la altura de los arcos de medio punto de las capillas inferiores y la altura de las pilastras de la nave superpuestas sobre las inferiores. 1:4 es la altura de la cúpula del camarín y 1:9 la altura de la bóveda de cañón de la nave, 1:12 la de la cúpula del crucero y 1:22 la longitud total de la planta.

Las dimensiones del edificio tienen un equilibrio que se repite en muchas de sus partes. La altura de la sección del edificio se modula con los 5 metros de los arcos que separan la nave de las capillas laterales, el doble en el desarrollo de la cornisa superior (10) y el triple en la altura de la bóveda principal (15) que se hace algo mayor de 4 veces en la altura de la cúpula principal (20). Porque además de esa relación modular existente en las diferentes partes construidas hay una relación de proporciones entre los elementos que conforman la edificación tanto en sus plantas como en sus alzados. Y esta proporción clásica en las dimensiones y trazas generales del edificio es la que acaba conformando el equilibrio del conjunto que sirve de base a la dinámica introducida en molduras y decoraciones. Un edificio que, en su concepción básica, tiene proporciones y equilibrios clásicos.

Esta proporción de medidas, las relaciones de equilibrio entre los diferentes elementos que configuran el edificio establecen una proporcionalidad de los espacios que constituye la base de su definición geométrica. Las proporciones verticales de los planos laterales y las relaciones en la sección transversal entre las medidas de los diferentes elementos configuran un ámbito clásico en su concepción básica conformando así un espacio interior equilibrado y de especial calidad.

#### *4. Los programas decorativos.*

Todo el interior de la iglesia está decorado con frescos realizados al temple. Un conjunto de pinturas que tienen tres tipos de imágenes: decorativas, simbólicas y narrativas. Las imágenes decorativas son un conjunto de formas que carecen de contenidos morales o doctrinarios con la voluntad de crear un ambiente palaciego y natural que atraiga a los fieles. Están integradas por grutescos, arquitecturas ficticias, hojas de acanto, flores, frutos, pájaros, cortinajes, lazos, borlas y jarrones... Diferentes figuras que recorren elementos de la arquitectura del edificio y crean un ambiente envolvente en el conjunto.

Las imágenes simbólicas son diferentes según las órdenes religiosas. Cada orden tenía una peculiar insistencia en determinados aspectos simbólicos o iconográficos<sup>26</sup>. Hay una tendencia hacia lo efusivo en los franciscanos y capuchinos, a la elevación mística en los carmelitas, a lo patristico y teológico en los agustinos, a lo retórico y dialéctico en los predicadores.



El *Cáliz* era el signo de la copa sagrada utilizada por Jesús en la última cena y por tanto portador de la sangre de Cristo. El *Pez* fue el símbolo más utilizado entre los primitivos cristianos y muy utilizado por los santos Padres ya que la trascripción de la palabra *Pez*: IXOYC son las iniciales de Jesucristo Hijo de Dios Salvador. El *Ancora* era para los primeros cristianos el símbolo de la Esperanza de la Salvación como dice San Pablo. La *Paloma* elegida por Cristo como símbolo de la sencillez cristiana encarnó en la primitiva iglesia virtudes como el pudor, la inocencia, la humildad, la mansedumbre, caridad, contemplación y prudencia. Al mismo tiempo era símbolo de la paz, del amor, de la resurrección y de la eucaristía. El *Cordero místico* fue adoptado en la iglesia primitiva como símbolo del mismo Cristo. La *Custodia* es la representación del vaso sagrado en la que se exponía la hostia consagrada según la costumbre de la iglesia católica romana.

Todos estos símbolos aparecen en la iglesia de los agustinos de Almagro dentro de un programa que relaciona las imágenes teológicas con la patrística. Al dedicar la cúpula a Cristo, el simbolismo gira en torno a la Eucaristía, de la que se ofrece una versión peculiar de la misma que alude a la significación especial atribuida a la herida del costado de Cristo, cuyas primeras analogías simbólicas fueron explicadas por san Agustín. Para él, los dos principales sacramentos, la Eucaristía y el Bautismo, procedían de la herida del costado de Cristo de la que nacía la Iglesia, la *esposa del Señor*. El contenido iconográfico alude también a las buenas obras y virtudes como la caridad, la humildad, la obediencia o la pureza representadas también por la Paloma y el Cordero si bien para la Contrarreforma son fundamentales los sacramentos como única vía para la salvación y en especial la Eucaristía

Las alegorías relativas a la Virgen aparecen en el sotocoro. Una pintura que cubre toda la superficie de este y que al estar situada a una baja altura crea un efecto envolvente cuando accedemos al templo. El presbiterio está también dedicado a la iconografía mariana. En las pilastras aparece la representación de Raquel, Rebeca, Jael y Rut<sup>27</sup>. El Antiguo Testamento prefiguraba el Nuevo. Raquel que cortó la cabeza al general asirio Holofernes, enemigo del pueblo de Israel simbolizaba la victoria de la virtud sobre el vicio. Rebeca, elegida esposa de Isaac prefiguraba la Anunciación y Jael es la alegoría del valor por atreverse a matar al jefe cananeo Sisara. Rut, bisabuela

del rey David, es antepasada de María y Cristo. Las imágenes referidas a la orden de los agustinos se sitúan en el sotocoro y en las pechinas de la cúpula en las que aparecen las figuras de cuatro obispos agustinos.

Las imágenes narrativas quieren ser enseñanzas pintadas. Como decía Pacheco en 1649 en su calidad de censor del Santo Oficio, los pintores se asimilaban a los oradores puesto que la pintura se debía a cuatro causas fundamentales: “la una es la necesidad, la otra la utilidad, la tercera el deleite y la última la virtud”. En la iglesia de san Agustín de Almagro “las imágenes narrativas corresponden naturalmente a su fundador, el santo africano de Tagaste en Numidia, quizá el más famoso e influyente teólogo cristiano, obispo de Hipona en el norte de África durante el siglo IV, y uno de los cuatro Padres de la Iglesia. Las secuencias de la vida de san Agustín corresponden a los lienzos situados en el crucero que relatan escenas de la *Visión de san Agustín y el Lavatorio de los pies del peregrino* y los colocados sobre los recuadros moldurados de los tramos de la bóveda de la nave representan los temas de *san Agustín recibiendo la revelación del Santísimo sacramento, el éxtasis de san Agustín, san Agustín refutando a los herejes y san Agustín predicando*”<sup>28</sup>.

La lectura iconográfica de este conjunto de pinturas debe hacerse comenzando por los pies de la iglesia. Las imágenes del sotocoro están dedicadas a san Agustín y la orden agustiniana en una comparación con la Virgen como intercesora ante su Hijo igual que los agustinos son intercesores de los fieles ante Dios. La entrada a la iglesia se realiza por ese espacio de menor altura ocupado por el coro en cuya parte inferior hay una decoración que explica la fundación de la iglesia. Un paisaje inferior con dos construcciones sobre las que se levanta el cielo con la presencia de ángeles que llevan el templo en sus manos y la mitra episcopal en otra llegando al corazón atravesado por dos flechas en su parte superior. Los colores luminosos destacan sobre los dos laterales divididos en tres ámbitos con imágenes relativas a la virgen. En el interior de la ornamentación de sus bordes y formas pequeños paisajes con referencias a la escala de Jacob, la puerta del cielo... referencias que se repetirán en otros lugares del templo.

En la bóveda de la nave y los brazos del crucero se representa la vida de san Agustín como Padre de la Iglesia. La presencia de las pinturas, óleos sobre lienzo pegados al techo, que narran su vida se enmarca con las

decoraciones de los elementos construidos de las bóvedas, las formas de los arcos y las decoraciones de las celosías que ocultan los huecos que desde las tribunas se asoman a la iglesia. La decoración de los arcos fajones y los lunetos de cada uno de los dos lados tiene colores granates con formas regulares que se repiten en el conjunto y que dan a esta zona del espacio central un especial atractivo dentro de la claridad de los fondos blancos del conjunto. Decorando las celosías de las tribunas, figuras en relieve en su parte inferior y superior completan la imagen de este ámbito de gran altura que nos introduce en el recorrido del templo

La cúpula es símbolo celestial y está dedicada a Cristo. Se divide en ocho plementos con fondo blanco separados por franjas fondo color tierra. El artista decora la cúpula con grutescos. Toda la superficie de la cúpula está revestida de formas de colores intensos, marcando los ocho partes en que está dividida y los elementos intermedios. La cúpula combina coloraciones granates, verde oscuro y grises que iluminan el conjunto con una visión alegre de ese espacio central que contrasta con las pinturas oscuras de las cuatro pechinas, En cada plemento formas que se van haciendo más estrechas hacia el centro y rodeadas de ornamentos vegetales que se repiten en cada una de las ocho zonas con ligeras variaciones en los tramos que tienen un pequeño hueco en su parte inferior. En las franjas intermedias sobre el fondo granate formas elaboradas en colores grises que rellenan toda su superficie.

En el presbiterio, de nuevo una coloración más intensa y de una tonalidad más oscura combinando las figuras con las zonas que dibujan tejidos en su superficie. En la bóveda se representa la exaltación del Sacramento al que está dedicada la iglesia. El círculo central tiene la custodia con un grupo de ángeles que la rodean. Los colores intensos de la parte superior con la imagen central de la Eucaristía marcan ese espacio incluso en sus paramentos verticales cubriendo las molduras que ahora ya no tienen la misión perspectiva de la nave. “Este espacio tiene como misión la exaltación del Santísimo Sacramento. El pintor representa en torno a una custodia, portando la sagrada forma, motivos tales como unas espigas, aludiendo a la fecundidad del sacramento, racimos de uva simbolizando la transformación espiritual del Hombre. La custodia aparece rodeada por un elemento de arquitectura ficticia,

tal que una balaustrada, y escoltada por un grupo de ángeles que la contemplan; entre estos ángeles podemos reconocer el tetramorfos. San Mateo está representado por el ángel, San Juan por el águila, el león San Marcos y el toro San Lucas”<sup>29</sup>. Inscripciones relativas a la Virgen: “Maria est gloria nostra quae parturivit novis eucharistiae sacrificium”. O Israel quam grande est Dominus Dei, et ingens locus possessionis eius (Barruch cap.3). Colores intensos en rojos, azules y dorados que se mezclan con inscripciones diversas en latín.

En el techo de esta zona pueden verse las alteraciones en el edificio cuando se introduce y posteriormente se retira el retablo que ocupaba todo su frente. Las decoraciones en esta zona con trampantojos de grandes cortinas y puertas, ángeles y pilastras con las mujeres bíblicas mantienen los colores intensos y superponen con la pintura efectos de perspectiva. Un uso del color que gradúa cada uno de los ámbitos dirigiendo la vista hacia el espacio central y el presbiterio del templo. A ambos lados del presbiterio dos hornacinas con dibujos con formas geométricas de diferente factura que las existentes en las naves laterales.

La iglesia de San Agustín recoge todo un programa iconográfico que se desarrolla en los diferentes elementos del templo. Los autores de las pinturas debieron ser miembros de la orden de los agustinos. “La iglesia así ornamentada, junto con los retablos, esculturas y lienzos conseguía un ambiente perfecto del mundo barroco, en el que se perseguía dirigir la devoción del fiel que penetrase en ella, así como el sensualismo tan característico de la cultura barroca que estará potenciado por el colorido. Todo esto reflejaba la imagen de un mundo teatral en donde la escenografía envolvía, hacía sentir y educaba al espectador”<sup>30</sup>. Porque por encima de la representación de cada uno de los elementos hay la búsqueda de una arquitectura en la que todos los sentidos deben hacer partícipes al fiel del ambiente del recinto religioso. Y para ello el color y la intensidad de la decoración son esenciales con una gradación en su uso en el conjunto del edificio.

Los laterales de la iglesia tienen sus techos más bajos con colores de un rojo granate mezclado con las bandas y ornamentos en blanco y gris que crean un ambiente cálido en esas menores alturas. En cada uno de los ámbitos en

que se dividen estos espacios, dibujos de paisajes. En las hornacinas de ambos lados, pinturas que superan la forma del hueco con una arquitectura que los envuelve con formas y geometrías que llegan a la altura de las bóvedas. Y a su vez envolviendo el conjunto, representaciones de tejidos que como cortinas protegen la imagen. En ocasiones, formas en relieve que definen las formas curvadas superiores o se prolongan en sus laterales, Pequeños ámbitos de celebraciones menores que llenan de color y especial calidad estos espacios laterales del templo.

Desde el punto de vista de la ejecución y calidad de las pinturas podemos distinguir autores diversos: las pinturas de las naves laterales responden a un elemento repetido de gran sencillez que puede ser ejecutado por algún ayudante y que requiere una habilidad más sencilla para su ejecución. Las pinturas del techo de las bóvedas y sotocoro representando escenas de la vida de San Agustín o de la Virgen requieren una calidad de ejecución diferente. Y, finalmente, el uso de la perspectiva con temas arquitectónicos en los que se insertan las imágenes del presbiterio son otra forma diferente de pintura que requiere un conocimiento de la perspectiva y un manejo del dibujo con especial habilidad para ello. Elementos singulares son los dibujos de zócalos y paramentos de la zona del camarín con pequeños dibujos de referencias bíblicas y elementos naturales.

Si desde el presbiterio volvemos la vista hacia el fondo de la iglesia la imagen del coro tiene un valor especial como cierre de esta perspectiva. En el fondo de esta zona la ventana central que ilumina desde la fachada el espacio deja en el centro una gran pintura que se adapta a la forma curvada de la bóveda. Un espacio representando el cielo con una balaustrada fingida pintada en su parte inferior que se sitúa a una altura que aparece confundirse con la barandilla real situada en la parte delantera del coro. Y en el paramento frontal una imagen del espacio celestial con nubes y ángeles en cuyo centro está de nuevo la custodia y a ambos lados las imágenes del trigo y las uvas y en los extremos el corazón traspasado por dos flechas y la mitra episcopal.

En la zona superior, encima de la sacristía, una zona a la que ahora se accede por una escalera de caracol hay un pequeño espacio con una decoración de formas geométricas en zócalos y en uno de sus frentes. La

arquitectura de columnas y frontones enmarca el espacio de un pequeño altar interior con una ventana que comunica este ámbito con la zona del presbiterio.

En definitiva, el resultado es de un ambiente envolvente en todos los espacios de la iglesia que tienen una clara tensión dirigida hacia el presbiterio como zona central cubierta por esa cúpula que, en su altura, aparece como la representación de formas y colores que cubren el espacio principal del templo. Una utilización de la pintura, en sus colores y ambientes, que crea un espacio singular en el conjunto construido. Los colores granates presentes en muchos de los elementos de la decoración en la nave central y bóvedas laterales contrastan con elementos puntuales en el sotocoro como punto de acceso y en el espacio central de la cúpula que lleva hasta el ámbito del presbiterio. Un desarrollo cuidado en todos sus detalles con espacios sugerentes en cada uno de ellos con numerosas referencias a la vida eucarística y de la Virgen María.

##### *5. Los exteriores. Fachadas y portadas. El volumen construido.*

Realizados con la tradicional fábrica de mampostería encintada, las hiladas resaltadas de ladrillo que recorren verticalmente la fachada revelan la influencia del Colegio de la Compañía de Jesús y contribuyen a producir un efecto de claroscuro en los paramentos. En el exterior se hace visible el juego de volúmenes de la planta a través del movimiento de los muros y de las cubiertas a diferentes alturas de la bóveda, las capillas laterales, el crucero, el ábside, el camarín, la cúpula y las dos torres delanteras.

La fachada principal sigue el esquema de la iglesia de los Jesuitas adoptando el tradicional sistema de portada-retablo adosada a un hastial. Tres calles verticales separadas por pilastras gigantes de ladrillo que unifican los dos pisos según el modelo carmelita palladiano instaurado en España por fray Alberto de la Madre de Dios y Juan Gómez de Mora. Las calles laterales tienen ventanas rectangulares y balcones con antepechos y están rematadas por torres de planta cuadrada con doble vano de medio punto. Se establece así una difícil relación con el frontón triangular del cuerpo central. Este cuerpo central tiene el mismo eje de la portada, el balcón que ilumina el coro y el ojo de buey del frontón<sup>31</sup>.

La portada tiene un arco de entrada de medio punto con molduras jónicas y rosetas en el trasdós, que está flanqueado por columnas decoradas con

bajorrelieves de grutescos en el fuste que repite los elementos decorativos del interior. Sobre el entablamento, un segundo cuerpo con pilastras y frontón quebrado con una cruz. En el centro hay un relieve rectangular en el que dos putti sostienen la Custodia con la Sagrada Forma. Bajo ellos el sol y la luna símbolo utilizado por San Agustín para hablar de los dos Testamentos. Se señala ya en la entrada al templo el carácter fundamental de la devoción a la Eucaristía que va a estar presente en numerosos elementos de la decoración interior. La puerta de madera tiene dos tallas, a la izquierda un corazón en llamas atributo del ardor del amor divino y a la derecha la mitra símbolo episcopal.

La planta y organización del edificio tienen una imagen global compleja en su volumetría que quiere señalar la diferencia entre los diferentes elementos con mayores alturas y diferencias en la configuración general exterior. El cuerpo central de la nave tiene una cubierta a dos aguas que se hace presente en el frontón triangular de la fachada principal. Los dos torreones laterales sobresalen y tienen una mayor altura con cubierta a cuatro aguas.

El elemento central de la cúpula del crucero sobresale con una cubierta a cuatro aguas sobre un volumen que se levanta por encima de la altura de la nave principal. Los dos cuerpos laterales tienen una altura ligeramente inferior a la de la nave central. A los dos lados del cuerpo que cubre la cúpula central dos elementos con cubierta a tres aguas que se diferencian de los que cubren las naves laterales.

Al final, los dos volúmenes que cubren la zona del presbiterio y camarín con cubierta a tres aguas que van teniendo una menor altura respecto de la zona de la cúpula central. Se configura así un conjunto de volúmenes con alturas y formas diferenciadas que quieren evidenciar la organización de espacios interiores. Un volumen que se hace presente por sus dimensiones como cierre del lateral izquierdo de la plaza mayor adquiriendo así una importancia central en la población, presente desde muchos puntos del entorno urbano que se convierte en referente y arquitectura esencial del conjunto histórico de Almagro.

## 6. *La restauración del terremoto.*

La iglesia sufrió importantes daños como consecuencia del terremoto de Lisboa de 1755 que deja numerosas grietas de importancia en el edificio y hace peligrar su estabilidad. Cuando la construcción pasa a propiedad municipal se comienzan a realizar una serie de proyectos de consolidación que tratan de garantizar su estabilidad estructural. En el arco central del presbiterio se mantiene la inscripción: Se reedificó este arco el año de 1801.

Un conjunto de actuaciones que, especialmente en las últimas décadas del siglo XX, son un caso singular de restauración aún en marcha. Un proceso en el que están presentes dos actuaciones: por un lado, el aprecio de la población por el edificio que quiere salvar a toda costa y por otra parte un complejo proceso de restauración que estudia la realidad construida con sus singularidades y las soluciones técnicas para recuperar su estabilidad.

En el informe de bases realizado en 1986 para la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha se detallan diferentes actuaciones de consolidación realizadas en el edificio en épocas anteriores: intento de refuerzo de los arcos torales, atados del muro de cabecera... que no están fechados, pero que indican actuaciones en diferentes momentos tratando de impedir la ruina del edificio. Un proceso que describe la recuperación de un edificio afectado por daños sísmicos y que en su estudio de restauración nos da una información importante sobre la realidad construida de los edificios barrocos.

En 1984, *Miguel Fisac* redactó un proyecto de restauración por encargo de la Consejería de Cultura y Educación de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. En la Memoria del proyecto se decía respecto del estado del edificio: “La estructura de la iglesia es de mampostería de piedra con verdugadas de ladrillo en buen estado y cubierta de formas de madera y también de madera los pares y correas. Las bóvedas y cúpula son de ladrillo, pero sin función resistente y hace algunos años se realizaron obras de restauración reforzando los arcos fajones de la bóveda en hormigón armado, reparación de la estructura de cubierta de madera, que se encuentra en buen estado, y retejado general que ya necesita nuevamente algunos reparos. El aspecto interior es bastante lamentable. Al ser destruido, en la guerra civil, el retablo mayor, han quedado al descubierto las pinturas primitivas, que,



análogas a las de las naves, arcos y coro, no entonan con otras que se hicieron, con más colorido, y que remarcaban el destruido retablo”.

“Dos de los arcos de la cúpula, que se rehicieron, a principios de siglo, están pintados inadecuadamente. Todas las ornamentaciones en volumen, en aristas y casetones de bóvedas y cúpula, así como los arcos fajones y formeros simulados de coro y bóvedas son de yeso simplemente adherido y que por su mucho peso se están desprendiendo peligrosamente y algunos trozos ya han caído con el consiguiente peligro para los posibles ocupantes del local, por lo que han tenido que dejar de utilizarse este para los fines culturales para los que se había destinado”<sup>32</sup>. Después de este análisis, Fisac proponía las siguientes actuaciones: refuerzo de la estructura del coro, colocar andamio en todo el interior, restauración de pinturas, supresión de escalera del ábside, y repaso general de cubierta<sup>33</sup>. La obra proyectada por Fisac llegó a empezarse, pero ante la gravedad de la situación del edificio que presentaba grietas importantes que hacían temer por su estabilidad, la Consejería de Cultura decidió finalmente instalar un apuntalamiento en la iglesia prescindiendo de los servicios de Fisac<sup>34</sup>. Y junto a ello, se encarga al equipo de arquitectos Lafuente Niño y Quadrado Isasi un informe detallado sobre la situación del conjunto que se realiza en 1986<sup>35</sup>.

El informe de Bases comienza con una valoración histórica y definición de los valores del edificio. A continuación, definen el programa de análisis realizados por ellos y el arquitecto técnico Luis Serna. Los estudios realizados con catas y acceso directo a diferentes elementos del edificio en cubiertas, refuerzos estructurales realizados anteriormente y catas de cimentación resultan una información esencial para el conocimiento de la realidad edificada y de las posibles actuaciones en el futuro para la consolidación del edificio.

El proyecto estudia la realidad construida y proporciona información sobre muchos de los elementos del inmueble. El muro de cerramiento del crucero está formado dos hojas independientes de piedra y ladrillo y un relleno interior de mampostería. El alzado a la calle Feria presenta incorrecciones y variaciones que podrían corresponder al aprovechamiento de un muro anteriormente existente. Muchas grietas de esta zona se han enmascarado con un mortero rojizo si bien comienzan a hacerse visibles de nuevo. Sobre los arcos fajones hay vigas de hormigón de 53x40 con dos filas de redondos en el

tercio inferior (redondos de 8 en la fila superior y 6 la inferior con estribos de 6 cada 20). La unión con los muros está sin resolver. No se documenta cuando se han construido estos elementos.

Las bóvedas están realizadas con dos roscas de ladrillo de 4 cms. separadas por una junta de yeso de 1 cm. En la zona oculta de las bóvedas tienen revestimiento superficial de yeso de 2,5 cms. En el interior de la iglesia capa de 3,5 cms. con acabado de yeso fino sobre el que se realizan las pinturas. Estas tienen espesores entre 1 y 5 cms. La cúpula tiene una composición semejante a la de las bóvedas y se apoya sobre un anillo de ladrillo macizo.

“La estructura del crucero presenta una solución de doble arco sobre el arco toral de la nave principal de forma que las cargas correspondientes al cimborrio y cubierta, por un lado, y cúpula por otro, eran transmitidas por dos arcos independientes a los pilares del crucero. Los problemas de estabilidad, probablemente derivados del terremoto de Lisboa de 1755, parecen ser la causa de haberse intentado “reforzar” esta disposición estructural por medio de dos fuertes pilares de ladrillo que traban un arco con otro de forma que su resultado deriva en la sobrecarga total del arco inferior sin entender la intención de la primitiva intención estructural. Como consecuencia debió empeorar rápidamente la estabilidad de los arcos torales del crucero”<sup>36</sup>.

La situación es más grave en la cabecera recta en donde el muro aparece rajado verticalmente a pesar del apoyo que supone el camarín adosado al mismo. “Esta situación ha sido causa de una actuación anterior, probablemente en la misma renovación de la cubierta, colocando dos tirantes metálicos desde la durmiente del testero recto del cierre de la Capilla Mayor, anclados en los dos pilares de solidarización de los arcos torales de la nave central. Debido al empuje del desplome del testero han partido las pilastras y estas a su vez el arco inferior, constituyendo en la actualidad uno de los problemas más importantes de estabilidad de la iglesia”.

Se realizaron catas en diferentes puntos de la iglesia para analizar la cimentación comprobando la existencia de un terreno calizo con diferentes cotas de profundidad de buena calidad con degradación del ladrillo de la base de apoyo por humedades de capilaridad y algunas oquedades probablemente

de nichos sepulcrales o de un dormitorio excavado debajo del camarín en la cabecera de la iglesia.

Se realiza un análisis del funcionamiento estructural del edificio y la evaluación de cargas y empujes que actúan sobre cada elemento. Y se constata que se han realizado una serie de actuaciones que han tratado de consolidar el edificio en momentos anteriores si bien algunas de ellas no están fechadas y no se aporta documentación. El proyecto de 1989 quería resolver los problemas esenciales del edificio<sup>37</sup>. Se decidía realizar la demolición escalonada de determinadas partes evitando el derrumbe de piezas de grandes dimensiones con las adecuadas protecciones. Alcanzado el nivel de cornisa se realizaría el cajeadado del muro perimetral para colocar un zuncho de hormigón armado que atase la cabeza de este muro a los dos laterales. Se trataba en definitiva de realizar un zunchado del muro de cabecera y atado a los muros perimetrales del edificio<sup>38</sup>.

En la zona del presbiterio se proponía desmontar los tirantes metálicos interiores y las pilastras de apoyo sobre los arcos torales, consolidando estos, si fuera necesario. Proponían, en este punto, la consolidación de la cúpula desmontando pinturas y asegurando por partes la misma con las operaciones previas de apuntalamiento y zunchado. Completaban la actuación considerando la colocación de pasarelas para garantizar el mantenimiento de estas zonas y la colocación de una iluminación para el acceso a este espacio. En el otro extremo de la iglesia se proponía la consolidación del coro con la realización de un cajeadado de los pilares de esta zona para colocar jácenas metálicas en los dos tramos que abarca el sotocoro. Una consolidación superior y un sistema de anclaje de las bóvedas del coro a la nueva estructura completaban la actuación.

La restauración, finalmente realizada por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, se realiza en dos fases dirigidas por el arquitecto Francisco Racionero de la Calle. La primera fase de 1991 aborda la restauración y consolidación del crucero y cúpula y seguía el proyecto redactado por Quadrado y Lafuente.

“En una primera actuación se ha realizado una consolidación estructural de toda la zona del crucero. Se desmonta la cubierta, se construye un zuncho

perimetral en toda la zona y se vuelve a realizar una nueva cubierta. En algunos casos se procede al refuerzo interior de la bóveda y cúpula. Con ello se ha conseguido eliminar el peligro que presentaba todo el edificio especialmente en esta zona donde se habían llegado a presentar fisuras de grandes dimensiones. En una segunda fase se abordará la consolidación estructural de la nave principal y cubierta del edificio para proceder posteriormente al acondicionamiento interior del edificio y restauración de las pinturas barrocas”<sup>39</sup>.

Una segunda fase proyectada en 1991 abordó la restauración de la nave en la zona central de la bóveda y en la cubierta de los espacios laterales. En la zona central de la bóveda se realiza la solución sugerida en el informe de Quadrado y Lafuente colocando una importante estructura metálica de vigas apoyadas en los muros laterales y zunchado de borde. De la estructura metálica, en la bóveda central, cuelgan varillas roscadas con cables de acero y fijaciones de resina epoxi que se anclan a las dos roscas que conforman la bóveda de la zona central. Construye también un zuncho perimetral en toda la zona de la bóveda principal. Se realiza una reparación de toda la cubierta y se refuerza el coro al igual que el forjado superior de las naves laterales colocando también un zuncho de atado perimetral<sup>40</sup>. En el interior de las dos torres se construye una escalera de acceso a los diferentes niveles de estas que se ata a la estructura de ladrillo exterior.

El edificio se utiliza especialmente como sala de exposiciones relacionadas con el Festival Internacional de Teatro Clásico. El ayuntamiento de Almagro plantea su restauración a través de fondos FEDER de la Consejería de Industria y Turismo. El proyecto de restauración realizado en 2016 por los arquitectos Diego Peris Sanchez y Diego Peris López plantea una renovación de las cubiertas que habían tenido diferentes problemas en espacios laterales, actuaciones para eliminar las humedades y la recuperación del espacio del camarín con la apertura de la comunicación de ese espacio con el presbiterio. Se restauran las pinturas de este espacio y del existente en la parte alta de la sacristía que se asoma desde la zona superior al presbiterio en uno de sus lados<sup>41</sup>. Y junto a ello se propone un proyecto de musealización que quiere recuperar la dinámica de uso del edificio para usos turísticos.

La revisión del edificio constata la eficacia de las actuaciones realizadas en los proyectos realizados por el arquitecto Francisco Racionero que han mantenido estable el conjunto construido a lo largo de los años. La antigua iglesia conserva las huellas de la actuación sísmica y de los cambios en el mismo a lo largo de los siglos. En el presbiterio la zona superior tiene la huella de la doble etapa anterior al retablo y de la colocación y retirada del mismo. El frente del muro conserva las huellas de las grandes fisuras en su parte superior. Y en las bóvedas centrales y laterales el desplazamiento de las hojas que las conforman sigue patente, consolidado y estabilizado pero visible desde el interior del espacio como testimonio de la acción del tiempo en el templo.

La *restauración de pinturas interiores* se abordó a través de talleres de trabajo de la Escuela de Restauración de Madrid en los años 1993,1994 y 1995. En una primera actuación (1993-1994) se realizó la restauración de las pinturas del ábside y en una segunda actuación (1994-1995) las pinturas de la cúpula. Ahora, en el año 2020 la empresa Sabbia ha restaurado las pinturas del camarín y zona superior de la sacristía y atenuado el impacto de las fisuras en bóvedas centrales y laterales.

Un largo proceso que es parte de la historia del edificio y que ha permitido el conocimiento constructivo del mismo y una lenta consolidación para garantizar su mantenimiento.

### *7. El espacio interior de san Agustín.*

La iglesia de san Agustín es uno de los espacios barrocos más interesantes de la provincia de Ciudad Real y un excelente ejemplo de la riqueza de estos<sup>42</sup>. Hemos analizado elementos diferentes de esta iglesia: sus medidas, las pinturas, los orígenes y su realidad construida. Pero “la capacidad de asir esencias existenciales de amplias entidades como espacios, plazas, paisajes y ciudades enteras sugiere que intuyo entidades antes que sus partes y detalles”<sup>43</sup>. Como ya decía Merleau Ponty la percepción no es una suma de datos visuales, táctiles y auditivos; se percibe una totalidad. Yo capto una única estructura de las cosas, un único camino que habla a todos mis sentidos. La arquitectura nos afecta mental y emocionalmente antes de que la entendamos o, probablemente, aunque nunca la entendamos del todo. Y este efecto de captarnos, de emocionarnos está especialmente presente en la arquitectura

barroca de san Agustín en un espacio total capaz de atraer todos nuestros sentidos. El espacio barroco, ahora vacío y sin usos litúrgicos, utilizado como sala de exposiciones y actividades culturales, adquiere una nueva dimensión temporal en la que se superponen el monumento, etapas de la historia y vivencias personales.

Una arquitectura del equilibrio de sus formas y espacios que adquiere su dinámica con la presencia de molduras, elementos de yeserías que se superponen a las estructuras constructivas. Una arquitectura en la que la luz va dirigiendo nuestras miradas, orientando recorridos, llevando la atención hacia determinados espacios que se acaban centrando en el presbiterio y la cúpula. Una arquitectura de la visión de formas y colores que nos hace también sentir con el tacto esos paramentos y elementos que conforman el conjunto. Porque la arquitectura es lógicamente una disciplina impura en su fusión de ingredientes irreconciliables, hechos y pensamientos, cantidades y cualidades, principios y fines. Una realidad que implica a todos los sentidos que se sienten afectados cuando el espacio tiene la riqueza y las cualidades que se unen en este interior barroco.

Aquí se hace presente aquella reflexión de Paul Valery en “Eupalinos o el arquitecto”: “Pero todas esas delicadezas con mira a la duración del edificio eran poca cosa comparadas con las que gastaba en elaborar las emociones y vibraciones del alma de los futuros contempladores de su obra.

Preparaba para la luz un instrumento incomparable que la difundiera, afectando formas inteligibles y propiedades casi musicales, por el espacio en el que los mortales se mueven. A semejanza de esos oradores y poetas en quienes pensabas hace un momento, también él, oh, Sócrates, conocía la misteriosa virtud de las modulaciones imperceptibles. Ante una masa aligerada con delicadeza y en apariencia tan simple, ninguno se percataba de estar siendo conducido a una especie de beatitud por curvas insensibles, por inflexiones ínfimas y todopoderosas y por las profundas combinaciones de regular e irregular que había introducido y disimulado y vuelto tan imperiosas como indefinibles. Ellas hacían pasar al espectador en movimiento, dócil a su invisible presencia, de visión en visión, y de vastos silencios a murmullos de placer a medida que avanzaba, retrocedía, se volvía a aproximar, y vagaba por el ámbito de influencia de la obra movido por ella, juguete de la sola

admiración. *Es preciso, decía este hombre de Megara, que mi templo mueva a los hombres como les mueve el objeto amado*<sup>44</sup>.

---

<sup>1</sup> CHUECA GOITIA, Fernando, 2001, p. 309.

<sup>2</sup> HERRERA MALDONADO, 1991, Enrique, “El barroco” en CAÑIGRAL, Luis y LOARCE, José Luis (coord.) *La provincia de Ciudad Real (III), Arte y cultura*, Ciudad Real, Diputación Provincial pp. 123 y ss.

<sup>3</sup> CALVO GÓMEZ, Arcadio, 2017, “El palacio de las Villareal en Almagro”, en *Cuadernos del Instituto de Estudios Manchegos*, nº 41, pp. 93 a 112, p. 97.

GALIANO Y ORTEGA, Federico, 1902, *Documentos para la Historia de Almagro*, p.92. Dice que doña Mariana y don Alonso eran hijos de Bernardino de Villareal y doña Beatriz de Oviedo.

<sup>4</sup> CALVO GÓMEZ, Arcadio, 2017, p. 98

<sup>5</sup> DIEZ DE BALDEÓN, Clementina, 1993. *Almagro. Arquitectura y sociedad*, Toledo, JCCM, p.205.

<sup>6</sup> Clementina Diez de Baldeón considera probable que las trazas de la iglesia fueran de Nicolás Vergara el Mozo, conservadas en el arzobispado de Toledo y puestas en ejecución cuando se tienen las autorizaciones y financiación necesaria. DIEZ DE BALDEON, Clementina, 1993, P. 206.

<sup>7</sup> El convento ha quedado abandonado en la actualidad (2017) y un cartel en la fachada anuncia su venta.

<sup>8</sup> HENARES CUELLAR, Ignacio y LOPEZ GUZMAN, Rafael, 1993, *Villanueva de los Infantes*, Toledo, JCCM, Colección Patrimonio nº. 9, p. 169.

<sup>9</sup> Las obras se recibían en septiembre de 1983 asistiendo Miguel Fisac como arquitecto director y María Ángeles Hernández-Rubio Muñozerro como representante de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura. El presupuesto final ascendía a 5.133.545 pesetas de ejecución material. Aparejador de la obra: Vicente López Carricajo. AFF 333.

<sup>10</sup> PERIS SANCHEZ, Diego, coord., 1995, *Castilla-La Mancha nuestro Patrimonio*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha pp. 135-137. La restauración de las pinturas murales es realizada por las restauradoras Rosario Collado Ruiz, María Luisa de la Cruz Mera Mercedes Vera Toro, Rocio Espinosa Gordillo en la primera fase y Carmen Gallego Vázquez y Elena García Gayo en la segunda.

<sup>11</sup> VVAA, 2005, *Un convento, un Instituto, un museo (Rehabilitación del Instituto Santa María de Alarcos de Ciudad Real. Memoria histórica y sentimental)*, Toledo, Empresa pública Don Quijote de la Mancha.

<sup>12</sup> La rehabilitación se inauguró con la exposición *El arte en tiempo de Don Quijote*, el 4 de noviembre de 2005. El edificio fue declarado Bien de Interés Cultural el 3 de agosto de 2010

<sup>13</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAINZ MAGAÑA, Elena, 1997, “Arte moderno”, en *Ciudad Real y su provincia*, t. III, Sevilla, Editorial Gevers, pp. 193 a 283 dedicadas al Arte barroco y rococó, p.213.

<sup>14</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Elena, 1997, p.214.

<sup>15</sup> VENTURI, Robert, 1972, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, p.141.

<sup>16</sup> Apartado 1.2. Las portadas de los Tratados.

---

<sup>17</sup> BARBA ROMERO, Luis Fernando, 2016, *Pintura mural de carácter religioso en la provincia de Ciudad Real*. Tesis doctoral en la Escuela de Bellas Artes, dirigida por Ana María Macarrón de Miguel, p.393.

<sup>18</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAINZ MAGAÑA, Elena, lo relacionan con la obra de Antequera (Málaga) que debió conocer por su permanencia en el convento de la ciudad.

<sup>19</sup> HERRERA MALDONADO, E. en “Arte, poder y religión. La capilla de Nuestro Padre Jesús Rescatado en el convento trinitario de Valdepeñas” en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, nº. 22, 1996 (pp. 217-241). Centro de Estudios de Castilla La Mancha. Recurso en línea disponible en [http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/cem/cuader22\\_herre\\_rapoder.pdf](http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/cem/cuader22_herre_rapoder.pdf)

<sup>20</sup> <http://www.turismocastillalamancha.es/patrimonio/iglesia-de-los-trinitarios-46564/> consulta abril 2018.

<sup>21</sup> DIEZ DE BALDEON, Clementina, 2009, “Convento de San Agustín”, en *Almagro: arquitectura y sociedad*, Toledo, JCCM, 2ª ed., pp. 229-244

<sup>22</sup> DIEZ DE BALDEON, Clementina, 2009, p. 230.

<sup>23</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Elena, 1997, p. 277.

<sup>24</sup> DIEZ DE BALDEÓN, Clementina, 2009, p. 232.

<sup>25</sup> DIEZ DE BALDEON, Clementina, 2009, p. 232 y ss.

<sup>26</sup> GALLEGO, J., 1984, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, p. 184.

<sup>27</sup> Raquel (רחל, «oveja» en hebreo) fue esposa de su primo Jacob. Además fue la madre del patriarca José y de Benjamín..

Rebeca fue una matriarca bíblica y la mujer y sobrina segunda de Isaac. Rebeca era muy hermosa. Rebeca fue la madre de los gemelos Esaú y Jacob, siendo este último su elegido. Era nieta del hermano de Abraham, Najor. Abraham era el padre de Isaac.

Jael aparece en el libro de los Jueces del Antiguo Testamento como la heroína que mata a Sísara para salvar a Israel de las tropas de Jabín, rey de Canaán, clavándole una estaca en la cabeza con un mazo. Era la esposa de Heber el ceneo. Rut era una moabita bisabuela del rey David.

<sup>28</sup> DIEZ DE BALDEON, Clementina, 2009, p. 237.

<sup>29</sup> BARBA ROMERO, Luis Fernando, 2016, p.268.

<sup>30</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Elena, 1997, p. 217

<sup>31</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique, 1986 “El barroco”, en *El arte y la cultura en la provincia de Ciudad Real*, Toledo, JCCM.

<sup>32</sup> FISAC SERNA, Miguel, 1984, *Proyecto de obras de restauración de la iglesia de San Agustín en Almagro*, Archivo Fundación Fisac, AFF 349, Memoria pp. 2-3. El proyecto comprendía:

1º Levantamiento del pavimento del coro y reforzado general de su estructura, así como rectificaciones de la curvatura de los arcos rotos especialmente el central.

2º Colocación de un “andamio metálico en la totalidad de la iglesia y proceder a la consolidación y restauración de toda la ornamentación de yeso, en el interior de la iglesia, incluidos arcos fajones, lunetos de las bóvedas, marcos de cuadros centrales de las mismas, cornisas, entablamentos etc.



---

3º Restauración de las pinturas de techos y paredes... Se prevé muy especialmente el tratamiento del arco triunfal y otro arco fajón torpemente restaurados a principios de siglo...

4º Supresión de la pequeña escalera central de subida al ábside y colocación de dos laterales para el mismo fin.

5º Repaso general de tejados, con limpieza de canalones y partes bajas del edificio

<sup>33</sup> El proyecto tenía un presupuesto de 11.408.963 pesetas incluidos honorarios, De las 8.418.657 pesetas de ejecución material 6.479.724 se destinaban a la restauración de las pinturas del edificio que, para Fisac, se habían convertido en elemento esencial de su proyecto.

El proyecto, una vez adjudicado y en ejecución, suscitó un debate intenso entre Miguel Fisac y los servicios técnicos de la Consejería de Cultura de la JCCM. La obra proyectada por Fisac llegó a empezarse, pero ante la gravedad de la situación del edificio que presentaba grietas importantes que hacían temer por su estabilidad, la Consejería decidió finalmente instalar un apuntalamiento en la iglesia prescindiendo de los servicios de Fisac.

<sup>34</sup> Carta de Miguel Fisac a la Consejería de fecha 13 de febrero de 1986. El 15 de abril de 1986 el presidente de la JCCM, José Bono contesta a D. José Mario Armero, abogado, a quien Miguel le ha encomendado el asunto. El debate saltó a los medios de comunicación que se hicieron eco de las discusiones entre Fisac y la Dirección General de Cultura de la JCCM.

PERIS SANCHEZ, Diego, 2016, "Miguel Fisac en Ciudad Real (Equipamientos, viviendas y restauración)", en VVAA, *En Ciudad Real*, pp.69-120, p.110.

<sup>35</sup> Informe 11.02.1987. Jefe de Servicio de Patrimonio. Antonio Miranda. El informe, asumido por la Dirección General de Cultura (Director General: Antonio Navarro) deducía del mismo la ruina del edificio y se cuestionaba incluso la posibilidad de demolición del edificio.

<sup>36</sup> LAFUENTE NIÑO, Jaime y QUADRADO ISASI, Manuel, Informe de bases p.17. Este arco tiene una decoración pictórica de peor calidad. Un rótulo dice: Se reedificó este arco en 1801.

<sup>37</sup> En la portada del proyecto indican: 1ª fase restauración de cabecera y coro

<sup>38</sup> Proyecto básico y de ejecución pp.31-32.

<sup>39</sup> VVAA, 1995, "Almagro. Iglesia de san Agustín", en *Castilla-La Mancha, Nuestro patrimonio*, Toledo, JCCM, Colección Patrimonio nº. 14, pp. 113-166, p.114.

La Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha aborda los siguientes proyectos en este edificio: Acondicionamiento (1.700.000 pts.) en 1985, Reparación de lienzos (1986) 600.000 pts., Estudio Geotécnico (1986) 700.000 pts., Apuntalamiento (1986 arquitecto Antonio Miranda), 4.800.000 pts., apuntalamiento (1997) 5.500.000 pts., Consolidación ábside y cúpula (1991) 18.000.000 pts. y 25.000.000 en 1992. La obra realiza un zunchado de la cúpula y de los dos tramos laterales del crucero.

<sup>40</sup> La cubierta se realiza, según especifica la Memoria, con tablero ebanel de 19 mm y capa de compresión de hormigón sobre el tablero. En el coro se refuerza con capa de compresión y armadura de reparto en toda su superficie. En las naves laterales se realiza capa de compresión con mallazo de reparto en toda

---

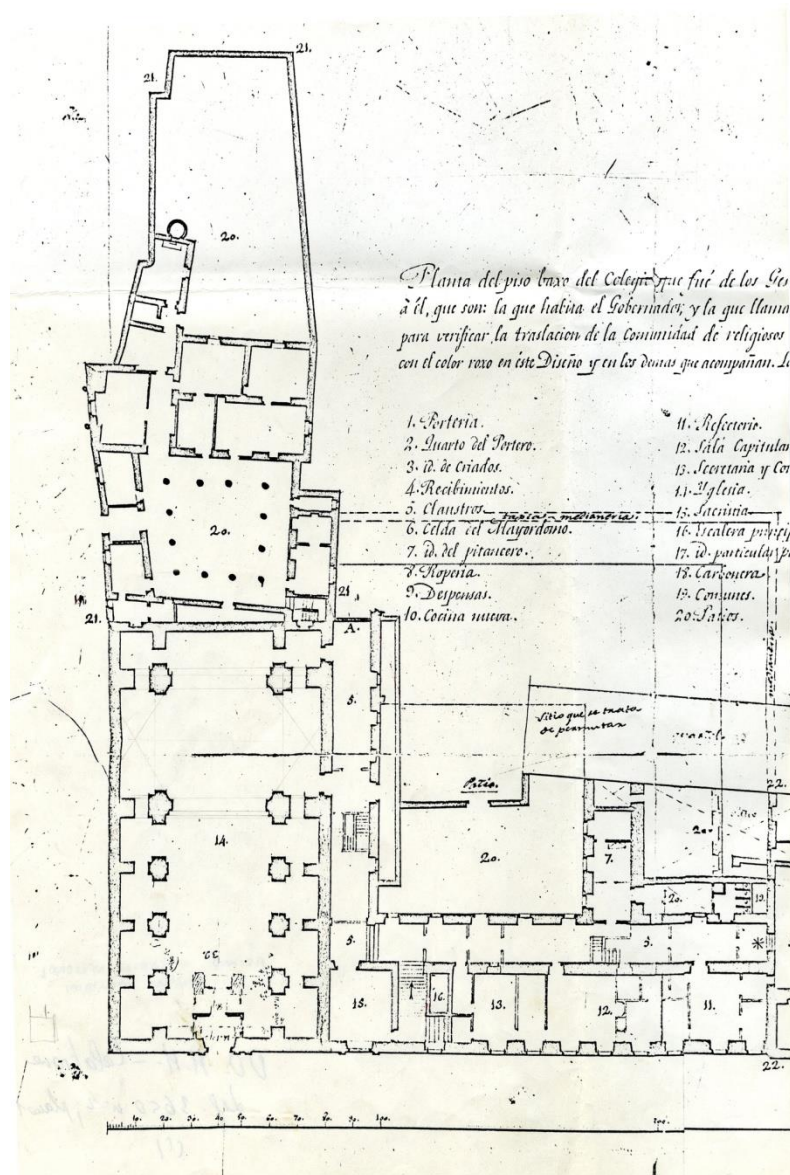
su superficie. En las zonas laterales realiza un zuncho de atado que se ancla en los muros exterior e interior.

<sup>41</sup> La restauración de las pinturas ha sido realizada por la empresa SABBIA y la restauración del conjunto del proyecto por la empresa PROYECON.

<sup>42</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique, 1999, "San Agustín el mejor ejemplo del barroco" en TAMAMES HERAS, Ramón (coord.), *Enciclopedia de Castilla-La Mancha* vol. VII, pp. 118-119

<sup>43</sup> PALLASMAA, Juhani, 2012, "Body, mind, and imagination: the mental essence of architecture", en: ROBINSON, Sarah y PALLASMAA, Juhani, cords. *Mind in architecture*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press.

<sup>44</sup> VALERY, Paul, 2004, *Eupalinos o el arquitecto*, Madrid, Antonio Machado libros, p. 23.



### 3. EL ORNATO ROCOCÓ.

A la decoración del barroco propia de España, con sus peculiaridades en diferentes territorios, se va a añadir la decoración importada de Francia por los arquitectos de Felipe V abriendo un período denominado rococó. Se conservan las composiciones de plantas y las soluciones estructurales anteriores, pero se añade una nueva decoración en la piel del edificio.

En España, este momento final del barroco está unido a una figura: José de Churriguera<sup>1</sup>. Pero “otra vez se demuestra que en la historia de nuestro barroco no son siempre los arquitectos que cuentan con un inventario mayor de obras edificadas los que más influyen en la evolución del estilo. Muchas veces los autores de obras efímeras, que constituían el escenario pasajero de la corte en solemnidades jubilosas o tristes, eran los que alcanzaban más fama e irradiación. Una literatura metafórica y conceptuosa, ampliamente difundida, era la mejor propaganda para las obras y sus autores, y en general tal vehículo de difusión, asiento seguro de la fama, no se ocupaba de otras más obras y perdurables, pero menos ligadas a los fastos y acontecimientos de la vida cortesana. Los retablos, a seguido, eran también objeto de la atención popular, como no lo eran las mismas iglesias que los albergaban. El templo podía ser vulgar, seco y falto de interés, con tal de que el retablo supliera estas faltas con el desbordante lujo de sus formas doradas”<sup>2</sup>.

La arquitectura barroca alejada de la corte sigue caminos más sencillos dentro de una evolución del estilo, de cambios en el lenguaje hacia formas más elaboradas y con un desarrollo mayor de la decoración epidérmica del edificio. Procesos que se hacen presentes en las fachadas de algunos edificios y en nuevas construcciones con usos diferentes como el cuartel de caballería de Almagro que, fuera del ámbito religioso, sigue utilizando un lenguaje más sobrio. Edificios de calidad singular como los jesuitas de Almagro van a conformar un complejo que acabará integrando una parte importante de la manzana urbana. Conventos de mercedarios y agustinos mantienen, junto al nuevo lenguaje, una cierta austeridad contenida que sigue presente, curiosamente, en muchas iglesias realizadas en este momento.

3.1. Los **Trinitarios de Alcázar de San Juan** se terminaron en 1725 tal y como consta en la clave de la ventana central de su fachada. La iglesia y el convento siguen los esquemas de la planta jesuítica con una decoración, en su interior, a base de rocallas.

El Real Consejo tuvo noticia de que los trinitarios ya se habían aposentado en Alcázar sin su licencia, lo cual provocó una reacción en contra de su instalación y suscitó la oposición a la fundación. El venerable Tomás de la Virgen (trinitario de Villanueva de los Infantes), hizo valer su influencia ante Felipe IV y su esposa, Isabel de Borbón y puso la causa de la fundación del convento de Alcázar en manos de la reina y así, el 14 de Julio de 1648 los trinitarios volvieron a tomar posesión de su fundación alcazareña. El 6 de septiembre de ese mismo año los religiosos se trasladaron desde su primera morada hasta la calle de Aguado (actual calle Trinidad) donde más tarde edificarían su iglesia y convento definitivo que se terminará en 1725.

La fachada sigue el modelo de Juan de Herrera en la catedral de Valladolid o el de Alonso Cano en la de Granada. En este caso, una fachada construida con la arenisca roja de la zona que se utiliza en numerosos edificios de la ciudad. Una composición con un gran cuerpo central con trazados que se imbrican unos dentro de otros creando un efecto especial de dinamismo. Un conjunto que entre las dos pilastras laterales tiene la proporción clásica a 60° (ver trazados reguladores sobre el esquema del alzado que hemos realizado). Las dos pilastras laterales que se rematan con el elemento horizontal superior de diferente material albergan en su interior una secuencia de elementos. En la parte inferior la portada está enmarcada en un arco de medio punto que apoya en dos pilastras laterales almohadilladas que, a su vez, se enmarcan por otras pilastras exteriores apoyadas en plinto decorado con rombos. Sobre este arco un segundo cuerpo superior con un pequeño hueco central y dos hornacinas laterales que siguen la línea de las pilastras inferiores más externas. Sobre este segundo cuerpo un tercer elemento que se remata superiormente por un arco de cimbra que llega hasta las dos pilastras externas de la composición general y que tiene dos ventanas externas y una hornacina en su centro. Sobre la hornacina, una cartela con profusa decoración y la cruz trinitaria. Sobre este conjunto se levanta una espadaña de época posterior realizada en materiales de otra coloración que subrayan claramente la diferencia.

Para unir este cuerpo con los dos laterales más bajos que continúan siendo de arenisca roja, dos aletones curvados con un pequeño ojo de buey en su interior marcan el paso del plano de mayor altura a los elementos laterales. Se crea así un cuerpo en el que el movimiento de sus elementos, la complejidad de sus formas y las interrelaciones entre sus escalas y sus referencias le dan un especial dinamismo. Un camino singular de movilidad y complejidad creado por la superposición de elementos que engloban unos a otros y establecen un diálogo complejo en el conjunto de la portada del edificio.

El convento y la Orden sufrieron la Desamortización de Mendizábal. El edificio se sacó a pública subasta, con un valor de tasación de 11.697,29 ptas. y al no haber comprador, la administración local autorizó a varios vecinos para que lo habitasen. El convento fue cerrado y la Orden quedó extinguida en nuestro país. En 1879, se abren de nuevo las puertas de la Casa de la Trinidad de Alcázar de san Juan gracias al padre Félix Coronado y Beteta, nacido en la localidad. Él será el promotor de la restauración de los trinitarios en España, y Alcázar de San Juan, en la provincia de Ciudad Real, el primer convento restaurado. Durante estos años de exclaustración algunas dependencias se dedicaron a viviendas para personas necesitadas y otras llegaron a ser utilizadas como escuelas municipales. Durante la guerra civil el convento y la iglesia fueron convertidos en cárcel y en campo de concentración respectivamente.

La fachada de los trinitarios de Alcázar con la plaza de su fachada delantera tiene una visión amplia que permite apreciar las dimensiones y la composición de este elemento singular en el conjunto de la arquitectura de la provincia. Interiormente un espacio austero con los elementos singulares pintados, en la actualidad, en diferente coloración marcando así el ritmo de la decoración interna. La cúpula del crucero que exteriormente sobresale con un cuerpo rectangular por encima de la cubierta de la nave marca el paso al ábside con el retablo que ocupa todo su frente.

Junto a estos edificios que asumen un claro lenguaje barroco, se siguen construyendo en la provincia iglesias de gran sencillez y austeridad con una decoración sobria que parece situarlas, por su lenguaje, fuera de este momento. Probablemente obedece más a razones de economía de

construcción que a una voluntad del mantenimiento de estilos anteriores. Pero la realidad es que así se construyen iglesias como las de Pozuelo de Calatrava, Pedro Muñoz y Granátula de Calatrava. La iglesia de Granátula fue originariamente un edificio de una sola nave con techumbre de madera que se arruinó en 1717. “Al intentar su reparación se formó el proyecto de ampliarlo, añadiéndole crucero, elevando sus murallas y poniendo a su torre chapitel. Duró esta importante obra 52 años, siendo su coste total de 139.321 reales... El retablo del altar mayor perteneció a la Iglesia de la Compañía de Jesús de Almagro, concedido a esta parroquia al poco tiempo de su proscripción por Carlos III”<sup>3</sup>. Juan Romero Novalvos y María González habían levantado una capilla a Nuestra Señora del Rosario en el lugar de la antigua sacristía “a la parte de la umbría, para que correspondiese con la del santo Cristo de las Animas, edificada pocos años antes por los vecinos a la parte del sol, lo que concedió el rey por carta dada en Madrid a 12 de diciembre del año 1677” dice Hervás. Las dos capillas tienen cubierta de media naranja encamonada.

La parroquia de Pozuelo de san Juan Bautista “nos dice el visitador Sr. Verdes Montenegro en 1742 no tener retablo alguno, ocupando su lugar los cuadros de la Sma. Trinidad, Santa Bárbara y Santa Lucía y otros pequeños. En todo tiempo fue servida por religiosos del S. convento”<sup>4</sup>. Sin embargo, pocos años después entre 1750 Y 1755 se construirá un retablo. “El mejor ejemplo de retablo Rococó en madera sin policromar es el retablo mayor de la iglesia parroquial de Pozuelo de Calatrava. Parece ser que fue costado por don Jerónimo Delgado que también pagó la construcción de la iglesia, fechada en 1713, según la tradición el donante, habiéndose quedado sin dinero, marchó a las Indias de donde volvió con riqueza y se trajo la madera para construir el retablo, por ello se utiliza la madera de Hayaqué”<sup>5</sup>. El retablo ocupa todo el testero poligonal de la iglesia y tiene un cuerpo central señalado por dos columnas y otros dos a cada lado separados también por columnas verticales. En el interior de cada una de las zonas delimitadas una pequeña hornacina con una imagen que destaca del fondo de la madera. Superiormente una gran forma de concha dividida en cinco zonas que se corresponden con la decoración inferior y que enlazan en su remate superior con el crucero de la iglesia. En su parte inferior un banco con salientes con decoración vegetal y rocalla sobre el que apoyan las columnas superiores.

Excelente retablo de estilo churrigueresco es el de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Almodóvar del Campo también en madera sin policromar ni dorar. Tres columnas salomónicas separan las tres calles verticales del conjunto. Sobre ellas se apoya el cuerpo superior que se adapta a la forma de la cubierta del edificio con una imagen de Cristo crucificado en su centro. Hay retablos mayores importantes en la ermita de Nuestra Señora de Peñarroya de Argamasilla, en la iglesia de santa María de Alcázar de san Juan.

Sin embargo la voluntad general de una gran austeridad, y por ello en poblaciones como Almadén, se reedifica la antigua ermita como iglesia parroquial de Jesús Nazareno. Los desperfectos de la iglesia de Nuestra Señora de la Estrella hacen que se traslade el culto a esta ermita. En 1834 se construyó el campanario y en 1855 don Jerónimo de Luna construyó su retablo mayor.

### **3.2. Los jesuitas de Almagro.**

En la ciudad de Almagro se termina en el XVIII uno de los conventos de mayor envergadura en la provincia: la iglesia de la Compañía de Jesús. Un conjunto que se había comenzado a construir en 1625 pero por problemas económicos se terminará mucho más tarde. Es en “1733 cuando la Compañía firma un contrato con Tomás Núñez de la Barrera, en el que se indica que las partes más nobles del edificio (bóvedas, cúpulas, portadas, etc.) sean realizadas por su hermano Juan Alejandro”<sup>6</sup>.

Un grupo de vecinos de Almagro querían que los jesuitas se instalasen en la ciudad, pero será necesario que llegue la donación de la familia almagraña de los Mera que concedió sus bienes para la fundación el 2 de octubre de 1610. La licencia para la fundación había sido otorgada por Felipe III, en Valladolid, el 13 de abril de 1602 pero será en 1625 cuando se empiece a contar con recursos suficientes para la construcción del edificio. Sin embargo, a pesar de la importante donación del pueblo<sup>7</sup>, las obras se paralizaron hasta el siglo XVIII, De hecho, la importancia del proyecto era tal que los jesuitas no llegan a verla terminada ya que la Pragmática de Carlos III de 1777 que los expulsaba de España llega con la obra sin haberse completado. El Colegio pasó a manos de la Corona, llegando a formar parte de los palacios Maestrales hasta que ambos edificios, a comienzos del siglo XIX, se adecúan como



residencia de los calatravos. La residencia del sacro Convento de Calatrava se sitúa así en Almagro al abandonar el castillo de Aldea del Rey.

El proyecto tiene un amplio programa que comprendía tres elementos fundamentales: iglesia, convento y colegio. Una de las condiciones de la fundación era la de impartir clases a niños y jóvenes lo cual formaba parte de las ideas de la orden de los jesuitas desde sus orígenes. La base del proyecto debe seguir las condiciones que se establecen desde la casa madre de Roma que quiere que, junto a la diferenciación de funciones, se establezca una unidad en el conjunto construido. La iglesia debe tener su continuidad en el lateral del colegio consiguiendo así una unidad urbana de un conjunto de grandes dimensiones que va a conformar una parte significativa de la ciudad. Una idea similar a la que Juan Gómez de Mora planteaba en la iglesia y colegio de la Compañía en Alcalá de Henares.

El colegio que tiene un frente importante al exterior se construye en ladrillo con una base de piedra que corresponde con el sótano que tiene el edificio. Tiene tres pisos que se marcan en la fachada con una línea de piedra. Las ventanas se rematan superiormente con un dintel curvo y se repiten a ritmos regulares en el plano del conjunto. La fachada se articula mediante pilastras gigantes toscanas verticales que marcan el ritmo del plano exterior. El acceso a esta zona del edificio se realiza por una puerta situada cerca de la iglesia. Está rematada por arco de medio punto y tiene dos columnas toscanas en sus lados que soportaban en el entablamento el escudo real (posteriormente desaparecido). La fachada repite a ritmos regulares los huecos de ventanas protegidos por rejas, los situados encima de la puerta de acceso y el situado a continuación que iluminan el espacio de la escalera se separan ligeramente. A partir de ese punto, un grupo de seis ventanas en cada una de las tres alturas marcan la regularidad del conjunto que se cierra con otros dos huecos ligeramente separados en su extremo final.

Desde la portada se accedía al zaguán que comunicaba con los claustros y una escalera de madera con pasamanos de hierro sustentada por pies derechos con zapatas de decoración geométrica manierista. Una escalera de tres tramos para acceder a cada piso con hornacinas en los muros perimetrales. En su parte superior, un techo decorado con yeserías con una representación de Cristo rodeado de querubines. La escalera se destruyó en

una de las restauraciones del edificio construyendo en su lugar una escalera imperial que se introduce en este espacio cambiando el lenguaje y el sentido que tenía en su proyecto inicial.

La organización del colegio gira en torno al patio que hace de distribuidor de los espacios de este. Una primera galería de arcos de medio punto sobre pilares cuadrados con bóveda de arista serviría de distribución en torno al patio. Sólo se construyeron dos pandas que corresponden con los lados Norte y Oeste. La Norte en la actualidad funciona como capilla del Santísimo y Sacristía. La panda Oeste, conservada hasta la última restauración, se demolió para albergar edificaciones demandadas por las nuevas funciones del edificio. Los jesuitas comenzaron a desarrollar su labor docente en 1767 pero pronto debieron abandonar la ciudad por la pragmática de Carlos III que expulsaba a la Compañía de Jesús de los dominios españoles y se confiscaban sus bienes. Dos años después, el edificio se destinaba a hospicio de niños expósitos, función que no llegó a desarrollarse. El edificio finalmente servirá para instalar las dependencias de la Mesa maestra. “En 1802, fue ocupada por los religiosos de la Orden de Calatrava quienes la utilizaron de monasterio hasta que se trasladaron al convento de la Asunción de Calatrava en 1846”<sup>8</sup>.

En los planos que se conservan en el Archivo Histórico Nacional<sup>9</sup> se dice en el título de estos: Plano del Colegio que fue de los Expulsos<sup>10</sup> y de la Casa de los grandes maestros del orden de Calatrava. En esta documentación se detallan los usos de las plantas baja, principal y segunda. En la planta baja una galería paralela a la fachada va dando acceso a los espacios, con fachada al exterior, dedicados a la secretaría, sala capitular y refectorio. En esta planta baja, la iglesia se prolongaba en espacios anexos detrás de la cabecera con un pequeño claustro con dependencias que se asomaban a la calle Emilio Piñuela. La escalera principal de cuatro tramos accede a la planta del piso principal y a través de los claustros da acceso a las celdas de religiosos. Al final de la galería una señal indica en el plano el sitio donde se ha de abrir la comunicación con la casa de los Grandes Maestros. La planta del piso segundo sigue teniendo celdas que tienen ventanas a la calle, el gran patio que tiene completos dos de sus lados e iniciado un tercero con zona de despensa y cocina en esta planta.

La *iglesia* (actualmente parroquia de san Bartolomé) se inició con el lenguaje del siglo XVII y se terminará en el siglo XVIII. La fachada está construida en piedra y ladrillo<sup>11</sup> y está formada por un gran rectángulo impostado al que se adosan las torres y el frontón. Consta de dos cuerpos separados por una moldura de ladrillo. En el primero se sitúa la puerta de acceso y dos balcones superiores. En el segundo cuerpo una gran ventana para iluminar el coro, decorada con aplacado de ladrillo. A sus lados dos balcones y superiormente el remate del frontón en el que se abre un óculo lobulado. Las torres tienen un esquema similar a las de la iglesia de la Asunción si bien el cuerpo inferior se funde con el plano de la fachada y parecen reducidas al último cuerpo con diferente coloración y huecos en sus lados. La composición está resuelta con habilidad haciendo que el cuerpo de las torres se inserte en la base inferior sin variar su unidad. Se conforma así un cuerpo inferior que llega hasta el frontón de remate con la misma altura que la anchura total del frente. El despiece de los planos prolonga de alguna manera la presencia de las dos torres laterales, pero mantiene la unidad del plano inferior. Sobre este cuerpo de trazas cuadradas se levanta el volumen que alberga los dos torreones laterales y la cúpula central con su linterna superior que alcanza los treinta y tres metros de altura. Las proporciones de anchura del elemento y altura hasta la parte superior del frontón son idénticas definiendo así un cuerpo de proporciones 1:1. Un alzado sobrio y equilibrado en el que se van insertando los diferentes elementos ornamentales centrados especialmente en la portada y el remate de la cúpula superior. Los tratamientos de materiales con los encintados de ladrillo que crean planos rectangulares de mampostería, la piedra del zócalo y laterales que dejan en el interior los cuerpos de ladrillo en planos separados entre los que destaca el cuerpo de la portada componen una unidad global con acentos en la portada de acceso y huecos laterales.

La portada se realiza en piedra caliza y consta de dos cuerpos que corresponden a los dos momentos de su construcción: el primer cuerpo está planteado con principios clasicistas y está formado por un arco de medio punto flanqueado por dobles pilastras pareadas que sostienen el entablamento. El segundo cuerpo proyectado por Núñez de la Barrera es diferente. Tiene una hornacina con decoración de molduras mixtilíneas que tienen relación con la decoración interior de la iglesia. En los laterales, pilastras con capiteles de

formas puntiagudas y, enmarcando todo el conjunto otras pilastras toscanas que sostienen un entablamento mixtilíneo. En este segundo cuerpo dos fanales a los lados a modo de acróteras. Este segundo cuerpo envuelve al primero creando así una portada de mayores dimensiones que amplía la austeridad del primer acceso proyectado y que alcanza la mitad de la altura total de este plano principal del edificio. El frontón triangular superior enfatiza este efecto de centralidad en el acceso a la iglesia.

El remate exterior del conjunto edificado es la gran cúpula encamonada que cubre el crucero que completa el juego de volúmenes del edificio. Una cúpula que se levanta sobre un cuerpo recto hasta un nivel algo inferior al de los torreones laterales y sobre la cual se levanta el volumen del remate superior. Un elemento que se hace visible desde múltiples perspectivas de la ciudad como elemento de grandes dimensiones que da un nuevo sentido al conjunto religioso. Su construcción responde al modelo introducido por el jesuita Francisco Bautista en la iglesia de san Isidro de Madrid. En la cúpula encamonada, las dovelas de piedra desaparecen y se construye una armadura de madera revestida de ladrillos y enlucida y posteriormente decorada con molduras de yeso. Una construcción que abarata su construcción y reduce las cargas en este punto. Su uso se extenderá después de que fray Lorenzo de San Nicolás en su *Arte y Uso de la Arquitectura* desarrollase los detalles técnicos de su construcción.

El interior de la iglesia tiene una planta típica jesuítica de una nave con capillas laterales comunicadas entre sí, crucero y presbiterio plano conformando en su totalidad una planta rectangular<sup>12</sup>. El Gesú de Vignola en Roma se convierte en modelo a repetir en las iglesias construidas por los jesuitas. Se trata de construir un espacio unitario con buenas condiciones visuales y acústicas para los fieles que asisten a las celebraciones religiosas. Arquitectos jesuitas como Gómez de Mora, Pedro Sánchez o Francisco Bautista siguen este modelo en obras como la Clerecía de Salamanca, san Juan Bautista de Toledo o san Isidro el Real de Madrid.

En su alzado hay tribunas entre pilastras de orden corintio, formadas por balcones con una decoración rococó con elementos vegetales y rocalla enmarcadas por una moldura mixtilínea similar a la de la portada. El entablamento está formado por ménsulas pareadas. La cubierta de la nave se

realiza con bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos con decoración de yesería. La cúpula del crucero tiene tambor con ventanas que iluminan el interior. La media naranja está dividida en plementos por pseudo columnas jónicas de yeso con fustes decorados que convergen en la linterna y la dividen en plementos<sup>13</sup>. El coro, situado a los pies, está formado por tres arcos. Un espacio de planta rectangular con proporciones 1 x 3 aproximadamente (34 metros de largo por 11 de ancho) y una altura de la zona central 1,75 veces su anchura (19 metros) que en el punto más alto de la cúpula se hace 2,8 veces la anchura<sup>14</sup>. Resulta así un espacio de proporciones equilibradas que en su equilibrio confiere fuerza al espacio que se abre en las capillas laterales y en el crucero que tiene las dimensiones de las capillas laterales alcanzando en ese punto, una dimensión prácticamente el doble de la nave central. El crucero repite las proporciones de la nave duplicando su dimensión (11x22) con un presbiterio con profundidad reducida (3,70 metros) que tiene en su lateral derecho una pequeña capilla, la Prótesis, y otra simétrica en el lado izquierdo, el Diaconicum. El espacio de la nave con sus colores blancos en todos sus elementos encuentra un punto de atracción en el crucero con la apertura del espacio hacia la cúpula y la entrada de la luz en este punto por el tambor perforado de la misma. El movimiento de sus molduras centra su movimiento en este espacio esencial de la iglesia.

“Las tribunas laterales, que ocupan en la iglesia de san Bartolomé de Almagro toda la superficie comprendida sobre las capillas de la nave prolongándose por los brazos del crucero y las capillas del presbiterio, fueron una brillante solución al plan de necesidades de los miembros de la Orden que requerían un espacio que preservase su intimidad durante los ratos de meditación o de plegaria sin ser distraídos ni observados por el público”<sup>15</sup>. Todo este conjunto de soluciones de proyecto y decoración del espacio interior configuran un ámbito especial definido por las formas y la presencia de la luz que dirige la atención, ordena el interés de los asistentes y crea un singular efecto de grandiosidad conseguida exclusivamente con la escala y proporciones de sus elementos junto a los acentos luminosos.

Un edificio en el que podemos resaltar dos elementos esenciales: la ornamentación y la luz. Tanto la planta, como los alzados y secciones tienen una base de trazados clásicos en su composición general. Las proporciones y

equilibrio del alzado, de la planta en sus relaciones de anchura y longitud y de las secciones en su relación con la anchura y dimensiones longitudinales del conjunto mantienen equilibrios y proporciones clásicas como hemos señalado en los trazados superpuestos a los planos del edificio. La ornamentación es la que introduce un nuevo lenguaje, basada en la presencia de molduras, en la creación de volúmenes en diferentes partes del edificio especialmente cornisas y cúpula. Y junto a ello, el elemento esencial de la luz que se hace entrar hábilmente en diferentes lugares del edificio desde la parte superior del mismo creando acentos, concentrando la atención en diferentes partes de este y resaltando la ornamentación que crea sombras y efectos de volumen.

La luz llega desde dos puntos fundamentalmente, desde la parte superior de las bóvedas que ilumina tenuemente la zona de la nave donde están los fieles y la luz de la cúpula con las ventanas que iluminan de forma intensa ese espacio. Una luz, siempre cenital, con diferente intensidad en el ámbito de los fieles y en el de la proximidad al presbiterio. La imagen blanca de un volumen importante como el del interior de la iglesia se llena de matices, de referencias con los juegos que la luz produce a lo largo del día. El equilibrio y la dinámica de los sentidos a través de recursos esenciales como la proporción, el volumen y la luz. Los cierres de algunos de estos huecos en las restauraciones realizadas en las últimas décadas modifican sustancialmente esta visión y cambian la realidad construida de forma negativa.

El edificio se localiza en la calle gran Maestre en la esquina con la calle Emilio Piñuela. En este punto, la calle Gran Maestre se ensancha en la placita de fray Francisco Fernández de Córdoba que permite una visión distanciada de la fachada del templo. En el lateral de la calle Emilio Piñuela la fachada de la iglesia con sus cuarenta y dos metros deja ver la secuencia de los torreones que alcanzan los 27 metros de altura, el cuerpo de la nave con los laterales más bajos, el crucero y la zona de la cúpula que llega a los 35 metros en la parte superior de la linterna. Un gran plano de ladrillo y mampostería marcado por los planos divididos de los materiales y los huecos laterales que iluminan el templo.

El edificio ha tenido diferentes restauraciones que han ido manteniendo o alterando algunos de sus elementos. En 1980, Miguel Fisac realiza una de ellas que afecta a la cubierta de la cúpula especialmente. Fisac dice en la

Memoria del proyecto: “Al terminarse la guerra civil se procedió con bastante diligencia, aunque con muy poco acierto, a la reparación del interior de la iglesia, pero las partes estructurales han quedado muy abandonadas. Al pudrirse algunas cabezas de pares de cubierta, el tejado en algunas zonas ha presentado síntomas de ruina, así como también algunas limahoyas de los tejados circundantes a la linterna de la cúpula. Esta cúpula presenta también algunos hundimientos en varias zonas de su casquete central que han provocado grietas interiores con desprendimiento de pequeños cascotes, lo que ha ocasionado alarma entre el clero y feligreses de la Parroquia”<sup>16</sup>.

A la vista de esos daños el proyecto propone: “1º Apear y desmontar las zonas estructurales de la cubierta que se encuentran dañadas. 2º Sustituir las piezas podridas y rotas de madera por otras nuevas de la misma escuadría y buena calidad. 3º Reconstrucción total de los faldones. 4º Construcción de andamio anular alrededor del tambor de la cúpula e inspección y reparación de las partes dañadas de la misma procediendo después a la restauración de todo el empizarrado de dicha cúpula”<sup>17</sup>. En el año 2015 se han realizado de nuevo restauraciones en la cúpula con sustitución de piezas de madera y colocación de la pizarra en partes deterioradas. Un edificio con un exterior austero marcado por los materiales y coloraciones de estos que se usan en la fachada exterior y que crea el milagro interior del espacio de la luz y del sentido barroco.

Uno de los grandes edificios barrocos de la provincia de Ciudad Real que debe cuidar especialmente los tratamientos que se van introduciendo en su interior. La austeridad de su espacio blanco, la luz con sus accesos superiores en la nave y crucero y los pequeños acentos y las proporciones de sus espacios son valores que no deben alterarse para conservar este edificio que constituye uno de los referentes esenciales en la provincia. La introducción de dorados en elementos de las yeserías y colores en algunos de sus elementos ha deteriorado de forma grave el espacio interior de esta iglesia introduciendo alternancias en una lectura unitaria. Junto a ello, el cierre de algunas de las ventanas superiores altera gravemente la entrada de la luz modificando sustancialmente el interior de este.

### **3.3. Torres y cuarteles: La Solana, Valdepeñas y Almagro.**

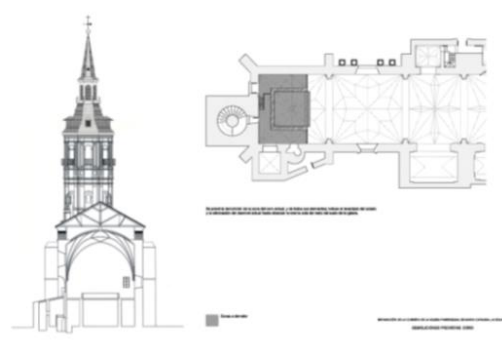
Una de las torres más atractivas de la provincia es la de la iglesia de *santa Catalina de La Solana* proyectada por Alejandro Núñez de la Barrera. El encargo se realizó en 1745 y en 1746 se terminaron los dos primeros cuerpos interviniendo en los dos superiores el maestro de obras Miguel Mestanza.

La torre parte de una planta cuadrada realizada con encintados de ladrillo y mampostería en su interior que se remarcan con columnas de piedra en las esquinas de los cuatro lados y en un importante zócalo inferior. Entre el primer y segundo cuerpo, una moldura de piedra y en el centro de este cuerpo una gran ventana decorada con pilastras de capitel puntiagudo y fanales a los lados y una tarja con la cruz de Santiago. En el alfeizar se realizan una serie de volutas similares a las que se realizan en San Carlos del Valle. El remate superior con una moldura saliente de piedra tiene fanales sobre podios en las cuatro esquinas.

Sobre la base de estos dos cuerpos de planta cuadrada otros dos cuerpos de planta octogonal, el primero con ventanas en cuatro lados y el segundo en los ocho introduciendo el sentido de ligereza a medida que se alcanza mayor altura. El conjunto se remata con un chapitel de pizarra.

Entre 2009 y 2010 se realizó una importante restauración de la iglesia con reparaciones en cubierta y coro, realización de sondeos arqueológicos que dejaron visibles antiguos muros del templo con proyecto de Javier Pereras y Miguel Ángel Cabas. El chapitel de la torre se quemó en la guerra civil y se rehízo en 1957. Con la documentación gráfica existente se ha procedido, según proyecto del arquitecto Enrique Nuere Matauco, a la recuperación de la estructura de madera del chapitel original.





La Solana. Restauración de la iglesia y el chapitel de la torre.

La *torre de la iglesia de la Asunción de Valdepeñas* es también un proyecto de Núñez de la Barrera que reside en esta ciudad desde 1727. Una torre que, en sus cuerpos superiores, se hace ligera con la apertura de huecos en cada uno de sus ocho lados. Los dos cuerpos superiores, perforados soportan el chapitel superior conformando un volumen de gran altura y con un especial sentido de ligereza.

Torres construidas con elementos sólidos en sus bases con piedra y ladrillo de grandes espesores. Sin embargo, las zonas elevadas se diseñan como elementos ligeros con estructuras interiores de madera en los chapiteles y recubrimiento de pizarra o elementos metálicos como plomo o zinc. Y por ello son elementos que, sometidos a los esfuerzos del viento y a las acciones de la lluvia requieren continuos mantenimientos. Las imágenes de la restauración de la torre de Valdepeñas de 1897 dan cuenta de alguna de estas actuaciones de reparación del chapitel en la que se modifican elementos según diseño del arquitecto Vicente Hernández<sup>18</sup>.



Nº 1(bis).- Arreglo chapitel de la torre parroquial Nuestra Señora de la Asunción - Valdepeñas (Ciudad Real) Año 1897

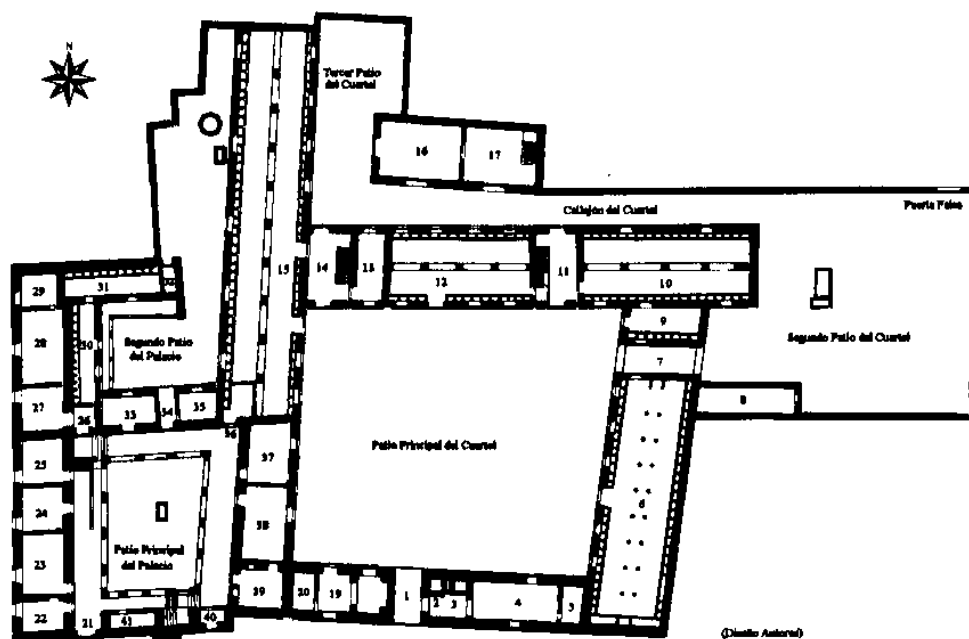


Nº 1.- Arreglo chapitel de la torre parroquial Nuestra Señora de la Asunción - Valdepeñas (Ciudad Real) Año 1897

Reparaciones en la torre de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Valdepeñas. 1897.

El *cuartel de caballería de Almagro*<sup>19</sup> se concibe como un elemento militar y como una referencia para confirmar la capitalidad de Almagro. Manuel de Navalcerrada, ingeniero militar, interviene en este proyecto estando vinculado a obras en el río Guadiana y a este proyecto de Almagro<sup>20</sup>. El Concejo sugirió la utilización de los Palacios Maestrales para este fin y Valparaíso nombró comisionados de la obra a don Juan de Urrea, alcalde mayor de la Intendencia de la Mancha y a don José Domínguez, encargando la dirección de la obra al ingeniero militar Manuel de Navalcerrada<sup>21</sup>.

La obra pretendía dar cabida a 120 caballos y a los oficiales del regimiento, pero pronto Navalcerrada vio la imposibilidad de ubicar allí esa cantidad de animales y propone destinar el edificio sólo a residencia de oficiales buscando otra ubicación para los animales. Los planos conservados en el Archivo General de Simancas presentan un proyecto general del edificio<sup>22</sup>.



El edificio se desarrolla con la base de los Palacios Maestrales construyendo una ampliación con fachada a la iglesia de san Bartolomé todavía existente frente al edificio y que cerraba el ámbito de la plaza en este lado. El acceso principal que se producía por la ampliación situada a la derecha de los Palacios Maestrales comunicaba con un patio de 1200 metros cuadrados

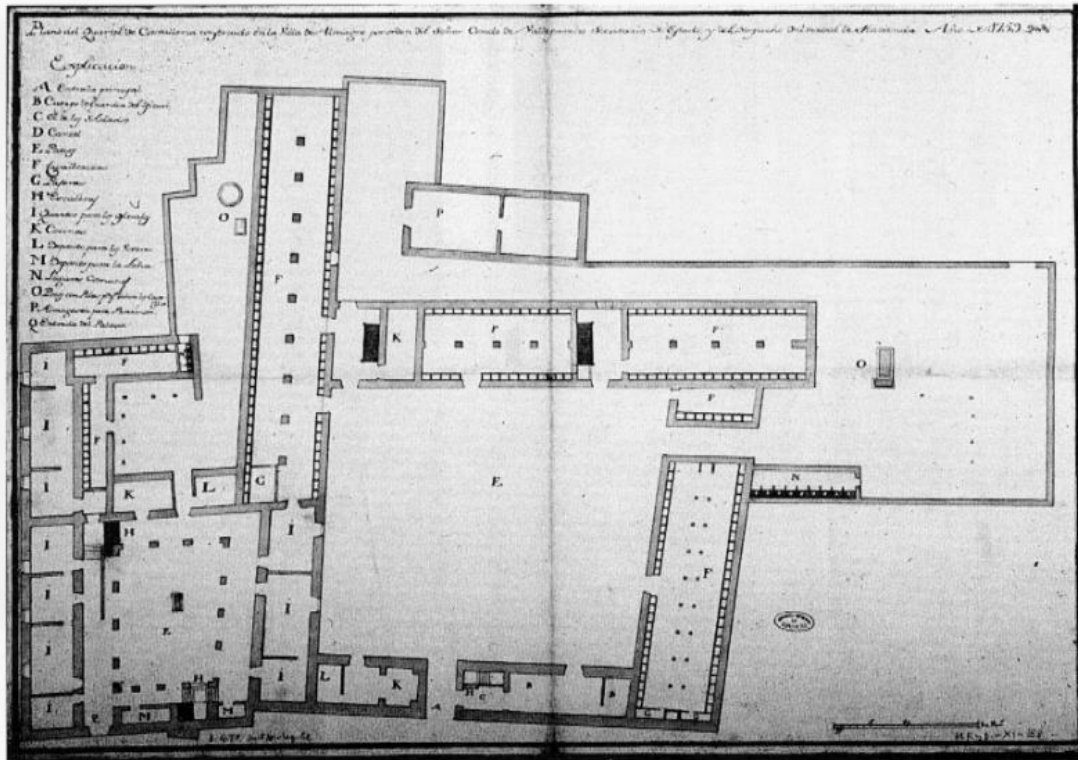
donde podían guardarse los caballos. Cerrando el lateral derecho dos naves separadas por veinte columnas para estancia de las caballerizas. Al fondo del patio otras caballerizas separadas por pilares en su centro.

La crujía Oeste del edificio aprovechaba los espacios de los palacios maestres y a continuación de ellos construía otras salas de caballerizas que se introducían en parte en el colegio de la Compañía<sup>23</sup>. Al trasladarse el Sacro Convento de Calatrava a Almagro en 1802 esta será una de las zonas más transformadas.

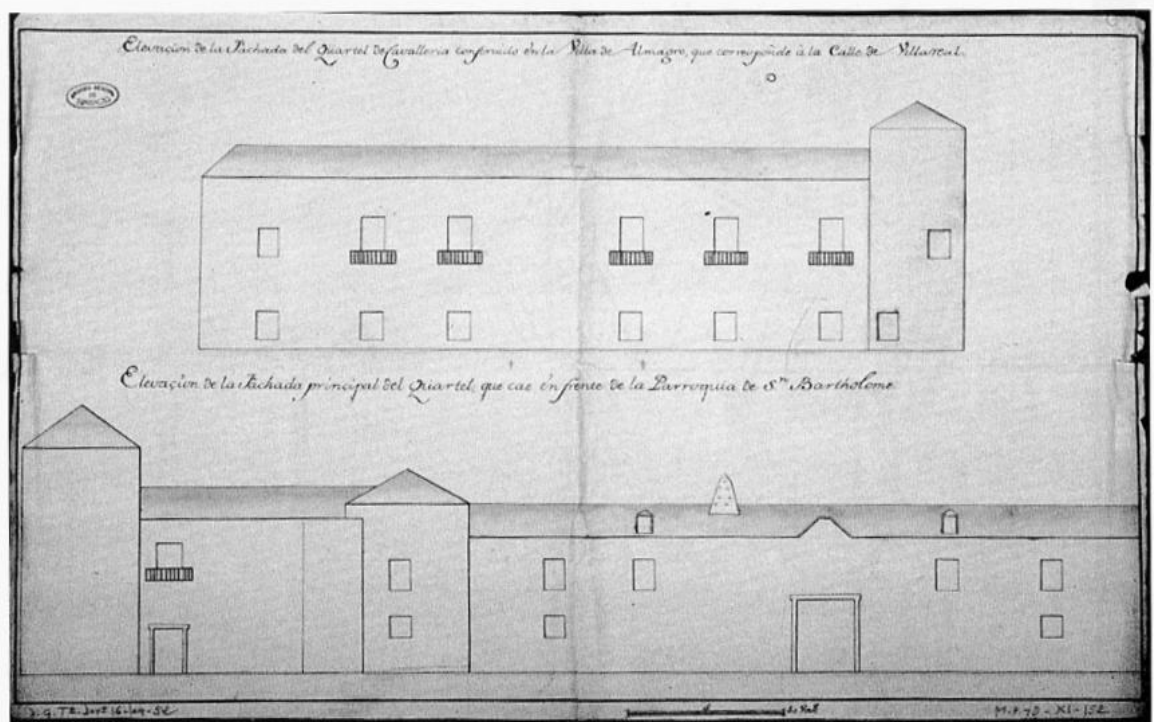
“Los palacios se reservaron íntegramente para el aposento de los oficiales y altos mandos, sin olvidar las habitaciones que se destinaron al capellán y al cirujano, figuras imprescindibles en este tipo de edificios militares. Del mismo modo, las caballerizas de los oficiales se disponían en el segundo patio, con una infraestructura semejante a las del cuartel”<sup>24</sup>. El traslado del sacro convento de Calatrava en 1802 será supervisado por Silvestre Pérez arquitecto de la Academia y representará cambios importantes en el edificio<sup>25</sup>.

En 1874 un incendio provocado por la caída de un rayo destruyó partes del edificio que será vendido en desamortización el 5 de enero de 1888 fijándose el remate de la subasta en 4.120 reales. Desde ese momento pasó a manos privadas segregándose en diferentes propiedades<sup>26</sup>.

En el edificio residencial de dos plantas que ocupa el solar en la actualidad se conservan numerosas referencias y construcciones del antiguo cuartel de caballería. La leyenda en piedra que se mantiene en la fachada hace referencia a su presencia y el portón de acceso al gran patio posterior coincide con el de acceso de caballerías al patio interior. En el fondo se conserva parte de las cuadras con un volumen de gran altura y estructura de madera de gran interés. Los huecos existentes en el muro colindante con los palacios maestres (hoy Museo Nacional de Teatro) conservan restos de antiguas estancias.



Planta del Real Cuartel de Caballería de Almagro. Año 1759. ¿Manuel de Navalcerrada? A.G.S., Mapas, Planos y Dibujos, XI-153, procedente de la Dirección General del Tesoro, Inventario 16, Guión 24, legajo 52.



Alzado de las fachadas de los Palacios Maestrales y del Real Cuartel de Caballería de Almagro. Año 1754. Manuel de Navalcerrada. A.G.S., Mapas, Planos y Dibujos, XI-152, procedente de la Dirección General del Tesoro, Inventario 16, Guión 24, legajo 52.



Restos del Cuartel de caballería en el edificio colindante con el Museo del Teatro.

### 3.4. Mercedarios de Herencia y agustinos de Fuenllana.

El *convento de los mercedarios de Herencia* se fundó el 13 de noviembre de 1656 por don Juan José de Austria, gran prior de la Orden de san Juan. La fundación se planteaba en unas casas pertenecientes a los Mercedarios y donadas por Francisco Román de Arenas y Catalina Rodríguez. En la donación se decía: “toda capilla mayor ha de ser de S.A., don Juan de Austria, poniendo su arma en la capilla y en la puerta del convento. Así mismo en la sacristía o en otro lugar público que S.A. eligiese se ha de poner una estatua, lienzo o tabla de don Juan de Austria, con título de inscripción de fundador y patrón perpetuo del convento”. Las casas estaban en la calle Real de Herencia “linderas con Pedro Vida y Andrés Ramírez”. Entre diferentes donaciones “el convento de Herencia se fundaría con un otorgamiento inicial por parte de la Orden de la Merced de 8.548 reales de renta anual”<sup>27</sup>.

Las obras debieron prolongarse largos años y en el exterior del crucero hay una inscripción que dice “Maestro Juan de Arenas 1734” que estaría en ese momento al cargo de las obras. Del convento solamente se conserva la iglesia de planta jesuítica. La fachada tiene una composición similar a muchos edificios de la época como la iglesia de san Juan Bautista de Toledo o el convento del Carmen de Campo de Criptana. Está formada por tres cuerpos, uno central y los dos laterales con torreones (uno de los cuales se construyó ya en el siglo XX). Las pilastras de ladrillo separan el cuerpo central de los dos laterales. En el centro, la portada en piedra tiene un cuerpo inferior rematado con arco de medio punto entre pilastras y un escudo del fundador. El segundo está rematado por un frontón curvo con una hornacina inferior. Encima de este elemento, una ventana que ilumina el coro. Este cuerpo central se remata con frontón triangular con ojo de buey en su centro.

Las dos torres laterales sobresalen por encima del volumen central con un cuerpo con huecos para las campanas. Los encintados de ladrillo y los planos de mampostería van marcando la composición de cada una de las partes del conjunto que tiene una unidad en el uso de los materiales. El padre fray Manuel de San Antonio describía el edificio en 1788 diciendo que la iglesia convento tenía dos capillas principales a los lados, la primera llamada del

Santo Cristo del Consuelo y en la que están enterradas personas de las más nobles y esclarecidas de este pueblo y la segunda llamada de san José muy adornada y acompañada de varias reliquias auténticas y en relicarios muy adornados y dorados y también otras pinturas exquisitas con cuadros dorados. A finales del siglo XIX se establecieron los mercedarios calzados con permiso del obispo, de febrero de 1900. En la guerra civil se destruyó el retablo del siglo XVIII y algunos elementos de la iglesia y el convento. Los mercedarios regresaron a Herencia el 22 de septiembre de 1939 y comienza entonces un proceso de recuperación de la iglesia. La zona conventual está actualmente destinada a servicios municipales.

*El convento de los agustinos de Fuenllana*, lugar de nacimiento de santo Tomás de Villanueva, fue fundado, junto a la iglesia dedicada al santo, en 1735 terminándose en 1746.

En la actualidad se conserva solamente el convento que conserva un claustro de planta rectangular. El espacio está diseñado con las normas de Vignola utilizando un estilo toscano si bien la construcción en piedra le da un especial carácter al conjunto. La planta baja tiene pilastras toscanas de grandes dimensiones entre cada hueco que tiene arco de medio punto superior y un hueco de ventana adintelado. Un entablamento separa este cuerpo del superior que tiene el mismo esquema que el de la planta baja, pero de menor altura por lo que se utilizan arcos carpaneles. Sobre la cornisa, una leyenda describe la fundación y en cada uno de los lados, en el centro, símbolos agustinos.

El uso de materiales pétreos de diferentes coloraciones pone el acento en determinados elementos de la composición. La forma de los arcos de ambas plantas y los dinteles de los huecos con el despiece de sus elementos están realizados con una arenisca de color rojo intenso que contrasta con los planos generales y la piedra utilizada en las pilastras que van marcando el ritmo regular de la composición. Junto a estas coloraciones, un despiece estudiado de las piezas, en una estereotomía, que va definiendo cada una de las partes de la composición.

El edificio se levantó sobre el propio solar de la casa de su abuelo materno García Castellanos y de su propia madre Lucía Martínez Castellanos.



En la fachada de acceso al edificio hay tres puertas con balcones superiores, de las que solo la de la izquierda, que es la de acceso al monasterio, corresponde a la arquitectura y destino inicial del mismo. Sobre los tres balcones, medallones con diferentes decoraciones: el de la izquierda contiene, en bajorrelieve la efigie y el escudo de Santo Tomás de Villanueva, el del centro la efigie de santa Rita de Casia y el de la derecha la de San Nicolás de Tolentino.

La comunidad de frailes agustinos estuvo en el convento apenas un siglo y abandonaría el convento el padre prior de la comunidad Fray Toribio del Río con motivo del decreto desamortizador del ministro Juan Álvarez Mendizábal. En 1851 se cedió al pueblo el convento para iglesia parroquial, casas consistoriales, escuelas de primera enseñanza y cárcel nacional. El edificio fue declarado B.I.C en 1992. Hoy es sede del ayuntamiento, ubicándose en una de sus estancias el museo municipal y la Iglesia.

*Un tiempo de construcciones singulares como el edificio de los jesuitas de Almagro que es en sí mismo todo un tratado del Barroco de este momento. Y junto a ello la presencia de diferentes órdenes religiosas: los trinitarios en Alcázar de san Juan, los mercedarios en Herencia y los agustinos en Fuenllana que construyen sus conventos de los que quedan esencialmente las iglesias. Junto a este repertorio barroco, edificaciones de espacios religiosos que siguen la sobriedad de momentos anteriores.*

---

<sup>1</sup> Chueca bromea con el churriguerismo “un nombre que por su misma fonética es como una onomatopeya de lo que el estilo nos sugiere”.

<sup>2</sup> CHUECA GOITIA, Fernando, 2001, p. 343.

<sup>3</sup> HERVAS Y BUENDIA, Inocente, 2003, *Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, t. I. Edición facsímil, Ciudad Real, Diputación Provincial, p.483. La visita de 1742 decía que se estaba construyendo la bóveda con cuatro florones de talla dorados en los cuadros de la media naranja

<sup>4</sup> HERVAS Y BUENDIA, Inocente, 2003, p.481. El retablo sin policromar probablemente se construyó entre 1750 y 1755.

<sup>5</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Elena, 1997, p. 283.

<sup>6</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Elena, 1997, p. 229

<sup>7</sup> Los vecinos de Almagro aportaron 95.616 reales de vellón. DIEZ DE BALDEON, Clementina, 1993, en *Almagro. Arquitectura y sociedad*, Toledo, JCCM, p. 217.

<sup>8</sup> DIEZ DE BALDEÓN, Clementina, 1993, p. 211.

<sup>9</sup> Archivo Histórico Nacional. Órdenes Militares. Calatrava. Legajo 3650 n2 planos 1 a 4

<sup>10</sup> En uno de los títulos dice Expulsos, en otro Gesuitas y en otro Regulares Expulsos

<sup>11</sup> Sigue las líneas del proyecto de Francisco de Mora para la iglesia de San Bernabé en El Escorial de Abajo.

<sup>12</sup> “El *modo nostro o modo propio* de los seguidores de san Ignacio de Loyola llegó a ser codificado en una serie de planos que hacia 1580 el padre general Mercurian envió a las provincias española para que sirvieran de modelo de las nuevas iglesias. Con ello los Provinciales sólo debían elegir entre el modelo que más les conviniese en cada caso, facilitando de este modo, el enojoso trámite vigente desde 1565, por el cual los planos de las nuevas construcciones debían ser remitidos a Roma para su aprobación por el Padre General que podía hacer cuantas modificaciones estimase convenientes”. DIEZ DE BALDEON, Clementina, 1993, p. 217.

<sup>13</sup> Es el empleo de un elemento estructural como motivo decorativo. “Estamos pues ante una cúpula verdaderamente barroca que justifica el artificio, lo extravagante y caprichoso de una decoración que acaba con los presupuestos de pureza estructural y la desornamentación herreriana que caracterizaron los edificios de la Compañía en la primera mitad del Seiscientos” DIEZ DE BALDEON, Clementina, 1993, p.223.

<sup>14</sup> La cúpula de 11 metros de diámetro alcanza los 33 metros de altura en el arranque de la linterna

<sup>15</sup> DIEZ DE BALDEON, Clementina, 1993, p. 221.

<sup>16</sup> FISAC SERNA, Miguel. *Memoria del proyecto de restauración de la iglesia de San Bartolomé*. Marzo de 1980. AFF 322.

El aparejador e la obra será Eduardo Villaverde Chaves y el contratista José María Garmendia Iparraguirre de Deva (Guipúzcoa).

En esta restauración la iglesia se pinta en su interior de blanco en todos sus elementos adquiriendo el valor del espacio en toda su plenitud.

<sup>17</sup> El proyecto tenía un presupuesto de contrata de 4.862.640 pesetas con honorarios de arquitecto de 275.497 pesetas y 124.450 de aparejador. En el documento de proyecto se incluyen los planos históricos del edificio del

---

O.O.H.H. Calatrava. Legajo 3650 nº 2 planos 1 a 4. Fachada del Colegio que fue de los Expulsos y de la casa de los grandes Maestros de la orden de Calatrava en la villa de Almagro. La obra se recibió en junio de 1981 por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Museos. Javier Tusell Gómez como Director General encargó el proyecto.

<sup>18</sup> En 1994 se volverá a restaurar el revestimiento del chapitel de la torre.

<sup>19</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y ZAPATA ALARCÓN, Juan, 2003, *La construcción del Real Cuartel de Caballería de Almagro (Ciudad Real). Y la intervención de don Francisco Gaona y Portocarrero, conde de Valdeparaiso.*

[https://previa.uclm.es/ceclm/librosnuevos/2003octubre/doc\\_electronicos/PDF\\_HERRERA\\_CUARTEL\\_CABALLERIA\\_ALMAGRO.pdf](https://previa.uclm.es/ceclm/librosnuevos/2003octubre/doc_electronicos/PDF_HERRERA_CUARTEL_CABALLERIA_ALMAGRO.pdf)

<sup>20</sup> CAPEL SAENZ, Horacio, 1982, *Los ingenieros militares en España siglo XVIII: Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial.*

<sup>21</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y ZAPATA ALARCÓN, Juan, 2003, p. 486.

<sup>22</sup> AGS. La nota 25 del artículo de HERRERA MALDONADO Y ZAPATA ALARCÓN, Juan, 2003, explica la diferencia de fechas y ubicación de la documentación encontrada.

<sup>23</sup> En los planos del Colegio de la Compañía una marca indica la posible ocupación por parte del Cuartel de caballería.

<sup>24</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y ZAPATA ALARCÓN, Juan, 2003, p. 501.

<sup>25</sup> CORCHADO SORIANO, 1978, "Traslado y supresión del Sacro Convento de Calatrava", en *Cuadernos de Estudios Manchegos* nº 5, II época, La Solana, pp. 203-271.

<sup>26</sup> Las viviendas colindantes con el edificio de los palacios Maestrales rehabilitados para sede del Museo Nacional de Teatro conservan muchas referencias del antiguo cuartel. El edificio del fondo con estructuras de madera de gran calidad es parte de las caballerizas existentes en esta zona. El muro colindante con los palacios maestres tiene huecos y espacios que podrían corresponder con esta zona que se corta interiormente en la galería actualmente existente en el Museo.

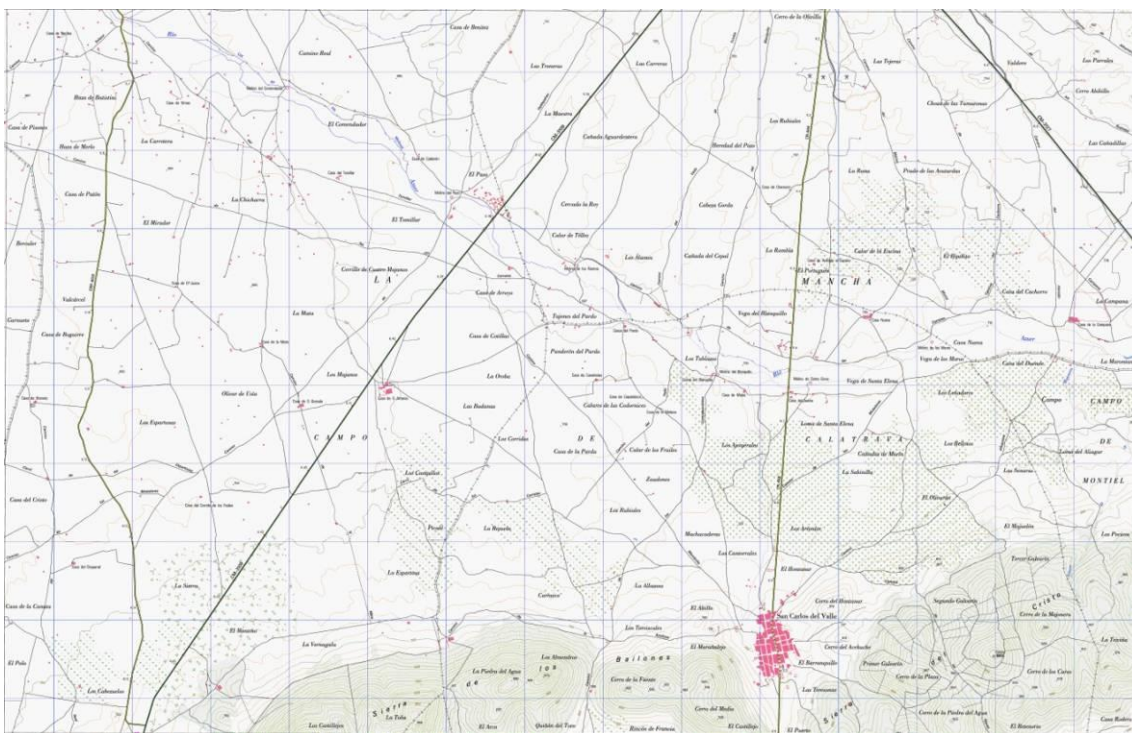
<sup>27</sup> HUERTA GARCIA, Florencio; MUELA FERNANDEZ, Nieves Esther y POVEDA DE CAMPOS, Irene, 1991, *Herencia y la Orden de san Juan (siglos XII-XX)*, Ciudad Real, BAM nº 66, p.227. Sobre la iglesia y convento pp. 223-235.



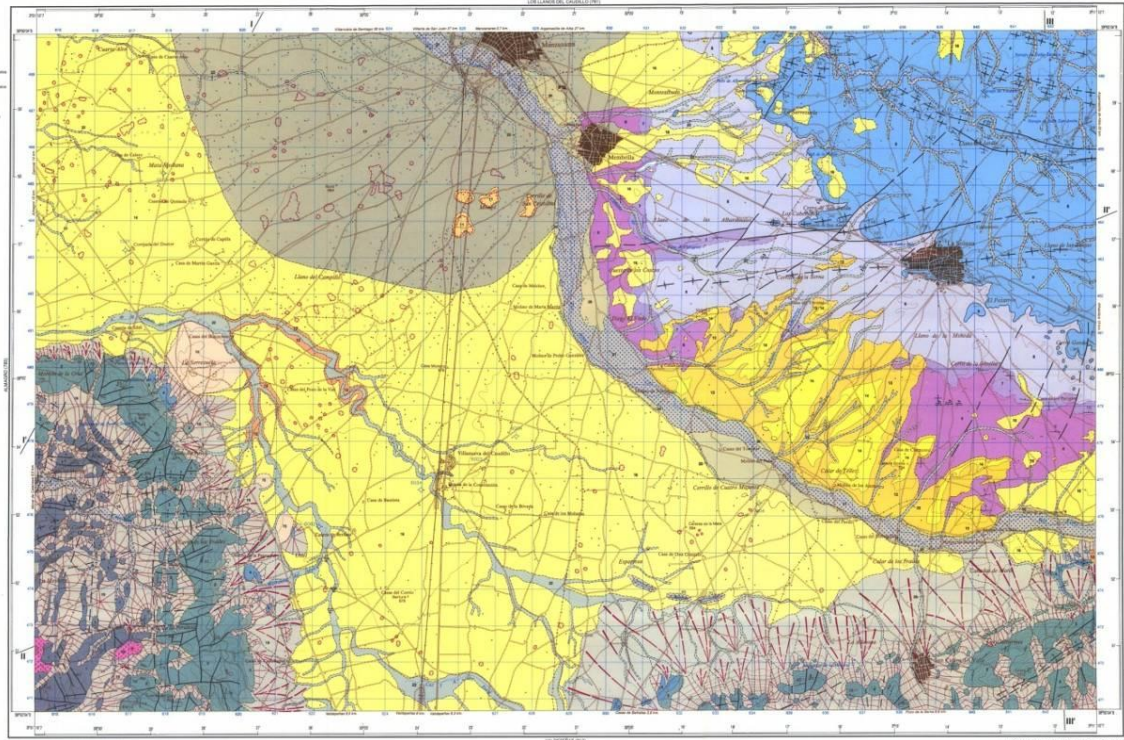
#### **4. SAN CARLOS DEL VALLE. IGLESIA Y CIUDAD.**

En el centro del triángulo comprendido entre Manzanares, Valdepeñas y Villanueva de los Infantes se sitúa la localidad de San Carlos del Valle. Un municipio con una superficie de 58 km<sup>2</sup> y una población de 1.184 habitantes en el año 2015.

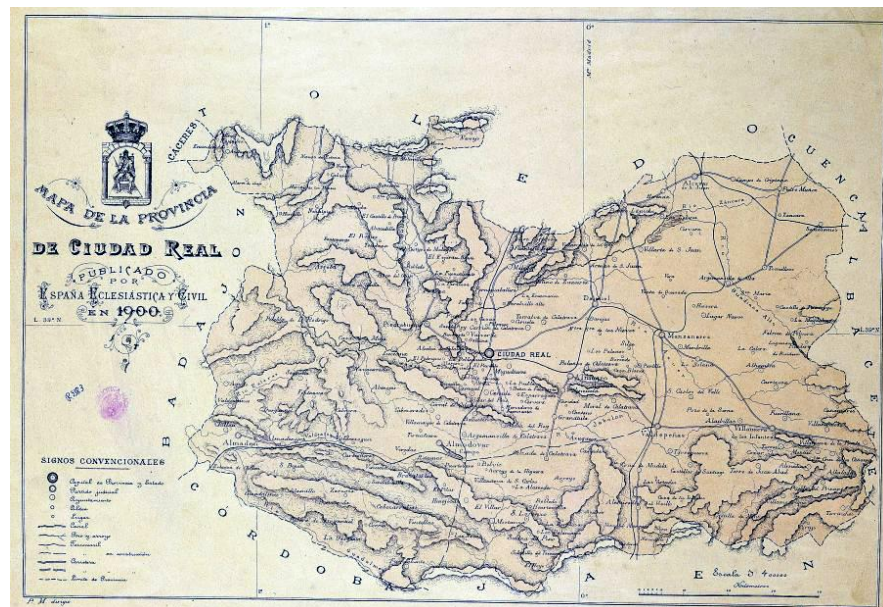
En la Hoja 786 C del Instituto Geográfico, San Carlos del Valle aparece situado en una zona llana del Campo de Calatrava, protegido en el Sureste por la Sierra del Cristo con cerros como el de la Plaza, el del Cristo con 1013 metros de altura, el de la Mojonera y el Cerro de los Curas. En el Suroeste están el Cerro del Medio y el Cerro de la Fuente con 900 metros de altura que conforman la Sierra de los Bailones. Una situación geográfica singular que protege el conjunto urbano en su fachada sur y lo deja abierto hacia la zona llana del Campo de Calatrava en el Norte. La carretera CR 644 atraviesa la población de Norte a Sur uniendo el municipio con La Solana y la carretera que une Valdepeñas con Villanueva de los Infantes.



Un espacio singular en su geología con la presencia de las dos sierras en su parte sur, en el límite entre la llanura manchega occidental y los Campos de Montiel. El sector SE del plano (donde se sitúa San Carlos del Valle) está ocupado por los escarpes cuarcíticos de la Sierra de los Bailones y de la Sierra del Cristo, con una orientación OSO-ENE, que originan una orografía abrupta que alcanza los 1012 metros de altitud en el vértice Cristo<sup>1</sup>..



Las dos sierras cierran visualmente el conjunto urbano de San Carlos del Valle con un contraste de esta zona SE con la zona del Terciario Superior del espacio próximo. Las formaciones montañosas del fondo establecen una banda de 25 Kilómetros que definen el escenario natural del pueblo que se abre en el valle entre las sierras de los Bailones y del Cristo. En el Mapa de 1900 denominado Mapa de la provincia de Ciudad Real, publicado por España eclesiástica y civil, se indicaban las carreteras de Manzanares a Villanueva de los Infantes pasando por la Solana, la de Infantes a Valdepeñas y la de Valdepeñas a Manzanares y en el centro de este triángulo San Carlos del Valle y el Pozo de la Serna.



En la zona se han encontrado vestigios de civilizaciones prehistóricas, romana y árabe, sin embargo, el origen de la localidad de San Carlos del Valle está relacionado con la desaparecida ermita de Santa Elena, construida probablemente en el siglo XII o XIII, y que hasta el siglo XVIII fue una sencilla construcción, en una de cuyas paredes aparecía pintada la imagen del Santo Cristo del Valle.

Durante el siglo XVI surgió, en torno a dicha ermita, el primer asentamiento fijo de la población. El aumento de las peregrinaciones, para rogar al Cristo, determinó a la Corona y al Consejo de Órdenes Militares a construir una nueva ermita y unas dependencias que dieran albergue a los peregrinos. Sin embargo, junto a esta razón, había una voluntad de realizar una construcción emblemática tanto del lugar como de la propia Corona. Eso explicaría el proyecto de arquitectura especialmente pensada y diseñada, en el que se hacen presentes también las tradiciones populares, para la construcción de un gran edificio monumental y un entorno urbano que van a construirse de manera conjunta.

### **1. El santuario del Cristo del Valle.**

Muy próximo a la fundación de Nuevo Baztán, a partir de 1713, se llevó a cabo la construcción de un santuario de romería en honor del Santo Cristo del Valle de Santa Elena y, junto al edificio, una plaza con un primer poblado de colonos procedentes de Membrilla, en cuyo término municipal se encontraba en el siglo XVI la ermita de Santa Elena luego dedicada al Cristo<sup>2</sup>.

Este núcleo urbanístico del reinado de Felipe V fue aumentando en población y por ello necesitaba reordenar su organización de viviendas, por lo que, en 1787, como consecuencia de las nuevas poblaciones carolinas, se trazó un nuevo poblado borbónico que en el año 1800 fue convertido en la villa independiente de San Carlos del Valle de Santa Elena, con un conjunto arquitectónico organizado en cuadrícula, alrededor del núcleo representativo de 1713<sup>3</sup>. Una estructura urbana de gran interés que supone un trazado singular, en el cual la iglesia y la plaza son elementos centrales del conjunto. San Carlos del Valle se construye como otras nuevas poblaciones del siglo XVIII, como puede ser el caso de la villa de Almuradiel, que, perteneciente al conjunto de Sierra Morena, se situó sin embargo en la misma provincia de Ciudad Real, al norte de Despeñaperros y junto al revitalizado camino que desde aquel puerto llevaba hasta Valdepeñas<sup>4</sup>.

Hay, sin embargo, aspectos singulares en la construcción de San Carlos del Valle: en primer lugar la personalidad jurídica de su promotora, la Orden Militar de Santiago en cuyo Campo de Montiel se halla Membrilla; en segundo lugar, la circunstancia de que en este pueblo se suman dos diferentes modalidades del urbanismo español del siglo XVIII: por un lado, el casticismo barroco del conjunto de iglesia y plaza cerrada del tipo desarrollado por

Churriguera en el Nuevo Baztán, y por otro el urbanismo racional o “clásico” del plano de 1787, y que como el de las colonizaciones andaluzas tiene la influencia de los maestros europeos del Barroco que los reyes de la nueva dinastía fueron incorporando al trabajo en la Península. La conjunción de elementos barrocos e ilustrados en una misma realidad es uno de los elementos singulares, desde el punto de vista urbanístico y formal, que dan un especial atractivo al conjunto. Una conjunción de elementos que establece un contraste singular y que constituye en esa complejidad y contradicción uno de sus valores formales más importantes.

Una estructura urbana que tiene su origen en la construcción religiosa a la que se quiere dotar de un nuevo valor con la presencia de elementos que van a conformar un núcleo construido con un espacio común en su interior. Y una estructura inicial en la que se conjugan la arquitectura religiosa elaborada y una arquitectura popular para las viviendas y edificios complementarios que establecen un conjunto inicial singular en el espacio cerrado de la plaza que es el origen de la población.



Vistas aéreas de la población finales del siglo XX.



El proceso de fundación y colonización de San Carlos del Valle fue llevado a cabo bajo la supervisión y el impulso de la Orden de Santiago, la que aún en 1846 proveía el curato de primer ascenso de la iglesia parroquial (erigida en 1787) del Santísimo Cristo del Valle<sup>5</sup>.

En 1786, “por unos problemas sobre abusos de pastos surgidos dos años atrás entre los colonos del Santo Cristo y los habitantes de Membrilla, se aprobó, con el dictamen favorable del Real Consejo de las Ordenes Militares, la Resolución declarando lugar del Cristo del Valle de Santa Elena y ayuda de parroquia de Membrilla”<sup>6</sup>. Este fue el primer paso para que se trazara y ordenara, entre 1787 y 1795, la nueva población de San Carlos del Valle, trabajo que se hizo bajo la dirección del juez de comisión don José Francisco Coll y Puig, gobernador de la villa de Manzanares, por especial nombramiento del Real Consejo de las Ordenes<sup>7</sup>. Poco a poco se acometieron las obras y para el 29 de diciembre de 1800 el rey Carlos IV promulgaba la Carta Real y el privilegio que transformaba la villa de San Carlos del Valle de Santa Elena de lugar en villa independiente.

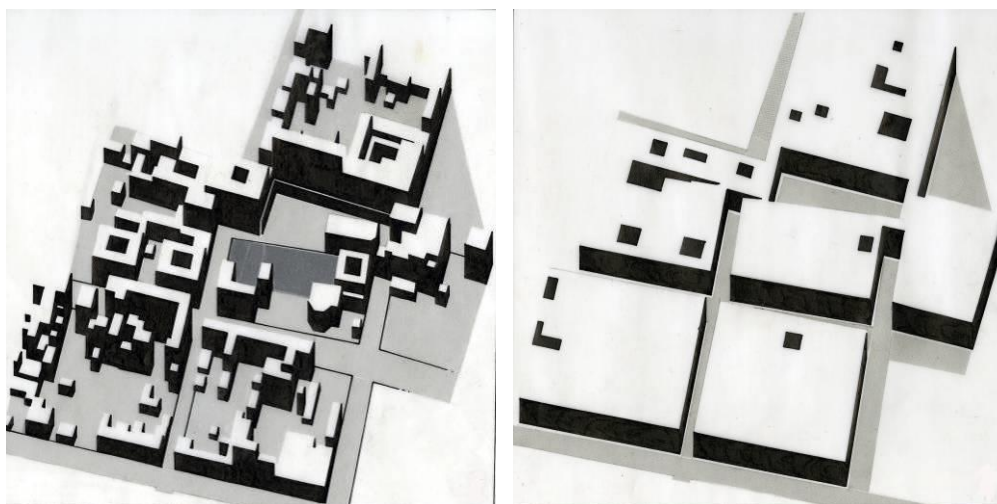
Los dos procesos de 1713 y el de 1787, fueron realizados por iniciativa de la Orden Militar. Hay actuaciones similares, como la renovación barroca de la ermita del Santo Cristo de la Palma en Tembleque (Toledo), por iniciativa del Gran Maestre de la Orden de Calatrava a finales del siglo y la creación de Villanueva de San Carlos en el quinto “El Pardillo” de Belvís de Calatrava, que, en 1773, alcanza el rango de villa independiente por deseo del Comendador de la Orden de Calatrava el duque de Montellano<sup>8</sup>. Junto a Amuradiel y Villanueva de San Carlos, fue la tercera nueva población de la actual provincia de Ciudad Real<sup>9</sup>. La aparición de San Carlos del Valle como municipio de colonos emancipados fue la culminación de un proceso de enajenación surgido en el seno de la Orden de Santiago, una especie de desamortización voluntaria. Las actuaciones desamortizadoras como la que alumbró la nueva población de San Carlos del Valle estuvieron en relación con los idearios de intelectuales ilustrados con capacidad ejecutiva en estas instituciones<sup>10</sup>.

Estas colonizaciones no fueron los únicos ni aún los más expresivos, en opinión de Chueca Goitia, ejemplos de aplicación de los principios del urbanismo barroco en nuestra nación. La disposición escenográfica y monumental de la ciudad fundamentada en la línea recta, la perspectiva larga y el programa uniformador, se observa mejor en las intervenciones del marqués de Vadillo y de Carlos III en Madrid y en los sitios Reales de La Granja, San Fernando de Henares y Aranjuez, y aún en las bases navales de El Ferrol, la Barceloneta o San Carlos de la Isla del León, o en poblaciones reales del empeño directo del monarca, como el caso de San Carlos de la Rápita.

Estas pequeñas actuaciones, de sobriedad funcional, como ocurre en San Carlos del Valle son expresión directa de que el régimen absolutista no se orientaba sólo hacia la manifestación del esplendor cortesano o hacia la grandiosidad arquitectónica. Existe siempre el deseo fundamental, en palabras de Chueca Goitia, de buscar el bienestar de los súbditos, mejorando las

condiciones de país. Detrás del escenario barroco existe la voluntad de construir un mundo mejor, una aspiración verdadera y generosa. En suma, del racionalismo que llegará en el Siglo de las Luces, con todo lo que supuso de transformación del arte y del pensamiento científico, social y político. Hay una visión práctica de convertir el referente religioso en un elemento que consolide una población en la que los colonos puedan desarrollar su actividad y encontrar un espacio de residencia y convivencia. Una voluntad en la que los valores religiosos se unen a una realidad social y política que convierte el proyecto de San Carlos del Valle en una experiencia singular.

La población se organiza en grandes parcelas rectangulares que forman una trama ortogonal entre ellas. Tal y cómo se configuran en la actualidad y analizando las permanencias de los originales trazados se evidencian tres tipos básicos de parcelas. Las de planta cuadrada aproximadamente miden 55x60 metros; otras de planta rectangular son de 54x105 con una longitud prácticamente doble de la anchura y finalmente hay algunas que llegan a los 138 metros de longitud frente a los 56 de anchura. Proporciones en las que las diferentes parcelas se organizan en su perímetro con fachada a alguna de las calles de la trama dejando espacios y patios interiores de generosa amplitud. Se genera así un espacio de densidad baja con fachadas a los viarios principales que van de los siete a los doce metros de anchura media con grandes espacios libres interiores que permiten acoger las necesidades agrícolas de la zona. En esta trama, la plaza de forma trapezoidal con lados de 48, 15, 50 y 23 metros tiene la longitud básica de las parcelas y una anchura la mitad de ellas definiendo así una importancia más por la presencia de sus elementos singulares que por la dimensión general de la misma que mantiene una proporción equilibrada y austera respecto del conjunto urbano. Y junto a ello, en los espacios centrales, surgen parcelas de grandes dimensiones que se organizan con una estructura de patio interior que han permitido transformaciones y usos públicos en épocas recientes.



Dibujos con la volumetría de la plaza y espacios colindantes.

## 2. Una iglesia de peregrinación

En el sitio de una ermita dedicada a Santa Elena, al menos desde el siglo XVI, la creciente devoción por una imagen pintada del Santísimo Cristo del Valle condujo a la construcción de una iglesia de planta central en un contexto barroco rural, influenciado por la Contrarreforma. Entre 1713 y 1729 se construyó una iglesia de estilo barroco, dentro del pleno barroco de principios del siglo XVIII. Es un edificio de concepción compleja y elegante, refinada y cortesana que nos hace pensar en una traza procedente quizá de la Corte con referencias a los grandes arquitectos del momento. No alcanza, sin embargo, la renovación del estilo riberesco que tanto se aproxima al virtuosismo del rococó<sup>11</sup>. El programa ambicioso y la riqueza de la Orden de Santiago están en la base de su proyecto, realizado por Juan Alejandro Núñez de la Barrera.

Tiene planta de cruz griega inscrita en un cuadrado que se cubre con una gran cúpula encamonada (vuelta al exterior por un alto tambor octogonal realizado por una superestructura de cinc y pizarra ligeramente apuntada y adornada con ocho buhardas ovaladas), con un gran chapitel que se corona con una linterna poligonal y un esbelto obelisco. En los ángulos del cuadrado, entre los brazos de la cruz, cuatro torres ochavadas se rematan en chapiteles más pequeños, que crean una composición simétrica en torno a la torre central. En su curiosa versión del Templo de Salomón, tanto su planta centralizada como la tendencia ascendente de su alzado, enfatizada por el obelisco de remate (símbolo solar y cósmico), suponen la idea de una iglesia de peregrinación, semejante en muchos aspectos a los ejemplos centro europeos similares<sup>12</sup>.

“La edilicia del siglo XVIII en Ciudad Real estará monopolizada por una familia de arquitectos, los Núñez de la Barrera o Barreda, naturales de la villa de Membrilla. El padre Miguel Núñez, ejerció como maestro de obras del Concejo de dicha villa en donde nacieron sus hijos, Tomás y Juan Alejandro, este último en el año 1692 como especifica en el contrato de las obras de la torre del convento de la Asunción de Almagro, fechado en 1727, en el que afirma tener la edad de 35 años”<sup>13</sup>.

### *2.1. La imagen externa.*

La planta cuadrada genera cuatro fachadas casi iguales en sus dimensiones (en torno a los 21 metros cada una de ellas de anchura) y que aparecen inicialmente como simétricas debida a la fuerte presencia del elemento centralizador de la cúpula central y la presencia de los torreones en las esquinas. Sin embargo, cada una de ellas tiene una lectura y una composición diferenciada por su valoración y su funcionalidad dentro del esquema sencillo del conjunto. La fachada principal tiene el gran arco que marca la entrada con la imagen del Cristo en su parte superior y las columnas de adorno en sus dos laterales, lisas en la parte inferior, y salomónicas en la superior. Los almohadillados de la piedra a ambos lados en el cuerpo inferior y superior crean formas en relieve que resaltan con las sombras de la luz natural generando un plano complejo. El gran arco, que comprende toda la altura de la zona, marca el punto de acceso principal al templo. El cuerpo se prolonga lateralmente hasta los extremos dejando lugar en la zona superior al arranque de las dos torres de planta octogonal que crean formas que rompen el plano del frente en estos dos laterales. Los planos de ladrillo crean superficies lisas de las que destacan, por su coloración y formas, los elementos realizados en piedra arenisca de color tostado. Las sillerías de esquinas marcan, con formas escalonadas, su presencia y las diferentes cornisas y salientes del edificio, así como sus decoraciones de remates de cornisa y elementos interiores de la portada componen un plano complejo y rico en matices y visiones.

La fachada lateral derecha que tiene también acceso directo al interior del templo simplifica ligeramente el arco de acceso ahora con dobles columnas a ambos lados y una figura de Santiago en el marco superior. Los remates piramidales superiores, enmarcados por el gran arco con hueco de ventana en su centro, dejan a ambos lados planos sencillos de ladrillo sobre cuya cornisa se levantan las torres laterales y la cúpula central en un segundo plano.

La fachada lateral izquierda está oculta por la presencia del cuerpo de la vivienda del sacerdote que ocupa este lado de la plaza. La fachada posterior mantiene los esquemas de la fachada principal, pero el cuerpo inferior ha quedado reducido a un plano continuo de ladrillo sobre el que destacan las torres laterales y la cúpula superior. La composición del plano sigue normas de equilibrio clásico en sus trazados y proporciones. La altura total del edificio está marcada por el triángulo de 30 grados que marca la coronación superior de la cúpula central respecto de la medida de la base y los diferentes elementos intermedios de torres y cornisas están dimensionadas según proporciones que hemos marcado en los trazados reguladores de los planos de fachadas del conjunto.

Pero siendo esto un elemento significativo del carácter culto de la composición hay una intencionalidad más importante en la volumetría y su visión general del conjunto construido. El cuerpo casi cuadrado de la base deja el apoyo necesario a los cuatro torreones de planta octogonal en sus cuatro esquinas y el espacio central de la cúpula de planta octogonal que sobresale

por encima de ellos. Se generan así perspectivas y visiones de una gran riqueza y complejidad espacial. Desde los frentes del templo los elementos parecen situarse en un mismo plano escenográfico con posiciones apenas diferenciadas, aunque marcadas por su altura que, en la perspectiva cercana, quedan ocultas. Las visiones desde las esquinas ponen de manifiesto la volumetría del conjunto y la riqueza de sus soluciones formales y espaciales. Y, sobre todo, la visión lejana del conjunto acentúa la proporción elevada de la misma como elemento singular en medio de un paisaje de llanuras. Los casi 50 metros de altura de su coronación frente a los 20 de su planta marcan este carácter de verticalidad que, a pesar de su reducida escala, la hacen aparecer como templo de grandes dimensiones y significación en el entorno.

Desde esta perspectiva espacial la iglesia está pensada como iglesia de peregrinación que debe hacerse presente desde la lejanía a los visitantes que se acercan a ella marcando un hito en el territorio, un referente en el camino con la fuerza de la presencia religiosa en medio de un territorio dominado por la orden de Santiago. Los grandes chapiteles de la cúpula central y de los torreones laterales marcan un perfil que se reconoce e identifica en su simetría desde cualquier punto de acceso.



Fachada principal



## 2.2. El interior del templo.

En el interior, el conjunto de las imágenes que van adornado su espacio está documentado, de forma singular, en el período de 1787 al 1795, por lo que podemos tener una relación aproximada de los diferentes elementos allí situados: en el altar mayor había una imagen del Santo Cristo “de bulto” acompañado de una Dolorosa; conjunto majestuoso, que en 1787 recibió un recargado sagrario tallado por el vecino de Daimiel, Vicente López Villaseñor. En el cuerpo de la iglesia había otro retablo de Santa Elena, y un tercero de Nuestra Señora del Valle. La imaginería se completó en 1792 con una figura de vestir de Nuestra Señora de la Soledad, hecha en Granada<sup>14</sup>.

A lo largo del siglo, el templo se fue equipando en lo referente a mobiliario y objetos de culto. Las adquisiciones más destacadas quedan reflejadas en el libro de las “Cuentas desde 27 de abril de 1787 hasta 4 de octubre de 1793” realizadas siendo cura capellán Luís Leandro Atienza y administrador del caudal don Manuel Chacón, y se recogen en el mismo legajo del Archivo Histórico Nacional<sup>15</sup>. El maestro dorador y vecino de Villarrobledo, Antonio López, recibe varios pagos por componer, pintar y dorar distintos retablos e imágenes del interior de la iglesia del Santo Cristo, en los meses de agosto y septiembre de 1788, así como por haber dado “encarnación a todas las imágenes de los tres retablos del cuerpo y de la iglesia por estar tan indecentes a causa de las humedades que no causaban devoción las de con Ángeles y demás llegan a cincuenta y nueve” (fol. 32 y 33). En marzo de 1789 doró una urna, una cruz, la baranda del comulgatorio, un tenebrario y veinticuatro canutos plateados para las velas (fol. 32).

El 2 de abril de 1789, el maestro de carpintería y vecino de Membrilla, Francisco Antequera, cobró 185 reales por hacer las piezas de madera de las andas llanas, la baranda, la cruz y el tenebrario (fol. 103). El 24 de junio de 1789, don Felipe García Thomás recibió 60 reales por el reconocimiento segundo de los chapiteles, por mandato del señor Alcalde Mayor de Infantes (fol. 121). En el mes de septiembre de 1789, el *maestro capitelero* Fernando Bermúdez recibió 90 reales por los tres días que se ocupó en el reconocimiento de la obra hecha en los capiteles de las torres del Santísimo Cristo del Valle (fol. 122). El 26 de marzo de 1789, el citado Felipe García Thomás cobró 70 reales por el primer reconocimiento de los chapiteles del mismo santuario “para su composición y reparo” (fol. 123).

El 13 de agosto de 1789, el maestro de obras, vecino de Membrilla, Juan Vicente García cobró 9.428 reales del remate de las obras acometidas en la iglesia, 8.400 por las obras y reparos de las torres, terrados, tejados y lonja de la iglesia, y 1.028 por el reparo de la torre “que mira a el Galbarín”, nuevamente ocurrido y tasado. Ordenan el pago al administrador Chacón por parte de los Reales Consejos, el Caballero de Santiago y visitador del Campo de Montiel don Fernando Antonio de Yepes, y el abogado Juan Antonio Montiel y Bullos, alcalde mayor de la Villa de Infantes (fol. 125). El 21 de enero de 1789, Pedro García recibió 48 reales por diez peonadas de limpiar la zanja para las

humedades de la iglesia (fol. 126). Un maestro vidriero coloca vidrios en las buhardillas de la capilla mayor y de una de las torres (fol. 139).

En un segundo cuadernillo, del año 1793, se recogen nuevos recibos. El 9 de enero de 1793 el maestro del alarife Juan López se había ocupado de nueve días de trabajo en subir las campanas, quitar los antepechos y en hacer un suelo para subir a las torres y ocho escaleras (fol. 77). El 21 de septiembre de 1792 se firman varios recibos sobre materiales y albañiles para la construcción del coro de la iglesia (fol. 112). Entre los meses de febrero y septiembre de 1792 se llevó acabo todo el proceso de construcción del órgano y de la tribuna del coro para su asentamiento. El órgano fue hecho por don Tomás Risueño, maestro organero, que cobró por ello 16.500 reales de vellón. Su labor fue reconocida y aprobada por el maestro de capilla, compositor y organista de la parroquia de San Andrés de Villanueva de los Infantes, Francisco José Gandía, quien el 22 de septiembre confiesa encontrar bien el órgano, dotado de caja de tres castillos. El 16 de agosto del mismo año, el maestro organero de Madrid Joseph Verdalonga certifica que todo el órgano está en adecuadas condiciones.

En el mes de julio de 1792, el maestro alarife Manuel Núñez declara haber compuesto el arco y cielo raso del coro de la iglesia. Alonso Cano, maestro de arquitectura vecino de Miguelturra, reconoce la citada obra del arco de la tribuna del coro, y el 7 de septiembre de 1792, el maestro de alarife de Villanueva de los Infantes José Martínez Mancebo certifica que en la misma obra se han gastado 1.543 reales (fol. 115-131). Así se recoge en la inscripción que figura en el arco de esa zona. Es pues una obra posterior que quiere completar la iglesia con la presencia de esta zona que va a condicionar, especialmente, el acceso desde la puerta de Santiago.





Por último, se recogen recibos y gastos en objetos de plata, como el dorado del Santo Cristo de plata, de los dos medallones del crucero y de los cuatro rayos de la cruz procesional llevado a cabo por el platero Marcos Martínez de León. Este mismo artífice, vecino de Infantes, se ocupó en febrero de 1791 en hacer la custodia de plata. El 4 de enero de 1793 se recoge un pago al maestro platero Leonardo Díaz Piniés. También hay recibos de una cruz de plata y una naveta de plata y nácar (fol. 158-169).

Un periodo de intensa actividad en el que son notables tres aspectos esenciales:

- en primer lugar, el interés y el mantenimiento y enriquecimiento de la iglesia desde las diferentes instituciones con la dotación de imágenes y elementos ornamentales. Una dotación que está muy presente en estos momentos iniciales de la vida del templo.

- las necesidades de mantenimiento de los elementos de su cubierta que, en su belleza y complejidad de diseño, han requerido siempre labores importantes de conservación y mantenimiento. Reparaciones en los elementos de madera y en los revestimientos de estos y acabados de la cubierta. Obras realizadas por especialistas y así se indica las actuaciones del maestro *capitelero*.

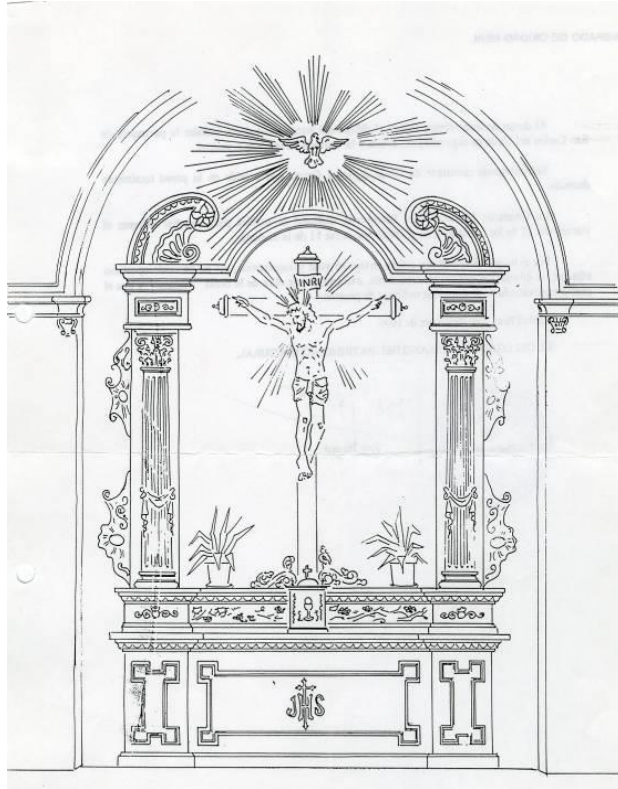
- la construcción del coro como elemento posterior al diseño inicial del edificio tal y como se detallan en los diferentes documentos. Es en 1792 cuando se construye el arco de la tribuna del coro tal y como se señala en esta parte del edificio en el rótulo del centro del arco que define su estructura. Un elemento que introduce un nuevo volumen en el interior de la iglesia y modifica sustancialmente el acceso por la puerta lateral de Santiago al rebajar la altura en ese punto de acceso que contrasta con el volumen general de la zona central del templo.

Sin embargo, resulta curiosa la escasa valoración que se hace del edificio en diferentes tratados de épocas posteriores. Madoz, en su Diccionario, apenas dedica unas palabras elogiosas al edificio. “el edificio es de mucho gusto por su construcción y arquitectura con 5 torres y en una de ellas 4 campanas”<sup>16</sup>. D. Inocente Hervás en su Diccionario de la provincia de Ciudad Real de igual manera, apenas le dedica unas palabras elogiosas: “Es notable su iglesia parroquial por la gallardía y buen gusto de su construcción, venerándose en ella a su titular el Santo Cristo del Valle, de gran devoción en toda la comarca. Se agregó a la vicaría del campo de Montiel, siendo clasificada con la categoría de entrada”<sup>17</sup>.

La iglesia en su interior tiene la sobriedad y la riqueza del espacio barroco. La planta de cruz griega se hace totalmente evidente en su sencillez y las molduras de las esquinas y de las diferentes cornisas marcan el espacio totalmente blanco en el que la luz señala con sus sombras la presencia de los diferentes elementos. La gran cúpula central con su imponente altura desde el interior define la grandiosidad del espacio religioso centralizado en este elemento constructivo. La planta de cruz griega se hace evidente con los

volúmenes de las esquinas ocupados por los cuerpos de las torres que descienden hasta el suelo marcando así el espacio central cubierto por la cúpula. Resulta así una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado similar a otras soluciones clásicas. “Su interior es de gran sencillez y presenta un alzado de pilastras toscanas de festón rehundido doble entre las que se abren balcones a modo de tribunas con una rica decoración de yeserías, y entablamento decorado con ménsulas ricamente labradas; la cornisa sostiene las bóvedas de los brazos, de cañón con lunetos, ornados con molduras, y en el centro de la bóveda un recuadro mixtilíneo”<sup>18</sup>.

En el interior se realiza una modificación importante en los últimos años del siglo XX con la incorporación de un nuevo retablo en 1996. El arquitecto Miguel Fisac mantiene un contacto con el obispado que le reconoce como asesor y experto en temas de patrimonio religioso. Así, por ejemplo, en 1996, se le invita a participar en la Comisión Diocesana de Patrimonio Cultural que va a tratar sobre la instalación de un retablo en San Carlos del Valle para enmarcar la imagen del Cristo que preside el frente de la iglesia. Miguel Fisac excusa su asistencia, pero expone de forma vehemente sus ideas. Comienza haciendo una valoración positiva: “Me parece muy bien, que se ponga algo de ornamentación `para resaltar la imagen del crucifijo que tiene esa Iglesia, y también que se ornamente el muro desnudo”. Pero a continuación comienza con su valoración negativa: “Me parece muy mal, que en esa ornamentación figure un altar adosado y hasta una imitación de sagrario, copiando antiguas liturgias. En una Iglesia y en un contexto general de arquitectura clásica, el imitar esas formas arquitectónicas antiguas, en un sitio en donde existen formas arquitectónicas antiguas verdaderas, me parece inadmisibile, si además esa imitación está pésimamente moldurada por persona que tiene muy poca idea de lo que son los órdenes arquitectónicos, de lo que es una columna, de lo que es un entablamento, y en fin, de todo el problema de una ordenación a la manera clásica como se puede ver en cualquier libro de Vignola, indica que quien ha hecho ese dibujo no tiene la más remota idea”<sup>19</sup>.



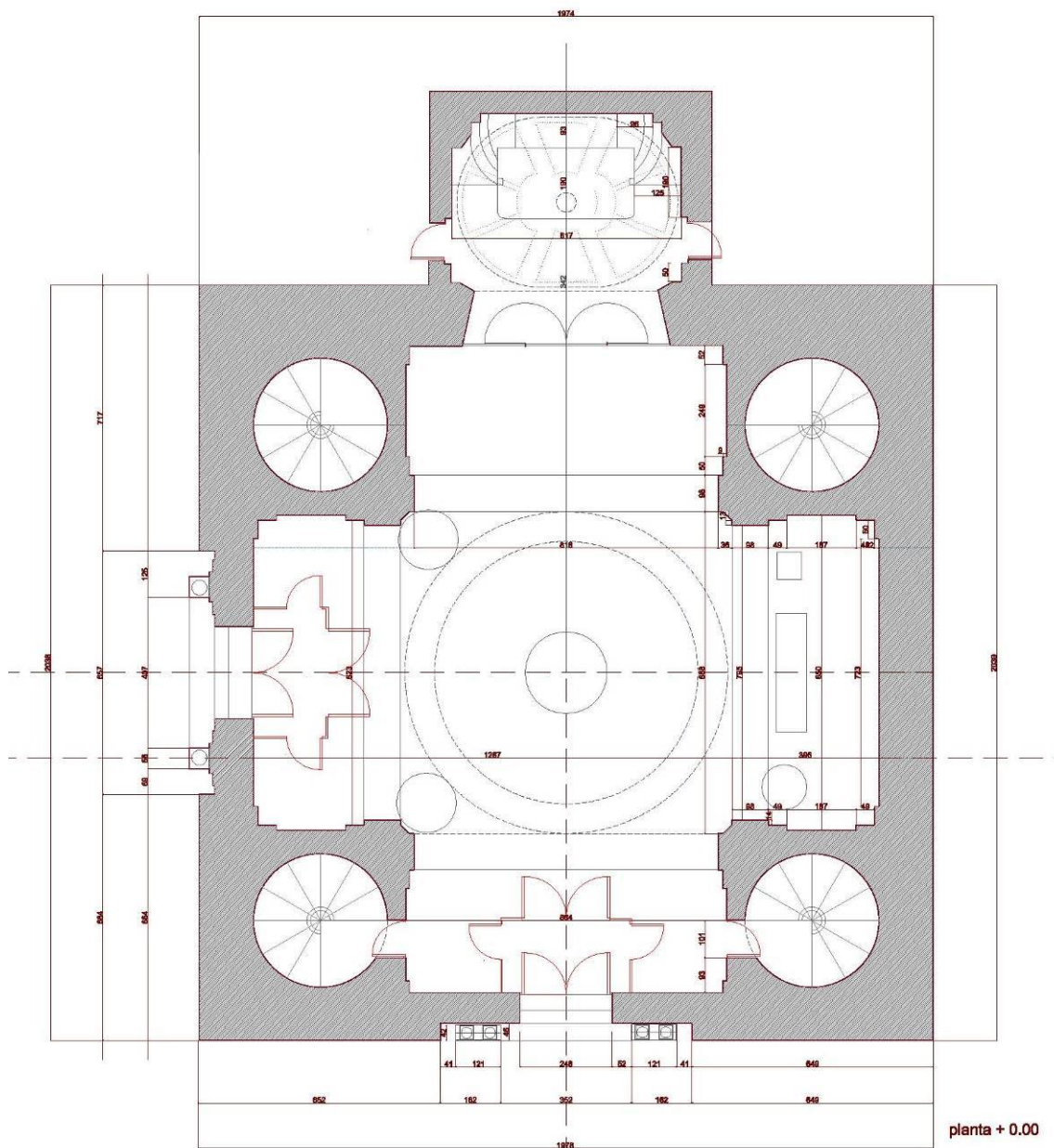


Imágenes interiores el templo



Capilla del Cristo del Valle.

El espacio interior de la iglesia está definido por la configuración de su planta en primer lugar. Una forma cuadrada a la que se le ha eliminado un cuadrado en cada una de las cuatro esquinas donde se sitúan las escaleras que dan acceso a cada uno de los torreones. La planta de 20x20 metros se convierte, en el interior, en una cruz de la que sobresale la antigua capilla del Cristo del Valle, que comunica con la sacristía que corresponde con espacios originales del templo. El interior se conforma como una cruz de 18 metros en su brazo largo y de ocho en la anchura de sus elementos centrales. Un espacio que se articula con planos que se van quebrando y recortando ortogonalmente entre sí con una intensa decoración de molduras que señala y subraya cada una de las partes del conjunto.



Planta de conjunto con cotas de cada elemento.

La cúpula central de 8,70 metros de diámetro define un espacio en el que la altura es elemento esencial del mismo. La cúpula arranca a una altura de 17,50 metros, es decir el doble de la anchura de su planta que es aproximadamente la misma dimensión de los brazos cortos de la cruz. El espacio adquiere así una dimensión vertical que se va alcanzando a través de las diferentes líneas de molduras que conforman el conjunto. La cúpula encamionada está compuesta por tambor, media naranja y linterna sobre un anillo moldurado que posibilita una barandilla que sirve como tribuna en las grandes solemnidades. Un elemento que recorre toda la circunferencia y a la que se accede desde las diferentes escaleras que llevan a los torreones. Los elementos que configuran la bóveda tienen una decoración geométrica que

termina en volutas y en cartelas en las que aparece la decoración de flores de lis, emblema de la monarquía borbónica, o bien el corazón llameante.



Sección transversal de la iglesia

La sección general de la iglesia, que comentaremos más adelante, conforma un elemento esencial de la definición arquitectónica y es uno de los elementos más atractivos del conjunto construido. Todo el conjunto en su color blanco original, interrumpido por elementos puntuales de decoración, valora así de forma especial los volúmenes con sus sombras y proyecciones que contrastan con los colores intensos de la capilla lateral.

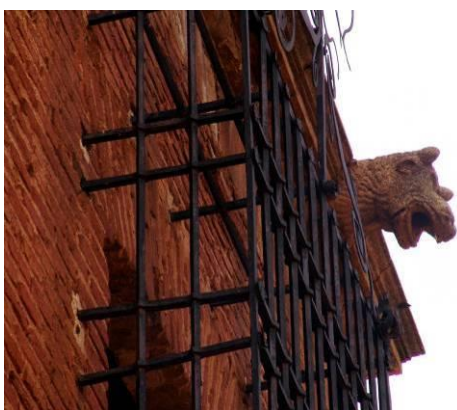
El presbiterio se configura con un arco rebajado y moldurado donde se situaba el retablo ya desaparecido y que ha sido sustituido, como hemos comentado, por uno moderno en fecha reciente. En un lateral se construyó el coro a finales del siglo XVIII formado por un arco rebajado con las enjutas

decoradas con yeserías geométricas. Frente al coro como un elemento que sobresale de la planta cuadrada de la iglesia está la capilla dedicada al Cristo del Valle de planta elíptica cubierta por cúpula. La decoración se subraya a base de yeserías y pinturas murales que rodean y crean un ambiente especial a la imagen del Cristo. Un recinto separado por una reja del resto del templo y que contrasta en sus colores intensos con el blanco del interior del espacio central de la iglesia. Al lado de la capilla se sitúan la antesacristía y sacristía.

En el conjunto, elementos puntuales como las pilas bautismales o los trampantojos de las ventanas donde no hay balcones que sobresalgan del recorrido de las escaleras para asomarse al interior del templo.

### 2.3. La ornamentación exterior del conjunto.

La fachada principal de la iglesia se concibe como una portada de grandes dimensiones que define el eje central del edificio. En la parte inferior dos ventanas flanquean la portada de acceso con un alfeizar de piedra terminado en dos volutas que se repetirán en otros proyectos como en la iglesia de La Solana. El cuerpo inferior se separa de la zona superior con una imposta decorada con gárgolas de animales simulando perros y leones.



En el punto de entrada, el cuerpo superior está ocupado por el arco cimbra que cubre la portada de acceso y que llega a la altura intermedia del



cuerpo de los torreones de esquina. “La portada principal está concebida como portada retablo en la que el autor emplea un lenguaje culto. Está dividida en dos cuerpos, el primero formado por un arco de medio punto flanqueado por pilastras toscanas sobre un pódium y, detrás, dos pilastras almohadilladas superpuestas; el entablamento con ménsulas sostiene el segundo cuerpo que repite la misma composición, pero emplea columnas corintias de fuste salomónico con decoración vegetal, entre ellas, un relieve remarcado por un cuadro con orejeras cuyo tema es la plasmación de un milagro que el Cristo del Valle realizó para salvar a dos ladrones. El cuerpo se remata por una ventana central y dos jarrones de azucenas que sirven de acroteras”<sup>20</sup>.



Detalles de las fachada principal y lateral.

Una decoración rica en formas elaboradas todas ellas en piedra que quieren marcar el carácter noble del acceso principal en una elaboración de formas clásicas y molduras que crean un volumen rico en elementos elaborados y complejos. Por encima del arco, una banda de piedra tiene jarrones florales a intervalos regulares que apoyan sobre bases de piedra con

formas onduladas y acanaladas entre las que aparecen las gárgolas de la cubierta de teja del cuerpo general del edificio.



La fachada lateral sur tiene una composición similar a la principal eliminando las pilastras que se sustituyen por columnas toscanas pareadas, en el cuerpo inferior, y salomónicas en el superior. En el centro, un relieve que representa a Santiago Matamoros en recuerdo a la orden militar. La figura de Santiago a caballo en el centro con el escudo que lleva el emblema de la orden y que aplasta una figura tumbada en el suelo. Los grupos de caballos a ambos lados tratan de crear la imagen de perspectiva con el grupo que se va quedando en un plano interior en cada uno de ellos. La presencia del espacio delantero le da un aspecto especial a esta portada lateral que adquiere un significado diferente en la referencia al espacio urbano más reducido situado en su frente con el brocal del pozo en su centro.





La figura tiene elementos metálicos como las bridas del caballo de Santiago o los elementos de la lanza del apóstol. En el escudo, el emblema de la Orden de Santiago completa las referencias a la presencia de la Orden en el templo.

Las torres ochavadas tienen un cuerpo inferior macizo con las esquinas realizadas en piedra y el resto en ladrillo visto, un entablamento que separa el cuerpo superior con arcos de medio punto en cada uno de sus lados. En el arranque de las torres aprovechando el pequeño espacio que la forma poligonal deja entre ellos y la base cuadrada del edificio parecen unas figuras sobre basas de piedra que tienen relación con el carácter teatral que la plaza

tiene en determinados momentos. Cuatro figuras toscas, de bulto, con diferentes representaciones.

En cada esquina, una figura sobre una base de piedra con un elemento de planta cuadrada sobre el que apoya una columna estriada de sección circular y resalte en su arranque y coronación. Así cada figura aparece elevada sobre este apoyo que está girado cuarenta y cinco grados respecto del plano de ladrillo del lado de la torre que sirve de fondo a cada una de ellas. Este doble apoyo, primero de planta cuadrada y luego circular, tiene casi dos metros de altura levantando así la figura del suelo y elevándola sobre la base de la torre. Las figuras tienen una altura de 1,80 metros cada una de ellas y el saliente de la peana permite que se tenga una visión de su volumen desde cada uno de los lados de la iglesia.

La figura situada en la torre del reloj es un hombre que está vertiendo el vino desde el odre de cuero en un recipiente y tiene un gran sombrero sobre la cabeza con melenas rizadas en sus extremos. Una blusa por debajo de la cintura deja a la vista el vientre abultado y marcado. Las dos piernas ligeramente torcidas hacia el interior se muestran al aire por debajo de la rodilla. La figura, que se levanta en su doble apoyo, llega con su sombrero a la primera división del torreón marcada por las bandas de piedra que separan el cuerpo inferior de la zona elevada, donde se sitúa, en este caso, el reloj y la campana principal de la iglesia.

La figura situada en la torre de la derecha de la fachada principal está mutilada en parte y carece de brazos. La cara es de una persona más joven, con el pelo más recortado y sin barba, con facciones infantiles dentro de la tosquedad de la labra. El vestido muy corto le llega por encima de los muslos y a partir de ese punto enseña sus piernas que tienen refuerzos en sus rodillas. La posición de la parte del brazo que se conserva pudiera indicar una idea de danza que se hace visible en la posición de los pies, uno de los cuales está ligeramente levantado sobre la base del apoyo.

En el torreón 3 (derecha de la portada de Santiago) un músico toca la guitarra. La figura tiene una cara labrada toscamente y un perfil de vestido con falda. Una larga melena que se riza en sus bordes y se curva hacia arriba resaltando el volumen de la cabeza que, en este caso, no lleva ningún tipo de sombrero. La guitarra se sostiene en posición horizontal con una mano en los trastes y otras en las cuerdas del instrumento. La falda del vestido por debajo de la rodilla acentúa la impresión estática de la figura.

En el torreón 4, donde actualmente existe una segunda campana, una figura con los brazos cruzados, largos cabellos y barba amplia. Una cabeza, que dentro de la labra sencilla de todas las figuras tiene una imagen de mayor edad con gruesas narices que le dan un aspecto singular. Con los brazos arqueados sostiene un elemento en el centro de ambos. La vestimenta de los pantalones abultados por debajo de la rodilla y el tratamiento general le dan un aspecto amable.

Un conjunto de figuras que hacen referencia al carácter de reunión que tenía la iglesia como espacio de peregrinación, pero también como lugar de celebración festiva en determinadas ocasiones. Y un aspecto que se recuerda no sólo en su fachada principal, sino en todo el entorno de la iglesia que actuaba como centro de actividad en esos días especiales. Cuatro figuras de labra burda que contrastan con la elaboración de elementos arquitectónicos de ornamentación de la fachada y que, por ello también, introducen un nuevo elemento de contraste y valoración en el conjunto de la iglesia. Un conjunto escultórico con acabados y trabajo menos elaborado, diferente del apoyo cuidado y clásico sobre el que se sitúa cada una de las cuatro piezas del conjunto.



Figura 1. Torre del reloj.



Figura 2. Torreón derecho fachada principal.



Figura torreón 3.

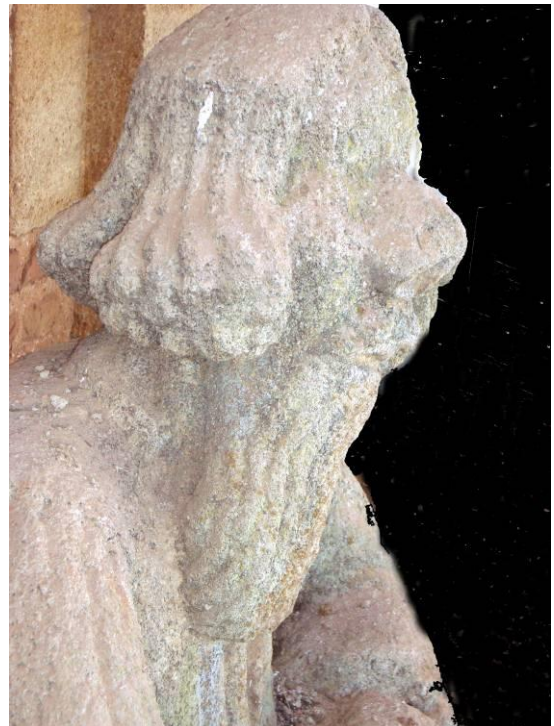


Figura torreón 4



Un conjunto de elementos que van subrayando la composición general. Decoración más intensa en piedra en las dos portadas principales y una utilización de los materiales que marca el carácter singular de cada elemento. El ladrillo y la piedra componen toda la parte portante inferior del edificio que contrasta con las cubiertas de los torreones y sobre todo del elemento central. Todo el cuerpo inferior hasta la línea horizontal de la base de los torreones tiene una decoración en piedra de gran calidad realizada por canteros que manejan perfectamente su oficio en la labra de las columnas, basas y de las figuras que adornan el conjunto

En los torreones, cúpula y chapitel central aparece la pizarra, el zinc como elementos de cubierta (la pizarra fue sustituida en últimas restauraciones por piezas de uralita) y el plomo que cubre partes singulares y adorna diferentes elementos de la parte superior establecen un contraste entre la parte pesada y la forma ligera de los remates de torreones y chapitel central del edificio. Las formas ovaladas de las iluminaciones inferiores y los distintos elementos se adornan con jarrones realizados en zinc.



#### *2.4. Juan Alejandro Núñez de la Barrera y el conjunto construido.*

Las construcciones de la provincia de Ciudad Real en el siglo XVIII tienen como autor principal a los Núñez de la Barrera. El padre, Miguel Núñez fue maestro de obras del concejo de Membrilla y sus dos hijos Tomás y Juan Alejandro aprendieron el oficio de su padre y de la práctica en diferentes obras en la provincia.

“Ambos hermanos debieron aprender el oficio a pie de obra lo que les confiere una buena formación técnica, pero será Juan Alejandro el que destaque, ya que él recibe los principales encargos; su recia personalidad y su bagaje cultural eclipsarán la figura de Tomás que pasará a un segundo plano, aunque es presumible, ya que trabajaron largo tiempo mancomunados, que Tomás interviniese en las obras documentadas de Juan Alejandro. Juan Alejandro Núñez de la Barrera se nos presenta, después de un minucioso análisis de sus obras, como un hombre culto y gran conocedor del lenguaje arquitectónico barroco, que manejó a la perfección la tratadística del Bajo Renacimiento y la propiamente barroca, fundamentalmente la de fray Lorenzo de San Nicolás, que magistralmente interpreta en la construcción de las cúpulas encamonadas”<sup>21</sup>.

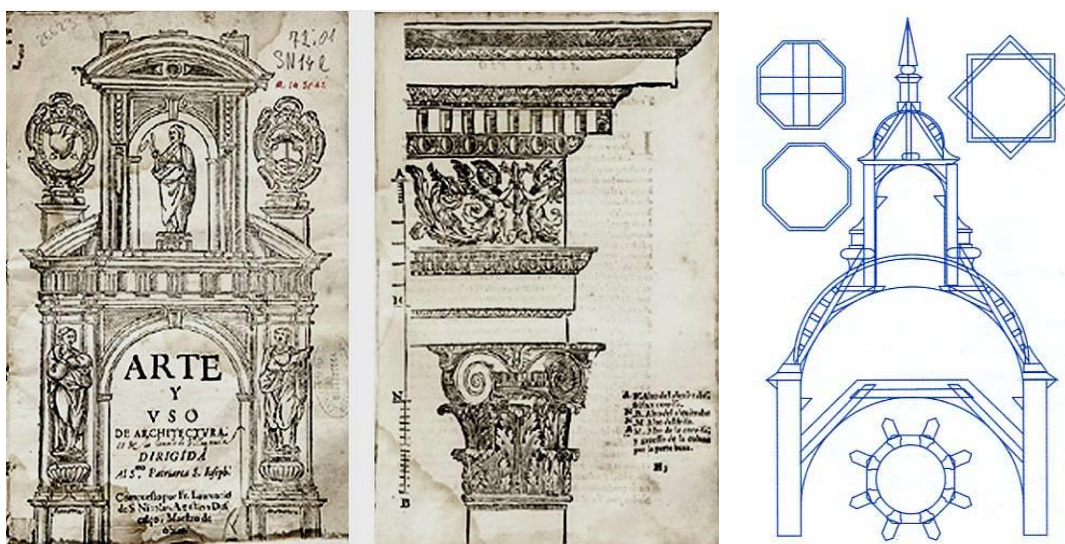
Fray Lorenzo de San Nicolás (12595-1679) agustino descalzo con una sólida experiencia como maestro de obras, publicó su *Arte y Uso de la Arquitectura* con la intención de poner su experiencia profesional al servicio de los constructores. Se editó la primera parte en 1633 que fue completada con una segunda parte en 1655 como respuesta a la polémica suscitada por el arquitecto Pedro de la Peña<sup>22</sup>.

“Es un tratado general de arquitectura, de carácter práctico y dirigido fundamentalmente a los aprendices del oficio, con una clara finalidad didáctica, que se manifiesta en la sencillez de las explicaciones y los numerosos consejos de aplicación inmediata. Al margen de las especulaciones teóricas, tan frecuentes en la tratadística del siglo XVI, pretende orientar al constructor no instruido, y dedica buena parte de sus contenidos a cuestiones de cálculo. Para numerosos estudiosos se trata de uno de los mejores tratados de arquitectura escrito jamás”<sup>23</sup>.

La obra de Juan Alejandro Núñez de la Barrera es, en general, una obra de gran sencillez en el uso de materiales que se adecúa a las posibilidades de los elementos constructivos de la zona con el ladrillo que utiliza de forma peculiar como en la torre del convento de la Asunción de Almagro o en el propio edificio de San Carlos del Valle donde combina de forma singular el ladrillo con elementos de piedra. La torre del convento de la Asunción tiene una composición de gran interés con basamento de piedra y cuerpos superiores de ladrillo en los que las proporciones y la presencia de los huecos tienen unas excelentes y equilibradas proporciones. El contraste del cuerpo ciego inferior con la zona elaborada y perforada con dos huecos en los cuerpos superiores frontales y uno en los laterales, que pasan por encima de la cubierta de la iglesia le dan un aspecto singular a la torre<sup>24</sup>.

Alejandro Núñez de la Barrera interviene también en la iglesia de la Compañía de Jesús, en Almagro. Un edificio complejo integrado por la iglesia y colegio comenzado en 1625 y que Alejandro completa en partes esenciales del mismo<sup>25</sup>. Proyecta y ejecuta también la torre de la iglesia parroquial de La Solana en 1745 cuando se terminan los dos primeros cuerpos que completará en 1746 el maestro de obras Miguel Mestanza. Probablemente también intervino en el último cuerpo de la torre de la iglesia parroquial de la Asunción de Valdepeñas y por las características del edificio se le puede atribuir la cárcel de Almagro, al igual que el Real Cuartel de Caballería<sup>26</sup> construido en 1758 en el solar colindante con el de los Palacios Maestrales<sup>27</sup>. El maestro de obras Juan Ruiz de Lis intervino en la torre de la iglesia de Torre de Juan Abad<sup>28</sup>, pero el resto de las obras importantes de este período son realizadas por Juan Alejandro.

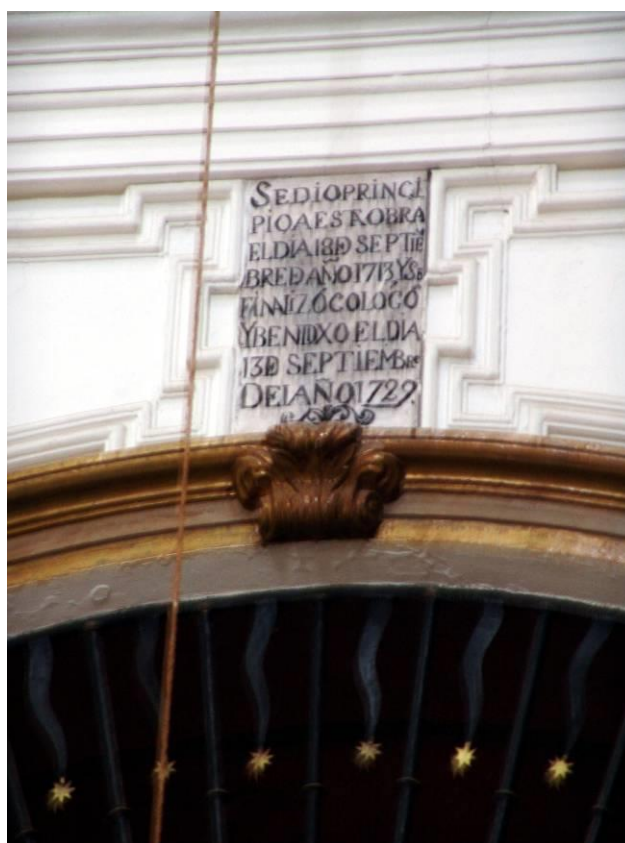
“La cúpula de la iglesia de la Compañía de Jesús de Almagro o de San Bartolomé responde a la novedad constructiva introducida por el jesuita Francisco Bautista en la iglesia madrileña de San Isidro, consistente en el empleo de la llamada *cúpula encamonada* en la que las dovelas de piedra tradicionales son sustituidas por una armadura de madera revestida de ladrillos y enlucida y decorada posteriormente por adornos de yeso. La funcionalidad de este sistema que conseguía reducir de manera considerable el peso que la cúpula ejercía sobre la nave, al tiempo que abarataba los costos de la construcción, ocasionó la difusión y el empleo de estas cúpulas encamonadas, sobre todo después de que Fray Lorenzo de San Nicolás, en su *Arte y uso de la arquitectura* revelase los detalles técnicos de su construcción acompañándolos de grabados ilustrativos”<sup>29</sup>.



Arte y uso de la arquitectura de Fray Lorenzo de San Nicolás

El proyecto más importante de Juan Alejandro es el conjunto de San Carlos del Valle, integrado por iglesia, plaza y mesón en torno a los años 1713-

1729. Aunque el objetivo inicial era dar respuesta a unas demandas populares de devoción al Santo Cristo, el objetivo último era la construcción de un gran conjunto que fuera emblema no sólo el lugar, sino también del que lo encargaba, la Corona. Por ello se utiliza un lenguaje culto, combinado con matices populares. Y es precisamente la combinación de estos ingredientes de forma adecuada lo que confiere a San Carlos del Valle su originalidad. Y junto a esa originalidad se hace patente la maestría del proyectista en la obra realizada.



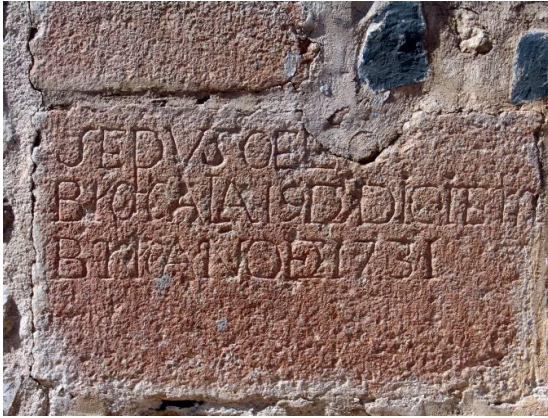
El gran edificio religioso es un edificio que quiere hacerse visible en todo el entorno como referente visual y como imagen del poder. A pesar de su reducida dimensión en planta, la elevada altura de sus remates superiores en torreones y sobre todo en el chapitel central la convierten en un referente en un amplio entorno. “El templo reivindica así su referencia de hito en el paisaje circundante y desde las diferentes carreteras de acceso a la población se hace visible muchos Kilómetros antes de llegar. En este caso con una singularidad frente a otras construcciones religiosas. Ahora no es la torre puntual la que alcanza la altura sobre el entorno, sino que es el conjunto del edificio con sus formas de cubierta el que se eleva conformando un perfil singular, simétrico en sus cuatro direcciones. La pequeña ermita del Cristo del Valle de Santa Elena

se levanta con el orgullo barroco sobre el entorno natural del paisaje circundante”<sup>30</sup>.

“El conjunto se configura en torno a la iglesia con la intención de crear una plaza y unas dependencias en ella que sean el marco idóneo para la fiesta religiosa y pagana, pero dominada por la gran mole del templo. Todo ello respondía a la idea de Fiesta Barroca en la que el escenario, la teatralidad, los efectos y los símbolos eran utilizados por los poderes para emitir los mensajes deseados, así se conseguía aunar la religiosidad popular con el reflejo del poder de la Iglesia y, por extensión, de la Corona. El templo sirve de telón de fondo, en suma, de decoración y tramoya al escenario de la fiesta configurado por la plaza”<sup>31</sup>.

La iglesia tiene su frente principal en la plaza pensada como ámbito cerrado reservado para los espectáculos. Es un espacio íntimo, de dimensiones ajustadas para las celebraciones, pero de escala equilibrada. Es un lugar idóneo para la celebración de fiestas y romerías, a la vez que un espacio para la celebración de comedias. En ese espacio se sitúan la iglesia, la casa parroquial y mesón. La plaza de forma trapezoidal, casi rectangular, primitivamente tenía cuatro arcos de entrada que correspondían con sus cuatro lados y un solo corredor, el superior, sobre zapatas a modo de ménsulas como vemos en los lados norte y sur, formados por pies derechos y balaustradas de madera a modo de palcos. La plaza se transformó posiblemente cuando se funda la nueva población en 1787 por orden de Carlos III ampliando la capacidad del lado mayor frente a la iglesia y modificando algunos de sus accesos. Se cegó la entrada Oeste y se añadió el pórtico de columnas toscanas y el primer corredor que va sobre él.

En el lateral izquierdo de la iglesia se sitúa la casa parroquial que albergaba a las autoridades eclesiásticas y civiles y por ello tiene ese balcón corrido en su frente como palco para los diferentes espectáculos. La casa se organiza en torno a un gran patio interior desde el que se accede también a la zona de sacristía actual y a los volúmenes que unidos con la capilla del Santo Cristo del Valle pudieron conformar inicialmente la ermita de peregrinación. En una de las esquinas del conjunto, la Hospedería, recientemente rehabilitada y que ha recuperado así su uso original.



Rótulo situado en la fachada posterior del conjunto que habla del pozo y del brocal en 1731. Pozo en el patio de la casa parroquial.

Se configura así un conjunto de edificios que conforman una parte esencial de la ciudad. En ese espacio construido destaca la presencia del edificio religioso que está en la base y origen de la ciudad, pero lo que se diseña es un conjunto conformado por elementos diversos que establecen un diálogo de proporciones, de relaciones y contrastes. Porque hay un diseño de dimensiones que corresponden con la base de la iglesia. Si la planta de la iglesia tiene 20 metros de lado, la plaza es prácticamente dos veces y media en su longitud y algo menos de su medida en su anchura potenciando una visión próxima a la misma que resalta la escala del edificio religioso. La plaza como ya hemos comentado es un trapecio de lados 48, 15, 50 y 23 y la plaza de la fachada de Santiago mide 20x20 metros.



Vista exterior del cuerpo de la sacristía.

Y por otro lado hay un contraste de formas y estilos en los que, junto al elaborado repertorio formal de la iglesia con el tratamiento en ladrillo y los numerosos elementos labrados en piedra, se sitúa una arquitectura popular de ladrillo y madera que establece el diálogo y el contraste con la misma.

Los usos organizan también el conjunto construido con la presencia de la iglesia en el centro de uno de los lados mayores del trapecio de la plaza que, a su vez, se abre a una pequeña plaza en su fachada lateral creando un segundo ámbito de acceso que potencia la imagen de esta segunda fachada, frente a las otras dos que quedan ocultas por las restantes construcciones. En el lateral de la iglesia y con menor altura y cubierta de teja árabe marcando las formas horizontales, está el edificio residencia del párroco que a la vez es tribuna de autoridades. Una zona que puede corresponder con los trazados originales de la ermita, tanto en el pozo de este, con la plaza situada en la parte posterior del edificio como en la configuración de la capilla del Cristo del Valle y zonas de sacristía y antesacristía. El otro elemento común es la Hospedería que se sitúa en una esquina de la plaza en la zona que se abre a la fachada de Santiago. Y todo el frente de la iglesia resuelto con una unidad compositiva de elementos de la arquitectura popular que establecen el contraste humilde con el edificio central de la iglesia.

Los accesos a través de zonas cubiertas con arcos que daban entrada a la plaza de forma pausada son también una lección de protección del espacio urbano que se quiere acotar y cerrar para determinadas celebraciones y que se conforma en perspectivas y acercamientos que van, poco a poco, descubriendo el interés y el valor de este espacio global que conforma el núcleo de lo que será la ciudad de San Carlos del Valle.

### 3. El poblado santuario de 1713: arquitectura y urbanismo popular

En la historia urbana de San Carlos del Valle a lo largo del siglo XVIII podemos distinguir dos momentos fundamentales, cada uno dotado de una configuración arquitectónica particular que se refleja aún en el plano de la localidad. Un momento inicial fundacional y un segundo tiempo de crecimiento sesenta años después.

#### 3.1. La fundación del núcleo inicial.

Entre 1713 y 1719 se levantó el núcleo central constituido por la nueva iglesia del Santo Cristo, la vivienda del sacerdote, la plaza porticada que le sirve de atrio, el Mesón y un cierto número de casas para los labradores vecinos de Membrilla que decidieron asentarse junto al santuario para trabajar en las tierras propiedad de éste, como lo eran las mismas casas que en número de doce poseía la iglesia en 1794, siete enfrente y a un lado de la plaza y cinco en otros lugares de la población<sup>32</sup>.

Así se configuró un conjunto arquitectónico formado por ermita y plaza para espectáculos que recuerda otros ejemplos de ermita con plaza de toros, tales como los de Santa Cruz de Mudela, Almagro y Villanueva de los Infantes, si bien se diferencia de ellos por la presencia de viviendas en torno a la misma plaza, aparte del mesón que tenía su función básica por hallarse el santuario en el Camino Real de Andalucía<sup>33</sup>. La plaza tiene una concepción escenográfica, donde más que corridas de toros (difíciles de celebrar por la pendiente del conjunto) se representarían en las fiestas del Santo Cristo (con feria el 14 de septiembre desde 1800), comedias, autos sacramentales y demás piezas teatrales que, mezclando lo religioso y lo profano, habrían dado lugar a las estatuas de las torres el templo, en las que aparecen figuras de cómicos<sup>34</sup>. La plaza mayor de San Carlos del Valle y sus anejos arquitectónicos se labraron al tiempo de la construcción de la nueva ermita, seguramente con traza del mismo Juan Alejandro Núñez de la Barrera. La plaza y su conjunto responden a un modo popular que se da en diferentes lugares de La Mancha, similar a otras plazas mayores de la región como Almagro, Tembleque o Villanueva de los Infantes<sup>35</sup>. Pero al mismo tiempo ciertas partes del conjunto, en muchos de sus elementos tienen una mezcla de soluciones cultas y referencias de la arquitectura popular.

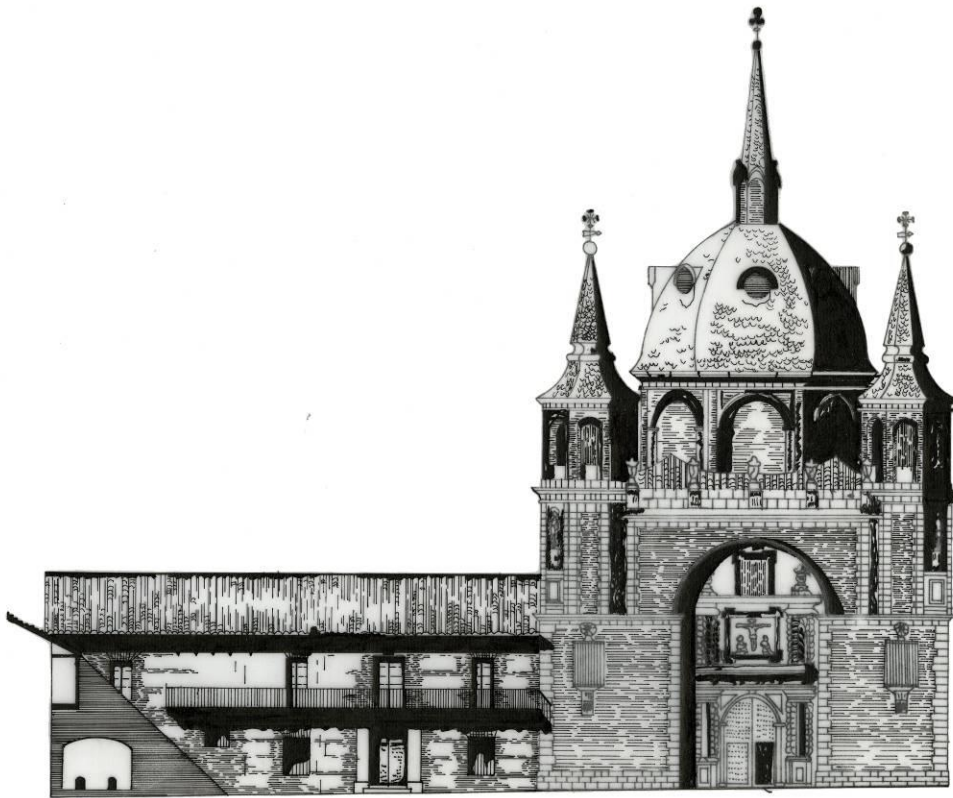
El Censo del Conde de Aranda indica que en 1768 se mantenían los colonos que para el año de 1786 ya sumaban hasta un número de treinta y siete, lo que unido a lógicos problemas y abusos de pastos respecto a Membrilla condujo al dictamen del mismo año del Real Consejo de las Órdenes para que se formara una nueva población. Se dice, en el citado documento, que se construya una cárcel, ayuntamiento, cementerio y pósito, así como casas para los colonos y se dote el lugar de médico y cirujano y maestro de niños.



El núcleo original de la iglesia santuario responde fielmente a los rasgos típicos del urbanismo barroco español, con la materialización del peculiar desarrollo del espacio cerrado y compartimentado. El elemento central del conjunto es la plaza que, en su tipología de espacio cerrado (el acceso se produce por medio de arcos y pasadizos), sirve de atrio a la iglesia del Santo Cristo. La entrada a la misma en el ángulo S.E., junto a la lonja del templo, es un buen ejemplo de la búsqueda de recorridos quebrados propios del urbanismo barroco. “La ciudad barroca será la heredera de los estudios teóricos del Renacimiento, estudios cuyo valor residía en la pura armonía geométrica, con independencia de la percepción visual. Este será el hallazgo del barroco: crear una ciudad como obra de arte de inmediata percepción visual. El instrumento adecuado para ello fue el dominio de la perspectiva geométrica. Y la aplicación de la perspectiva conduce a la ciudad concebida como “vista” como “panorama”. Por esta razón el urbanismo se ensayó primero en los jardines, escenario especialmente propicio para ello. Y la perspectiva supondrá la contemplación del mundo desde un único punto de vista, desde un ojo único que abarca todo el panorama”<sup>36</sup>.

La solución urbanística española más característica del callejero en este momento es cambiar la posición de las fachadas de los edificios para aprovechar los esquinazos y quiebros como fondo de pequeñas perspectivas, alcanzadas por medio de ensanches, encuentros, placitas y compases recogidos. Y es precisamente lo que destaca en el conjunto de San Carlos, en el que el uso de ejes rotos, aunque siempre ortogonales se acompaña de la tradicional sobriedad castellana, que suele emplear los materiales pobres, reduciendo el adorno de espacios libres y plazas a la presencia de los árboles. En el Santo Cristo del Valle encontramos además el uso de arcos en turbina como pasos al interior de la plaza, que buscan efectos visuales más sugerentes<sup>37</sup>. En San Carlos del Valle volveremos a encontrar el recurso al arbolado, así como la referencia visual constante al obelisco y capiteles de la iglesia como meta de las perspectivas de unas calles en disposición radial y de casas de muy poca elevación. Pero ello corresponde mejor a la nueva población trazada en 1787.

La plaza de San Carlos dispone en todo su perímetro de balcones, palcos, galerías y tribunas, incluso en la fachada de la iglesia, destinados indudablemente a la contemplación de los espectáculos que en ellas se representasen. A la misma plaza salen, además de cierto número de casas de vecinos, tres construcciones de interés arquitectónico: el ayuntamiento con balconada superior corrida y patio al interior, la antiguamente llamada Casa del Cura, y el Parador. Elementos que, como hemos comentado anteriormente, conforman un espacio singular lleno de ricas aportaciones y contrastes de elementos. Una plaza de forma trapezoidal con dimensiones de sus lados de 48,15, 50 y 22 metros con una superficie de unos 1.000 metros cuadrados que tiene en el lateral de la iglesia otro espacio abierto de 20x20 metros.

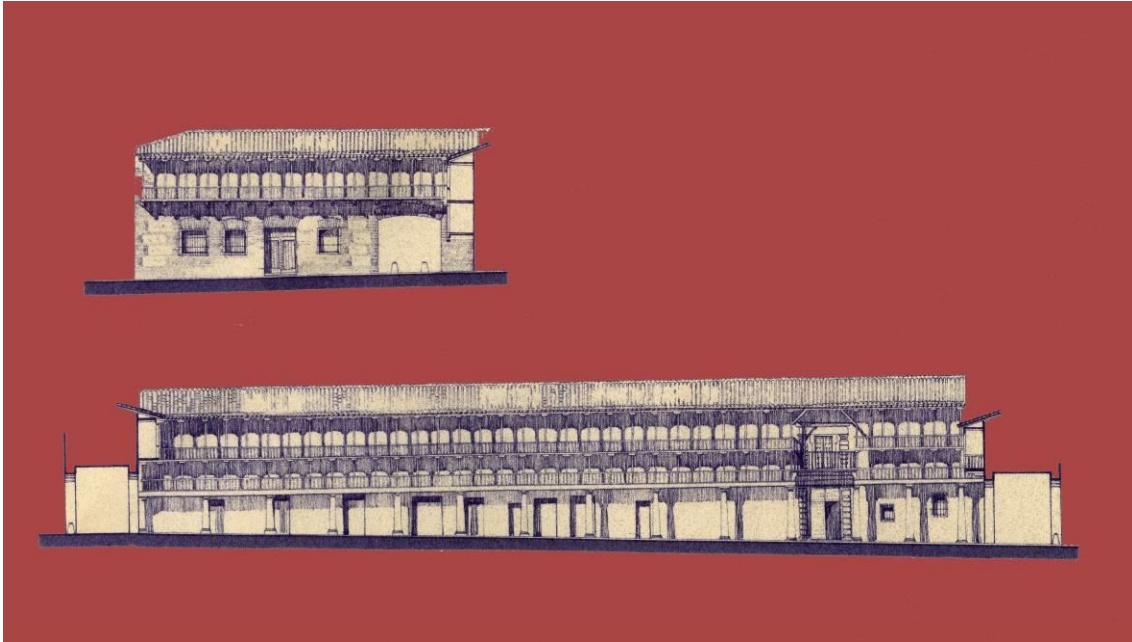


Alzado principal de la plaza.

El alzado donde se sitúa la iglesia está formado por la presencia del edificio religioso y la casa parroquial que se desarrolla a su izquierda. Un edificio de dos plantas con huecos regulares en planta baja y superior y el balcón corrido en la planta primera. El edificio tiene una altura ligeramente inferior que el primer volumen de la iglesia subrayando así el carácter doméstico y de menor importancia de este. En su extremo izquierdo uno de los accesos a la plaza. La composición total quiere equilibrar el gran volumen de la iglesia con esta forma sencilla horizontal que se adosa en su lado izquierdo y oculta ese lateral de la iglesia a la vista dejando en su interior la capilla del Cristo y las dependencias de la sacristía que tienen acceso desde la iglesia y desde el patio interior de la vivienda parroquial.

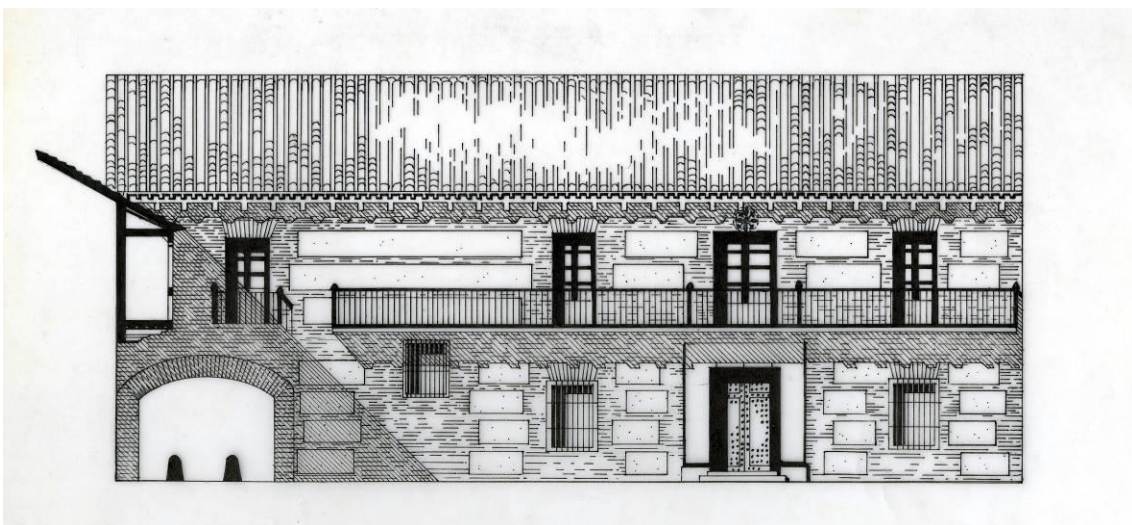
En el frente de la iglesia, un alzado continuo, que se apoya sobre columnas de piedra en su planta baja, dejando la fachada de esta planta en un plano ligeramente hundido. Sobre él se levanta una galería corrida de madera de dos plantas con elementos verticales de soporte que recorren las dos alturas y una barandilla de madera que, de forma continua, establece la horizontalidad del conjunto. Un elemento uniforme y continuo en cuyo interior se sitúan accesos y huecos de iluminación de los diferentes elementos pero que aparece como una unidad compacta frente al alzado de la iglesia. La

cubierta de teja completa en su parte superior el aspecto unitario de este conjunto que tiene algunos acentos puntuales en su lateral derecho en el acceso al inmueble singular que tiene el patio interior en su centro. En ese punto una gran portada enmarcada de piedra a ambos lados con un tratamiento similar en la planta superior que abarca las dos alturas en esa zona rompiendo la continuidad de la barandilla de madera.



Alzado Oeste..

El alzado de la Hospedería tiene solamente dos plantas con un elemento volado en la planta superior que se prolonga en su lado derecho por encima del paso hacia la plaza desde la calle Cervantes.



Alzado Norte.

El alzado que cierra la plaza en el Norte tiene también dos plantas con galería corrida en la superior<sup>38</sup>. Los huecos se repiten ordenadamente en ambas

plantas y en su extremo izquierdo se sitúa otro acceso a la plaza que comunica con la plaza Rasillo de la Mancha y la calle Santo Cristo.

### *3.2. La nueva población de 1787. Matías Antonio de Arias.*

Un dictamen del Real Consejo de las Órdenes, del año de 1786, instaba a la formación, en torno al santuario del Santo Cristo de Santa Elena, de una nueva población dotada de cárcel, ayuntamiento, cementerio y pósito, así como de casas para los colonos (que ese año ya sumaban un número de treinta y siete), que serían atendidos además por un médico, un cirujano y un maestro de niños<sup>39</sup>. En 1788 ya se hicieron los planos de la nueva población, así como la señalización de una legua del distrito alrededor del Santo Cristo del Valle para el reparto de las heredades del santuario a nuevos colonos. Se inició la segunda fase urbanística del lugar, que para el año de 1800 alcanzó la categoría de villa independiente con el nombre de San Carlos del Valle de Santa Elena. Las obras de esta refundación y ampliación seguían lentamente en 1795, cuando se incoó expediente al administrador Manuel Chacón por ciertas irregularidades y se nombró juez comisionado para el mejor establecimiento del lugar de don Félix García de Tomás<sup>40</sup>.

El “ensanche” de 1787 se diseñó de acuerdo con otros criterios urbanísticos y constructivos, diferentes de los considerados en 1713. En 1800 ya había 68 vecinos (el doble prácticamente que en 1786), y en 1848 se llega a 72, con un total de 288 almas<sup>41</sup>. Comenzaba, así, la segunda fase urbanística de San Carlos del Valle, al amparo de la experiencia colonizadora del reinado de Carlos III, y conforme a criterios de ordenación arquitectónica mucho más racionales, y sobre todo funcionales que los seguidos en la construcción del poblado de 1713, de concepción barroca. El 8 de junio de 1787 el Juez de Comisión para el establecimiento de la nueva población, en calidad de aldea o lugar con el título de San Carlos, licenciado don Joseph Francisco Coll y Puig ordenó el pago de 120 reales al arquitecto Matías Antonio de Arias, por cuatro días de asistencia “... para dar las reglas, y método que deben guardarse en las obras que en él deben hacerse”.

El 4 de julio, los peritos agrimensores y vecinos de Manzanares, Pedro Díaz Peñalver y Juan Joseph López de Pablos, que habían sido “... nombrados para la medida y señalamiento de la legua de distrito alrededor del Smo. Christo del Valle para repartimiento de las heredades propias de dicho santuario...” reconocen haber cobrado 740 reales por la medida de la citada legua<sup>42</sup>. El 8 de julio, el mismo Juez Comisionado Coll reconoce haber recibido del administrador de los caudales del santuario, don Manuel Chacón, hasta 4.000 reales de vellón, de los que entregó libranza con recibo por los siguientes tres conceptos: el exhorto convocatorio del apeo celebrado en Valdepeñas, Alhambra, La Solana y Membrilla; el costo de los portes de cartas y el pliego en que el Maestro Arias había enviado los planos, y el citado pago de dos dietas de los agrimensores que hicieron la medida de la legua de labor <sup>43</sup>. Mayor

interés tiene todavía el recibo firmado por el mismo arquitecto Matías Antonio de Arias, vecino de Ciudad Real, de 840 reales de vellón el 1 de agosto del mismo año, en razón: "... los Planos que me han sido encargados, para la perfecta formación del pueblo, en sitio del santuario citado; y los de las casas públicas, otro de casas labradoras; otro de casas artesanas; que he presentado en la audiencia cometida; a el Sr. Gobernador de la Vª de Manzanares...". Además, cobró otros 750 reales que gastó en ir tres días a esa Villa desde Ciudad Real<sup>44</sup>.

Las obras de la nueva población de San Carlos marcharon muy lentamente, no situándose los hitos para la mojonera de la división de los términos hasta el año de 1793, cuando para el 3 de octubre el arquitecto Arias volvió a cobrar 192 reales por ocho dietas de la ocupación en el reconocimiento y señalamiento del sitio "... se han de construir las Casas y demás que preceptuó el regio cometido "<sup>45</sup>.

Entonces las obras experimentaron un cierto empuje, y así, para el 19 del mismo mes se recogen los gastos de las peonadas para el desmonte destinado a las obras de las casas, así como se compraron 70 piernas de tijeras y 174 pares de cabrios por un importe total de 338 reales, para abastecer de madera a las obras de la nueva población<sup>46</sup>. Al espartero Juan Naranjo, vecino de La Solana, se le encargaron espuestas para las obras y al tiempo una estera para la iglesia. El maestro de obras encargado de dirigir y supervisar la ejecución de lo trazado por Matías Antonio de Arias fue el maestro alarife de la villa Juan López, documentado entre 1793 y 1801 como "maestro de las obras, casas y huertas de la iglesia del Smo. Cristo del Valle de Santa Elena".

En 1793 se da la Real Provisión, con fecha de 8 de diciembre, por la que se establecía en un lugar de San Carlos del Valle de Santa Elena un Pósito Pío "para remedio y alivio de los labradores, y vecinos del mismo Pueblo". Esta importante medida económica llevó a que para el 17 de febrero de 1794 ya hubiera un fondo de 400 fanegas de trigo custodiadas en los graneros y paneras de la población<sup>47</sup>. Pero muy pronto iban a complicarse los aspectos financieros de la empresa, con el nombramiento como nuevo Juez Comisionado de don Félix García de Thomas, quien para el mes de marzo de 1795 incoó un expediente al durante tantos años Administrador de los caudales del Santuario don Manuel Chacón, debido a las cuentas por éste presentadas entre el 1 de mayo de 1793 y el 4 de octubre de este.

En relación con este suceso, el 1 de marzo de ese año y en calidad de "veedor de las obras de este nuevo lugar de San Carlos un tal Juan Biztoriano firma una relación o informe dirigido al citado Juez García de Tomás (a quien se llama subdelegado para el mejor establecimiento de este lugar de San Carlos), por el que podemos conocer el estado de las obras de la nueva población, aún poco adelantadas, por cierto. La finalidad de esta pieza se centraba en que "... Don Manuel Chacón se preste á entregar los maravedíes necesarios para concluir y perfeccionar las obras", pues según el relato del

veedor el citado administrador se negaba a dar dinero, haciéndolo de muy mala manera e incluso con amenazas y burlas dirigidas al juez García de Tomás.

Una carta del mismo comisionado para la nueva población dirigida con fecha 11 de marzo al Consejo de Órdenes aclara la situación al mostrarnos que el tal Chacón se sentía protegido por los vecinos de Membrilla, indudablemente opuestos a la aparición del nuevo lugar que podía convertirse en Villa independiente, lo que muy pronto sucedió, en el año de 1800. El Consejo resolvió el 17 de marzo que se acabaran las obras de cuestión. Sobre el estado de las mismas para ese mes de marzo de 1795 nos informa el texto de Juan Biztoriano: en primer lugar señala las condiciones del contrato que los maestros de obras habían acordado con el Juez Comisionado, como era “enlucir de yeso blanco la Casa del Ayuntamiento, o Barrio de Carnicería y casas nuevas, concluyendo los empiedros de esta poniendo las puertas y ventanas que faltaban y haciendo los empiedros de esta poniendo las puertas y ventanas que faltaban y haciendo los Poyetes a las Puertas de la calle, con que se concluyen en los Brocales de Pozos...”. A continuación, indica lo realizado, que alcanza a “... todas las oficinas públicas, con la vivienda encima del Arco, Casas del Sr. Cura, dos casas más arriba...”, y finalmente considera que “... solo faltan poner puertas, y ventanas en las demás, con los poyetes en la Puerta de la Calle y tejas el último pajar, cuías obras no se han concluido (que pudieran estar ya) porque el Administrador anterior no ha querido dar dinero...”<sup>48</sup>.

Según estos escritos, a finales del siglo XVIII aún estaba sin terminar la obra de la Plaza Mayor de San Carlos. No obstante, podría tratarse de obras de reparación de las construcciones más antiguas, realizadas al tiempo en que se acometían las de la nueva población y obligadas tal vez por la necesidad de dotar al conjunto de elementos arquitectónicos especializados, como la Carnicería o el Ayuntamiento. No olvidemos que en 1787 ya se documenta la existencia de unas doce casas en torno al santuario cuando Matías Antonio de Arias levanta los planos del lugar. Superados los problemas administrativos, la ampliación urbana de San Carlos del Valle siguió adelante. La documentación nos ofrece un cierto esbozo de hasta dónde se había llegado para el año de 1801 en el que el maestro alarife Juan López confiesa haber recibido 134 reales por “recorrer, limpiar y coger de hieso los caballones de la Casa de Gregorio, o conventillo<sup>49</sup>; los de la Casa Grande, Patio de los Carros, poner un tirante nuevo en el Granero... y las casas primera y tercera de las nuevas”<sup>50</sup>.

En otro recibo se citan obras en la “segunda y cuarta casa de las nuevas”, así, como en el lienzo de la Plaza, la Casa Mesón y el Estanco. De este modo, se fue configurando el nuevo poblado de San Carlos del Valle. La ampliación trazada por Arias en 1787 se hizo en relación con las otras colonizaciones del reinado de Carlos III. El proyecto tiene una concepción neoclásica del urbanismo, propia de lo avanzado de su fecha, en la que lo importante es la racionalidad y regularidad del diseño de las manzanas y casas del ensanche. Ciertamente es que esto pueda deberse a simples razones de

economía, que conducirían a resultados de parcelación con una trama geométrica recta de la mayor sencillez y humildad. Hay un recurso a la perspectiva arquitectónica, que tendrá en los chapiteles y obelisco de la cúpula central de la iglesia el punto de vista final y más destacado. La presencia del elemento original del trazado del conjunto tiene su importancia como referente de las nuevas actuaciones que se realizan.

Las dimensiones de las calles son amplias, en especial de las de dirección N-S, sin que destaque ninguna en particular, ni siquiera la que podría conducir el camino a La Solana y a Valdepeñas. Tal anchura permitió la plantación de arbolado en las aceras de los viales. En líneas generales el núcleo central del santuario y primer poblado de 1713, con su perímetro macizo en forma de T, marca las líneas ortogonales del ensanche. Pero no se ha corregido, por su hermetismo, la falta de relación del mismo núcleo central con el resto de la población, lo que contribuye a la concepción, con un carácter neoclásico rural, de la nueva población alrededor de un centro monumental, barroco, convertido así en una especie de hilo o conjunto histórico- religioso que, en su calidad de diseño original, es el origen de la misma villa de San Carlos del Valle.

En la parrilla ortogonal neoclásica únicamente se aprecian dos elementos singulares: la calle oblicua que se inicia en el ángulo NO del paralelogramo y que su excepcionalidad puede deberse a un replanteamiento vial posterior, y la interesante plaza de José Antonio, único espacio algo dilatado en el ensanche de 1787. Hay una búsqueda consciente en su delineación formada por calles esquinales de acceso en turbina, para lo que Arias levantó dos casas nuevas adosadas a las construcciones anejas al santuario del primer tercio del siglo XVIII. Su concepción responde también a un urbanismo tradicional que entiende mejor el quiebro y la sorpresa visual que las perspectivas largas y despejadas.

En 1846 San Carlos del Valle tenía 50 casas y solares de diferentes medidas según los usos previstos. En general, solares de gran fondo con fachada a las calles exteriores de cada manzana que permitían patios interiores y espacios para albergar los útiles de labranza. Madoz dice de la población: "Correspondiente al Campo de Montiel, y orden militar de Santiago: SIT en un valle inmediato a dos sierras, que forman cord. Al E y al O, con clima templado, vientos N. y S. y se padecen catarros y anginas; tiene 50 casas, consistorial, cárcel, carnicería, pósito y peso real, todo del pueblo, escuela de niños, dotada con 1.100 rs, igl. Parroquial titulada el Smo. Cristo del Valle, curato de primer ascenso y provisión del tribunal especial de las órdenes militares; el edificio es de mucho gusto por su construcción y arquitectura con cinco torres, y en una de ellas 4 campanas; sus rentas eran cuantiosas, procedentes de fincas de todas clases que rendían más de 30.000 rs. Cada año; de estos fondos se pagaba al cura, teniente, sacristán, organista, cirujano, maestro y maestra de primera educación, bajo la dirección del referido tribunal"<sup>51</sup>.

De su entorno dice Madoz: “inmediato a la parr. está el cementerio; más lejos una huerta con una hermosa y espesa alameda y en diferentes puntos otras 14 huertas con arbolado de nogales y varios pozos de agua dulce y de la más rica de La Mancha, de los que se surte el vecindario... granos, vino y aceite, hortalizas y nueces; se mantiene tan solo el ganado de labor y se cría caza menuda. IND: panadería, 4 molinos harineros. Comercio: se celebra una velada el 29 de septiembre de mucha concurrencia y entonces se presentan tiendas de comercio y comestibles. Pobl; 66 vec, 330 almas...”.

La población se ha ido modificando lógicamente desde ese momento a la actualidad, pero mantiene el referente básico de su espacio original de la plaza con los edificios representativos y un trazado urbano en retícula con alturas reducidas que conservan, en alguna medida, los valores ambientales de la población. Si en 1991 llega a 1300 habitantes en la actualidad está en 1184 habitantes (Censo de 2015) <sup>52</sup>.



Cerradura puerta principal de acceso a la Iglesia.



#### 4. San Carlos del Valle: restauraciones y rehabilitaciones.

La iglesia fue declarada Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento en 1993 lo que indica un reconocimiento bastante tardío de sus valores singulares.

La plaza se restaura parcialmente en 1965<sup>53</sup> recuperando las fachadas de arquitectura con entramado de madera de algunos de sus edificios. Las imágenes recogen la rehabilitación de la estructura de madera del edificio de la Hospedería con la balconada corrida de la planta superior realizada por el Ministerio de Obras Públicas. En esas imágenes se puede ver el muro que separaba la zona situada delante de la fachada lateral de la iglesia, zona controlada con un acceso protegido por una reja. Un muro que, como se aprecia en las fotografías, tenía la altura de una persona.



Imágenes antes y después de la restauración. Vicente López Collado

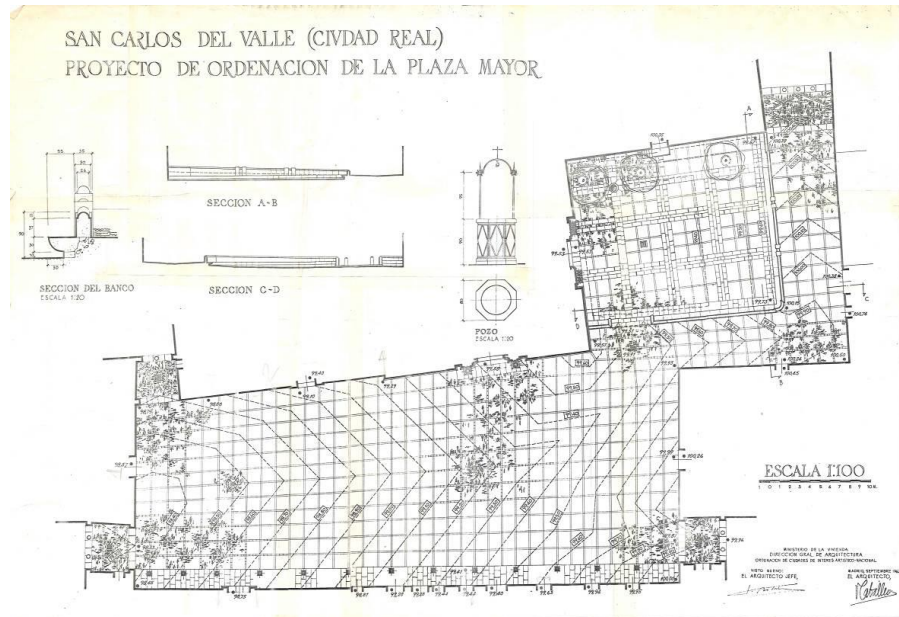
##### 4.1. El entorno de la iglesia y el acondicionamiento de la plaza.

El pavimento de la plaza fue restaurado por el Ministerio de la Vivienda en 1971 según consta en una placa colocada en la plaza en la que la Comisión Provincial de Monumentos agradece al Ministerio de Vivienda la actuación realizada en la misma. El proyecto de gran sencillez y calidad establece un entorno para la iglesia y los edificios que conforman este espacio urbano. Los materiales utilizados son de sobriedad y calidad: bandas de granito y zonas de empedrado con canto rodado marcan en el pavimento las líneas maestras de los edificios y circulaciones en el conjunto, subrayando la monumentalidad del edificio en contraste con la sobria arquitectura popular del entorno. La pequeña plaza del acceso lateral separada por un murete de menor altura con el brocal del pozo en su centro crea un ámbito de menor escala, con ese sencillo gesto, en el espacio lateral de la plaza (se acompañan detalles de los planos de planta de la actuación realizada por el Ministerio de la Vivienda).

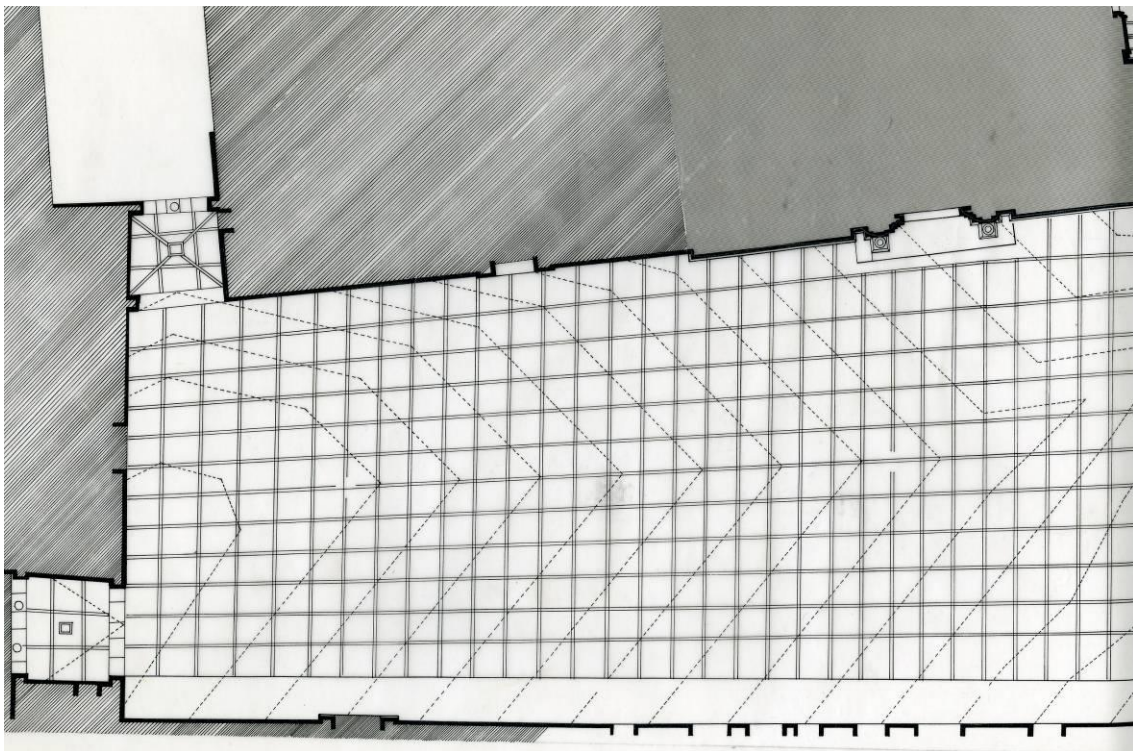
El proyecto que tiene fecha de septiembre de 1967 está integrado por un plano que recoge la planta de la plaza, dos secciones del espacio de la plaza menor delante de la entrada lateral, una sección del banco y detalle el pozo. El plano está firmado por V. Caballero (Víctor Caballero Ungría<sup>54</sup>) y supervisado por el arquitecto jefe J. Pons Sorolla y se denomina "San Carlos del Valle (Ciudad Real). Proyecto de ordenación de la Plaza Mayor". La plaza tiene en su zona de mayores dimensiones delante de la entrada principal de la iglesia una pendiente importante que va desde la cota 110.26 en su zona más alta a la 98.57 en la parte inferior. Para resolver este desnivel plantea unas curvas de nivel en V que, en la parte superior se convierten en líneas rectas con inclinación respecto de las fachadas más largas de la plaza. Las curvas de nivel se hacen imperceptibles con las formas geométricas del trazado del suelo. El pavimento se define por bandas de granito, perpendiculares y paralelas al lado más largo de las viviendas que marcan rectángulos de 1,10 x 1,50 metros aproximadamente y que tienen un pavimento de canto rodado en su interior<sup>55</sup>. La dirección el pavimento quiere establecer una continuidad del espacio sin incidir en la singularidad de ninguno de sus elementos, priorizando con su dirección el lateral de viviendas de su fachada Oeste.

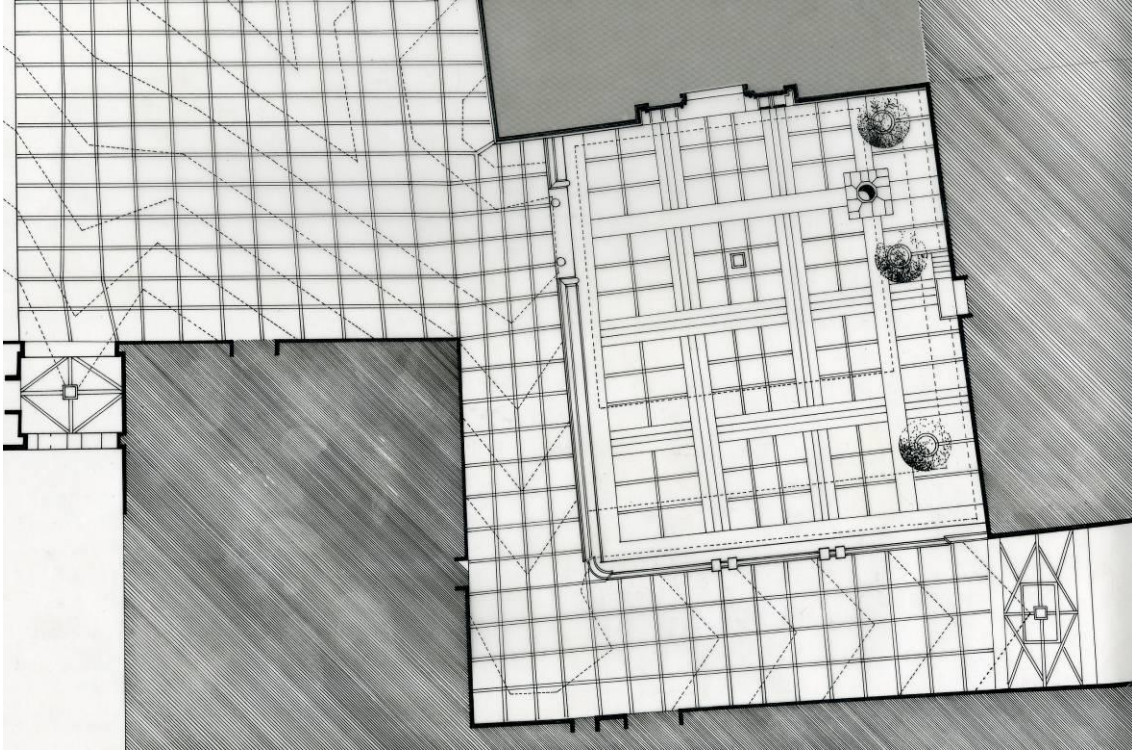
La plaza menor, delante de la entrada de la portada de Santiago, es casi horizontal en su interior en la cota 99,60 y en ella se marca una doble retícula. Una de mayores dimensiones con piezas de piedra de un metro de anchura en cuyo interior se repite una cuadrícula de bandas de granito con zonas interiores de canto rodado. Las bandas de mayor anchura coinciden con la localización de la puerta de acceso al templo, marcando así la importancia de su presencia. La plaza se separa del espacio exterior que forma una calle de 5,50 metros de ancho con un murete de piedra con remate superior redondeado y un banco de piedra en su interior que sustituye al antiguo muro que existía en la zona. En el centro, un brocal de pozo de gran sencillez con forma octogonal que no tiene los remates metálicos superiores indicados en el plano del proyecto. El recorrido exterior va asumiendo el desnivel desde la plaza principal en la cota 99,50 hasta los 100,40 de altura con un pavimento marcado también por bandas de granito y zonas de canto rodado en su interior. Las secciones A-B y C-D describen cómo se resuelve el encuentro del pavimento de esta plaza ligeramente hundida con el muro perimetral y la calle exterior.

El urbanismo que rodea la iglesia ha creado espacios de gran riqueza y belleza visual y ambiental que enfatizan los valores singulares del edificio religioso. La calidad espacial de la plaza y de los edificios que la rodean, crean un espacio urbano especialmente atractivo. La definición de materiales y la calidad de estos, junto con una adecuada ejecución conviven de forma armónica tanto con la arquitectura culta de la iglesia como con la arquitectura popular de los demás elementos, estableciendo una unidad en el conjunto. Soluciones muy utilizadas en proyectos de urbanización realizados por la Dirección General de Arquitectura en esa época con materiales sobrios y una ejecución cuidada.



Proyecto de Ordenación de la Plaza Mayor. Víctor Caballero Ungría.





Detalle de los pavimentos de la plaza.



Detalles acondicionamiento de la plaza lateral y principal.

#### *4.2. Las restauraciones de la cubierta.*

El certificado del secretario de la Diputación Provincial de Ciudad Real da cuenta del acuerdo de la institución para destinar siete millones de pesetas para la restauración de la cubierta de la iglesia de San Carlos del Valle en 1982<sup>56</sup>.

El proyecto, firmado por la arquitecta Mercedes Pérez del Moral, supone un actuación de gran sencillez en la reparación de la cubierta del edificio, pero tiene una documentación interesante por cuanto que realiza un análisis detallado de las estructuras de madera y soluciones constructivas del elemento que conforma la cubierta de torreones, de la cúpula y del chapitel central, elementos que, en general no han sido analizados en detalle con anterioridad y considerados como una parte no demasiado importante del edificio en su configuración arquitectónica.

Años después, la Junta de Comunidades volverá a realizar un proyecto de reparación de las cubiertas, en esta ocasión, firmado por el arquitecto Francisco Javier García de Jaime.

La última restauración realizada se hace en los años 2014 y 2015 y ha sido proyectada por los arquitectos Diego Peris López y Diego Peris Sánchez y se refiere, de nuevo a la cubierta del edificio. El proyecto inicial contemplaba una actuación sobre todo el exterior del edificio comprendiendo reparaciones en cubierta, fábricas de ladrillo de fachada y elementos de piedra deteriorados en determinadas zonas del edificio. Finalmente, el proyecto quedó reducido a la primera de las actuaciones previstas abordando exclusivamente la rehabilitación de determinadas partes de la cubierta del edificio<sup>57</sup>.

Las obras se realizan entre 2014 y 2015. Las zonas de los torreones tenían una cubierta realizada exteriormente con piezas de uralita que, en su forma y colocación, armonizaban razonablemente bien con el resto de la cubierta. Se rehicieron las estructuras interiores de madera colocando pizarra y plomo en los elementos exteriores. Junto a ello se realiza una reparación de las fábricas de ladrillo que en estas zonas de los torreones tienen una riqueza de piezas y elementos muy singular.

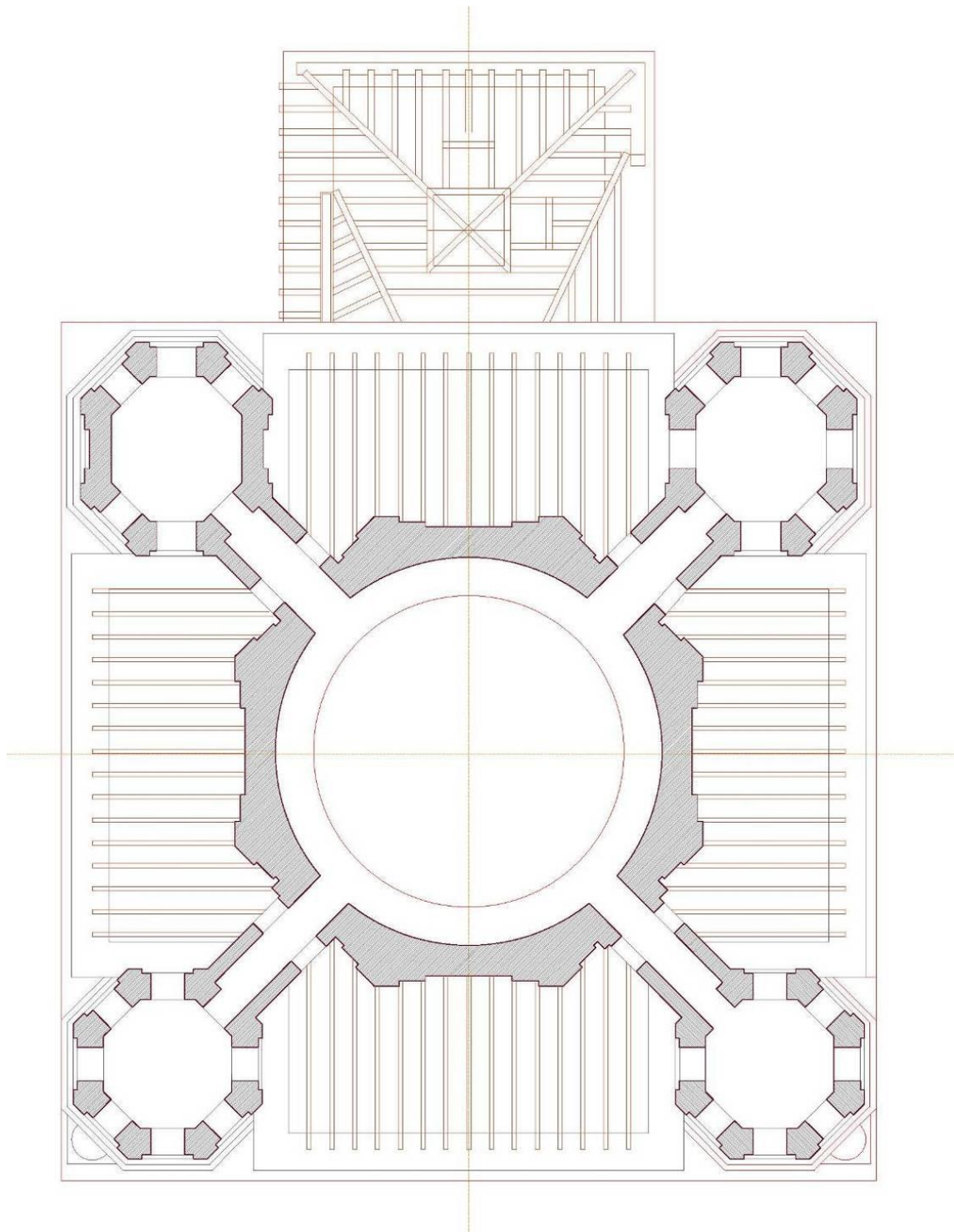




Junto a la rehabilitación de los cuatro torreones se plantea una revisión de la zona central de la cúpula para lo cual se accede al interior de esta zona analizando y estudiando su estructura de madera. El acceso y documentación de esta parte del edificio supone la documentación de un elemento esencial ya que es aquí donde se organiza la estructura de madera de la cúpula, el arranque de la estructura del chapitel superior.

Hay una estructura de madera inferior con vigas que resuelven la pendiente de la zona del edificio comprenda entre la cúpula y los torreones hasta el borde recto del edificio. Una zona cubierta con teja árabe y grandes canalones para la recogida de agua en su borde que cubre la planta cuadrada de la iglesia en la zona donde no existen torreones ni cúpula central.





Estructura de cubierta de zona de teja árabe.

La visión más sugerente está en el interior de la cúpula donde se construye una gran estructura de madera que cubre toda esta zona con la solución de cúpula encamionada que introduce Fray Lorenzo de San Nicolás. En las dos partes del tratado del Arte y Uso de la Arquitectura encontramos un espacio dedicado a la carpintería (capítulos XLVII al XLIX de la primera parte y L y LI de la segunda parte) en la que se estudian exclusivamente armaduras de

cubierta. Analiza las estructuras de cubierta desde la perspectiva del constructor desatendiendo la componente ornamental tan presente en los tratados de carpintería de la época<sup>58</sup>.

Una de las aportaciones del libro de Fray Lorenzo de San Nicolás es la solución para cubrir “capillas grandes ó pequeñas con madera”. “Se trata de una solución destinada a conformar un cuerpo ochavado por fuera y semiesférico por dentro, propuesto para ir situado en el crucero de las iglesias, encima de los arcos torales y según sus propias palabras fue muy utilizado en su época. Son los denominados *cimborrios* de madera, una solución que (a diferencia de los chapiteles) no tiene tirantes, por lo que deja libre el espacio inferior. Fray Lorenzo los califica como obras muy seguras y muy fuertes que sin embargo se construyen con materia más ligera y menos costosa que sus equivalentes en piedra, sobre todo en los casos en que los muros no pueden resistir el empuje de una cúpula de fábrica”<sup>59</sup>.

El octógono exterior de la torre de lado 9,28 metros se cubre con una estructura de madera de importantes escuadrías. De los lados de la base arrancan tornapuntas de 27,8 x 20,7 cms, en cada uno de sus vértices, que suben a un anillo octogonal superior que va a servir de sustentación de la estructura del chapitel. En cada lado del octógono otra segunda pieza de iguales dimensiones acaba conformando una estructura resistente que va a ser la base de la cúpula exterior. Una estructura que sitúa un primer octógono superior a 5,40 metros de altura de la base de los apoyos y un segundo a 7,4 que es la altura exterior de la cúpula. Desde las tornapuntas, apoyos dobles que llegan a la forma curvada de la cúpula exterior configurada con una estructura de madera sobre la que se clava la cubierta de pizarra en su momento y actualmente las piezas de uralita. La cúpula forma, exteriormente, una curva que alcanza los 7,4 metros de altura en el elemento de donde arranca el chapitel central.

El espacio interior de la cúpula deja abajo la cúpula interior realizada con una estructura ligera y yeso que interiormente va a tener la ornamentación que ya hemos comentado. En su centro, la linterna con dos metros de diámetro interior. Se configura así una gran estructura de madera que, a pesar de la entrada de agua, en algunas partes de esta se ha conservado en buenas condiciones dadas las escuadrías importantes y la ventilación del conjunto. En la parte superior de la cúpula exterior hay ventanas de forma ovalada que iluminan el espacio central que quieren hacer llegar la luz a las ventanas que tiene la linterna de la cúpula inferior. Un interior con una excelente calidad constructiva en el dimensionamiento, en las soluciones de apoyos, en los arriostramientos de las diferentes piezas y en la solución estructural<sup>60</sup>.

A partir de este punto y apoyado en el triple anillo octogonal que se construye a diferentes niveles, se levanta el chapitel central. “Fray Lorenzo distingue dos tipos de chapiteles: cuadrados y ochavados. En todos ellos conviene respetar ciertas reglas para asegurar la estabilidad ante el empuje del viento. Su altura no superará 1,5 veces el ancho de la torre (2 veces si se

incluye la cruz y la bola), siempre y cuando sea posible colocar una estructura interior de refuerzo. En caso contrario, si el chapitel ha de ir seguido (si no tiene estructura de refuerzo), la altura se limitará al ancho de la torre. Sobre las buhardas, Fray Lorenzo indica que se debe situar una en cada cara del chapitel (4 si es cuadrado y 8 si es octogonal), en el cuerpo inferior, y no deberán ser muy grandes, puesto que son elementos ornamentales que debilitan la estructura”<sup>61</sup>.

El anillo perimetral superior es de 20x15 cms. de sección en todas las piezas del octógono tanto el inferior como el superior conformando una estructura octogonal separada una de la otra por dos metros de diferencia que se unen con pies derechos de 15x9,5 creando así un conjunto rígido que sirve de apoyo a la estructura superior del chapitel. Desde este punto donde acaba la cúpula exterior se repite una estructura octogonal a 3,20 metros de altura con pies derechos y elementos de arriostramiento que dan rigidez en este punto al arranque del chapitel. En esta zona, unas perforaciones exteriores protegidas por lamas de zinc vuelven a generar un segundo punto de entrada de luz en el interior de la cúpula. El soporte central de la estructura que arranca desde este punto es el pendolón de 20x15 centímetros. Hay pues un triple anillo octogonal que va a ser la base de apoyo de la gran pieza que es el chapitel central del conjunto.

Juan Alejandro rompe con los moldes y recomendaciones de los Tratados de la época y plantea una solución arriesgada en su concepción y en sus dimensiones. Si la diagonal del octógono mide 3,50 metros, la altura del chapitel llega a los 14,20 metros en el centro de la esfera de coronación, es decir cuatro veces la anchura de esta. Para ello la base tiene un triple apoyo y los elementos que forman el chapitel están arriostrados. Precisamente esta esbeltez hace que el esfuerzo del viento sea mucho menor y por ello resiste bien las acciones horizontales<sup>62</sup>.

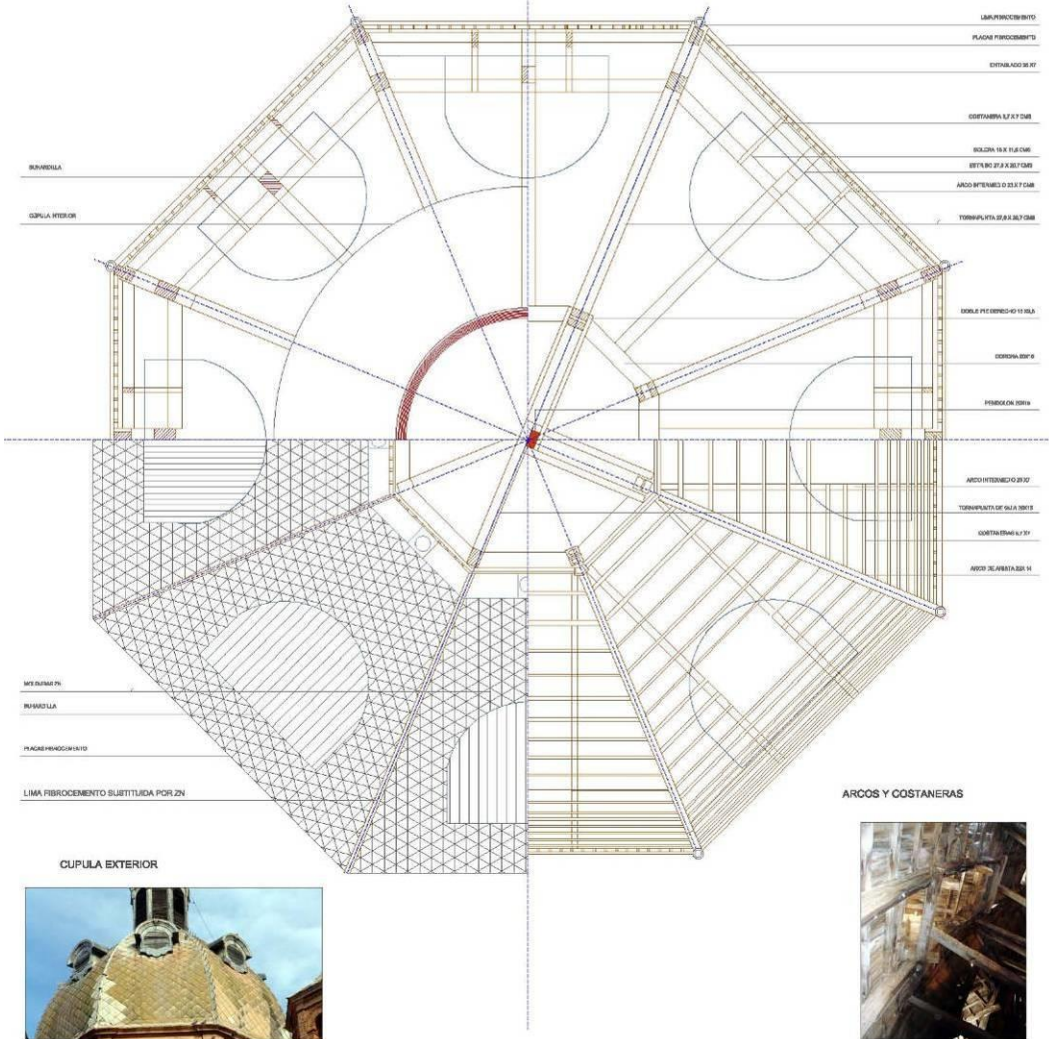
Hay en este espacio, no visible desde el exterior, de la iglesia una gran estructura que empieza a introducir un nuevo elemento constructivo: la madera. Si en la base del edificio es la piedra y el ladrillo el que define exteriormente la iglesia y en el interior van a ser los revestimientos de yeso, ahora en la parte superior del edificio va a ser la madera la que va a configurar los elementos de torreones, cúpula y chapitel. Sobre la estructura sustentante, una formación de tabla sencilla que servirá de apoyo al elemento exterior de impermeabilización en el que se conjugan la pizarra, el plomo y el cinc fundamentalmente. Una estructura que pone de manifiesto una calidad de ejecución y un conocimiento singular de la misma para alcanzar más de veintiún metros de altura desde la base de arranque de la cúpula exterior del edificio. Una construcción que valora el carácter simbólico y la imagen externa del edificio y que también explica una concepción interna del espacio y de la llegada de la luz al interior del templo.



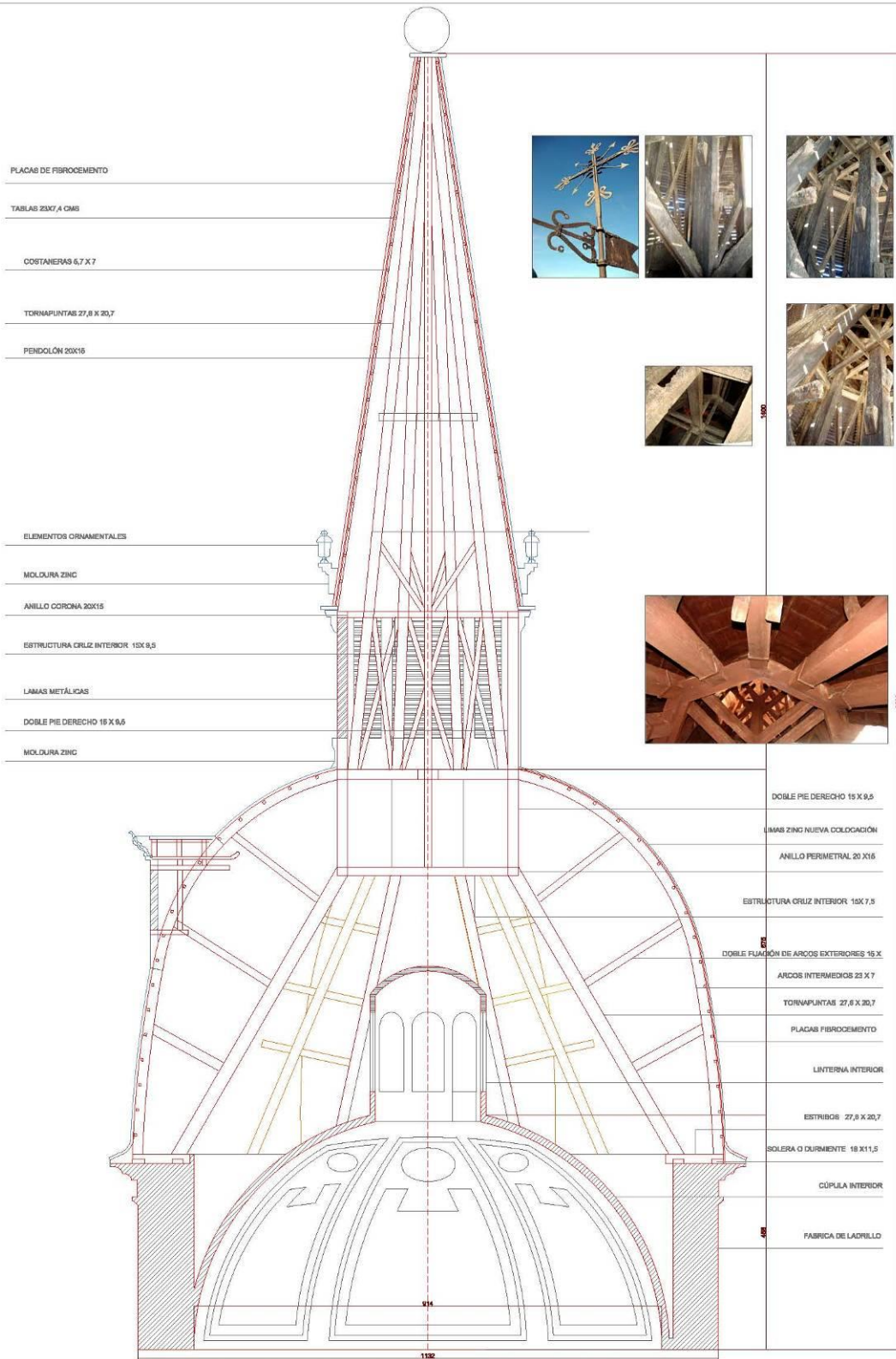
SOLERAS O DURMIENTES



TORNAPUNTAS Y SOPORTE CENTRAL



Estructura de madera de la cúpula exterior central del edificio.



Sección de la estructura de madera de la doble cúpula y chapitel central.



Fotografías del interior de la zona comprenda entre las dos cúpulas.

#### *4.3. La sección del edificio religioso y la vida de la ciudad.*

La sección transversal de la iglesia nos da otra visión significativa del edificio religioso. Una estructura que desde la base va creando elementos que se desarrollan en altura conformando el espacio interior y exterior del edificio en una lectura múltiple.

En primer lugar, la referencia al uso de los materiales: en la base del edificio elementos pesados como el ladrillo y la pieza que conforman sobre todo la imagen exterior del edificio en una configuración que ya hemos comentado. Materiales tradicionales tratados con habilidad y con nuevas referencias. Los canteros que elaboran las portadas son hábiles trabajadores de la piedra que ha resistido bien las inclemencias del tiempo, aunque tiene deterioros que provienen más de agresiones físicas. El material se transforma en revestimiento de yesos en el interior para conseguir el espacio blanco, las molduras y acabados ornamentales de los diferentes elementos que definen su composición. En el exterior de la iglesia unos acabados que alcanzan los quince metros en el arranque de la cúpula llegando a los veintidós en el punto de coronación de esta donde se abre la linterna interiormente.

Ya en el interior, la sección se eleva hasta los veintidós metros soportada por un artificio no visible de su cubierta. La cúpula encamionada alberga en su interior, en la sección del edificio, una gran estructura de madera que va a servir de apoyo del chapitel superior. En las torres lo hará en zonas menos elevadas, pero también importantes. El chapitel logrará con un triple apoyo de anillos octogonales el inicio de una estructura que subirá en su centro hasta los cincuenta metros de altura con elementos inclinados que se arriostran en diagonal en su interior para soportar los empujes del viento.

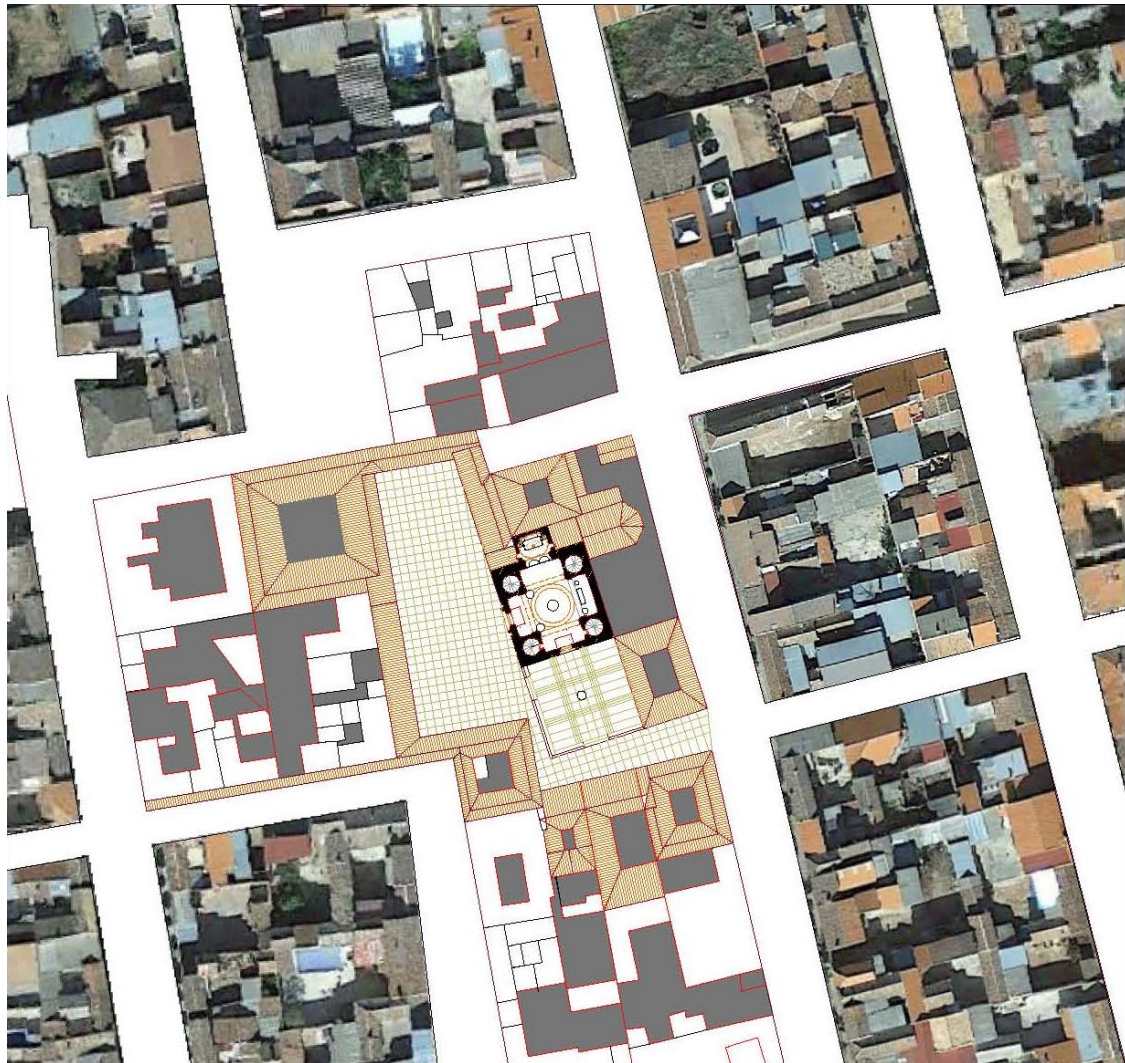
Una estructura construida con un objetivo esencial: convertirse en referente, en imagen del poder religioso y de la Orden que lo ha levantado como centro de peregrinación. Y lo consigue con esa elevación en altura que convierte al edificio religioso en un elemento esencial del paisaje de la zona que en este espacio llano se hace visible desde la distancia.

Pero una estructura que, en su organización y definición formal, busca un efecto importante. La luz debe penetrar en el interior del espacio del chapitel y de la zona comprendida entre la cúpula exterior e interior. Y para ello deja las ventanas de la parte superior de la cúpula y los elementos perforados de la base del chapitel como puntos de entrada de la luz solar. Esa iluminación debería incidir en las pequeñas ventanas que rodean la linterna superior de la cúpula interior y hacer que la luz llegase al centro de la iglesia en un efecto barroco espectacular. Un efecto escenográfico, lleno de referencias y de lecturas religiosas y profanas. El efecto se logra apenas, pero merecería potenciarse, aunque sea artificialmente, para entender una de las voluntades esenciales en la concepción y complejidad del proyecto presente en la sección de este.

La sección transversal de la iglesia que deja en su lateral la pequeña cúpula de la iglesia del Santo Cristo y pone en evidencia tanto el espacio interior del templo como la solución compleja e inteligente de su construcción es el elemento que completa el entendimiento de este edificio singular y especialmente cualificado de la arquitectura de principios del siglo XVIII.

La ciudad ha continuado con su vida y se ha renovado reformando sus viviendas, acondicionando sus espacios urbanos y sus equipamientos. La iglesia mantiene su espacio religioso y la vivienda sacerdotal en su lateral izquierdo y el volumen de la parte derecha situado en la zona posterior acoge dependencias parroquiales y de servicios sociales. La gran parcela situada en la esquina de la plaza<sup>63</sup> (Plaza Mayor 5) con 808 metros cuadrados de suelo y 1448 metros cuadrados de superficie construida se ha rehabilitado para albergar una residencia de ancianos que se inauguraba el año 2010 con un patio interior con columnas de piedra y arcos de ladrillo. La antigua Hospedería<sup>64</sup>, rehabilitada en su fachada en 1965, ha sido recuperada ahora en su integridad con usos similares teniendo espacios para la restauración y zonas de alojamiento que permiten recuperar el edificio en sus usos primitivos y ofrecer posibilidades turísticas a la población. Y en la esquina, con fachada a la Avenida de Azuer 42, se localiza el edificio del Ayuntamiento<sup>65</sup> conformando así un conjunto de equipamientos públicos y sociales en torno a la plaza que sigue siendo el espacio central de la ciudad.





Plaza Mayor y entorno. 2016.

- 
- <sup>1</sup> RAMIREZ MERINO, J.I. et al., *Manzanares hoja 786 Mapa Geológico de España 1: 50.000*, Madrid, IGME, p.11
- <sup>2</sup> MUÑOZ JIMENEZ, José Miguel. *La nueva población de San Carlos del Valle (Ciudad Real): Ilustración y urbanismo en la España del siglo XVIII*. <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/cem/CEM221Mu%C3%B1ozJimenez.pdf>. Consulta agosto 2016.
- <sup>3</sup> ROMERO VELASCO A, 1979, *San Carlos del Valle. De Santa Elena y su emancipación de Membrilla*. Instituto de Estudio Manchegos. Ciudad Real, 1979. pp. 93 y ss.
- <sup>4</sup> Hasta la colonización de Sierra Morena el camino real de Toledo a Córdoba y Jaén discurría por Membrilla, Santo Cristo del Valle de Santa Elena, Puerto de Cózar, Venta Quemada, Venta de los Santos y Montizón.
- <sup>5</sup> MADDOZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, vol. V. Madrid 1846, p., 567 donde se señala que el curato recibía 30.000 reales de renta cada año con los que se pagaba al teniente cura, sacristán, organista, cirujano, maestro, maestra de primera educación, todo bajo la dirección del Tribunal Especial de las Ordenes Militares.
- <sup>6</sup> ROMERO VELASCO, 1979, p. 97.
- <sup>7</sup> Documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional, Consejo de Órdenes, Santiago, Legajo, nº 3.991.
- <sup>8</sup> MARTINEZ VAL. J. M.: *La agricultura en el campo de Calatrava*, Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1958-59, pp. 25 y ss.
- VALLE CALZADO, Ángel Ramón, “La movilización campesina frente al proceso desamortizador: Villanueva de san Carlos (1769-1908)”, en Cuaderno de Estudios Manchegos 39, pp. 51-70.
- <sup>9</sup> CORCHADO Y SORIANO, M.: *La agricultura en el campo de Calatrava*, Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1977, pp. 97-120, y del mismo autor, *Avance de un estudio geográfico- Histórico del Campo de Montiel*, Madrid, 1971.
- <sup>10</sup> COSTA, J. 1994: *Colectivismo agrario en España*. Buenos Aires, p. 93.
- <sup>11</sup> CAMON ARZNAR, J., 1963, *La arquitectura barroca madrileña*, Madrid; TOVAR MARTIN, V., 1975, *Arquitectura madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid.
- <sup>12</sup> NORBERG SCHULZ: *Arquitectura barroca*, Madrid, 1972, pp. 337- 338 y *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1973, pp. 186- 198.
- <sup>13</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique Y SAINZ MAGAÑA, Elena 1997, p.221.
- <sup>14</sup> Archivo Histórico Nacional, Consejo de Ordenes, Santiago, legajo nº 3.991. El 22 de agosto de 1793, Vicente Villaseñor recibió 1.000 reales “a cuenta del retablo que tiene entregado y permanece encerrado en un cuarto de la Casa Grande” (nº 47). El 5 de mayo de 1793 el maestro tallista y vecino de Villahermosa Sebastián Pedregal, recibe 1283 reales por el segundo tercio del retablo de Nuestra de la Soledad (nº 49) El 29 de septiembre del mismo año recibe otros 600 reales a cuenta del importe del mismo retablo, esta vez de mano de don Félix García de Tomás. Del Consejo de las Ordenes para el establecimiento del Nuevo Lugar de San Carlos (nº 48)
- <sup>15</sup> Por ello nos limitamos a señalar el folio de cada detalle.
- <sup>16</sup> MADDOZ, Pascual, 1845-1850, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*, Edición facsímil, Ediciones Ámbito, JCCM, p. 280.

---

<sup>17</sup> HERVÁS Y BUENDIA, inocente. 1899: *Diccionario histórico, geográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*. Edición facsimil. Ciudad Real, Diputación Provincial, BAM, 2003 2 tomos, tomo II, p. 505.

<sup>18</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique Y SAINZ MAGAÑA, Elena, 1997p. 224.

<sup>19</sup> La documentación que envían a Fisac está firmada por don José Jimeno, Delegado Diocesano de Patrimonio Cultural y junto a un dibujo del retablo se informa que está realizado por la empresa Tudanca y que tendrá un coste aproximado de dos millones de pesetas. El 6 de febrero de 1997 don José Jimeno contesta a Fisac agradeciéndole su opinión que “coincidió en gran parte con la de otros miembros”. El retablo, con algunas variaciones respecto del proyecto original, está instalado en la iglesia de San Carlos del Valle.

<sup>20</sup> SAINZ MAGAÑA, Elena y HERRERA MALDONADO, Enrique, 1997, p. 226.

<sup>21</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique Y SAINZ MAGAÑA, Elena, 1997p. 222.

<sup>22</sup> BONET CORREA, A. *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza 1993 pp. 157-160

<sup>23</sup> GOMEZ SANCHEZ, María Isabel, *Las estructuras de madera en los Tratados de arquitectura (1500-1810)*, 2006, Madrid, AITIM

<sup>24</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique, 1984, “El arquitecto Juan Alejandro Núñez de la Barrera y su intervención en el convento de la Asunción de Almagro” En: IZQUIERDO BENITO, Ricardo y RUIZ GÓMEZ, coord., *Las órdenes militares en la Península Ibérica*; Vol. 2, 2000 (Edad Moderna / coord. por LOPEZ-SALAZAR PÉREZ, Jerónimo, Cuenca, pp. 1487-1498

La torre dañada por el terremoto de Lisboa será restaurada por Miguel Fisac en un ejercicio, técnica y conceptualmente, de gran interés.

<sup>25</sup> Al igual que en la torre del convento de la Asunción, también Fisac abordará la restauración de la cúpula que se vuelve a restaurar en fecha reciente (2015).

<sup>26</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y ZAPATA ALARCÓN, Juan, “La construcción del Real Cuartel de Caballería de Almagro (Ciudad Real) y la intervención de don Francisco Gaona y Portocarrero, conde de Valparaíso”, [https://www.uclm.es/ceclm/librosnuevos/2003octubre/doc\\_electronicos/PDF\\_HERRERA\\_CUARTEL\\_CABALLERIA\\_ALMAGRO.pdf](https://www.uclm.es/ceclm/librosnuevos/2003octubre/doc_electronicos/PDF_HERRERA_CUARTEL_CABALLERIA_ALMAGRO.pdf). consulta agosto 2016.

<sup>27</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAINZ MAGAÑA, Elena, 1997pp. 229-233.

<sup>28</sup> MINGO LORENTE, Adolfo de, 2016, “La arquitectura del siglo XVIII en Castilla-La Mancha”, en GONZALEZ CALERO, Alfonso, coord. *Castilla-La Mancha en el siglo XVIII. Aproximación y miscelánea*, Toledo, Almad, Biblioteca Añil, pp. 57-95, p.68.

<sup>29</sup> DIEZ DE BALDEÓN, Clementina, 1993, p. 222.

<sup>30</sup> PERIS SANCHEZ, Diego, 2014, “La imagen del templo” en *Lanza* <http://www.diegoperis.com/la-imagen-del-templo-san-carlos-del-valle/>

<sup>31</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAINZ MAGAÑA, Elena, 1997p. 223.

<sup>32</sup> Según ROMERO VELASCO, art. cit. que publica los datos del Inventario de deslinde y amojonamiento de los bienes del Santo Cristo, descritos por el Juez comisionado del Rey con Félix García de Tomás. El santuario poseía en 1794 además de las citadas casas, 293 fincas y 80 acciones en el Banco de San Carlos.

<sup>33</sup> Sobre estos conjuntos: LOARCE GOMEZ, J.L. y MUÑOZ MENDOZA, C.: *Rutas arquitectónicas de Castilla la Mancha*, Toledo 1985; HERRERA MALDONADO, E.: “El Barroco”, en *El Arte y la Cultura de Ciudad Real*, vol. II,

---

Ciudad Real, 1985, págs. 97 y ss., y AZCARATE RISTORI, J. M.: Castilla la Nueva, Vol. II, Madrid, 1983, págs. 82-83.

El santuario almagraño de Bolaños de Calatrava conserva junto a la Ermita de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de las Nieves y la Plaza de Toros la llamada Casa de la Diputación de la Virgen, auténtico cortijo manchego con frente porticado sobre columnas toscanas. Del siglo XVI es el elemento más antiguo del conjunto que alberga la Cámara de Juntas de la Cofradía, una cocina de grandes dimensiones, y dos pisos con “habitaciones” alquilaban las familias de Almagro (vid MALDONADO COCAT, R. J.: Almagro Cabeza de la Orden y Campo de Calatrava, Ciudad Real 1982, pp. 61-66).

<sup>34</sup> MUÑOZ JIMENEZ, J. M.: *Urbanismo y Teatro...*, art. cit.

<sup>35</sup> VVAA. *Ciudad, plaza y monumento*. Toledo, JCCM, Colección Patrimonio Histórico nº 2.

<sup>36</sup> CHUECA GOITIA, Fernando, 2005, *Breve Historia del urbanismo*. Madrid, Alianza Editorial. <https://es.scribd.com/doc/137075064/126366081-Resumen-Breve-Historia-Del-Urbanismo-Chueca-Goitia-pdf>.

<sup>37</sup> CHUECA GOITIA. pp. 235-236; CERVERA VERA, L. 1968: *La época de los Austrias. Resumen Histórico del Urbanismo en España*, Madrid, pp. 173-209 esp. pp. 203-206.

<sup>38</sup> Los alzados que recogemos corresponden a dibujos de alumnos de COU y han sido realizados por Francisco Ángel Tocado, Francisco Javier Bernalte y Carmen García del Castillo.

<sup>39</sup> ROMERO VELASCO: art. Cit. p. 97, que publica *la Resolución declarando lugar el Cristo del Valle de Santa Elena y ayuda de parroquia de Membrilla*, basada en consultas iniciadas para 1784 por ciertos abusos de pastos denunciados por los colonos

<sup>40</sup> Sobre los datos del Censo de Aranda vid. LOPEZ-SALAZAR PEREZ J.: *La Mancha según el censo del conde de Aranda (1768-1769)*. Estudios Manchegos, Ciudad Real 1974, pp. 99 y ss. especialmente p. 196: “La Membrilla corregimiento de Infantes. Partido de Santiago, Diócesis de Toledo, En su jurisdicción está la ermita del Santísimo Sacramento (SIC) DEL Valle de Santa Elena... en el sitio de la referida ermita, hay algunas casas de morados de esta villa, avocindados en él, e individuos de su feligresía”

<sup>41</sup> ROMERO VELASCO: art. cit., pág.106, el dato de 1848 en MADDOZ, op. cit., vol. XI Madrid, 1848, p. 195. En el vol. V, Madrid 1846, p. 567 se mencionan 50 casas.

Debido a que, en la actualidad, San Carlos del Valle alcanza los 1184 habitantes, aún se podrían señalar una tercera etapa de crecimiento, entre 1850 y la actualidad, no excesivamente rápida y que ha sabido respetar en líneas generales el plano ortogonal del neoclasicismo del siglo XVIII.

<sup>42</sup> Archivo Histórico Nacional, Consejo de órdenes, Santiago, Legajo nº 3.991, cuadernillo de 1793, fol. 195 (recibo del 8 de junio de 1787(¿) y fol. 191 (recibo de 4 de julio de 1787).

<sup>43</sup> Archivo Histórico Nacional Consejo de Órdenes, Santiago, Legajo nº 3.991, cuadernillo de 1793, fol. 193.

<sup>44</sup> Archivo Histórico Nacional, Consejo de Órdenes, Santiago, Legajo nº 3.991, cuadernillo de 1793, fol. 190.

<sup>45</sup> A.H.N. Consejo de Órdenes, Santiago, Legajo nº 3.991, cuadernillo de 1793, fol. 51. Se recoge además un pago de 18 reales para el mensajero que fue a

---

Ciudad Real a llamar al Maestro de Obras Antonio de Arias y lo halló en Almagro, donde debía tener alguna ocupación.

<sup>46</sup> A.H.N. Consejo de Órdenes, Santiago, Legajo nº 3.991, cuadernillo de 1793, fol. 51

<sup>47</sup> A.H.N. Consejo de Órdenes, Santiago, Legajo nº 3.991, cuadernillo de 1793, fol. 51. Sobre esta importante medida económica vid ANES, G. *Los Pósitos en la España del siglo XVIII*. Moneda y Crédito nº 105, 1968, pp. 39. y ss., que señala hasta 875 pósitos en toda Castilla-La Mancha; MORENO NIEVES, J.A.: *Pósitos píos y pósitos reales en Villarrobledo en el siglo XVIII: beneficencia y crédito agrícola*. Actas del I Congreso de Historia de Castilla-la Mancha, Ciudad Real, vol. VIII, 1988, pp. 217-223.

<sup>48</sup> Archivo Histórico Nacional, legajo citado.

<sup>49</sup> Archivo Histórico Nacional, legajo citado. El nombre del “conventillo” quizá tenga algo que ver con la existencia de una “calle de las monjas” citada en la documentación del año 1793 (ibidem, fol 35).

<sup>50</sup> Archivo Histórico Nacional, legajo citado. Estas casas nuevas trazadas por Arias se contraponen a las antiguas viviendas del santuario cuyos nombres conocemos por los recibos del reparo de yeso llevado a cabo en ellas en el mismo año CE 1787 (fol. 55-75). Se citan las casas “del administrador”, “de José Sánchez de la Blanca”, “del Cura”, “del mesón”, “de la hospedería”, de Gregorio”, “de Antonio González”, “del Sacristán”, “de la habitación de Carlos de Torres”, “del Padre Rey”, “de Manuel González”, “del Sacristán Blas Muñoz del Castillo”, y “de Alfonso Isidro o Casa Grande”, además de las quinterías de “Bautista” y “de Moenas, las Blanca y Doña Elena”

<sup>51</sup> MADDOZ, Pascual, 1845-1850, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Valladolid, Edición facsímil de editorial Ámbito y JCCM, t. I, p 280.

<sup>52</sup>

[http://www.ies.jccm.es/fileadmin/user\\_upload/fichas\\_municipales/2010/13074.pdf](http://www.ies.jccm.es/fileadmin/user_upload/fichas_municipales/2010/13074.pdf) consulta septiembre 2016.

<sup>53</sup> LOPEZ COLLADO, Gabriel. *Ruinas en construcciones antiguas*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y urbanismo, 500 pp., p.316-317

<sup>54</sup> Víctor Caballero de Ungría trabajó en diferentes proyectos para la Dirección General de Arquitectura y Vivienda del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Ver LOPEZ COLLADO, 1982, Gabriel, *Técnicas de Ordenación de conjuntos histórico-artísticos y obras características*, MOPU.

<sup>55</sup> LOPEZ COLLADO, Víctor, 1982, *Técnicas de Ordenación de conjuntos histórico-artísticos y obras características*, MOPU, pp.94 a 107 explica las técnicas del enguajarrado con fotografías de diferentes ejemplos.

<sup>56</sup> Las obras fueron realizadas por la empresa de Rafael Romero Cárdenas. El acuerdo de la Diputación Provincial es trasladado al Delegado Provincial del Ministerio de Obras Públicas y urbanismo con fecha 11 de enero de 1982.

<sup>57</sup> Las obras fueron adjudicadas por un importe de 200.000 euros siendo arquitectos Diego Peris Sánchez y Diego Peris López, arquitecto técnico: Carlos Aparicio, Coordinadores de seguridad: María Faustina López Torres, arqueólogas: Concha Claros y Ana Segovia, Empresa Constructora: DOS Daimiel representada por Manuel Villar Astilleros.

<sup>58</sup> Especialmente en los tratados de Diego López de Arenas y Fray Andrés de San Miguel.

---

El Compendio de Arquitectura y Simetría de los templos (Salamanca 1681) lo que aparece sobre carpintería es copia literal de los capítulos XLVII y XLVIII del tratado de Fray Lorenzo.

<sup>59</sup> GOMEZ SANCHEZ, María Isabel, 2006, p. 84.

<sup>60</sup> Tendrá que pasar varias décadas para que se haga presente la solución del diseño de armaduras en celosía. Wren las utilizará en el Sheldonian Theatre de Oxford como cubierta quebrantada. En España Juan García Berruguilla en su *Verdadera práctica de las resoluciones de la Geometría* de 1747 plantea la solución de cúpulas con arcos radiales de doble curvatura que supone un gran avance frente a la solución tradicional de cerchones radiales.

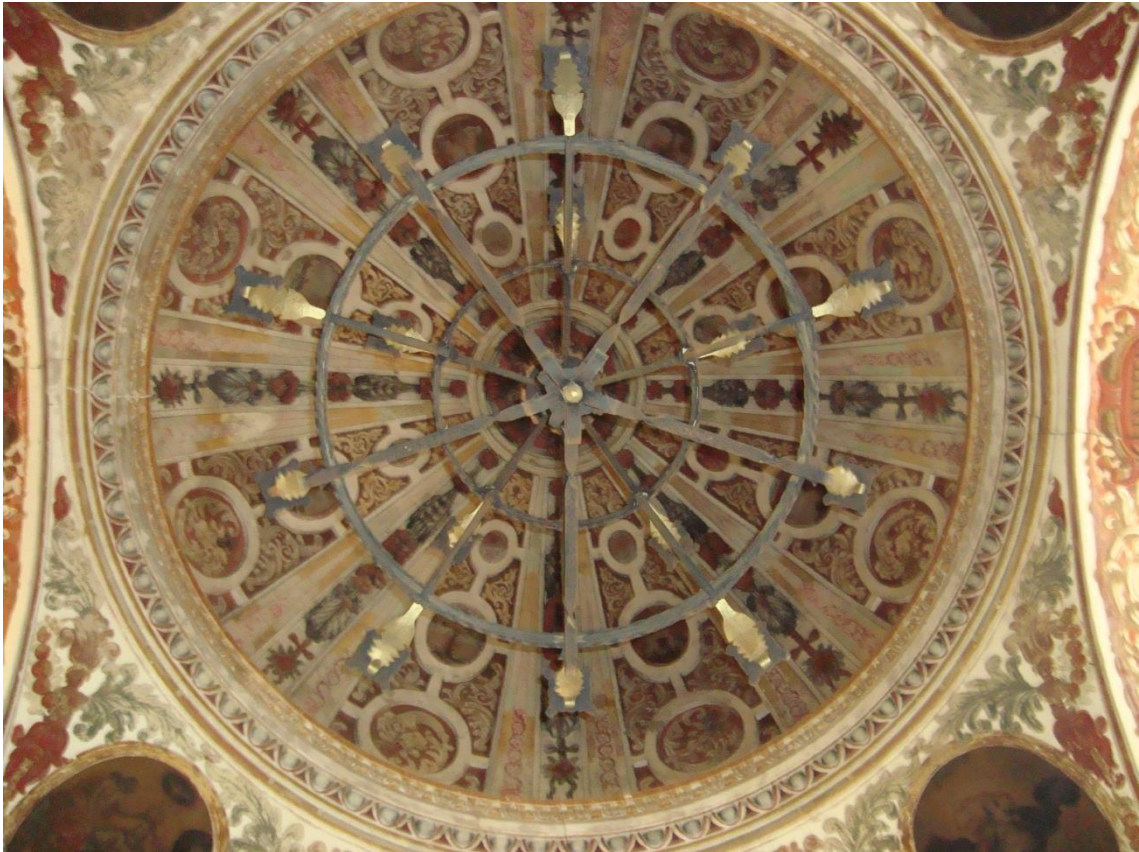
<sup>61</sup> SANCHEZ, María Isabel, 2006, p. 85.

<sup>62</sup> Para las armaduras ochavadas, descritas en la segunda parte del libro de Fray Lorenzo, se presenta de forma detallada la estructura de apoyo. La del chapitel se apoya sobre ocho soleras recibidas sobre nudillos y sobre las que a su vez se asientan uniones a media madera otros tantos tirantes.

<sup>63</sup> Según el Catastro de Hacienda el edificio es de 1940, probablemente la última rehabilitación de este.

<sup>64</sup> El Catastro de Hacienda data el edificio de 1930 con una superficie de suelo de 383 metros cuadrados y un total construido de 729 metros cuadrados.

<sup>65</sup> El Catastro de Hacienda data el edificio de 1940 con una superficie de suelo de 927 metros cuadrados y un total construido de 1103 metros cuadrados.



Ermita de san Juan. Almagro

## 5. SANTUARIOS ERMITAS Y CAMARINES.

“La singularidad del Barroco español con respecto al europeo radica en la profunda religiosidad popular que arraiga en las masas con más fuerza que en otros países, y será uno de los claros exponentes de lo que podríamos llamar *cultura del Barroco*”<sup>1</sup>. En el ámbito político, a pesar del Absolutismo se busca un acercamiento al pueblo. Los intelectuales mezclan en sus reflexiones y en sus expresiones artísticas lo pagano y lo religioso. Desde la iglesia, a partir del concilio de Trento, se busca una religiosidad separada de concepciones paganas, pero más cercana a la gente y capaz de inspirar emociones y sentimientos. La iglesia piensa la teología utilizando los símbolos, las narraciones cercanas a la vida de la gente para así hacer llegar su mensaje.

Y para ello se proyectan y construyen edificios que son reflejo de la sociedad que los demanda, y que son aptos, no solamente para la celebración de la presencia religiosa y sus milagros, sino también para el desarrollo del sentido de lo teatral, lo festivo y lo lúdico. El escenario perfecto será el santuario o ermita que forma un conjunto con la plaza de toros. Se desarrollan así conjuntos en los que conviven los aspectos religiosos y festivos, hecho que caracteriza de forma singular la arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Ciudad Real. Los santuarios han estado asociados a lugares con una especial significación, y aparecen en grandes yacimientos arqueológicos como Alarcos o Zuqueca. Una significación simbólica y casi mágica del lugar, del entorno natural y de sus condiciones físicas y paisajísticas. Y ahora, en este momento, van a surgir de nuevo las reformas, las nuevas construcciones o las adiciones de elementos como los camarines tanto en espacios abiertos como en el interior de las poblaciones. Los camarines son elementos singulares que se adosan a la iglesia en la zona del presbiterio o a capillas con acceso a través de un arco y que albergan una imagen sagrada, especialmente de la Virgen. Espacios que tienen accesos complejos con recorridos fragmentados para llegar a ellos y que se cuidan especialmente en su decoración y ambientación porque quieren ser lugares privilegiados de custodia de la imagen que da sentido al conjunto del templo. Las imágenes se sitúan en posiciones elevadas para obligar al fiel a adoptar una postura de admiración y de vuelta hacia lo trascendente, a la realidad celestial donde se sitúa aquello que se venera en ese espacio sagrado.

### **5.1. Santuario de Nuestra Señora de las Nieves de Almagro.**

Es el más antiguo de todos los construidos cronológicamente. Los milagros que se atribuyen a la virgen hacen que sea un lugar de peregrinación del campo de Calatrava y por otra parte al tener una agrupación, una Cofradía que, asociada a las grandes familias de Almagro y a los que habían llegado a la ciudad (Fugger, Xedler, Jurens, Lamfager y los Ilderosen), le da un especial peso social y una importancia religiosa. Según la leyenda se cuenta un pasaje de la vida del marqués de santa Cruz en la batalla de Lepanto donde resultó ileso a pesar de dos balas de cañón que no le produjeron ningún daño (las dos



balas se guardan en el santuario como recuerdo). La invocación a la Virgen le salvó de los daños diciendo “Virgen morenita, la de junto a Almagro”. Como agradecimiento, el marqués prometió reedificar el santuario, misión que encomendó a su hijo don Álvaro de Bazán y Benavides que financió las obras del santuario y donó una parte importante de los tesoros que tenía la Virgen. Como reconocimiento de esto, el marqués es reconocido como patrón, prueba de lo cual era el cuarto alto que poseía y que comunicaba directamente con el presbiterio en el lado del evangelio con un espacio reservado para la familia. El santuario comenzó a construirse en 1637<sup>2</sup> y la iglesia se terminaba en 1641. El conjunto estaba integrado por iglesia, santuario y plaza de toros. Pocos años atrás se había demolido la antigua ermita.

Como muchos de estos santuarios se ubican en espacios naturales con alguna significación vinculada a la tradición. El santuario de la Virgen de las Nieves se sitúa en la dehesa de Torrovilla a ocho Kilómetros de Almagro. Hervás y Buendía dice que el lugar debió corresponder al sitio donde se veneraba la imagen de Santa María de Torrova, existente desde el siglo XIII. En 1428 la villa de Bolaños plantea un pleito ante la chancillería de Granada para el aprovechamiento del ejido de Nuestra Señora de las Nieves<sup>3</sup>. En esos documentos se dice que la ermita de la Virgen de las Nieves perteneció a un antiguo poblado y que “este al despoblarse, fue repartido, según el derecho medieval vigente, entre las villas limítrofes de Bolaños y Almagro que compartieron en mancomunidad los bienes del antiguo término. La aldea de las Nieves desapareció con el tiempo tras ser abandonada por sus habitantes, pero su antigua ermita no sólo siguió en pie, sino que su culto fue acrecentándose a lo largo del siglo XVI”<sup>4</sup>. Desde entonces se convirtió en lugar de peregrinación de todo el Campo de Calatrava.

La iglesia tiene semejanzas con los edificios franciscanos de Santa Catalina y el convento de dominicas de la Encarnación de Almagro. El crucero y el presbiterio se realizan con materiales sólidos, ladrillo y mampostería, y el resto del templo con tapial. Tiene tres portadas a ambos lados de la nave y en el hastial, adinteladas y realizadas en piedra con un almohadillado. En la portada del imafrente un escudo del marqués de Santa Cruz con el ajedrezado de los Bazán que lleva la firma de Pedro de Ros, cantero, que lo realizó en 1639. “Pertenece al tipo de iglesia desornamentada y la planta es de cruz latina con una sola nave de cuatro tramos con cabecera plana, cúpula sobre el crucero en cuyas pechinas se labran, en estuco, los escudos del fundador: Bazán, Benavides, Guzmán y Villena; el alzado está formado por pilastras toscanas que sostienen la bóveda de cañón de fajones y lunetos”. Un edificio de 32 metros de longitud y 8 de anchura en esa proporción de 1 a 4 que se respeta en la división en cuatro tramos marcados por arcos fajones que apoyan en pilastras toscanas con capiteles que se integran en las molduras del entablamento. El crucero que se forma por la adición de capillas laterales sigue teniendo 8 metros de anchura y 3,20 de profundidad (8 x ¼).

La cúpula de media naranja que cubre esta zona llega a los 19 metros de altura con cuatro metros de diámetro (1/2 de la anchura de la nave). El ábside está en un nivel ligeramente elevado y repite las proporciones del conjunto con 4 por 8 metros. A los pies de la iglesia está el coro con balaustrada de madera. La iglesia recibe la iluminación de ventanas rectangulares rematadas por arcos de medio punto insertados en los lunetos de los tramos de la nave y el crucero<sup>5</sup>. Un interior enlucido y enjalbegado en color blanco con la única decoración de los cuatro escudos de los fundadores en las pechinas de la cúpula. Un espacio sobrio en el que la luz y las sencillas molduras superiores cualifican el conjunto de proporciones y equilibrio clásico.

El camarín se construyó hacia 1676, costeado por la Cofradía de la Virgen, y tiene su acceso a través de una escalera situada en el lado del evangelio y paralela a él. Los dos cuerpos adosados en forma de L se enlazan en el ángulo permitiendo un acceso desde el presbiterio y otro desde el exterior. El primero de los dos cuerpos es de planta rectangular (5,10x3,40) con dos plantas donde se sitúan la sacristía en la parte baja y la sala de juntas de la Hermandad en la superior.

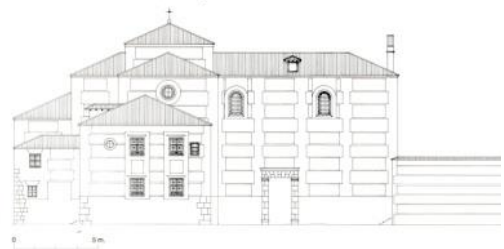
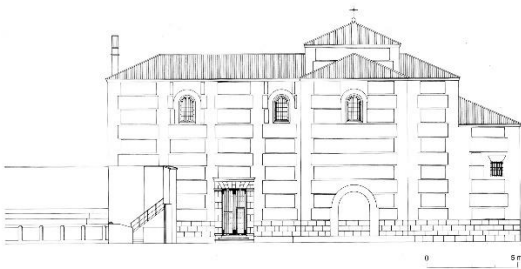
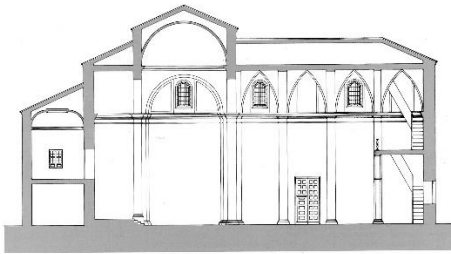
La iglesia lleva directamente a la sala rectangular que forma el camarín cubierto por falsa bóveda esquifada y que se abre al presbiterio por un arco. Tiene una intensa decoración con un programa iconográfico que ensalza la imagen de María como Virgen Inmaculada<sup>6</sup>. En la escalera de acceso hay decoración de grutescos, una balaustrada fingida y los dibujos del árbol de Jesé que, según las Sagradas Escrituras, es el padre de David y referencia del nacimiento de Jesús<sup>7</sup>. De esta manera se hablaba de la concepción inmaculada de María indicando la santidad de sus antecesores. En el rellano de la escalera, en el intradós, se representa el Tetramorfos, símbolo de los cuatro evangelistas que narran la vida de Jesús y de María.

El camarín propiamente dicho tiene una serie de símbolos marianos y cristológicos alrededor de la bóveda. El sol, la luna, el pozo, el arco iris, la torre de David, la rosa, la estrella del mar, la cepa, el halo luminoso, la palmera con el anagrama IHS<sup>8</sup>. En los muros hay cuadros que van contando la vida de María: su nacimiento, la presentación en el templo, la Anunciación, la Encarnación, la Visitación, la Presentación de Jesús en el templo, el tránsito de la Virgen y la Asunción. Este último tema se repite en el techo en un lienzo adosado al mismo. El conjunto tiene un zócalo de cerámica de Talavera del siglo XVII con figuras de granadas, hojas, elementos geométricos y el escudo de los Bazán. Un espacio repleto de referencias y en el que el color que se superpone en los diferentes elementos crea una dinámica especial en este espacio. El uso de la cerámica combinada con la pintura introduce también un elemento que estará presente en otros camarines como decoración que contrasta y establece un diálogo con la pintura.

El Cortijo es otro de los elementos de este santuario, también llamado Casa de la Diputación de la Virgen construido al tiempo que la iglesia y que sería la residencia de los marqueses en las romerías y celebraciones. Se sitúa

frente al templo y está formado por un pórtico de columnas toscanas con fuste esbelto que tienen en algunos de los capiteles decoración con la jarra de azucenas. En el segundo piso, dos estancias y una galería que está actualmente cubierta en la que hay otro escudo de armas de los Bazán.

La plaza de toros responde a la tipología de plazas asociadas a santuarios de las que hay excelentes ejemplos en la provincia de Ciudad Real. Se construyó a finales del siglo XVIII y es de planta poligonal de doce lados irregulares y establece la unión entre la iglesia y el cortijo. La plaza se destruyó en la Guerra Civil española. Inicialmente el ruedo estaba rodeado de columnas de piedra que soportaban un segundo corredor cubierto por un tejado sobre pies derechos con balaustrada de madera<sup>9</sup>. Tanto la iglesia como la Casa de la Diputación se insertan en los lados de la plaza de toros conformando así un espacio exterior en forma de U que servía como ámbito de celebraciones. Un complejo en el que se entremezclan aspectos de religiosidad, tradiciones populares y celebraciones religiosas y festivas que constituye una de las características de este momento en la provincia de Ciudad Real.



Santuario Nuestra Señora de las Nieves. Almagro.

## 5.2. Santuarios de Mudela y Villanueva de los Infantes

El santuario de *Nuestra Señora de las Virtudes de santa Cruz de Mudela* es otro de los espacios singulares de la provincia en el que concurren elementos religiosos, tradiciones y celebraciones festivas. Situado a seis Kilómetros al sur de santa Cruz de Mudela es un complejo integrado por iglesia y plaza de toros.

La base de este conjunto de construcciones está en una ermita medieval del siglo XIV con una cubierta de armadura de madera<sup>10</sup>. La ermita se remodeló en el siglo XVII con la construcción de un presbiterio que se une a la nave mudéjar ya existente. Para la construcción de las gradas del altar mayor se trae piedra y se labra en 1699. Posteriormente en 1707 se construyó la verja de madera que separa la capilla mayor del resto del edificio. Pero la obra más importante del conjunto se realiza en 1711 con la construcción de una cúpula que cubre el presbiterio. Una obra del padre fray Francisco de San José, trinitario que también trabajó en la capilla de los trinitarios de Valdepeñas. Se trata de un cubo que sostiene la cúpula sobre pechinas. Exteriormente se trasdosa con un gran cimborrio de planta cuadrada con cubierta a cuatro aguas y un pequeño remate en aguja simulando un chapitel. Este espacio se cubre con pinturas en 1715 sabiendo que se pagaron por esta obra 3.689 reales.

Las pinturas del presbiterio son especialmente interesantes y desarrollan una temática referida a la Virgen María. Los Desposorios de la Virgen, el nacimiento de Jesús, la Adoración de los Magos y la Huida a Egipto se representan en sus paredes y en los arcos la imposición de la casulla a san Idelfonso y la Historia de Judit. En la cúpula hay una representación de la bóveda celeste en la que “tras un trampantojo simulando una barandilla, aparece todo un mundo de nubes, colores y luces repletos de ángeles y angelotes con instrumentos musicales y las alegorías marianas y, en el centro, una bellísima Inmaculada con el dragón a los pies que simboliza a María, como la nueva Eva, triunfando sobre el mal en forma de dragón al que acomete el arcángel san Miguel con su espada”<sup>11</sup>. Una representación barroca de un mundo imaginario sensual, lleno de armonía en donde los sonidos musicales se unen al efecto de color que trata de crear un espacio atractivo para el espectador.

La pieza fundamental del santuario es el camarín construido en 1696 y pintado en 1699 con la ayuda de Bartolomé Nieto del Amo y su esposa doña Jerónima de Lamo Rodero. Una escalera complicada desemboca en el camarín de estructura similar al de Almagro dedicado a la virgen de las Nieves. En la escalera las pinturas empiezan con la creación de Adán y el árbol de Jesé<sup>12</sup>. En los lunetos de la bóveda, los evangelistas y ángeles músicos acompañados por grutescos de carácter floral. Las pinturas del camarín van dibujando arquitecturas simuladas con columnas y arcos entre las que se representan alegorías de las virtudes teologales y cardinales rodeadas de putti y grutescos. Se crea así un elemento en todo el perímetro que aprovecha la forma

ascendente de los planos de este espacio exterior para dirigir la visión hacia el centro plano de la cubierta donde se representa la Coronación de la Virgen. Las pinturas se atribuyen al cordobés Antonio Palomino. En los paramentos había lienzos con escenas de la Virgen: Nacimiento, Presentación en el templo, Anunciación, Expectación, Visitación, Purificación, Inmaculada, Asunción y Nuestra Señora de las Nieves que desaparecieron en la Guerra Civil y se han sustituido por otras actuales de similar temática.

Junto estas construcciones religiosas, la plaza de toros construida en 1645 que se considera por ello la primera plaza de toros edificada en España. Es de planta cuadrada con su lado Norte adosado a la iglesia. En ese lado se construye un pórtico en el que alternan pies derechos de piedra y otros de madera que soportan un segundo corredor con pies derechos de madera y balaustrada de madera conformando así el palco para los espectáculos taurinos. En el lateral Oeste está la casa de la Cofradía desde donde asistían a los espectáculos las autoridades y hermanos de la Cofradía. Los otros dos lados tienen un graderío con un palco final. El perímetro de la arena interior se delimita con una doble estructura de tablas que forman la barrera y los burladeros.

El *santuario de la Virgen de la Antigua en Villanueva de los Infantes* tiene una estructura también de iglesia y plaza de toros, siendo la iglesia y los diferentes edificios los que conforman el espacio interior de forma trapezoidal de unos 28 x 32 metros el destinado a los espectáculos taurinos. En las Relaciones Topográficas de Felipe II se habla de un antiguo poblado llamado Jamila que se encuentra frente al Santuario. La fachada exterior del Santuario, realizado en mampostería de piedra, portal adintelado con balcón de hierro, con el escudo de Santiago en la clave es de época actual.

“La portada de la iglesia es barroca, adintelada con orejetas y escudo de Santiago en la clave. Se adorna con guirnaldas de frutas en los lados y venera entre follaje sobre el dintel. En el interior, nave única cubierta con medio cañón con lunetos, arcos fajones sobre pilastras toscanas y friso corrido. Sobre el presbiterio media naranja decorada con estucos. En las pechinas símbolos lauretanos y en los cascos ángeles que portan símbolos marianos. Retablo barroco con columnas salomónicas y escudos de Santiago, en el centro un medio punto tras el que se encuentra el camarín de la Virgen de la Antigua. El retablo lleva grabada la fecha de 1716”<sup>13</sup>.

La talla de Nuestra Sra. de la Antigua del siglo XIII es de madera policromada, sentada en un trono, mantiene al niño en su regazo. En el interior se conservan abundantes pinturas. En la capilla mayor lienzos de la Virgen Tota Pulcra y la caridad de Santo Tomás de Villanueva. En la nave Santa Águeda y Santa Cecilia y en el sotocoro un gran lienzo de medio punto con el crucifijo con dos personajes.

La relación que se establece entre lo religioso y lo festivo está en la base de estas grandes construcciones. Y con la peculiaridad de la adición de la plaza de toros. Espacios que inicialmente ocupaban las plazas mayores de las poblaciones o ámbitos determinados como los ámbitos urbanos en los atrios de las iglesias. Algunos religiosos como el padre Juan de Mariana fueron grandes opositores a la celebración de estos espectáculos<sup>14</sup>. La configuración del espacio dedicado a la plaza define la forma de organización de los diferentes edificios del santuario. Mientras que, en Almagro, la plaza de forma irregular parece el polígono que quiere unir la iglesia y el Cortijo que se asoman parcialmente al mismo, en el santuario de las Virtudes y el de la Virgen de la Antigua, los edificios conforman el perímetro que cierra el espacio de las celebraciones festivas. Una peculiar relación que aúna una forma de religiosidad próxima a lo etnológico con las celebraciones festivas que se acaban convirtiendo en tradición en la que la vivencia popular encuentra su expresión sentimental.

### 5.3. Otros santuarios.

En diferentes poblaciones de la provincia van surgiendo santuarios que acogen las devociones populares de cada zona.

La aparición de la Virgen en un árbol (carrasca) en Villahermosa es la base de la tradicional devoción a la *Virgen de la Carrasca*. En el camarín de la ermita una pintura reproduce la aparición de la Virgen a un pastorcillo. El conjunto está formado por iglesia, santuario, plaza de toros y dependencias auxiliares. La primera ermita desaparece para dar paso a la construcción de una nueva bendecida por el cardenal Sandoval y corresponde a época barroca. Es un espacio de una sola nave cubierta con bóveda de cañón con lunetos y en la cabecera bóveda esquinada. La zona del presbiterio se separa mediante verja de hierro construida en 1791. El camarín se construyó en 1692 y está cubierto por cúpula con decoración barroca. Las pinturas fueron ejecutadas muy posteriormente (1916) y representan la aparición de la Virgen. El santuario que surge en torno a la ermita es de época posterior. Construido en 1818 es un edificio de dos plantas con un patio interior cuadrado que funciona como plaza de toros a la vez que de atrio a la ermita. La espadaña sobresale por encima de la estructura de la plaza de toros de dos plantas.

En ese espacio se localizan la enfermería, cocina y otras dependencias. En este lugar estuvieron los portales para albergue de peregrinos y un refectorio costado por el arcediano de Puebla de los Ángeles (Méjico) don Juan Francisco Vergalla. El patio está rodeado por una galería con arcos en la planta baja y una segunda galería en la planta superior que sirve de palco para los espectáculos taurinos.

El *santuario de la Virgen de Peñarroya* se construye en el interior del castillo medieval de la Orden de San Juan en el término municipal de

Argamasilla de Alba. Según la tradición tras la conquista del castillo musulmán por las tropas cristianas de Alfonso VII, un moro mostró al capitán Alfonso Pérez de Sanabria dónde estaba escondida la imagen de la Virgen. Inicialmente la imagen de la Virgen estaba colocada en una zona abovedada del castillo.

Entre los siglos XVII y XVIII se construyó, dentro del castillo, el santuario barroco con decoraciones singulares. Cerca del presbiterio tiene un conjunto de pinturas que describen la muerte de san José y el Tránsito de la Virgen. El retablo mayor es churrigueresco y el camarín tiene sus paredes cubiertas por pinturas murales y el techo cubierto con una pintura que representa el triunfo de Jesús y la Trinidad. Un espacio en el que, como ocurre en algunos de estos camarines, la pintura se convierte en protagonista que acaba anulando la arquitectura convirtiendo el ámbito en lugar de color e imágenes.

En Torrenueva la advocación de la *Virgen de la Cabeza* construye un edificio con su cúpula pintada que se data con la inscripción en uno de los arcos laterales: "AÑO DE 1766 CAYO DE LA MEDIANA R<sup>a</sup> FERNANDO MUÑOZ DE MERLO ESTANDOSE PINTANDO. RUEGEN A DIOS POR EL". La iglesia tiene planta de cruz latina y cúpula sobre el crucero de forma octogonal. Las pinturas murales representan el cielo y la tierra separados con un uso de la perspectiva que produce efectos de relieve. En la tierra, una procesión de la Virgen de la Cabeza que se dirige a su santuario. El cielo está delimitado por una montaña en el horizonte y en su centro la Trinidad con un coro de vírgenes y santos con forma circular. Una verja de madera dorada y policromada construida en el siglo XVIII separa el crucero y el presbiterio del resto de la nave. El camarín tiene pinturas de tema mariano y representación de las virtudes con decoración vegetal elaborada con plantilla.

Hay santuarios en Carrión de Calatrava (*Virgen de la Encarnación*), en Daimiel (*Virgen de las Cruces*), en Villarrubia de los Ojos la *Virgen de la Sierra*, en Campo de Criptana la *Virgen de Criptana*, en Bolaños de Calatrava la *Virgen del Monte* y en Membrilla la *Virgen del Espino* construido sobre el castillo del Tocón en una motilla prehistórica.

#### **5.4. Las ermitas.**

"El culto a los santos avivado en la Contrarreforma, en contra del ataque luterano a los mismos, unido a la religiosidad popular, determinó el aumento considerable de ermitas dedicadas a estos en el mundo barroco, debido fundamentalmente a la situación social y económica del siglo XVII, época de pestes, hambres y malas cosechas, lo que motiva que el pueblo busque la protección e intercesión de un santo determinado para remediar cada una de sus calamidades y enfermedades"<sup>15</sup>. En Ciudad Real se construyen numerosas ermitas tanto dentro de las poblaciones como en su entorno y son edificios de



un amplio espectro constructivo. Desde las plantas rectangulares de máxima sencillez a templos elaborados de mayores dimensiones.

En Almagro había una en cada barrio construida por los habitantes de la zona y mantenida con sus limosnas. Las ermitas de santa Ana, san Benito, san Blas y en los barrios extramuros san Pedro, Santiago, san Sebastián, san Lázaro, la Magdalena, san Idelfonso y Nuestra Señora de la Paz y san Juan y fuera de la población san Jorge y san Diego.

La *ermita de san Juan* fue fundada en 1626 y en sus orígenes era una iglesia de planta rectangular cubierta con armadura de madera y presbiterio poligonal. La nave tiene importantes dimensiones (22x7,5 metros interiores, 30 metros contando el presbiterio) y la estructura de par y nudillo con un pequeño tramo de almizate decorado con lacerías alcanza los 8,90 metros en su centro. El acceso se realiza por el centro del lado menor frente al presbiterio y exteriormente está construida con mampostería encintada con ladrillo.

En el año 1719 se construyó en el lado del evangelio la capilla de la Virgen de los Remedios. Un edificio de planta de cruz griega de brazos cortos cubierto con cúpula sobre pechinas<sup>16</sup>. Una planta de 6 metros de lado que se prolonga 80 centímetros en los laterales y 2,60 metros en la zona del presbiterio. Anexo a la capilla se construye el camarín de planta rectangular, dividido en dos plantas: la baja destinada a sacristía y la primera destinada a camarín. La cúpula llega a una altura de 11,50 metros en su punto central y tiene 6 metros de diámetro. Todo el interior está decorado con pinturas al temple<sup>17</sup>. “La capilla, dedicada a la Virgen, posee toda una decoración de tema mariano entre grutescos realizados a plantilla; la cúpula se divide en plementos en los que se alterna una decoración de guirnaldas en yeserías policromadas con una decoración geométrica que alberga alegorías marianas: azucena, palmera, paisaje con agua, ciprés, etc.; en las pechinas, en lienzos elípticos pegados a ellas, aparecen cuatro escenas de la vida de la Virgen: El nacimiento de la Virgen, la Inmaculada Concepción, la Asunción y la Coronación de María. El resto de la decoración del crucero y arcos torales se completa con anagramas de Cristo y la Virgen, la cruz de Calatrava y otras alusiones marianas; grandes cortinajes fingidos cobijan las ventanas entre las que se mezclan putti, decoraciones vegetales y animales fantásticos”<sup>18</sup>.

En 1719 consta la visita efectuada a la iglesia por los Visitadores con el siguiente informe: “Dicha ermita está bien reparada y adornada y tiene su coro alto y sacristía a ella inmediata a ese lado del Evangelio se está ejecutando una capilla para Ntra. Sra. de los Remedios, y dicha ermita tiene su altar mayor y retablo dorado y en él la imagen de Nuestra Señora del Rosario de bulto. Otro altar con su retablo dorado y en él el Santísimo Cristo del Valle de Santa Elena”<sup>19</sup>.

La zona de la capilla en sus reducidas dimensiones tiene un ambiente singular definido por las pinturas de cúpula y paramentos que rodean las ventanas y la zona del presbiterio. La decoración con colores granate que

sobresale sobre los fondos ocre dorados consigue un ambiente cálido y recogido en este espacio de dimensiones ajustadas que contrasta con la sobriedad del blanco y las armaduras del techo de la nave principal. Los colores intensos marcan las formas de la arquitectura, las divisiones de sus elementos en la zona de la cúpula y cubierta del presbiterio y establecen así una escala de elementos menores que los de las grandes estructuras de cúpula y arcos. En la zona de los arcos sirven de fondo a la decoración de formas marcando la línea completa de los mismos.

La *ermita de San Blas* es inicialmente ermita del Salvador. Su origen se remonta a la llegada a Almagro de los Függer, al serles arrendados los Maestrazgos de las Órdenes por Carlos V como pago a sus servicios bancarios. Jacobo Függer decide reedificar la antigua ermita del Salvador, nombre que mantiene hasta el siglo XVIII y que posteriormente cambiará por el de Iglesia de San Blas. La inscripción latina de la portada dice lo siguiente: Salvatori. Opti. Max Quantum. Id. Est. Et/ Quam. Etiam. Spectandum Extra. Intraq. S.A./Cellum. Jacobus. Fuger. Et. Fratrum. Eius./Filli. Pietatis. Et religionis. Ego. D.D.D. Cuya traducción es: Al salvador máximo, cuanto hay y también lo que es de esperar, fuera y dentro de esta capilla, Jacobo Függer y los hijos de sus hermanos dedican como testimonio de piedad y religión, Yo doy, dono y dedico.

La intervención de los Függer en la ermita va a estar condicionada por la construcción ya existente. La obra será llevada a cabo por los maestros que están en la órbita del monasterio de la Asunción de Calatrava en dos fases, la cabecera y primer tramo, por Jacobo Függer y el otro tramo de la nave y la torre, por sus sobrinos Marco y Jacobo<sup>20</sup>. Esta segunda fase se puede atribuir a Enrique Egas el Mozo.

La capilla es de una sola nave de veinticinco metros de longitud y diez de anchura con una altura de catorce metros. Es una variante del tipo de cruz latina en la que al suprimirse el crucero por falta de espacio queda reducida al modelo de *iglesia cajón*. En la nave, en el lado del evangelio, hay dos cuerpos añadidos la sacristía a la que se entra desde el altar y la caja de la escalera del coro situada a los pies que conforma un cuerpo más elevado a modo de torre del conjunto con un cuerpo superior con dos ventanas. El coro, a los pies, está formado por balaustrada de madera que llevaría el escudo del fundador. El sotocoro muestra un artesonado de madera con los casetones decorados por rosetas. La cubierta de la nave se realiza con bóveda de crucería con discos en las claves y está distribuida en dos tramos rectangulares, ligeramente diferentes, a los que se suma el ábside triangular. Los arranques de las bóvedas descansan en ménsulas decoradas con racimos de uvas y hojas de vid con escudos de los Függer (flor de lis sobre fondo azur en el cuartel izquierdo y en el derecho flor de lis azur sobre fondo oro)<sup>21</sup>.

El exterior de la ermita está construido por paramentos de mampostería entre macizos contrafuertes lo que confiere un aspecto tosco al conjunto. La

portada principal construida en arenisca y orientada al sur, está formada por un arco de medio punto de jambas cajeadas y una línea de impostas muy marcada decorada con flores de cuatro pétalos, con la rosca del arco decorada con motivos vegetales y las enjutas decoradas con grutescos. Se remarca por pseudo pilastras a modo de baquetones con capiteles de vaso. El entablamento sostiene un segundo cuerpo configurado por una hornacina con pilastras y flanqueado por dos grifos; sobre ellos dos láureas que albergan el escudo de Jacobo Függer y, encima de todo el conjunto, la lápida antes mencionada. Desde el punto de vista iconográfico el grifo, monstruo fabuloso con cabeza, alas y garras de águila y cuerpo de león, se convierte en el emblema de la vigilancia y el valor, por lo que su uso en las puertas adquirirá un sentido de protección. “La utilización de grutescos, constituidos por seres híbridos y fantásticos, sin un significado específico definido y que enlazaban directamente con la fascinación que lo monstruoso había ejercido sobre la iconografía del Medievo, es aceptada por los Fugger quienes debieron dar su aprobación al programa iconográfico propuesto”<sup>22</sup>. Los grutescos son considerados por muchos autores el lenguaje simbólico de la locura y por la misma razón expresión plástica de la vida misma. Idea que tras el Elogio de la locura de Erasmo había calado en muchos intelectuales de la época. En la hornacina central una imagen de san Blas.

En las Etimologías de san Isidoro se dice: “Llamase grifo a un animal dotado de alas y de cuatro patas. Semejante clase de fieras habita en los montes hiperbóreos. Su cuerpo es en conjunto, el de un león; por sus alas y su cabeza se asemejan a las águilas. Son terriblemente peligrosos para los caballos. Del mismo modo despedazan a los hombres que se encuentran a la vista”. Unos animales que aparecen representados en diferentes edificios medievales<sup>23</sup>. En San Blas los grifos en posición de pie, altivos, parecen vigilar el templo y son una muestra del poder y de la fuerza de sus promotores.

La puerta del imafrente presenta características manieristas retomadas del tratado de Serlio; un primer cuerpo adintelado y un segundo con el escudo de los descendientes de Jacobo; sobre él, un rosetón que ilumina el coro. Esta portada recoge los temas del plateresco español. El tondo-medalla se transforma en corona-guirnalda. Y junto a ello la voluta en forma de S que forma una especie de frontón de coronamiento sobre los dinteles o sobre las hornacinas.

El edificio tiene libres dos de sus lados donde se sitúan las portadas y está rodeado por edificios residenciales en los otros en ese diálogo presente en la ciudad de Almagro entre la arquitectura popular y la monumental. Sin embargo, en los dos laterales donde se sitúan las portadas se crean pequeños ensanches en el trazado urbano valorando de esta forma su presencia. La portada sur, además, se encuentra elevada con escalones de acceso hasta su nivel adquiriendo así un protagonismo en la visión de sus elementos de decoración elaborados que contrasta con el fondo de la mampostería del resto de la ermita.

También en Almagro están las ermitas de san Idelfonso y Nuestra Señora de la Paz extramuros. Una nave principal de 25,50 de longitud por 6,20 de anchura<sup>24</sup> a la que se le añade una cabecera similar a la capilla de los Remedios en la ermita de san Juan, realizada con materiales sencillos. Una zona de planta cuadrada que se cubre con cúpula sobre pechinas y junto a ella un camarín con una escalera que da acceso a la zona donde se guarda la Virgen. Un espacio de planta rectangular cubierto por bóveda de cañón rebajado que se abre al presbiterio con un gran arco. Exteriormente tiene revoco de cal lo que le confiere un aspecto de arquitectura popular. Los volúmenes de la torre cuadrada con tejado a cuatro aguas de la zona de la cúpula y la zona posterior del camarín contrastan con el gran volumen de la nave con cubierta a dos aguas.

También es interesante la ermita de la Magdalena, un gran volumen rectangular de similares medidas que la de Nuestra Señora de la Paz.

En *Bolaños de Calatrava* está la ermita del Cristo que, en el siglo XVI, se denominaba de San Cosme y san Damián. En el siglo XVIII se le añadió una cabecera con un retablo churriguereso que alberga la imagen del santo Cristo. La espadaña exterior sigue el modelo de arco de triunfo rematado por frontón curvo. Una ermita situada a cuatro kilómetros de Bolaños de planta rectangular con 9,20 metros de ancho y estructura de dos grandes muros longitudinales con grandes pilastras que tienen arcos que van apoyando en estos elementos estructurales. Sobre ellos una estructura de cerchas de madera con un tablero de fábrica de ladrillo macizo y teja árabe. Un ábside poligonal cierra el frente de la iglesia. En la parte delantera por donde se realiza el acceso tiene un coro elevado.

En *Almodóvar del Campo* la ermita de la santísima Trinidad que se empezó a construir con traza gótica, en el siglo XV y finalizó en el siglo XVI como capilla destinada al culto de la Santísima Trinidad. Por ello se conoce como la Antigua Ermita de la Trinidad con decoración barroca interior del siglo XVII. Ha sido restaurada recientemente para volver a utilizarse como Archivo Municipal.

En *Villanueva de los Infantes* están las ermitas de san Sebastián y san Antón que tiene un pórtico sobre columnas dóricas con zapatas y portada adintelada con medias columnas dóricas, entablamento con triglifos y metopas y un frontón triangular partido que cobija una hornacina con un busto de la Dolorosa. Es de planta cuadrada cubierta por media naranja con plementos marcados y tiene una pequeña cabecera rectangular cubierta por un tramo de medio cañón con lunetos.

En *Herencia* está la ermita de la Labradora con un modelo similar al de la ermita de san Antón. La cúpula está decorada con pinturas murales y ángeles músicos. En Moral de Calatrava, la ermita está dedicada a san Roque. De planta de cruz latina cubierta con bóveda de cañón con arcos fajones y cúpula sobre el crucero. La ermita de Nuestra Señora de la Sierra, también en

Herencia, es una iglesia de grandes proporciones a la que se adosa el camarín de la Virgen.

En *Manzanares* la ermita está dedicada a san Antón y se sitúa exenta en medio de la plaza a la que da nombre. Un edificio de planta rectangular de fábrica de ladrillo con planos intermedios de mampostería. En el acceso una portada con arco de medio punto de ladrillo, un óculo superior y un gran frontón triangular con pequeña espadaña superior.

En *Torralba la ermita del Santísimo Cristo del Consuelo* se construyó en 1701 en donde se levantada un anterior edificio que fue demolido. Tiene planta de cruz latina con coro a los pies sobre arco rebajado. La nave tiene siete tramos cubiertos con falsa bóveda de cañón con fajones y lunetos y una decoración de molduras geométricas de cada tramo con las cruces de las órdenes militares. Los alzados se resuelven con pilastras toscanas y un entablamento moldurado. En el crucero hay cúpula sobre pechinas con las imágenes de los cuatro evangelistas. El exterior está realizado en ladrillo y tapial y tiene un interesante juego de volúmenes que identifican cada una de las partes del edificio: nave, crucero y cimborrio.

Dice don Inocente Hervás que, dado que la antigua iglesia de Torralba no armonizaba ni con la riqueza del pueblo, ni con las rentas que merced a generosos donantes había llegado a poseer el Santo Cristo, se decidió construir un nuevo templo. “En el año 1701 se derribó la antigua iglesia alzarón el terreno para liberar el nuevo edificio de todo peligro de inundación y construyeron de nueva planta la ermita con su esbelta espadaña y bien trazado pórtico”. Después de tres años de trabajos faltaba la bóveda, el coro y su blanqueo general y por ello se acuerda vender dos escrituras de censo supliendo con los fondos comunales lo que faltase para que la obra estuviera terminada el 14 de septiembre, su principal fiesta. Al caerse una cornisa cundió el pánico y se demolió la cúpula realizada en ladrillo que se sustituyó por otra cúpula encamonada. Una ermita de grandes proporciones de unos 39 metros de largo por 14 de ancho, ahora situada en una posición central de la ciudad. Las construcciones añadidas a la izquierda del acceso lateral del templo conforman un conjunto con espacios de menor escala y gran interés en esa zona. Recientemente se ha realizado la restauración de pinturas murales de dos áreas laterales. Son pinturas murales de la ermita primera con escenas de la Anunciación y la Adoración de los Pastores.

La fachada más interesante está realizada en ladrillo con dos contrafuertes y se remata superiormente por una espadaña de diseño y ejecución muy elaborada. El plano del remate final de la ermita se asoma a un espacio libre en la actualidad que hace de este frente un elemento esencial de la iglesia. Un plano realizado en piedra y ladrillo visto de tejar, ejecutado con especial cualidad y que tiene su remate superior en la espadaña. En la parte inferior dos contrafuertes y la forma de las pendientes de la cubierta de la

iglesia con una puerta inferior de acceso y la ventana rectangular de reducidas dimensiones en la parte superior.

Y a partir de ese punto comienza la elaboración del elemento de remate con las formas curvadas en sus alzados y en las diferentes molduras que la integran. El cuerpo ligeramente saliente se alza por encima de la coronación de las cubiertas con un remate horizontal. Dos formas curvas en los laterales conforman el primer cuerpo que reduce la anchura a la que va a tener el elemento superior de la espadaña. Y en este sencillo elemento de tránsito, las formas interiores repiten la forma exterior que se encuentra con los elementos rectos del plano interno. Pequeños resaltes del ladrillo van marcando la decoración de una forma que es la base de la espadaña propiamente dicha.

El cuerpo inferior tiene como elemento esencial la presencia de las dos campanas alojadas en huecos rematados por un arco semicircular cada una de ellas. Pero este esquema tiene su ornamentación en las formas exteriores. Los arcos de estos huecos se rematan con ladrillos redondeados que se continúan con esta misma forma en los tramos horizontales que llegan hasta el exterior del cuerpo y vuelven a la parte posterior. Las pilastras centrales y laterales sobresalen ligeramente del conjunto del ladrillo. Y el remate horizontal superior se realiza de nuevo con ladrillo ligeramente saliente de forma curvada que marca la diferencia de las pequeñas pilastras respecto del plano general de la composición.

El remate superior hace todo un juego de formas para situar en su centro un pequeño hueco con una tercera campana de menores dimensiones. Unas formas exteriores con curvas en doble sentido reducen la anchura de esta parte de la espadaña que se estrecha respecto del plano inferior con dos cuerpos laterales que parecen reforzar su presencia. Y el remate final establece un contrapunto al movimiento de los planos inferiores. Una forma semicircular con recercados de ladrillo curvado que moldea los salientes y formas del cuerpo final establece un contraste de equilibrio al conjunto. Se conforma así una espadaña de grandes dimensiones, elaborada en sus formas, construida toda ella en ladrillo.

Como ocurre con muchas de estas ermitas la devoción popular y su ubicación en el centro de la población con un paseo arbolado en el lado de acceso y una plaza en el plano donde se sitúa la espadaña la convierten en referencia esencial de la vida religiosa y social de la ciudad.

En *Campo de Criptana* se construyen diferentes ermitas entre los siglos XVII y XVIII. Una de ellas es la ermita del Cristo de Villajos a cuatro kilómetros de la ciudad. La ermita fue reedificada a mediados del siglo XVII por iniciativa del granadino Juan Díaz. Es una iglesia de una sola nave de planta de cruz latina cubierta con bóveda de cañón y tiene cúpula sobre pechinas en el crucero. En el interior de la ciudad, la ermita de santa Ana reedificada en el siglo XVIII al establecerse la orden tercera de San Francisco. Es de planta de cruz latina de una nave con cubierta adintelada y vigas de madera.

La ermita de san Cristóbal se reedificó en 1702 por iniciativa de los vecinos del barrio de Pozo Hondo. Es de planta de cruz latina en la que sobresale la venera que cubre la bóveda del presbiterio.

Hay ermitas en Torrenueva (ermita del Cristo) y en Socuéllamos dedicada a Nuestra Señora de Loreto. Don Inocente Hervás dice de esta ermita: “se construyó esta ermita en los primeros años del siglo XVII y a los últimos se gastó una suma respetable en su reparación”. En 1720 se construyeron los retablos de san Blas y san Cristóbal esta última imagen trasladada de su antigua ermita. Una imagen a la que se recurre en ocasiones difíciles como la sequía de 1776, “teniendo la experiencia, que, valiéndose del auxilio de María Santísima de Loreto, ha llovido siempre con abundancia”.

### **5.5. Camarines.**

La conservación de la imagen de la Virgen durante todo el año lleva a la construcción de espacios específicos para su custodia y mantenimiento, son los camarines, algunos de los cuales se abren hacia el presbiterio para hacer visible la imagen desde el interior del templo.

En la *catedral de Nuestra Señora del Prado de Ciudad Real* se construye a finales del siglo XVII un camarín impulsado por Felipe Muñoz que quiso honrar así a su patrona. El acceso se realiza desde una dependencia anexa al lado del evangelio en el presbiterio por una escalera de tres tramos en forma de U y decorada con pilastras y que llevan al ante-camarín que sirve de antesala al camarín. El espacio de camarín está decorado con materiales nobles: mármoles de diferentes colores y es de planta cuadrada. Se cubre con cúpula sobre pechinas decoradas con figuras de medio cuerpo talladas en madera y policromadas. Figuras que representan a los cuatro evangelistas y sus símbolos: Juan, el águila, Mateo, el hombre; Marcos, el león y Lucas el toro. Las pechinas y los arcos están cubiertos con una decoración de yeserías doradas que forman grandes hojas mezcladas con querubines. En los plementos de la cúpula la decoración se realiza con elementos vegetales que forman roleos entre los que se graban alegorías marianas.

El camarín tiene una gran ventana que, exteriormente, tiene una decoración realizada por Ángel Andrade y que ilumina el recinto y permite que la imagen de la Virgen pueda verse desde el exterior cuando el templo está cerrado dando la vuelta a la imagen en su trono. El camarín tiene así una doble visión desde el interior de la catedral y desde la calle en uno de los laterales del edificio.

La construcción de la Santa Iglesia Prioral Basílica Catedral de las Órdenes Militares de Nuestra Señora Santa María del Prado de Ciudad Real comenzó en el siglo XV, con un lenguaje gótico aunque tiene algunos elementos de un románico tardío. Sobre esta edificación se levantó la actual

catedral que se terminó a mediados del siglo XVI al cerrarse las bóvedas de la cubierta. En el edificio hay elementos posteriores, de estilo renacentista y barroco. Lo último que se construyó fue la actual torre, a principios del siglo XIX.

El retablo es una de las obras más importantes de la escultura barroca de la provincia. Las trazas son de Andrés de la Concha, tallado y construido por el escultor de origen flamenco Giraldo de Merlo, con pinturas y estofados de Juan de Astén y los hermanos Cristóbal y Pedro Ruiz Elvira, entre 1612 y 1616. Su promotor fue Juan de Villaseca, natural de Ciudad Real y residente en Méjico., secretario del marqués de Salina, virrey de Méjico que en 1610 decidió donar 10.000 ducados para la construcción del retablo. La obra se terminó en 1616 y se entregó en marzo de 1617. Juan Astén realizó las tres cuartas partes de la policromía que terminaron los hermanos Cristóbal Ruiz de Elvira y su hermano Pedro, vecinos de Manzanares.

El conjunto, verticalmente, se divide en: banco o predela, tres pisos, calvario y remate, desarrollando un programa iconográfico dedicado a la Virgen María. En la predela, se presentan escenas de la Pasión: la oración en el Huerto, Jesús ante el Sanedrín, la Flagelación, la Coronación de espinas, el encuentro de Jesús con María y la Piedad. En el primer piso, sostenido por columnas dóricas hay dos relieves de la Anunciación y la Visitación.

En el segundo piso, entre columnas jónicas, los relieves de la Adoración de los Pastores y la de los reyes Magos. En medio de estos dos relieves está el trono para la Virgen del Prado. En el tercer piso, están los relieves de la Circuncisión, la Coronación de la Virgen en el cielo, y la Imposición de la Casulla a San Idelfonso, por la pertenencia del templo a la sede metropolitana de Toledo que se mantuvo hasta el siglo pasado. El remate del retablo es un Calvario y las figuras de las virtudes teologales rodeando a San Miguel Arcángel y una figura de Dios Padre.

“El magnífico retablo mayor de Nuestra Señora del Prado es una de las obras más importantes de la arquitectura en madera y de la escultura castellana del siglo XVII y en el que se patentiza el sereno clasicismo del escultor y la perfección de las formas, volúmenes y composiciones que lo acercan al círculo de los Leoni y sobre todo a Monegro”<sup>25</sup>

El camarín de la *iglesia de Santa María de Alcázar de san Juan* está dedicado a Nuestra Señora del Rosario. Según se dice en los azulejos de su zócalo fue construido en 1742. “Azulejos que, por su calidad, forma y tratamiento pudieran ser portugueses, aunque no descartamos la procedencia de Alcora en Castellón de la Plana”<sup>26</sup>. Una escalera de varios tramos lleva al recinto del camarín de planta cuadrada. El espacio está cubierto por cúpula sobre pechinas decoradas con elementos en relieve y óvalos con imágenes de escenas de la Virgen en colores que destaca sobre el fondo blanco de ese espacio. Tiene pequeñas pilastras corintias en los ángulos que sostienen la



cúpula que tiene linterna en su centro. “En todo el conjunto abundan las yeserías de tipo vegetal, molduras mixtilíneas y ménsulas y, en los plementos de la cúpula, los símbolos marianos policromados. En las paredes se encuentran espejos con marcos de yeso con una decoración de hojas carnosas y que significan la virginidad y pureza de María. Tanto el anillo de la cúpula como la linterna están decorados con angelotes de terracota policromados de gran carácter popular; los del anillo portan instrumentos musicales, con lo cual el artista pretendió reflejar el cielo y su armonía mediante la música”<sup>27</sup>.

La restauración última ha roto la armonía barroca “dando al camarín un carácter de pastel colorista frente a la fuerza y teatralidad que poseía”. El espacio con sus azulejos en suelo y zócalos y sus colores azules y blancos con el contraste de los paramentos en los que predomina el blanco en sus planos y yeserías conforman un espacio de especial belleza que tiene su punto de teatralidad en la iluminación de la linterna superior. Las decoraciones que remiten a elementos de la alegría mariana le confieren un carácter peculiar.

Chueca Goitia hablando del barroco andaluz y de los camarines dice: “Es consecuencia de una religión popular y directa que adora con especial efusión a sus advocaciones marianas. La Virgen es el objeto de este culto de proporciones casi idolátricas que se desencadenó en el barroco después de las austeridades de una religión cristocéntrica como la del Humanismo y la Reforma. Estos camarines revelan mejor que cosa alguna este amor a sus vírgenes que demuestra el pueblo andaluz... En estos camarines que están tras los altares y con ventanas al interior a través, generalmente de suntuosos retablos, se establece una múltiple relación que es sintomática del distanciamiento y acercamiento a la imagen. Por una parte, la imagen está ausente, lejana, en su empíreo celestial, inaccesible, por otra próxima, tangible, propicia al beso y a la caricia... El camarín realiza esta tensión entre distanciamiento y proximidad. No existe camarín inaccesible porque ya no sería un camarín con lo que tiene este de recinto, de habitáculo de la divinidad. Por eso en todos ellos existen escaleras, más o menos tortuosas, que acceden a la cueva mística. El llegar a la intimidad de la Virgen produce escalofrío...”<sup>28</sup>.

El espacio de los camarines, espacio cerrado y sólo accesible a los próximos a la Hermandad, al grupo de encargados de su mantenimiento, es acercarse a un espacio singular en el que se mezclan las sensaciones de privilegio, de respeto y hasta un cierto miedo dice Chueca. El camarín es el habitáculo de la imagen venerada, de lo sagrado con poderes especiales que se sabe respetada por todos y que por ello busca, en esa tensión religiosa, el lujo y la decoración más extremada y desbordante.

- 
- <sup>1</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Elena, 1997, p. 237
- <sup>2</sup> Libro de Actas de la Hermandad de Nuestra Señora de las Nieves. Las primeras actas de la Cofradía y Esclavitud de María Santísima de las Nieves son de 1510.
- <sup>3</sup> HERVAS Y BUENDIA, 1899, pp. 137-138
- <sup>4</sup> DIEZ DE BALDEON, Clementina, 1993, Almagro... p. 261.
- <sup>5</sup> Clementina Diez de Baldeón establece las relaciones de medidas de los diferentes elementos de la iglesia tomando como base el radio de la cúpula de 2 metros. Hay además una interesante relación de proporciones entre los diferentes elementos de la iglesia.
- <sup>6</sup> El dogma de la Inmaculada Concepción había sido defendido por Felipe IV y formaba parte de tradiciones y creencias populares desde el XI Concilio de Toledo. La definición del dogma se establecerá en la bula Ineffabilis Deus, de 8 de diciembre de 1854.
- <sup>7</sup> La versión iconográfica del árbol de Jessé representa un árbol genealógico que culmina en su copa con la imagen de María con el Niño y que parte de figuras como el rey David y los profetas Elías, Isaías y Jeremías.
- <sup>8</sup> DIEZ DE BALDEON, Clementina, 1993. Hace un estudio detallado de las imágenes que clasifica en decorativas, simbólicas y narrativas. pp. 266 a 268.
- <sup>9</sup> Se conservan fotografías con la imagen de la plaza con esas dos alturas.
- <sup>10</sup> Desde el año 2015 se están realizando estudios en el subsuelo de la plaza y se han encontrado los muros de un edificio de al menos ocho metros de longitud por uno de alto además de otros materiales como algún ajuar personal, tejas y cerámicas. El proyecto, realizado desde la Universidad de Castilla-La Mancha en coordinación con el Ayuntamiento de Santa Cruz de Mudela y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, ha contado con el trabajo de Víctor López Menchero, que inició los trabajos de restauración y documentación histórico-artística y del arqueólogo Miguel Ángel Hervás, además del profesor Jesús Sánchez Vizcaíno y del ingeniero Óscar Merlo.
- <sup>11</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGANA, Elena, 1997, p. 240.
- <sup>12</sup> El Nuevo Testamento apoya así la profecía de Isaías: *Saldrá un vástago del tronco de Isaí (Jesé), y un retoño de sus raíces brotará (Is. 11, 1)*. San Jerónimo hizo que la vara fuera *virga* (que efectivamente es vara, pero también virgen), con lo que sale una vara, que es la Virgen, y de ella un retoño, que es Jesús.
- Ver MANZARBEITIA VALLE, Santiago, *El árbol de Jesé* Universidad Complutense de Madrid Dpto. Historia del Arte I (Medieval).
- <sup>13</sup> HENARES CUELLAR, Ignacio y LOPEZ GUZMAN, Rafael, 1993, *Villanueva de los Infantes. Conjunto histórico*, Toledo JCCM, p. 185.
- <sup>14</sup> LARGO AGUADO, Natividad, 1994, *Toros. Castilla-La Mancha*, Toledo, Servicio de Publicaciones JCCM, Colección Patrimonio Histórico nº 11, p. 96.
- <sup>15</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Helena, 1997, p. 246.
- <sup>16</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique, 1978, "La ermita de San Juan en Almagro", en *Cuadernos del Instituto de Estudios manchegos* nº 8, Ciudad Real, pp. 223 a 248.
- <sup>17</sup> Según HERRERA MALDONADO la calidad de las pinturas las relaciona con las de la iglesia de san Agustín.
- <sup>18</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Elena, 1997, p. 249.

---

<sup>19</sup> Archivo Histórico Nacional, Sec. Ordenes Miliars. Consejo de las Ordenes leg. 1673, exp. 2 al 6.

<sup>20</sup> Esta segunda fase ha sido atribuida a Enrique Egas el Mozo si bien las fechas no coinciden con esta posible actuación.

<sup>21</sup> DIEZ DE BALDEÓN, Clementina, 1993, p. 144.

<sup>22</sup> DIEZ DE BALDEON, Clementina, 1993, pp. 147 a 149.

<sup>23</sup> MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, 1991, *Fauna fantástica de la península ibérica*, San Sebastián, Kriselu, pp. 117-128. Cita entre otros edificios donde aparecen los grifos el de Soto de la Bureba, Santillana del Mar, Uncastillo (Zaragoza), doña Sancha en Jaca o Bercedo.

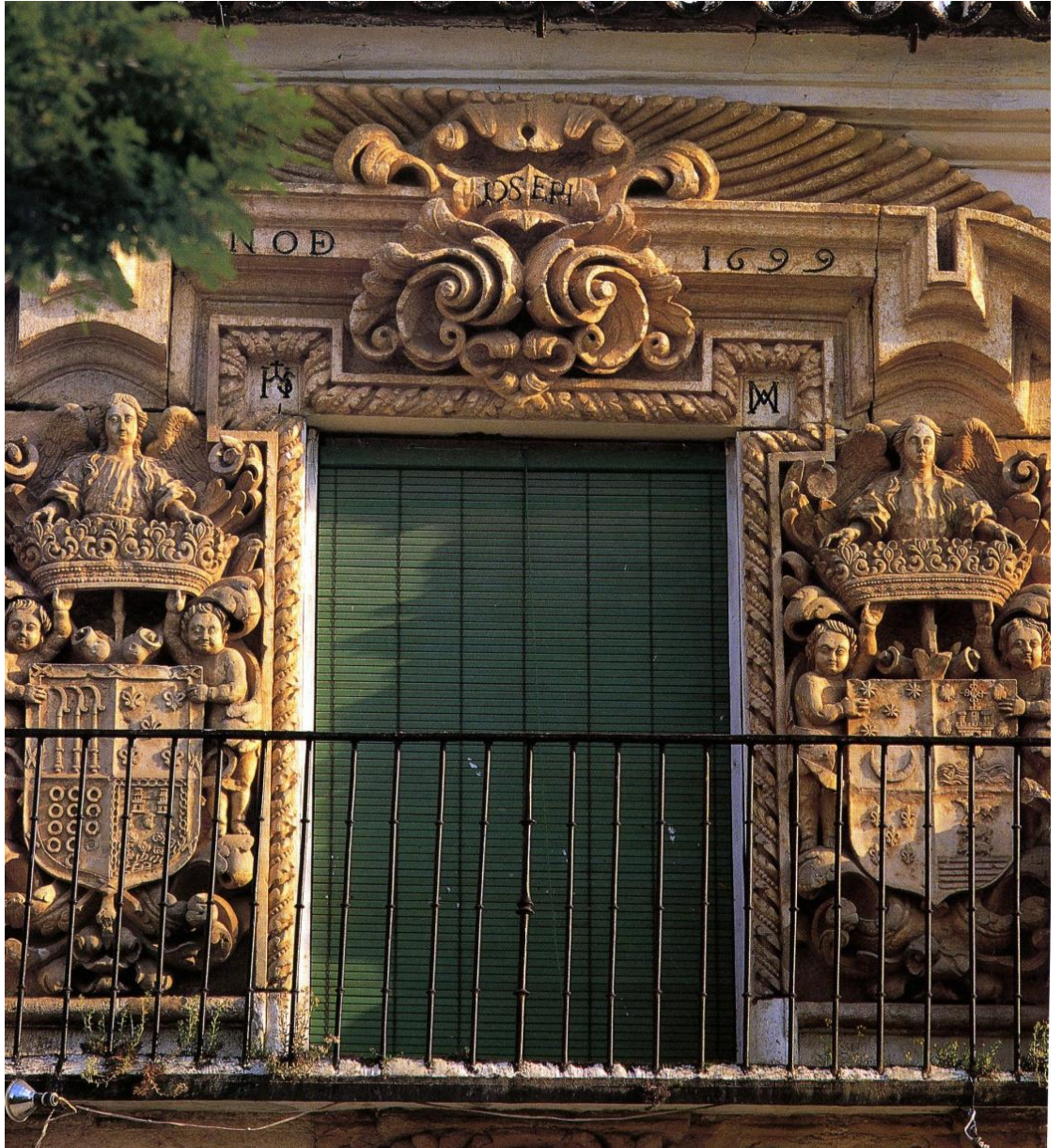
<sup>24</sup> Medidas coincidentes con las de la ermita de la Magdalena.

<sup>25</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Elena, 1997, p. 270

<sup>26</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Elena, 1997, p. 253

<sup>27</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Elena, 1997, p. 253

<sup>28</sup> CHUECA GOITIA, Fernando, 2001, p.519.



## 6.ARQUITECTURA CIVIL

La arquitectura barroca es esencialmente una arquitectura religiosa por su concepción y por el desarrollo que ha tenido en sus numerosas construcciones. Pero sus formas se hacen también presentes en la arquitectura civil del momento. Palacios, hospitales, pósitos, cárceles y viviendas se integran en los trazados medievales de los pueblos de la provincia introduciendo, ocasionalmente, acentos barrocos. El patrimonio civil tiene muestras significativas e interesantes en Ciudad Real.

### **6.1. Corral de Comedias.**

Desde finales del siglo XVI y en el siglo XVII el teatro se desarrolla en diferentes espacios. Por un lado, el espacio público, calles y plazas donde se celebran representaciones religiosas. Los misterios de la Edad Media se transformaron, en el Renacimiento, en las moralidades que, en la segunda mitad del XVI, se convirtieron en los autos sacramentales. El teatro se ha convertido en espacio fijo en el Renacimiento con los grandes proyectos de Serlio, Palladio y Scamozzi<sup>1</sup>.

En Inglaterra y España el espacio escénico surge en los patios de edificios que llevará a los teatros isabelinos y a los corrales de comedias<sup>2</sup>. Al fondo se situaba el escenario, un tablado elevado unos dos metros sobre el suelo que tenía tres niveles: balcón, tablas y trampa. El público se colocaba en sus localidades organizadas por condición social y sexo. En el frente estaba el escenario y en el patio interior el público corriente. En la pared opuesta al escenario estaba la cazuela, reservada para las mujeres. En los laterales, las ventanas y balcones más bajos, los aposentos, eran el lugar de la nobleza. Había también sitios para curas, frailes, escritores y otro para las autoridades.

Es el momento del gran teatro barroco español. Autores como Lope de Vega y Tirso de Molina inician una actividad que cambia los moldes anteriores. Y a ellos se sumarán Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla y otros muchos que conforman el llamado siglo de oro del teatro español. Lope escribió en 1609 su Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo como avance de la nueva idea teatral que surge en ese principio de siglo. En Almagro al igual que en otras poblaciones existía una tradición del teatro relacionada con las celebraciones religiosas. En las fiestas del Corpus se celebraba el teatro, danzas, invenciones, toros y otras fiestas. La compañía de los danzantes del Corpus se extiende por muchas poblaciones<sup>3</sup> y hay constancia de los contratos con diferentes personas para las celebraciones del Corpus en Almagro. En 1577 con Pedro Arellano, en 1616 con Francisco Pérez Sayón, en 1656 con Miguel de Quartos y en 1661 hay fiestas de pólvora y Gigantones<sup>4</sup>.

#### *1. El Mesón del Toro.*

Para acoger las actividades lúdicas y festivas se construyeron Corrales de Comedias para las representaciones teatrales en diferentes poblaciones como Villanueva de los Infantes o Ciudad Real. “Sin embargo, el único que ha llegado

a nuestros días es el de Almagro. El Corral de Comedias de Almagro es el claro ejemplo del cambio de mentalidad que se produjo en la Edad Moderna. Las representaciones, que habían tenido un carácter eminentemente sacro con los Autos Sacramentales, dejan de representarse en los pórticos de las iglesias, e incluso en las plazas mayores, lugares hasta entonces idóneos para las fiestas, para pasar a necesitar un espacio cerrado y adecuado a la nueva literatura, así como a la acústica y a la comodidad del público; de esta manera a finales del siglo XVI, nacieron los corrales de comedias”<sup>5</sup>.

Una construcción que adopta el modelo de casa mesón como un lugar idóneo para el teatro. “En la plaza mayor de Almagro, existía, en el siglo XVI, un mesón conocido por el nombre de mesón del Toro. Estaba situado dicho mesón en la parte más ancha de la plaza, en la llamada acera de la umbría”<sup>6</sup>. La plaza mayor de la ciudad se está conformando en la segunda mitad del siglo XV y por ello los visitantes de la Orden de Calatrava mandan a los vecinos que tenían casa en la plaza que las construyesen “*encamaradas e con corredores de vajada e vistas a la plaza*”<sup>7</sup>, A mediados del siglo XVI la plaza conservaba un corredor simple de una sola altura sobre el soportal<sup>8</sup>.

El Mesón del Toro fue el punto desde el que se realiza el ensanche de la plaza. A finales del siglo XVI el Mesón limitaba en su lado izquierdo “según se entraba desde la plaza, con la tienda de la harina o casa del peso y por detrás con el mesón del Águila. El arrendatario anterior había abierto, en la tienda de la harina, una puerta por la que se pasaba de uno a otro mesón, sin necesidad de salir a la calle. Pedro Martínez pidió a don Diego de Molina, que también era propietario del mesón del Águila, que cerrase la puerta que los comunicaba, para que los dos mesones quedasen separados como estaban anteriormente”<sup>9</sup>. Don Leonardo de Oviedo fue el último propietario del mesón del Toro que en 1628 se transformará en Corral de Comedias quedando unidos el mesón, que no desaparece en sus funciones, y el corral.

El Mesón de Comedias de Almagro, o Corral de Comedias como se denomina en otras ocasiones sigue ese modelo. Se localiza en el centro de la ciudad, en la plaza mayor y tiene una distribución sencilla. Un zaguán de entrada da acceso al patio que se construye como arquitectura popular. En la entrada del patio, en su lado izquierdo estaba la alojería donde se vendía bebida fresca necesaria en tiempos de verano. El espacio central es un patio construido con columnas y pies derechos de madera sobre zapatas de piedra. El patio se denominaba de los Mosqueteros porque el público de pie en el interior del patio, los mosqueteros, aplaudía o abucheaba la representación. El tablado donde se representaban las funciones estaba en el frente y tenía entradas laterales y balcones superiores permitiendo así diferentes usos de la tramoya según la obra representada. Detrás del tablado un conjunto de camerinos, cuartos, dependencias y espacio para las caballerizas que tenían salida por la parte posterior del corral de comedias<sup>10</sup>.

Tiene dos corredores superiores reservados para público especial y las damas. Una planta construida con pies derechos de madera y una balaustrada

del mismo material. Los situados frente al escenario se llamaban cazuelas y estaban reservados para las mujeres según la costumbre de la época que exigía la separación de hombres y mujeres. Los aposentos que comunicaban directamente con el escenario tenían celosías para garantizar la privacidad de sus ocupantes y estaban reservados para la aristocracia de la ciudad y representantes del clero.

El espacio interior, el corral, es un espacio abierto de 16 x 7,60 metros rodeado en tres de sus lados por galerías de 1,50 metros de profundidad las del lado derecho y 2 metros las del lado izquierdo. La estructura de madera (salvo dos columnas de piedra en la planta baja) que se mantiene en las tres plantas confiere una cierta fragilidad al espacio del conjunto. Junto a ello los colores almogres que contrastan con los pequeños antepechos blancos y el blanco de las paredes del fondo establece una escenografía teatral en el propio espacio. El empedrado del pavimento y la teja árabe de las cubiertas acaban de configurar un espacio de extrema sencillez que, en esta definición austera, tiene uno de sus elementos esenciales. Un espacio que, utilizando elementos constructivos de la arquitectura tradicional, conforma un ámbito para una función de representación que se renueva en los espacios que demanda.

## 2. *El corral de comedias de don Leonardo de Oviedo.*

En 1636, el ayuntamiento de Almagro recibe una petición de don Leonardo de Oviedo que solicita privilegio *“por juro de heredad para poder vincular, vender o hacer lo que quisiese con el Corral de Comedias que él había construido en Almagro”*.

En el informe que presentaba decía *“que por el año pasado de 1628 yo trate con el ayuntamiento de esta villa de hacer en ella un corral de comedias para el adorno de ella con prohibición que otro ningún vecino ni forastero no pudiese hacer otro y se me dio licencia por el ayuntamiento para ello habiendolo cometido a dos regidores comisarios que ajustaron conmigo la fábrica de dicho corral...”*. En ese momento el ayuntamiento pone condiciones que implicaban ceder a la villa tres ventanas, precio de los aposentos y el asiento de gradas y reparto de asientos.

El Corral se debió construir en 1628 porque en su escrito de 1636 decía: *“ habiéndose fabricado el dicho corral yo hice un aposento entre los demás el qual reserve para mí y le he tenido y estado en posesión del ocho años sin que nadie me haya perturbado y respecto de que de algunos días a esta parte se me ha inquietado en la dicha posesión, suplico a vuestra señoría se sirva de confirmarme de dicha posesión con la calidad de que no se den a la villa más que las tres ventanas que es el lugar más decente para el ayuntamiento y donde se sientan en todos los lugares del reyno”*<sup>11</sup>. Ya en 1629 el 8 de mayo don Leonardo de Oviedo prestó a Juan Martínez, autor de comedias estante en Almagro, 628 reales (21.352 maravedíes)<sup>12</sup>.

### 3. La construcción del Corral.

No se conservan planos ni documentos del proyecto de construcción del Corral de Comedias. Sin embargo, dos contratos firmados el 24 de mayo y el 5 de julio de 1628 pueden tener relación con sus obras.

La transformación del Mesón en Corral de Comedias está documentada en diferentes referencias de los encargos que se hacen para la obra. “En el primer contrato, tres vecinos de Almagro llamados Gregorio de Ulloa, Baltasar Calderón y Francisco Muñoz Cerrillo, convinieron con Juan Calvo, residentes en la ciudad de Alcaraz, que les traería con sus carretas de bueyes de la misma ciudad de Alcaraz o de su comarca lo siguiente: *trescientos cincuenta tirantes, treinta y cuatro cuartones, treinta y seis alfaxíes, seis bigas, seis viguetas y otras tres viguetas para zapatas*”<sup>13</sup>. Todas estas piezas debían tener medidas especiales que se le dieron por escrito en un memorial a Juan Calvo, entregándole 400 reales por el valor de la madera (13.600 maravedíes). La madera debía estar en Almagro para el 24 de junio de aquel año.

En el segundo contrato, los carpinteros Juan Barranco y Juan Molero, vecinos de Almagro, acordaron con Juan López Garrido que comprase madera en Alcaraz o en otras partes por valor de 600 reales (20.400 maravedíes). Debía transportar la madera en veintiuna carretas, cargando solamente veinticuatro tirantes por carreta y, del mismo modo, doce cuartones por carreta, además, compraría don entrevigas de veinticinco pies de largo cada una. Se le daba de plazo un mes para entregar toda la carga en Almagro, cobrando por el transporte 24.982 maravedíes<sup>14</sup>. Las entrevigas de 25 pies medirían 6,96 metros y estarían destinadas a un lugar singular que bien podía ser los dos laterales del escenario que miden 6,15 de altura total desde la base del pavimento actual.

“Por el lado derecho, el mesón del Toro tenía habitaciones y, probablemente, otras dependencias, ocupando una larga franja de la casa actual (casa de los Molina). Al lado izquierdo del mesón (según se entra desde la plaza), don Leonardo de Oviedo compró el 11 de mayo de 1629 a fray Francisco de Vargas, de la Orden de Calatrava, una tienda *con sus corredores altos e bajos quartos de tras quartos y corral*”, *es decir compró una casatienda*”<sup>15</sup>. La construcción del Corral cambió la manzana de la plaza ya que todas las casas cercanas querían asomarse con algún aposento al patio donde se situaba el escenario. En la misma manzana en que estaba el Corral había una casa bodegón y la pastelería, algo más allá en la plaza existía una alojería o tienda donde se vendía aloja, bebida de agua, miel y especias. En la tienda que don Leonardo compró para agrandar el Corral se vendían especias y frutos secos y probablemente también aloja.

Por el lado Oeste el mesón del Toro limitaba con la casa del mayorazgo de los Molina que tenía siete varas de frente y ochenta de fondo con patio corral, jardín, cámara, caballerizas, cueva, habitación alta y baja, una clara y un balcón a la plaza. La casa disponía de un segundo patio grande y la familia disponía de la casa vecina por lo que el Corral pudo haber sido de mayores



dimensiones en este lado. El Corral de Comedias de Almagro era una obra especial “y en conformidad de lo susodicho yo he gastado más de cinco mil ducados en la fábrica de dicho teatro que es el mejor que ay en ningún lugar como este...”<sup>16</sup>. En 1636 don Leonardo de Oviedo dirige petición al Real Consejo de Castilla solicitando le fuese concedido privilegio sobre su Corral de Comedias<sup>17</sup>.

#### 4. La estructura constructiva del Corral.

La única descripción aproximada de las medidas del Corral de Comedias antes de que se empezase a dividir la propiedad en la segunda mitad del siglo XIX, cuando dejó de funcionar el Corral de Comedias, es la que contiene las respuestas del Catastro de la Ensenada. En 1751, el Corral de Comedias pertenecía a cuatro vecinos de Almagro<sup>18</sup>. Según estos datos del Catastro el mesón tenía 12,5 m de fachada por 45,14 m. de fondo.

El espacio interior del Corral tiene forma irregular con 16,20 metros de profundidad en uno de sus lados (58 pies) y 15,39 (55 pies) en el otro. Una anchura de 9,94 en el punto de acceso (35 pies) que se ensancha hasta los 12,21 (44 pies) en la zona de espacio interior pasadas las columnas que soportan la planta superior en posición transversal. Hay un espacio interior de 185 metros cuadrados de superficie. En el frente, el escenario tiene 12,21 metros de ancho contando los dos accesos laterales y 4,64 metros de fondo total que se reducen a 3,57 hasta la línea de pilares que soporta la planta superior de la zona del escenario. Los corredores superiores miden 74,6 metros cuadrados de superficie cada uno de ellos. El zaguán de entrada tiene 35,20 metros cuadrados de superficie útil<sup>19</sup>. La zona posterior actual tiene 90,5 más los 42 metros bajo la escena metros cuadrados útiles con una forma irregular donde se localizan actualmente las zonas de camerinos y servicios de escena.

En el Corral de Comedias de Almagro podemos diferenciar cuatro estructuras constructivas que marcan los usos de cada espacio y que definen la configuración de este. Hay que tener en cuenta que todavía en este momento no existen referencias de tratados sobre construcción en madera<sup>20</sup> y que por tanto los sistemas constructivos obedecen a una práctica consolidada muy conservadora en sus cálculos y dimensiones.

Una primera estructura corresponde a la zona de entrada con el zaguán conformado por dos grandes muros de carga paralelos a la fachada exterior que se prolongan de alguna manera en el primer cuerpo de entrada que soporta la galería superior. Aquí se quiere prolongar la imagen de la plaza mayor de alguna manera con la presencia de las dos columnas de piedra separadas 3,21 metros entre sí con otros dos pilares de madera de 17x12 y de 20x20 el de la esquina separados 1,71 metros entre sí. Las columnas de piedra de unos 30 cms. de diámetro en su zona más ancha son similares a las de la plaza y parecen querer prolongar la imagen de esta en el interior del espacio.

Una segunda estructura es la que corresponde al espacio interior con 9,94 metros de ancho en la entrada que se amplían a los 12,21 del frente de la escena. En cada lado, seis vanos marcados por los pilares de madera separados 2,21 metros entre ellos en el lado izquierdo y 1,94 en el derecho. Esta estructura marca un ritmo de soportes en la planta baja con una altura libre de 2,61 metros. Ritmo diferenciado en las dos plantas superiores con siete huecos entre pilares que rompen la verticalidad definida por la planta inferior. Dos plantas con alturas libres de 1,94 y 2,05 metros y pilares de sección más reducida (16x12 y 14x8 cms). Esta diferente modulación establece un diálogo entre el ritmo de la planta baja y las dos plantas superiores con sus barandillas perimetrales que definen así una forma proporcionada entre los dos espacios. Alturas entresuelo y vigas que crean proporciones de 2,5 y 4,2 entre sus respectivas alturas. El espacio central está rodeado de 54 pies rectos de madera (20 en cada lateral y 14 en el frente de acceso) que descansan en apoyos de piedra y tienen en su parte superior zapatas de 92 cms. de ancho en su parte superior y 52 en la inferior con 12 cms. de canto. Las vigas horizontales de 16x10 cms. que soportan las piezas transversales de 10x8 cms. para formar las galerías.

La tercera estructura es la que configura la zona del escenario. Un soporte de una plataforma de 8,20 metros de frente por 4,69 metros de fondo totales que se reducen a 3,57 desde la línea del frente a la zona donde se sitúa la doble planta. La estructura del frente tiene 9 pilares que llegan a 1,31 metros de altura y desde allí los dos grandes pilares laterales de 20x15 cms. que suben 4,84 metros por encima de la altura del escenario. La viga del frente de grandes dimensiones requiere apoyos laterales para lo cual surgen dos piezas inclinadas, con 60° de inclinación a diferente nivel, que reducen la luz horizontal de la pieza superior y enmarcan de alguna manera el frente de la escena. Por debajo del escenario pequeñas columnas de piedra que soportan las importantes cargas que pudiera tener en algún momento la zona de la escena. Una zona por debajo del nivel general del patio con acceso por la escalera en uno de sus lados, para permitir el uso de este espacio. En el fondo seis pilares repartidos de forma irregular que crean dos grupos más cercanos definiendo así un ritmo que en los tramos anchos tiene los balcones de la planta superior que se asoman al escenario. Una solución claramente diferente de separaciones y alturas que crean el fondo de la escena. Para muchos autores el frente de la escena debería tener seis huecos en lugar de los tres que tiene actualmente. Un estrecho patio posterior separa el actual conjunto de las edificaciones próximas.

La composición tiene proporciones clásicas que parecen indicar un pensamiento previo que dirige la ejecución planteada. Un trazado regulador a 60° en la composición general desde la base de ambos lados. La repetición de esa inclinación en las piezas inclinadas incide más en esta concepción de este elemento frontal. Un equilibrio de formas y medidas que se unen a los valores de la sencillez de una arquitectura que utiliza sistemas constructivos de gran

simplicidad pero que, en la repetición de elementos, las dimensiones generales del espacio y las relaciones entre las diferentes partes de este alcanza el valor del conjunto

La cuarta estructura es la que tiene el espacio más complejo de la zona posterior transformado en sus adecuaciones como vestuarios y servicios complementarios. Las columnas de piedra en elementos puntuales, las diferencias de nivel, el patio posterior y la comunicación que tuvo en su día para la salida a la calle posterior hacen que este espacio tenga elementos originales, alterados por las diferentes obras de rehabilitación y que corresponden a una estructura totalmente distinta de la existente en el espacio central del Corral. Separando la actual propiedad del corral de los solares colindantes dos pequeños patios, uno lineal con proporciones estrechas y otro segundo de planta casi cuadrada en el fondo del conjunto construido.

##### *5. La restauración del siglo XX.*

El corral se cerró a finales del XVIII con la prohibición de los corrales hasta su recuperación en 1955 en que se inicia la rehabilitación del espacio y su actividad teatral. Ese año fue declarado monumento nacional histórico artístico.

“Hasta finales del siglo XVIII el corral mantuvo su actividad y, posteriormente, debido a la Real Orden de Felipe V, en 1749, se dan por acabadas las representaciones en los corrales que deberán adaptarse a la arquitectura del coliseo o teatro “a la italiana”, imperante en toda Europa. Por tanto, a finales del siglo XVIII este inmueble sito en el nº 17 de la Plaza Mayor se dedicaría únicamente a la actividad de hospedaje, que había compaginado con la teatral desde su construcción”<sup>21</sup>. Cuando en 1952 se derrumban unas yeserías que cubrían las galerías del primer piso, el gobernador de Ciudad Real, José María del Moral, advertía que debajo de ese derrumbe había elementos arquitectónicos que indicaban que allí estuvo la “casa de las comedias”.

“Tras unas toscas intervenciones, el pleno del Ayuntamiento, celebrado el 8 de noviembre de este mismo año y presidido por José María del Moral, se acordó la adquisición del Mesón de la Plaza de España (Mayor) en el que se confirmaba oficialmente por vez primera “que fue Corral de Comedias en el siglo XVI y XVII”. El inmueble fue adquirido por un total de 65.000 pesetas, suma de las subvenciones procedentes del Gobierno Civil y de la Diputación Provincial. A principios del año siguiente, el entonces ministro de Educación Joaquín Ruiz Jiménez visitó el Corral y dieron comienzo las primeras intervenciones para su recuperación”<sup>22</sup>.

La primera actuación para su recuperación la inicia el Ministerio de Información y Turismo y el proyecto es realizado por José Manuel González Valcárcel entre 1953 y 1962 en tres fases. Ya el 29 de mayo de 1954 se inauguró oficialmente el Corral de Almagro, con la representación del auto sacramental de Calderón de la Barca, La Hidalga del Valle. El proyecto de 1956

de José Manuel González Valcárcel aborda la recuperación de la galería lateral, el de 1958 completar los servicios en patio posterior de ingreso comediantes y el de 1962 obras generales<sup>23</sup>.

En 1967 Manuel Fraga visitaba el Corral junto al director general de Empresas y actividades turísticas acompañados por Enrique del Moral. Entre 1971 y 1972 se realizan trabajos de consolidación de galerías, saneamiento y acondicionamiento de camerinos con proyectos del arquitecto del Servicio de Patrimonio histórico artístico Víctor Caballero Ungría<sup>24</sup>. El proyecto de 1971 se denomina Techumbre de escenario y el de 1972 Obras generales. En 1976 se realiza otra actuación de Obras generales proyectada por la arquitecta Amparo Berlinches<sup>25</sup>. Ya en esos momentos se estudia por el director técnico del festival y el arquitecto Felipe Delgado una posible salida para carga y descarga por la calle de las Ánimas tras la adquisición “por parte del Ayuntamiento del paso interpuesto desde la casa de los Molina al Corral”. En estas obras iniciales se descubrió una baraja completa fechada inicialmente en 1729 y que se ha datado posteriormente como de 1725.

El 4 de marzo de 1955 se declaró el Corral de Comedias de Almagro monumento histórico artístico<sup>26</sup>. La declaración decía: “El Corral de Comedias de Almagro (Ciudad Real), es modelo único de este tipo de construcciones, tan famoso en los siglos XVI y XVII. Está totalmente completo hasta el punto de coincidir con las descripciones conocidas de los más notables corrales madrileños, y edificado en su totalidad para la representación de piezas teatrales...”.

Desde las primeras restauraciones del corral se consideró necesario intervenir en la plaza antesala del recién descubierto espacio. Los proyectos, entre el 1955 y 1968, se llevaron a cabo por la Dirección General de Arquitectura, Ordenación de ciudades artísticas, dependiente del Ministerio de la Vivienda con la intención de poner en valor su singularidad. Francisco Pons Sorolla proyectó la ordenación de la plaza con el objetivo de lograr la unidad estilística y del espacio, “tratando de corregir la mala organización del fondo constituido por el propio Ayuntamiento descentrado y acompañado de casas no armónicas con él y el enorme desarrollo en longitud de la plaza, empalmando con su ensanchamiento ocupado por un parque poco feliz”.

En los primeros años del siglo XXI se realizan nuevas adecuaciones del espacio con proyectos abordados por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. En ese momento se realiza un estudio arqueológico<sup>27</sup>. El corral de Comedias de Almagro es un conjunto que, en su sencillez, tiene el atractivo de ser espacio no sólo de la materialidad de su construcción, sino sobre todo de la memoria conservada, referente de la vida teatral de siglos que ahora se vuelve a mantener viva en su actividad originaria. La continuación de la actividad teatral con las celebraciones del Festival Internacional de Teatro Clásico, de otras actividades y las visitas turísticas al conjunto mantienen vivo uno de los tesoros de la arquitectura teatral española.

## 6.2. Hospitales.

El Hospital que se construye en el Renacimiento es el logro de la ciudad y de los príncipes y mecenas con el objetivo de prevenir la peste y atender a los indigentes<sup>28</sup>. El Hospital que construye la Ilustración es la máquina de curar que permite al rey mantener los ejércitos en pie y controlar la salud de la población. En el siglo XIX la medicina experimenta grandes avances, pero, sin embargo, los edificios hospitalarios aparecen más preocupados por su forma que por sus instalaciones y funcionamiento.

En Ciudad Real, en el Barroco, se abandona la planta cruciforme renacentista, pero sigue vigente el principio de que la curación del cuerpo se consigue paralelamente con la del alma y por ello conviven dependencias estrictamente sanitarias con las religiosas. Las grandes salas diáfanas se desarrollan ahora paralelas a la fachada principal del edificio en dos plantas y tienen espacios al aire libre que, en el Renacimiento, eran espacios ajardinados en esa visión de la salud como cura al aire libre. Estos espacios sanitarios se comunicaban directamente con el espacio religioso.

De estas instalaciones quedan dos referentes en Ciudad Real: el hospital de Santiago en Villanueva de los Infantes y el de san Juan de Dios en Almagro.

### *El Hospital de Santiago en Villanueva de los Infantes.*

Un edificio de origen medieval con un esquema de asistencia social que forma parte de los proyectos caritativos de la religiosidad feudal. En las Relaciones Topográficas de Felipe II se habla de la existencia del hospital diciendo: “Ay un hospital que es de la villa y dos casas particulares donde viben personas pobres; y en el concejo se curan algunos enfermos de limosnas particulares, porque no tienen renta. La una de las dos casas particulares en que avitan personas pobres naturales se dize hospital de Santiago; lo dexo Juan Perez Canuto”

En la fachada, sin embargo, hay una serie de inscripciones que hablan de su construcción en época posterior. “HIZOSE ESTA OBRA SIENDO GOBERNADOR DESTA BILLA Y SUS PARTIDOS DON LORENCIO HERNANDEZ DE BILLABICENCIO, CABALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO, SEÑOR DE BALLEHERMOSO Y POCUELA Y BINTICUATRO PERFECTO DE JEREZ DE LA FRONTERA. AÑO 1631”, en la primera de ellas “SIENDO GOBERNADOR DESTA BILLA Y SU PARTIDO DON JERONIMO ANTONIO DE MEDINILLA PORRES, CABALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO CAVALLERICO DEL REY DON FELIPE III N.R.O. SEÑOR DE LA VILLA DE BOGOS SE ACABO ESTA OBRA. AÑO 1636” en la segunda y, por último, una tercera, confirma el nombre de la benefactora: “CON LA LIMOSNA QUE DIO CATALINA RODRIGUEZ MUJER DE FRANCISCO DE GALVEZ SE LABRO ESTE CUARTO”.

Por las inscripciones que se conservan sabemos que se trató de una obra de envergadura realizada en un breve período de tiempo. El conjunto está integrado por el hospital y la iglesia que conforman, junto con la iglesia parroquial, una de las plazas de Infantes.

La fachada como ocurre en numerosos edificios de la localidad está realizada en piedra de sillería excepto el ángulo sur realizado en ladrillo encintado y tapial. La portada tiene un arco de medio punto formado por sillares almohadillados. Una cornisa superior cubre la puerta y encima de ella una ventana con reja y sillares a los lados y en la parte superior. A ambos lados de este hueco, escudos de la ciudad. En la esquina de la calle se repite la heráldica, con la fecha 1631. Desde el zaguán de entrada se accedía, en su lateral izquierdo, a una gran sala diáfana que se repetía en el piso superior y servían como enfermería.

La iglesia se construyó en el siglo XVIII y está dedicada a la Virgen de los Remedios tal y como dice en la inscripción: "LA ACCION DE ESTA IGLESIA CON LIMOSNAS AÑO DEL 1761 SU INTERIOR ADORNO CON OTRAS DONAZIONES DE LA AUDIENCIA ECLESIASTICA SIENDO BICARIO EL SR. DON FERNANDO GOMEZ GONZALEZ DE REGIERO ORDEN DE SANTIAGO AÑO 1763". Otra de las inscripciones dice: "EPOCA DE LA CONQUISTA Y POVLADOS DEL CASTILLO DE MONTIEL PARA LA ORDEN SANTIAGO CON DONAZION Rt. AÑO DE 1185 SENTENCIA DECLARATORIA DE SU PROPIEDAD Y DE 58 CASTILLOS Y LUGARES YA POVLADOS Y ESTABLECIMIENTOS DE COMUNIDAD DE PASTOS AÑO 1248".

Un interior de una sola nave con tres tramos y un presbiterio plano que comunica directamente con el hospital. Un espacio de 6x18 metros de máxima sencillez. El interior ha sido remodelado en los años 1958 y 1983 para Hogar del Pensionista con una profunda rehabilitación.

"En Almagro existieron un número considerable de hospitales, casas de misericordia o albergues, muchos de los cuales fueron desaparecieron con el tiempo. Su fundación y mantenimiento estuvo vinculada a tres tipos de mecenas: las cofradías, las órdenes religiosas y los particulares. Estos mecenas debieron afrontar el cuidado de los sectores sociales marginales en los que se incluían un variopinto abanico de desposeídos en el que se incluían los ancianos inválidos y solos, las viudas desprotegidas, los huérfanos y los niños abandonados, además de los enfermos pobres y los vagabundos"<sup>29</sup>. Hospitales dependientes de cofradías o de particulares que legaban sus bienes muebles e inmuebles para costear con ellos su construcción o mantenimiento.

"La insistencia en la creación de hospitales fue, hasta el siglo XVIII, tal que frecuentemente la Orden de Calatrava, responsable de las fundaciones de todo tipo que se realizaban en Almagro, desaconsejaba su creación y solía insistir para que los bienes se destinasen a conventos. El ejemplo más significativo fue el caso del comendador mayor de la Orden de Calatrava, D.

Gutierre de Padilla quién planteó en 1505, hacer una legación de sus cuantiosos bienes para la creación de un grandioso hospital. No obstante, en 1543, el Capítulo General de la orden desvió las intenciones del fundador exigiendo que el legado testamentario se aplicase a la fundación de un convento para monjas calatravas, el de la Asunción y que el hospital fuese modificado en sus ambiciosos planteamientos iniciales reduciendo la superficie del mismo”<sup>30</sup>.

El *hospital de la Misericordia*, anexo al convento de la Asunción de Calatravas fue el hospital más importante de la ciudad con un esquema de casa palacio utilizado en el hospital Tavera de Toledo.

El *hospital de la Cavallería* o de san Jerónimo fue iniciativa de los presbíteros Blas y Jerónimo de la Cavallería que cedieron sus casas y bienes para la creación de un hospital. El hospital estuvo situado frente a san Agustín en la calle de la Feria con esquina a la plaza mayor con una estructura doméstica. Estuvo funcionando hasta 1616 y en 1751 según el formulario del catastro del marqués de la Ensenada funcionaba solamente como oratorio

Como albergue o asilo funcionó el *hospital de Ánimas* en la calle del mismo nombre que se financiaba con los réditos de unas escrituras de censo.

El *hospital de Nuestra Señora la Mayor* estuvo en la manzana definida por las calles Madre de Dios, Diego de Almagro, Chile y travesía de los chilenos y existió hasta 1546 año en que fue demolido para levantar en el solar la parroquia de la Madre de Dios.

El *Hospital de san Juan de Dios de Almagro* tiene su origen también en una fundación medieval en otro lugar distinto del que ocupa actualmente. El hospital llevaba el nombre de Nuestra Señora de los Llanos, y estaba administrado por la cofradía del mismo nombre y atendido por la beatas de san Francisco. Situado en la calle Franciscanas junto a la plaza de Miguel de Cervantes hasta su desaparición. El hospital tuvo una relación intensa con la orden de Calatrava y especialmente por sus maestros que tenían una especial devoción a la Virgen de los Llanos que era venerada en una imagen gótica desaparecida.

“Cuando el beaterio se convierte en convento, las monjas abandonaron su misión caritativa de cuidar a los enfermos, por lo que se decide llamar a los hermanos de san Juan de Dios para que se hicieran cargo del hospital; a su llegada los frailes plantearon la construcción de un nuevo recinto ya que el antiguo era insuficiente, cosa que se llevó a cabo comprando la Cofradía unas casas junto al pradillo de la ermita de san Blas y frente a las casas del marqués de Santa Cruz”<sup>31</sup>. La nueva construcción empezó a funcionar en 1632 y se mantendrá hasta el siglo XVIII con una importante remodelación en 1755. El hospital tenía “doce camas a veces diez y seis en una sala muy hermosa grande y alegre que descansa sobre una fuerte bóveda en que se curan cada año uno con otros doscientos enfermos de todas enfermedades”<sup>32</sup>. El hospital debió dejar de funcionar al disolverse la Cofradía de Nuestra Señora de los

Llanos que lo mantenía. Con la Desamortización desapareció el convento quedando solamente en pie el hospital y la iglesia.

Un edificio de planta rectangular que conforma la fachada de la calle y en el que estaba la sala de enfermos que se unía directamente con la iglesia. En el exterior una fachada de ladrillo y tapial con una sencilla puerta adintelada de acceso con un eje que marca la presencia de la puerta y las pequeñas ventanas de la planta superior. La fachada del presbiterio de la iglesia que daba al pradillo de san Blas es muy similar a otras iglesias del Carmelo. La iglesia tenía dos tramos y un presbiterio cuadrado cubierto por bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos. La capilla mayor se cubre con bóveda de arista y tenía un retablo principal y dos laterales pintados con pinturas populares. El hospital ocupaba una nave de similares dimensiones cubierta por bóveda donde se situaban de forma conjunta las camas, zonas de cura y otras dependencias necesarias para el funcionamiento del hospital. La zona hospitalaria se prolonga en el espacio religioso en un gran rectángulo de 51x8 metros dividido por partes iguales entre ambas funciones, con una altura de otros ocho metros en el centro de la bóveda.

Una vez abandonado el hospital, el edificio ha tenido diferentes usos hasta que, a finales del siglo pasado, se adquiere y rehabilita la zona para un espacio teatral del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Su uso como bodega originó alteraciones importantes en su distribución y la desaparición de alguno de sus elementos constructivos. El proyecto de rehabilitación ha sido realizado por los arquitectos Eburne Altuna y José César Rivero Serrano y mantienen el elemento de la iglesia y hospital construyendo un espacio escénico abierto en el espacio interior del solar que tiene su acceso principal frente a la ermita de san Blas. La zona de iglesia y hospital es utilizada, en la actualidad como sala de exposiciones y actividades culturales relacionadas con el Festival Internacional de Teatro Clásico<sup>33</sup>.

#### *Hospital de la Orden de Calatrava.*

La Orden tenía en Almagro un hospital para atender especialmente a sus frailes y caballeros y también a los indigentes. El cierre del hospital de san Juan de Dios deja a Almagro con las pocas camas del hospital de Ánimas una vez cerrado también el hospital de Cavallería. Por ello la Orden de Calatrava piensa en la creación de un nuevo hospital ya que no hay tampoco donaciones particulares para esta finalidad.

Estaba situado en el número 8 de la calle Dominicas y en su portada aparece la fecha de 1773. La estructura del edificio es la de una casa noble por lo que probablemente se tratase de un edificio residencial que, en un momento, se decide adecuar para las nuevas necesidades. Un patio interior cuadrado de nueve metros de lado era el elemento articulador en torno al cual se disponían las zonas de uso. Desde el zaguán de entrada a través del patio se llegaba a un segundo vestíbulo que llegaba al corral posterior. El patio porticado estaba formado por doce columnas toscanas de piedra con zapatas de madera. En los



diferentes espacios, en torno al patio, estaban la enfermería, dormitorios, cocinas... La iglesia situada en la planta superior no tenía ningún tratamiento específico.

Una sencilla portada con ventanas rectangulares y la portada de piedra en su centro que tiene en su clave una piedra armera con la cruz de calatrava entre rocallas. En la planta superior tres balcones que coinciden con los huecos de la planta baja. Los paramentos encalados con los acentos de los huecos remiten a una arquitectura doméstica con la tipología de patio existente en muchos puntos de la ciudad<sup>34</sup>.

### **6.3. Cuarteles y cárceles.**

Dos ejemplos de estas actuaciones se conservan en Villanueva de los Infantes y Almagro: la casa cuartel de la Orden de Santiago y el cuartel de caballería de Almagro del que ya hemos hablado anteriormente (ver capítulo 3 apartado 3).

La casa cuartel de Villanueva de los Infantes tiene acceso a través de una portada diseñada con los criterios clásicos. Encima de la portada adintelada, almohadillada, un balcón con el escudo de la Orden y con la siguiente leyenda: "CASA DEL INSIGNE E REAL CONVENTO DE UCLES CABEZA DEL ORDEN DE SANTIAGO SOLO Y SINGULAR PATRON DE LAS ESPAÑAS. SE HIZO ESTA OBRA SIENDO PROVINCIAL EL SEÑOR DON EDUARDO DE LA FUENTE Y ALCAZAR Y ADMINISTRADOR EL SEÑOR DON JUAN RINCON. AÑO 1749". A la izquierda de la portada dos huecos de ventanas en planta baja y balcones en la superior.

La cubierta tiene un alero de madera saliente de gran interés constructivo con canecillos estriados de ménsulas, parte inferior de las vigas con rombos y tabazón con cuadrados moldurados<sup>35</sup>. En su parte posterior se asoma a la calle duque de san Fernando con una fachada irregular de piedra y mampostería. En la portada tiene un escudo de la orden de Santiago y una inscripción con la fecha de 1747 anterior por tanto a la fachada principal.

En Almagro Juan Alejandro Núñez de la Barrera proyectó la cárcel en el siglo XVIII. Un edificio muy transformado y que ha sido taller municipal de carpintería, sede de la Policía Local y centro de salud desde 1988. La última rehabilitación lo ha recuperado como sede de la biblioteca municipal Manolita Espinosa desde 2019. La portada tiene un esquema similar al que Juan Alejandro utilizó en el segundo cuerpo de la portada de los jesuitas con capiteles puntiagudos y un arco mixtilíneo de remate. En la parte superior se coloca el escudo de la ciudad y del comitente a los lados y en el centro el escudo de los Borbones.



Almagro. Antigua cárcel, hoy Biblioteca municipal Manolita Espinosa.

#### 6.4. Pósitos

Los pósitos como estructuras de almacenamiento para garantizar el suministro a la población son construcciones importantes de cada municipio<sup>36</sup>. El de Almagro se construyó en 1614 tal y como dice la lápida de la portada: “A HONRA DE DIOS Y SERVICIO DEL REY N.S. DON PHELIPE III GOBERNANDO ESTE PARTIDO DON ALONSO DE FUENMAYOR CABALLERO DE LA ORDEN DE CALATRABA SEÑOR DE CASTELLANOS

HIZO HACER ESTA OBRA ACABOSE A 20 DE MAYO DE 1614 AÑOS". Fue construido por el caballero de la Orden de Calatrava y gobernador del Partido, Alonso de Fuen Mayor. "Tuvo un doble objetivo social. En primer lugar, constituir un granero con reservas de cereales para realizar préstamos de granos destinados a la siembra. Los agricultores reintegraban posteriormente las cantidades prestadas incrementadas con las "creces" o intereses consistentes en medio celemín por fanega de grano prestada. El segundo objetivo del pósito consistía en crear unas reservas para la realización del pan cuando el trigo escaseaba por las malas cosechas o la retención especulativa de los acumuladores"<sup>37</sup>. El pósito seguía con su actividad a mediados del siglo XIX como comentaba Madoz.

Es un edificio de dos plantas realizado con ladrillo y mampostería y muros gruesos. La fachada tiene dos cuerpos diferenciados, en el primero hay tres puertas siendo la central más importante y de mayores dimensiones. Una puerta sencilla adintelada sobre la que se sitúa el rótulo anterior y que tiene encima el escudo de Castilla y León con el Toisón y la Corona como escudo de la monarquía de los Austrias. El segundo cuerpo era ciego dada la función de almacenamiento de grano que tenía el espacio interior<sup>38</sup>.

Pasado el zaguán de entrada se accede a la crujía de entrada que se utilizaba como almacén de grano, una sala rectangular de 14 x 3,60 metros, y desde allí se accedía a otro espacio distribuidor y al patio (8,7 x 6,8) con arcos de ladrillo de medio punto rebajado. Desde el patio se tenía acceso a las salas del ángulo suroeste formadas por espacios de planta cuadrada separadas con arcos de medio punto y bóvedas de arista sobre gruesos pilares de piedra capaces de resistir el peso del grano contenido en la planta superior. Espacios en los que las proporciones de los elementos, la masa construida y la fuerza tectónica de lo estructural tienen un especial atractivo una vez perdido su uso original.

La *Alhóndiga de Infantes* era el edificio que centralizaba los intercambios y abastecimientos. Un edificio construido a principios del siglo XVI y que en 1719 será convertido en cárcel del Partido con importantes cambios. En el exterior tiene dos portadas adinteladas con pilastras dóricas de sillares almohadillados. Es una tipología de exterior manierista que se consolida durante el siglo XVII, en diferentes diseños civiles públicos y privados en la ciudad. El interior tiene un patio rectangular con dos y tres vanos en cada lado con arcos de medio punto y pilares muy gruesos. Entre las dos puertas de entrada hacia la galería una cartela dice: "REINANDO LA MAGESTAD DE FELIPE V SE HIZO ESTA CARCEL SIENDO CORREGIDOR DESTA VILLA Y SU PARTIDO EL TENIENTE CORONEL, DON TOMÁS SUAREZ DE FIGUEROA CABALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO Y SUPERIOR DE ESTA TESORERIA. AÑO 1719". En otro punto del edificio la fecha de 1573 que podría ser la del inicio de la construcción.

## 6.5. Palacios y casas nobles.

La vivienda es el elemento que sigue definiendo la ciudad como parte fundamental de la misma. Una construcción que quiere señalar las diferencias sociales en su configuración y en su imagen externa. En la provincia de Ciudad Real las casas nobles y palacios no tienen la importancia de la nobleza o de la proximidad a la corte. Pero hay edificios que tratan de acercarse a los modelos de las grandes construcciones.

La construcción residencial no presenta grandes cambios en su organización respecto a la construida en el siglo XVI y se aproximan más a los modelos y tipologías tradicionales de la zona a los que se añaden elementos decorativos del nuevo estilo en portadas, fachadas o elementos puntuales. Espacios residenciales que, con el acceso en uno de sus extremos, organizan la distribución de las diferentes estancias en torno al patio interior. La simetría se va imponiendo con el paso del tiempo y los ejes establecen uniones entre entrada, zaguán y patio.

La vivienda se organiza en torno al patio de planta cuadrada de dos pisos, el bajo con una galería inferior con columnas de piedra y el superior con un esquema similar con pies derechos, zapatas y barandillas de madera. Las escaleras siguen el modelo claustral y en el caso de Infantes se cubren con cúpula sobre pechinas. La crujía delantera que se asoma a la fachada es la que tiene las dependencias nobles del edificio. En Almagro e Infantes hay numerosos ejemplos de casas señoriales correspondientes a los miembros de la orden de Santiago y Calatrava.

### 1. *La vivienda en Villanueva de los Infantes.*

“Partiendo de esquemas no rígidos, además del mayor espacio edificado, la casa señorial se diferencia de la popular en la exposición de un plan regularizador frente a la impresión constante de añadidos en los segundos. Es decir, la vivienda nobiliaria se conforma con unos diseños coherentes que abarcarían la totalidad de, al menos, los elementos estructurales básicos, mientras que los organismos populares se verán sometidos a sucesivas intervenciones por su construcción siempre precaria y, por tanto, en continua renovación”<sup>39</sup>. Y junto a ello, una fachada elaborada con la heráldica como representación de su poder. Por otra parte, las viviendas señoriales se ejecutarán con piedra de cantería en la portada y paramentos que ocasionalmente se puede cambiar a cajones de mampostería. La disposición en torno a un patio central está presente en toda la arquitectura de Infantes si bien la casa señorial lo hace de forma más regularizada. Un esquema de vivienda que Lampérez y Romea consideraba como evolución de la casa romana.

En Infantes hay diferentes casas palacio entre las que destaca la *Casa del Arco* mandada edificar por Juan Ortega Montañés Patiño y Castellanos en el siglo XVII. Su portada tiene muchas similitudes con la portada principal de la

iglesia de san Andrés. El esquema compositivo es similar a la iglesia, pero las proporciones cambian totalmente con lo cual se modifica sustancialmente el resultado. Construida en piedra, está encuadrada en un arco cimbra que tiene en sus dos lados pilastras toscanas sobre un pódium elevado. En el entablamento se remata con acróteras y una pirámide en el centro. En el interior del gran arco hay dos cuerpos diferentes: el inferior adintelado entre dos medias columnas a cada lado que sostienen un entablamento con triglifos y metopas y en la clave un florón. El cuerpo superior tiene un balcón central con pilastras toscanas a los lados que sostienen el entablamento y el frontón triangular. A ambos lados dos grandes emblemas heráldicos. La puerta de entrada de madera está decorada con conchas de bronce, símbolo de la orden de Santiago<sup>40</sup>. Una composición en la que se mantiene un elemento general que es el gran arco superior, dentro del cual se desarrollan los elementos secundarios manteniendo así un orden global de la composición.

La casa se organiza en torno al patio de columnas jónicas con zapatas. El piso superior fue remodelado en el XIX y tiene una decoración historicista. En Infantes los patios civiles son patios porticados que oscilan entre los ocho y los diez metros de lado en una regularidad casi constante<sup>41</sup>. Patios con sus estructuras de columnas en la planta baja y galerías en la superior que ocasionalmente se cierran con elementos acristalados o con balcones y que en algún caso como en la casa del marqués de Camacho llegan a tener una tercera planta. El uso de diferentes órdenes en las columnas de la planta baja da una cierta idea de evoluciones temporales y formas utilizadas en las mismas<sup>42</sup>.

La *casa del duque de san Fernando de Quiroga* tiene un escudo en esquina y el *palacio del marqués de Melgarejo* tiene una interesante fachada. Una superposición de los órdenes dórico y jónico con grandes heráldicas que no interrumpen ningún elemento del orden, situándose junto a las columnas del piso superior. El frontón que remata la edificación se eleva sobre la línea del tejado, enrollándose con un escudo en su interior. "Esta solución otorga una verticalidad hasta ahora ausente en Villanueva al culminar siempre las portadas con aleros, de madera o mampostería, que protegían la talla de la misma"<sup>43</sup>.

El *palacio de los Fontes* es uno de los edificios más representativos del siglo XVIII. En esta fachada se combinan la piedra y el ladrillo. La entrada tiene la doble altura con un cuerpo inferior adintelado y almohadillado y en el segundo un balcón rematado por frontón triangular partido en el que se inserta el escudo de la corona de los marqueses. En el interior el edificio se organiza alrededor de un patio con ocho columnas.

Junto a los elementos presentes en las fachadas, uso de materiales nobles, portadas elaboradas, la presencia de herrajes que centran el vano superior en muchos casos. Y junto a ello la solución de los aleros de cubierta, generalmente construidos con madera, aunque ocasionalmente los hay de mampostería. Un conjunto de edificios civiles transformados a lo largo del

tiempo que, en el caso de Villanueva de los Infantes, son parte esencial de su estructura urbana cualificando muchas de sus calles y espacios públicos.

La casa de “*la Paca*” de Pedro Muñoz perteneció a una de las familias hidalgas de la zona y presente ese curioso contraste entre la fachada encalada con huecos sencillos de ventanas y balcones y la portada de piedra elaborada y así diferenciada en el conjunto al que cualifica<sup>44</sup>.

## 2. *Las viviendas de Almagro.*

“A partir del siglo XVI, Almagro experimenta un importante auge demográfico como consecuencia de la reactivación económica generada en torno a dos importantes fuentes de riqueza: la ganadería y la explotación de las minas de mercurio de Almadén pertenecientes al Maestrazgo de la Orden de Calatrava.... Se produce así una nueva ideología urbana que genera sus propios mecanismos de apropiación simbólica. La estrecha relación entre la ciudad y sus habitantes se traduce en la orgullosa exhibición de su arquitectura. Iglesias importantes, altas torres, ricas portadas... son muestras a través de las cuales la clase dirigente hace ostentación de su riqueza”<sup>45</sup>.

En Almagro existen numerosas casas de este momento que dan a la ciudad el carácter de ciudad barroca especialmente en algunas de sus calles. Entre estos edificios destacan la casa solariega de los Rosales y el palacio de los condes de Valdeparaíso. Portadas que cambian el sentido de las calles que se acaban convirtiendo en escaparates que muestran el poder económico de sus propietarios.

La casa patio “parte del hecho de delimitar un lugar, cercar y acotar un espacio que permita acondicionarlo frente al áspero medio físico... Presionado por la ciudad, este tipo de casa, apoyado en una cerca, se ve obligado a disponer la crujía principal en la fachada paralela a la calle, para desde el espacio libre interno acceder a las diversas dependencias, tomar el arranque perimetral de la escalera y disponer el pozo... La casa con patio, pensamos, puede venir definida cuando este espacio libre acepta ser un elemento bien definido, regularmente dispuesto y desde su forma ordenar y estructurar la casa”<sup>46</sup>.

La *casa de los Rosales* fue promovida por don Pedro de Rosales y Medrano, caballero de la Orden de Calatrava y ministro del Consejo de las Órdenes. Construyó su casa en la Plaza Mayor frente a la iglesia de san Bartolomé (desaparecida). Una casa con la portada en uno de los lados que da acceso al zaguán y al patio porticado en tres de sus lados. La fachada encalada en sus paramentos tiene su acento en la portada construida en piedra caliza. La parte baja es adintelada y las dovelas se labran simulando un almohadillado con una clave central formada por una ménsula de volutas en S. Las jambas laterales son pilastras toscanas superpuestas con festón rehundido y se rematan con rosetas.

La cornisa separa el segundo cuerpo que tiene un balcón adintelado decorado con una gran venera en el centro y la leyenda “ASSOLO DIOS EL HONOR”. A ambos lados pilastras de festón rehundido con frontón triangular partido con el escudo de la familia en el centro en cartela de cuero con las armas de Rosales, Medrano, Dávila y Fajardo.



Almagro. Casa de los Rosales.

El palacio más representativo del barroco en la provincia de Ciudad Real es el palacio de los condes de Valdeparaíso en Almagro. Perteneció a don Juan Francisco Gaona y Portocarrero, primer conde de Valdeparaíso desde 1705, título otorgado por el rey Felipe V por su matrimonio con doña María Arias de Porres Rozas y Treviño, marquesa de Añavate.

El edificio anteriormente existente fue remodelado en 1699 como dice en la portada, introduciendo una interesante pintura mural en la escalera formada por un dosel con las armas del nuevo título (pintura hoy desaparecida en la última restauración llevada a cabo en el edificio). En el siglo XVIII el edificio siguió remodelándose de la mano de don Francisco Gaona y Portocarrero, conde de Valdeparaíso y ministro de Hacienda de Fernando VI<sup>47</sup>.

El palacio se localiza en una calle importante de la ciudad donde están también los palacios de los marqueses de Torremejía, la casa de los Oviedo y contiguo al convento de las monjas Bernardas con una pequeña plaza que permite una vista amplia de su fachada. La plaza fue el resultado de una intervención propiciada por el conde de Valdeparaíso que derribó el antiguo hospital de las Ánimas.

La fachada está flanqueada por torres y tiene un eje definido por la portada de acceso a cuyos lados se sitúan las ventanas y balcones de las dos plantas del conjunto. Las torres están cubiertas por tejados a cuatro aguas y se rematan por linternas octogonales terminadas en agujas con bolas de pizarra.

La portada es un elemento esencial en esta composición con un cuerpo inferior adintelado remarcado por un baquetón grueso con orejeras y pilastras toscanas de festón rehundido decoradas con guirnaldas. El entablamento tiene decoración de hoja carnosa y sobre él se sitúa el cuerpo superior donde se localiza un balcón con molduras de orejeras decorado con elementos vegetales enrollados y en las orejeras los anagramas de Jesús y María. El balcón tiene un entablamento mixtilíneo con un florón en la clave con el nombre de José y la fecha. A ambos lados, los escudos de la familia: a la izquierda las armas de Roza, Maldonado, Bustamante y Treviño y a la derecha Arias, Mieses, Maldonado y Sagramena. Los escudos están sostenidos por putti que a su vez soportan la corona marquesal sobre la que posa sus manos un ángel. En los extremos de la cornisa de la planta inferior dos jarrones sobre los que se enrollan pámpanos y racimos de uvas con frutos.

La portada tiene una composición global estructurada desde la simetría por una parte y el equilibrio diferenciado de las dos plantas, mayor la altura del cuerpo inferior que el superior que se hace algo más estrecho, aunque se equilibra la composición con los dos jarrones extremos, ya sobre el fondo blanco del paramento general de la fachada. La ruptura de los remates de las dos plantas en su centro crea una dinámica que quiere eliminar el equilibrio estático de la composición, efecto acentuado por el remate curvo de la parte superior del conjunto.

La portada tiene una composición singular en esa diferencia de alturas entre las dos plantas. Una composición global clásica a 60° que relaciona



anchura y altura y dentro de esta composición general, una forma de igual anchura que altura en la parte baja dejando una reducida proporción en el balcón superior. Este esquema puede verse en el dibujo de la portada adjunto y las líneas reguladoras del mismo.

El palacio, en planta, seguía el esquema clásico: zaguán, patio y corral. En la crujía delantera destacan el salón de armas, la antecapilla y la capilla que se cubre con una cúpula situada en el torreón izquierdo y que tiene una decoración de yeserías a base de elementos vegetales y pechinas con los escudos de armas de la familia pintados. El patio de acceso es cuadrado y porticado en sus cuatro lados con columnas toscanas y zapatas de madera labradas algunas con la cruz de la orden de Calatrava. El cuerpo superior correspondía a una galería construida con pies derechos con zapatas y balaustrada que se cerraron en el siglo XIX<sup>48</sup>. El palacio tenía una galería posterior de madera sobre columnas de piedra que daba a los patios posteriores donde se situaban las dependencias para las tareas agrícolas.

La Diputación Provincial ha rehabilitado todo el edificio adecuando sus dependencias para la celebración de cursos y actividades culturales con aulas en el patio posterior y espacios de alojamiento en la zona delantera.



## LOS NUEVOS CAMINOS.

Los finales del barroco empiezan a definir nuevos lenguajes que conviven con las antiguas expresiones.

En *la plaza de La Solana* hay una convivencia del barroco y el neoclásico con la ampliación que se lleva a cabo a finales del siglo XVIII. La Ilustración quiere imponer la racionalidad en sus trazados. Los laterales Este y Norte se remodelan formando una L según el modelo de plaza mayor de Madrid, Salamanca, Córdoba y Ocaña. La plaza de la Solana es una plaza porticada formada por arcos de medio punto de ladrillo sobre pilares cuadrados con dos pisos diferenciados con una línea de impostas, articulados con pilastras toscanas de ladrillo con balcones en la planta baja y ventanas en la superior. Una remodelación que quiere regularizar un espacio medieval y renacentista ampliando además el espacio público.

El conjunto urbano con la presencia de la iglesia de santa Catalina<sup>49</sup> con su escala monumental en uno de sus lados configura un espacio esencial en la ciudad estableciendo un contraste entre la escala del gran edificio religioso y el espacio que cierra los otros lados.

Pero el edificio que mejor muestra este cambio del barroco al nuevo estilo neoclásico es la *ermita del Cristo de la Misericordia* de Miguelturra. Un edificio cuyas trazas fueron realizadas por el arquitecto Antonio Berete el 24 de febrero de 1772<sup>50</sup>. Sabatini lo presentaba como hombre de su confianza y maestro de obras de los aprobados por la Academia de San Fernando, en la que se había matriculado a la edad de once años, el 12 de junio de 1766<sup>51</sup>. Por Real Orden de 22 de febrero de 1776, el joven Antonio Berete fue encargado de la dirección de las obras del Botánico con un sueldo de 300 ducados anuales<sup>52</sup>. El 25 de mayo de 1774 se bendecía el terreno donde se iba a construir la iglesia de Miguelturra colocando la primera piedra. Un edificio que tenía un referente en la iglesia de san Francisco el Grande de Madrid.

Una ermita de planta centralizada de forma elíptica con el eje mayor utilizado como eje de simetría del conjunto de 29 metros de longitud. La planta exterior tiene dos cuerpos rectangulares que corresponden con los centros del lado mayor de la elipse, puntos de acceso al templo. En el interior los dos accesos marcan espacios en el centro de los lados mayores. Cuatro capillas menores en los lados de la elipse entre los accesos y la capilla del altar donde se sitúa la imagen del Cristo. Frente al espacio del altar mayor otro ámbito de similares dimensiones. La planta tiene así en su interior 8 espacios que dividen la forma de la elipse de diferente importancia: altar mayor y espacio frente a él, dos espacios de acceso y cuatro capillas intermedias.

El alzado está definido por pilastras toscanas dobles entre las que se sitúan hornacinas y capillas menores sobre las que hay tribunas dobles con pequeños balconcillos. Por encima del entablamento una gran cúpula con tambor y linterna. En su interior el remate de la cornisa se sitúa a 9,50 metros de altura y a partir de ese punto se forma la cúpula con sección especial para

cubrir la planta elíptica alcanzando en su centro 27 metros de altura con una linterna superior.

En la época, el edificio es valorado negativamente por algunos historiadores como Ponz en su Viaje de España en 1791 que dice: “se pasa por Miguelturra lugar bien situado, pero no quisiera haber visto en él una grande y costosa ermita con su cúpula que estaban construyendo de malísimo gusto...”.

La fachada principal tiene los elementos del lenguaje barroco. Realizada en piedra labrada para adaptarse a la forma curva del conjunto está dividida en tres cuerpos con pilastras en cuyo centro se abre la puerta con arco de medio punto con una pequeña hornacina superior. En los dos laterales otras dos pequeñas hornacinas y óculos y placas. El cuerpo segundo tiene un óculo central mayor y otros de menor tamaño en los laterales. El tercer cuerpo tiene una balaustrada con el arranque del templete que lo iba a configurar con la hornacina y dos aletones que lo unían a las torres que no se completaron. En la fachada posterior, realizada en piedra, el lenguaje es ya neoclásico. Una estereotomía ejecutada con especial habilidad que conforma una fachada en la que la piedra se convierte en protagonista de la composición. Un edificio que no llega a completarse en su parte superior y que tiene en ese aspecto de obra inacabada algo de su atractivo singular. El plano vertical sube ahora por encima de los huecos de forma elíptica que iluminan interiormente la iglesia con lo que la forma de la cúpula queda retranqueada por detrás del plano vertical con una proporción más equilibrada de la que tiene en su interior.

La cúpula se desplomó en 1921 volviéndose a construir la actual en los años treinta del siglo pasado. Actualmente ocupa un espacio con zonas libres en su entorno que permiten una visión global del conjunto en todo su perímetro. El volumen del edificio se hace visible desde la distancia como elemento identificador del municipio.

## EL BARROCO EN CIUDAD REAL.

1. La *arquitectura barroca* de la provincia de Ciudad Real está condicionada por razones sociales, culturales y económicas. Una arquitectura que, dentro del ámbito de la Contrarreforma, es esencialmente religiosa. Las órdenes religiosas desarrollan una intensa actividad que busca las poblaciones con mayor número de habitantes con una mayor presencia de estas órdenes por encima de las iglesias parroquiales en muchas ocasiones.

En Ciudad Real, jesuitas, agustinos, dominicos y trinitarios van a tener una presencia importante en numerosas poblaciones con la singularidad de Almagro y Villanueva de los Infantes. La arquitectura religiosa se hace especialmente presente en el templo como edificio de las celebraciones litúrgicas.

2. Las *iglesias* adoptarán en la mayoría de los casos el tipo de planta jesuítica, planta por un lado longitudinal y por otro centralizada con la presencia del crucero y la cúpula que se construye en ese punto. La nave principal está cubierta por bóveda de cañón con lunetos y fajones a los que se abren capillas laterales. Probablemente el ejemplo típico de este modelo sea la iglesia de los jesuitas de Almagro.

En otras ocasiones se empleará la planta centralizada que solamente está presente en la iglesia de san Carlos del Valle y en la tardía ermita del Cristo de la Misericordia de Miguelturra. Curiosamente en casi todas ellas los trazados de su composición siguen siendo clásicos en sus proporciones tanto en planta como en secciones y a ellos se superpone la ornamentación barroca.

3. Los *poderes civiles* van a tener una influencia con su mecenazgo en muchas de estas fundaciones promoviendo su construcción o su mantenimiento. La ostentación del poder de los miembros de las Órdenes militares, de los hidalgos, o de una burguesía con poder económico en la agricultura y ganadería van a estar detrás de muchas de estas actuaciones.

Figuras singulares como don Álvaro de Bazán, marqués de santa Cruz que con su matrimonio con la almagreña Guiomar Manrique de Lara promoverá el santuario de Nuestra Señora de las Nieves. Don Juan José de Austria hijo natural de Felipe IV y de la actriz María Calderón, gran Maestre de la Orden de San Juan fundó el convento de los mercedarios de Herencia.

4. *Exteriormente* se trata de obras de gran austeridad construidas con los materiales de la zona: ladrillo y mampostería. El acento decorativo se localiza en este caso en las portadas que siguen las composiciones de los tratados clásicos con diferentes soluciones. La composición general de las mismas sigue las proporciones y composición de épocas anteriores con la presencia de ornamentaciones en este caso más austeras que en los interiores.

Existen, sin embargo, portadas de especial interés por la composición y por los elementos arquitectónicos y escultóricos que incorporan. Y así hay elementos singulares como en la iglesia de santa Catalina de la Solana, en san Andrés en Villanueva de los Infantes o en las dos portadas de la iglesia de san Carlos del Valle.

Junto a esta decoración de portadas, la construcción de las torres en los edificios religiosos se convierte en referente con cuerpos que van buscando en altura una mayor transparencia en la parte superior y unos remates que subrayan la verticalidad de lo construido. Ejercicios de construcción sencilla por la solidez y dimensiones de los elementos que las componen, pero sobre todo ejercicios de composición de elementos verticales que se resuelven con la superposición de niveles con formas que buscan una especial expresión.

5. En los *interiores*, la decoración en yeso de molduras y elementos puntuales del edificio trata de lograr la grandiosidad para superar la austeridad y la economía ajustada de los proyectos.

Los colores blancos que va matizando la luz con su presencia en puntos singulares convierten los espacios religiosos en nuevos recintos. La luz se estudia de forma especial con su entrada en la parte superior de las zonas abovedadas de las naves o la entrada en las cúpulas estableciendo así puntos de acento en el conjunto,

Una concepción escenográfica en la que la visión de los fieles hacia el punto central del presbiterio es argumento esencial. Pero también una concepción de la arquitectura que supera su carácter puramente visual buscando una sensación global que envuelve en el ámbito religioso.

Bruno Zevi en su aproximación a la definición de arquitectura decía: “La distinción entre edilicia y arquitectura, *building* y *architecture*, prosa y poesía arquitectónica se reduce a la existente entre espacio físico y arquitectónico; tanto la edilicia como la arquitectura ofrecen la experiencia de la cavidad física y existen por sí mismas, pero mientras la primera se agota en la representación material del espacio, la arquitectura lo plasma, lo altera, lo dilata o lo comprime, lo carga de tensiones o lo enrarece, lo hace monóticamente continuo o, por el contrario, lo quiebra, lo aplasta, lo mortifica, cualificándolo a través de la luz en infinitas imágenes, aptas para convertirlo en espantosa cavidad, como en mágica, trémola y hermosa atmósfera”<sup>53</sup>.

6. Y junto a ello la *visión festiva del barroco* que trata de aunar tradiciones populares con las creencias religiosas. Y así se construyen santuarios, ermitas que vinculan la vida de cada zona del municipio con la actividad religiosa o establece una conexión festiva del conjunto de la comunidad como ocurre en los santuarios de Almagro, Infantes o Santa Cruz de Mudela. La iglesia recupera esta aproximación a las celebraciones populares como medio de insertar su mensaje en la sociedad y de hacerse presente en la vida cotidiana de los fieles.

7. El *color* se incorpora a los espacios religiosos en las pinturas al fresco que van transformando los espacios blancos de la iglesia jesuítica. Decoraciones que llenan cúpulas, zonas de bóvedas y sobre todo los espacios principales del presbiterio. Y de esa forma iglesias como san Agustín de Almagro transforman su interior en un espacio de color y de luz.

Pero sobre todo, esta decoración estará presente en ermitas y santuarios donde en esos espacios reducidos el color acaba llenando paramentos y techos. Espacios singulares como los camarines, pequeños ámbitos sagrados donde se conserva la imagen que se venera, especialmente la Virgen, y se decoran con cúpulas y pinturas de especial interés. El camarín de Nuestra Señora de las Virtudes de Santa Cruz de Mudela, el de la Virgen del Prado en Ciudad Real o el de Santa María en Alcázar de San Juan que combina la cerámica con las decoraciones de yeserías en paramentos y cúpula son excelentes ejemplos de esta actividad.

Espacios en los que la pintura y la decoración de paredes y techos acaban convirtiendo el espacio arquitectónico en un ámbito continuo y diluido sin límites reales que se borran con las imágenes que los recubren.

8. Hay también, una *arquitectura civil* que asume nuevas funcionalidades: los nuevos espacios para el teatro con manifestaciones como el Corral de Comedias de Almagro, hospitales, pósitos, cárceles, cuarteles definen la realidad urbana de poblaciones como Almagro y Villanueva de los Infantes. La construcción residencial con sus acentos en portadas elaboradas mantiene estructuras de casa patio con una búsqueda ornamental del exterior que acaba definiendo la imagen de la ciudad en muchas de sus zonas. Una arquitectura que convive con los elementos esenciales de la arquitectura popular en sus materiales, en sus soluciones tipológicas, aunque busca manifestarse como arquitectura del poder.

9. Un patrimonio religioso y civil de primera importancia que constituye un momento singular de la arquitectura de Ciudad Real que debe conservarse con adecuados criterios de mantenimiento y restauración. Hay ejemplos de buenas actuaciones en este sentido, pero también hay modelos que ponen de manifiesto la falta de entendimiento de la realidad arquitectónica y del lenguaje de este momento.

---

<sup>1</sup> Sebastiano Serlio (1475-1554) escribe en sus tratados de arquitectura sobre el edificio teatral, cómo debe decorarse y los sistemas de iluminación de este. A mediados del siglo XVI, el teatro “a la italiana” quiere que el espacio escénico sea una “caja de ilusiones”. Pintores famosos realizan sus decorados que, básicamente, tienen tres temas dependiendo de si la representación es trágica, cómica o bucólica. Serlio indica que hay un fondo de escenario, pero los laterales se doblaban para aumentar la sensación de profundidad.

Palladio diseñó el Teatro Olímpico en Vicenza y otros autores comienzan a dibujar las escenas de la representación en numerosos festivales que se celebran en el Norte de Italia. El Teatro Olímpico que se diseñó en 1580 es un teatro cubierto y cerrado lo que constituye una novedad esencial que lo diferencia respecto de lo realizado hasta el momento.

De esta misma época es el Teatro all’Antica de Sabbioneta (1590) obra de Vincenzo Scamozzi (1552-1616), discípulo de A. Palladio, que adopta ya la forma de U suavizada en la planta de la zona de público y presenta un diseño escénico con un único punto de fuga. Es considerado como el primer edificio construido expresamente para teatro con una fachada autónoma, un sistema de ingreso singular y una cavea con forma mixtilínea.

<sup>2</sup> DIEZ BORQUE, José María, 1990, *Espacios teatrales del Barroco Español: XIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Kassel: Reichenberger.

<sup>33</sup> En Torralba de Calatrava se constata el pago a los “danzantes del Corpus” AHM de Torralba. Cajas Actas del Concejo.

<sup>4</sup> GARCIA DE LEON ALVAREZ, Concepción, “El Corral de Comedias de Almagro (1628)” en PELAEZ MARTÍN, Andrés, 2002, coord., *El corral de las comedias y la villa de Almagro*, Toledo, JCCM, pp. 19-25.

<sup>5</sup> HERRERA CASADO, Enrique y SAENZ MAGAÑA, Elena, 1997, p. 253.

<sup>6</sup> AHN Madrid, Secc. O.M., leg 36.769 y 42.435.

<sup>7</sup> AHN, Madrid, Secc. O.M. leg 6.109

<sup>8</sup> GARCIA DE LEON ALVAREZ, Concepción, 2002, p. 26. AHN, Madrid, Secc. O.M. leg 36.769

<sup>9</sup> GARCIA DE LEON ALVAREZ, Concepción, 2002, p. 29.

<sup>10</sup> PELAEZ MARTIN, Andrés coord., 2002, *El Corral de las Comedias y la Villa de Almagro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha.

<sup>11</sup> AHP Ciudad Real. Secc. Protocolos, leg.1676.

<sup>12</sup> AHP Ciudad Real. Sección Protocolos. Leg. 1836.

<sup>13</sup> El término *tirante*, según el «Diccionario de la lengua española», y dentro del ámbito de la *arquitectura*, se define como la «pieza de madera o barra de hierro colocada horizontalmente en una armadura de tejado para impedir la separación de los pares, o entre dos muros para evitar un desplome». Asimismo, en el campo de la *mecánica* (de la construcción, por ejemplo), define el tirante como la «pieza, generalmente de hierro o acero, destinada a soportar un esfuerzo de tensión»

**Cuartones:** Medidas entre vidas y listones.

<sup>14</sup> GARCIA DE LEON ALVAREZ, Concepción, 2002, p. 35. AHP. Ciudad Real, Sec. Protocolos. Leg 1666. Alfaxíes son maderos que se emplean principalmente para cercos de puertas y ventanas. Se llaman también así a los maderos que se cruzan con las vigas para formar el armazón de los techos. El segundo contrato en A.H.P. Ciudad Real Sec. Protocolos. Leg. 1795.



---

En las 21 carretas cabrían 21x24: 504 tirantes y 21x12: 252 cuarterones

<sup>15</sup> GARCIA DE LEON ALVAREZ, Concepción, 2002, p. 38

<sup>16</sup> A.H.P. Ciudad Real. Sección Protocolos, leg 1676.

<sup>17</sup> AHP. Ciudad Real, Sección Protocolos, legajo 1676.

<sup>18</sup> AHP Ciudad Real, Catastro de Ensenada. Hacienda 479 y 644.

Citado por GARCIA DE LEON ALVAREZ, Concepción, "El Corral de Comedias de Almagro (1628)" en PELAEZ MARTÍN, Andrés, 2002, coord., *El corral de las comedias y la villa de Almagro*, Toledo, JCCM, pp. 48-49

<sup>19</sup> Estos datos de dimensiones y superficies son los que tiene el Corral de Comedias en la actualidad.

<sup>20</sup> El Arte y uso de la Arquitectura de fray Lorenzo de san Nicolás se publicará en 1633 por primera vez. El libro de Diego López de Arenas, breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes se publicó en 1633 y el de fray Andrés de san Miguel posteriormente a 1630. El de Rodrigo Alvarez se publicará en 1699.

GOMEZ SANCHEZ, María Isabel, 2006, *Las estructuras de madera en los Tratados de Arquitectura (1500-1810)*, Madrid, AITIM.

<sup>21</sup> PELAEZ MARTÍN, Andrés, 2002, "El Corral de las Comedias de Almagro y su actividad teatral (1954-2001)" en PELAEZ MARTÍN, Andrés, coord., 2002, *El Corral de las comedias y la villa de Almagro*, p. 203.

<sup>22</sup> PELAEZ MARTÍN, Andrés, 2002, p. 204.

<sup>23</sup> 1989, Fuentes documentales para el Estudio de la Restauración de Monumentos en España, Madrid, Ministerio de Cultura, signatura 71.065, 70.926 y 71.040.

<sup>24</sup> Ministerio de Cultura, Signatura de cajas 71.120 y 70.696. En 1971 Víctor Caballero Ungría realiza proyectos en fachadas de edificios del conjunto histórico (sign. 70.696) y en 1972 realiza el proyecto de Obras urgentes en portada de la Casa del Prior (sign. 70.696) y Obras urgentes en la portada de la iglesia de san Blas (signatura caja 70.696). En 1973 realiza el proyecto de Obras urgentes para proteger estructuras de madera de la plaza mayor (signatura caja 70.721).

<sup>25</sup> Ministerio de Cultura, Signatura de caja 70.775. En ese año de 1975 Santiago Camacho Valencia está proyectando obras generales, y fachadas del edificio y patio de los Fúcares (signatura de caja 70.749, 77.088 y 81.316) En 1978 realizará los proyectos para la restauración del claustro en sus alas oeste y sur y obras generales (signatura de caja 79.244 y 79.253) en el convento de la Asunción de Calatrava.

<sup>26</sup> BOE Nº 73 DE 14 DE MARZO DE 1955.

<sup>27</sup> BENÍTEZ DE LUGO ENRICH, Luis y HIDALGO HERREROS, Isidro G, "Arqueología en Almagro: El Corral de las Comedias", PELAEZ MARTÍN, Andrés, coord., 2002, *El Corral de las comedias y la villa de Almagro*, pp. 179-192.

<sup>28</sup> PEVSNER, Nicolás, 1980, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, Gustavo Gili.

<sup>29</sup> DIEZ DE BALDEÓN, Clementina, 1992, p. 311.

<sup>30</sup> DIEZ DE BALDEÓN, Clementina, 1992, p. 312.

<sup>31</sup> HERRERA CASADO, Enrique y SAINZ MAGAÑA, Elena, 1997, p. 255.

---

<sup>32</sup> GALIANA Y ORTEGA, 1984, *Documentos para la historia de Almagro cita la Cronología hospitalaria y resumen historial de la sagrada religión del glorioso patriarca san Juan de Dios*, p. 229.

<sup>33</sup> PERIS SANCHEZ, Diego y GIL OLIVERA, Jaime coord., *Arquitectura contemporánea en Castilla-La Mancha*, Toledo, JCCM, Colección patrimonio Histórico nº. 16, pp. 217 a 221.

En el solar de 1987 metros cuadrados, la capilla y hospital ocupaban 403 metros cuadrados.

<sup>34</sup> DIEZ DE BALDEÓN, Clementina, 1992, pp. 315 a 318.

<sup>35</sup> HENARES CUELLAR, Ignacio y LOPEZ GUZMAN, Rafael, 1993, p. 211. En las páginas 125 a 127 se presentan soluciones diferentes utilizadas en la ciudad para canes y zapatas. Con dibujos elaborados por el arquitecto Francisco Javier García de Jaime y el delineante Gregorio López Aropelladas.

<sup>36</sup> ANES, Gonzalo, 1972, "Los pósitos en la España del siglo XVIII" en *Economía e ilustración en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ariel, pp. 71-94

<sup>37</sup> DIEZ DE BALDEON, Clementina, 1992, p. 329

<sup>38</sup> Actualmente se han abierto cuatro huecos en esta zona del muro.

<sup>39</sup> HENARES CUELLAR, Ignacio y LOPEZ GUZMAN, Rafael, 1993, p. 103.

<sup>40</sup> El libro *Villanueva de los Infantes* de Ignacio Henares Cuellar tiene una excelente colección de portadas religiosas y civiles en las páginas 114-115 compara composiciones y escalas de edificios como la iglesia de san Andrés, el oratorio de Santo Tomás, la iglesia de monjas dominicas, la casa de la Oren de Santiago con la casa palacio del marqués de Melgarejo, la casa Fontes, la fundación de doña Josefa Melgarejo, la casa del marqués de Camacho la del marqués de Entrambasaguas, la casa del Arco y la casa palacio Ballesteros. (Dibujos del arquitecto Francisco Javier García de Jaime)

<sup>41</sup> En el libro de Infantes se comparan 12 patios: Casa de los Estudios, la Alhóndiga, la casa palacio del marqués de Melgarejo, la del caballero del Verde Gabán la casa palacio Ballesteros, la casa Merlo, la casa de la familia Bustos, casa Melgarejo antigua, la casa de la calle santo Tomás, la casa nº 51, la casa de la calle General Pérez Ballesteros, la casa del marqués de Camacho y la casa Revuelta.

<sup>42</sup> HENARES CUELLAR, Ignacio y LOPEZ GUZMAN, Rafael, 1993, p.109 y ss.

<sup>43</sup> HENARES CUELLAR, Ignacio y LOPEZ GUZMAN, Rafael, 1993, P. 112.

<sup>44</sup> Recientemente se han realizado excavaciones arqueológicas en el edificio especialmente en la zona de las cuadras con un horno cerámico del siglo XV.

<sup>45</sup> DIEZ DE BALDEON, Clementina, 1992, p. 66

<sup>46</sup> DIAZ Y RECASENS, Gonzalo, 1988, "Aproximación al estudio del patio en la casa manchega", en PERIS SANCHEZ, Diego y DIEZ DE BALDEON, Clementina, coord., *Centros históricos*, Toledo, JCCM, Colección patrimonio Histórico I Castilla-la Mancha, p. 92

<sup>47</sup> Esta remodelación pudo ser encargada a algún arquitecto de la Corte.

<sup>48</sup> El libro de *Almagro* DIEZ DE BALDEON, Clementina, 1992, publicado por la JCCM recoge imágenes del patio antes de la restauración realizada por la Diputación Provincial. La rehabilitación de esta arquitectura de sencillez constructiva produce renovaciones que alteran de forma importante la realidad construida del edificio.

---

<sup>49</sup> ESCUDERO BUENDIA, Francisco Javier, 1969, *La Iglesia de Santa Catalina de La Solana (s.XII-XV): orígenes de la villa*, Tomelloso, Soubriet.

<sup>50</sup> Antonio Berete es poco conocido. Su proyecto más importante es que realiza para Laboratorio Químico en el Paseo del Prado. El plano representa una planta de situación del Laboratorio Químico que se pensaba erigir en 1785 en el Paseo del Prado de San Jerónimo, entre el Real Jardín Botánico y la subida al convento. Incluye la planta baja y el alzado general del edificio junto a la leyenda explicativa de usos de salas, más una planta de situación con preexistencias y nuevas plantaciones en su entorno. El proyecto ha sido hasta ahora atribuido a Juan de Villanueva y a Francisco Sabatini. La presente atribución de este plano a Antonio Berete se basa en un documento conservado por los descendientes de Isidro Velázquez, entre otros papeles del que fue arquitecto mayor de Fernando VII, titulado Diseños y planos del Palacio de Madrid y de varios Rs. Edificios y de los Sitios Rs. propios del Sr. D. Ysidro Velázquez, los cuales se hallan en el Arcón del Sótano. Dhos. planos fueron antes de Villanueva, p.<sup>o</sup> presente. son de Velásquez. Se trata de una larga relación de planos en la que, en la página 3, se leen estos dos asientos: “Diseño del Museo por D. Juan de Villanueva. | Proyecto del mismo Edificio por Berete”. Discípulo de Francisco Sabatini, Antonio Berete (Madrid, 1754/1755-1799) controlaba la ejecución de las obras del Real Jardín Botánico desde su comienzo el 1 de mayo de 1776, siempre de acuerdo con los proyectos del arquitecto principal de Palacio.

<sup>51</sup> En ocasiones se le presenta como discípulo de Ventura Rodríguez.

<sup>52</sup> Nuevas reales órdenes de 22 de febrero de 1778 y de 17 de marzo de 1783 confirman su nombramiento por el mérito que había contraído en ese destino, al tiempo que, con la última, se aprobaba un reglamento u ordenanza provisional para el Real Jardín, al que quedaría unido un futuro Laboratorio Químico y su escuela. El proyecto de Laboratorio Químico debió de ser redactado después de marzo de 1783 y antes de mayo de 1785, que es cuando Villanueva presenta al conde de Floridablanca, a la sazón primer secretario de Estado, sus proyectos para el futuro Museo del Prado tras una dura crítica del plano de Berete que da al traste con su puesta en obra. La importancia del proyecto era tanta para Berete que es difícil imaginar que lo realizara sin someter sus ideas al consejo y la tutela de Sabatini.

La vacante producida al frente del Botánico por el fallecimiento de Antonio Berete en 1799 la ocupó otro discípulo de Sabatini, el arquitecto Ignacio Haan, cuando la obra del Museo de Villanueva se encontraba en un avanzado estado de ejecución.

<sup>53</sup> ZEVI, Bruno, 1969, *Architettura in nuce. Una definizione de architettura*, Madrid, Aguilar, p. 63.