

Santander

Estudios de Patrimonio

2 / 2019



Santander

Estudios de Patrimonio

2 / 2019



Santander : estudios de patrimonio. – N. 2 (2019) – Santander : Máster Universitario en Patrimonio Histórico y Territorial, Facultad de Filosofía y Letras, 2018-

Anual

ISSN 2605-4450 (ed. impresa)

ISSN 2605-5317 (ed. digital)

1. Bienes culturales-Protección. 2. Arte-Historia. I. Universidad de Cantabria. Facultad de Filosofía y Letras.

Santander. Estudios de Patrimonio es una revista científica de periodicidad anual vinculada al Máster Universitario en Patrimonio Histórico y Territorial de la Universidad de Cantabria. Se compone de tres secciones o apartados: uno primero con artículos abiertos a cualquier investigador sobre los variados aspectos que abarca el Patrimonio Histórico, Territorial y Artístico; una segunda sección en donde se dan a conocer investigaciones surgidas a partir de Trabajos Fin de Máster, avances de estudios y estados de la cuestión de nuevas investigaciones. Además, la revista incluye una tercera sección con reseñas de publicaciones recientes sobre patrimonio.

La revista está abierta a todo tipo de colaboración externa y se acepta la participación de investigadores sobre el patrimonio. Antes de su publicación, los escritos son revisados por pares ciegos a los que se indica la sección a la que han sido enviados.

Para el envío de originales, consultar <https://santanderestudiospatrimonio.unican.es>

Como se recoge en el apartado Avisos de derechos de autor/a, la revista *Santander. Estudios de Patrimonio* conserva los derechos de copyright de los textos publicados, pero favorece y permite su reutilización bajo la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0, tal como se recoge en el apartado Licencia y en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

El Equipo editorial no se responsabiliza de las opiniones expresadas por los autores ni de los derechos devengados por la reproducción de las imágenes publicadas que son responsabilidad de los autores de acuerdo con las normas de la revista.

Santander. Estudios de Patrimonio

Máster Universitario en Patrimonio Histórico y Territorial

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo . Avda. de los Castros, 52

39005 - Santander

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

Editorial Universidad de Cantabria

© Diseño y maquetación: Alberto Barrón Ruiz de la Cuesta

© Universidad de Cantabria, 2019

Edición subvencionada por los Vicerrectorados de Investigación, Ordenación Académica y Profesorado, Coordinación de Acciones Estratégicas, y Estudiantes y Emprendimiento.

ISSN 2605-4450 (ed. impresa)

DL SA 622-2018

ISSN 2605-5317 (ed. digital)

Equipo Editorial

Director: Aurelio Á. Barrón García. UC, España

Secretarios: Alberto Barrón Ruiz de la Cuesta y Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia. UC, España

Editores: Aurelio Á. Barrón García y Alberto Barrón Ruiz de la Cuesta

Comité Científico

José Ramón Aja Sánchez. UC, España

Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera. UC, España

Gerardo Cueto Alonso. UC, España

Virginia Cuñat Ciscar. UC, España

Juan Carlos García Codron. UC, España

Eloy Gómez Pellón. UC, España

Consejo Editorial

Begoña Arrúe Ugarte. Universidad de La Rioja, España

Eduardo Azofra. Universidad de Salamanca, España

Rebeca Carretero Calvo. Universidad de Zaragoza, España

Jesús Criado Mainar. Universidad de Zaragoza, España

Concepción Diego Liaño. Universidad de Cantabria, España

Pedro Luis Echeverría Goñi. Universidad del País Vasco, España

Alejandro García Avilés. Universidad de Murcia, España

Patxi Guerrero Carot. Archivo Ducal de Medinaceli, España

Fernando Gutiérrez Baños. Universidad de Valladolid, España

Cruz María Martínez Marín. Universidad de Cantabria, España

Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá, España

Manuel Pérez Hernández. Universidad de Salamanca, España

María José Redondo Cantera. Universidad de Valladolid, España

Antonio Vannugli. Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro", Italia

Revisores

Cada tres años se publicará la relación de quienes han intervenido en la revisión de los textos publicados mediante el sistema de pares ciegos.

Índice / Table of Contents

ARTÍCULOS / ARTICLES	11
ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, <i>La imagen de Claudio López, segundo marqués de Comillas / The image of Claudio López, second Marquis of Comillas</i>	13
BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., <i>Orígenes, formación y testamento del escultor renacentista Arnaut Spierinck, o Arnao de Bruselas / Origins, training and testament of the Renaissance sculptor Arnaut Spierinck, or Arnao de Bruselas</i>	65
CAGIGAS ABERASTURI, Ana, <i>Materiales en las canteras trasmeranas / Materials in the Trasmiera quarries</i>	121
HOYO MAZA, Sara del, <i>Construir la España contemporánea: el ingeniero de minas y empresario Valentín Vallhonrat Gómez (1884-1965) / Building contemporary Spain: the mining engineer and businessman Valentín Vallhonrat Gómez (1884-1965)</i>	147
LORDUY-OSÉS, Lucas, <i>Agustín Ibarrola: exposiciones nacionales e internacionales (1963-1969): su difusión a través de Radio España Independiente / Agustín Ibarrola: national and international art exhibitions (1963-1969): broadcasting through Radio España Independiente</i>	191
RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo, <i>Los documentos de Leonor de Portugal, reina de Aragón (1347-1348), contenidos en su único registro cancillerescol / The documents of Leonor of Portugal, queen of Aragon (1347-1348), contained in her unique register of chancellery</i>	241
INFORMES, TRABAJOS, INVESTIGACIONES INICIADAS / REPORTS, WORKS, AND INITIATED RESEARCHES	285
FERNÁNDEZ-PÉREZ, Miriam, <i>Patrimonio documental de Cantabria: Documentos del reinado de Sancho IV / Documentary Heritage in Cantabria: Documents of the reign of Sancho IV</i>	287
MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, <i>El intercambio de retratos de Eduardo VI de Inglaterra e Isabel de Valois, una ocasión para la influencia artística entre las cortes / The exchange of portraits of Edward VI of England and Elisabeth of Valois, an occasion for artistic influence between the two courts</i>	305
MIGUEL SESMERO, José Ramón de, <i>La salud reproductiva en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio: una visión desde el ámbito médico / Reproductive health the Cantigas de Santa María of Alfonso X of Castile: a vision from the medical scope</i>	317

TERA SAAVEDRA, María Rosa, *Estudio del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Gil en Burgos / Study of San Gil altarpiece in Burgos* 349

RESEÑAS / REVIEWS 371

AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Alexandra M. (eds.), *Ex vetere novum. Rehabilitar el patrimonio arquitectónico*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018 (Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA) 373

VASALLO TORANZO, LUIS, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2018 (Cruz María MARTÍNEZ MARÍN) 376



Artículos

La imagen de Claudio López, segundo marqués de Comillas

The image of Claudio López, second Marquis of Comillas

Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA HIGUERA

Universidad de Cantabria

Departamento de Historia moderna y contemporánea

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo

Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

aramburm@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8678-7040>

Fecha de envío: 01/10/2018 Aceptado: 21/10/2109

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 13-64

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2019.sep.02.01>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación I+D del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad HAR2016-77254-P

Resumen: Claudio López Bru, segundo marqués de Comillas, muestra en el arte la contradicción entre el rechazo íntimo a la exhibición pública de los honores recibidos y la necesidad de mostrarse en cada ocasión de acuerdo a las reglas sociales usualmente aceptadas y, sobre todo, el deber de honrar a las instituciones con las que se relaciona, sea la Iglesia, la monarquía, la familia o sus empresas. El traje de gala, uniformes y medallas distinguen sus retratos de los mucho más austeros de su padre, y la idea religiosa está siempre presente en el arte que patrocina, cercano ideológicamente al Círculo de San Lucas de Barcelona.

Palabras clave: Comillas; marqués; patronazgo; pintura; escultura; retrato.

Abstract: Claudio López Bru, second Marquis of Comillas, shows the contradiction in art between the intimate rejection of the public exhibition of the honours received, the need to show always himself according to the commonly accepted social rules and, above all, the duty to honour the institutions with which it is related, such as the Church, the monarchy, the family or its companies. The gala dress, uniforms and medals distinguish his portraits from the much more austere ones of his father. Otherwise, the religious idea is always present in the art that he sponsors, showing ideological affinity with the Circle of San Lucas in Barcelona.

Keywords: Comillas; marquis; patronage; painting; sculpture; portrait.

El primer marqués de Comillas, Antonio López y López, centró su vida en conseguir levantar un gran grupo económico, primero en Cuba y después en Barcelona. Poco interesado en el arte, se dejaría en este campo asesorar por su hijo Claudio López Bru, que ya pudo recibir una larga formación académica e internacional, y que, además de continuar los negocios paternos, mo-



Fig. 1. *Claudio López Bru*. José Sánchez y Sánchez. 1874. Palacio de Sobrellano. Comillas

dernizándolos y ampliándolos, era capaz de tener ideas estéticas, religiosas, sociales o políticas sofisticadas.

Claudio López Bru nació en Barcelona el 14 de mayo de 1853, hijo de Antonio y de Luisa; cursó estudios de Derecho entre 1869 y 1873, viajando posteriormente por diversos países europeos; y en 1875 se estableció por un tiempo en Cádiz para encargarse allí de la Compañía Trasatlántica. En 1881 contrajo matrimonio con María Gayón, con la que no tendría descendencia;



Fig. 2. Claudio López Bru. Eliecer Jaureguizar. Palacio Moja. Barcelona

y tenía 29 años cuando en 1883 se hacía cargo del conjunto empresarial heredado de su padre¹.

1 GASCÓN, Miguel, *Luz sin sombra. El Marqués de Comillas*, Comillas, Sal Terrae, 1925. ASÚA, Miguel de, *El Marqués de Comillas. Biografía*, Cádiz, Real Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes, 1926. BAYLE, Constantino, *El segundo marqués de Comillas Don Claudio López Bru*, Madrid, Razón y Fe, 1928. NEVARES MARCOS, Sisinio, *El patrono ejemplar. Una obra maestra de Acción Social*, Madrid, Razón y Fe, 1936. FERNÁNDEZ REGATILLO, Eduardo, *Posiciones y artículos para el proceso sobre la fama de Santidad, virtudes y milagros del siervo de Dios Claudio López Brú, marqués de Comillas*, Santander y Madrid, Aldus, 1943. FERNÁNDEZ REGATILLO, Eduardo, "Causa de beatificación del Marqués de Comillas", *Sal Terrae*, XXXV (dic. 1947), pp. 804-814. FERNÁNDEZ REGATILLO, Eduardo, *Un marqués modelo. El Siervo de Dios Claudio López Bru, segundo Marqués de Comillas*, Santander, Sal Terrae, 1950. MAURA Y GAMAZO,

Elogiado por muchos, también fue criticado, no sólo por sus actos sino también por los de su padre². Cuando en el diario republicano *La Autonomía* se escribía el 16 de septiembre de 1897 que con la guerra de Cuba la Compañía Trasatlántica ganaría 100 millones de pesetas, se apostillaba que

“la guerra habrá sido para el piadoso marqués una bendición. Bien es verdad que en eso no hace el hijo de don Antonio López más que continuar una tradición de familia, pues su padre se enriqueció en Cuba allá cuando la ignominia de la esclavitud subsistía; y como dice el refrán, ‘el que lo hereda, no lo hurta’³.”

Aunque Claudio López no emigró a América, se proyecta sobre él la tradicional imagen negativa del indiano, añadida a la de opulento capitalista, y por tanto, explotador. Por ejemplo, cuando se describía la finca de caza de Naval Moral de la Mata (Cáceres), que Claudio hereda de su padre, en *El Diluvio* el 25 de octubre de 1919, Ángel Samblancant y Salanova aprovecha para presentar a Claudio López como un señor terrateniente que explota las dehesas en arrendamiento: “El marqués de Comillas, que, además de naviero y minero y usurero, es terrateniente, posee en Naval Moral veintisiete dehesas, de cuyo arrendamiento saca al año unos ochenta mil duros”⁴. Esta imagen contrasta notablemente con los inmensos elogios y homenajes que él, como su padre, recibió en vida y que continuaron después de su fallecimiento.

El homenaje más espectacular lo constituye el monumento que se le erigió en Cádiz, en vida de Claudio López. Según escribió Gabriel Ricardo España en 1924 en el libro dedicado al monumento, “el marqués de Comillas ha sido y es el primer enemigo de esta apoteosis en mármoles y bronce,

Gabriel, *Pequeña historia de una grandeza. El Marqués de Comillas*, Barcelona, José Porter, 1949. PENSADO, Berta, *El Marqués de Comillas*, Madrid, Temas Españoles 83, 1954. PAPÀSOGLI, Giorgio, *Il Marchese di Comillas*, Torino, Marietti Editori, 1959. PAPÀSOGLI, Giorgio, *El marqués de Comillas: Don Claudio López Bru*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas, 1984. KENT, Conrad, “Claudio López y Eusebio Güell: industriales como forjadores de cultura”, en CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė y MAURER, Christopher (eds.), *La voluntad de humanismo. Homenaje a Juan de Marichal*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 107-120. RODRIGO ALHARILLA, Martín, *Los Marqueses de Comillas, 1817-1925. Antonio y Claudio López*, Madrid, Lid, 2001. FAES DÍAZ, Enrique, “Poder político y poder económico en la Restauración: una interpretación divina (la singular formulación del segundo Marqués de Comillas)”, *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, 9 (2003), pp. 9-39. FAES DÍAZ, Enrique, *Claudio López Bru, Marqués de Comillas*, Madrid, Marcial Pons, 2009.

2 En *El Redactor de Santiago de Cuba* del 8 de junio de 1851 se publicaba el siguiente anuncio: “Compran negros de ambos sexos en partidas y sueltos al contado; los Sers. Antonio Lopez y Hermano, calle de la Marina número 38 8”.

3 *La Autonomía*, 846 (16 de septiembre de 1897), p. 2.

4 *El Diluvio*, 61, 211 (25 de octubre de 1919), p. 11.

que todos aplauden y que él sinceramente deplora”⁵. Esta contradicción de alguien en quien se alaba su “modestia” pero que recibe continuos honores, que al fin acepta, fue explicada señalando que Claudio López debía ceder su natural humildad ante razones de fuerza mayor. En efecto, a lo largo de su vida Claudio López debía ceder ante la necesidad del deber de honrar a su padre (que es un precepto religioso); o ante las necesidades de la Iglesia (para manifestar la Gloria de Dios), de sus empresas (que tenían que mostrar la autoridad jerárquica que las regían) o de grandes ideas patrióticas (caso del monumento de Cádiz, con la relación entre España y América). Una comparación entre los retratos más conocidos de Antonio López, de austera vestimenta negra y sin condecoración alguna, con los de Claudio pintados al óleo, plenos de color y cargados de condecoraciones, indica que la modestia era un concepto que hemos de rastrear más allá de las apariencias, un concepto más interior, puesto que él aparece muchas veces rehuyendo los oropeles –se ausentaba de los homenajes que recibía– y son varios los biógrafos del marqués que coinciden en este mismo concepto de la modestia como algo esencial en Claudio López.

1. LOS PRIMEROS RETRATOS

En el contexto de formar una galería de retratos pintados de gran formato de los varones de la familia López (Antonio López y sus hijos Antonio y Claudio) se hallan dos retratos de un Claudio López joven estrechamente relacionados, pintados por Eliecer Jaureguizar (Fig. 1) y José Sánchez y Sánchez (Fig. 2). Estos dos pintores tienen una trayectoria contrapuesta: mientras que Jaureguizar nace en Santander y se forma en Cádiz⁶, Sánchez es un pintor andaluz que triunfa en Santander⁷.

El cuadro de Sánchez, de cuerpo entero, fue pintado en 1874 (con 21 años de edad para Claudio), cuando Jaureguizar tenía sólo 18 años. Podría pensarse que a Jaureguizar se le encargó una versión de medio cuerpo del cuadro de Sánchez, y en este encargo tendría algo que ver que su padre, José María de Jaureguizar, era capitán de la Compañía de Antonio López, al igual que su hermano Francisco (Santander, 1850 – 1893, fallecido en la explosión del vapor *Cabo Machichaco*). Eliecer Jaureguizar casi podría considerarse por tanto miembro de la gran familia de la Compañía Transatlántica.

5 *Monumento al Marqués de Comillas. Memoria descriptiva del Monumento y de los trabajos realizados por la Comisión Organizadora*, Cádiz, Rodríguez de Silva, 1924, p. 11.

6 Eliecer Jaureguizar Cagigal había nacido en Santander en 1856; fue discípulo en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, en cuyas exposiciones presentó sus primeros cuadros, y falleció en 1880.

7 GUTIÉRREZ DÍAZ, Francisco, “Un pintor decimonónico afincado en Santander. José Sánchez y Sánchez”, *Altamira*, 73 (2007), pp. 231-256.



Fig. 3. *Presentación de la Escuadra delante del Golfo de Comillas a sus Magestades y Altezas Reales. Agosto de 1881.* Eduardo Llorens Masdeu. 1892. Palacio de Sobrellano. Comillas

Ambos cuadros en definitiva muestran la imagen de un elegante y distinguido joven noble barcelonés. Miguel de Asúa, en la biografía que le dedicó en 1926, mencionaba “la elegancia de su figura y la distinción de su actitud y sus maneras, encarnando en los rasgos de su fisonomía noble y atrayente, la tradicional cortesanía, propia del caballero español de todos los tiempos”⁸.

El 23 de marzo de 1881 Claudio López, de 28 años, contrajo matrimonio en Barcelona con María Gayón, que contaba entonces con 17. Pocos meses

⁸ ASÚA, Miguel de, *El Marqués de Comillas...*, p. 17.

después, Claudio recibió de su padre la misión de preparar el alojamiento de la familia real en Comillas, y el 26 de agosto se celebró la presentación de la escuadra de Antonio López, que fue pintada en 1892 por Eduardo Llorens Masdeu, con destino al vestíbulo del palacio de Sobrellano. La escena sitúa a los personajes en “el precioso y elegante kiosko de la Reina (María Cristina), construido al efecto en una eminencia de la costa”⁹. Aunque aparentemente los personajes centrales de la escena son el rey, la familia real y Antonio López, Claudio López y María Gayón figuran en primer plano, con sus rostros de perfil, hieráticos, en contraposición a la actitud relajada del resto de los personajes (Fig. 3). La cabeza de Claudio procede de una fotografía que años después se utilizará en grabados que la prensa publicará con cierta asiduidad, hasta constituir una de las imágenes más reconocibles del marqués.

Como sabemos, la serenidad que desprende la escena no se corresponde con la realidad, pues fue un día particularmente desapacible, con una “galerna acompañada de espantosa lluvia”. A la derecha del kiosko se ven en la pintura los barcos de la “escuadra” de Antonio López¹⁰. El *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1882* (p. 28) menciona la revista de la escuadra para el día 27:

“El 27, maniobran delante de SS. MM. Los vapores *Antonio López, España, Ciudad Condal, Gijón y Puerto Rico* de la Sociedad López y C^a. Es la primera vez que los monarcas de España revistan una escuadra de vapores mercantes, que puede competir con cualquier escuadra de guerra, con la circunstancia de ser obra de la actividad e inteligencia de un solo hombre y no del poder del Estado”.

La vida familiar de Claudio López y María Gayón aparece en el cuadro de Francisco Miralles “La familia del conde de Güell”, de 1897¹¹. Francisco Miralles y Galup (Valencia, 1848-Barcelona, 1901) fue discípulo de Ramón Martí y Alsina, en cuyo taller ingresó en 1862, marchando poco después a París, ciudad en la que se instaló por muchos años en 1865, consiguiendo el triunfo como pintor, bien relacionado con los ambientes aristocráticos y artísticos, y de donde no regresaría hasta 1895. Era amigo del conde de Güell,

9 *La Época*, XXXIII, 10 468 (27 de agosto de 1881), p. 2. Sobre las visitas reales y su influencia artística en Comillas, GARCÍA-MARTÍN, Manuel, *Comillas modernista*, Barcelona, Catalana de Gas, 1993. SAMA, Antonio, “Nuevas noticias sobre el joven Gaudí: los kioscos de Comillas”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 11 (abril 1991), pp. 37-52.

10 Las maniobras que tenían previsto desarrollar se pueden seguir a través de un libro editado para la ocasión: *Plan de señales para la flota de A. López y Comp^a que ha de maniobrar frente a Comillas en presencia de S.M. el Rey*, Santander, José M. Martínez, 1881, Biblioteca del Palacio Real de Madrid, VIII/3794.

11 Francisco Miralles: “La familia del conde de Güell”, óleo sobre tabla, 1897. Eusebio Güell, su mujer Isabel López Bru, María Luisa López Bru, María Gayón y Claudio López Bru. Fot. publicada en ARNÚS, María del Mar, *Comillas, preludio de la modernidad*, Madrid, Electa, 1999, p. 126.

Eusebio Güell Bacigalupi, marido de Isabel López Bru, hermana de Claudio López, casado con María Gayón. Y así en el cuadro figuran los cuatro, Eusebio, Isabel, Claudio y María, más María Luisa López Bru. Esta pintura, como muchas otras de Miralles, refleja la vida galante y aristocrática hacia 1880.

Un biógrafo de Claudio López, el padre Constantino Bayle escribió de él:

“No era por entonces (1875), ni lo fue nunca, misántropo ni ‘beato’ asustadizo, que abominara como pecaminosas cualquiera diversiones: asistía al teatro, pocas veces, y claro es, cuando tenía seguridad de que no se había de ofender al pudor; los saraos, por su posición, no podía rehusarlos: los tomaba como cumplidos, y sólo lo suficiente para cumplir, porque su espíritu de intimidad, de llaneza, se avenía mal con las farsas que de ordinario se representan, aun para fingir la alegría. Contábanle desde Comillas las fiestas de familia, con bailes y teatro y música; todo de puertas adentro, donde todos estaban seguros del cariño de todos; esos regocijos sí le gustaban a Claudio”¹².

Refiere también el “teatrillo de aficionados” que en los veranos organizaban familiares y amigos, uno de los cuales parece representar el cuadro de Miralles. Sin embargo, cuando se proyectaba la imagen pública de Claudio López se indicaba expresamente que no asistía a “teatros y diversiones públicas o privadas”.

El cuadro se inserta en lo que se ha llamado “interiores retratísticos”, típicos de finales del siglo XIX y principios del XX, en los que retrato e interior de la vivienda pugnan por el protagonismo en un difícil equilibrio. Se parte de la representación dieciochesca de una conversación o escena trivial, donde se describe minuciosamente un interior lujoso, pero ahora se busca resolver equilibradamente el conflicto entre retrato y fondo. Los representados ya no se sienten incómodos retratados en un interior doméstico privado que comparten hombres y mujeres, cuyos papeles sociales se están redefiniendo. Eusebio Güell domina la escena recostado en un sofá, y, como ha señalado Frances Borzello, “aunque tradicionalmente en el arte el sofá se asocia a las mujeres [...] a partir de mediados de siglo (XIX) empiezan a aparecer hombres en sofás, prueba de la creciente importancia de la vida doméstica para ambos sexos”¹³.

2. EL GRABADO Y LA IMAGEN DE EMPRESA

Al hacerse cargo de los negocios heredados de su padre, Claudio López hubo de continuar la actividad propagandística que había llevado a usar el retrato grabado, publicado en la prensa. Claudio López llevó a cabo un férreo control de la prensa, consciente de su importancia. No sólo favoreció a

12 BAYLE, Constantino, *El segundo marqués de Comillas...*, p. 53.

13 BORZELLO, Frances, *En casa. El interior doméstico en el arte*, Barcelona, Electa, 2006, p. 134.



Fig. 4. Claudio López Bru. Joaquín Diéguez. 1890. *La Ilustración. Revista hispanoamericana*

Fig. 5. Claudio López Bru. 1896. *Un viaje a Roma. Peregrinación obrera española*

muchas publicaciones, sino que procuró, al decir de sus enemigos, ahogar otras¹⁴. Consciente Claudio López del poder de la imagen, se crearon en la Compañía Trasatlántica unos “talleres de fotograbado montados por cuenta del excelentísimo señor Marqués de Comillas”, de donde saldrían reproducciones fototípicas de los buques de la Compañía, según se señalaba en 1895¹⁵.

Los grabados de Claudio López publicados en la prensa siguen la austeridad que había caracterizado a los retratos de Antonio López. Dos importantes artistas a la vez dibujantes y grabadores, Joaquín Diéguez y Francisco Laporta, en 1890 y 1892 respectivamente, serán los responsables de esta imagen “de empresa” de Claudio López, luego empleadas simplemente como imágenes del marqués, en distintos contextos.

Un grabado con la imagen de Claudio López por Joaquín Diéguez¹⁶ fue

14 “El verdugo de la prensa” es el título de un artículo escrito en el periódico *El Diluvio*, enemigo declarado del marqués, 105 (15 de abril de 1903), pp. 11-13.

15 *La Atalaya*, III, 736 (17 de enero de 1895), p. 2.

16 Joaquín Diéguez y Díaz (Jaén, 1860-1931) fue dibujante, ilustrador, pintor y escritor. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Madrid entre 1879 y 1885, teniendo por maestros, entre otros, a los importantes retratistas Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera. Residió en Barcelona, donde participó en la Exposición Nacional de Industrias Artísticas en 1892, obteniendo segunda medalla; pasó a París, de nuevo a Barcelona, Suiza, Milán y Madrid. Colaboró con publicaciones como *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Hispano-Americana*, etc.

publicado en *La Ilustración. Revista hispanoamericana* el 29 de junio de 1890¹⁷, figurando junto a otros retratos de la “Junta de liquidación de la Exposición Universal de Barcelona” (Fig. 4). Muestra a Claudio López con la cabeza girada a la izquierda, vistiendo gabán sobre la chaqueta. Los retratos de Diéguez se caracterizan por el realismo, con un dibujo nítido y preciso, y con “sencillez, fidelidad y elegancia natural”¹⁸. Este retrato se volvió a utilizar, como fotograbado, en *El Mundo Naval Ilustrado* el 1 de julio de 1897; y de nuevo aparece este fotograbado en *La Ilustración Artística* el 19 de octubre de 1903, donde Teodoro Baró escribía de Claudio López diciendo que

“es de mediana estatura, delgado, rostro de correctas líneas, de mirar dulce y melancólico; negro y alisado cabello, barba a la que comienzan a dar matiz las hebras blancas, no debidas a la incesante, sino a la preocupación de todos los momentos; es sencillo en el vestir”¹⁹.

De la misma sesión fotográfica procede otra imagen de Claudio López en que se nos muestra de frente, y cubierto igualmente con gabán y chaqueta, y las manos enguantadas entrecruzadas, que fue publicada en la primera página del *Boletín de la Compañía Trasatlántica* como suplemento al nº 221 de la *Revista de navegación y comercio* del 15 de enero de 1898. Con este retrato se iniciaba una “Galería Trasatlántica”, es decir, una serie de retratos de personajes ligados a dicha Compañía. Se acompañaba de un texto en el que se elogian “las cualidades morales y las condiciones de carácter que avaloran la personalidad” de Claudio López, entre las que se destacan la “infatigable laboriosidad”, “muchas virtudes”, “rectitud”, “solicitud paternal... (con) los suyos”, “patriotismo”, “honradez”, “inteligencia” e “ilustración”²⁰.

Otra sesión fotográfica daría lugar a un retrato de Claudio López menos enérgico y más reposado, y publicado el 20 de enero de 1892 en la *Revista de Navegación y Comercio*. El grabado, de Francisco Laporta Valor, se acompañaba de un texto en el que es presentado como presidente de la Compañía Trasatlántica, el Banco Hispano-Colonial, la Compañía General de Tabacos y otras; es el digno heredero de su padre, noble (es Grande de España), pero “hace una vida modesta, sin ostentación”, es trabajador, de “carácter afable y bondadoso” y está al servicio “de la religión y de la patria”²¹. El grabado está firmado por Francisco Laporta Valor (Alcoy, 1849-1914), pintor, dibujante

17 *La Ilustración. Revista hispanoamericana*, XI, 504 (29 de junio de 1890), p. 409.

18 EISMAN LASAGA, Carmen, “La permanencia de la tradición en la pintura de retrato de Joaquín Diéguez”, *El arte español en épocas de transición, IX Congreso Nacional CEHA, León, 29 de septiembre a 20 octubre 1992*, Tomo II, Universidad de León, 1994, pp. 473-480.

19 *La Ilustración Artística*, XXII, 1138 (19 de octubre de 1903), p. 3.

20 La misma fotografía la publicaría después la revista *Mercurio*, de Barcelona (1 de septiembre de 1910).

21 *Revista de Navegación y Comercio*, Madrid, LXXX (20 de enero de 1892), p. 1.

y grabador²². Perteneciente a una saga de fotógrafos y grabadores, estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y en París aprendió la técnica del heliograbado o fotograbado directo, fundando en Madrid la empresa “Laporta Hnos.”, una de las primeras de esta técnica en España, lo que le procuró numerosa clientela²³. Con el fotograbado o heliografía, que Laporta usa ya en 1880, la imagen impresa resultante se descompone en un alto número de puntos de distinto grosor, engañando al ojo con una gama de grises sombreados, dando una apariencia mucho más real que otras técnicas anteriores, pues la apariencia es de mancha y no de líneas. En este retrato, publicado en 1892, se ha preferido mostrar la cabeza de perfil, vistiendo chaqueta, sin gabán. El perfil de la cabeza queda más nítido que en el grabado de Diéguez al levantar la barbilla, despegándola del cuerpo. La tranquilidad y sosiego que muestra se relaciona con la cabeza de la imagen pintada por Llorens Masdeu en 1889 en el palacio de Sobrellano, y por tanto la fotografía original debe fecharse antes de dicha pintura. Este grabado tuvo éxito y fue reproducido después en otras publicaciones. Bastaba por ejemplo girar un poco la figura, inclinándola hacia atrás, para que representara una actitud más lejana, mirando al horizonte.

Este retrato del marqués fue reproducido como miniatura en un documento importante, el “testimonio” de la “donación y fundación” del Seminario de Comillas a la Santa Sede, copiando la escritura del 10 de junio de 1891. El documento, en 13 pliegos, fue firmado como autor material por Eduardo Balabasquer, quien “lo escribió, dibujó y pintó” según anotó en Madrid el 27 de octubre de 1893. Quiso añadir una acuarela con las armas del Papa, España y el marqués de Comillas, que el propio autor explicó:

“España, guiada por el Sumo Pontífice, nuestro Santísimo Padre Leon trece, y secundada por el esfuerzo de uno de sus más preclaros hijos el Excmo. Sr. Marqués de Comillas, abandona la noche de la impiedad para remontar su vuelo hacia los dominios de la fé, de la verdad cristiana y del amor divino”²⁴.

La misma imagen grabada del retrato de Claudio López (pero no como

22 OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, vol. I, Madrid, Imprenta de Ramón Moreno, 1868, p. 352. Dedicó más espacio a su hermano Enrique Laporta.

23 En 1883, Francisco Laporta fundó, con Julio Puig, la revista *Bellas Artes*. En Alcoy pintó en varias iglesias y en el teatro principal; y fue catedrático de la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad. Hizo pintura religiosa (“Rosa Mística”, 1894, etc.). En 1869 ya colaboraba con el grabador Marcelo París y también colaboró con el pintor Antonio Caula.

24 Archivo Histórico de la Universidad Pontificia Comillas (en adelante AHUPC), H-156. Testimonio expedido por Don Francisco Tobar y Vitón, notario y abogado de Madrid. Y “Asunto simbólico para la portada para el testimonio del Excmo. Sr. Marqués de Comillas”. En carta de Eduardo Balabasquer a Francisco Tobar el 16 de marzo de 1894, le remite el “Testimonio” y le da instrucciones para el encuadernado.

fotgrabado), y extendiendo la figura hasta el medio cuerpo, figuró en el libro *Un viaje a Roma. Peregrinación obrera española...*, 1896 (Fig. 5), uno de los varios que conmemoraban la Peregrinación organizada en 1894 por Claudio López en apoyo del Papa. Sabemos que ya en 1894 se había publicado y puesto a la venta un lujoso libro titulado *Peregrinación obrera española a Roma*, con cubierta de oro y plata y que tenía además de documentos acerca de la peregrinación, retratos, entre otros del Papa, del nuncio Bertoni, el cardenal-arzobispo de Valencia, el obispo de Madrid-Alcalá, los marqueses de Cubas y de Comillas, y monumentos de Roma²⁵. En el mismo año de 1894 se publicó el libro del abogado Amando R. Castroviejo Nobajas titulado *Peregrinación obrera española a Roma en 1894. De Granada a Roma y regreso. Tres semanas de Peregrinación*, con prólogo del doctor don Francisco Javier Simonet, en Granada, imprenta de López Guevara, 1894, que carece de grabados. Y dos años después, el obrero Santiago Guijar y Velasco publicó la experiencia de la peregrinación obrera a Roma de 1894 en el libro titulado *Un viaje a Roma. Peregrinación obrera española o sea el triunfo de la Religión*, Valladolid, Imprenta de Leonardo Miñón, 1896, que incluye 16 grabados, entre ellos el de Claudio López que reproducimos. En definitiva, era una amplia labor editorial para que la Peregrinación tuviera gran resonancia, y donde la presencia de Claudio López era fundamental²⁶.

Otra versión, simplificada, de esta imagen de Claudio López la encontramos en el libro titulado *La guerra hispano-yanqui. Álbum episódico, ilustrado con 196 grabados*, regalado por *La Vanguardia*, de Barcelona, tomo XIV, sin fecha (¿1898?). Es un grabado de escasa calidad, recogido en una lámina dentro del álbum que estaba dedicada a los ministros de Marina de la guerra hispano norteamericana de 1898 y que sorprendentemente representa a Claudio López en el centro, presentado como “Sr. Marqués de Comillas. Gerente de la Trasatlántica y auxiliar valiosísimo de los aprestos navales de España”, teniendo a su derecha a “D. Segismundo Bermejo, Ministro de Marina de España al empezar la guerra”; y a su izquierda, a “Mr. John D. Long. Ministro de Marina de los Estados Unidos”.

De la misma sesión fotográfica de hacia 1889 (o anterior) procede un grabado de Paciano Ross publicado en *La Lectura Dominical* el 19 de enero de 1896 (Fig. 6). Se separa de otros grabados al mostrarle de frente, pero creemos

25 Según recogía el periódico de Tortosa *La Verdad*, (24 de julio de 1894).

26 Además de estos libros, que parecen obedecer a un mismo patrón, muy erudito y católicamente ortodoxo, y ser menos espontáneos de lo que se quiso dar a entender, se publicó un díptico titulado *Himno de la Peregrinación Obrera Española a Roma*, Barcelona, 16 de abril de 1894, con el poema “A Roma Obreros/ A Roma Obreros”, de Jacinto Verdaguer. También se editaron unas *Instrucciones Generales para los Peregrinos* y un *Título de Peregrino Obrero a Roma* para cada miembro de la expedición.



Fig. 6. Claudio López Bru. Paciano Ross. 1896. *La Lectura Dominical*

que deriva de la sesión fotográfica que dio lugar al fotograbado de Laporta publicado en 1890. Paciano Ross y Bosch fue pintor, dibujante e ilustrador, autor también del dibujo de un grabado de Antonio López. El comentario que acompañaba al grabado de Claudio, decía que éste llevaba una vida de trabajo, “de una monotonía fatigosa”, y “de teatros y diversiones públicas o privadas no hay que hablar, pues el marqués jamás aparece por ellas”. El joven marqués podía haber escogido el camino de dedicar “la enorme renta de su caudal a darse tono, a vivir en el más lujoso y confortable palacio con trenes deslumbradores y toda clase de opulencias”. Pero optó, según esta publicación, por el camino del cristiano, dedicado al trabajo y negocios, y “sus negocios de caridad le embargan aún más tiempo que sus negocios mercantiles”; y además, la riqueza le impone deberes de “propaganda católica”, de modo que “él es el nervio, el director material de todas las obras

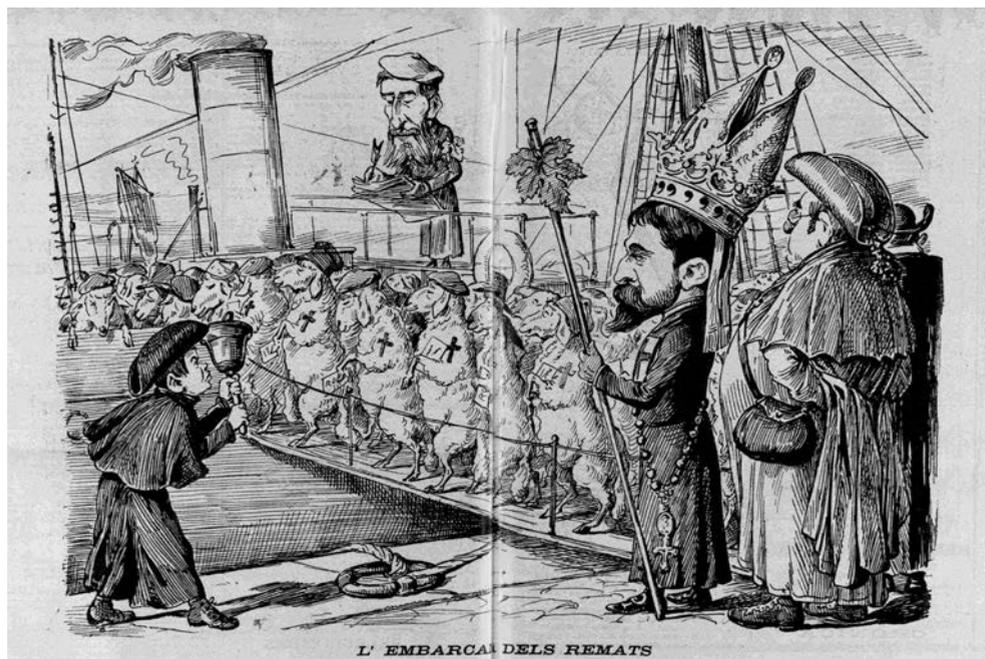


Fig. 7. Caricatura de la Peregrinación obrera a Roma. 1894. *La Campana de Gracia*

católicas que se han intentado en los últimos tiempos”²⁷. Nada queda ya del Claudio López juvenil, es la vida de trabajo sin diversiones. El grabado fue reproducido después en la portada de *La Ilustración Católica de España* del 30 de junio de 1898 (II, 12).

3. LA CARICATURA

Frente a la imagen de empresa manifiesta en grabados que acompañaban textos elogiosos para Claudio López, surgió una serie de grabados críticos y satíricos con el marqués, con textos del mismo tono, especialmente en *La Campana de Gracia*, semanario republicano y anticlerical, y en alguna ocasión en la revista catalanista *¡Cu-cut!*. La mayoría de estas caricaturas utilizó la imagen de la cabeza de Claudio López del grabado de Laporta, que cobra así vida propia.

Así, el semanario barcelonés *La Campana de Gracia* hizo una burla de la Peregrinación a Roma, en el mismo año de la peregrinación, el 14 de abril de 1894 (pp. 4-5), con un Claudio López vestido de jesuita, con corona real y la mitra episcopal, controlando el embarque de peregrinos-ovejas (Fig. 7). Y de nuevo, el 5 de septiembre de 1896 el mismo semanario (p. 4) colocaba

²⁷ *La Lectura Dominical*, Órgano del Apostolado de la Prensa, III, 107 (19 de enero de 1896), p. 1.

la imagen de Claudio López en la popa de un vapor de la Compañía Transatlántica como beneficiario de la distribución del empréstito, una operación para financiar la guerra de Cuba mediante la emisión de valores, es decir un préstamo de particulares al Estado, que tuvo mucha oposición en las Cortes y también en la prensa²⁸.

El 12 de julio de 1902 se publicó otra caricatura de Claudio López en el mismo semanario, firmada por Robert, criticando los planes para reconstruir la Escuadra española tras el desastre del 98. En 1902 se aprobó la Ley Constitutiva de la Armada y se creó un organismo asesor, la Junta de Escuadra, poniendo las bases para la reconstrucción de la Escuadra española algunos años después. En la caricatura de Claudio López, se utilizaba una vez más la misma vista de perfil de grabados anteriores, con corona y sotana de jesuita. Al fondo figuraba un barco "religioso" con una iglesia como cabina, un púlpito para torre de vigía, el corazón de Jesús con la inscripción "Reinaré", estandarte, cruz, rosario, etc.; y debajo, la inscripción "Si es el marqués de Comillas el qui se'n ha de cuydá, aquí tenen el modelo que pels barcos servirá".

Otra caricatura más, inspirada en la misma imagen del marqués, se publicó en *La Campana de Gràcia* el 9 de abril de 1904 (p. 1) con motivo de la visita del rey a Barcelona el 6 de abril de 1904. Alfonso XIII entró ese día a caballo por el Paseo de Gracia, y el recibimiento constituyó un éxito, aunque Maura, promotor de la visita, resultó apuñalado. Claudio López, que figura arriba a la izquierda sobre el arco que mandó construir a sus expensas, tuvo gran protagonismo en la organización de la visita real, que formaría parte de un plan ideado por Maura para relanzar la figura del rey por España. Y ante la posibilidad de que esta visita a Barcelona fuera un fracaso o tuviera peligrosos incidentes,

"don Claudio respondió con épica. Reclutó 'miles de hombres', los dividió en grupos a cuyo frente puso amigos y parientes, tomó con ellos el contorno de la estación ferroviaria adonde llegaría el rey, supervisó en persona que no quedara 'hueco por donde pudiera colarse ningún peligro' y no contento con todo ello, habría seguido al propio líder populista Alejandro Lerroux 'sin perderlo de vista hasta dejarlo bien alejado'"²⁹.

De nuevo apareció una caricatura de Claudio López, esta vez junto a Antonio Maura, en *La Campana de Gràcia* el 22 de mayo de 1909, hablando sobre la Escuadra. Tras el desastre del 98, que destruyó gran parte de la Escuadra española, en 1908 se elaboró un Plan de reforma de la Armada, que dio lugar a un concurso para la construcción de numerosas unidades de la

28 HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena y MANCEBO, María Fernanda, "El empréstito de 1896 y la política financiera en la guerra de Cuba", *Cuadernos de historia moderna y contemporánea* 1 (1980), pp. 141-170.

29 FAES DÍAZ, Enrique, *Claudio López Bru...*, p. 178.

Escuadra. El resultado de este concurso se publicó el 14 de abril de 1909 en favor de la Sociedad Española de Construcción Naval, entre cuyos socios se hallaba la Compañía Trasatlántica. Hubo acalorados debates en el Congreso, disturbios en las calles y una denuncia por prevaricación³⁰, pero el Plan fue aprobado en el Congreso. En el grabado se hallan Claudio López, Antonio Maura y el ministro de Gobernación Juan de la Cierva, bajo el título “Després dels escàndols parlamentaris sobre la esquadra”, y con estas palabras: “Maura: - Senyor marqués, no podém queixarnos. Cert que ab aquestas saragatas, s’han enfonzat una pila de cosas, però lo principal, ja ho veu s’ha salvat”.

La caricatura publicada en *La Campana de Gràcia* el 9 de mayo de 1914 (p. 4), en la que figuran Eduardo Dato y Claudio López aplastados por un barco, hacía referencia a la Huelga general marítima, que afectó a la marina mercante española entre el 6 y el 22 de mayo de 1914, con diversas reivindicaciones, especialmente la de la creación de un Montepío Marítimo Nacional, reivindicación que se terminó aceptando, aunque con una promesa que pronto cayó en el olvido.

Otra caricatura más de Claudio López fue publicada en *La Campana de Gràcia* el 12 de agosto de 1916, en relación a la Procesión del Corpus. Ésta tenía una larga historia en Barcelona, como se encargó de recordar Antonio Aymar y Puig, autor del libro *Memorias inéditas que pueden servir para demostrar el origen y la antigüedad e ilustrar la historia de la procesión del Corpus Christi en la Ciudad de Barcelona*, Barcelona, Tipografía Católica, 1900. En 1896 hubo un atentado contra la procesión, de resultas de lo cual al año siguiente fueron fusiladas cinco personas. Claudio López, vestido de pieles y tirando de un perro o cordero de juguete con gorra marinera, porta en la caricatura un estandarte con la inscripción “Compañía Trasatlántica”. En la misma página, la publicación se hacía eco irónicamente del regalo por parte del marqués de Comillas de un coche al nuevo obispo de Barcelona.

Otra revista que publicó caricaturas de Claudio López fue *¡Cu-Cut!* en la que el 7 de abril de 1904 aparecieron dos. Por una parte, una se refería a la visita real a Barcelona el día 6 de abril, y en relación con las obras del arco de triunfo mandado construir por Claudio López junto al palacio de la Diputación de Barcelona, donde se criticó que Claudio López hubiera solicitado licencia eclesiástica para poder trabajar en día festivo tan señalado como el Jueves Santo. La imagen del marqués sigue siendo la misma, la del grabado de 1892³¹. Y en el mismo número de la revista *¡Cu-Cut!* se publicó

30 ÁLVAREZ LAITA, Francisco Javier, “Implicaciones industriales del plan de Escuadra Maura-Ferrándiz”, en *Plan Ferrándiz. Poder Naval y Poder Marítimo*, XXXVII Jornadas de Historia Marítima, Cuadernos monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval 57, Madrid, 2008, pp. 65-86.

31 *¡Cu-Cut!*, 3, 119 (7 de abril de 1904), p. 218.



Fig. 8. Claudio López Bru con uniforme de Gentilhombre de Cámara. A. y E. F. dits Napoleón. Barcelona. H. 1904. Biblioteca del Palacio Real. Madrid

la “Parodia de la Llibertat illuminant el mon”, con una “moneda illuminant Barcelona”, en donde Claudio López aparece irónicamente como una “Estatua de la libertad”. Es posible que, además de la evidente crítica del poder del dinero y del marqués, contenga una alusión a las luminarias del palacio Moja de Barcelona, muy llamativas cuando había determinados actos, como la llegada del rey. Aquí se utiliza una imagen frontal del marqués, que figura coronado, distinta a las anteriores.

4. LA ÉPOCA DE LOS UNIFORMES

La tradición aristocrática española mantenía el uso de los uniformes para ceremonias públicas y privadas, lo que se acentuaba en torno a la Corte. Claudio López, al contrario que su padre, aparece ahora luciendo estos uniformes, exigidos por la etiqueta, y las condecoraciones toman un inusitado protagonismo.

Uno de los uniformes utilizados por Claudio López fue el de Gentilhombre de Cámara (Fig. 8), con el cual fue fotografiado hacia 1904³². Constantino Bayle pone en boca de la Infanta Paz estas palabras:

“Cuando recién casada fui con mi marido a Barcelona y pasamos unos días inolvidables en su casa, me dijo mi hermano Alfonso: Yo no sé cómo demostrar a Comillas y a su cuñado Güell mi agradecimiento; si les doy una gran cruz, me la devuelven. Te voy a dar a ti dos llaves de Gentilhombre para ellos. Si les explicas que son las llaves de mi casa para que puedan entrar sin pedir audiencia, y se las das tú, las aceptarán, y así sucedió”³³.

El decreto de su nombramiento como Gentilhombre de Cámara con ejercicio y servidumbre data del 23 de enero de 1884³⁴. Unos meses antes, el 6 de julio de 1883, *El Correo de Cantabria*³⁵ publicaba que se había mandado expedir carta de sucesión en el título de Marqués, con Grandeza, para Claudio López.

Claudio usó el uniforme de Gentilhombre de Cámara en la ceremonia celebrada en Palacio el 14 de mayo de 1889 para cubrirse ante la Reina varios Grandes de España, entre ellos él, “con uniforme de gentil hombre: padrino, el duque de Almodóvar del Río”³⁶. Pero más tarde, el 2 de enero de 1892 Claudio escribía a su madre diciéndole: “Vengo de estrenar el uniforme de gala que me regalaste, en la recepción celebrada con motivo de los días del Rey”³⁷. No sabemos a qué uniforme se refiere en este caso.

La fotografía de Claudio López como Gentilhombre fue tomada por la casa fotográfica barcelonesa “Napoleón”, fundada en 1851 por Antonio Fer-

32 Claudio López con uniforme de Gentilhombre Grande de España. Fotografía de “A. y E. F. dits NAPOLEON. BARCELONA”. “GRAVURE NAPOLEON”, Biblioteca del Palacio Real. Madrid. Fondo Paz (Infanta Paz) FOT/974. Sin fecha, h. 1904.

33 BAYLE, Constantino, *El segundo marqués de Comillas...*, pp. 69-70.

34 Archivo General de Palacio (AGP) C. 2. 641/44. Citado por FAES DÍAZ, Enrique, *Claudio López Bru...*, 2009.

35 *El Correo de Cantabria*, II, 151 (3 de julio de 1883), p. 3.

36 *La Palma* 27758, 15 de mayo de 1889, p. 2. La descripción de la ceremonia en *Diario de Barcelona*, (14 de mayo de 1889), pp. 6059-6060. Miguel de Asúa, en su biografía de Claudio López, de 1926, menciona extrañamente el “discurso de cobertura ante los Reyes, como Grande de España” del 12 de mayo de 1894.

37 BAYLE, Constantino, *El segundo marqués de Comillas...*, p. 93.



Fig. 9. Claudio López Bru con uniforme de la Orden Pontificia de la Espuela de Oro. Elías Salaverría. 1917. Universidad Pontificia Comillas (Madrid)

nández Soriano y Anaïs Napoleón. En esta casa fotográfica se retrataron las principales autoridades barcelonesas, e incluso sirvieron a la Casa Real, siendo nombrado Antonio fotógrafo de Cámara por Alfonso XII en 1875. El negocio fue continuado por sus hijos Emilio, Napoleón Francisco y Napoleón Fernando. La compañía firmaba sus trabajos bajo distintos nombres: "M. Fernando y Anaïs Napoleón", "Fernando", "Fernando Napoleón fotógrafo", "Casa Mr. Napoleón", "A. y E. dits Napoleón" (a partir de 1867) o "A. y E. F. dits Napoleón", como aquí figura, señalando probablemente los nombres de Anaïs y sus hijos Emilio y Francisco Napoleón³⁸.

En la fotografía, Claudio López lleva uniforme de Gentilhombre Grande de España con ejercicio y servidumbre, con frac azul de cuello vuelto de

38 GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, "Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica 'Napoleón'", *Locvs Amoenvs*, 8 (2005-2006), pp. 307-335.

terciopelo y botonadura dorada, sombrero bicornio, guantes y espadín, con tres condecoraciones y la Gran Cruz de la Orden del Mérito Militar. Ésta es una cruz blanca, con corona real en el brazo superior; escudo contracuartelado de castillos y leones, granada en punta y escusón con las tres flores de lis. Las medallas son la de la Mayoría de Edad o de la Proclamación de Alfonso XIII (a la izquierda), la de la Regencia de María Cristina (centro) y la de Montserrat (a la derecha), esta última impuesta en 1904. En la mano derecha, junto con el sombrero, lleva el distintivo de la Llave dorada sobre lazo de seda roja con flecos de oro y la cifra del rey. En el brazo izquierdo lleva brazalete negro, suponemos que en señal de luto³⁹. Tal vez la fotografía fue dedicada a la infanta Paz, que había promovido su nombramiento como Gentilhombre y como, al parecer, figura en su reverso, aunque la enmarcación actual impide observarlo.

La imagen más conocida de Claudio López es la del retrato pintado por Elías Salaverría (1883-1952) en 1917, hoy en la Universidad Pontificia Comillas (Madrid), y originalmente en el Salón de Actos de la Universidad en Comillas (Cantabria)⁴⁰ (Fig. 9).

En el *Diario de Valencia* del 15 de julio de 1917 se decía que, en el contexto de las celebraciones por las bodas de plata del Seminario Pontificio de Comillas, “el público admiró el nuevo retrato del marqués de Comillas, hecho por el artista Salaverría”⁴¹. A estas celebraciones asistieron el Nuncio Francesco Ragonese, los obispos de Santander, Valladolid y León, el infante Felipe, su esposa e hijos, numerosos aristócratas y jesuitas, e incluyó el traslado, el día 13, de los restos del Padre Tomás Gómez, fundador del Seminario, hasta la capilla de San Antonio de la iglesia del Seminario; y también se bendijo la estatua de la Virgen, “Stella Maris” que coronaba el edificio.

Escribe Constantino Bayle, a propósito de Claudio López y el Seminario, que

“Dios y ayuda costó al Rector del Seminario lograr que consintiera se le sacase un retrato (visto que no se hallaba por ninguna parte cuadro suyo) para el salón de actos, y sólo cedió ante la instancia de que en ello iba la honra de los Directores, a quienes justamente se culparía de ingratitud, si no colocasen un recuerdo perenne del que a todo el mundo constaba haber sido el fundador; tres semanas tardó en contestar a la carta en que se rebatía su negativa con

39 Claudio López utilizaba la banda negra de Baviera cuando estaba de guardia en palacio con el príncipe don Fernando María de Baviera y Borbón (1884-1958), infante de España y príncipe de Baviera, hijo de Luis Fernando de Baviera y de María de la Paz y Borbón. Pero no creemos que el brazalete sustituya a la “banda negra”.

40 Consta que todavía estaba allí en 1925. CANCIO, Jesús, “La Universidad Pontificia de Comillas”, en *La Esfera*, XII, 587 (4 de abril de 1925), pp. 25-26.

41 *Diario de Valencia*, VII, 2281 (15 de julio de 1917), p. 3. En similares términos lo repetía el *Diario de Cádiz*, IX, 3047 (15 de julio de 1917), p. 2.

aquel argumento: ‘todo ese tiempo he necesitado para resolverme a lo que tanto me cuesta [...] Pero yo suplico a usted considere todavía si es necesario ese sacrificio que de mí pide; pues yo abrigaba la ilusión de haber hecho ese poco que he hecho por el Seminario, sin que quedara memoria de mí’⁴².

La historia la sigue Giorgio Papàsogli:

“En el vigésimo quinto aniversario del seminario de Comillas, en 1917, el rector quiere poner en el salón de actos un retrato del marqués pintado por un buen artista. Busca alguna imagen del marqués, pintura o fotografía, que pueda servir de modelo, y, cosa extraña, no se encuentra ninguna que sirva para ese fin. Así pues, el rector se ve obligado a escribir al marqués para que se deje fotografiar. Su primera carta no tiene respuesta; una segunda tiene como contestación estas palabras de santo: ‘Me ilusionará haber hecho lo poco que he hecho por el Seminario de Comillas sin que quede memoria de mí’. El rector insiste y hace ver al marqués que la gloria misma de la obra, es decir, la gloria de Dios, exige de él este sacrificio, y ante estas razones del rector don Claudio se aviene a posar para el gran pintor Salaberría”⁴³.

Él mismo dijo en esta ocasión que conseguir su venia para ser retratado en pintura era “tarea tan difícil como la conquista de la India”⁴⁴.

La colocación del retrato de Claudio López Bru en el Aula Magna o Salón de Actos del Seminario cambiaba la decoración pictórica de este espacio. En 1893 (según una crónica del 24 de agosto⁴⁵) presidían este salón, en el centro, los retratos de Pío IX y León XIII, a cuyos pontificados correspondía el principio y el final de la fundación del Seminario. A un lado, y a continuación, estaba el retrato del Papa del momento, Pío X, proclamado el 12 de junio de 1893, un retrato “menos perfecto que los anteriores”, como hecho a toda prisa; y le seguían los del ya difunto arzobispo de Burgos Manuel Gómez Salazar (fallecido el 14 de junio de ese año) y del Padre jesuita Francisco Rábago y Noriega, confesor real, por cuya intervención se había conseguido la erección del obispado de Santander en 1754, y situado aquí probablemente por su intervención en el Concordato de 1753; y a continuación “algunos cuadros religiosos”⁴⁶. En el lado opuesto se hallaban los retratos de tres car-

42 BAYLE, Constantino, *El segundo marqués de Comillas...*, pp. 325-326.

43 PAPÀSOGLI, Giorgio, *El marqués de Comillas...*, p. 90.

44 Citado por FAES DÍAZ, Enrique, *Claudio López Bru...*, p. 333.

45 *La Atalaya*, I, 233 (24 de agosto de 1893), p. 1.

46 En 1932 se cita en el Aula Magna la existencia de una fotografía de Pío XI, “tres retratos al óleo grandes, uno de ellos firmado por Elías Salaverría y los otros dos sin firmar, y otro cuadro de mayor tamaño que representa la ‘Apoteosis de Sto. Tomás’”, figurando a ambos lados de la puerta de acceso dos retratos grandes al óleo, sin firmar, de León XIII y Pío IX. AHUPC, leg. H-157. 19-II-1932. La “Apoteosis de Santo Tomás” era una copia de gran tamaño del cuadro firmado y fechado por Zurbarán en 1631 para el convento dominico de Santo Tomás de Sevilla, hoy en el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad. En Comillas mostraba la orientación tomista de los estudios del Seminario.

denales jesuitas, Juan de Lugo y Quiroga (1583-1660), Francisco de Toledo Herrera (1532-1596) y Roberto Bellarmino (1542-1621); les seguía el retrato del arzobispo de Lima y natural de Comillas, Juan Domingo de la Reguera; el de Saturnino Fernández de Castro (1827-1886)⁴⁷, natural de Comillas y quien, como arzobispo de Burgos, asistió a la colocación de la primera piedra del Seminario en 1883; y por último, se menciona que estaba el retrato de su padre “Ignacio”, probablemente su tío, el naviero Ignacio Fernández de Castro. En cambio, los retratos de Antonio López y de su hermano Claudio se hallaban situados en el llamado “salón de recibo”. El Salón de Actos fue concebido por tanto con una iconografía estrictamente religiosa y no tenían cabida aquí los retratos de la familia López, sólo colocados en ese lugar en 1917, siendo prueba de ello una fotografía que muestra los retratos de Antonio y Claudio López en el estrado del Salón de Actos del Seminario Pontificio de Comillas, en las Fiestas Jubilares de 1917⁴⁸.

El pintor elegido para el retrato de Claudio López fue Elías Salaverría (Lezo, Guipúzcoa, 1883-Madrid, 1952)⁴⁹, quien no pintó el retrato del natural, como sugiere el texto de Papàsogli, sino que lo hizo sobre una fotografía de Kaulak enviada por Claudio López a instancias del rector del Seminario⁵⁰. Aunque se ha relacionado esta fotografía con el hecho de que Claudio López fuera nombrado Comisario Regio de la Exposición de Industrias Eléctricas, de Barcelona, el 23 de junio de 1914⁵¹ (pero la exposición no se celebró hasta 1917), no parece lógico pensar que se tomara para esta exposición vestido con un uniforme de connotaciones religiosas. Es posible que haya habido una confusión dado que el retrato fotográfico de Claudio López por Kaulak (muy recortado) fue publicado en *La Esfera* en mayo de 1917, ilustrando un

47 Una biografía de Saturnino Fernández de Castro en *La Verdad*, Tortosa (29 de abril de 1886), pp. 2-3.

48 ABAD, Camilo María. S.J., *El Seminario Pontificio de Comillas. Historia de su fundación y primeros años (1881-1925)*, Madrid, Tipografía Católica, de Alberto Fontana, 1928, p. 160.

49 Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián de 1894 a 1897, año en el que marcha a la Academia de Bellas Artes de San Fernando hasta 1904, teniendo por maestros a Alejandro Ferrant y Moreno Carbonero; después tiene por maestro a Luis Menéndez Pidal, hasta 1908. En 1909 va a París y alcanza el éxito en 1912 al obtener la medalla de oro de la Exposición Nacional de Bellas Artes, en 1913 en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Munich (La procesión del Corpus) y en 1916 en la Exposición Internacional de Panamá. En 1944 ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando con un discurso sobre “El cuadro de Historia”. Ejecutó pintura de historia, costumbrismo, retrato y pintura decorativa.

50 Retrato fotográfico de Claudio López. ABC. El negativo original de gelatino-bromuro sobre placa de vidrio en la Biblioteca Nacional KAULAK/7/44/19: Marqués de Comillas 51899. Consta en los archivos de ABC (2693x1829) fechada de manera aproximativa como de 1914, y bajo el título “El marqués de Comillas, que ha sido nombrado Comisario regio en la exposición de industrias eléctricas de Barcelona”. Referencia en ABC: 6194806.

51 *La Construcción Moderna*, XV, 12 (30 de junio de 1917), p. 1.

artículo de Mariano Rubió y Bellvé titulado “La próxima exposición de Barcelona”, y en donde figura como comisario de dicha exposición. De la misma sesión en el estudio de Kaulak es la fotografía del marqués que figura en el álbum *El Seminario y Universidad Pontificia de Comillas en el XXV aniversario de su fundación. 1892. Álbum conmemorativo. 1917* (Barcelona, Sociedad General de Publicaciones, 1918).

El retrato Claudio López en el salón de actos del Seminario Pontificio se hallaba en 1917 junto a los retratos del Papa y de su padre Antonio López. Esto explicaría la elección del uniforme de la Orden pontificia de la Espuela de Oro que Claudio luce en este retrato, y que no tiene sentido en relación con la exposición de industrias eléctricas de Barcelona. Como uniforme de una Orden pontificia resulta adecuado para lo que se había denominado inicialmente como “Seminario Pontificio”, y que se erigió canónicamente como Seminario Pontificio de San Antonio, de Comillas, por decreto papal del 29 de marzo de 1904. Pero el hecho de que Claudio López ostente las insignias de la orden pontificia de la Espuela de Oro (concedida en 1909) y no figure en la fotografía con el Toisón de Oro, concedido el 22 de enero de 1914, nos hace sospechar que la fotografía es anterior a esta última fecha, y quizá más próxima a 1909.

La fotografía de Claudio López fue publicada en *Mundo Gráfico* el 22 de abril de 1925 como obra del “ilustre artista Sr. Kaulak”, es decir, el conocido fotógrafo Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo (1862-1933). Sin embargo, esta misma fotografía fue publicada, en formato ovalado, en el libro de Miguel Gascón *Luz sin sombra. El marqués de Comillas*, Comillas, 1925; y después, en *El Previsor*, algo recortada, en febrero de 1927, y en ambos casos firmada por el fotógrafo Alfonso Ciorán (1896-1933)⁵², que firma también algunas de las fotografías publicadas por el padre jesuita Camilo María Abad en su libro *El Seminario de Comillas*, de 1928⁵³.

Según escribió Gabriel Ricardo España en *Mercurio*, revista comercial hispano-americana, y se reprodujo en 1924 en el libro dedicado al monumento a Claudio López en Cádiz, Claudio López “jamás dio un retrato. Los contadísimos publicados lo fueron por sorpresa: indiscreciones de Kaulak o de Franzen”⁵⁴. El retrato de Christian Franzen (1864-1923) no lo conocemos, y el de Kaulak no es un retrato por sorpresa sino una pose de estudio. En la fotografía de Kaulak y en el retrato de Salaverría, Claudio López lleva uni-

52 *El Previsor*. Revista mensual de economía práctica. Órgano de la “Asociación Hispano-Americana propagadora de la Previsión y del Ahorro”, XLIII, 50 (febrero de 1927).

53 ABAD, Camilo María, S.J., *El Seminario Pontificio...*, p. 89.

54 *Monumento al Marqués de Comillas. Memoria descriptiva del Monumento y de los trabajos realizados por la Comisión Organizadora*. Cádiz, Rodríguez de Silva, 1924, p. 12.

forme de la Orden de la Espuela de Oro o Milicia Áurea, con guerrera roja con dos hileras de botones de cantones dorados; cuello y puños de terciopelo negro fileteados con hilo de oro; hombreras de charreteras con los emblemas de la Orden bordados y flecos de hilo de oro; y pantalones negros con franjas de oro. El cinturón es de oro y gules, con hebilla de la empresa de la Orden. Las botas, no visibles, deberían ser negras con espuela de oro. En la mano sostiene el sombrero bicornio con la divisa papal y cinta cuatribarrada. La espada es de ceñir, con empuñadura en oro y gules. Lleva la Insignia de la Orden de la Espuela de Oro, que pende al cuello con un collar, apenas visto, con eslabones que alternan el monograma de Cristo "XP"; cruz maltesa dorada con una pequeña espuela pendiente del brazo inferior, sobrepuesta de un centro esmaltado de blanco, resaltado del monograma M (María), acompañado de la fecha 1905 y la divisa "Pius X Restituitur". Esta insignia pende de un trofeo de oro y cinta de color rojo, con franjas en los bordes de blanco. Claudio López había sido nombrado caballero de la Orden Pontificia de la Espuela de Oro por la ayuda que prestó en 1908 a los habitantes de Messina (Sicilia, Italia) tras el terremoto que asoló la ciudad. El Papa le comunicó la concesión de las insignias de la Orden en carta remitida en los primeros días de marzo de 1909⁵⁵.

En la guerrera lleva la Gran Cruz de Carlos III, de plata, de cuatro brazos iguales de ocho puntas rematadas por semiesferas lisas, simétricos dos a dos, con centro de esmalte azul. En cada antebrazo, flor de lis de plata. En el exergo, óvalo con la Inmaculada Concepción y la cifra de Carlos III con el lema "VIRTUTI ET MERITO". Asociada a esta Gran Cruz está la banda cruzada de seda de color azul celeste y franja central blanca. El 24 de julio de 1908 Claudio López había recibido la credencial de la Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III:

"Queriendo dar una señalada prueba de Mi Real aprecio a Don Claudio López Bru, Marqués de Comillas; y de acuerdo con el parecer de Mi Consejo de Ministros, Vengo en agraciarse con la Gran Cruz de la Real y distinguida Orden de Carlos Tercero en la vacante por defunción de Don Carlos Navarro Rodrigo. Dado en San Sebastián a veinticuatro de Julio de mil novecientos ocho. (Firmado) Alfonso"⁵⁶.

55 *La Correspondencia de Valencia*, XXXII, 10 682 (6 de marzo de 1909), p. 3, refiere que el Papa "ha dirigido un autógrafo al marqués de Comillas... concediéndole las insignias de oro de la orden de la Espuela". Casi un mes después, el 1 de abril de 1909 lo recoge *El Monte Carmelo*, X, 210, p. 42, indicando que el marqués había recibido "las insignias de la Orden de la Milicia Dorada, vulgarmente conocida con el título de la Espuela de Oro". En el ámbito republicano levantó crítica, y así *El Pueblo*, diario republicano de Valencia, XVI, 6093 (9 de marzo de 1909), p. 1, criticaba que se hubiera concedido esta distinción a quien –según ellos– le habían "regalado" 10 millones de pesetas y el monopolio de los transportes marítimos.

56 Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Exteriores C_224. *El Poble Català*, 5, 0896

La Orden de Carlos III era muy estimada y en el siglo XVIII no se permitía que fuera compatible con ninguna otra, nacional o extranjera, incluso la del Toisón de Oro, que sin embargo también recibió Claudio López.

Porta además Claudio López sobre el pecho tres medallas con cintas y pasadores, medallas que fueron diseñadas por el medallista, pintor y grabador Bartolomé Maura y Montaner (Palma de Mallorca, 1844 – Madrid, 1926), director artístico de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre y grabador jefe del Banco de España. En el centro, la medalla de la Regencia de María Cristina, creada el 16 de mayo de 1903, representándose en el anverso las cabezas superpuestas de María Cristina, al fondo, y de Alfonso XIII, con la inscripción “M. CHRIS. HISP. REG. CATH. PIETATE AC PRVDENTIA EXIMIAE MATRI DILECTAE”. En el reverso esta medalla lleva el escudo real con el Toisón de Oro, las fechas “1885-1902” y la leyenda “FORTITVDO ET DECOR INDVMENTVM EIVS”. A su derecha, con cinta roja, la Medalla de la Mayoría de Edad o de la Proclamación de Alfonso XIII, que llevaría en el anverso la inscripción “ALPHONSVS XIII D.G. HISP. REX” y en el reverso “17 MAII 1902”. A su izquierda, la Medalla de Montserrat, creada en 1904 por Alfonso XIII con motivo de la proclamación de la Virgen de Montserrat como patrona de los Somatenes de Cataluña. La medalla lleva en el anverso el busto de Alfonso XIII de uniforme de gala, con el Toisón de Oro, con las inscripciones “ALFONSO XIII” y “10 ABRIL 1904”. En el reverso, relieve con la adoración de la Virgen de Montserrat. El 10 de abril de ese año, el rey pasó revista en Montserrat a los efectivos del Somatén (entonces unos 18 000 hombres) tras haber puesto la primera piedra del monumento a los héroes del Bruch y proclamarse que los somatenes quedaban constituidos como agentes de la autoridad; y el marqués de Comillas figuró como uno de los miembros de la comisión organizadora de la fiesta⁵⁷. El Somatén tenía una larga historia en Cataluña, pero resultaron decisivos su oficialización en 1875 como institución permanente, y el nuevo Reglamento aprobado el 30 de junio de 1890, vigente hasta la Dictadura de Primo de Rivera. En 1902 el marqués de Comillas era uno de los once miembros que formaban parte de la Comisión organizadora del Somatén en Cataluña, que en ese año ya tuvo un papel enfrentado a las luchas revolucionarias, papel que iría aumentando progresivamente, en especial a partir de 1917⁵⁸.

El cuadro de Salaverría fue alterado, probablemente cuando se colocó en el Salón de Actos del Seminario. A la izquierda del cuadro se añadieron unas

(29 de julio de 1908), p. 3, menciona el Decreto de la concesión.

57 *La Vanguardia*, XXIII, 10 037 (11 de abril de 1904).

58 GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo y REY REGUILLO, Fernando del, *La defensa armada contra la revolución. Una historia de las guardias cívicas en la España del siglo XX*, Madrid, CSIC, 1995.

pinceladas, que imitan humo, para tapar el fondo decorado de arquitectura y mobiliario lujoso, donde todavía hoy se puede ver una cabeza de elefante decorativa; y a la derecha, apenas se ve un sillón con un manto, quizá con el escudo pontificio. El fondo sobre el que destaca la figura no es por tanto un negro continuo, y quizá se pensó en 1917 que la decoración introducida por Salaverría no era acorde con la colocación del cuadro.

La elección del pintor, Elías Salaverría, venía marcada por los antecedentes biográficos y artísticos de éste. Acababa de triunfar, no sin algunas críticas, con un retrato de San Ignacio de Loyola para el Salón de retratos de la Diputación de Guipúzcoa, cuadro que, situado en el Museo Victoria Eugenia de San Sebastián, ya era admirado por el obispo-prior de las órdenes militares el 9 de agosto de 1916, y dos días después por la reina Cristina. La revista *La Esfera* reprodujo el cuadro el 9 de septiembre y el 14 de octubre (detalle de la cabeza) y le rodeó de elogios. Al año siguiente, 1917, el cuadro fue presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes (inaugurada el 28 de mayo), y entonces el crítico Luis León escribió negativamente el día de la inauguración por haber querido presentar “una figura simbólica”, huyendo de los retratos “auténticos” que existían de San Ignacio, de modo que Salaverría “o tiene un falso concepto del misticismo, o no ha sabido expresar lo que pretendía”. Pero al día siguiente otro crítico, anónimo, decía en *El Noroeste* (de La Coruña) que era un cuadro “admirable”,

“pintado con verdadera fuerza de sugestión y en el que sobre el fondo sombrío y estrecho del valle del Loyola la figura del santo fundador se alza, sin más puntos luminosos sobre la negrura de capa y sotana, que las manos cruzadas y la calva cabeza inclinada en actitud de meditación, en la que las pupilas desaparecen bajo el arco de las cejas pronunciadas”⁵⁹.

El día 5 de junio, en *La Correspondencia de España*, J. García Mercadal ya decía que “sin disputa la obra cumbre del presente concurso” era este cuadro de San Ignacio, y hacía una larga digresión sobre el arte cristiano de la época:

“Hay quien defiende que nuestros pintores actuales no es posible lleguen a pintar de modo acertado figuras de santos, porque los tiempos presentes no son los más a propósito para que nadie sienta en su alma el sentimiento de la santidad. Esto sería tanto como proclamar que para pintar a un santo sólo pudiera hacerlo otro santo.

Lo cierto es que el San Ignacio de Salaverría es un cuadro que impresiona a cuantos se detienen a contemplarlo, y que cuantos pasan a su lado quedan como clavados por la fuerza con que la figura subyuga; esto demuestra, bien a las claras, que todo ello no se ha conseguido exclusivamente con un gran acierto de ejecución, en la que destaca poderosamente la simplicidad del procedimiento, sino que si llegó a lograrse fue porque su autor hubo de estudiar, antes de pintar la figura, el alma del personaje y el reflejo espiritual que debía

59 M., “Barnizando”, *El Noroeste*, XXII, 10053 (29 de mayo de 1917), p. 1.

despedir la figura para llegar a impresionar a quienes habían de contemplarla.

Es cuadro el de 'San Ignacio' llamado a levantar grandes discusiones, pero éstas siempre versarán sobre si el pintor entendió o no el carácter del evocado; unos y otros, los que afirmen y los que nieguen, se juntarán unánimes para proclamar unánimes las excelencias del artista, considerando a este cuadro como el más acertado de cuantos se exponen en el actual certamen del Retiro".

Mercadal alababa sobre todo la cabeza del santo, plena de luz, y cuya frente era "campo de profundas y elevadas meditaciones". Tres días después, el 8 de junio, le contestaba con una crítica negativa Francisco Martín Caballero en *La Correspondencia de Valencia*, diciendo que el cuadro "no impresiona ni mueve a fervor", faltándole "unción de santidad", aunque la figura estuviera bien pintada; y el fondo de paisaje era "absurdo". Nuevamente la revista *La Esfera* salió en defensa del cuadro de Salaverría un mes después, el 7 de julio, donde Silvio Lago escribió que

"es un criterio monjil y murillesco el que se ha querido aplicar a este cuadro admirable de potencialidad enérgica y de severo realismo. Es así, con toda su hosquedad, con todo su enigmático hieratismo, como debe concebirse al fundador. Pocos cuadros modernos alcanzan tan alta permanencia espiritual como este San Ignacio de Salaverría".

Qué duda cabe que los jesuitas estaban enterados de la apasionada polémica del cuadro de San Ignacio, que figuraba en la Exposición Nacional de Bellas Artes en el mismo año en que le encargaban pintar el retrato del marqués de Comillas, ya terminado el 15 de julio de 1917, de modo que sería pintado en plena polémica por el cuadro de San Ignacio.

De otro lado, la biografía de Salaverría y el resto de su obra anterior encajaban con lo que los jesuitas querían. Salaverría era de origen humilde, campesino y marinero; era el artista-monaguillo, alguien que había comenzado a dibujar siendo monaguillo en el Santuario del Santo Cristo de Lezo (Guipúzcoa), y a quien el arquitecto Francisco de Cubas, marqués de Cubas, tomó bajo su protección, llevándole a la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián con 12 años, y a la muerte del marqués, siguió siendo ayudado por sus hijas, la marquesa de Aldama y la condesa de Arcentales. Protegido por el empresario Nicolás María de Urgoiti, es llevado a Madrid, donde fue discípulo de Luis Menéndez Pidal. Sus primeras obras fueron caracterizadas como "luminismo sorollista", estilo que luego abandonó. En el verano de 1903 pintó en las sierras limítrofes de Asturias y León y después comenzó a concurrir a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes: en la de 1904 obtuvo mención honorífica; y en las de 1906 y 1908 obtuvo terceras medallas, lo mismo que en la Exposición Universal de Buenos Aires de 1910. Después se presentó con un cuadro a unas oposiciones para obtener beca en Roma, pero no lo logró. Su gran triunfo llegó con el cuadro "La procesión del Corpus en Lezo", que aunque fuera atacado minoritariamente por su carácter religioso

o por falta de sentimiento u originalidad, recibió numerosos elogios y una primera medalla en la Nacional de 1912. Causó asombro el monaguillo-pintor, casi desconocido: “Salaverría, aunque haya sido monaguillo, aunque sea vascongado, ha pintado el mejor lienzo del certamen”. El cuadro de “La procesión del Corpus de Lezo” fue muy reproducido en las revistas, especialmente en *La Esfera*. Se alababa en él el paisaje y las figuras, sobre todo el sentimiento, y especialmente las cabezas, magistrales “por su expresión, por la firmeza de su dibujo y colorido, por la fuerza de vida que en ella palpita”, algo que ya adelanta lo que se vería en el retrato de Claudio López, con una vigorosa cabeza muy expresiva. En el mismo año de 1912 la diputación de Guipúzcoa le concedió una pensión anual de 5000 pesetas, por dos años prorrogables, con la cual marchó a París.

La Compañía de Jesús sintonizaría fácilmente con él. El crítico Emilio Pisón escribió el 24 de octubre de 1924 en *La Libertad* que Salaverría era “un místico hechizado de visiones claustrales. Sus obras son, en su mayoría, vírgenes famosas, santos ilustres [...] Salaverría es, pues, el pintor de los santos”. Los cuadros de Salaverría no dejaban indiferentes, especialmente las expresiones de los rostros. El retrato de Claudio López podría parecer que es una simple traslación mecánica de la fotografía de Kaulak, pero no es así. El cuadro se afirma rabiosamente y de hecho se hace inolvidable para quien lo contempla, constituyendo la imagen “definitiva” del marqués. La expresión del rostro es muy intensa, no un mero posado, y aunque esto ya estuviera en la fotografía, en el cuadro se hace mucho más intenso. Y el colorido del uniforme y medallas contrasta brutalmente con el fondo oscuro del cuadro. El personaje de la fotografía puede dejar indiferente, pero el del cuadro no. Silvio Lago escribió en 1916 a propósito de la exposición de cuadros de Salaverría en San Sebastián el año anterior, que la mayoría eran “retratos interpretados con señorial distinción, con refinada elegancia, en una sabia sobriedad de gamas, reveladora del sutil temperamento de Salaverría”⁶⁰.

La imagen de Claudio López con el vistoso uniforme de color rojo de la Orden pontificia de la Espuela de Oro, impresionó vivamente. José Del Río Sáinz, Pick, identificaba a Claudio López con la época de la Reina Madre, la Regencia de María Cristina, en una necrológica publicada en *La Atalaya* el 19 de abril de 1925, y en la misma página en que se publicaba la fotografía de Kaulak, decía:

“Nosotros guardamos de este marqués que acaba de morir, como una estampa pintoresca, la visión policromada y áurea de su cuerpo severo, forrado en el uniforme de áureos bordados, con que le vimos una vez en Comillas, no hace muchos años, en la boda de una marquesita allegada suya. Verdadera

60 LAGO, Silvio, “Artistas contemporáneos. Elías Salaverría”, *La Esfera*, III, 124 (13 de mayo de 1916), p. 28.

estampa cortesana y palatina era la de este marqués de barba ya nevada por los años y de rostro melancólico y bondadoso”⁶¹.

Llama la atención que Claudio López se presentara con vistosos uniformes llenos de condecoraciones. Decía Constantino Bayle respecto a las medallas, que “no es lucirlas el llevarlas lo menos posible”, y con eso justificaba su uso por Claudio López. Giorgio Papàsogli escribió en 1984⁶² que “las placas y las bandas las lleva solamente cuando en las tarjetas de invitación que le llegan del Palacio Real se indica que hay que llevar ‘condecoraciones’”. En la botadura del vapor *Bustamante* el 4 de mayo de 1904 en el Astillero de la Trasatlántica, a la cual no pudo acudir el rey pero se le esperaba, Claudio López llegó “luciendo uniforme de grande de España” y “también ostentaba el Marqués de Comillas la Gran Cruz del Mérito Naval”⁶³. Usaba por tanto los uniformes y condecoraciones según la ocasión y la etiqueta lo exigía. En este caso se esperaba la visita del rey, que no se produjo hasta el día 6, de ahí que usara el uniforme de “Grande de España”, y con la condecoración adecuada al acto marítimo, la Gran Cruz del Mérito Naval, regalada además por los gaditanos.

Según la propia declaración de Claudio López en 1914, en ese año poseía las siguientes distinciones: Marqués de Comillas, Grande de España de 1ª clase, Gentilhombre de Cámara de S.M. con ejercicio y servidumbre, Gran Cruz del Mérito Naval, Cruz de Beneficencia de 1ª clase, Gran Cruz del Mérito Militar, Caballero Gran Cruz de San Gregorio el Magno, Caballero de la Orden de Cristo, Gran Banda de 1ª clase de la Humanitaria Orden Liberiana de Redención Africana, Gran Caballero de la Orden de la Legión de Honor, Gran Cruz de la Orden del Mérito Real de San Miguel de Baviera, Gran Cruz de Carlos III y Caballero de la Milicia Áurea o Espuela de Oro⁶⁴.

A ello se añadió el nombramiento como Caballero de la Insigne Orden de Toisón de Oro, el 22 de enero de 1914, que no figura en el retrato, lo que hace sospechar que la fotografía original date de antes de esta fecha: “Queriendo dar un relevante y distinguido testimonio de Mi Real aprecio a don Claudio López y Bru, Marqués de Comillas, Vengo en nombrarle Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro”⁶⁵.

Miguel Gascón, en su biografía de Claudio López refiere su reacción al recibir la noticia de la concesión del Toisón de Oro: “¿tú te figuras cuántos

61 *La Atalaya*, XXXIII, 11 844 (19 de abril de 1925), p. 1.

62 PAPÀSOGLI, Giorgio, *El marqués de Comillas...*, p. 90.

63 *La Correspondencia de Cádiz*, XXIX, 8549 (5 de mayo de 1904), p. 2.

64 AHN, Exteriores C_8 (2). Concesión del Toisón de Oro a Claudio López. Se publicó en la Gaceta el 22 de enero de 1914.

65 AHN, Exteriores C_8(2). Concesión del Toisón de Oro a Claudio López.

me han de poner ahora mala cara, cuando me vean por la calle?"⁶⁶. Claudio López nombró por padrino a Andrés Avelino Salavert y Arteaga, Marqués de la Torrecilla, y el Toisón de Oro le fue impuesto el 29 de enero de 1914. El 31 de marzo de 1925, pocos días antes de su fallecimiento, Claudio López recibió la Gran Cruz de Isabel la Católica⁶⁷. El padre de Claudio, Antonio López y López, marqués de Comillas y Grande de España. también había sido distinguido por el rey, pero no exhibía la condecoración que se le concedió, la "Encomienda de número de la Real orden Americana de Isabel la Católica", el 17 de junio de 1860, por la ayuda prestada por sus vapores en la guerra de África⁶⁸.

Claudio López poseía dos condecoraciones militares, que no figuran en el retrato de Salaverría. La Gran Cruz de la Orden del Mérito Militar le fue concedida por Real Decreto publicado en La Gaceta el 12 de junio de 1890⁶⁹. Además, en enero de 1896 se publicó el Real Decreto concediéndole la Gran Cruz de la Orden Militar del Mérito Naval⁷⁰. En 1897 en el periódico *El Guadalete* se publicaba que el Casino Gaditano le regaló al marqués un álbum con las insignias de la Cruz del Mérito Militar⁷¹. Pensamos que debe ser una confusión, y se trata de la citada condecoración de la Orden Militar del Mérito Naval.

Entre 1894 y 1896 Claudio López recibió numerosos homenajes y distinciones civiles, publicándose en 1894 varios libros sobre la Peregrinación Obrera a Roma, que él había organizado; también un Álbum de agradecimiento de 1001 obreros de la Trasatlántica; el "opúsculo" a él dedicado sobre el *Cabo Machichaco*; etc. La Diputación provincial de Santander había solicitado en 1893 el título de *Hijo adoptivo de la provincia* para el marqués de Comillas y que se colocara su retrato en el salón de sesiones de la Diputación; y en abril de 1895 ya se le había entregado la credencial de Hijo adoptivo⁷². Además, en 1896 Claudio López recibió el título de Hijo Adoptivo de La Habana, y "el señor marqués de Comillas se mostró muy agradecido con tal deferencia, que dijo no merecer; pues, en su concepto, todo lo que ha hecho y está dispuesto a hacer por la causa de España, lo considera como un deber

66 GASCÓN, Miguel, *Luz sin sombra...*, p. 48.

67 AHN, Exteriores C_307.

68 AHN, Exteriores C_242 (2).

69 *El Guadalete*, XXXVI, 10 510 (14 de junio de 1890), p. 2. *Crónica Meridional*, XXXI 9030 (15 de junio de 1890), p. 2. *Correo de Tortosa* (13 de junio de 1890), p. 1.

70 *Diario de Burgos*, VI 1484 (17 de enero de 1896), p. 3. *La Correspondencia de España*, XLVII, 13 859 (16 de enero de 1896), p. 2.

71 *El Guadalete*, XLIII, 12 741 (21 de agosto de 1897), p. 3.

72 *La Atalaya*, III, 835 (27 de abril de 1895), p. 2.

que en esta ocasión cumplen todos los buenos españoles”⁷³.

A finales de 1893 se pensó en conceder una distinción al marqués de Comillas por su ayuda a la ciudad de Santander tras la explosión del vapor *Cabo Machichaco* el 3 de noviembre de 1893, de trágicas consecuencias; pero Claudio López rechazó la iniciativa de su nombramiento como “duque de Santander”⁷⁴. A la acostumbrada alusión a su modestia y humildad se añadía que ya era Grande de España, que había preferido que su esposa recibiera el lazo rojo y la cifra de brillantes como Dama de la Reina, además de que al no tener descendencia, el título ducal se perdería⁷⁵. Como alternativa, el Gobierno Civil de Santander abrió a principios de 1894 un expediente con la solicitud de ingreso en la Orden civil de Beneficencia para Claudio López, la cual recibió el informe favorable del Consejo de Estado en el mes de julio⁷⁶.

La actuación de Claudio López y la Compañía Trasatlántica en la ayuda prestada a la ciudad de Santander en relación con la explosión del vapor *Cabo Machichaco*, que causó 590 muertos, fue objeto de elogios, incluyendo un discurso pronunciado por el diputado Emilio Alvear en el Congreso de Diputados en las sesiones 13 y 16 de abril de 1894⁷⁷. Es sorprendente la autoridad que ejerció Claudio López en Santander, que había quedado con el Ayuntamiento descabezado por la explosión, siendo capaz de configurar prácticamente un nuevo Ayuntamiento. Pero la Compañía Trasatlántica también pagó un alto precio en vidas, puesto que el vapor auxiliar nº 5 de la Compañía colaboraba en la extinción del incendio del *Cabo Machichaco* cuando explotaron las 51 toneladas de dinamita que éste transportaba, devastando a la tripulación del auxiliar, lo que será recordado con una placa en el vapor *Alfonso XIII* (vapor gemelo del *Cabo Machichaco*, de la Compañía Ybarra), ejecutada por el escultor sevillano Antonio Susillo⁷⁸. Por otra parte, Belisario Santocildes Palazuelos publicó un opúsculo de dieciséis páginas titulado *El 3 de noviembre de 1893, Santander*, Imprenta y encuadernación de L. Blanchard, 1894, sobre la catástrofe del *Cabo Machichaco*, dedicado al marqués de Comillas, donde se comparaba a Claudio López con el “Ángel de la Caridad” socorriendo a las víctimas y a los huérfanos⁷⁹.

73 *La Atalaya*, IV, 1366 (17 de octubre de 1896), p. 2.

74 *La Atalaya*, I, 345 (15 de diciembre de 1893), p. 2.

75 *La Atalaya*, I, 354 (24 de diciembre de 1893), p. 2.

76 *La Atalaya*, II, 389 (29 de enero de 1894), p. 3. *El Correo de Cantabria*, XIII (14 de febrero de 1894), p. 3. *El Correo de Cantabria*, XIII, 31 (12 de marzo de 1894), p. 2. *El bien público*, XXIII, 6352 (21 de julio de 1894), p. 3.

77 *La Atalaya*, II, 476 (27 de abril de 1894), p. 7.

78 *El Aviso*, XXIII, 115 (29 de septiembre de 1894), p. 3.

79 Comentario sobre este opúsculo en *La Atalaya* (9 de diciembre de 1894), p. 2.



Fig. 10. *Claudio López Bru*. Federico Godoy Castro. 1917. Museo Marítimo de Barcelona

La aceptación de medallas y honores fue constante, pero Constantino Bayle justificaba el uso de las medallas por parte de Claudio López diciendo que las llevaba lo menos posible y sólo si se lo exigía la etiqueta:

“A la par de la pobreza, cristianamente amada, va la modestia: y por ella D. Claudio fue reconocido como la modestia personificada: no es frase convencional: es opinión de cuantos se le acercaron; ni se requería la intimidad para echarla de ver. Lo buscaron todos los honores que un vanidoso pudo apetecer, las condecoraciones más preciadas del Papa y del Rey: el jamás pretendió ni

una sola y rechazó muchas: la del Toisón se la comunicaron por telégrafo, y le causó verdadero disgusto, sin mengua del debido agradecimiento a la regia merced. Y ni las pretendió ni las lucía, porque no es lucirlas el llevarlas lo menos posible, cuando la etiqueta o la cortesanía lo demandaban: la banda negra de Baviera sólo la ponía si le tocaba la guardia en palacio con el príncipe D. Fernando; la del Mérito Naval, que le regalaron los gaditanos, la arrinconó por lujosa (había costado 27 000 pesetas); ya que alguna había que llevar, prefería la de Carlos III, por ser de la Inmaculada y haberla heredado de su padre, y la del Mérito Militar, por juzgarla mejor ganada⁸⁰.

El retrato de Salaverría dio lugar a diversas versiones, con algunas diferencias. Un retrato de Claudio López prácticamente igual al de Salaverría y pintado en el mismo año de 1917 es el ejecutado por Federico Godoy Castro (Cádiz, 1869-Sevilla, 1939)⁸¹, del Museo Marítimo de Barcelona (Fig. 10). Godoy, en sus retratos, procura resaltar el rostro y sitúa la figura sobre fondo negro para resaltar el colorido de aquélla, como sucede en este caso, a diferencia del cuadro de Salaverría que originalmente ostentaba figuras decorativas. Tal vez al propio Godoy se deba la misma versión del retrato de Claudio López, pero de medio cuerpo, con destino a la sede de la Compañía Trasatlántica en Cádiz (Palacio de Gargollo).

El retrato de Claudio López por Fernando Álvarez de Sotomayor, del Museo MAS de Santander⁸², probablemente pintado en 1925, se hallaba situado originalmente en el trasatlántico *Marqués de Comillas*, botado en el año 1926, en el rellano de la escalera que comunicaba el “hall” con el salón de música⁸³. En el comedor, continuando con el homenaje al marqués, había reposteros de seda con las armas de la Casa de Comillas, en medio de una decoración regionalista que aludía a las casas solariegas del norte de España.

80 BAYLE, Constantino, *El segundo marqués de Comillas...*, p. 324.

81 Claudio López Bru, por Federico Godoy Castro. Museo Marítimo de Barcelona. Firmado en el ángulo inferior derecho: F. Godoy. Cádiz. 1917. Federico Godoy Castro se formó desde 1878 en la Escuela Especial de Bellas Artes de Cádiz y después en la Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1893 y 1897, asentándose en Madrid. Regresó a Cádiz en 1902 como profesor de la Escuela de Bellas Artes de dicha ciudad y al año siguiente ingresó como Académico en la de Bellas Artes de San Fernando. Permaneció en Cádiz hasta que en 1929 pasa a ser profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Sobre Federico Godoy, *Federico Godoy pintor de Cádiz*, catálogo de la exposición, Caja San Fernando, 1999. BLOND GODOY, María África, “Federico Godoy, su vida y su obra”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 53-54 (1967), pp. 323-358.

82 Retrato de Claudio López por Fernando Álvarez de Sotomayor, ¿1925? Museo MAS de Santander, donación de la familia Pereda Pérez, aceptada por el Ayuntamiento de Santander el 10 de noviembre de 2008. Medidas: 185,5 x 140 cm., registro 1613. En *La Ilustración Española y Americana* se glosaba su figura y se trazaba su biografía en un artículo publicado el 30 de diciembre de 1918.

83 GONZÁLEZ ECHEGARAY, Rafael, *Los tres Comillas, semblanza biográfica de tres buques gemelos*, Madrid, Estades Artes Gráficas, 1962, p. 18.

En 1961 el vapor sufrió un devastador incendio en El Ferrol, que terminó con el barco, pero afortunadamente el cuadro había sido retirado meses antes. Reproduce la figura de los retratos de Salaverría y Godoy, pero lo inserta en un marco arquitectónico y un paisaje marítimo, además de añadirle un manto y otros detalles nuevos. Así, viste el uniforme de caballero de la orden de la Espuela de Oro, pero del cuello pende el Toisón de Oro, que le había sido concedido el 22 de enero de 1914, y no la insignia de la Espuela de Oro.

Como en los retratos anteriores, Claudio López lleva la banda y la Gran Cruz de la Orden de Carlos III, pero ahora añade una placa medio tapada por la banda, que parece la placa de la Gran Cruz de la Suprema Orden de Cristo, con la cruz (no visible) inserta en un círculo y rodeada de rayos de plata. Las medallas son las mismas de los retratos anteriores, es decir, de izquierda a derecha, las de la Mayoría de Edad de Alfonso XIII (de oro); la Regencia de María Cristina (de plata); y la Medalla del Somatén (de oro). El manto blanco sobre la silla, incluido por Sotomayor, es el de la Orden Suprema de Cristo, que le había sido concedida por el Papa en 1894⁸⁴. Era una antigua orden instituida por Juan XII el 14 de marzo de 1319, restaurada por el papa en 1905, y cuyo símbolo es la Cruz latina patada. El Breve de Pío X de la restauración indicaba “que ninguna otra le fuese superior en dignidad y que sobresaliese de todas las demás en grandeza y esplendor”.

Claudio López reunió las más importantes condecoraciones pontificias, como ninguno había tenido hasta entonces. Miguel Gascón en su biografía de Claudio López de 1925 le define como “modelo de caballero cristiano” y dice que “sólo el Marqués de Comillas, entre los católicos de todo el mundo, poseía las dos más altas condecoraciones pontificias: la Orden Suprema de Cristo y la de la Milicia Aurea”⁸⁵. Claudio López fue además Caballero de la Orden Pontificia de San Gregorio Magno, con cuyo uniforme acudió a la Consagración de España al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles el 30 de mayo de 1919.

El cuadro de Sotomayor fue comentado monográficamente en un artículo de Federico Leal (“El marqués de Comillas por Álvarez de Sotomayor”) incluido en *El Universo* el 15 de abril de 1927, describiendo “la figura marmórea, heroica e impenetrable del almirante creador de las nuevas flotas de la paz, junto con el milite esforzado de la armada de Cristo”, comparándole con el retrato de Andrea Doria. Después, el cuadro fue objeto de un poema escrito por el jesuita Ramón Cué y publicado en 1942, y que comienza así: “¡Qué bien retrató el pintor / al Marqués / mi señor...! / Así es, / cual lo vio

84 Según reseña el diario ABC, 47, 14 969 (26 de febrero de 1954), p. 1, que comenta la concesión de esta distinción a Francisco Franco.

85 GASCÓN, Miguel, *Luz sin sombra...*, p. 8.

Sotomayor”⁸⁶. Hay otra versión de este cuadro, más moderna, en el Banco de Crédito Industrial de Madrid, donde figura con el añadido de una inscripción en la parte superior, con una extraña cronología: “EX. S. D. CLAUDIO LOPEZ BRU MARQUES DE COMILLAS / 1853 – 1957 I PRESIDENTE DEL BANCO DE CREDITO INDUSTRIAL”.

El cuadro de Sotomayor fue reproducido en el libro de Camilo María Abad, *El Seminario Pontificio de Comillas*, de 1928, con la firma de Claudio López al pie⁸⁷. La reproducción fue realizada por la “Heliotipia de Kallmeyer y Gautier”, de Madrid. Otto Kallmeyer Fessel se estableció en Madrid como fototipista en 1914, fundando “Gráficas Kallmeyer”, y desarrolló una amplia carrera imprimiendo tarjetas postales, hasta su fallecimiento en 1968.

En el Palacio Moja de Barcelona hay además una versión, anónima y algo diferente, del retrato de Claudio López vistiendo el uniforme de la Orden de la Espuela de Oro y la capa de la Orden de Cristo, las dos distinciones pontificias, y con la banda de la orden de Carlos III.

La relación de Claudio López con el Papa quedó representada fielmente en un tríptico situado en el Palacio de Sobrellano en Comillas (Fig. 11). Como reacción a las implicaciones morales y religiosas del arte moderno de finales del siglo XIX –del realismo al modernismo y el simbolismo–, un grupo de artistas e intelectuales y amantes del arte, configuraron en 1893 en Barcelona una asociación artística católica, el “Círculo Artístico de San Lucas”. El Círculo se sumó a la gran Peregrinación obrera a Roma en homenaje al Papa, una iniciativa impulsada por los obispos españoles y protagonizada por el marqués de Comillas. En 1894 el Círculo exponía el pendón portado por los socios en la Peregrinación, pendón que había sido diseñado por Enrique Sagnier y que tenía una representación de la Virgen de la Merced, por Dionisio Baixeras, orlada por Alejandro de Riquer y dorada por Oliva y de Martí⁸⁸. Y el Círculo fue encargado de elaborar un tríptico en homenaje a Claudio López por su papel de impulsor de la Peregrinación, que fue considerada un éxito rotundo, y por ella el marqués de Comillas fue nombrado Caballero de Cristo por el Papa.

La sección central de la Junta Diocesana de la peregrinación a Roma del obispado de Barcelona se dirigió a las demás Juntas de España, tras obtener la aprobación y patrocinio de los cardenales de Sevilla y Valencia, así como la bendición del obispo de Barcelona, para abrir una suscripción que costeara “un recuerdo alegórico” como muestra de gratitud al marqués de Comillas,

86 CUÉ, Ramón S.J., *Comillas. Itinerario-Lírico*, Santander, Aldus, 1942.

87 ABAD, Camilo María, S.J.: *El Seminario Pontificio...*, entre pp. 176 y 177.

88 MARCHI, Maria Barbara, *Cercle Artístic de San Lluch 1839-2009: historia d'una institució referent per a la cultura barcelonina*, Tesis Doctoral, Dept. de Historia del Arte, Universitat de Barcelona, 2011.



Fig. 11. *Tríptico de la Peregrinación obrera a Roma, detalle*. Antoni Utrillo. 1894-95. Palacio de Sobrellano, Comillas

reconociendo que el éxito se debía a él. En la suscripción figurarían al frente los obispos y participarían los romeros y cuantos hubieran colaborado en la peregrinación. Este recuerdo alegórico es por tanto el tríptico que se encargaría al Círculo Artístico de San Lucas y que en diciembre de 1894 ya se estaba elaborando⁸⁹. Se trata de un Tríptico de madera y bronce diseñado por Juan Martorell y dirigida por Enrique Sagnier Villavecchia, con pinturas de Antoni Utrillo (firmadas en 1895), y esculturas de José Llimona (San Diego de Cádiz, San Juan de Ávila, la Purísima Concepción y Santiago o San Jorge), con la intervención en la fundición de bronce de los talleres del decorador Joan Riera y Casanovas (“Joan Riera tallista y constructor”) y del orfebre Federico Masriera. En febrero de 1896 la obra ya estaba terminada. Según *El Noticiero*, “figura el cuadro central el momento en que Su Santidad León XIII llevado en la silla gestatoria, rodeado de cardenales, obispos y altos dignatarios de

⁸⁹ *La Unión Católica*, VIII, 2223 (10 de diciembre de 1894), p. 3. La crónica se repetía el 16 de diciembre en *La Lectura dominical*, p. 11.

la corte pontificia, bendice a los peregrinos que apiñándose artísticamente en los dos cuadros laterales, le aclaman entusiastas”.

Y en uno de los cuadros laterales, donde figuran peregrinos con sus estandartes, “se ve al Excmo. Marqués de Comillas con el uniforme de la Orden de Cristo en actitud noble y severa saludando al Pontífice resultando tal vez el más notable de los retratos que hemos mencionado”⁹⁰.

El tríptico fue entregado el 12 de febrero de 1896 a Luisa Bru, madre de Claudio López, y a Eusebio Güell, comisionados para ello por el marqués⁹¹. Las pinturas recogen la peregrinación a Roma en 1894, bajo Pío X, patrocinada por Claudio López y organizada por el cardenal Cos y Macho, que llevaron a Roma a 20 000 obreros (algunas fuentes hablan de 16 000 y otras cifras) y 24 prelados. Por el lugar tan destacado que ocupa el tríptico en el palacio de Sobrellano, se comprende que la peregrinación fue considerada por Claudio López como uno de los mayores logros de su vida.

5. LA IMAGEN CIVIL DE CLAUDIO LÓPEZ

Las biografías tradicionales de Claudio López han transmitido una imagen amable y serena del personaje, enérgico pero de suaves modales, como lo describen José Manuel Pérez Sarmiento y Gabriel Ricardo España en 1924⁹², y Constantino Bayle en 1928⁹³. Esta imagen, que ciertamente es real, contrasta con el hombre de acción que también fue. Por ejemplo, en el mitin católico celebrado en Barcelona el 20 de enero de 1907, dirigido contra la Ley de Asociaciones, se produjeron incidentes, y “durante los desórdenes, el marqués de Comillas, al frente de un numeroso grupo de católicos, persiguió a los agresores que huían”⁹⁴.

Claudio López tenía que hacer frente a la enfermedad. El doctor que le trataba en París, Jean Casimir Félix Guyon, uno de los más importantes urólogos de la época, en 1897 le aconsejaba reposo y él acudía a tomar los baños en el mes de junio en Panticosa⁹⁵. La imposibilidad de tener descendencia debía ser entonces una de las principales preocupaciones de Claudio López, y además, quizá en relación con ello, padecía tuberculosis crónica, que ad-

90 Crónica reproducida en el semanario *La barretina*, V, 157 (14 de febrero de 1896), p. 2.

91 *El Aralar*, III, 602 (20 de febrero de 1896), p. 2.

92 *Monumento al Marqués de Comillas. Memoria descriptiva del Monumento y de los trabajos realizados por la Comisión Organizadora*. Cádiz, Rodríguez de Silva, 1924, pp. 8-9.

93 BAYLE, Constantino, *El segundo marqués de Comillas...*, p. 305.

94 *La Correspondencia de España*, LVIII, 17 876 (21 de enero de 1907), p. 3.

95 *El Bien Público*, XXVI, 7206 (11 de junio de 1897), pp. 1-2. Para cumplir con las prescripciones de reposo y tomar las aguas balnearias, Claudio López disponía de una casa en Caldetas (Barcelona), que encargó construir en 1883 a José Oriol Mestres.

quirió poco antes de cumplir los 30 años. Y en torno a 1900 dictó testamento, manifestando su “abatimiento físico y moral”⁹⁶.

Un reducido grupo de fotografías dan cuenta de su aspecto físico y sus actividades sociales al tiempo que señalan su renuencia a ser fotografiado. Una fotografía improvisada de Claudio López junto a un jesuita delante del Seminario de Comillas y antes de una fotografía “oficial”, obtenida en 1917, fue comentada por Camilo María Abad en 1928, señalando su natural resistencia a ser retratado a la vez que el trato cercano que mantenía con unos y otros:

“Una fotografía de los antiguos alumnos con los Marqueses se quería hacer, después de la Misa, en la gradería de entrada a la iglesia. Mientras se ultimaban los preparativos, el Marqués, con llaneza admirable, sentóse bajo los plátanos de la explanada, en lo primero que halló a mano, un cajón de embalar que por allí rodaba, sin que hubiera modo de hacerle cambiar de silla. Allí estuvo conversando muy familiar y expansivo con varios Padres, hasta que le entregaron el correo, que despachó en pocos minutos desde el improvisado gabinete. Cuando le indicaron que se iba a hacer la fotografía, después de resistirse un momento a formar en el grupo, como vio que se ponían el Sr. Nuncio y los Sres. Obispos, se resignó diciendo: ¡Vaya por Dios!”⁹⁷.

Una fotografía publicada por Miguel Gascón en su libro *Luz sin sombra. El marqués de Comillas*, Comillas, 1925, puede datarse en 1917, pues figura de modo muy similar a la fotografía publicada por Camilo María Abad junto a un sacerdote delante del seminario de Comillas y datada en ese año. Es probable que la silueta del marqués esté recortada y en origen fuera una fotografía del natural en un exterior, lo que explicaría la presencia del abrigo. Cabe la duda de si se trata de un fragmento de la fotografía “oficial” delante del Seminario de Comillas en 1917, que comenta Camilo María Abad. Ignoramos quién fue el fotógrafo. Enrique Faes, en su biografía del marqués del año 2009, recoge que se decía de él que “cualquiera de sus amigos vestía mejor que él” y que “como buen patriota, usaba siempre género español”, mientras otros refieren que compraba sus trajes “en Inglaterra y de la mejor calidad”, vistiendo “a tono con su condición social”⁹⁸.

En la revista mensual *Páginas Escolares*, de Gijón, del 1 de julio de 1925, se publicaba, junto a la fotografía de perfil del marqués de Comillas, el artículo de Federico Tedeschini titulado “Singular elogio del Marqués de Comillas del Nuncio de Su Santidad, Mons. Tedeschini”, en el que éste decía que Claudio López (fallecido el 18 de abril) “era un santo”, un “alma canonizable”; y entre sus virtudes alababa que “él se ha rodeado y cercado de una va-

96 Citado por FAES DÍAZ, Enrique, *Claudio López Bru...*, p. 339.

97 ABAD, Camilo María, S.J.: *El Seminario Pontificio de Comillas...*, p. 145.

98 FAES DÍAZ, Enrique, *Claudio López Bru...*, p. 337.

lla defensora e impenetrable: el secreto". Habla Tedeschini "de su extremada humildad y de su absoluto retraimiento", y menciona

"recompensas que acaso el mundo no conozca, porque, según su costumbre, el Marqués las ocultaba, basta con citar la Orden Suprema de Cristo y la Orden, tan elevada, de la Milicia Aurea, las cuales sólo en el Marqués pienso hayan ido asociadas"⁹⁹.

Sin duda se estaba pensando ya en la beatificación de Claudio López. El retrato de Claudio López pintado por Cristóbal Montserrat y Jorba¹⁰⁰ en 1925 debe tratarse de un homenaje póstumo al fallecer el marqués, destinándose a ser colocado en la Compañía General de Tabacos de Filipinas. Se le representa de medio cuerpo, y figura con vestimenta de gala, con pajarita y camisa de cuello alto blanco. El rostro evidencia ya el paso de los años y el semblante parece cansado.

Claudio López Bru fue retratado también al óleo por José María Vidal-Quadras y Villavecchia (Barcelona, 1891-1977)¹⁰¹, en un cuadro que se conserva en el Palacio Moja de Barcelona, de chaqueta, abrigo al brazo y gorra marinera en la mano, sobre el fondo de una bandera al viento, y contexto náutico. Sabemos que hizo un retrato del marqués de Comillas hacia 1940, y si era éste sería un retrato póstumo (Claudio falleció en 1925), pero el citado encargo podría ser para un retrato del marqués en ese momento, Juan Antonio Güell y López. Claudio López, además de Presidente de la Compañía Trasatlántica, fue, por lo que a la mar se refiere y en su vida particular, propietario de un yate de regatas, el *Ilet* de 15 metros, y que en 1917 ya había vendido¹⁰².

99 *Páginas Escolares*, Gijón, XXII, 239 (1 de julio de 1925), pp. 121-125.

100 En la esquelá del pintor Cristóbal Montserrat y Jorba, de 1935, éste figura como "Artista pintor. Congregante de la Purificación y San Francisco de Borja". Había nacido en Barcelona en 1869, pasando su infancia en Vilanova i la Geltrú. Fue discípulo de Luis Rigalt en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi, en Barcelona (1881-83), y estudió también en Madrid, probablemente en escuela privada, y en París. Fue miembro del Real Círculo Artístico de Barcelona. Fue un retratista muy prestigioso, contándose entre sus retratados Alfonso XIII y María Cristina (1888) y en general la alta sociedad de Barcelona, y también, sorprendentemente, Mussolini y Hitler.

101 José María Vidal-Quadras y Villavecchia (Barcelona, 1891-1977), miembro de una familia de banqueros catalanes, de niño estudió en Austria y Suiza; después en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, viajando a continuación por Italia, Francia y Austria. Fue discípulo de Hugo von Habermann (Dillingen, 1849-Munich, 1929) en Munich y de Félix Mestres Borrell (1872-1933) en Barcelona. Expuso en 1914 por primera vez; en 1919 tuvo su primera exposición individual; y en 1920 participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En 1927 contrajo matrimonio con Teresa Rosales Fernández de Castro, hija del que poco después sería director general de la Compañía General de Tabacos de Filipinas. Tras la guerra civil, durante la cual fue encarcelado, recibió numerosos encargos para retratar a la aristocracia barcelonesa, entre ellos uno del marqués de Comillas en 1940.

102 *El Adelanto*, Salamanca, XXXIII, 10 155 (9 de julio de 1917).

El cuadro parece reflejar un aspecto lúdico de la marina, pero también podría estar en relación con la Liga Marítima Española, a cuya Junta Central pertenecía Claudio López.

6. LOS MONUMENTOS

En la Alameda de Apodaca de Cádiz se alzó un monumento a Claudio López, segundo marqués de Comillas, obra del escultor catalán Antonio Parera, que fue inaugurado en 1922 (Fig. 12). La erección de un monumento dedicado a Claudio López en vida es un hecho muy sorprendente. La reacción que ello pudiera suscitar aconsejó rápidamente enmascararlo como un monumento de exaltación hispano-americana, y, consciente de la crítica que se le podría hacer, Claudio López se resistió al monumento y optó por no acudir a la inauguración.

El periódico de San Fernando (Cádiz) *El Justiciero* lanzó en 1908 la idea de un homenaje a Claudio López, Hijo Adoptivo de Cádiz, y, como señalaba el periódico *Cádiz por dentro* el 30 de octubre de ese año, “se desea levantar su estatua en sitio céntrico de Cádiz, como testimonio de perenne agradecimiento”¹⁰³. En *La Época*, el 18 de octubre se decía que el monumento, que asociaría a Cádiz, San Fernando y Puerto Real, se alzaría en la plaza de San Francisco, frente a la iglesia del mismo nombre y preveía que “la idea no contará con el beneplácito del ilustre marqués, cuya modestia es bien conocida”¹⁰⁴.

Diez años después, en 1918, el Cónsul de Colombia en Cádiz, José Manuel Pérez Sarmiento, retomó el tema, apoyado por la Real Academia Hispano-Americana de Cádiz y después por el Ayuntamiento de la ciudad. Se formó el 18 de agosto una Comisión Mixta de Concejales del Ayuntamiento y Académicos de la Hispano-Americana, bajo la presidencia del alcalde, abriéndose una suscripción, aunque Claudio López se opuso inicialmente al monumento escribiendo desde Comillas una carta al alcalde, Manuel García Noguerol, y al director de la Real Academia Hispano-Americana, Pelayo Quintero, el 29 de septiembre de 1918¹⁰⁵. Argumentaba Claudio López que era “injustificada gratitud”, pues la deuda que creían tener con él, ya la consideraba “saldada” con la muestra de “cariño”, y el proyecto chocaba con sus “arraigadas convicciones” personales. Claudio López “sólo cedió ante el criterio de las autoridades eclesiásticas y del Rey”¹⁰⁶.

103 *Cádiz por dentro*, I, 13 (30 de octubre de 1908), p. 1.

104 *La Época*, LX, 20 827 (18 de octubre de 1908), p. 2.

105 *El Cantábrico*, XXIV, 9121 (11 de agosto de 1918), p. 3.

106 FERNÁNDEZ REGATILLO, Eduardo, *Posiciones y artículos para el proceso...*, p. 67.



Fig. 12. Monumento a Claudio López. Antonio Parera. 1919-22. Cádiz

Fig. 13. Monumento a Claudio López. Alfredo Marinas. 1925. Bustiello (Asturias)

Lo que Pérez Sarmiento¹⁰⁷ proponía era hacer un monumento a la entrada del muelle de Cádiz, que además de la parte dedicada al marqués llevara algún símbolo que recordara la unión hispano-americana¹⁰⁸. Por su parte, Pelayo Quintero decía que “en la isla gaditana se exhibirá una obra de arte catalana”, uniendo Barcelona y Cádiz, pues catalán era el escultor y el monumento fue labrado en Cataluña. El 19 de julio de 1918, en *La Correspondencia de España* se decía que la Comisión artística de la Junta para el monumento había aprobado el proyecto del escultor catalán “Pereda” (quiere decir “Parera”) y que en octubre se pondría la primera piedra¹⁰⁹.

El monumento fue contratado con el escultor Antonio Parera¹¹⁰, “vecino

107 José Manuel Pérez Sarmiento fue durante 43 años miembro del cuerpo diplomático de Colombia, ejerciendo en Venezuela, Francia y España; investigó en los archivos españoles, publicó libros (entre ellos un manual para el cuerpo diplomático), sostuvo la revista “Colombia” y pronunció numerosas conferencias. Falleció en Bogotá el 6 de mayo de 1948. El Congreso de Colombia aprobó la Ley 42 de 1948, de 16 de noviembre, para honrar su memoria.

108 *La Gaceta de Tenerife*, VIII, 2465 (15 de agosto de 1918), p. 1.

109 *La Correspondencia de España*, LXX, 22 436 (19 de julio de 1918), p. 3.

110 Antonio Parera Saurina (Barcelona, 1868-1946), escultor y medallista, se formó en Madrid con el escultor Jerónimo Suñol y a partir de 1884 en la Academia de San Fernando, siendo

de Barcelona y Catedrático de la Escuela de Industrias y Bellas Artes de dicha Ciudad”, contrato que fue aprobado por la Comisión el 23 de septiembre de 1919. En dicho contrato se estipulaba que la cimentación quedaría a cargo de la Comisión o del Ayuntamiento, y el escultor se comprometía a modelar y dirigir la construcción del monumento. Éste emplearía en “la gradinata”, tazas de la fuente y contrafuertes, una piedra caliza más oscura que el resto, para resistir los efectos del agua. Desde la base, donde estarían situados un cóndor y un león, hasta donde se asentaría el Genio del Cristianismo se utilizaría la piedra de Murcia, azulada clara. El busto del marqués sería de mármol blanco de Carrara; la figura terminal, dos relieves y medallones serían de bronce; y la cruz y el ramo de olivo, del Genio, se harían de bronce dorado al fuego. El monumento, elevado sobre un parterre, mediría 10 metros de altura y 7,50 de anchura.

La primera piedra fue colocada el 8 de octubre de 1919¹¹¹. El Ayuntamiento, como estaba estipulado, se encargó de la cimentación; se abrió una cripta, donde habría de colocarse una biblioteca hispano-americana; y la base se construyó de mármol oscuro de Figueras, resistente a la humedad, mientras el resto del monumento se haría de piedra azulada de Murcia.

En julio de 1920 se produjo una reunión de la Comisión organizadora del homenaje a Claudio López, presidida por el alcalde de Cádiz, Francisco Clotet. En ella, “la maqueta del Monumento se acordó traerla a Cádiz para exponerla ante el público que desee apreciar las bellezas en la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes”¹¹². Fue el propio marqués quien retrasó la ejecución del monumento al negarse a posar para el escultor, quien tuvo que pedir en dos ocasiones al delegado de la Trasatlántica una fotografía de Claudio López. Cuando por fin se le envió la fotografía, el escultor contestó agradeciéndosela a Juan Carlos García de Sola el 20 de diciembre de 1920:

“Ahora precisamente estoy trabajando en el busto del homenajeado, y como puede suponer, todos cuantos elementos de consulta pueda alcanzar serán en beneficio de mi obra, ya que dada la extremada modestia del Sr. Marqués, hace que yo no pueda obtener de él un estudio personal de su cabeza, por juzgar dicho Sr. que no debe prestarse a ningún trabajo que tienda a dar facilidades a la preparación de un homenaje a su persona. Yo aplaudo su actitud y la

pensionado en Roma durante cuatro años a partir de 1888. Fue profesor de la Escuela de la Lonja de Barcelona desde 1897 y académico de las academias de Bellas Artes de San Jorge, San Fernando e Hispanoamericana (Cádiz). Estilísticamente evolucionó desde el clasicismo griego al modernismo. Desarrolló escultura religiosa, especialmente tras la guerra civil, y colaboró en varios monumentos: el de Alfonso XII en el Retiro de Madrid (donde hizo dos grupos escultóricos); el de los Asediados en Gerona; y otro en la Plaza de Cataluña (grupo de Gerona).

111 Según el diario *El Sol* (13 de agosto de 1919), p. 3, la primera piedra se colocó el día 12 de agosto de 1919.

112 *El Correo de Cádiz*, XII, 4088 (14 de julio de 1920), p. 2.

admiro, pero como artista encargado del monumento, no, pues la falta de datos restará forzosamente valor y mérito a mi obra"¹¹³.

A la dificultad de conseguir la fotografía del marqués se unió la escasa recaudación recogida por la suscripción abierta, especialmente en Barcelona, y hubo que acudir a un llamamiento a nuevos suscriptores, empezando por el rey y siguiendo por las altas autoridades, obispos, empresarios, etc., y esta vez se consiguió una cantidad suficiente¹¹⁴. En el periódico *La Libertad* del 28 de marzo de 1920 se informaba de que en breve llegaría a Cádiz el vapor *Legazpi* con 108 bultos que contenían el monumento del marqués¹¹⁵. Y en *La Veu de Catalunya* del 5 de agosto de 1922 se indicaba que ese día había quedado terminado el monumento al marqués de Comillas en Cádiz y "el projecte del monument es de l'escultor senyor Parera, havent fet els treballs l'escultor de Barcelona Joan Senable"¹¹⁶.

El monumento fue inaugurado el 12 de octubre de 1922, sin la presencia del marqués, al parecer en París para no tener que asistir, y la presidencia del infante don Carlos en representación del rey. En la inauguración del monumento el busto se hallaba cubierto por un tapiz pintado por Manuel Leal, en el cual, rodeado por una orla de estilo Renacimiento con los escudos de las Repúblicas hispano-americanas, se destacaba una Matrona, que representaba a Cádiz, cobijada bajo el pendón morado de Castilla, la cual señalaba en un mapa el camino hacia América; y se veía también la nao *Marigalante*.

El monumento está descrito en el libro conmemorativo publicado en 1924 por la Comisión Organizadora del homenaje a Claudio López:

"Sobre un basamento de planta irregular y dispuesto con especial maestría, según la importancia de cada símbolo, tenemos la agrupación que mantiene la idea representada: naves róstratas indican el carácter marítimo de la ofrenda: las bellas figuras de matronas representando a España y América con el león y el cóndor a los pies y el retrato de Cervantes en el centro, significan el pueblo hispano-americano unido por el idioma: la matrona sentada en curul asiento, protegiendo a un niño desnudo, al que muestra un gran libro, y tocada con guerrero casco y piel de león, es la Hispania engendradora de la Raza que acoge e instruye al elemento autóctono en vez de destruirlo, cual hicieron otras naciones. A los lados vemos dos grandes relieves que representan dos barcos, uno es la nao *Marigalante*, capitana de Colón en su segundo viaje; otro es el

113 Las cartas, de 20 de diciembre de 1920 y 14 de febrero de 1921 en Biblioteca de Temas Gaditanos "Juvencio Maeztu", de Cádiz. Publicado por FAES DÍAZ, Enrique, *Claudio López Bru...*, p. 331.

114 Listas de suscriptores en Barcelona fueron publicadas en distintos números de *La Veu de Catalunya*, por ejemplo el 13 de septiembre de 1922, cuando se llevaban recaudadas 123 154,67 pesetas, y no fue la última lista.

115 *La Libertad* (28 de marzo de 1920), p. 3.

116 *La Veu de Catalunya*, 32, 8225 (5 de agosto de 1922), p. 8.

vapor *Cantabria*, primero de la Compañía que partió de Cádiz para América.

Toda esta agrupación armoniosamente compuesta y sencillamente modelada, forman el basamento de donde arranca un gran pilar ante el cual sobre una columna de orden dórico (-es de orden jónico-) está el sencillo busto del Marqués labrado en mármol de Carrara. Decoran el pilar en su parte superior los escudos de España, Cádiz, Comillas y Academia Hispano-Americana y la parte posterior un medallón sobre un ancla y laureles con el busto de Colón. Corona y remata el Monumento una estatua en bronce inspirada en las clásicas representaciones de la Victoria, significando el Genio del Cristianismo, porque sin él no había Hispanoamérica y porque él es quien preside las grandes acciones”¹¹⁷.

Frente a las críticas de que la figura de Claudio López fuera sólo un busto, Pelayo Quintero Atauri, en el prólogo al libro conmemorativo del monumento, decía que el busto estaba situado en el centro del monumento y que era de mármol de Carrara, el material más noble empleado en este tipo de obras, y que se correspondía con la modestia del homenajeado. Justificaba que se hubiera levantado un monumento a alguien vida:

“Habrá, seguramente, muy pocas personas que en vida merezcan, como merece el Marqués de Comillas, el que su patria les dedique un Monumento artístico que sirva para recordar algo de cuanto se debe al esfuerzo generoso de tan benemérito patricio”.

Y subrayaba que el monumento se hizo por suscripción pública, sin apoyo oficial (hubo Comisiones para recaudar fondos en Barcelona y Cádiz).

El monumento estaba dedicado al marqués, pero inmerso en un mensaje de exaltación hispano-americana. Quintero Atauri decía que el monumento “es un emblema de paz”, y destacaba su “carácter hispano-americano”. Se había tenido en cuenta que de Cádiz había partido el segundo viaje de Colón, no para descubrir, sino para poblar y civilizar; también que en Cádiz tenía la Compañía Trasatlántica sus astilleros; y que Cádiz y la Compañía Trasatlántica fueron casi el único medio de comunicación con América “durante el cataclismo pasado” (guerra de Cuba).

En su pedestal sobresalen las proas de dos naves que representan las de Colón, que partió de la bahía de Cádiz en su segundo viaje a América; un león y un cóndor a los pies de dos matronas simbolizan a España y América, unidas por el retrato de Cervantes, que unifica los dos continentes mediante la lengua. En un lateral se representa en bronce el vapor-correo *Cantabria*, el primero de la Compañía Trasatlántica que viajó de Cádiz a América, y posteriormente embarrancó en La Gomera el 5 de marzo de 1862 cuando transportaba a Cuba al batallón San Marcial, siendo rescatado por un barco ruso. Y en el lado contrario, también en relieve en bronce, la nao *Marigalante*,

117 *Monumento al Marqués de Comillas. Memoria descriptiva del Monumento y de los trabajos realizados por la comisión organizadora*, Cádiz, Rodríguez de Silva, 1924.

capitana de Colón en su segundo viaje a América

Por encima, sobre una columna jónica, se halla el busto del marqués. Miguel Gascón, en 1925, recoge palabras de Parera: “En la parte anterior se da al busto del señor Marqués de Comillas el carácter sobrio y austero, que tan bien cuadra con sus virtudes”¹¹⁸. En la parte posterior del monumento figura una matrona que acoge a un niño con su derecha y sostiene un libro con su izquierda, representando a España que protege a América con las Leyes de Indias; y encima de este grupo un relieve con el retrato de Colón. Remata el monumento una “Niké” o “Victoria” alada, figura femenina que representa el “Genio del Cristianismo”¹¹⁹. El libro de François-René Chateaubriand titulado *El Genio del Cristianismo*, publicado en 1802, tuvo una enorme influencia en el catolicismo del siglo XIX y principios del XX, y también en la ideología de Claudio López y su entorno. Chateaubriand citaba allí al cristianismo como motor del progreso y también la superioridad del arte cristiano sobre cualquier otro tipo de arte. El monumento representa en su conjunto la ideología del segundo marqués de Comillas al coronarse con la representación del cristianismo y no con su busto, lo que contrasta con los monumentos dedicados a su padre en Comillas, Barcelona y Matagorda, que se coronaban con la estatua del primer marqués.

La crítica surgió donde nadie la esperaba, de un sector católico que no quería ni estatuas ni monumentos. En *Catalunya Social*, el 11 de julio de 1925 se publicó un artículo titulado “El monument al Marquès de Comillas”, donde se decía que mejor que un monumento con estatuas y lápidas, había que hacer una “fundación de propaganda de la fe y de defensa del orden”; y “Res d’estàtues, ni de làpides, que el temps i la malícia dels homes corsequem i destrueixen fatalment”¹²⁰. Pero en Cádiz se seguía insistiendo en 1925 en el homenaje al marqués, y allí la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes organizó un certamen, cuyo primer tema era una poesía bajo el título de “El caballero cristiano”; el segundo, una “Biografía del marqués”; el tercero, “Labor hispano-americana del marqués de Comillas”; el cuarto, “El marqués de Comillas y la cuestión social”; y el quinto, “Retrato al óleo del marqués de Comillas”¹²¹.

Otro monumento a Claudio López fue erigido inmediatamente después de su fallecimiento, en 1925, en Bustiello (Asturias), un poblado minero mo-

118 GASCÓN, Miguel, *Luz sin sombra...*, p. 18.

119 La iconografía del monumento, descrita por Enrique Deschamps en su artículo “Americanismo práctico y fecundo”, *La Esfera* IX, 444 (8 de julio de 1922), p. 8. Publica la maqueta del monumento.

120 *Catalunya Social*, 218 (11 de julio de 1925), p. 11.

121 *El Cantábrico* (10 de octubre de 1925).

delo erigido por la Sociedad Hullera Española (Fig. 13). Antonio López había fundado en 1881 la Sociedad, que adquirió las minas de Aller (concejo de Mieres, Asturias). En 1936, el coto minero de Aller tenía 10 concesiones carboneras con una producción anual de 900 000 toneladas y empleaba a 4000 obreros y a 311 técnicos y administrativos; poseía un ferrocarril de vía estrecha de 20 kilómetros, cuatro fábricas de aglomerados y una de ovoides. Como equipamiento social, tenía seis grupos escolares dobles, para 300 niños y niñas, 9 economatos y un sanatorio para 20 camas. Una parte de este conjunto lo constituía el poblado de Bustiello para albergar a un grupo seleccionado de trabajadores, que incluía capilla neorrománica (1890)¹²², el círculo obrero (1894), la casa del ingeniero (1898), la serie de casas de obreros (1898 y 1914), el hospital (1902), los colegios de niños (1906) y de niñas, economato, casa del médico, etc. En suma, todo un modelo de población minera, hoy bien conservado.

Tiene importancia el hecho de la ubicación del monumento en el propio poblado minero de la “Sociedad Hullera Española”, un poblado descrito de forma idealizada el día de la inauguración del monumento:

“Bustiello es como un ‘nacimiento’ de juguete; con sus casitas chiquitinas y enjabelgadas puestas en hilera, con sus huertos y sus calles rectas y empedradas. Bustiello es una finca de juguete con su iglesia garbosa y coquetona y sus colegios nutridísimos y los chalets de los ingenieros; con su puente saltando sobre el turbulento río y sus caminitos trepadores”¹²³.

Lo primero en levantarse fue la iglesia, y le siguió el “Círculo obrero” comenzado a construir en 1893, con la iglesia todavía en obras¹²⁴. El 1 de diciembre de 1893 Claudio López y su primo Santiago López asistieron a la colocación de la primera piedra del “Círculo”, concebido como una alternativa lúdica y cultural a la “taberna”, considerada como la perdición de los obreros.

Era en definitiva este poblado una muestra del paternalismo empresarial propuesto como modelo de sociedad católica. Y el complejo minero de Aller fue un “dique” en la confrontación con el movimiento obrero socialista, viviéndose momentos de gran violencia durante las sucesivas huelgas, sobre

122 “Termina de colocarse con brillante solemnidad la primera piedra de una nueva iglesia que a expensas del Excmo. Sr. Marqués de Comillas se va a levantar en su importante coto minero conocido en esta zona industrial con el nombre de ‘Minas de Aller’”. *La Unión Católica*, IV, 1107 (16 de diciembre de 1890), p. 2. Curiosamente, un artículo de Francisco Valles Antuña en *El Siglo futuro*, diario católico, del 9 de septiembre de 1887 (XIII, 3749, p. 1) expresaba la queja de que en las minas del marqués de Comillas no se respetaba el descanso dominical, impidiendo que los obreros pudieran acudir a Misa. Al contrario, citaba, las fábricas de Mieres y La Felguera, tenían iglesia y capellán.

123 *Región*, IV, 1084 (5 de diciembre de 1926), p. 2.

124 *El Suplemento* (tradicionalista), II, 139 (2 de diciembre de 1893), p. 3.

todo en 1919-20. “Para los socialistas de los otros cotos –escribió Bayle-, Aller equivalía a un dique. Intentaron socavarlo y lo consiguieron en parte. Es un episodio que costó sangre y se comentó largamente en España”.

El monumento en Bustiello se erigió en 1925, año de la muerte de Claudio López (aunque se inauguró en 1926), siendo obra del escultor Alfredo Marinas (Segovia, 1866-Madrid, 1953)¹²⁵. Representa en bronce la ofrenda floral de un obrero al patrono, que figura en busto de bronce sobre una base de piedra, y que contiene la dedicatoria del “personal de las minas de Aller”¹²⁶. El busto del marqués está tomado de la fotografía de Kaulak con el uniforme de la Orden de la Espuela de Oro. La verja que rodea el monumento está formada por los símbolos del trabajo minero, el pico y la pala. La forma del pedestal es un bloque de mármol a medio desbastar, y por delante un obrero tiende una corona vegetal al homenajeado¹²⁷.

El monumento fue inaugurado el 4 de diciembre de 1926, día de Santa Bárbara. Forma parte de la exaltación de Claudio López como patrono católico ejemplar, la tesis defendida por el jesuita Sisinio Nevares Marcos¹²⁸ en su libro *El patrono ejemplar. Una obra maestra de Acción Social* (Madrid, Razón y Fe, 1936).

Al poco tiempo de fallecer el marqués, hubo también un proyecto de monumento a Claudio López que se pretendía ubicar en la Universidad Pontificia de Comillas, en el centro de la plazoleta delante de la fachada del Seminario Mayor, sobre el promontorio “que a manera de Acrópolis se contempla desde el Palacio y carretera” y “a manera de atalaya que como la Minerva de Fidias defendía la Acrópolis”. Un escultor, del que ignoramos su nombre, planteó allí un monumento modesto, aunque su intención era hacer uno “de mayores vuelos”, a falta de conocer la opinión de la Compañía de Jesús. El escultor consideraba su proyecto como obra de concepción y sobriedad mo-

125 Aniceto Marinas estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1884 y fue luego Pensionado en Roma (1888-93), siendo posteriormente Catedrático de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Realizó varios monumentos públicos, como los de Alfonso XII en Madrid (1905), del Sagrado Corazón en el Cerro de los Ángeles (Getafe, 1919) o el de Velázquez, junto al Museo del Prado.

126 La inscripción dice: “Al Señor D. Claudio López Bru marqués de Comillas del personal de las minas de Aller. 1925”.

127 Una amplia descripción en *Región*, IV, 1084 (5 de diciembre de 1926), pp. 2-3.

128 Sisinio Nevares Marcos (Carrión de los Condes, 1878 – Valladolid, 1946) ingresó en la Compañía de Jesús en 1893, siguiendo cursos en Carrión, Burgos, Veruela, Tortosa y Oña, siendo ordenado sacerdote en 1908. Fue profesor en Deusto, desde donde tomó contacto con la realidad obrera de las minas vizcaínas. En Palencia fundó numerosos sindicatos agrarios católicos y en 1915 fundó en Valladolid la Casa Social Católica. Promovió la creación de la Confederación Nacional Católico-Agraria, reunión de los sindicatos católicos agrarios. A partir de 1925 comenzó a publicar, especialmente en *Razón y Fe*, y dirigió la Casa de Escritores jesuitas. Colaboró en Fomento Social y Acción Católica.

derna, “dentro de los más avanzados credos artísticos”, sin extravagancias. Tendría “medio busto” del marqués, de mármol, sobre un pilar cuadrado “a modo de estela”, de piedra de Escobedo de tono dorado. En el frente se situaría en bajorrelieve una matrona, representando a la Universidad, descubriendo su rostro apenado, cubierto con crespones de orfandad, con corona de bronce dorado, llevando en la mano una corona de siemprevivas con una cinta en la cual se situaría la leyenda en bronce dorado, “En eterna memoria”. En los costados, sendas cabezas de Hermes, con dos niños representando la Marina Mercante y la alta Industria, representación del “Genio del Marqués de Comillas” y su munificencia en la caridad. Las cabezas de los Hermes serían de expresión doliente, con las cuencas de los ojos vacíos, por donde correría el agua en gotas hasta un espacio donde se podría plantar un rosal silvestre, que quedaría como “rocío de los Hermes”. En la base del frente y del dorsal habría un ramillete de violetas. En el dorsal, se colocaría una placa de bronce dorado al fuego, donde se inscribirían los nombres de los donantes del monumento. Según el autor del proyecto, el aspecto “demasiado funerario” quedaba justificado por “la ideología moral y cristiana de D. Claudio López y Brú y la protección paternal que tuvo para los moradores de la Universidad Pontificia”, características del finado que “le dan derecho a que este monumento sea el testimonio de aquellos que le amaron, que no una pomposa manifestación de vanidad”¹²⁹.

7. HACIA LA BEATIFICACIÓN

La imagen de un santo moderno precisaba de una reflexión. Recoge Eduardo Fernández Regatillo, postulador de la causa de la beatificación de Claudio López, que en una ocasión, Pedro Pablo de Alarcón, miembro de la Junta Central de Acción Católica, preguntó: “¿Cómo representarán al Marqués de Comillas, cuando le pongan en los altares? Porque un santo de levita parece que no pega”. Y también recoge el testimonio de Manuel Arnús, que decía: “Con el Marqués no se puede negociar, pero como es San Claudio, hay que dejarle”¹³⁰. Sin duda era mejor representarle figuradamente por su santo patrono.

Eduardo Llorens Masdeu fue el pintor preferido por la familia López, tanto en Barcelona (Palacio Moja) como en Comillas (Palacio de Sobrellano; Seminario), y en 1892 firma cuatro tablas que formarían parte de los retablos de la iglesia del Seminario, con los santos patronos de diversos miembros de la familia López, entre ellos San Claudio. Los cuadros son óleos sobre tabla y presentan las figuras sobre fondo dorado con aplicación de yeso en relieve

129 AHUPC, leg. H-157.

130 FERNÁNDEZ REGATILLO, Eduardo, “Causa de beatificación...”, pp. 804-814.

a modo de tapiz vegetal, imitando a la pintura gótica del siglo XV, pero la figura deriva de un grabado del “Año Cristiano” que representa a San Victoriano, también con vestimenta militar¹³¹. Con este cuadro quedaba representado Claudio López en la iglesia de la Universidad Pontificia de Comillas por medio de su santo patrono, en compañía de gran parte de su familia, igualmente a través de sus patronos.

Claudio López falleció el 18 de abril de 1925, y fue enterrado en primera instancia en la Capilla-panteón del palacio de Sobrellano. Allí, “el cuerpo del benemérito patricio quedó depositado en la sepultura superior a la en que yace su madre, la marquesa viuda de Comillas, fallecida el 5 de octubre de 1905”¹³². Posteriormente sus restos fueron llevados a una capilla de la iglesia pública de la Universidad Pontificia de Comillas¹³³, para regresar finalmente a la Capilla-Panteón. Pero nunca se hizo para él un panteón con un grupo escultórico propio (actualmente se halla bajo un Cristo yacente de Agapito Vallmitjana que no le corresponde, pues es de fecha muy anterior al fallecimiento del marqués), y este hecho muestra una determinada idea religiosa de “humilitas” que tiene una larga tradición con la que Claudio López se sentiría identificado.

En líneas generales, la influencia de la Compañía de Jesús sobre los comportamientos de Claudio López resulta indudable. Los Ejercicios Espirituales de San Ignacio, al describir tres tipos de humildad, rechazan el “querer la honra”¹³⁴, prefiriendo “el oprobio con Cristo cubierto de oprobios en lugar de honores”; pero se declara que la humildad no es un bien absoluto y está limitada por el “servicio de Dios”. Santo Tomás había incorporado la idea de la superioridad del “bien común” sobre el “bien privado”, y por tanto la subordinación de las virtudes privadas al bien común, que puede exigir magnificencia. La Compañía de Jesús ya introdujo esta consideración en 1550 y la mantendría a lo largo de su historia. Ser representado Claudio López como “miles christi”¹³⁵ en su imagen más significativa elegida por los

131 CROISSET, Juan, *Año Cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año*, Vol. I, Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, 1852. Trad. de José Francisco de Isla, revisado por Justo Petano y Mazariegos. Grabado entre páginas 490 y 491.

132 *El Cantábrico*, XXXI 11 225 (21 de abril de 1925), pp. 1-2. En este artículo figuran fotografías del traslado de los restos de Claudio López a Comillas y una en la que figura el monumento funerario de Antonio López, primer marqués, señalando, equivocadamente, que es el que acogió los restos de Claudio.

133 *Diario de Burgos*, LXXXVII, 56 647 (24 de julio de 1977), p. 34. El Padre Cándido Marín propuso en 1947 trasladar al Seminario los restos de Claudio López y del Padre Tomás Gómez. Carta de Cándido Marín S.J. a Juan B. Jansens, en Roma. Logroño, 30 de junio de 1947. AHUPC, leg. 156 (carpeta 2).

134 La honra es el reconocimiento público del honor.

135 San Pablo (*Carta a los Efesios*, 6,11-17); Erasmo de Rotterdam (*Enchiridion Militis Christiani*, 1503).

jesuitas (Aula magna del Seminario de Comillas), significaba manifestar estar públicamente al servicio de Dios, dejando la humildad privada en segundo plano.

Pero además existía una larga tradición filosófica y literaria que exaltaba la compatibilidad entre la austeridad privada (“pietas”, “mores”) y la magnificencia pública (“publica magnificentia”) según el concepto del “decorum”, es decir la adecuación de la obra al fin propuesto y a lo que representa. Algunos gobernantes ya lo habían puesto en práctica (el emperador Augusto; Felipe II...). Manifestándose como austero en la vida privada y magnífico en lo público, Claudio López seguía así ideas neoestoicas, uniendo esta tradición de austeridad y magnificencia con la de la humildad religiosa y el servicio de Dios.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Camilo María S.J., *El Seminario Pontificio de Comillas. Historia de su fundación y primeros años (1881-1925)*, Madrid, Tipografía Católica, de Alberto Fontana, 1928.
- ÁLVAREZ LAITA, Francisco Javier, “Implicaciones industriales del plan de Escuela Maura-Ferrándiz”, en *Plan Ferrándiz. Poder Naval y Poder Marítimo*, XXXVII Jornadas de Historia Marítima, Cuadernos monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval 57, Madrid, 2008, pp. 65-86.
- ARNÚS, María del Mar, *Comillas, preludio de la modernidad*, Madrid, Electa, 1999.
- ASÚA, Miguel de, *El Marqués de Comillas. Biografía*, Cádiz, Real Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes, 1926.
- BAYLE, Constantino, *El segundo marqués de Comillas Don Claudio López Bru*, Madrid, Razón y Fe, 1928.
- BLOND GODOY, María África, “Federico Godoy, su vida y su obra”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 53-54 (1967), pp. 323-358.
- BORZELLO, Frances, *En casa. El interior doméstico en el arte*, Barcelona, Electa, 2006.
- CANCIO, Jesús, “La Universidad Pontificia de Comillas”, en *La Esfera*, XII, 587, 4 de abril de 1925, pp. 25-26.
- CASTROVIEJO NOBAJAS, Amando R., *Peregrinación obrera española a Roma en 1894. De Granada a Roma y regreso. Tres semanas de Peregrinación*, prólogo de Francisco Javier Simonet, Granada, imprenta de López Guevara, 1894.
- CROISSET, Juan, *Año Cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año*. Trad. de José Francisco de Isla, revisado por Justo Petano y Mazariegos, Vol. I, Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, 1852.
- CUÉ, Ramón S.J., *Comillas. Itinerario-Lírico*, Santander, Aldus, 1942.
- EISMAN LASAGA, Carmen, “La permanencia de la tradición en la pintura de retrato de Joaquín Diéguez”, *El arte español en épocas de transición*, IX Congreso Nacional CEHA, León, 29 de septiembre a 20 octubre 1992, Tomo II, Universidad de León, 1994, pp. 473-480.
- El Seminario y Universidad Pontificia de Comillas en el XXV aniversario de su fundación.*

1892. *Álbum conmemorativo*. 1917, Barcelona, Sociedad General de Publicaciones, 1918.
- FAES DÍAZ, Enrique, "Poder político y poder económico en la Restauración: una interpretación divina (la singular formulación del segundo Marqués de Comillas)", *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, 9 (2003), pp. 9-39.
- FAES DÍAZ, Enrique, *Claudio López Bru, Marqués de Comillas*, Madrid, Marcial Pons, 2009.
- FERNÁNDEZ REGATILLO, Eduardo, *Posiciones y artículos para el proceso sobre la fama de Santidad, virtudes y milagros del siervo de Dios Claudio López Brú, marqués de Comillas*, Santander y Madrid, Aldus, 1943.
- FERNÁNDEZ REGATILLO, Eduardo, "Causa de beatificación del Marqués de Comillas", *Sal Terrae*, XXXV, (dic. 1947), pp. 804-814.
- FERNÁNDEZ REGATILLO, Eduardo., *Un marqués modelo. El Siervo de Dios Claudio López Bru, segundo Marqués de Comillas*, Santander, Sal Terrae, 1950.
- GARCÍA-MARTÍN, Manuel, *Comillas modernista*, Barcelona, Catalana de Gas, 1993.
- GASCÓN, Miguel, *Luz sin sombra. El Marqués de Comillas*, Comillas, Sal Terrae, 1925.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo y REY REGUILLO, Fernando del, *La defensa armada contra la revolución. Una historia de las guardias cívicas en la España del siglo XX*, Madrid, CSIC, 1995.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, Rafael, *Los tres Comillas, semblanza biográfica de tres buques gemelos*, Madrid, Estades Artes Gráficas, 1962.
- GONZÁLEZ CAMINERO, Nemesio, *La pontificia Universidad de Comillas*, Comillas, Aldus, 1942.
- GUIJAR Y VELASCO, Santiago, *Un viaje a Roma. Peregrinación obrera española o sea el triunfo de la Religión*, Valladolid, Imp. de Leonardo Miñón, 1896.
- GUTIÉRREZ DÍAZ, Francisco, "Un pintor decimonónico afinado en Santander. José Sánchez y Sánchez", *Altamira*, 73 (2007), pp. 231-256.
- HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena y MANCEBO, María Fernanda, "El empréstito de 1896 y la política financiera en la guerra de Cuba", *Cuadernos de historia moderna y contemporánea* 1 (1980), pp. 141-170.
- KENT, Conrad, "Claudio López y Eusebio Güell: industriales como forjadores de cultura", en CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté y MAURER, Christopher (eds.), *La voluntad de humanismo. Homenaje a Juan de Marichal*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 107-120.
- La guerra hispano-yanqui*. Álbum episódico, ilustrado con 196 grabados, ed. La Vanguardia, Barcelona, tomo XIV, (¿1898?).
- MARCHI, Maria Barbara, *Cercle Artístic de San Lluch 1839-2009: historia d'una institució referent per a la cultura barcelonina*, Tesis Doctoral, Dept. de Historia del Arte, Universitat de Barcelona, 2011.
- MAURA Y GAMAZO, Gabriel, *Pequeña historia de una grandeza. El Marqués de Comillas*, Barcelona, José Porter, 1949.
- Monumento al Marqués de Comillas. Memoria descriptiva del Monumento y de los trabajos realizados por la Comisión Organizadora*, Cádiz, Rodríguez de Silva, 1924.
- NEVARES MARCOS, Sisinio, *El patrono ejemplar. Una obra maestra de Acción Social*, Madrid, Razón y Fe, 1936.

- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, vol. I, Madrid, Imprenta de Ramón Moreno, 1868.
- PAPÀSOGLI, Giorgio, *Il Marchese di Comillas*, Torino, Marietti Editori, 1959.
- PAPÀSOGLI, Giorgio, *El marqués de Comillas: Don Claudio López Bru*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas, 1984.
- PENSADO, Berta, *El Marqués de Comillas*, Madrid, Temas Españoles 83, 1954.
- Plan de señales para la flota de A. López y Comp^a que ha de maniobrar frente a Comillas en presencia de S.M. el Rey*, Santander, José M. Martínez, 1881.
- RODRIGO ALHARILLA, Martín, *Los Marqueses de Comillas, 1817-1925. Antonio y Claudio López*, Madrid, Lid, 2001.
- SAMA, Antonio, "Nuevas noticias sobre el joven Gaudí: los kioskos de Comillas", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 2^a época, 11 (abril 1991), pp. 37-52.

Orígenes, formación y testamento del escultor renacentista Arnaut Spierinck, o Arnao de Bruselas

Origins, training and testament of the Renaissance sculptor Arnaut Spierinck, or Arnao de Bruselas

Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA

Universidad de Cantabria

Departamento de Historia moderna y contemporánea

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo

Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

barrona@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7608-5923>

Fecha de envío: 2/09/2019 Aceptado: 21/10/2019

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 65-120

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2019.sep.02.02>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación I+D del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad HAR2016-77254-P



Resumen: El hallazgo del testamento del escultor renacentista Arnao de Bruselas permite saber que se llamaba Arnaut Spierinck y que tuvo un hermano Gil Spierinck que posiblemente se corresponda con el escultor y pintor que trabajó en Aldenarda de 1523 a 1536, sobre todo en la obra del ayuntamiento. En este último año Arnao aparece en la documentación de Zaragoza al ingresar en el taller de Damián Forment. Se aportan también algunos datos sobre el retablo mayor de Santa María de Palacio en Logroño, obra maestra de Arnao, y de otros retablos en los que intervino el escultor en Nalda –junto con Andrés de Araoz–, Torrecilla sobre Alesanco, Aldeanueva de Ebro y Tómalos en Torrecilla de Cameros, contratado por el pintor Juan de Rojas.

Palabras clave: Arnao de Bruselas; Arnaut Spierinck; Gilles Spierinck; Pauwels van der Schelden; Aldenarda; Audenarda; Escultura renacentista; Logroño; Zaragoza.

Abstract: The testament of the Renaissance sculptor Arnao of Brussels allows us to know that his name was Arnaut Spierinck and that he had a brother –Gil Spierinck– that possibly is the sculptor and painter who worked in Oudenaarde from 1523 to 1536, especially in the Town Hall. In this last year Arnao appears in one document in Zaragoza when joining the workshop of Damián Forment. This article also studies some new data about the altarpiece of Santa María de Palacio in Logroño, masterpiece of Arnao, and other altarpieces in Nalda – carved together with Andrés de Araoz–, Torrecilla sobre Alesanco, Aldeanueva de Ebro and Tómalos in Torrecilla de Cameros, hired by the painter Juan de Rojas.

Keywords: Arnaut Spierinck; Gilles Spierinck; Gillis Spierinck; Pauwels van der Schelden; Audenarde; Oudenaarde; Renaissance sculpture; Logroño; Zaragoza.

Arnao de Bruselas murió en Logroño a finales de 1564 o en los primeros días de 1565, poco después de modificar su testamento con un codicilo el día 22 de octubre¹. Entonces sustituyó a Juan Jiménez de Cabredo por Agustín Pérez como cabezalero testamentario. A su mujer, Mariana, la mantuvo en esta condición, pero la reemplazó como tutora de su hijo menor de edad, Cebrián, por el mismo Agustín. En este acto mencionó que previamente había otorgado testamento ante el escribano Rodrigo de Abecia, cuyos protocolos no se han conservado.

Sin embargo, se incorporó copia del testamento en una demanda del tutor y curador de su heredero contra los mayordomos de la logroñesa iglesia de Santa María de Palacio que llegó, en segunda instancia, a la sala de apelaciones del arzobispado de Zaragoza del que dependía jerárquicamente el obispado de Calahorra-La Calzada antes de que se constituyera el arzobispado de Burgos y se le adscribieran como sufragáneos los obispados de Calahorra-La Calzada y Pamplona. El testamento lo había otorgado tres días antes del codicilo, el 19 de octubre. Arnao había enfermado durante el brote de peste que padeció Logroño a finales del verano de 1564². Varios testigos de la demanda así lo declararon: que había fallecido durante la peste del verano de 1564, aunque hemos visto que seguía vivo a finales de octubre y aún el 20 de noviembre, fecha en la que los mayordomos de Santa María de Palacio hicieron un memorial de lo que adeudaban a Arnao³. El 16 de febrero de 1565 Agustín Pérez acudió con Cebrián de Bruselas ante el teniente de corregidor de Logroño para pedir confirmación de la tutoría y curaduría del pequeño. Este tipo de acto solía producirse poco después del fallecimiento del padre del menor, aunque cabe la posibilidad de que esperara a la muerte de Mariana, la madre⁴.

1 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*, Logroño, Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño, 2009, p. 19 del CD, doc. 1.

2 Archivo Diocesano de Zaragoza (ADZ), Apelaciones, C. 210.8.

3 “A maese Arnao del retablo [...] 210 795 maravedis”; ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Las artes en la iglesia Imperial de Santa María de Palacio de Logroño (siglos XII al XVII)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (IER), 1995, p. 223, doc. 23. Los mayordomos debían tener noticia de la enfermedad de Arnao y de su mal estado de salud ya que pusieron este revelador título a la “Memoria de lo que oy 20 de noviembre de 1564 se halla que debe la Yglesia de plazos pasados y por venir, fuera de salarios ordinarios, para que se provea y quando se pague no haya error de ello”. Uno de los sacerdotes de la iglesia era hermano de Agustín Pérez.

4 ADZ, Apelaciones, C. 210.8. Agustín Pérez se presentó ante Álvaro Ortiz, teniente de corregidor de Logroño, y comunicó que Arnao le había dejado la tutela y curaduría de su único hijo, Cebrián. Visto que el menor parecía tener 5 o 6 años, el teniente de corregidor lo confirmó como tutor y curador tras jurar una administración fiel de los bienes del menor, que mantendría libro de cuentas y proseguiría sus pleitos y causas. Como Cebrián era rico —“regalado”—, con una hacienda de más de 2000 ducados, permitió al tutor y curador un gasto de alimentos de medio real diario.



Fig. 1. Escudos de armas de Sicilia, Güeldres y Ferrette. Gillis Spierinck. 1528. *Volkszaal* y segundo piso del ayuntamiento de Aldenarda (Flandes, Bélgica)

Uno de los aspectos más interesantes del testamento es que mencionó el nombre y el apellido de su padre y de uno de sus hermanos, por lo que se puede intentar establecer relación con los artistas que permanecieron en Países Bajos. Como se sabe, era muy frecuente que los artistas venidos del Norte de Europa modificaran sus apellidos en España y resulta imposible, en la mayor parte de los casos, establecer relaciones estilísticas concretas. Seguramente observaron que los españoles tenían dificultades de transcripción de su fonética y la mayor parte adoptó el lugar o país de procedencia: Flamenco, de Flandes, Picardo, de Amberes, de Bolduque, de Cambray, de Bruselas... Hubo excepciones. El bretón Juan Guas transliteró en castellano su apellido neerlandés –Was– y así evitó cualquier problema de identificación de su firma ante los escribanos del reino. El caso más conocido en el territorio del obispado de Calahorra-La Calzada es el de Guyot de Beaugrant, que mantuvo el nombre y el apellido firmando con mucha claridad dentro de una cartela. En Zaragoza, el 10 de septiembre de 1536, en el primer acto notarial conocido Spierinck fue presentado como “Arnaut de Bruselles, natural de la ciudad de Bruselles de la tierra de Brabant de Flandes”⁵. La documentación posterior lo nombró siempre como Arnao de Bruselas.

5 MORTE GARCÍA, Carmen y AZPILICUETA, Miguel, “Arnaut de Bruselas en el taller del escultor Damián Forment”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 35 (1989), p. 68; MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2009, Apéndice documental, pp. 435-436 doc. 407.

Conviene también recordar que en este acto declaró que no sabía firmar, de modo que vino a España con una preparación práctica, pero sin demasiada instrucción. Muchos años después, en el pleito sobre el retablo mayor de Santa María de Palacio, Agustín Pérez argumentó que no sabía escribir. Si damos por buena esta declaración no habría aprendido nunca, aunque Criado Mainar transcribió un documento autógrafo de Arnao de Bruselas fechado en junio de 1558⁶.

Hemos visto que, al redactar el testamento y el codicilo, Arnao estaba enfermo y, como debía temer que también murieran su esposa y su hijo, se acordó de sus parientes. Escultor magníficamente bien dotado y emprendedor, había amasado una considerable fortuna que se cifró en más de 2000 ducados. Había de estar orgulloso del éxito logrado y quiso que su familia lo supiera y se beneficiara, aunque se deduce del testamento que no tenía noticias familiares probablemente desde los años de su llegada a España. En Logroño fue propietario de una huerta, una casa y un amplio taller que años después adquirió Juan Fernández de Vallejo⁷. Legó una considerable cantidad de dinero a un compatriota –Juan Flamenco– que era zapatero de Santo Domingo de la Calzada, pero en el caso de que su hijo Cebrián muriese “antes que yo o despues menor de edad” le impuso la obligación de buscar y avisar “a mys dehudos para que bengan a heredar my haçienda y para que sepa los que a de llamar digo que my padre se deçia Tosan Espirin vecino de Bruselas y un hermano que se dize Gil Espirin”. El texto confirma que, como había declarado en Zaragoza en 1536, era originario de Bruselas. De otra cláusula testamentaria se deduce que, desde que llegara a España, no había mantenido contacto con su familia, pues desconocía si habían nacido otros hermanos con posterioridad a su establecimiento. Así, fuera de las mandas ordenadas, declaró heredero universal

“en todos mys bienes restantes a Çibrian my hijo / y si el dicho my hijo fallesçiere menor de hedad de poder testar mando que mys bienes bengan al dicho my padre o hermanos o hermanas que paresçieren y fincaren ser vibos vecinos de Bruselas como se contiene en el capitulo e manda del dicho Juan Flamenco y si faltaren padre o hermanos benga a los parientes mas propincos”.

6 CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 1996, p. 737. Se trata de cuatro albaranes aparentemente autógrafos y firmados por Arnao –como Bruselas o Ar^o Bruselas– de junio a diciembre de 1558. Son de letra cursiva bien elaborada y habría que comprobar si, como veremos que sucedió en Logroño, fueron escritos enteramente por el mayordomo de la seo. Agradezco al profesor Criado Mainar la copia que me ha proporcionado de los cuatro recibís a cuenta de la obra del trascoro.

7 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Juan Fernández de Vallejo y el taller de Arnao de Bruselas”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología arte (BSAAarte)*, 79 (2013), pp. 35-58.

El apellido Spirin se ha mantenido hasta nuestros días en Bélgica, pero son más habituales otras formas: Spierinck, Spierinckx, Spierincks, Spirinck, Spieringh, Spierinx, Spirinc... El hermano citado se puede identificar con Gilles o Gillis Spierinck que está documentado, entre 1523 y 1536, como escultor y pintor en obras del ayuntamiento de Aldenarda o Audenarda (Audenarde/Oudenaarde) y en un retablo de la iglesia de Nokere, localidad cercana a la ciudad anterior (Fig. 1). Es posible que su padre también se dedicara a alguno de los oficios de tratamiento de la madera. Tosan ha de ser la forma castellanizada de Toussaint. Pronunciado en francés por Arnao, el escribano hubo de transcribirlo conforme a su fonética, o mejor, según lo entendió. Se puede plantear como hipótesis que Arnao hubo de formarse en el taller familiar, o a la vera de su hermano. Las obras del ayuntamiento de Aldenarda, donde Gillis Spierinck tuvo un relativo protagonismo, finalizaron en el verano de 1536. Puede ser significativo que el 10 de septiembre de ese mismo año Arnaut de Bruselles, entrara en el taller zaragozano de Damián Forment. Al llegar era seguramente un virtuoso oficial, pero en España perfeccionó su estilo, adoptó por completo las formas del Renacimiento y acabó siendo uno de los más extraordinarios escultores de su tiempo.

1. UN PRIMER SPIERINCK EN ESPAÑA

Años antes de que Arnao firmara un contrato de colaboración con Damián Forment, había llegado otro imaginero de apellido Spirin: Girart Spirinch. Dado que en Países Bajos fue muy frecuente que los oficios se mantuvieran por generaciones no se puede descartar –ni tampoco establecer vínculo alguno– que el imaginero Spirinch perteneciera al mismo tronco familiar que Arnao, de la generación del padre o del abuelo de éste.

Girart o Gilart Spirinch o Spirich/Espirich, es mencionado en la documentación como Gerard, Gelart, “Girardum Spirin, ymaginarium; “magistrum Girardum, alamanum”; Gerardum, alamanum ymaginarium”, “Girardo Spirinch, ymaginerio”; “Girardo Spirinch, ymaginerio”; “Geraldus Sperinch, alemmannus ymaginarius”; “Mestre Girart, ymaginayre”, Garau Spirinch y Gilart Espiriuqt que pudiera ser la forma más cercana al apellido si en el documento escribieron Espirinqt. Las diversas grafías señaladas parece que se corresponden con un mismo imaginero, aunque se han manifestado ciertas dudas sobre si todas las menciones en Cataluña a mestre Girart se refieren a Girart Spirinch⁸.

8 YEGUAS I GASSÓ, Joan, *L'escultura a Catalunya entre 1490 i 1575. De la tradició medieval a la difusió i consolidació de les formes "a la romana"*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2001 pp. 81-84; JARDÍ ANGUERA, Montserrat, *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local*, Barcelona,

Está documentado en Barcelona desde diciembre de 1508 hasta su fallecimiento ocurrido poco antes del 30 de junio de 1522⁹ y fue uno de los más importantes imagineros que trabajaron en Cataluña en las primeras décadas del siglo XVI. El 13 de diciembre de 1508, junto con los carpinteros gerundenses Bernat Casals y Pedro Robán, seguramente el castellano Pedro Robredo, contrató la imagen titular del retablo de San Andrés de Palomar, obra que los carpinteros tenían comprometido realizar desde junio. En 1510 Girart Johan –identificado con Spirinch por Madurell– debía tallar las figuras de San Pedro y San Pablo para Santa María del Pino de Barcelona. En agosto del mismo año capituló la imagen titular del retablo de San Cugat del Vallés y dos columnas. De 1513 a 1515 trabajó en los órganos y en la trona de Santa María del Mar de Barcelona. Es posible que acompañara al pintor napolitano Nicolau de Credença desde 1509 y es seguro que colaboraron en 1514 y 1515: Spirinch se encargó de la estructura y las imágenes del retablo de San Miguel de Montserrat y de la figura de San Bartolomé en el retablo mayor de Bellpuig. En 1515 entraron como aprendices en su obrador Gaspar Granollers y Johannes Just, originario de Euzon en el Imperio alemán –tal vez Eupen en Limburgo, ahora provincia de Lieja–. En 1517 tomó otro aprendiz: Joan Benet, francés de 18 años natural de Tours que Yeguas identifica con Joan de Tours o Joan de Torres¹⁰, escultor que colaboró más tarde con Martín Díez de Liatzaso; fue uno de los tasadores del retablo de Poblet dirigido por Damián Forment¹¹.

Universidad de Barcelona, Tesis doctoral, 2006, pp. 272-274; http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/35592/4/03.MJA_CAP_3.pdf.

9 Los datos básicos de la biografía de Spirinch los trazó, MADURELL MARIMÓN, José M^a, “Escultores renacentistas en Cataluña”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, V, 3-4 (1947), pp. 238-242, 278, 303-305. También, BASSEGODA Y AMIGÓ, Bonaventura, *Santa María de la Mar: monografía histórico-artística*, Barcelona, Fills de J. Thomas, 1925, I, pp. 262-263, 411-413; AINAUD, J[oa]n y VERRIÉ, F[rederic] P[au], “El retablo del altar mayor del Monasterio de San Cugat del Vallés y su historia”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I, 1 (1941), p. 35 y docs. XIII-XIX en pp. 49-51; MADURELL MARIMÓN, José M^a, “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I, 3 (1943), p. 88, nota 141; YEGUAS I GASSÓ, Joan, *L'escultura a Catalunya...*, pp. 81-84; YEGUAS I GASSÓ, Joan, “Obres al convent de Bellpuig (1507-1535)”, *Urtx: revista cultural de l'Urgell*, 17 (2004), pp. 139-142 y 146-147; JARDÍ ANGUERA, Montserrat, *Mestres entalladors...*, pp. 271-276; YEGUAS I GASSÓ, Joan, “Encàrrecs artístics (1505-1517) derivats del testament de Galceran de Requesens: Barcelona, Montserrat i Palamós”, *Estudis del Baix Empordà*, 34 (2015), pp. 229.

10 YEGUAS I GASSÓ, Joan, *L'escultura a Catalunya...*, p. 84.

11 MADURELL MARIMÓN, José M^a, “Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña. Martín Díez de Liatzaso”, *Anales y Boletín de los Museos d Arte de Barcelona*, III, 1 (1945), pp. 10-28, 42-43. GARRIGA RIERA, Joaquim, “Un ‘escultor sin obra’ del siglo XVI: mestre Joan de Tours, imaginaire, ciutadà de Barcelona”, *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1995, pp. 343-355; YEGUAS I GASSÓ, Joan, “So-

El 30 de junio de 1522 el lugarteniente del baile general de Cataluña informó al baile de Lérida que había muerto en Guisona “un home alemany qui’s nomenave mestre Girart, ymaginayre”¹² y que el obispo de Lérida le adeudaba 20 ducados de un retablo finalizado y otros 20, los beneficiados de una cofradía identificada por Madurell como la de Santa María la Antigua de la seo ilderdense.

Se ha considerado que era de origen centroeuropeo y concretamente alemán, pero todos los artistas de los siglos XV y XVI con el apellido Spierin, Spierincks, Spirincks, Spierinck... registrados en el diccionario AKL son neerlandeses¹³. Ciertamente el Brabante formaba parte del Imperio alemán y Girart pudo presentarse con todo merecimiento como “magistrum Girardum, alamanum”¹⁴ y se comprende que dijera “yo no sé escriure la letra catalana perquè yo só alamanum”¹⁵.

2. LA OBRA DEL AYUNTAMIENTO DE ALDENARDA Y LA ESCULTURA DE GILLES/GILLIS SPIERINCK

El ayuntamiento de Aldenarda (Flandes) se levantó rápidamente de 1526 a 1536 y es uno de los ejemplos más conseguidos de edificio público al modo del Gótico de Brabante, junto con los de Bruselas y Lovaina. Construido con piedra local, poco resistente a la intemperie, se renovó completamente con piedra francesa en el siglo XIX. Las piedras originales y casi toda la decoración escultórica exterior fueron sustituidas piedra a piedra¹⁶. En el edificio

bre l’escultor Martí Díez de Liatzasolo (circa 1500-1583)”, *Locus Amoenus*, 5 (2000-2001), pp. 179-194; YEGUAS I GASSÓ, Joan, *L’escultura a Catalunya...*, pp. 182-186.

12 MADURELL MARIMÓN, José M^a, “Escultores renacentistas...”, p. 313, doc. 40.

13 AKL *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* y, especialmente, *Allgemeines Künstlerlexikon Internationale Künstlerdatenbank. AKL-World Biographical Dictionary of Artists*, München – Leipzig, Thomsom. K. G. Saur Electronic Publishing, 2005, 20 ed. en CD (existe edición posterior *online* de De Gruyter).

14 Freixas señaló que podía ser alemán o flamenco, en realidad posiblemente del Brabante. FREIXAS I CAMPS, Pere, “Documents per a l’art renaixentista català. L’escultura gironina a la primera meitat del Cinc-cents”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, 28 (1986), p. 253, nota 18.

15 AINAUD, J[Joan] y VERRIÉ, F[rederic] P[au], “El retablo del altar...”, p. 50, doc. XIX del 1 de mayo de 1511.

16 VAN KERKHOVEN, Geertrui, “Steenrijk stadhuis Oudenaarde”, *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen (OKV)*, 1 (2003), p. 13. Argumenta que el ayuntamiento se ha renovado piedra a piedra pero que conserva el aspecto original hasta en el más mínimo detalle. Aprovecho para agradecer la atención de Hilde Avet y de Geertrui van Kerkhoven del MOU (Museum Oudenaarde en de Vlaamse Ardennen), pues nos facilitaron poder ver y fotografiar las zapatas de la *volkszaal*. Igualmente agradezco a Jan Plantinga la ayuda que me ha prestado con la variante del neerlandés antiguo presente en la documentación de Aldenarda.

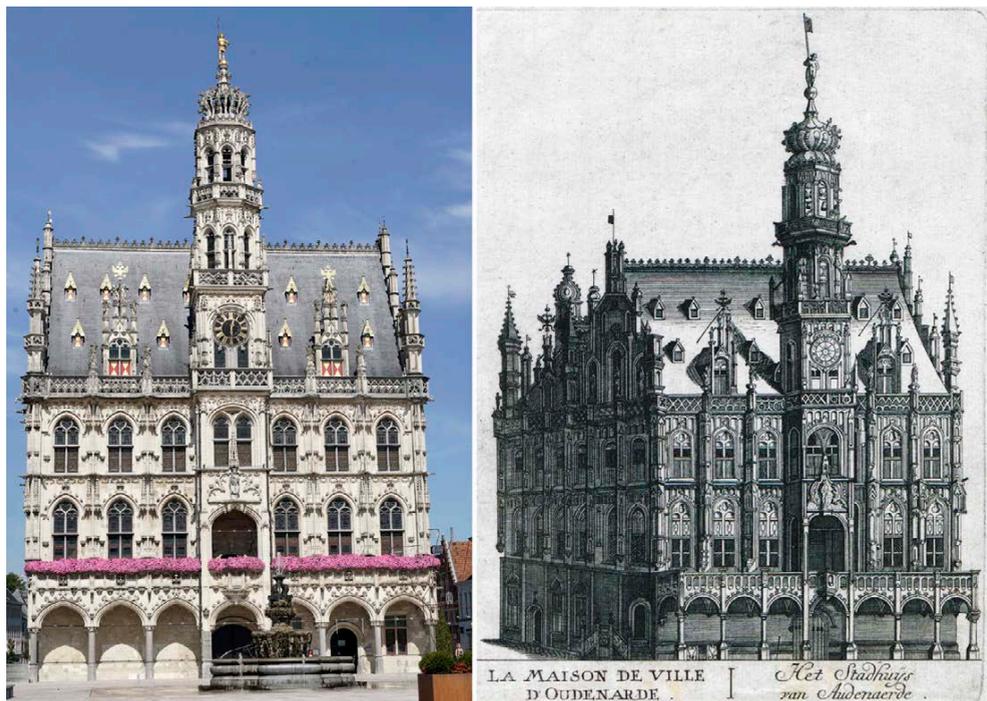


Fig. 2. Ayuntamiento. Hendrik van Pede y Willem de Ronde. 1526-1536. Aldenarda
 Fig. 3. Ayuntamiento de Aldenarda. 1711. Museum Plantin Moretus de Amberes

original se habían empleado materiales del país para el revestimiento exterior: piedra de Écaussinnes o Arquennes para las galerías, columnas y ventanas, y piedra de Avesnes para las figuras¹⁷ (Figs. 2 y 5).

17 Además, establecieron que los ladrillos se fabricaran en lugares bordeados por el Escalda: en Berchem, Zwijnaarde y Amberes. La madera la trajeron de Mons (Bergen) y Valenciennes en Henao (Hainaut/Henegouwen), y de Tournay (Tournai/Doornik). El hierro, de España; VAN DER MEERSCH, Désiré Joseph, "Description architectonique de l'hôtel-de-ville d'Audenarde, considéré comme monument du génie d'Artistes Belges du XVI^e siècle", *Messenger des sciences et des arts*, 6 (1829-1830), Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, pp. 81-84 y 101; VAN CAUWENBERGHE, Edouard-Fr., *Lettres sur l'histoire d'Audenarde*, Audenarde, F. van Peteghem-Ronsse, [1847], p. 211; VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, "Documenten. Fakende de Bouwing van het Stadhuis te Audenaerde", en *Audenaerdsche mengelingen*, 3^{de} Deel, Audenaerde, Drukkery van F. van Peteghem-Ronsse, 1848, pp. 322, 336-362. La piedra de Écaussinnes y Arquennes es la llamada piedra azul de Henao –"blauwe steenen... eschaudien steenen", "exauchiensteenen", "Cauchines of Herkines", "ordunsteenen"–. La piedra de Avesnes –Avesnes-Le-Sec, en Henao, entre Valenciennes y Cambray– es una piedra blanca usada en catedrales y ayuntamientos –"avennesteen", en la documentación de Aldenarda–. Explotada en galerías subterráneas, se trabaja fácilmente, pero le afectan las heladas. Fue empleada en los ayuntamientos de Lovaina y Aldenarda y ha sido reemplazada por otra piedra semejante traída de Lorena y Borgoña. Se comenta la piedra blanca de Avesnes utilizada para

Contamos con un grabado de 1711¹⁸ (Fig. 3) que ha sido abierto con detalle suficiente como para asegurar que la obra actual sigue fielmente la original. Ha perdido figuras del remate y las esculturas de Felipe el Hermoso como rey de Castilla, del emperador, de sus esposas y de los hijos de Carlos V en la galería exterior¹⁹. Persevera la figura en metal dorado conocida como *Hanske de krijger* –Juan el guerrero– que remata la torre y parece representar a un soldado imperial enarbolando el pendón de la ciudad. Muy dañadas han llegado las figuras alegóricas de las virtudes –en mejor estado se conserva la Justicia– situadas, como las imágenes de los reyes, en el remate de los pilares que separan los paños del edificio. Igualmente perviven algunos amorcillos originales y algunas otras imágenes.

En el exterior, son fruto de la restauración los *putti* que levantan las armas imperiales –éstas en hierro dorado– en el adorno de las ventanas del tejado. Las figuras las hizo Pauwels van der Schelden y los amorcillos son semejantes a los que se ven en el portal de la cámara de los regidores. En cambio, la imagen de María situada en el primer cuerpo del *beffroi/belfort* –casi siempre se denomina *torre* en la documentación de Aldenarda– se encargó a Adriaen van Hoorick²⁰ –ahora completamente rehecha–. Tampoco se han conservado las figuras de los profetas, de los planetas ni los animales que estaban en las galerías del *beffroi*.

El emperador Carlos residió brevemente en Aldenarda en 1521 mientras se resolvía el sitio de Tournay. Charles de Lalaing, que era chambelán desde tiempos de Maximiliano, gobernador del castillo de Borgoña en Aldenarda y hermano de Antoine de Lalaing –conde de Hoogstraten y acompañante de Carlos en su primer viaje a España–, acogió al rey y en 1522 fue recom-

tallar estatuas en, CHRISTYN, Jean Baptiste, *Les Delices des Pais-Bas contenant une description generale des XVII Provinces. Edition nouvelle, divisée en III Volumes, augmentée de plusieurs remarques curieuse, & enrichie de figures*, Brusselle, chez François Foppens, 1711, T. II, p. 54

18 CHRISTYN, Jean Baptiste, *Les Delices des Pais-Bas...*, T. I, pp. 282-283.

19 Van der Meersch vio las figuras antes de que comenzaran las labores de restauración. Comentó que, en el remate superior, estaban las estatuas del emperador, y las de los reyes de Castilla, Francia e Inglaterra y sus esposas. VAN DER MEERSCH, Désiré Joseph, "Description architectonique...", pp. 89-90. Algunas fotografías antiguas muestran estas estatuas de difícil identificación. En las cuentas municipales se mencionan las figuras del rey Felipe y de Carlos V, así como del rey de Inglaterra, las esposas y los hijos del emperador: VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, "Documenten...", pp. 480-483. Las talló Pauwels van der Schelden y las policromaron Gillis Spierinck, Antonie Membre, Philips Crauwer, Bauwin Ogiers, Jooris Berber, Pauwels Caen, Stevin de Bleekere y Jooris Moerman.

20 LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, "Documenten...", pp. 461-463; la talló con la colaboración de Pieter Bayback. A Van der Schelden le pagaron otra María situada en la *Baerpoorte* (p. 480).

pensado con el título de conde de Lalaing²¹. En este último año nació en la ciudad Margarita de Parma, fruto de los amores del joven rey con Johanna van der Gheynst, hermosa huérfana que vivía bajo la protección y al servicio del chambelán y de su esposa. Estos acontecimientos pudieron repercutir en el grandioso empeño por construir un nuevo edificio municipal.

Años más tarde, Aldenarda fue una de las ciudades que se rebelaron contra la política de Felipe II. Tomada por los calvinistas, fue recuperada por Alejandro Farnesio en 1582, benévolo con los habitantes de la ciudad, como hijo de Margarita de Parma. En el siglo XVII, fue asaltada por los franceses comandados por el duque de Orleans en 1658 pero devuelta a España en el Tratado de los Pirineos. Vuelta a tomar por Francia en 1667, la retuvo para sí en el Tratado de Aquisgrán de 1668. Asediada por el príncipe de Orange en 1674, fue restituida a España por el Tratado de Nimega de 1678. Fatalmente ardió una gran parte de la villa durante el bombardeo francés de los días 24 y 25 de marzo de 1684 dirigido por Louis de Crevant, mariscal d'Humières.

A pesar de tan azarosa historia, el ayuntamiento conserva bien las principales salas del interior, cuyas paredes, ventanas y vidrieras fueron redecoradas en el siglo XIX.

Desde 1505 los munícipes tuvieron el deseo de ampliar el ayuntamiento y solicitaron planos de una nueva torre o *beffroi* al arquitecto Jan van der Eecken, que trabajaba en la torre de Santa Walburga. El proyecto no se edificó porque optaron por un plan más ambicioso. En 1525 encargaron trazas a Jan Stassius y Laurens de Vaddere, maestros de obra del ayuntamiento de Gante, pero se inclinaron por la propuesta de Hendrik van Pede o van Pe, arquitecto de Bruselas²². A continuación, contrataron la obra con él y con el aparejador Willem de Ronde, arquitecto bruselense que era conocido en Aldenarda por su trabajo en Santa Walburga.

La primera piedra se colocó el 15 de mayo de 1526 en presencia de Philippe de Lalaing, nuevo gobernador de la ciudad. Se aprovechó una sala construida en el siglo XIV –el edificio de las telas o *schepenhuis* viejo– y, hacia la plaza del mercado, se edificó un gran edificio simétrico situado entre las calles Hoogstraat y Nederstraat. Se compone de planta baja y dos cuerpos

21 CASTELAIN, Rik, “De familie de Lalaing te Oudenaarde (15^{de}-16^{de} eeuw)”, *Handelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Oudenaarde van zijn Kastelnij en van den Lande tuschen Maercke en Ronne*, 38 (2001), p. 18, con un árbol de la familia.

22 VAN DER MEERSCH, Désiré Joseph, “Description architectonique...”, pp. 70-81; VAN CAUWENBERGHE, Edouard-Fr., *Lettres sur l'histoire...*, pp. 143 y 210; VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, pp. 314-315. En esta publicación se transcribieron las cuentas de la construcción del ayuntamiento de Aldenarda y es una fuente básica citada por todos los historiadores posteriores. Van Pede tuvo como canteros y escultores colaboradores a Willem de Ronde, Cornelis van Pede, Joos van Pede, Pieter Wayback, Bagaige o Bagage, Willem Sprent o Sprunt y Adriaen van Hoorick (p. 373).

con la torre del reloj en el centro que asciende sobre el resto del edificio con un piso cuadrado y otros dos octogonales para finalizar en una corona imperial rematada por “Juan el guerrero”, fundido en 1531 por el platero Willem Blanstrein, con indicaciones de Van Pede²³.

Durante la construcción del edificio participaron vivamente los regidores que solicitaron traer modelos de otras villas del país y rechazaron algunos trabajos. Aparte de los ayuntamientos de Gante y Bruselas, Adriaen van den Eede aportó un patrón del ayuntamiento de Middelburg (Zelanda) que hacía poco había concluido Rombout Kelderman y sin duda se aprovechó para el cuerpo de la Hoogstraat. También visitaron Cortrique (Courtrai/Kortrijk), Malinas y Lovaina. Tampoco se conformaron con la propuesta de escalera que pretendía construir Van Pede y enviaron a Vilvoorde a los canteros Hendrik Uutendaele y Willem Baert para estudiar una bóveda y una escalera en espiral que deseaban imitar²⁴. Además, hicieron venir a Rombout Kelderman, maestro de las obras del emperador que trabajaba en el edificio del Gran Consejo en Malinas, para que informara sobre cómo construir una escalera más hermosa y más cómoda. Un cantero de Cortrique trajo modelos de las extraordinarias chimeneas de las cámaras municipales de esta ciudad vecina. De nuevo en 1528 enviaron a Cortrique al regidor Jooris de Curte y a un pintor –seguramente Gillis Spierinck a quien, a continuación, se pagan varios modelos– para medir y dibujar la galería del ayuntamiento, y valorar las trazas en la solución que querían dar al coronamiento de las fachadas. De Gante tomaron modelo para el gran armorial del emperador que dispusieron sobre la puerta de entrada a la galería inferior en el cuerpo del *beffroi*. Pauwels van der Schelden trajo de Gante el patrón para unos grifos que seguramente empleó en el adorno de las armas de Carlos V en el portal de la cámara de los regidores²⁵. Artistas de distintos oficios –entre ellos el

23 Una revisión reciente, que recoge la participación de Gillis Spierinck como dorador de la figura, VAN HOECKE, Karl, “De historiciteit achter de stadslegende van ‘Hanske de krijger’ (15^{de}-16^{de} eeuw)”, *Handelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Oudenaarde van zijn Kastelnij en van den Lande tusschen Maercke en Ronne*, 56 (2019), pp. 5, 16, 25-29. También, la publicación de la nota anterior y RAEPSAET, Henri, “Un mot sur la statue qui surmonte la tour de la maison de ville d’Audenaerde”, *Annales de la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand*, 3 (1848-1850), pp. 170-180.

24 Seguramente esta escalera era obra de Van Pede y Willem de Ronde. De Ronde, arquitecto de Bruselas, trabajaba en la iglesia de Santa Walburga desde 1510 y consta que vivía en Vilvoorde en 1512; VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, *Audenaerdsche mengelingen*, 2^{de} Deel, Audenaerde, Drukkery van Gommar de Vos, 1846, pp. 29-32. Además, los magistrados de Aldenarda enviaron a un emisario a Bruselas y Vilvoorde para que buscara a los maestros Van Pede y De Ronde; p. 341.

25 Los grifos eran tenantes habituales de las armas del emperador. Con anterioridad había tallado las armas de Habsburgo en una zapata de la *volkszaal*, pero la apariencia de los grifos no debió convencer –con las alas ceñidas al marco, tienen un aspecto poco fiero–. Había he-



Fig. 4. Escudos de armas de España, Aragón y Burgos. Georges de la Postellerie. 1528. Volkszaal y segundo piso del ayuntamiento de Aldenarda

pintor Gillis Spierinck²⁶– fueron enviados al castillo del conde de Egmont en Zottegem –que estaba ricamente decorado– a tomar modelos para trabajos de hierro, carpintería, cerrajería, zócalos y todo tipo de adornos. Gillis, acompañado de un cerrajero, visitó durante siete días Bruselas, Amberes, Malinas y Lovaina para trazar los cuadrantes y diales de los relojes de estas cuatro villas²⁷. Los magistrados eligieron el reloj de Lovaina y enviaron a un orfebre para asegurarse la exactitud.

El edificio se concluyó en 1530 –en marzo el emperador otorgó nuevas ordenanzas municipales y renovó los regidores²⁸–. Para examinar todo lo construido en piedra vinieron de Amberes los arquitectos Ymans, Van der

cho un gran esfuerzo representativo, pues reprodujo con cierta fidelidad la verdadera corona imperial que se guardaba en Núremberg (ahora en el palacio Hofburg de Viena). Buscó otros modelos para los grifos y viajó a Gante. Los representados en el portal son más expresivos y se asemejan a los que presiden el armorial de Vigil Raber con la fecha de 1522; *Vigil Rabers Sterzinger Wappenbüch*, f. 1, Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, http://bilderserver.at/wappenbuecher/VirgilRaberEXAv2_52z2/

26 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, 1848, p. 425.

27 VAN DER MEERSCH, Désiré Joseph, “Description architectonique...”, pp. 85-86, 90-91 y 95; VAN CAUWENBERGHE, Edouard-Fr., *Lettres sur l’histoire...*, p. 211; VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, pp. 315, 336, 341, 345, 392-428.

28 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, *Audenaerdsche mengelingen, 2^{de} Deel...*, pp. 70-71.

Meere y Van den Broecke. El embellecimiento del exterior terminó en 1531 y la decoración del interior en 1536. En tan breve tiempo se gastaron 86 658 libras parisinas²⁹. Construido con un gran esfuerzo de la comunidad, seguramente pretendía atraer al emperador e igualar Aldenarda con las grandes ciudades de Flandes y Brabante; no en vano los regidores trajeron modelos –y arquitectos– de Gante, Bruselas, Lovaina, Malinas, Middelburg y Cortrique. Es un ejemplo impresionante de la bonanza económica de la villa en la primera mitad del siglo XVI, cuando sus talleres de tapices abastecían las cortes de Europa.

En el adorno interior participaron varios escultores. Desde el comienzo de las obras, la dirección de la escultura, o al menos las obras más representativas del exterior y algunas del interior, se confió a Pauwels van der Schelden, magnífico escultor local. Se conservan las cuentas municipales de todo el proceso constructivo y por ellas se conocen los nombres del resto de los escultores: Gillis Spierinck, Adriaen van Hoorick, Jooris/Georges de la Postelerie, Michiel Pieters y Joseph de Clercq³⁰.

Previamente se habían pagado a un pintor de Gante 17 dibujos de escudos de armas. Posiblemente fuera Jacob Nauwinc al que, con anterioridad, consta que le abonaron dos dibujos para las zapatas y otros cuatro para Hendrik van Pede³¹. Consta que los modelos del pintor gantés iban con “timbres up A, B, C”, es decir, con timbre completo: corona, yelmo, burelete, cimera y lambrequines (Fig. 4). Los escultores se repartieron la talla de las zapatas de los dos pisos del ayuntamiento que están adornados con los escudos de los territorios del Imperio. Ciertamente llevan timbre cumplido y tenantes. Se abonaron en 1527-1528. Van der Schelden cobró por los escudos del emperador, Granada, condado Palatino (Hena), Portugal, Carniola, Habsburgo³²,

29 VAN DER MEERSCH, Désiré Joseph, “Description architectonique...”, pp. 100-102.

30 VAN DER MEERSCH, Désiré Joseph, “Description architectonique...”, pp. 94-98; VAN LERBERGHE, Louis, *Het portael der kollegiekamer van het Stadhuis te Audenaerde, en Pauwels van der Schelden, Beeldsnyder, Audenaerde, Drukkery van Gommar de Vos, 1842*, p. 2. VAN CAUWENBERGHE, Edouard-Fr., *Lettres sur l’histoire...*, pp. 215-219; VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, pp. 364, 369, 398 y 426; VANDERSTRAETEN, Edmond, “Les maitres de Paul Vanderschelden, auteur du portail de la salle échevinale à Audenarde”, *Annales de l’Académie d’Archéologie de Belgique*, 10 (1855), pp. 393-401; VANDEVELDE, Marie Joseph, *Het Stadsmuseum van Oudenaarde: Kataloog*, Gent, Federatie voor Toerisme in Oost-Vlaanderen, 1961, p. 6.

31 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, pp. 363, 365. A Nauwinc le pagaron a 10 chelines por cada dibujo. Con anterioridad, había entregado otros cuatro dibujos sobre papel –sin especificar su contenido– al arquitecto Hendrik van Pede; le pagaron 12 chelines por los cuatro (p. 337). Al pintor de Gante le abonaron 4 libras parisinas por todo, a 5 chelines por cada traza.

32 La zapata de Habsburgo es la que acaba en la corona imperial con águila bicéfala y en el pecho escusón de Austria. Así se representan las armas del emperador Carlos V en el armorial

Zelanda y Carintia³³; Gillis Spierinck, Portugal, Cléveris, Sicilia, Brabante, Croacia, otra mitad de Brabante, Güeldres, Borgoña, y Ferrette o Pfirt (Fig. 1); Van Hoorick hizo dos escudos: de Castilla, de España y León –“Spaengnen ende Leons”, en realidad de Castilla y León–, otro más sin identificar y una última zapata con las armas de Flandes; Georges de la Postelerie, España entre dos unicornios, Holanda, Kiburgo, Limburgo, alta Sicilia, Valencia y Aragón; Michiel Pieters, Navarra, Nápoles, Flandes, Austria, Artois y dos mitades con estrellas de Tirol que, en realidad, corresponden a Zilly ciudad presente en los armoriales imperiales de la época, aunque la mitad de escudo que corresponde a Tirol también le ha de pertenecer; Joseph de Clercq talló los de Lorena, Luxemburgo, Burgau³⁴, Dalmacia, Toledo, el ducado de Estiria y Eslavonia –representado con las armas de Windische Mark, la marca eslovena, que muestran un sombrero esloveno–. Los dos últimos escudos, pensados para los extremos de una sala, reparten las armas en dos mitades cada uno. Las zapatas se encuentran en las cabezas de las vigas que soportan el techo del primer y del segundo piso del edificio. En el primero se sitúan las salas principales: una sala general de recepción –*volkszaal*– y la sala de los regidores o *schepenzaal* que es el espacio más decorado. Ambos espacios forman una planta en L que se repite en el segundo piso y se extiende a lo largo del frente que da a la plaza del mercado y por la calle Hoogstraat.

Pauwels, además, se encargó, en 1528, de la escultura en piedra de las chimeneas que, de modo simplificado, siguen los modelos de Cortrique realizados pocos años antes. La chimenea de la sala de los regidores se adorna

de Nancy; Nancy, Bibliothèque Mediathèque, Ms. 1727, f. 4; <http://bmn-renaissance.nancy.fr/items/show/1240>. También en la contraportada de la crónica de Núremberg de Sigismundus Meisterlin y Hecktor Müllich –*Ausburger Chronik* de 1457– la piña de la localidad, sobre un escudo partido con los colores de Austria, está recogida por el águila bicéfala con corona imperial y escusón de Austria en el pecho. Durante el gobierno de Maximiliano el escusón compartía las armas de Austria y Borgoña. A Carlos V le correspondía un escusón distinto y más complejo, pero al principio se empleó el sencillo, con las armas de Austria que, con anterioridad, había empleado Federico III (1415-1493).

33 En la documentación publicada en 1848 se transcribió Carintia (Carente), que es un territorio del Imperio, p. 369. En 1829 y 1842 Van der Meersch y Van Leberghe habían publicado que se pagaron a Pauwels van der Schelden las armas de Tarento, en lugar de las de Carintia; VAN DER MEERSCH, Désiré Joseph, “Description architectonique...”, p. 95; VAN LERBERGHE, Louis, *Het portael...*, p. 5. No hemos visto el escudo de Carintia. Lógicamente tampoco se localizan las de Tarento que no es un título de Carlos V, aunque se podrían confundir con las de Sicilia *citra Pharum* –labradas por De la Postelerie– ya que Calabria y Apulia se incorporaron en 1501 a Aragón con Fernando el Católico y eran conocidas como Sicilia *citra Pharum*.

34 No hemos visto el escudo de Burgau. Sí aparecen las armas de Burgos pero son del estilo de Georges de la Postelerie. Van der Meersch, que fue el primero en emplear la documentación municipal de Aldenarda, a la vista del escudo, propuso Burgos en lugar de Burgau, pero no es obra de Joseph de Clercq: VAN DER MEERSCH, Désiré Joseph, “Description architectonique...”, p. 95.



Fig. 5. *Amorcillos*. Pauwels van der Schelden. 1529. MOU, ayuntamiento de Aldenarda. Foto, KIK-IRPA

con las figuras originales de María entre las representaciones de Justicia y Esperanza. En 1529 talló los doce niños que coronan las grandes lucernas de la techumbre, los florones de las ventanas y las figuras alegóricas de los planetas que datan de 1534. En 1536, una imagen de María para la puerta Baer –o de Tournay–, un ángel para el ayuntamiento y las estatuas de Felipe el Hermoso y Carlos V para la galería que recorre la cornisa del ayuntamiento. También se encargó de esculpir los florones de 22 ventanas. (Fig. 5)

En febrero de 1531 contrató, junto con Pierre de Merlier, entallador de Etikhove, el magnífico portal de la sala de los regidores, concluido en 1534 sin que se sepa si participó alguno de los escultores que, con él, hicieron las zapatas figurativas de los dos pisos del ayuntamiento. Labrado en madera de Mons, fue tasado por el escultor Barthélemy Portant, el ensamblador Liévin Opzaet, artistas de Gante, y Blasius Rasses, experto en la Antigüedad. Es obra maestra de Van der Schelden, de prolija decoración al romano: en las puertas, amorcillos y vegetación a *candelieri*; en la parte superior, las armas



Fig. 6. Portal. Pauwels van der Schelden y Pierre de Merlier. 1531-1534.
Schepenzaal, ayuntamiento de Aldenarda

de Carlos V, de Flandes y de Aldenarda con timbre y tenantes semejantes a los de las zapatas. Culmina en un cuerpo con amorcillos de bulto redondo y un edificio influido por la nueva arquitectura³⁵. (Fig. 6)

35 La primera noticia sobre el portal de Van der Schelden y la tasación de la obra, RAEPSAET, J[an] J[oseph], "Lettre adressée au Secrétaire de la Société royale de Beaux-Arts et de Littérature à Gand", *Messenger des sciences et des arts*, Gand, P. F. Goesin-Verhaeghe, 1823, pp. 344-348. VAN LERBERGHE, Louis, *Het portael...*, pp. 3-4. Panicelli, residente en Gante, reprodujo en yeso el portal en 1842 e hizo copias para el gabinete del conde Amedée de Beaufort y el duque de Arenberg en Bruselas, para las academias de Amberes, Bruselas, Lille, Valenciennes y Amiens y los museos del Louvre y Berlín; VAN CAUWENBERGHE, Edouard-Fr., *Lettres sur l'histoire...*, pp. 218-219; VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, "Documenten...", pp. 462-478; MUQUARDT, Charles, *Monuments d'architecture et de sculpture en Belgique. Le Brabant et les Flandres*, Paris, Delaroché, Pilon et comp., 1857, con notas históricas de François Stappaerts y litografías de F. Stroobant, s.p.; MARCHAL, Edmond, *Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas pendant les XVIIe et XVIIIe siècles*, Bruxelles, F. Hayez, 1877, p. LVI.

Van der Schelden desplegó en su obra una gran cantidad de amorcillos derivados de los grabados inspirados en paneles decorativos italianos y en los que reproducían las composiciones de Rafael en la Farnesina. Estos paneles de roleos de acanto, decoración a *candelieri* y amorcillos juguetones prontamente se reprodujeron y recrearon en grabados de artistas del Norte como Durero, Hans Burgkmair el Viejo o Sebald Beham. El portal de Van der Schelden es contemporáneo a la decoración de la cámara de los regidores del Franconato de Brujas, obra de 1529 diseñada por Lancelot Blondeel con la participación de varios escultores entre los que destaca Guyot de Beaupré, que acabó su días en La Rioja. El adorno en estas dos obras, con roleos vegetales, figuras metamorfoseadas y disposición a *candelieri*, guarda cierto parecido. Las contorsiones de los amorcillos de Aldenarda se asemejan a los tallados por Guyot, e incluso los doce niños que Van der Schelden dispuso en las ventanas del tejado recuerdan a los que en Brujas levantan los tondos de Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla.

Pauwels van der Schelden era escultor de Aldenarda, hijo de Jan van der Schelden que desde finales del siglo XV trabajó en la iglesia de Santa Walburga. Van Hoorick podría ser oriundo de Amberes³⁶ y otros podrían formar parte del equipo de los arquitectos de Bruselas. Si Gillis Spierinck fue hermano de Arnao de Bruselas hubo de venir de esta localidad, como el arquitecto director. De hecho, se le confiaron bastantes acciones en las que se necesitaba también la opinión de Van Pede.

Como Gillis fue escultor y pintor, hemos de referirnos a otros pintores del mismo apellido, pues se ha sugerido que pudiera ser hijo de Jan Spierinck pintor documentado en Aldenarda en 1512³⁷. Entre Bruselas y Gante vivieron algunos artistas calígrafos e iluminadores desde mediados del siglo XV, aunque es improbable que tuvieran relación de parentesco con los artífices del siglo XVI. El más sobresaliente fue el miniaturista Nicolas/Claeis Spierinck documentado de 1453 a 1499 y fallecido en 1500 o 1501. Sus orígenes familiares

36 Michiel van Hoerike es mencionado entre los escultores amberinos que otorgaron poder en un pleito contra los pintores el 23 de marzo de 1520; VAN DER STOCK, Jan, "Antwerps beeldhouwwerk: over de praktijk van het merktekenen", en VAN VLIJRDEN, C. y SMEYERS, M. (eds.), *Merk- en meestertekens op kunstwerken in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik. Typologie en methode*, Leuven, Puitgeverij Peeters, 1990, p. 140.

37 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, *Audenaerdsche mengelingen, 6^{de} Deel*, Audenaerde, Drukkery van F. van Peteghem-Ronsse, 1854, pp. 286 y 419; pintó un retrato, y a un hombre y una paloma en el reloj municipal. En realidad, se había propuesto como ascendiente de Gillis al miniaturista Jan Spierinck, hijo de Nicolas, documentado en el siglo XV: VANDER STRAETEN, Edmond, "Épisodes de l'histoire de la sculpture en Flandre d'après des documents inédits. Audenaerde et Ypres", *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 31 (1892), p. 279; RAMAKERS, Bartholomeus Adrianus Maria, *Spelen en figuren. Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaerde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p. 81.

procedían de Zwijndrecht, cerca de Amberes. Tuvo dos hijas y tres hijos: Jan –fallecido en 1490–, y Nicolas II –establecido en Inglaterra– siguieron el oficio paterno. Nicolas trabajó en Bruselas –donde en 1469 acabó las miniaturas de las Ordenanzas municipales– y Lovaina, pero sobre todo vivió en Gante donde colaboró con el iluminador Lieven van Lathem (1430-1493)³⁸. De caligrafía muy elegante, trabajó para el duque de Borgoña Carlos el Temerario.

La primera noticia sobre Gillis Spierinck data del 11 de septiembre de 1523³⁹ y lo califica de imaginero –*beeldesnydere*, término con el que se denomina al escultor Jan II Borman, o a Pauwels van der Schelden en la documentación de Aldenarda⁴⁰–. Sin embargo, el 19 de septiembre de 1527, al contratar la pintura del retablo mayor de Nokere, población próxima, se le denominó pintor –*scildre*– y se le contrató para policromar y estofar⁴¹. Ahora bien, los clientes habían de saber de su habilidad con la escultura porque el concierto tenía previsto que debía reparar las imágenes si alguna estaba deteriorada o se veía afectada en el proceso. También debía fabricar cuatro columnas con sus capiteles para levantar otros tantos ángeles que ya tenían y, lo que es más importante, tallar una imagen de María rodeada de rosas doradas que debía disponerse en el altar sobre un alto pilar, es decir un “marianum”⁴²: una escultura exenta de María sobre una media luna y rodeada de rayos solares:

38 VAN DER AA, A. J., *Biographisch woordenboek der Nederlanden. Deel 17. Tweede stuk*, Haarlem, J. J. van Brederode, 1874, p. 910: http://www.dbnl.org/tekst/aa_001biog21_01/colofon.php; DE SCHRYVER, Antoine, *The Prayer Book of Charles the Bold. A Study of a Flemish Masterpiece from the Burgundian Court*, Los Angeles, The Getty Publications, 2008, pp. 31-32 y 65-83; KREN, Thomas, *Illuminated Manuscripts from Belgium and the Netherlands in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, Getty Publications, 2010, p. 21.

39 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, *Audenaerdsche mengelingen, 4^{de} Deel*, Audenaerde, Drukkery van F. van Peteghem-Ronsse, 1850, pp. 398-399. Resolución de una demanda con el gremio de San Antonio.

40 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, pp. 325, 433 y 480.

41 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, *Audenaerdsche mengelingen, 1^{ste} Deel*, Audenaerde, Drukkery van Gommar de Vos, 1845, pp. 299-302; VANDER STRAETEN, Edmond, “Notes sur quelques peintres et sculpteurs belges, 1414 à 1760”, en *Messenger des sciences historiques des arts de la bibliographie de Belgique*, Gand, Imprimerie et Lithographie de L. Hebbelynck, 1856, pp. 341-342; VANDAMME, Erik, *De polychromie van Gotische houtsculptuur in de Zuidelijke Nederlanden: materialen en technieken*, Brussel, Koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, 1982, pp. 212-213; HELMUS, Liesbeth M., *Schilderen in opdracht: Noord-Nederlandse contracten voor altaarstukken 1485-1570*, Utrecht, Centraal Museum, 2010, pp. 376-377; https://pure.uva.nl/ws/files/744423/71745_thesis.pdf

42 Sobre el “marianum” en Países Bajos, SMEYERS, Maurits, “Het Marianum of Onze-Lieve-Vrouw-in-de-zon: Getuige van een laat-middeleeuwse devotie in de Nederlanden en in Duitsland”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, 45 (1994), pp. 270-299. Vinculadas a la devoción del rosario que difundieron los dominicos, se encuentra sobre todo en los obispados de Utrecht y Lieja, pero alcanza Renania, el sur de Alemania, el Brabante y, en esta ocasión, Flandes.

pulchra ut luna, electa ut sol. Como se pidió en Nokere, suele ir enmarcada por un rosario. En esta ocasión se dispondría en el altar, en lugar de colgar de la bóveda como sucede en los casos más llamativos.

Desde el comienzo de las obras en el ayuntamiento, Gillis tuvo una considerable actividad únicamente superada por Van der Schelden. En 1527 cobró el dibujo de un pilar⁴³, y varias zapatas para las vigas: unas enteras, con las armas de Portugal, Cléveris, Sicilia, Brabante y Croacia; una mitad de Brabante; y las de Güeldres, en otras dos mitades unidas⁴⁴. Para realizar con precisión los escudos de armas, los magistrados le encargaron investigar el armorial del emperador Carlos V en lo referido a los territorios de los pueblos germánicos, de los Países Bajos y los demás *–duutschen landen ende andersseins–*⁴⁵. Habrá que suponer que el pintor de Gante aportó los dibujos de las armas de los territorios hispánicos. En 1528 doró la figura de San Miguel –y las flores inferiores– con oro fino. La escultura era de cobre y, en el noroeste, remataba la torre junto a la sala de telas antigua, en la parte trasera del edificio y contraria al *beffroi*⁴⁶. También doró con oro fino 12 hombres, 8 mujeres, un salvaje, dos leones, plumas y cuatro arneses, seguramente de los tenantes y cimaras de las zapatas labradas por él y sus compañeros en la *volkszaal*⁴⁷. Igualmente le abonaron cantidades bastante elevadas por pintar y estofar elementos del *beffroi* y del ático hechos en piedra de Écaussinnes, como eran figuras, un sagitario –para el reloj–, columnas, los doce niños que talló Van der Schelden, y el adorno que daba a la calle Hoogstraat⁴⁸. Destacados con policromía los elementos escultóricos, la apariencia sería muy distinta de la

43 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, p. 341. Se empleó madera de los bosques de Mons, p. 339.

44 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, p. 369.

45 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, p. 370. Se ocupó cuatro días, seguramente en realizar dibujos precisos con los escudos a disponer en las zapatas. En una de las paredes de la *volkszaal* se representa un águila bicéfala con las armas habituales del emperador rodeadas por la cadena del Toisón, todo ello enmarcado con las columnas del *Plus oultre*. Se pintaron en la redecoración de la sala durante el siglo XIX, pero en las garras del águila se advierte la existencia de un dibujo anterior o tal vez un *pentimenti*; VAN KERKHOVEN, Geertrui, “Steenrijk stadhuis...”, p. 20. En cualquier caso, si se pintó un águila imperial en el siglo XVI no se puede hacer corresponder con este dibujo, ya que únicamente están las armas habituales del emperador y no se trata del águila quaternion.

46 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, pp. 390 y 404; perdido el original, se ha colocado en 1964 otro San Miguel de bronce; VAN KERKHOVEN, Geertrui, “Steenrijk stadhuis...”, p. 14.

47 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, pp. 392-394.

48 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, pp. 396-97; algunos de estos elementos los habían labrado Willem de Ronde, Cornelis van Pe, Pieter Wayback, Stevin Treinnan, Adriaen van Hoorick, Jacob Coolman, Jan van Gaesberghe y Hendrick Goessins, canteros y escultores.

actual, más cercana a las imágenes del llamado *Tejadillo de oro* en Innsbruck. La pintura y los panes de oro aportaban lujo, vistosidad y durabilidad a la piedra de Avesnes.

En el mismo año de 1528 Spierinck hizo las zapatas con las armas de Borgoña y Ferrette. Cobró por un león que, a modo de veleta, ocupaba la parte alta que da a la calle Neder y por un patrón de un dial para el reloj pintado sobre piedra⁴⁹. En los años siguientes, 1529-1530 cuando se concluyó la edificación del edificio, adornó con pintura una puerta de hierro de la torre Ronskin, varias ventanas y otros elementos del edificio, de la sala de los regidores, de la galería superior, de la torre y del coronamiento exterior. Aplicó a las manecillas del reloj pan de oro traído de Amberes⁵⁰. Además, junto con el cerrajero Adriaen Meynfroet, visitó Lovaina, Malinas y Bruselas para dibujar los diales de los relojes de sus torres. Con dos regidores y un herrero acudió al castillo de Zottegem para tomar modelos de herrería, cerrajería, zócalos, carpintería⁵¹... En 1531 doró la figura de “Juan el guerrero”. Durante los años 1533 a 1536 continuó su actividad como pintor de elementos decorativos del interior y del exterior: policromó las estatuas de la cámara de los regidores, los escudos de armas, las alegorías de los planetas, las estatuas del emperador, del rey Felipe el Hermoso y un ángel –obras de Van der Schelden–. En él confiaron el adorno del altar de la capilla anexa a la sala de los regentes⁵².

Como escultor, únicamente se conservan algunas de las zapatas repartidas en los dos pisos principales del Ayuntamiento. Hemos visto que se pagó a un pintor de Gante el dibujo preciso de 17 zapatas y otras dos a Jacob Nauwinc. También Spierinck estuvo comisionado 4 días para averiguar las armas del Imperio y Pauwels acudió a Gante para realizar el dibujo de unos grifos, seguramente para las armas del emperador en el portal de la *schepenzaal*⁵³. Existía en el territorio un fuerte interés por la heráldica que se vio incrementado con la proclamación de Carlos, nacido en Gante, como emperador y rey de unos territorios vastísimos. Las insignias heráldicas eran omnipresentes en las conmemoraciones, en los recibimientos, en las cabalgatas, en los festejos, en las pompas fúnebres y en la guerra. Evocaban territorios y hablaban de poder. Los príncipes y las órdenes militares más exclusivas –como la del Toisón de oro– disponían de reyes de armas y las insignias personales se

49 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, pp. 398, 405 y 417.

50 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, pp. 420, 424, 426, 429-430, 446, 448-449 y 456.

51 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, pp. 424-425.

52 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, “Documenten...”, pp. 468, 474, 476, 477, 479-484.

53 Se ha señalado que fueron para el remate del *beffroi*; VAN HOECKE, Karl, “De historiciteit...”, p. 25.



Fig. 7. Escudos de armas de Sicilia citra *Pharum*, Nápoles y Navarra. Georges de la Postellerie, Michiel Pieters. 1528. *Volkszaal*, ayuntamiento de Aldenarda

lucían en la vestimenta personal e identificaban los sitios. Con Carlos V la heráldica que lo acompañaba era tan novedosa y abundante que manifestaba su poderío y su grandeza por sí misma. Los habitantes de Flandes estaban deslumbrados: el conde de Flandes era también *imperator romanorum*, dominador del viejo mundo y de las nuevas Indias descubiertas. La crisis abierta con la temprana muerte del conde Felipe el Hermoso se había resuelto de la forma más satisfactoria. Se entiende que se recurriera al armorial del emperador en la cámara de los regidores del Franconato de Brujas y en la *volkszaal* y *schepenzaal* de Aldenarda donde las insignias de los territorios hispánicos están muy presentes. Casi todos los territorios de las *Nederlanden* se encuentran en las salas: Flandes, Brabante, Güeldres, Limburgo, Lorena, Luxemburgo, Borgoña, Artois, Holanda, Zelanda y Henao –que se talló, pero no se ha localizado–. Son el grueso de lo que en 1548 se llamaron las Diecisiete Provincias. Falta Namur, Utrecht, Groninga, Overijseel y Frisia, aparte de las ciudades autónomas de Malinas y Amberes. También están presentes territorios fundamentales del Imperio y algunos complementarios, y trece reinos de las monarquías hispánicas en la Península o en Italia: España, Portugal, Castilla y León, Castilla, Granada, Burgos, Toledo, Navarra, Aragón, Valencia, Nápoles, Sicilia *citra et ultra Pharum* –vistas desde la Roma papal, *al di qua e al di là del Faro* de Messina.

Las armas de algunos escudos permiten sostener que el programa no tuvo un director heráldico pues, en algún caso, resulta un poco contradic-

torio. Hemos visto que se buscaron dibujos aquí y allá. Tuvieron dudas e incurrieron en algún error. El escudo de España no contiene la Granada a pesar de que este reino se talló individualmente en la *volkszaal*. Al menos el amanuense que apuntó los pagos se refirió a las estrellas de Tirol –siempre efigiado con un águila explayada– que han de ser las de Zilly, ciudad que en los armoriales del Imperio alemán se presenta detrás o cerca de Cléveris, también elegida. El águila de Carniola carece de la cinta en media luna desplegada sobre el pecho. Mayor significación conlleva que el escudo de Sicilia *citra Pharum* exponga los viejos emblemas angevinos, cuando el territorio estaba completamente ocupado y gobernado por España desde 1501-1504. Tallaron las armas que utilizó Luis XII de Francia como rey de Nápoles: sobre campo azul, flores de lis con un lambel de tres pendientes en gules –Casa de Anjou– y un escusón con el blasón del rey de Jerusalén. Sin embargo, el escudo de Navarra es el definitivo del reino –conquistado por el rey Fernando en 1512 e incorporado a Castilla en 1515–, sin alusión alguna a los Evreux ni a los pretendientes franceses que sí se recogen en el armorial de Nancy, compuesto hacia 1535-1540 para Nicolas de Lutzelbourg, señor de Fléville (Lorena)⁵⁴. Curiosamente, además del emblema francés de Sicilia *citra Pharum* (que es como se había llamado tradicionalmente a lo que después se conoce como reino de Nápoles), se exponen en el mismo espacio de la *volkszaal* las insignias del nuevo reino de Nápoles tras la conquista del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba: un escudo cuartelado con las barras de Aragón en dos cuarteles alternos, combinadas con las de Hungría, Anjou y Jerusalén –las de la antigua Sicilia *citra Pharum*– terciadas en palo en cada uno de los otros dos cuarteles⁵⁵. (Fig. 7)

54 Nancy, Bibliothèque Mediathèque, Ms. 1727, ff. 6 y 9; <http://bmn-renaissance.nancy.fr/items/show/1240> Nicolas de Lutzelbourg murió en 1547. Este armorial ofrece los emblemas de los pretendientes franceses, tanto para Navarra como para Sicilia *citra Pharum*.

55 Así se representó al reino de Nápoles en las ceremonias y armoriales imperiales; por ejemplo, en la pompa fúnebre de Carlos V – *La magnifique et sumptueuse pompe funèbre faite aus obseques et funérailles du trèsgrand et trèsvictorieux empereur Charles cinquième, célébrées en la ville de Bruxelles le XXIX. jour du mois de décembre M.D.LVIII. par Philippes Roy catholique d’Espagne son fils*, A Anvers, de l’imprimerie de Christophle Plantin, 1559– y en el armorial de Vigil Raber, aunque en éste faltan las fajas de gules y plata alusivas al reino de Hungría que se habían incorporado a la Sicilia *citra Pharum* desde tiempos de Ladislao I; *Vigil Rabers Sterzinger Wappenbüch*, f, 1, Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, http://bilderserver.at/wappenbuecher/VirilRaberEXAv2_52z2/. Sobre la interpretación de las armas de Sicilia *ultra Pharum* no tiene duda porque desde finales del siglo XIII era de administración aragonesa: las armas de Aragón y dos águilas explayadas repartidas en un escudo cuartelado en aspa o sotuer. Así aparece en los armoriales, y en el *Gran arco triunfal* de Maximiliano (1515-1517) donde, sin embargo, Durero propuso para Sicilia *citra Pharum* un águila explayada tomada del viejo emblema de los Hohenstaufen. La heráldica de las dos Sicilias se mezclaba con las disputas políticas por el dominio territorial de Italia. Para el reino de Nápoles, también efigiado por Durero a continuación de las dos Sicilias, el pintor alemán dejó un escudo cuartelado sin rellenar que

En las salas del consejo y de los regidores de Cortrique –*raadzaal* y *schepenzaal*– comenzadas unos años antes –de 1517 a 1527– la heráldica representada es local y tiene un desarrollo escaso, circunscrito a las chimeneas. En la *raadzaal* preside el emperador con la espada de la justicia y el orbe tripartito, pero la iconografía es tradicional. Con intención moralizante, a los magistrados se les recuerdan los pecados y sus consecuencias, las virtudes y sus beneficios, así como los ardidés de unas mujeres y las acciones justas y caritativas de otras, escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, los santos de devoción local y los beneficios de la piedad religiosa.

En Aldenarda escogieron un programa que ubica a la ciudad en el Imperio, una propuesta de interés internacional, de exaltación de la monarquía y del territorio. Como en Cortrique, donde las zapatas figurativas participan decisivamente en el relato, la heráldica imperial se desarrolla en grandes y visibles soportes de muy rica decoración. Este tipo de zapatas, con la misma función heráldica, se encontraba desde el siglo anterior en edificios públicos y religiosos; por ejemplo, en los palacios Watervliet y Bladelin de Brujas –con la heráldica de Felipe el Bueno, su esposa Isabel de Portugal y Pedro de Medici– o en la iglesia de Jerusalén, por citar obras anteriores de una misma localidad.

Escudos con timbre, y algunos con soportes, se iluminaron en los armoriales del siglo XV y principios del XVI. Los dibujaron miniaturistas y pintores, incluido Alberto Durero o Hans Burgkmair el Viejo. También se hicieron grabados con modelos y, más tarde, se imprimieron libros de armoriales⁵⁶.

Se suele decir que durante la primera mitad del siglo XVI los escultores de la madera en Países Bajos, sobre todo los que se especializaron en la confección de retablos, fueron más tradicionales que los que tallaron alabastro, técnica en la que destacaron Conrad Meit, Jan Mone y Guyot de Beaugrant. Pero el panorama no se conoce bien y hubo artistas que, como Spierinck, desarrollaron un estilo de transición que no es ajeno a la nueva estilística llegada de Italia, bien sea por formación propia o porque colaboró en la policromía con escultores de la piedra. Además, la piedra usual en Países Bajos

tanto podía aludir a la heráldica francesa del territorio como a la aragonesa. Todavía hacia 1555 Virgil Solis dibujó la bandera de Nápoles con las flores de lis y el lambel; SOLIS, Virgil: *Wappenbüchlein. Zu Ehren Der Römischen Kay. vnd Kü. Mt., auch Bábstlicher Heyligkeit, sambt anndern der Fürnemsten auslendischen Königreichen, Churfürsten, Fürsten vnd gemeinen stenden ... Souil derselben Wappen ... mit Jren namen vnd farben*, Nürnberg, Solis, [1555].

56 Se relaciona con Israhel van Meckenem (c. 1440-1503) un grabado que reproduce un escudo de Cristo con los instrumentos de la Pasión. Lleva armas, tenantes y timbre semejantes a los empleados en Aldenarda; WOLFF, Martha, *The Illustrated Bartsch. 23. German and Netherlandish masters of the fifteenth and sixteenth centuries*, New York, Abaris Book, 1985, p. 111, nº 33(56). Los libros armoriales –*wappenbuch*– se hicieron populares en Alemania; el primero o uno de los primeros fue el del grabador Virgil Solis: SOLIS, Virgil, *Wappenbüchlein...*, s/p.



Fig. 8. Escudos de armas de Brabante, Croacia y Borgoña. Gillis Spierinck. 1528. Segundo piso y *schepenzaal* del Ayuntamiento de Aldenarda

–sea el alabastro o la piedra de Avesnes– se trabajaba fácilmente con un instrumental de talla y pulido parecido al de la madera y no había motivo para que fueran actividades separadas⁵⁷.

De las zapatas encargadas a Gillis Spierinck no se conservan ni Portugal, ni Cléveris, ni una mitad de Brabante, a menos que estén ocultas en el segundo piso por los armarios del archivo del siglo XVIII. El resto ha llegado en buenas condiciones y sólo encontramos pequeños deterioros y alguna recomposición: los soldados que flanquean el escudo de Güeldres, obra de Spierinck, se completan con pies de los salvajes tenantes de Zelanda, trabajo de Van der Schelden. Los escudos de Croacia, Borgoña, Güeldres y Ferrette son fáciles de identificar y nos descubren el estilo de Spierinck. Son suyas también las zapatas de Sicilia –Sicilia propiamente dicha o Sicilia *ultra Pharus*– y de Brabante. Spierinck coloreó los esmaltes de los territorios representados en la *volkszaal*, pero los de la *schepenzaal* y todos los del segundo piso han perdido el color o no se policromaron, lo que dificulta la identificación ya que, con esmaltes diferentes, Limburgo, Flandes, Brabante y Holanda compartían un león rampante. La identificación de los estilos de

57 Sobre el trabajo del alabastro, los dos tipos de piedras conocidas con este nombre en Países Bajos –un yeso y una calcita–, el instrumental de trabajo... LIPINSKA, Aleksandra, *Moving Sculptures: Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe*, Leiden/Boston, Brill, 2014, pp. 17 y ss.



Fig. 9. Escudos de armas del emperador, Habsburgo, Portugal y Granada. Pauwels van der Schelden. 1528. *Volkszaal*, ayuntamiento de Aldenarda

los artistas permite proponer la correspondencia, en este caso para Brabante: dos muchachas desnudas y contrapuestas sostienen el escudo de Brabante en cuya cimera van dos alas de ave sobre el característico turbante del país.

Spierinck practicó un estilo moderno con un modelado corporal suave y relativamente natural en los desnudos que alcanza sus mejores logros en los niños tenantes de Borgoña y en el hombre y la mujer de Croacia (Fig. 8). Muy elaborado y efectista es el *contrapposto* de los dragones de Ferrette. En los soldados de Güeldres practica una talla profunda y angulosa al tener que representar una vestimenta acuchillada en mangas y pantalones. Consigue dos figuras bien expresivas, aunque se advierte un cierto grado de esquematismo y abstracción antinatural que fue frecuente en la talla de figuras pequeñas de los retablos brabantones. Para los guerreros de Sicilia *ultra Pharum* vuelve al modelado suave y redondeado. Visten, en este caso, a la romana y lucen originales borgoñotas en lugar de las gorras de los lansquenetes de la zapata de Güeldres. Emplea en los lambrequines hojas muy carnosas que más parecen telas almidonadas con dobleces o, incluso, cueros.

Pauwels van der Schelden fue el más importante escultor de cuantos trabajaron en el ayuntamiento de Aldenarda. Se encargó de la escultura en piedra y, de las imágenes que estuvieron en el exterior, se conservan algunas figuras femeninas y, al menos, un amorcillo –expresivo y cercano a los de Beaugrant en el Franconato de Brujas–. También, las tres imágenes de la chimenea de la *schepenzaal*. En las figuras emplea un estilo suave, elegante, clásico, bien modelado y sin apenas expresión. Compone las telas con pliegues naturales que evocan la Antigüedad, algo quebrados como es habitual en Países Bajos. Muy notable es la imagen de María con el niño que preside

la chimenea de la sala de los regidores. La acompañan dos virtudes y de nuevo la heráldica protagoniza el programa ornamental. Se repiten las armas del Imperio, Flandes y Aldenarda tanto en la chimenea de piedra como en el portal de madera, donde se despliega un extenso repertorio *all'antica*, inspirado en los grabados de paneles decorativos italianos, o nórdicos a imitación de aquellos. En los frisos del portal y en algunos compartimentos de las puertas se insertan bustos y tondos de emperadores. Con los roleos de acanto y la vegetación metamorfoseada utilizada translitera grabados renacentistas. Hemos visto, además, que se buscaron modelos en el castillo de Zottegem. También constan pagos a Van der Schelden por dibujos y patrones para las figuras a trabajar con piedra de Avesnes⁵⁸.

En las zapatas, están suavemente compuestos en simetría lateral los dragones de Habsburgo, los osos de Granada, los monos de Portugal, los felinos de Carniola; todos correctos, con poca alma. Notables nos parecen los salvajes de Zelanda y magníficos, los niños del escudo de Carlos V e Isabel de Portugal que es una composición original muy cuidada y de acabado delicado, tanto en los tenantes como en los dragones situados a los pies. Los toques de oro y plata –sobre todo el matizado reparto del gris–, contribuyen a modular el volumen y la luz. Este dorado parcial, obra de Spierinck, añade una nota de sofisticación⁵⁹. Se trata de la pieza más sobresaliente del conjunto y, por el estilo, parece haber contado con ayuda decisiva de Georges de la Postellerie. (Fig. 9)

De Georges de la Postellerie se conservan tantas zapatas como cobró. Sus obras son perfectamente identificables al señalarse que hizo la zapata de España entre dos unicornios. En los grifos de Sicilia *citra Pharum* y en los osos de Valencia siguió a Pauwels; en el resto, también, pero el resultado ofrecido es extraordinario con tenantes en *contrapposto* muy elegante, como en ningún otro autor. Son magníficos los unicornios de España, las jóvenes de Kiburgo, los soldados vestidos a la romana de Holanda y los niños de Aragón y de Brabante –de nuevo el turbante del timbre asegura su identificación–. En todos los casos los lambrequines son telas al viento. Los adornos renacentistas en los yelmos son los más avanzados que se pueden encontrar en este programa. Consiguió tan logradas obras como Van der Schelden e, incluso, superiores. Es muy probable que sea prácticamente suyo el escudo de la pa-

58 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, "Documenten...", pp. 389 y p. 393 donde se apuntó el precio de la piedra de Avesnes adquirida para esculpir los amorcillos de las grandes ventanas abiertas en el tejado.

59 Semejante sistema de dorado de los perfiles y plateado matizado se emplea en la policromía de las demás zapatas de la *volkszaal* –zapatas del emperador, Flandes, Portugal, España, Aragón, Castilla y León, Castilla, Granada, Valencia, Navarra, las dos Sicilias y Nápoles–, pero la más delicada intervención se aplicó en el escudo de Carlos V e Isabel de Portugal.



Fig. 10. Escudos de armas de Castilla-León, Flandes y Castilla. Adriaen van Hoorick. 1528. *Volkszaal*, ayuntamiento de Aldenarde

reja imperial, una obra maestra. La blandura del modelado o el modo de tallar el cabello es el mismo que se ve en sus obras seguras. También ha de ser suya la zapata de Burgos, con soldados romanos de magnífica talla de nuevo. El yelmo, con un rostro metamorfoseado, está tomado de los paneles decorativos italianos. (Fig. 4 y 7)

Muy distintas son las formas que utilizó Adriaen van Hoorick, cantero y escultor colaborador habitual de Willem de Ronde, Cornelis van Pede y Pieter Wayback con los que formaba el equipo⁶⁰ encargado de la decoración secundaria y de toda la vegetal del edificio. Practicó un estilo tardogótico, de figuras alargadas con cuerpos de anatomía convencional sin interés por el modelado y el naturalismo del nuevo arte: lo confirma el esquematismo de los pechos, y del cuerpo en general, en las muchachas tenantes del escudo de Castilla y León. Los rostros se animan con una ligera sonrisa igualmente convencional. También entre los escultores de la piedra había practicantes de las formas tradicionales del Tardogótico. Siendo un autor diferente, su estilo se asemeja mucho al del que labró las zapatas de la *raadzaal* de Cortrique. Todas las zapatas identificadas –Flandes, Castilla y Castilla y León– están policromadas y se localizan en la *volkszaal*, indicio de que estaba muy bien considerado, aunque resulte tan tradicional. De su mano era la escultura de María en el primer cuerpo del *beffroi*. (Fig. 10)

60 VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, "Documenten...", p. 373.



Fig. 11. *Escudos de armas de Toledo, Dalmacia y Luxemburgo. Joseph de Clercq. 1528. Schepenzaal, ayuntamiento de Aldenarda*

Las zapatas labradas por Michiel Pieters –Nápoles, Navarra, Artois, Austria, Flandes, las dos mitades de Zilly y la mitad de Tirol– también demuestran su apego a las formas del Gótico flamenco: rostros en calma un tanto alargados, pliegues profundos en uve, figuras estilizadas tomadas de la pintura del país del siglo anterior –véanse los ángeles tenantes de Navarra–, los salvajes característicos del Tardogótico. Las muchachas que acompañan la insignia de Artois visten sandalias con adorno renacentista, pero el detalle es rudo. Los leones de la zapata de Flandes y los felinos de Austria lo vinculan a la obra de Pauwels, pero como un colaborador de formación tradicional; basta confrontar el tradicionalismo de los salvajes de la zapata de Nápoles con el intento de modernidad de los tallados por Van der Schelden en la de Zelanda; o comparar los pliegues angulosos en la piel de los leones en el escudo de Flandes con el suave modelado redondeado de los que Pauwels labró en las armas de Carniola. (Fig. 7)

Joseph de Clercq fue un escultor virtuoso y contradictorio. Es el único que recurrió a la cardina gótica para los lambrequines de todas sus zapatas: Toledo, Dalmacia, Luxemburgo, Estiria y Eslavonia –las dos últimas en mitades–. Siendo tradicional, en las figuras fue sensible al nuevo arte. Modeló y compuso con mucha habilidad; nos parece un verdadero imaginero. Hizo esculturas de volúmenes corpóreos, un poco anchas y muy bien modeladas.

El vestido de la mujer tenante de las armas de Toledo se pliega acompasado con el movimiento del cuerpo. Los rostros de los faunos de las armas de Windische Mark –por Eslavonia– tienen una gran potencia expresiva. Sus cuerpos –adiposos y de hombre sin pelo hasta el arranque de las rodillas, aunque se trata de sátiros– son de piel suave y natural: pretende seguir los nuevos estilemas italianos, pero los conoce insuficientemente. Con un modelado semejante trabaja los niños de las armas de Dalmacia y Luxemburgo. Todas las zapatas utilizadas en la *schepenzaal*, el espacio más exclusivo del ayuntamiento, son de De Clercq, si se exceptúa la de Croacia, que es de Spierinck, Por su extraordinaria semejanza con la zapata de Luxemburgo se le debe adjudicar el escudo de Austria que va terciado en faja con el esmalte perdido. Puede ser la zapata que se le abonó sin identificación, distinta de otra de Austria pagada a Pieters y también conservada. Los eslabones de la cadena del Toisón, todo el timbre y, sobre todo, las cimbras son tan exactas en ambas zapatas que permiten suponer que, como en España, en los talleres se utilizaba algún sistema de traslado de puntos para asegurar un resultado conveniente y, a la vez, economizar y agilizar el trabajo. En la misma dirección apunta la similitud que tienen entre sí los timbres de las zapatas de Pieters: los de Nápoles con Navarra y los de Flandes con Artois.(Fig. 11)

3. ARNAUT SPIERINCK / ARNAO DE BRUSELAS EN ZARAGOZA Y LA INFORMACIÓN DE SU TESTAMENTO

El salón público del ayuntamiento de Aldenarda exaltaba las insignias de los reinos peninsulares –España, Castilla y León, Aragón, Navarra y Portugal– y aún equiparaba, en las zapatas de la techumbre, los reinos de Flandes, Nápoles y el Imperio con Valencia y Granada allí presentes. En Flandes, un territorio vinculado tradicionalmente con Francia, a nadie se le ocultaba que, en el triunfo del emperador Carlos V sobre las pretensiones francesas, había sido decisivo el poder de España. El atractivo de este país, en el imaginario individual y colectivo de Países Bajos, hizo que centenares de artesanos de Países Bajos se dirigieran hacia la Península desde que el conde de Flandes y duque de Brabante, Felipe el Hermoso, se desposara con Juana de Castilla y Aragón. El flujo de inmigrantes –de todos los oficios imaginables– aumentó en paralelo con el éxito militar de los españoles en Italia y culminó con la toma de posesión de los reinos peninsulares por Carlos de Gante, la elección imperial y su coronación posterior en Bolonia.

Arnao aparece en la documentación de Zaragoza el 10 de septiembre de 1536⁶¹. Poco antes acababan de concluirse las obras del ayuntamiento de Aldenarda. Allí había trabajado Gillis, nombre coincidente con el que dijo

61 MORTE GARCÍA, Carmen y AZPILICUETA, Miguel, “Arnaut de Bruselas...”, pp. 65-68.



Fig. 12. Retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada, detalle con angelitos. Damián Forment y su taller. 1537-1540. Catedral de Santo Domingo de la Calzada

era su hermano avecindado en Bruselas. Las obras las habían dirigido arquitectos bruselenses. Gillis, que tuvo una intensa actividad como hemos visto, consta que viajó a Bruselas y a otros lugares para tomar modelos. Es muy probable que contara con el beneplácito de los maestros de obra y, si acertamos en la relación propuesta, sería un miembro del equipo de estos ya que policromó las ventanas, la crestería y las figuras; de modo que su intervención hubo de ser decisiva para el aspecto final del edificio, muy distinto del que hoy día presenta. Ciertamente en 1512 está documentado un primer Spierinck en Aldenarda, pero se desconoce de dónde era residente y se sabe que a esta ciudad llegaron bastantes artistas de Bruselas, primero a las obras de Santa Walburga y después a las del ayuntamiento, ambas dirigidas por arquitectos bruselenses⁶².

62 Años más tarde, en 1569, consta la presencia en Aldenarda de Jooris Spierinck, de Bruselas; VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, "Documenten...", p. 101. En 1555 un Jacques Spierinck fue condenado por la justicia (p. 19). Son los dos únicos Spierinck que hemos localizado en la segunda mitad del XVI en los seis tomos documentales de la publicación citada.

Hemos visto que los estilos de los imagineros de la madera en Aldenarda son más evolucionados que lo que se observa en Cortrique, cuyas zapatas y chimeneas se tallaron un poco antes. Con las obras del ayuntamiento llegó el influjo del nuevo estilo que en el entorno de Bruselas y Malinas estaban desarrollando Jean Mone, Conrad Meit y Guyot de Beaugrant. Un nuevo estilo imperaba en el arte europeo y contaba con la protección de Carlos V. Los regidores eran conscientes e hicieron un gran esfuerzo por visitar obras modernas –el castillo de Zottegem, por ejemplo– y copiar modelos ornamentales. La arquitectura del ayuntamiento es decididamente tardogótica, pero la mayor parte de la escultura resulta más moderna.

En cualquier caso, fuera de la obra de los grandes escultores del círculo imperial, la escultura de los talleres de Aldenarda muestra el estado de desarrollo de la talla de la madera hacia 1535 y sus limitaciones, en el momento que Arnao es documentado en Zaragoza. Una escultura lígnea más evolucionada, en las imágenes y en lo ornamental, que la dominante en los talleres de retablos. Un estilo influido por la gran estatuaria trabajada en piedra. Van der Schelden talló en ambos medios y con él colaboraron De la Postelerie y Spierinck, al menos tan acertados como él en el trabajo de la madera. En este taller se recurrió a paneles ornamentales de procedencia italiana o a grabados locales que los imitaban. El repertorio desplegado en el portal de la *schepenzaal* es un verdadero libro o tratado de ornamentación *all'antica*.

Entre las imágenes más logradas destacan los amorcillos de estos tres imagineros. Puede no ser casualidad que el retablo de Santo Domingo de la Calzada esté poblado de angelitos desnudos: los amorcillos del portal y de los tejados de Aldenarda. Una legión de angelitos y amorcillos se localizan en otras obras del ámbito de Arnao, aunque también se debe considerar el papel que les cupo a Guyot y Juan de Beaugrant en la difusión y el éxito de estas imágenes presentes en las tumbas del panteón de Nájera, y en los retablos de Genevilla, Lapoblación, Alberite, San Vicente de la Sonsierra, Ábalos, Elvillar de Laguardia, Logroño...

Hemos visto que en Aldenarda las esculturas al exterior se policromaron y al escultor Arnao de Bruselas hemos adjudicado las figuras del panteón de Nájera que están talladas en blanda piedra arenisca revestida de policromía para conseguir una apariencia más rica y evitar el deterioro de la piedra por la humedad⁶³. El contrato obligaba a dar blanco a las esculturas “en manera de alabastro”, una técnica de policromía pétreo inusual y sin tradición local que también empleó Guillén de Holanda. Se perseguía mejor apariencia y mayor resistencia a la erosión. Gillis Spierinck se encargó de algo semejante

63 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “La galilea y el panteón real de Nájera: Juan Martínez de Mutio, Alonso Gallego y Arnao de Bruselas”, *BSAA arte*, 84 (2018), p. 106.

en Aldenarda: policromar y aumentar la durabilidad de las imágenes trabajadas en la blanda piedra de Avesnes. (Fig. 12)

3. 1. *El taller de Forment y el aprendizaje de Arnao de Bruselas*

Por el tipo de contrato que firmó al entrar en el taller de Forment, se puede asegurar que Arnao Spierinck conocía la talla de la madera y nada tenía que ver con el joven que, sin conocimiento alguno, entraba por primera vez en un taller para aprender un oficio con el que ganarse la vida. El sistema de trabajo que tenía establecido Forment hace que sea difícil observar las distintas manos participantes en sus contratos. Sin embargo, permite conocer el grado de especialización que tenían unos y otros cuando entraban en su taller. Para abaratar costes y maximizar las facultades de los distintos oficiales y aprendices, las piezas se trabajaban en fases que pasaban de unas manos a otras conforme aumentaba la complejidad y la delicadeza del trabajo a ejecutar. Por ello, cuando contrataba aprendices u oficiales establecía las labores que habrían de realizar.

Disponemos de dos contratos separados por unos días con los que dos “aprendices” ingresaron en Zaragoza en el taller del valenciano. El 31 de agosto de 1536 firmó primero Francisco Navarro, natural de Ávila, lo que permite sospechar que, aun siendo mozo menor de 25 años, tenía cierta edad y posiblemente conocimientos en el arte de la escultura pues se sabe que al obrador de Forment vinieron varios artífices a completar su formación. Francisco entró por tres años. Durante el primer año y medio únicamente debía “limpiar” todo aquello que le confiara el maestro. En la segunda mitad del contrato podría “desbastar y acabar de todo punto” las obras que el maestro le permitiera. Habían acordado, además, que Forment le mantuviera en su casa alojado y alimentado y que le abonara 300 sueldos jaqueses –es decir, cien al año– para vestirse y calzarse. Además, el maestro le debía comunicar sus conocimientos –“demostrarme la... vuestra arte de imaginero”–. Para asegurar el servicio y evitar la fuga del aprendiz, Forment le hizo declarar que tenía una comanda o préstamo de 100 ducados que se obligó a devolver⁶⁴.

El contrato que Arnao firmó, declarándose también mozo, fue mucho más exigente, ya que Forment debía conocer la habilidad del brabantón con la escultura. Como Navarro, el 10 de septiembre de 1536 firmó un contrato de aprendizaje, aunque sospechamos que debía haber sido de oficialía. Las cláusulas sobre alojamiento, comida y salario para vestirse y calzarse

64 MORTE GARCÍA, Carmen y AZPILICUETA, Miguel, “Arnaut de Bruselas...”, pp. 67-68. MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment...*, pp. 433-435, doc. 406. Véase que el notario no certificó que los 100 ducados se entregaran, sino que el aprendiz declaró tener una comanda que se obliga a devolver. A continuación, Forment se obligó a no demandar la comanda salvo en incumplimiento de contrato.

son iguales –en este caso 400 sueldos porque el contrato se firmó por cuatro años, lo que nos informa, en teoría, que no había cumplido 21 años ya que la mayoría de edad se alcanzaba a los 25 años, aunque para un extranjero no había modo de certificarlo⁶⁵. Para asegurarse que Spierinck no se iría a otro lugar ni a otro taller, se duplicó la cifra que el supuesto aprendiz declaró que había recibido y que tendría que devolver si incumplía alguna cláusula: 200 ducados, una barbaridad. Pero la diferencia mayor entre ambos contratos se encuentra en las labores comprometidas. En lugar de “limpiar” durante la mitad del contrato, desde el primer día y durante dos años habría de “obrar” lo que Forment le quisiera pedir. Durante el tercer año tendría que “desbastar y acabar” las obras que hubiera. Es decir, desbastar o eliminar lo sobrante (basto y grosero) hasta conseguir el bulto general y prepararlo para el trabajo de la talla propiamente dicha, y acabar las piezas, que entendemos se refiere a pulirlas y prepararlas para recibir la policromía después de que las tallara el maestro u otro colega más experto o de mayor confianza de Forment. A diferencia del abulense cuyo contrato únicamente preveía las labores comentadas hasta ahora, el bruselense podría durante el cuarto año “rebotar y desbastar” las obras⁶⁶, únicamente de septiembre de 1539 a septiembre de 1540, si se cumplía la letra del contrato. Según entendemos, sólo entonces podría tallar las imágenes en el proceso final y tendría acceso al sistema de traslado de puntos que se utilizaba en este taller zaragozano. Circunstancia que permitió al valenciano acometer tantas obras y entregarlas a tiempo y con un acabado tan regular y uniforme.

En la preparación de una escultura, el primer paso consistía en transformar los dibujos, muchas veces tomados de grabados, en modelos volumétricos. Saber trasladar los dibujos y grabados a modelos en barro o yeso era una de las habilidades que se aprendían en los talleres de los escultores. En los talleres se trabajaba con modelos que se trasladaban a las obras finales mediante sistemas diversos de medir y sacar puntos y, a nuestro parecer, esta labor fundamental es la que se denominaba rebotar: una talla ayudada de procesos e instrumental mecánico. En el inventario del escultor burgalés Antonio de Elejalde, que heredó el taller de Diego Guillén, primer contratista del retablo de Santa Clara de Briviesca, se mencionan junto a varios libros y papeles de estampas o grabados, y ocho trazas en pergamino: modelos de partes del cuerpo humano en yeso, instrumentos necesarios en la talla –como gubias, formones, cinceles, mazos, barriletes, escoda, azuela, garlopas, ce-

65 Sobre la situación de los menores de edad en los oficios, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110 (2012), pp. 8-15.

66 MORTE GARCÍA, Carmen y AZPILICUETA, Miguel, “Arnaut de Bruselas...”, p. 68. MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment...*, pp. 435-436, doc. 407.

pillos–, “cuatro bancos para labrar” –creemos que algunos podrían ser una suerte de cepo con elementos de sujeción de bloques de madera para la talla, como los que se usaban en la escultura desde el siglo XV al menos; así se entiende que se destacaran “bisagras” o “cierres”–, y algunos compases y posibles instrumentos de traslado de puntos –“dos compases y unas tenasas grandes y dos barrenos”–, además de otros para reproducir molduras⁶⁷.

Damián Forment conseguía con un sistema de trabajo como el descrito –en el que se distribuye el desbastado, el rebotado y el pulido– una considerable uniformidad en el resultado final que limita la aparición en superficie de la mano personal de los artistas intervinientes. Además, debían seguir dibujos y modelos⁶⁸ del maestro, pues podemos sospechar que esa era la tarea principal de Forment: la dirección de la obra, la conclusión de algunas imágenes significativas y la provisión de dibujos y modelos⁶⁹, aunque mu-

67 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á. y RUIZ DE LA CUESTA, M^a Pilar, “El escultor Antonio de Elejalde (1566-1583)”, *Estudios Mirandeses*, 14 (1994), pp. 145 y 158-159. Un banco de trabajo con un bloque de madera sujeto en proceso de tallado se ve en un grabado de Georg Pencz de 1533 titulado *Los hijos de Saturno*; también en otro de Sebald Beham que representa al planeta *Mercurius* y es de 1539. Se reproduce uno de estos bancos de escultor en el Landesmuseum Württemberg de Stuttgart. Véase, DAUSSY, Stéphanie Diane, *Sculpter à Amiens en 1500*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 45-69 y 83-109; GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, *Dévotion et séduction. Sculptures souabes des musées de France vers 1460-1530*, Paris, Musée du Louvre – Somogy éditions d’art, 2015, pp. 36-52; CHAPUIS, Julien, “Escultura alemana: creación y percepción”, en *Últimos fuegos góticos. Escultura alemana del Bode Museum de Berlín*, Valladolid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2016, pp. 22-24. Del Río ha estudiado los sistemas de reproducción de esculturas del taller de Bigarny y propone la presencia de un *definitore* al modo que lo describe Alberti años antes de que se reprodujera en la edición italiana de 1568, RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 344-348. Se reproduce por primera vez el *diffinitore* en, ALBERTI, Leon Batista, *Opuscoli morali*, Venetia, appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1568, “Della Statua”, p. 299 (ed. Cosimo Bartoli). También Vasari describió en *Las vidas* un sistema de traslado de medidas a diferentes escalas mediante escuadras y plomadas.

68 En las obras de Forment es fácil observar resultados similares obtenidos en distintas imágenes del retablo. Así se comprueba en el de Santo Domingo de la Calzada por haber utilizado un mismo modelo. Podemos verlo en la pierna semiflexionada de las figuras de Santo Domingo de la Calzada, San Pedro, San Andrés y Santiago. En posición inversa se encuentra en las imágenes de San Pablo, San Matías, San Felipe, San Bernabé, Malaquías, así como en el rey Gaspar de la Adoración de los Magos o en uno de los pastores en la otra Adoración. El mismo modelo sin vestimenta, en el profeta Baruch (Barac) y en Manue (Manóaj).

69 Al contratar Forment un retablo para Sallent de Gállego, el 30 de enero de 1537, se le exigió “que todos los cartones que an de serbir para las ystorias que se an de pintar en el dicho retablo sean debuxadas de su propia mano”, aunque la realización y pintura se concertó ese mismo día con Juan de Moreto y con los pintores Martín García y Antón de Plasencia; HERNANDEZ, Ángel, MIÑANA, María Luisa., SARRIÁ, Fernando, SERRANO, Raquel y CALVO, Rosalía, “Juan de Moreto y Martín García: obras de colaboración (1530-1541)”, *Seminario de Arte Aragonés*, 42-43 (1990), pp. 358-363 y 372-374.

chas veces procedieran de grabados. Con los años, Arnao Spierinck acabó instalando un taller semejante en Logroño⁷⁰ –seguramente que no tan rígido ni tan productivo–. Lo heredó Juan Fernández de Vallejo, primer gran maestro español del foco logroñés.

Como Arnao entró en el taller de Forment poco después de que concluyeran las obras del retablo de Teruel, se podría pensar que ambas circunstancias pudieron estar relacionadas y que el “afrancesamiento” del posterior estilo del brabanzón se produjo en contacto o conocimiento del taller de Joly. Sin embargo, creemos que lo más probable es que Spierinck acabara de llegar. Hemos insistido en cómo se presentó en el contrato de aprendizaje: “Yo Arnaut de Bruselles, natural de la ciudad de Bruselles de la tierra de Brabant de Flandes”; aún no había adoptado un nombre adaptado al español. Nos parece que el extraordinario desarrollo de su arte es fruto de la inicial entrada en el obrador de Forment.

Sin poder obtener consecuencias firmes, por ausencia de la necesaria relación documental, al estudiar el retablo de Santo Domingo de la Calzada, así como el grupo de la Dormición del Museu Nacional d’Art de Catalunya o directamente los apóstoles de Genevilla se han comparado personajes de las tres obras citadas con algunos rostros del retablo de Teruel, labrado por Joly de 1532 a 1536, y se ha evocado el nombre de Arnao⁷¹. A nosotros nos parece que Juan de Beaugrant, que talló tipos más fuertes que los de Spierinck, pudo ayudar a Damián Forment en la labra de los apóstoles de la Dormición procedentes de la iglesia de San Miguel de Barcelona y fechados entre 1534 y 1537.

Sorprende que un escultor brabanzón de la madera, que se encontraba en Zaragoza en fecha tan temprana, acabara practicando un estilo que combina los estilemas característicos de lo francés con un intenso influjo italiano, directamente miguelangelesco en muchas de sus composiciones⁷². Si, como proponemos, se formó en el taller de su posible hermano Gillis Spierinck en Aldenarda y en contacto con el taller de Van der Schelden y la

70 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Juan Fernández...”, pp. 35-58.

71 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, “El retablo de San Esteban. Estilo e iconografía”, en VV.AA., *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra - Institución Príncipe de Viana, 1991, p. 26; YEGUAS I GASSÓ, Joan, *L’escultor Damià Forment a Catalunya*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, pp. 75-88; MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment...*, pp. 323-326.

72 Weise apreció la relación de los apóstoles de Genevilla con la obra de Arnao de Bruselas en el retablo de Alberite, sobre todo con el santo titular, pero no se inclinó por asociar a Arnao de Bruselas con Genevilla –en su tiempo no se conocían las noticias documentales de Arnao en Genevilla– porque le parecía inusual que un neerlandés estuviera influido por Berrugete; WEISE, Georg, *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im Nördlichen Spanien. Aragón, Navarra, die Baskischen Provinzen und die Rioja*, Tübingen, Hopfer-Verlag, 1957, p. 71.

obra de Georges de la Postellerie, vino con un bagaje de considerable modernidad, aunque alejado del estilo de las grandes esculturas que realizará en España.

De la gubia de Arnao salieron rostros italianizantes de perfil romano con los ojos abiertos y tomados directamente de grabados de la obra de Miguel Ángel. Destacan sobremanera los apóstoles de Genevilla, las esculturas del trascoro de la Seo de Zaragoza –de una nobleza romana sin igual– o las figuras del ático del retablo de Santa María de Palacio en Logroño. En Aldenarda pudo ver cómo para los amorcillos dispuestos en el tejado o en el portal de la *schepenzaal* se recurrió a los *putti* grabados por Marcantonio Raimondi a partir del adorno de la Farnesina de Rafael –la Loggia di Psiche y las salas del Fregio y de Galatea– y a los grabados de Sebald y Barthel Beham. En el taller de Forment hubo de ver el recurso a las estampas de Dürero. Como maestro independiente, Arnao incorporó composiciones de Miguel Ángel difundidas por diversos grabadores.

Junto a tipos fuertemente influidos por la estética de la Antigüedad, talló otros rostros más abstractos y esquemáticos de facciones muy delicadas, con los ojos pequeños, semicerrados y rasgados, y con una tendencia general –también en las figuras del primer grupo– a las expresiones entristecidas, melancólicas o directamente llorosas. Son ejemplos de esta vertiente, San Esteban de Genevilla, Santa Coloma de Angostina (Álava) o la María en la Presentación del retablo de Palacio en Logroño. Entendemos que son manifestación de su formación en Bruselas, en la que existían talleres tradicionales especializados en la talla de retablos y en la que algunos artífices competían en la expedición de las llamadas muñecas de Malinas.

Sin embargo, este tipo de obras no lo hemos encontrado en el ámbito de Gillis, aunque es cierto que ha desaparecido el retablo de Nokere y únicamente sabemos de él por las zapatas del ayuntamiento de Aldenarda. Lo mismo tenemos que decir sobre la preferencia que manifestó Arnao por los tipos humanos de compleción fuerte, aunque menuda.

No se suele destacar que Arnao Spierinck no sabía escribir cuando entró al servicio de Forment y que los únicos documentos encontrados que están signados por el escultor son los referidos al trascoro de la seo zaragozana⁷³. Su escritura dista mucho de la bella caligrafía de Juan y Guyot de Beaugrant. Es seguro que vino de Bruselas con las habilidades prácticas de un consumado imaginero, pero carecía de cualquier formación que no fuera visual o manual. Por tanto, al aprendizaje brabantón, a la facilidad natural que manifestó y a su infinita capacidad de asimilación se ha de sumar el contacto en España con los talleres con los que colaboró: los de Forment, Juan de Goyaz y los Beaugrant. Esto transformó al virtuoso artesano, que seguramente era

73 Véase arriba la nota 6.

al llegar a la Península, en un consumado artista, pero no es el lugar, ni existe espacio, para comentar más detenidamente esta aventura.

3. 2. *El pleito por el retablo de Santa María de Palacio en Logroño*

En La Rioja, Spierinck trabajó en el retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada contratado por Forment. Colaboró en los retablos de Genevilla (Navarra), de Elvillar de Álava, de Lapoblación, en uno en Laguardia –desaparecido–. Contrató la conclusión del retablo de Alberite. Recientemente le hemos adjudicado los sepulcros del panteón de Nájera que había contratado el pintor Alonso Gallego; suponemos que mientras estaba al servicio de Juan de Goyaz. Él y su taller participaron en otros retablos del ámbito riojano –Agoncillo, El Busto (Navarra)– y llamado desde Zaragoza talló personalmente las figuras del trascoro de la seo zaragozana y, con el taller, se encargó del retablo de Vera de Moncayo que procede del monasterio de Veruela⁷⁴. El gran retablo de Alberite, que había comenzado Hans de Bolduque, le abrió las puertas de Logroño y aquí contrató el monumental retablo mayor de Santa María de Palacio. También participó en la hechura de la sillería de Santa María la Redonda que llevaba a cabo Juan de Lorena después de que hubiera intervenido Hans de Bolduque.

En agosto de 1552 Arnao de Bruselas se instaló en Logroño y poco después abrió un espacioso taller por el que pasaron gran parte de los artífices residentes en esta localidad⁷⁵. Desde su instalación en la capital riojana, el estilo de Spierinck –que se había manifestado libremente en los retablos de Elvillar, Genevilla y Alberite– alcanzó su máxima expresión, sin sometimiento a ninguna otra consideración y tras un último y nuevo aprendizaje en Zaragoza cuando el retablo de Palacio estaba parcialmente instalado. El re-

74 Es tan amplia la bibliografía sobre Arnao de Bruselas y tan generales los datos que acabamos de apuntar que no ofrecemos aquí bibliografía. La hemos recogido en otras publicaciones previas y daremos cuenta de ellas en una publicación próxima sobre Los escultores flamencos y franceses en La Rioja.

75 El 16 de agosto de 1552 Arnao y su mujer adquirieron una casa situada en la calle Olle-rías junto a la muralla de Logroño. El 1 de octubre de 1556 la vendió y pasó a residir en una vivienda de la Puerta Nueva que era propiedad del cabildo de la Redonda. Arnao satisfizo la renta que tenía cargada la casa de 1558 a 1563; SAINZ RIPA, Eliseo, *Santa María de la Redonda. De iglesia parroquial a la iglesia concatedral. Siglos XII-XX*, Logroño, IER, 1992, pp. 71. RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas. Imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Logroño, 1981, IER, pp. 14, 69-71; ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, “El retablo mayor de la Imperial Iglesia de Santa María de Palacio”, en FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (dir.), *La escultura en la Ruta Jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo Mayor de la Imperial Iglesia de Palacio (Logroño)*, Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 2005, p. 259. Sobre el taller, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Juan Fernández...”, pp. 35-58.



Fig. 13. *Retablo mayor, detalle del ático*. Arnao Spierinck. 1558-1561. Santa María de Palacio, Logroño. La figura original de Cristo, insertada con herramientas digitales

sultado es soberbio y plenamente renacentista, tanto que pasó desapercibido al experto ojo de Weise⁷⁶.

El retablo mayor de Santa María de Palacio lo había comprometido inicialmente, en 1546 o 1547, Pedro de Bustamante, calificado como imaginario, aunque debía ser únicamente pintor y policromador⁷⁷. El 6 de noviembre de 1546, junto con el pintor Juan de Rojas, apadrinó en la iglesia de Santiago de Logroño a Jerónimo, hijo del escultor Juan de Beaugrant⁷⁸ sin que se sepa si, en ese momento, estaba asociado a la empresa del retablo de Palacio. En

76 WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, Gryphius, 1927, II Text, pp. 146-149. Al comentar la escultura de Palacio y la sillería de la Redonda, Weise la comparó con la obra de Berruguete. Más adelante supo de la intervención de Arnao en el retablo de Alberite y no se decidió a relacionarlo con la obra de la sillería de la Redonda y la del retablo de Palacio; WEISE, Georg, *Die Plastik der Renaissance...*, 1957, pp. 67-69.

77 Pedro de Bustamante se quedó con el contrato del retablo al ofrecer hacerle por cien ducados menos que cualquier otra oferta que se presentara, con tal de encargarse personalmente de la policromía. La documentación sobre el retablo, los pagos a los artífices, los diversos contratos...; RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas...*, pp. 22-24 y 55-63; ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Las artes en la iglesia...*, pp. 154-174 y 218-224.

78 BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1984, p. 139, doc. 22.

cualquier caso, las obras parece que se retrasaron y en 1549 –año en el que los parroquianos comenzaron la construcción de la torre de la iglesia– Bustamante cedió el retablo a Juan de Goyaz y únicamente se quedó con la policromía para, finalmente, no realizarla tampoco. Por su parte, Goyaz consta como fallecido en mayo de 1552⁷⁹ por lo que la obra del retablo se contrató de nuevo con Arnao de Bruselas y Juan de Rojas. Comenzaron a recibir pagos en 1553⁸⁰ y utilizaron la traza existente y lo construido por Goyaz que alcanzó 66 336 maravedís –seguramente con la colaboración de Spierinck desde el comienzo de las obras⁸¹–. Con posterioridad consta que se hicieron mejoras en el retablo una vez estuvo bajo la dirección de Spierinck, pero la original arquitectura del retablo ha de corresponder a Goyaz. Además, es posible que, desde el comienzo de la obra, Goyaz contara con Arnao para la escultura. En mayo de 1552 el entallador Juan de Mordán y el cantero Juan de Landara tasaron la torre de la iglesia de Palacio que había realizado Juan de Acha⁸². Parece seguro que Landara actuó con nombramiento del cantero⁸³, de modo que Mordán habría sido propuesto por el cabildo y los mayordomos. La noticia tiene interés pues es muy probable que los canónigos lo conocieran porque trabajaba para Goyaz en el retablo –lo habitual era que se propusiera a un cantero como tasador, a menos que se tuviera confianza en otro artista–. En adelante, todo apunta a que ingresó y se mantuvo siempre en el taller de Spierinck o asociado con él. (Fig. 13)

La construcción del retablo sufrió altibajos. Tras la definitiva contratación se adelantó lo suficiente como para comenzar a asentarlos y trasladar el viejo retablo a la capilla de Nuestra Señora la Antigua. El 24 de noviembre

79 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta*, Logroño, IER, 1980, t. II, p. 31; el 3 de mayo de 1552 Juan Ochoa de Arranotegui otorgó poder para pleitos con los herederos de Juan de Goyaz, difunto, y con el concejo y curas de Castrillo y Payueta. Se menciona a Martín de Zaldegui, imaginario habitante en Logroño que podría haber colaborado con Goyaz en la portada de Viana y/o en el retablo de Santa María de Palacio.

80 El primer pago data de enero de 1553: “15 000 maravedis que dio a Juan de Rojas e Arnao de Bruselas para lo del retablo en octubre de 1552, digo en enero de 1553 por libranza”; RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas...*, p. 56.

81 Goyaz había recibido 63 414 maravedís y otra parte –3000 maravedís– la cobraron Arnao y Juan de Rojas con carta de pago de los herederos de Goyaz fechada el 25 de febrero de 1555; RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas...*, pp. 55-56; ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Las artes en la iglesia...*, pp. 154-155 y 222, doc. 20.

82 ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Las artes en la iglesia...*, p. 78; ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Logroño en el siglo XVI: arquitectura y urbanismo*, Logroño, IER, 2003, t. II, pp. 308-310.

83 Pedro de Acha citó en su testamento de 2 de junio de 1552 a Juan de Landara o Langara como criado suyo, de modo que era un cantero de la órbita de los Acha; AHPLR, Lope de Villoslada, prot. 478, f. 321v; MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa...*, T. II, pp. 120-122. También, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “La obra del arquitecto tardogótico Juan de Acha”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1 (2018), p. 90.

de 1554 el visitador episcopal reconoció que se había “començado asentar el retablo en el altar mayor”⁸⁴. Mientras se levantaba, la construcción sufrió un parón y el libro de fábrica no registró nuevas entregas al artista hasta 1558, si se exceptúa que en 1555 se aprovechó para liquidar lo que quedaba pendiente por satisfacer a los herederos de Juan de Goyaz.

Hemos apuntado que probablemente Arnao contó con Juan de Mordán y creemos reconocer su mano en el retablo si bien el sistema de trabajo imperante en el taller, que había aprendido al servicio de Forment, dificulta la identificación de manos porque, a nuestro parecer, el maestro acababa las obras y los oficiales empleaban diversos sistemas de traslado de modelos a la madera. Otros oficiales⁸⁵ de Spierinck fueron Agustín Pérez –se desconoce su estilo y su especialidad, y posiblemente lo sirvió también como administrador–, Simeón de Cambray –que, según declaración propia, fue oficial de Arnao durante más de cuatro años, de 1552 a 1556 aproximadamente– y seguramente Juan de Aguirre que confesó que visitaba frecuentemente la casa y taller de Arnao en sus años juveniles aunque su declaración, hecha en 1581, se remite a los años 1560 y siguientes, es decir, a la segunda estancia de Spierinck en Logroño⁸⁶. Del 4 de abril de 1555 data el único contrato de formación de un aprendiz suscrito por Arnao. Entonces, Hernando de Lubiano, huérfano de Juan de Lubiano, solicitó que lo adjudicaran un tutor para poderse asentar con el bruselense y aprender el oficio de imaginero⁸⁷. Criado Mainar ha apuntado que tal vez se corresponda con uno de los testigos presentes en 1558 en la carta de prórroga que, para formalizar el examen de capacitación de Arnao para obrar en Zaragoza, extendió la cofradía de los escultores zaragozanos⁸⁸.

En los miguelangelescos profetas del sotabanco encontramos toda la fuerza expresiva del escultor. A la vez, anticipan la obra de Juan Fernández de Vallejo que adquirió el taller del brabantón después de andar por Castilla,

84 ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Las artes en la iglesia...*, pp. 155 y 219, doc. 14. También, ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, “El retablo mayor...”, pp. 249-302.

85 Se ha documentado en la iglesia de Palacio la presencia del imaginero Francisco Gracia en septiembre de 1555. En esta fecha apadrinó, junto con Remón de Brujas, a Juan Arnao, hijo de maestre Arnao de Clabería y de Mencía Jiménez. El 31 de enero de 1557 se bautizó a Petronila, hija de Diego Ruiz, imaginario, y Juana de Villoslada; ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, “El retablo mayor...”, p. 259. Ruiz era un competente escultor que estuvo avocindado en Baños de Río Tobía y Nájera.

86 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Juan Fernández...”, pp. 38-39.

87 GOICOECHEA, Cesáreo, “Aspectos de la vida logroñesa en el siglo XVI”, *Berceo*, 64 (1962), p. 273. También, RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas...*, p. 69.

88 CRIADO MAINAR, Jesús, “Tradición y renovación en los usos profesionales de los talleres pictóricos zaragozanos del Pleno Renacimiento”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 50 (1992), p. 14; CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas...*, p. 434.

sin que se pueda saber si se había formado con Spierinck. Los pequeños relieves del asiento y friso del primer banco son obra de un especialista en figuras pequeñas, tal vez Simeón de Cambray siguiendo dibujos de Arnao unas veces con mejor resultado que otras; en cualquier caso, distintos y superiores a la obra que Cambray emprendió de modo independiente en Los Cameros. A Juan de Mordán, aunque se trate de modelos de Spierinck, adjudicamos los pequeños evangelistas del banco. También, las figuras de San Sebastián, San Bartolomé, el apóstol que hace juego con éste y posiblemente San Juan Bautista. Igualmente puede haber intervenido en las cabezas de algunos profetas del árbol de Jesé.

A la mano de Arnao corresponden Adán y Eva, San Pedro y San Pablo del banco, las figuras de la Cena –ahora modificada al haberse elevado la figura de Cristo y San Juan–, la soberbia imagen de Jesé, el relieve de San Mateo –inspirado en un grabado de Marcantonio Raimondi abierto en 1517 sobre un dibujo de Miguel Ángel que representa a un soldado ajustando los calzones a su coraza–. También ha intervenido ampliamente en las escenas del Lavatorio, la Oración en el Huerto de los olivos, la Presentación, la Adoración de los Reyes y la de los pastores, la Anunciación y la Visitación.

Evidentemente han ayudado otros oficiales y entre ellos destaca uno de gusto clásico, rostros serenos y un tanto estereotipados. No podemos saber de quién se trata, pero apuntamos hacia Felipe de Borgoña. Este oficial se encargó del adorno de buena parte de la mazonería. Compone con mano firme y disposiciones simétricas. El resultado es muy agradable y los niños son especialmente simpáticos y encantadores. Tampoco descartamos que el desconocido oficial sea Pedro Lezcano si, como se ha dicho⁸⁹ le corresponde el retablo de la ermita de Santa María de Velilla en Los Molinos de Ocón. También le ha de pertenecer la imagen sedente de María con el Niño en la parroquia de San Babil de Los Molinos. El rostro clásico, recogido e ensimismado de las figuras femeninas en estas obras del valle de Ocón conjuga bien con lo que se ve en el remate del árbol de Jesé en el retablo de Palacio. Las composiciones de los relieves y la expresividad clásica de los bustos de San Pedro y San Pablo indican que Lezcano se formó en el taller de Spierinck y que, cuando el maestro partió hacia Aragón, inició un camino independiente. Los canónigos de la iglesia de Palacio habían de conocerlo porque, si estamos en lo cierto, había tenido una activa presencia en el taller del bruselense. En 1561, concluido el retablo, lo buscaron en Ocón para que realizara una visura del retablo⁹⁰. También lo vio Sebastián de Rojas. Nicolás de Venero, por

89 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo II*, Logroño, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1976, p. 329.

90 RUIZ GALARRETA, José María, *Logroño y su provincia*, Barcelona, [Rovira], 1962, p. 15. A Lezcano le pagó la parroquia porque “vino a apreciar el retablo nombrado por la iglesia”. En

la iglesia, Andrés de Araoz y Saúl Torres realizaron la tasación definitiva en 1563; Pedro de Bustamante intervino seguramente para valorar la policromía realizada hasta el momento⁹¹.

En 1558, ya retornado de su estancia aragonesa, volvieron a apuntarse pagos por el retablo de Palacio “64 ducados, despues que vino a entender en el retablo por agosto”⁹². En adelante talló, casi exclusivamente de su mano, las figuras del ático y remate. Sin la supervisión que Jerónimo Vallejo había ejercido en las obras de Veruela y Zaragoza, dotó a las figuras de un nervio más acentuado, pero mantuvo lo aprendido en el trascoro zaragozano: para el Calvario recurrió al modelo recién creado en Zaragoza. De la misma calidad y nobleza son las imágenes de María Magdalena y la tercera María –María Salomé o María Cleofás–, Santiago, San Jerónimo y Dios Padre. Sin embargo, la Fe y la Caridad, son trasuntos de Santa Columba en Angostina.

Concluido el retablo de Palacio, hubo pleito por el valor del retablo y el cobro de lo adeudado. Para demorar el pago y rebajarlo, la parte de la iglesia adujo que no se habían cumplido los plazos. Por orden del provisor del obispado –el licenciado Sepúlveda– se volvió a tasar el retablo el 17 de marzo de 1563 con la intervención de Andrés de Araoz, vecino de Vitoria, Nicolás de Venero, vecino de Burgos, y Saúl Torres⁹³.

El escultor reclamó el abono del precio de tasación al ritmo acordado. Ganó una primera sentencia del provisor que ordenó pagar según los plazos establecidos en el contrato.

Para evitar otras diferencias entre las partes, el 30 de abril de 1563 los diputados elegidos por la iglesia llegaron a un acuerdo con Arnao como principal, y con el pintor Juan de Rojas como su fiador. Previamente habían averiguado las cuentas de todo el gasto del

“retablo y obra que había hecho maestro Arnao e todos los otros oficiales que lo abian hecho e labrado de todas las mexoras e de todo lo que mas todos los otros oficiales abian hecho y en el podian e pudieran pedir en qualquier manera, abian allado quitado e aberiguado e fenescido se le restaban debiendo, de resto de todo el dicho retablo e obra y madera y echura y mexoras, setecientos e sesenta y ocho ducados”.

otra partida se anotaron “quatro reales de la caballería con la cosa que fueron a Ocón por el”; RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas...*, p. 57.

91 ADZ, Apelaciones, C. 210.8; RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas...*, 1981, p. 57; ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Las artes en la iglesia...*, pp. 155 y 222.

92 RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas...*, p. 56.

93 Sin precisar la fecha, se había dado noticia de la intervención de Araoz y Venero; RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas...*, p. 22; ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Las artes en la iglesia...*, p. 155.

Esta cantidad acordaron pagarla con 200 ducados el día de San Miguel –de septiembre–, otros 200 el mismo día del año 1564 y el resto –368 ducados– en la misma fiesta de 1565⁹⁴.

En el acuerdo, Spierinck y Rojas se obligaron a que ni ellos ni ningún otro artífice interviniente en el retablo demandaría cantidad alguna: ni de la madera, ni de la talla, ni de la obra del banco, ni de las mejoras hechas en lo alto ni en lo bajo con respecto al contrato, ni de asentar los andamios. Añadieron que saldrían a la defensa de la iglesia si Pedro de Bustamante reclamaba, como había pedido, unos 250 ducados por ciertas imágenes e historias hechas en el retablo y en él colocadas y asentadas. Podemos deducir que los artistas abonarían al pintor Bustamante lo reclamado o que, posiblemente, lo obrado por él lo habían realizado en realidad ellos mismos y la petición de Bustamante, en la primera fase del pleito, se había producido con connivencia de Arnao y para reforzar su petición⁹⁵.

A finales de 1564 o principios de 1565 falleció Arnao Spierinck. Pasó la fiesta de San Miguel de 1565 y finalizaron varios años más sin que se abonara todo el capital adeudado. En 1575 Pérez no quedó conforme con el finiquito que le ofrecía la iglesia. Primero requirió a los mayordomos provisto con la memoria de lo adeudado a Spierinck al tiempo de su testamento: 220 000 maravedís del retablo mayor⁹⁶. En diciembre de 1574 quedaban por pagar 43 000 maravedís. Del resto, la iglesia había pagado 67 500 a Juan Alonso de Medrano por la huerta que éste le había vendido a Arnao; también había entregado 105 001 maravedís a Agustín Pérez en vino y cereal; más otros 5000 de la compra de un cáliz que el sacerdote Juan Alonso Pérez –hermano de Agustín– había mandado en su propio testamento a la iglesia, y otros 4 ducados de un ornamento con el que se lo enterró.

En marzo de 1575 hizo nuevo requerimiento. Como no prosperó, Agustín acudió al licenciado Ungo de Velasco, provisor y vicario del obispado, que el 13 de abril ordenó secuestrar una cruz grande y unos candeleros de plata de la sacristía de la iglesia para ponerlos en pública subasta y poder pagar los 43 000 maravedís debidos. Ese mismo día se hizo un primer pregón y el 18 de abril se voceó un segundo bando dentro de las puertas del palacio episcopal de Logroño para que cualquiera pudiera adquirir unos candeleros grandes de Palacio por los 43 000 maravedís que no pagaban.

Tres días después, un procurador de la iglesia compareció ante el provisor y trajo una memoria con las notas de todo lo pagado a Spierinck. In-

94 ADZ, Apelaciones, C. 210.8.

95 ADZ, Apelaciones, C. 210.8. Las noticias que damos en adelante, salvo indicación contraria, proceden de este pleito.

96 El testamento cifró la deuda en 592 ducados que son 222 000 maravedís.



Fig. 14. *San Martín y Descendimiento*. Arnao Spierinck y taller. H. 1560. Torrecilla sobre Alesanco (La Rioja)

cluyó seis cédulas firmadas por Arnao, con un valor de 71 180 maravedís, pagadas desde el 28 de septiembre de 1563 al 20 de octubre de 1564, un día después del testamento y dos antes del codicilo. Apuntaron el pago de 67 500 maravedís a quien había vendido al escultor una huerta en Puerta Nueva⁹⁷. Dijeron que Pérez había recibido 187 396 maravedís –de 1566 a 1573– en los que incluyeron la mitad de los 14 ducados que el provisor Sepúlveda había ordenado pagar a los tasadores de marzo de 1563, los pagos efectivos en pan y vino, pero también el alquiler de las cubas de vino, el trasiego y aún la vigilancia de mil cántaras de vino, aspectos que valoraron en 25 000 maravedís. Además, exigieron que presentara el testamento del bruselense.

Al día siguiente, Agustín Pérez, de 55 años⁹⁸, mostró el testamento de Arnao, negó que se pudieran certificar las cédulas presentadas con firma del bruselense “porque este que declara nunca le bio escribir ny firmar”⁹⁹. Sin

97 Se transcribieron dos documentos del 18 y 21 de julio de 1564 en los que Arnao compró una huerta en Puerta Nueva a Juan Alonso de Medrano, escribano mayor de la aduana. Para el abono otorgó carta de poder para cobrar 180 ducados en San Miguel del año 1565 de lo adeudado en Palacio. Alonso de Medrano recibió el pago el 16 de noviembre de 1565. Los documentos se transcribieron en el pleito y Arnao hizo mención de todo ello en el testamento.

98 En 1581, en un pleito del escultor Juan Fernández de Vallejo con un vecino del taller, declaró tener unos 60, de modo que había nacido hacia 1520-1521; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Juan Fernández...”, p. 40.

99 En una declaración posterior reiteró lo mismo y apuntó que las había escrito el mayordomo: las cédulas le parecían escritas de la letra y mano del mayordomo Francisco Martínez de Enciso “y que las firmas dellas nyega este confesante saber ser de Arnao de Bruselas porque nunca este confesante le bio escribir ni firmar y nyega las firmas de todas las zedulas ser todas escritas de una mano”.

embargo, todas se transcribieron como firmadas por “Bruselas” y se puede sostener que algún rasguño añadía¹⁰⁰. Pérez también rechazó con éxito que se pudiera imputar el valor de una de las cédulas así como la tasación de Araoz, Venero y Torres porque eran anteriores al acuerdo en el que se estableció la deuda de 768 ducados. Igualmente rechazó los gastos de alquiler y vigilancia de las cubas que pertenecían al cabildo y estaban en Fuenmayor.

La deuda de 43 000 maravedís se asemeja sospechosamente a los 41 250 maravedís que los mayordomos de la parroquia reclamaron a Pedro de Bustamante en 1564¹⁰¹. Se los habían entregado cuando en 1546 o 1547, en la primera contratación, ofreció dorar el retablo por 100 ducados menos que cualquier otro postor, pero por las circunstancias ocurridas no había sido el dorador del retablo. Es posible que quisieran repercutir esa pérdida sobre el beneficio de Arnao.

El 7 de julio de 1575 el licenciado Ungo de Velasco, provisor y vicario general del obispado, ordenó que se ejecutara lo sentenciado y se pagara a Agustín Pérez el principal y las costas del pleito. Además, la iglesia no pudo impedir que se ejecutara la sentencia del provisor: el 8 de julio el pregonero Juan Montoya volvió a vocear en público los candeleros secuestrados a la iglesia de Palacio para pagar la deuda a Pérez. Los candeleros realmente se vendieron, ya que consta en las cuentas parroquiales que Hernando de Busto los devolvió a la iglesia una vez que le abonaron, en 1577 y 1578, la cantidad que adeudaban a Cebrián de Bruselas por el retablo mayor¹⁰².

El mismo día la parte de la iglesia apeló a su santidad y llevó su demanda al arzobispado de Zaragoza. El día 18 acudió también un procurador de Agustín Pérez para confirmar el cobro de los 43 400 maravedís –principal y costas– que la fábrica, diputados y mayordomos de Santa María de Palacio adeudaban al heredero de Arnao. Zaragoza refrendó lo sentenciado en Logroño.

3. 3. *Otras obras citadas en el testamento*

Spierinck mencionó¹⁰³ algunas obras impagadas o donadas. Un crucifijo que tenía hecho en su casa lo dejó a la cofradía de la Vera Cruz, sita seguramente en la iglesia de Santiago de Logroño en donde pidió ser enterrado, aparte de declararse parroquiano de ella. Ordenó que se pagaran al carpintero Pla-

100 El notario que redactó el testamento dio fe de la misma firma: Bruselas.

101 ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Las artes en la iglesia...*, p. 223, doc. 21.

102 RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas...*, p. 23; ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Las artes en la iglesia...*, Logroño, IER, 1995, p. 155.

103 Véase el segundo documento del apéndice.

sencia 5000 maravedís como abono final por todo lo realizado en “la fragua de my casa”. En julio de 1564 había adquirido una huerta en Puerta Nueva, donde tenía el taller, y es probable que hiciera reformas en la casa anexa.

Había hecho la mitad del retablo mayor de Nalda y aún le adeudaban 107 000 maravedís. Lo había labrado mientras perduraba la asociación con Andrés de Araoz, en torno a 1550. Sufrió un lamentable incendio en el siglo XX y casi todo lo conservado en el actual retablo mayor salió del taller de Araoz¹⁰⁴. Si acaso en la Última Cena ha podido intervenir algún oficial del brabanzón y, con mayor probabilidad, en la figura de San Miguel. El Museo Marés de Barcelona guarda varias figuras exentas provenientes de Nalda. Tres de ellas son fruto del taller de Arnao: San Roque, San Agustín y San Marcos¹⁰⁵. La parroquia posee otra figura de San Roque procedente de una ermita de esta localidad. Es del inconfundible estilo de Hans de Bolduque¹⁰⁶.

La iglesia y la cofradía de San Martín de Torrecilla sobre Alesanco tenía una deuda de 125 ducados por un retablo hecho para la cofradía de San Martín. Spierinck disfrutaba de una economía tan desahogada que pudo firmar un acuerdo para que pagaran únicamente 6 ducados al año: de 1564 a 1585. Con ese precio y condiciones se entiende que interviniera su taller. En un retablo posterior del lado del evangelio se conserva el grupo principal con el santo a caballo compartiendo su capa con un mendigo. En el lado contrario se ubica otro retablo del siglo XVII con relieves del Descendimiento y la Oración en el Huerto, son de Spierinck y de mejor calidad¹⁰⁷. Además, la iglesia del lugar posee dos figuras exentas de San Roque y San Sebastián que también salieron del taller del bruselense. Es posible que todas las piezas formaran parte del comienzo de un retablo con banco, dos entrecalles, tabernáculo no conservado, y comienzo del primer cuerpo con la caja de la figura titular. Así se puede explicar que la parroquia fuera responsable de parte de la deuda. (Fig. 14)

En colaboración con el pintor Juan de Rojas hizo –o mejor su taller– un retablo en la ermita de Tómalos de Torrecilla de Cameros. Algunas tablas de

104 De la misma opinión, BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant...*, p. 110.

105 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo III*, Logroño, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1985, p. 75; RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, “Sant Agustí, Sant Marc y Sant Roc”, en *Catàleg d'es-cultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i el barroc. Fons del Museu Frederic Marès/3*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Direcció de Serveis Editorials, 1996, pp. 201-202; RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*, Logroño, 2009, p. 460-461.

106 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Inventario artístico... Tomo III*, p. 76.

107 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo IV*, Logroño, IER, 2017, p. 206; con anterioridad a conocerse el vínculo documental, Moya adjudicó los relieves a Arnao, no así el bulto de San Martín a caballo.



Fig. 15. *Figuras del Calvario y San Bartolomé*. Taller de Arnau Spierinck. H. 1560. Ermita de Tómalos, Torrecilla de Cameros (La Rioja)

ese retablo se insertan en el actual: corresponden completamente al taller las escenas de relieve y la Asunción. La figura de San Blas es sólo correcta y de cierto mérito la de San Bartolomé. Mayor intervención de Arnau se aprecia en las figuras del Calvario, hoy en otro retablo lateral. Las figuras de San Juan y de María son deudoras del maravilloso Calvario del trascoro de la seo de Zaragoza. Por tanto, la obra se debe datar en los últimos años del artista. El retablo lo había contratado Juan de Rojas –del que se conservan las tablas del banco que permiten identificar su estilo– que traspasó 50 ducados al escultor, sin duda que para compensar su colaboración. Moya Valgañón vincula estas imágenes y relieves con el estilo de Simeón de Cambray¹⁰⁸. Para los relieves parece evidente y hemos visto que había trabajado en el taller de Spierinck. Sin embargo, las imágenes de bulto nos parecen de mejor calidad que el resto de la producción conocida de Simeón. A Juan de Rojas, que había estado junto a él desde la contratación del retablo de Palacio, perdonó los 400 reales que lo adeudaba. (Fig. 15)

Como se sabía, dejó iniciada la obra del retablo de Aldeanueva de Ebro y en el testamento pidió cobrar “lo que fuere tasado la hobra que tengo echa del retablo conforme a la escriptura”. Lo concluyó Juan Fernández de Vallejo, nuevo propietario del taller situado en Puerta Nueva de Logroño¹⁰⁹. Es la primera obra romanista de Juan Fernández de Vallejo como autor indepen-

108 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Inventario artístico... Tomo IV*, pp. 202-203.

109 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Juan Fernández...”, pp. 35-58.

diente y director del primer gran taller encabezado por un artista local. Fernández de Vallejo y Pedro Arbulo pusieron fin al protagonismo que habían tenido los escultores extranjeros en las décadas anteriores.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1564, octubre, 22

Logroño

Arnao de Bruselas, estando enfermo, otorga codicilo final en el que nombra a Agustín Pérez tutor y curador de su hijo Cebrián de Bruselas.

Archivo Histórico Provincial de La Rioja, *Bernardino Rodríguez*, prot. 503, f. 91r.

Citado en, RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Guía histórico-artística, Logroño*, Logroño, Editorial Ochoa, 1994, p. 174, nota 11.

Publicado en, RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*, Logroño, Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño, 2009, p. 19 del CD, doc. 1.

En la çibdad de Logroño a veynte e dos dias del mes de otubre año del señor de myll e quynientos e sesenta e quatro años en presençia de mi el escribano e testigos paresçio presente maestre Arno de Bruselas vecino desta çibdad [tachado: e dijo] estando enfermo en la cama en lo que paresçia en su buen juizio y entendimyento dixo quel hizo y otorgo su testamento ante Rodrigo de Abeçia escribano del numero desta çibdad al qual se refiere por hende [tachado: quedando en su fuerza e bigor el dicho su testamento y todo en el qontenido] declaraba e declaro que por quanto en el dicho su testamento dexaba por sus cabeçaleros a Maryana su muger e a Juan Ximenez de Cabredo vecinos desta çibdad quel en la mejor forma e manera que podia rebocaba e reboco la dicha cabeçaleria del dicho Juan Ximenez que no quyere que lo sea e en lugar del dicho Juan Ximenez nonbro por su cabeçalero juntamente con la dicha Mariana su muger a Agustín Perez vecino desta çibdad al qual dio poder en forma para lo ser segun que en el dicho su testamento lo tenya dado al dicho Juan Ximenez de [Tachado: nçisso] Cabredo.

Yten dixo y declaro que por quanto en el dicho su testamento dexa y nonbra por tutor e curador de Çebrian de Bruselas su hijo menor de hedad a la dicha Mariana su muger, que no quyere que lo sea y en quanto a esta clausula reboca el dicho testamento y nonbraba e nonbro por tutor e curador de la persona e bienes del dicho Çebrian de Bruselas su hijo a Agustín Perez vecino desta çibdad al qual dio poder cunplido para lo ser e para poder cobrar todos e qualesquier vienes al dicho menor pertenescientes y con lo susodicho mandaba e mando que lo qontenido en su testamento y en este codecillo se cunpla a guarde e aya efetto, quedando el dicho su testamento en todo lo demas en su fuerça e bigor no lo alterando ny mudando ny rebocando mas de en lo de suso, y dello otorgo esta carta de codeçillo y lo en ella qontenido. Testigos Tomas de Montoya e Juan Desquybes e Juan de Birbiesca vecinos de la dicha çibdad de Logroño [Tachado: y el dicho otorgante] y los testigos que

supieron escribir lo firmaron de sus nonbres y el dicho otorgante no pudo firmar por no poder al qual yo el escribano doy fee conozco. Va tachado, e dixo, quedando en su fuerça e bigor el dicho su testamento y todo lo qontenido, nçiso, y el dicho otorgante.

[Firmado: Tomas de Montoya. Juan de Birbiesca.]

Passo ante my, Bernardino Rodriguez.

2

1575, mayo, 6

Logroño

Agustín Pérez, tutor y curador de Cebrián de Bruselas, muestra el testamento que Arnao de Bruselas otorgó estando enfermo el 19 de octubre de 1564 ante el escribano Rodrigo de Abecia.

Archivo Diocesano de Zaragoza, Apelaciones, C. 210.8.

In dey nomine amen. Sepan quantos esta carta de testamento y ultima e pos-trera boluntad bieren como yo Arnao de Bruselas, escultor veçino de esta çiuudad de Logroño, estando en / fermo en la cama que Dios nuestro señor fue serbido de me dar pero en my buen juïçio seso y entendimyento natural y creyendo como creo en la Santissima Trenydad, padre e hijo y espiritu santo, que son tres personas y un solo Dios verdadero que bibe y reina por siempre sin fin, e tenyendo como tengo por my señora y abogada a la birgen Sancta Maria madre de Dios nuestra señora a la qual suplico ser rogadora e ynterzesora con su hijo preçioso que me quiera llebar a su sancta gloria amen por hende hago e otorgo my testamento en la forma y manera siguiente:

Primeramente encomyendo my anyma a Dios nuestro señor que la crio e redimyo por su preçiosa sangre que la quiera perdonar y llebar a su sancta gloria y el cuerpo a la tierra donde fue formado.

Yten mando que si la boluntad / de Dios nuestro señor fuere serbida de me llebar de esta presente bida que my cuerpo sea sepultado en la yglesia de señor Santiago desta dicha çiuudad donde soy perrochiano.

Yten mando que el dia de my enterramyento se me diga una mysa cantada con sus responsos y se lleben quatro çirios y dos belas para el altar del Sanctissimo sacramento y dos para my sepoltura y ansimesmo los dos dias siguientes de la mysama horden y manera.

Yten mando que se me llebe durante el año de my enterramyento my añal y se de por el doze anegas de trigo y un ducado por la hoblaçion con un çirio y un andeballa que arda a mysa e a besperas todo el año de my falleçimyento y baya sobre mi sepultura Marina my esposa y muger y mando que se le de por su trabajo quinyentos reales.

Yten mando que se haga / my cabo de año segun y como los tres dias de my enterramyento y se pague por todo ello lo ques costumbre.

Yten mando un cruzifijo a la confradia de la bera cruz que es el que tengo echo en casa porque aconpañe my cuerpo el dia de mi fallestimyento.

Yten mando al ospital de la mysericordia seis ducados.

Yten mando a los nyños de la dotrina por que aconpañen my cuerpo el dia de

mi fallaçimiyento seis ducados ya a cada uno un palmo de zera para que bayan en my enterramyento.

Yten mando que se me digan dos mysas rezadas en el altar de san Sebastian de la Madre de Dios y otras dos en el altar y capilla de Diego Diaz Nabarro de sant Francisco.

Yten mando se me digan çient mysas rezadas en la yglesia de señor Santiago por my anima y de my muger y en / cargados y se de por ellas lo acostumbrado.

Yten mando a las hordenes acostumbradas cada dos maravedis y con ellos los aparto de mys bienes.

Yten mando que se pague a Plasença carpintero çinco myl maravedis que le debo de todas quantas dadas y tomadas de la fragua de my casa.

Yten mando se paguen a Abalos sastre las echuras de un sayo y una capa de luto y dos caperuzas.

Yten mando se cobren de la yglesia de Palaçio quinyentos y nobenta y dos ducados y dellos se deben a Juan Alonso çiento y ochenta ducados por razon de la guerta que me bendio como todo pareszera por escripturas y son los dosçientos y doze de plazo pasado asta oy.

Yten mando se cobren de la yglesia de Nalda çiento y siete myl maravedis poco mas o menos que me deben de la / mytad de un retablo que hize y tiene poder Diego Hernandez para los cobrar por doze ducados que le mando.

Yten mando que se cobren de la yglesia de Torreçilla sobre Alesanco y de la confradia de Sant Martin seis ducados en cada un año, los seis del año de sesenta y quatro asta el año de ochenta y çinco que son beinte y un años cada año los dichos seis ducados al dia de Sant Andres como pareszera por escriptura de un retablo que hize para la confradia de Sanct Martin que son çiento y beinte y çinco ducados.

Yten cobren de la yglesia de Aldeanueba lo que fuere tasado la hobra que tengo echa del retablo conforme a la escriptura.

Yten mando se cobren de Santa Maria de Tolonilos de Torresçilla de los Cameros çinquenta ducados poco mas o / menos que me trespaso Rojas en causa propia.

Yten digo que Juan de Rojas me debe asta quatroçientos reales los quales le mando e hago graçia dellos.

Yten mando que se paguen todas las dehudas que paresçiere yo deber con berdad y se cobre lo que pareziere se me debe.

Yten digo que Ysabel my criada y de my muger que sea en gloria nos sirbio un año poco mas o menos y le tengo pagados asta quarenta reales mando que se le cumplan asta seis ducados que son beinte y seis reales los que mando se le paguen.

Yten mando a Juan Flamenco zapatero vezino de Sancto Domyngo los dineros que me deben en Torreçilla de Alesanco que son los dichos çiento y beinte y çinco ducados con tanto que el dicho Juan Flamenco por esta manda que le pago sea hobligado que si my hijo Çibrian muriere / antes que yo o despues menor de hedad aya de ynbiar o abisar a mys dehudos para que bengan a heredar my haçienda y para que sepa los que a de llamar digo que my padre se deçia Tosan Espirin vecino de Bruselas y un hermano que se dize Gil Espirin.

Yten mando a Ana de Leon muger que fue de Hernando de Herze diez ducados por los serbiçios que me a echo.

Y para cumplir y pagar este my testamento, mandas y legatos en el contenydas dexo por mys cabezaleros a Juan Ximenes de Cabredo e a Mariana my muger vecinos desta dicha çiudad e anbos a dos juntamente y a cada uno yn solidun para que entren y tomen todos mys bienes y de los mexor parados dellos cumplan e paguen este my testamento mandas y legatos en el contenidas y para el remanente dexo por my hunybersal heredero en todos mys bienes restantes a Çibrian my hijo / y si el dicho my hijo fallesçiere menor de hedad de poder testar mando que mys bienes bengan al dicho my padre o hermanos o hermanas que paresçieren y fincaren ser vibos vecinos de Bruselas como se contiene en el capitulo e manda del dicho Juan Flamenco y si faltaren padre o hermanos benga a los parientes mas propincos. Y dexo por tutor y curador de my hijo a la dicha Marina my muger para que lo sea asta que el dicho Çibrian my hijo sea de hedad de poder testar, e mando que de la dicha tutela e curadoria no se pida quenta a la dicha Marina my muger porque la dexo husufrutaria asta que el dicho Çibrian sea de hedad de tomar su haçienda para la regir y gobernar con tanto que guarde biudez y si se casare dexa la açienda y el menor y de quenta de lo que hubiere gozado y con esto que dicho hes reboco anulo y doy por nynguno otro qualquier testamento o cobde / çilio que yo aya echo, por escrito o por palabra que quiero que no balga salbo este que al presente hago e otorgo ante el presente escrivano e testigos de yuso escritos el qual quiero que balga por my testamento o cobdeçilio o en aquella forma e manera que mexor aya lugar de derecho que fue fecho y otorgado en la çiudad de Logroño a diez y nueve dias del mes de octubre de myl y quinientos y sesenta y quatro años. Testigos que fueron presentes a lo que dicho hes Tomas de Montoya e Baltasar de Billoslada e Juan de Bitoria pañero, e Pedro de Salas e Juan de Salas vecinos de la dicha çiudad de Logroño y el dicho otorgante lo firmo de su nombre y dos testigos a su ruego y al dicho otorgante doy fee que conozco yo el dicho escrivano. Bruselas, Baltasar de Billoslada, Tomas de Montoya. Paso ante my Rodrigo de Abeçia. E yo el dicho Rodrigo de Abezia escrivano publico de su magestad / Real y del numero desta çiudad de Logroño que a lo que dicho hes fuy presente con los dichos testigos e otorgante e de pedimyento de Agustin Perez como cabezalero del dicho Arnao de Bruselas difunto este testamento fize escribir y sacar del horeginal que en my poder queda e fize my signo en testimonyo de verdad Rodrigo de Abeçia.

BIBLIOGRAFÍA

- AINAUD, J[oa]n y VERRIÉ, F[rederic] P[au], "El retablo del altar mayor del Monasterio de San Cugat del Vallés y su historia", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I, 1 (1941), pp. 31-51.
- ALBERTI, Leon Batista, *Opuscoli morali*, Venetia, appresso Francesco Franceschi, Saneese, 1568.
- ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, "El retablo mayor de la Imperial Iglesia de Santa María de Palacio", en FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (dir.), *La escultura en la Ruta Jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo Mayor de la Imperial Iglesia de Palacio (Logroño)*, Logroño, 2005, pp. 249-302.
- ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Las artes en la iglesia Imperial de Santa María de Palacio*

- de Logroño (siglos XII al XVII)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (IER), 1995.
- ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Logroño en el siglo XVI: arquitectura y urbanismo*, Logroño, IER, 2003.
- BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1984.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Juan Fernández de Vallejo y el taller de Arnao de Bruselas", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 79 (2013), pp. 35-58.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "La galilea y el panteón real de Nájera: Juan Martínez de Mutio, Alonso Gallego y Arnao de Bruselas", *BSAA arte*, 84 (2018), pp. 85-124, disponible: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.85-124>
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "La obra del arquitecto tardogótico Juan de Acha", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1 (2018), pp. 69-120, disponible: <https://doi.org/10.22429/Euc2018.sep.01.02>
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110 (2012), pp. 7-84, disponible: <https://museogoya.ibercaja.es/boletines/9qbQmdWakOjD.pdf>
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á. y RUIZ DE LA CUESTA, M^a Pilar, "El escultor Antonio de Elejalde (1566-1583)", *Estudios Mirandeses*, 14 (1994), pp. 139-170.
- BASEGODA Y AMIGÓ, Bonaventura, *Santa María de la Mar: monografía histórico-artística*, Barcelona, Fills de J. Thomas, 1925.
- CASTELAIN, Rik, "De familie de Lalaing te Oudenaarde (15^{de}-16^{de} eeuw)", *Handelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Oudenaarde van zijn Kastelnij en van den Lande tusschen Maercke en Ronne*, 38 (2001), pp. 15-52, disponible: https://www.dropbox.com/sh/0gj93sne66vu8q1/AAAGxm9RwFdadkLkZ-507n3kZa?dl=0&preview=Handelingen+Oudenaarde+38_2001.pdf
- CHAPUIS, Julien, "Escultura alemana: creación y percepción", en *Últimos fuegos góticos. Escultura alemana del Bode Museum de Berlín*, Valladolid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2016, pp. 16-29.
- CHRISTYN, Jean Baptiste, *Les Delices des Pais-Bas contenant une description generale des XVII Provinces. Edition nouvelle, divisée en III Volumes, augmentée de plusieurs remarques curieuse, & enrichie de figures*, Brusselle, chez François Foppens, 1711, T. I y II, disponibles: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search.do?methodToCall=volumeSearch&dbIdentifier=100&forward=success&catKey=6600019&isPeriodical=N>
- CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 1996.
- CRIADO MAINAR, Jesús, "Tradición y renovación en los usos profesionales de los talleres pictóricos zaragozanos del Pleno Renacimiento", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 50 (1992), pp. 5-84.
- DAUSSY, Stéphanie Diane, *Sculpter à Amiens en 1500*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- DE SCHRYVER, Antoine, *The Prayer Book of Charles the Bold. A Study of a Flemish Mas-*

- terpiece from the Burgundian Court*, Los Angeles, The Getty Publications, 2008.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, “El retablo de San Esteban. Estilo e iconografía”, en VV.AA., *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra - Institución Príncipe de Viana, 1991.
- FREIXAS I CAMPS, Pere, “Documents per a l’art renaixentista català. L’escultura gironina a la primera meitat del Cinc-cents”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, 28 (1986), pp. 245-279, disponible: <https://www.raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/53992/64414>
- GARRIGA RIERA, Joaquim, “Un ‘escultor sin obra’ del siglo XVI: mestre Joan de Tours, imaginaire, ciutadà de Barcelona”, *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1995, pp. 343-355.
- GOICOECHEA, Cesáreo, “Aspectos de la vida logroñesa en el siglo XVI”, *Berceo*, 64 (1962), pp. 265-294, disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61431>
- GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, *Dévotion et séduction. Sculptures souabes des musées de France vers 1460-1530*, Paris, Musée du Louvre – Somogy editions d’art, 2015.
- HELMUS, Liesbeth M., *Schilderen in opdracht: Noord-Nederlandse contracten voor altaarstukken 1485-1570*, Utrecht, Centraal Museum, 2010, disponible: https://pure.uva.nl/ws/files/744423/71745_thesis.pdf
- HERNANSANZ, Ángel, MIÑANA, María Luisa., SARRIÁ, Fernando, SERRANO, Raquel y CALVO, Rosalía, “Juan de Moreto y Martín García: obras de colaboración (1530-1541)”, *Seminario de Arte Aragonés*, 42-43 (1990), pp. 351-388.
- JARDÍ ANGUERA, Montserrat, *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Tesis doctoral, 2006, disponible: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/35592/4/03.MJA_CAP_3.pdf
- KREN, Thomas, *Illuminated Manuscripts from Belgium and the Netherlands in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, Getty Publications, 2010.
- LIPINSKA, Aleksandra, *Moving Sculptures: Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe*, Leiden/Boston, Brill, 2014.
- MADURELL MARIMÓN, José M^a, “Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña. Martín Díez de Liatzasolo”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III, 1 (1945), pp. 7-62, disponible: https://ddd.uab.cat/pub/anabolmus/anabolmus_a1945v3n1.pdf
- MADURELL MARIMÓN, José M^a, “Escultores renacentistas en Cataluña”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, V, 3-4 (1947), pp. 205-339, disponible: https://ddd.uab.cat/pub/anabolmus/anabolmus_a1947v5n3-4.pdf
- MADURELL MARIMÓN, José M^a, “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I, 3 (1943), pp. 13-91, disponible: https://ddd.uab.cat/pub/anabolmus/anabolmus_a1943v1n3.pdf
- MARCHAL, Edmond, *Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas pendant les XVIIe et XVIIIe siècles*, Bruxelles, F. Hayez, 1877, disponible: <https://books.google.es/books?id=>

- juhOAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- MORTE GARCÍA, Carmen y AZPILICUETA, Miguel, "Arnaut de Bruselas en el taller del escultor Damián Forment", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 35 (1989), pp. 65-68.
- MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2009.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta*, Logroño, IER, 1980.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo II*, Logroño, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1976.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo III*, Logroño, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1985.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo IV*, Logroño, IER, 2017.
- MUQUARDT, Charles, *Monuments d'architecture et de sculpture en Belgique. Le Brabant et les Flandres*, Paris, Delaroché, Pilon et comp., 1857, disponible: <https://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/14993194>
- RAEPSAET, Henri, "Un mot sur la statue qui surmonte la tour de la maison de ville d'Audenarde", *Annales de la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand*, 3 (1848-1850), pp. 170-180, disponible: <https://lib.ugent.be/catalog/ser01:000041274>
- RAEPSAET, J[an] J[oseph], "Lettre adressée au Secrétaire de la Société royale de Beaux-Arts et de Littérature à Gand", *Messenger des sciences et des arts*, Gand, P. F. Goesin-Verhaeghe, 1823, pp. 344-348, disponible: <https://lib.ugent.be/en/catalog?q=Messenger+des+sciences+et+des+arts>
- RAMAKERS, Bartholomeus Adrianus Maria, *Spelen en figuren. Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p. 81.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Guía histórico-artística, Logroño*, Logroño, Editorial Ochoa, 1994.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*, Logroño, Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño, 2009.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, "Sant Agustí, Sant Marc y Sant Roc", en *Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i el barroc. Fons del Museu Frederic Marès/3*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Direcció de Serveis Editorials, 1996, pp. 201-202.
- RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001.
- RUIZ GALARRETA, José María, *Logroño y su provincia*, Barcelona, [Rovira], 1962.
- RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas. Imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Logroño, IER, 1981.
- SAINZ RIPA, Eliseo, *Santa María de la Redonda. De iglesia parroquial a la iglesia conca-*

- tedral. Siglos XII-XX*, Logroño, IER, 1992.
- SMEYERS, Maurits, "Het Marianum of Onze-Lieve-Vrouw-in-de-zon: Getuige van een laat-middeleeuwse devotie in de Nederlanden en in Duitsland", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, 45 (1994), pp. 270–299.
- SOLIS, Virgil, *Wappenbüchlein. Zu Ehren Der Römischen Kay. vnd Kü. Mt., auch Bäbstlicher Heyligkeit, sambt anndern der Fürnemsten auslendischen Königreichen, Churfürsten, Fürsten vnd gemeinen stennden ... Souil derselben Wappen ... mit Jren namen vnd farben*, Nürnberg, Solis, [1555].
- VAN CAUWENBERGHE, Edouard-Fr., *Lettres sur l'histoire d'Audenarde*, Audenarde, F. van Peteghem-Ronsse, [1847], disponible: <https://lib.ugent.be/nl/catalog?q=Lettres+sur+l%E2%80%99histoire+d%E2%80%99Audenarde%2C>
- VAN DER AA, A. J., *Biographisch woordenboek der Nederlanden. Deel 17. Tweede stuk*, Haarlem, J. J. van Brederode, 1874, p. 910, disponible: http://www.dbnl.org/tekst/aa__001biog21_01/colofon.php
- VAN DER MEERSCH, Désiré Joseph, "Description architectonique de l'hôtel-de-ville d'Audenarde, considéré comme monument du génie d'Artistes Belges du XVIe siècle", *Messenger des sciences et des arts*, 6 (1829-1830), Gand, P. F. de Gossin-Verhaeghe, pp. 65- 102, disponible: <https://lib.ugent.be/en/catalog?q=Messenger+des+sciences+et+des+arts>
- VAN DER STOCK, Jan, "Antwerps beeldhouwwerk: over de praktijk van het merktekenen", en VAN VLIJRDEN, C. y SMEYERS, M. (eds.), *Merken opmerken. Merk- en meestertekens op kunstwerken in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik. Typologie en methode*, Leuven, Puitgeverij Peeters, 1990, pp. 127-144.
- VAN HOECKE, Karl, "De historiciteit achter de stadslegende van 'Hanske de krijger' (15^{de}-16^{de} eeuw)", *Handelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Oudenaarde van zijn Kastelnij en van den Lande tusschen Maercke en Ronne*, 56 (2019), pp. 5-56.
- VAN KERKHOVEN, Geertrui, "Steenrijk stadhuis Oudenaarde", *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen (OKV)*, 1 (2003), pp. 3-43.
- VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, "Documenten. Fakende de Bouwing van het Stadhuis te Audenaerde", en *Audenaerdsche mengelingen*, 3^{de} Deel, Audenaerde, Drukkery van F. van Peteghem-Ronsse, 1848, pp. 307-484, disponible: <https://lib.ugent.be/nl/catalog/rug01:001245168?i=0&q=Audenaerdsche+mengelingen>
- VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, *Audenaerdsche mengelingen*, 1^{ste} Deel, Audenaerde, Drukkery van Gommar de Vos, 1845, disponible: <https://lib.ugent.be/nl/catalog/rug01:001245168?i=0&q=Audenaerdsche+mengelingen>
- VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, *Audenaerdsche mengelingen*, 2^{de} Deel, Audenaerde, Drukkery van Gommar de Vos, 1846.
- VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, *Audenaerdsche mengelingen*, 4^{de} Deel, Audenaerde, Drukkery van F. van Peteghem-Ronsse, 1850.
- VAN LERBERGHE, Lodewyk y RONSSE, Jozef, *Audenaerdsche mengelingen*, 6^{de} Deel, Audenaerde, Drukkery van F. van Peteghem-Ronsse, 1854.
- VAN LERBERGHE, Louis, *Het portael der collegiekamer van het Stadhuis te Audenaerde*,

- en Pauwels van der Schelden, Beeldsnyder, Audenaerde, Drukkery van Gommar de Vos, 1842*, disponible: <https://lib.ugent.be/nl/catalog?q=Het+portael+der+kollegiekamer+van+het+Stadhuis+te+Audenaerde>
- VANDAMME, Erik, *De polychromie van Gotische houtsculptuur in de Zuidelijke Nederlanden: materialen en technieken*, Brussel, Koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, 1982.
- VANDER STRAETEN, Edmond, "Épisodes de l'histoire de la sculpture en Flandre d'après des documents inédits. Audenaerde et Ypres", *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 31 (1892), pp. 259-290, disponible: <http://www.crmsf.be/sites/default/files/book/BCRAA-31.pdf>
- VANDER STRAETEN, Edmond, "Notes sur quelques peintres et sculpteurs belges, 1414 à 1760", en *Messenger des sciences historiques des arts de la bibliographie de Belgique*, Gand, Imprimerie et Lithographie de L. Hebbelynck, 1856, disponible: <https://lib.ugent.be/en/catalog/bkt01:000357156?i=1&q=Message+des+sciences+historiques+des+arts+de+la+bibliographie+de+Belgique>
- VANDER STRAETEN, Edmond, "Les maitres de Paul Vanderschelden, auteur du portail de la salle échevinale à Audenaerde", *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, 10 (1855), pp. 393-401 1, disponible: <https://archive.org/details/annalesdelacad10acad/page/n421>
- VANDEVELDE, Marie Josephe, *Het Stadsmuseum van Oudenaarde: Kataloog*, Gent, Federatie voor Toerisme in Oost-Vlaanderen, 1961.
- WEISE, Georg, *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im Nördlichen Spanien. Aragón, Navarra, die Baskischen Provinzen und die Rioja*, Tübingen, Hopfer-Verlag, 1957.
- WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, Gryphius, 1927, 2 t.
- WOLFF, Martha, *The Illustrated Bartsch. 23. German and Netherlandish masters of the fifteenth and sixteenth centuries*, New York, Abaris Book, 1985.
- YEGUAS I GASSÓ, Joan, "Encàrrecs artístics (1505-1517) derivats del testament de Galceran de Requesens: Barcelona, Montserrat i Palamós", *Estudis del Baix Empordà*, 34 (2015), pp. 225-255, disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5305781>
- YEGUAS I GASSÓ, Joan, *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999.
- YEGUAS I GASSÓ, Joan, *L'escultura a Catalunya entre 1490 i 1575. De la tradició medieval a la difusió i consolidació de les formes "a la romana"*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2001.
- YEGUAS I GASSÓ, Joan, "Obres al convent de Bellpuig (1507-1535)", *Urtx: revista cultural de l'Urgell*, 17 (2004), pp. 127-160, disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2437965>
- YEGUAS I GASSÓ, Joan, "Sobre l'escultor Martí Díez de Liatzasolo (circa 1500-1583)", *Locus Amoenus*, 5 (2000-2001), pp. 179-194, disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2803254>

Materiales en las canteras trasmeranas

Materials in the Trasmiera quarries

Ana CAGIGAS ABERASTURI

Gerencia Finca Marqués de Valdecilla

Ayuntamiento de Medio Cudeyo

Plaza del Ayuntamiento, s/n

39724 - Valdecilla, Cantabria

anacagigasa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3477-623X>

Fecha de envío: 20/09/2019. Aceptado: 21/10/2019

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 121-146

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2019.sep.02.03>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: La piedra y la cal son los principales materiales empleados por los maestros canteros trasmeranos. La localización de las canteras y las características de la piedra determinan la distinción geológica de dos áreas en Trasmiera. Asimismo, la variedad de mezclas y composiciones de las piedras posibilitan la diversificación de las labores de trabajo, desde el desbaste de piezas grandes hasta el tallado minucioso de elementos decorativos de menor tamaño. El empleo de la cal conlleva el desarrollo de técnicas innovadoras y el progreso experimentado por los trasmeranos en distintos campos de la construcción: puentes, abovedamientos, plantas de espacio salón, ...

Palabras clave: piedra; canteras; cantería; cal; calero; cemento; hormigón; arena; mortero; Trasmiera; Edad Moderna.

Abstract: Stone and lime are the main materials used by the Transmeran stonemasons. The location of the quarries and the characteristics of the stone define the geological distinction of two areas in Trasmiera. In addition, the variety of mixtures and compositions of the stones make possible the diversification of the work, from the roughing of large pieces to the detailed carving of decorative elements of smaller size. The use of lime entails the development of innovative techniques and the progress experienced by trasmeranos in different fields of construction: bridges, domes, lounge space plants...

Keywords: stone; quarries; stonework; lime; limestone; cement; concrete; sand; mortar; Trasmiera; Modern Age.

1. LA PIEDRA. CANTERAS EN LA MERINDAD DE TRASMIERA

Tradicionalmente, la existencia de canteras se ha considerado una de las causas determinantes para el desarrollo en una determinada área geográfica, generado por un grupo de artífices dedicados al trabajo de la piedra, es decir, la cantería. Esto implicaría facilidad en el acceso a la materia prima

de trabajo del cantero y por consiguiente a la formación y aprendizaje de los conocimientos de estereotomía. Así, Froidevaux, arquitecto jefe de los Monumentos Históricos de Francia entre los años 1939 y 1983, afirma que durante una época de intensa actividad constructiva en piedra, como es la gótica, las canteras se procuraba que estuvieran en lugares cercanos a la obra intentando aminorar los problemas que acarrea el transporte del material pétreo, caracterizado por su dureza y gran tamaño respecto al empleado por los constructores del románico. La tendencia general al empleo de materiales locales por parte de los artistas góticos casa a la perfección con uno de los principios seguidos por éstos: el de economía de trabajo y material. La preferencia por los materiales locales ya estaba presente en la época clásica, donde las dificultades para el transporte eran grandes y ocasionaban numerosos gastos¹.

Todo este planteamiento parece entrar en contradicción con el hecho de que en ocasiones la cantería se desarrolla en lugares en los que no se da un fácil acceso a la piedra. Así, aunque tanto en los valles del Asón y del Agüera como en Trasmiera se cuenta con una estructura geomorfológica conformada principalmente por grandes masas de calizas cretácicas y consiguientemente con canteras², parece ser que en los valles del Asón a finales del siglo XV la extracción de piedra en las canteras del mismo resultaba más cara que el traer el material de otros lugares, algo que parece ocurrir en las obras de reforma del camino entre Burgos y Laredo.

Por el contrario, en la Merindad de Trasmiera la piedra abundaba (Fig. 1), era fácilmente extraíble, y en determinados lugares su calidad era alta, lo que la hacía ser muy apreciada para la ejecución de obras. Así, una Junta como la de Ribamontán contaba con canteras en Somo, Cubas, Castanedo, Suesa y Galizano, siendo estas últimas las más importantes. Prueba de ello es que suministraron piedra para obras tanto en la propia Merindad como fuera ya de sus demarcaciones territoriales. Ejemplo de esto lo encontramos en la obra que llevó a cabo el maestro cantero de Liendo Andrés del Collado

1 FROIDEVAUX, Yves Marie, *Techniques de L'Architecture Ancienne. Construction et Restauration*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1993, Segunda edición (Primera edición, Bruxelles, 1987). Véase también CUPELLONI, Luciano, *Antichi cantieri moderni. Concezione, sapere tecnico, costruzione da Iktinos a Brunelleschi*, Roma, 1996; y PANCORBO, Luis, "Las canteras de Roma". *El País. El Viajero*, (12-07-2008), p. 12.

2 ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel y LOSADA VAREA, Celestina, *Catálogo Monumental de las Cuencas del Asón y del Agüera (Cantabria)*, Valle de Ruesga, T. I, p. 47 y CAGIGAS ABERASTURI, Ana; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel y ESCALLADA GONZÁLEZ, Luis de, *Los Maestros Canteros de Ribamontán*, Santander, Ayuntamientos de Ribamontán al Mar y Ribamontán al Monte, 2001, p. 17. Véase también SÁNCHEZ ALONSO, José Bonifacio, *Estudio Geológico-Minero de Santander*, Santander, 1980; y ARGÜELLES, R., "Rocas en Cantabria", en *Gran Enciclopedia de Cantabria*, Vol.VII, Santander, Editorial Cantabria, 2002, pp. 170-173.

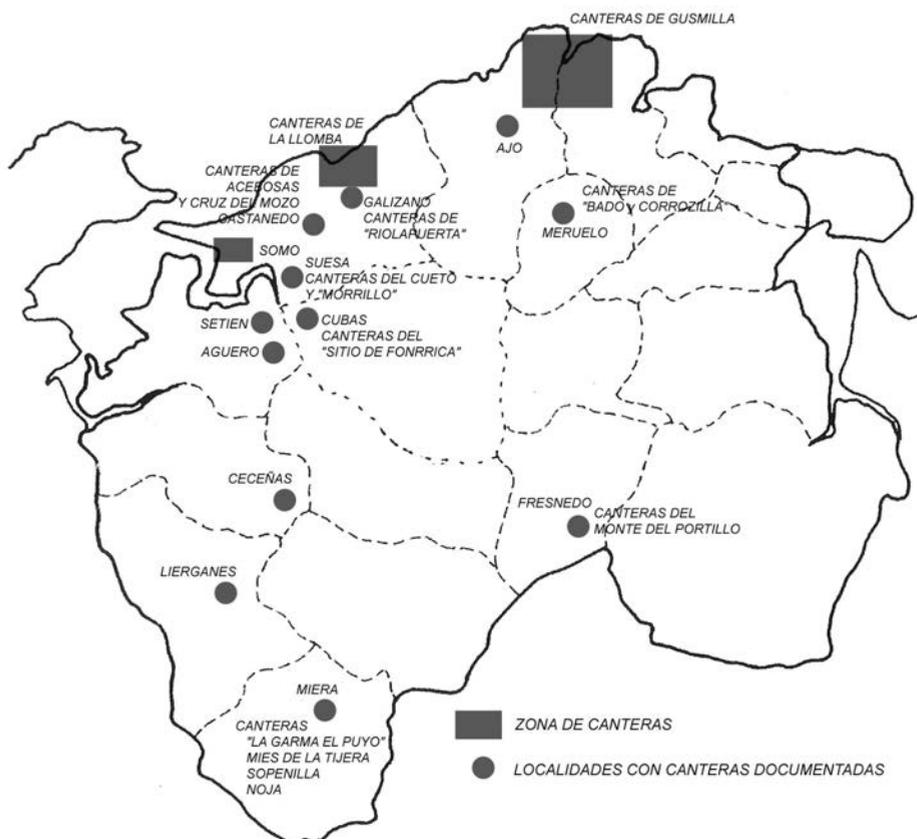


Fig. 1. Localización de canteras documentadas en la Merindad de Trasmiera

en la iglesia de Laredo en torno a 1681, en la cual se emplearon piedra arenisca y piedra blanca de las canteras de Galizano. Poco después, en 1684, se preferían las canteras de Galizano (“Riolapuerta” y la Llobma) para la obra de dos camarines y la sacristía de la iglesia parroquial del propio Galizano³. En Castanedo se recurre a las canteras del lugar a la hora de llevar a cabo la obra de una capilla en el templo parroquial a finales del siglo XVII⁴. Por los mismos años, en la obra del convento de Santa Cruz se emplea piedra de las canteras de Somo, Cubas o Galizano⁵.

En 1698 la obra encargada al maestro trasmerano Gregorio de la Roza en la Iglesia Colegial de Santander para dotarla de una escalera monumental

3 Archivo Histórico Provincial de Cantabria [en adelante, AHPC], Sección Protocolos, legajo 5.001, 1684, ff. 138-140v. Ante Juan de la Cantera.

4 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.035, 1694, ff. 10-11. Ante Juan Antonio Lafuente Velasco.

5 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 150, 1697. Ante Antonio Cacho.

de ingreso se decantaba por el empleo de la mencionada piedra de Rucandial en las partes que requieren menos labra, mientras que para los antepechos, pilastras, basas, capiteles, remates, rosca del arco triunfal y pórtico se especificaba el empleo de piedra de las canteras de Cubas y sitio de “Fonrrica”⁶. Es decir, la portada propiamente dicha y las zonas de mayor labra se realizan en piedra de Cubas, de mayor dureza y calidad que la de Rucandial.

Asimismo, en 1625 unos maestros de cantería de Somo contrataban con Naveda la obra de la cornisa del castillo de San Felipe en Santander “de la piedra de grano de la cantera de Somo”; y en 1667 en la escritura de obligación de la obra de un molino en el barrio de Mojante de Suesa, en la Junta de Ribamontán, se especificaba que se labraría una puerta “de grano de lo mas tieso de la cantera de somo”⁷.

En 1754 se opta por la piedra de las canteras de Somo y del Cueto en Suesa para llevar a cabo las obras de una taberna en Suesa⁸.

La piedra de Galizano fue mencionada también en las condiciones de obra del Palacio de Acebedo en Hoznayo en 1613. El trasmerano Juan de Naveda contrató los trabajos, declarándose en la escritura que tenía que ejecutar “la escalera principal de la dicha obra como lo muestra la traza e los antepechos e remates della an de ser de piedra de galiçano e los pies derechos e dinteles de las bentanas de la galeria y la puerta principal”⁹. Igualmente de Trasmiera procede la saca de piedra contratada para la misma obra por el vecino de Praves Juan Falla, pues en la escritura se menciona la cantera del “monte del Portillo”, existiendo un lugar de ese nombre cerca de Fresnedo.

La piedra de la Llomba en Galizano y de Gusmilla en Ajo es empleada en la obra de cantería de la iglesia parroquial de San Martín en Ajo, contratada en 1704 por el maestro de cantería Pantaleón del Pontón Setién. En las condiciones de obra se especificaba que

“se executara la capilla que demuestra la planta del portico, el qual se a de obrar con piedra de las canteras de Gusmilla que estan en la jurisdiccion de dicho lugar (Ajo), y en caso que en dichas canteras no se ¿puedan? las piezas mayores, como columnas de coro y portico y otras que sean [...] de la obligacion del maestro el sacarlas en la cantera de la Llomba termino y jurisdiccion del Lugar de Galizano”¹⁰.

6 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 150, 1698, ff. 455 y siguientes. Ante Antonio Cacho.

7 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.941, 1667. Ante Francisco Lafuente Velasco.

8 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.111, 1754, ff. 97-99v. Ante José Francisco Lafuente Isla.

9 LOSADA VAREA, Celestina, *Juan de Naveda y la arquitectura clasicista de la primera mitad del siglo XVII*, Tomo III, Santander, Universidad de Cantabria, Tesis Doctoral, 2002, documentos 76, 120, 126 y 132.

10 CAGIGAS ABERASTURI, Ana; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel y ESCALLADA GONZÁLEZ, Luis de, *Los Maestros Canteros...*, pp. 24-26.

En este caso se escogieron canteras más cercanas a la obra tratando así de abaratar precios y sin duda porque su calidad cumplía con las condiciones exigidas por la obra. A ello se uniría el que la mayor parte de los canteros de la obra era de Ajo o de los pueblos de la Junta, por lo que ha de pensarse que conocían bien ese tipo de piedra y la manera de trabajarla.

De las canteras de Meruelo se extrajo la piedra empleada en la obra de cantería de la iglesia de San Mamés, en el propio valle de Meruelo. Así, en las condiciones para la ejecución de la obra, fechadas en 1619, se decía: “que los pilares estribos sean de buena sillería de las canteras de Bado” y “que la pared del norte ha de ser de muy buena mampostería de Piedra calear de las canteras de Corrozilla”.

En 1682 Toribio del Manzano y Vicente de Gargollo, vecinos de Beranga y Güemes respectivamente, tienen a su cargo una saca de piedra en la cantera de Nuestra Señora de los Remedios en el valle de Meruelo para la obra de una capilla en la iglesia de Castillo¹¹.

En 1701 y 1714 el cantero de Meruelo José de Vierna Osso sacaba piedra de la cantera de Bado en Meruelo para obras en la iglesia de Escalante y en la casa de Antonio García de Zilla en Noja, especificándose que para esta última había de ser “piedra de grano”¹².

Y hacia 1818 los vecinos de Castillo José de Castillo Velasco y Bernardo de Hontañón sacan piedra de grano en las canteras de Bado y La Aguachica en Meruelo para el adoquinado de la iglesia de Castillo¹³.

En Setién también existían canteras. De ellas se saca piedra en 1625 para el maestro cantero Juan de Naveda con destino a unas obras en el castillo de Santander. En las escritura de contrato se especificaba que las piezas deberían estar “bien desvastadas a picon y escuadra por lechos y juntas que sean de buen banco” y que se pondrían “donde se puedan muy bien tomar en barcos para los traer asta dicha villa”. Años más tarde, en 1667, Juan de Cubillas, vecino de Setién, saca piedra (tizones, dovelas, antepechos, sillares, ...) para la obra del puente mayor de Bilbao¹⁴. Y en 1691 la piedra de Setién aparece mencionada en las condiciones para la obra de la torre de un colegio de la Compañía de Jesús¹⁵.

Ya en el siglo XVIII y concretamente en 1739, el vecino de Gajano Narciso de la Cotera ajusta con los vecinos de Agüero Diego Gómez, Juan de la

11 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.014, ff. 107-110v. Ante Francisco de la Cuesta Vélez.

12 ESCALLADA GONZÁLEZ, Luis de, *El Linaje de Vierna. Fuentes Documentales*, Ayuntamiento de Meruelo, 2006, pp.612-613.

13 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.262. Ante Francisco Ortiz Vélez, s/f.

14 AHPC, Secc. Protocolos, leg.4.941, 1667. Ante Francisco Lafuente Velasco.

15 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.035, 1691, ff. 68-69v. Ante Juan Antonio Lafuente Velasco.

Riva Solaesa y Juan de Lezcano la piedra de labra para una obra de cantería en su casa¹⁶.

También en la Junta de Cudeyo tenemos constancia de la existencia de canteras en Ceceñas, de las cuales extraen una saca los vecinos de dicho lugar Juan y Vicente de Hedilla, Domingo Ruiz Hermosa y Martín de Ibáñez con destino a la obra de “cantería de sillería” que se realiza en febrero de 1667 en la casa del Maestro de Campo Pedro de Rubalcaba en Solares¹⁷. Años después, en 1779, para la obra del pórtico de la iglesia de Santa María de Cudeyo en Valdecilla se eligen piezas de sillería de las canteras de Ceceñas¹⁸. Asimismo, en 1626 el vecino de Riotuerto Pedro Martínez de Lombana contrata la saca y desbaste de piedra de la cantera de ¿Bardanazón? con destino a la obra de la iglesia de El Bosque. La escritura de contrato se lleva a cabo en Ceceñas por lo que la mencionada cantera debía encontrarse en la Junta de Cudeyo¹⁹.

En enero de 1657 Blas Pérez de Irias y sus compañeros en la obra de la iglesia de Miera contratan con su vecino Agustín de la Higuera la labra y carreteo de piedra para la obra²⁰, especificándose que la calcar se extraerá en “la garma el puyo”, la de mampostería en “la mier de la tixera” y el resto “ssea de sacar donde la portilla de la caveçera de la ¿rotica? de Juan blanco del tujo hasta toda la mier de la tixera”, todo ello en Miera. Dos años después, en 1659, los vecinos de Miera Domingo de la Vega y Agustín de Esles, contratan una saca de piedra en la Mies de la Tijera para la construcción en la iglesia de Miera de unas tapias de cantería²¹.

A mediados del XIX Madoz afirma que en Liérganes existían “ricas canteras de piedra de grano, y de losa muy compacta que se deja no obstante deshojar con facilidad”²².

Aunque lo frecuente sea que el suministro de piedra constituya una contrata distinta a la de la obra, en algunas empresas de envergadura, como es el caso de la construcción de las catedrales de Sevilla y Málaga, las fábricas adquirieron canteras asegurándose el abas-

16 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.051, 1739, s/f. Ante Felipe de Bolívar Portilla.

17 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.914, 1667, ff.108-108v. Ante Juan de los Cuetos.

18 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.139, 1779, ff. 136-138. Ante Diego Manuel de Oruña.

19 ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel y LOSADA VAREA, Celestina, “La iglesia parroquial de San Juan Bautista de El Bosque (Cantabria)”. *Altamira*, LI (1994-1995), Santander, pp. 121-145.

20 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.951, 1657, ff.7-7v. Ante Agustín del Hoyo Maldonado.

21 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.951, 1659, s/f.

22 ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel (director), *Catálogo Monumental del Municipio de Liérganes*, Santander, Exmo. Ayuntamiento de Liérganes, 1997, p. 38.

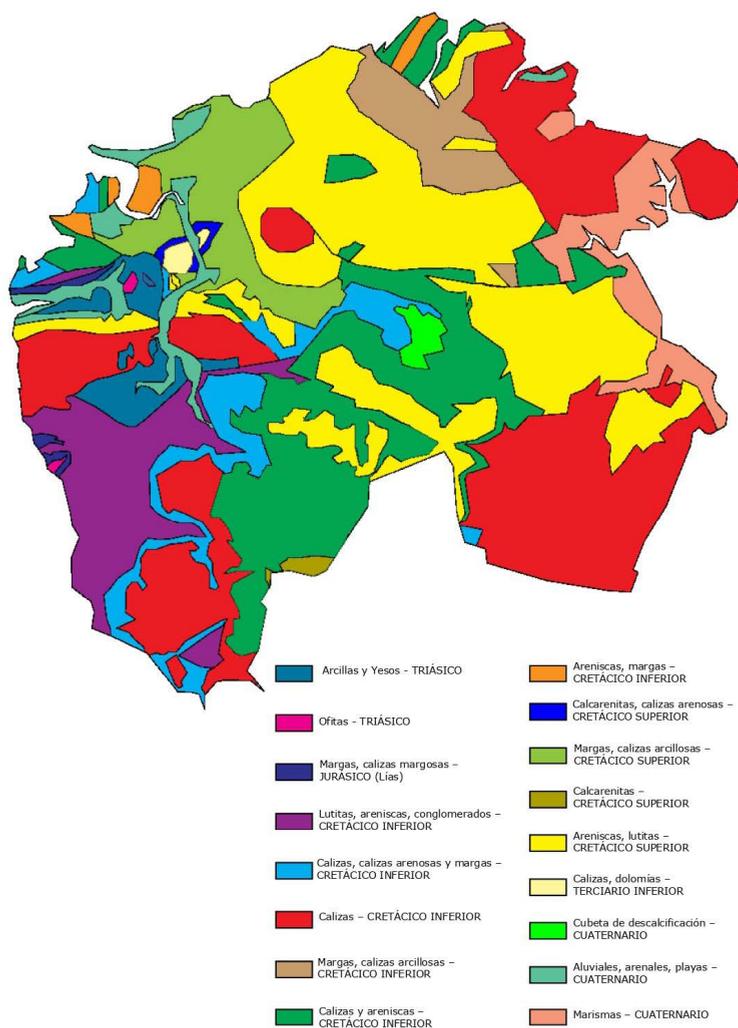


Fig. 2. Mapa geológico de la Merindad de Trasmiera

tecimiento de material pétreo en exclusiva²³. Así, la obra hispalense se nutría con la piedra de las canteras de la Sierra de San Cristóbal, junto al

23 RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente, *Los Canteros de la Catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*, Sevilla, 1998; PEZZI CRISTÓBAL, Pilar, "La cantera de Almayate y su aprovechamiento para la obra de la Catedral de Málaga. La configuración de una efímera actividad extractora", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 27 (2005), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, pp. 437-454; y GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, Pedro, "La cantería en Sevilla entre 1248-1430", *Catedral de Sevilla*, Sevilla, Aula Hernán Ruiz, 2008, pp. 125-145.

Puerto de Santa María. El transporte masivo de piedra hasta la catedral sevillana permitía la compra de piedra al cabildo por parte de particulares que se aprovechaban así de la infraestructura creada²⁴. No hay que olvidar que tanto en Sevilla como en Málaga existían dificultades a la hora de encontrar yacimientos de buena piedra y profesionales que supieran extraerla y desbastarla. La escasez de este material hacía que no se contase con una tradición canteril, por lo que se hace necesario recurrir a artífices foráneos.

El análisis del mapa geológico de Cantabria (Fig. 2) nos muestra afloramientos muy variados en el territorio de la Merindad de Trasmiera, pero siempre coinciden en que todos ellos presentan un origen sedimentario en el período cretácico. Las rocas sedimentarias, tal como su nombre lo indica, se forman a partir de sedimentos de otras rocas, e incluso de restos de animales, que sufren procesos de meteorización y erosión, causados por el agua, el viento o el hielo. Estos procesos pueden ser mecánicos (rocas detríticas), químicos o incluso biológicos.

Las partículas originadas son transportadas por el agua o el viento hasta las zonas de depósito donde se van acumulando en capas o estratos, transformándose mediante un proceso de consolidación denominado diagénesis en rocas sedimentarias. Los minerales que más abundan en este tipo de rocas son el cuarzo, la dolomita, la calcita y los feldespatos. Hablamos así de calizas, dolomías, areniscas y conglomerados con diversidad de mezclas y composiciones; es decir, materiales carbonatados con distintos grados de dureza, viniendo ésta determinada por aspectos como el del tamaño de los granos que conforman la roca. Distinguimos, en función de ello, tres categorías: gravas (grano mayor de 2 mm.), arenas (grano entre 0,2 y 2 mm.), y arcillas (grano menor de 0,2 mm.). A mayor proporción de arena y partículas lutíticas (arcillosas), mayor facilidad de trabajo, pues el grano es más fino y moldeable. De ahí que no resulte extraño encontrar en las escrituras de obra referencias al buen grano que deben presentar las piedras con las que se trabajará.

Existen diversos conjuntos de formaciones pétreas en la Merindad de Trasmiera, que vienen a corresponderse en su mayor parte con las localizaciones de canteras de las que tenemos referencias documentales durante la Edad Moderna. Así, las canteras de Somo, Loredó, Suesa (El Cueto y "Morriño"), Castanedo (Las Acebosas y la Cruz del Mozo) y Setién, son principalmente de margas y calizas arcillosas del Cretácico Superior; las canteras de Cubas ("Sitio de Fonrrica") y Agüero, de calizas y dolomías del Terciario

24 ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, "La técnica de construcción", en GARCÍA BALLESTER, Luis (director), *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla I. Edad Media 1*, Salamanca, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 2002, pp. 445-529.

Inferior; las de Galizano (La Llomba, "Riolapuerta"), Meruelo ("Bado", "Corrozilla", la "Aguachica" y "Nuestra Señora de los Remedios") y Fresnedo ("Monte del Portillo"), de areniscas y lutitas del Cretácico Superior; las de Ajo (Gusmilla), de margas, calizas y areniscas del Cretácico Inferior; las de Miera ("Garma el Puyo", "Mier de la Tixera" y Noja), de calizas del Cretácico Inferior; y las de Liérganes y Ceceñas, de lutitas, areniscas y conglomerados del Cretácico Inferior.

El territorio trasmerano aparece dividido en dos grandes conjuntos desde el punto de vista geológico: una zona norte, en torno a las Juntas de Ribamontán y Siete Villas, y otra zona sur, en el área de las Juntas de Cudeyo, Cesto y Voto. Mientras que la Trasmiera de la zona sur, interior, no cuenta con afloramientos relevantes, la Trasmiera norte, más abierta y cercana a la costa, posee numerosos afloramientos. Muchos de éstos presentan un acceso fácil pues las formaciones no son muy profundas y se localizan en bancos muy cercanos a la superficie, y en ocasiones (Galizano, Somo, Ajo), en las proximidades de la costa, rías o áreas que se corresponden con quiebras del terreno. Esto permitía el transporte de la piedra por mar, más fácil y económico que por tierra.

Todos los tipos de afloramientos que encontramos en Trasmiera son de rocas de origen sedimentario. Ahora bien, bajo esta primera clasificación se agrupan diversidad de rocas que pueden englobarse en tres grandes grupos dependiendo de los procesos de formación que sufren. En el territorio que analizamos se encuentran presentes todas, ya que consta la presencia de canteras de areniscas, conglomerados y lutitas (detríticas), margas (mixtas) y calizas (químicas orgánicas).

Al mismo tiempo, la variedad de mezclas y composiciones de las piedras posibilitan la diversificación de las labores de trabajo, pudiéndose ocupar los canteros en tareas que van desde el mero desbaste de piezas grandes hasta el tallado minucioso de elementos decorativos de menor tamaño. Es indudable que por lo general las piedras con las que se contaba en la Merindad de Trasmiera presentaban un grado medio de dureza inferior al de otras rocas como los granitos y mármoles. De ahí que la especialización y cualificación del cantero venga marcada por el tipo de piedra que emplee en sus trabajos. Así, los artífices que intervinieron en la obra del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial debieron familiarizarse con el granito, procedente de la sierra madrileña y empleado en su construcción. Es así como se puede formar un gran "taller" de labra con la formación de buenos labrantes que transmitirían sus conocimientos estereotómicos a las generaciones siguientes estableciendo una línea evolutiva dentro del colectivo de los maestros canteros trasmeranos. Este taller supuso un cambio radical en la organización del trabajo de la piedra, pues una persona nombrada para ello se dedicaba

en exclusiva a la elección de canteras y la supervisión del corte y labrado de la piedra en la propia cantera²⁵.

Con todo, la cantería aparece en Trasmiera no tanto por condicionamientos geológicos y naturales sino más por una determinada realidad socio-económica. No existe ninguna razón concluyente que nos incline a pensar que la geología sea el factor determinante sino únicamente uno más de los múltiples factores que motivan el desarrollo del arte de la cantería en la Merindad. De ahí que territorios como los de la Junta de Voto no quedan excluidos del fenómeno de la cantería, sino al contrario vivan un fuerte desarrollo de ésta a pesar de no contar con afloramientos pétreos destacados en su zona. Lo mismo podemos decir de las cuencas del Asón y del Agüera, territorios fuera de la Merindad de Trasmiera en los que como ya hemos mencionado la explotación de las canteras locales era costosa, a pesar de lo cual son numerosos los canteros oriundos de esta zona.

En la segunda mitad del siglo XVIII el Padre Pontones escribe un libro dedicado a la *Architectura hydraulica en las fabricas de puentes*²⁶. El manuscrito, que se conserva en la Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, se encuentra dividido en cuatro tratados. En el tercero de ellos, dedicado al Conocimiento de los materiales, sus propiedades y el modo de ponerlos en obra, menciona distintos tipos de piedras y así distingue entre “piedra arenosa o berroqueña, la muela o piedra de amolar, la caliza o piedra de cal y el pedernal”. En lo relativo a la calidad de la piedra afirma que ésta será buena “si fuere solida de uniforme consistencia y dureza, en todas sus partes de color igual y perfecto, sin venas o pelos que llaman los oficiales si su grano es fino unido y liso, si parte derecho el corte si las rajadas salen muy limpias y dan cierto sonido claro”.

A su vez, podemos distinguir varios tipos de piedras teniendo en cuenta su tamaño y forma en opinión de R. Fontoira²⁷:

Bloque (trozo de piedra grande extraído de la cantera).

Mampuesto (bloque de pequeña dimensión sin desbastar).

Ripio (piedra irregular empleada como material de relleno).

Sillar (piedra desbastada y tallada de gran tamaño).

25 Sobre este cambio organizativo y sus consecuencias; BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève, “Progresos de la cantería y nivel científico en España en la época de Juan de Herrera”, *Actas del Simposio Juan de Herrera y su influencia. Camargo, 14/17 Julio 1992*, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 129-135.

26 El título completo del manuscrito es *Architectura hydraulica en las fabricas de puentes. Methodo de proyectarlos y repararlos. Instruccion a los maestros de quanto conviene saber para executar esta qualidad de obras. Commenzo este libro el Padre Pontones año de 1759 y le concluyo el año de 1768*, Biblioteca Colegio de Arquitectos de Madrid, signatura 31 FA-32 / XVIII-138.

27 FONTOIRA SURÍS, Rafael, *Fábricas de cantería*, Diputación Provincial de Pontevedra, 2000.

Sillarejo (sillar de pequeñas dimensiones).

Laja (mampuesto o sillar de reducido espesor y gran superficie).

Canto (mampuesto redondo por efecto de la erosión).

Carretal (sólido capaz de un sillar, con las creces de cantera, antes de su talla).

En los edificios, las piedras, en algunas ocasiones, llevan marcas (las llamadas “marcas de cantero”²⁸). Según Cooper, existen en teoría tres tipos de marcas: la marca del “pedrero”, que se realiza en la cantera; la marca del cantero, que individualiza el trabajo realizado y permite su paga; y la marca que indica la ubicación del sillar en la construcción²⁹. Se han buscado sus orígenes en edificios antiguos de Egipto, Mesopotamia, Grecia y antigua Roma, con significado mitológico o histórico, pero no es hasta el siglo XIX cuando aparecen los primeros estudios sobre las marcas de canteros, relacionándolas con la astrología y la magia. Viollet-le-Duc, en 1868, las define como “signos lapidarios pertenecientes a la categoría de firmas personales de los canteros, aparejadores y Maestros de Obra, que en muchos casos servían para señalar el trabajo realizado por cada uno, para así determinar el estipendio correspondiente”³⁰. Además, también servían para marcar la posición y ensamblado de las piedras para que el albañil las colocara en una posición determinada y constituían signos que permitían identificar las logias, gremios y talleres en la Edad Media. Puente López afirma en su obra del 2006, que las marcas de canteros, hacen referencia “a su nombre (en forma de inicial o monograma), a sus creencias o devociones (un objeto simbólico o alegórico), a su estado social o profesión pasada o presente (un signo de esclavitud o un útil) o la época en que se labró la obra (un signo astrológico, etc.)”³¹. Ningún documento menciona las marcas de cantería realizadas por canteros trasmeranos.

28 Sobre las marcas de cantero tratan numerosas obras; LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, Madrid, 1930; ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Signos medievales. Iconografía y arquitectura*, Madrid, Consejo Superior Investigaciones Científicas, 2003; GÓMEZ CANALES, Francisco, *Manual de cantería*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, marzo 2008; Morerueta *un Monasterio en la Historia del Cister; catalogo de marcas de cantería*, Junta de Castilla y León, 2008; KOCH, Rudolf, *El libro de los símbolos. Dibujo y descripción de 493 símbolos, signos, marcas de cantería, monogramas, runas, etc.*, Madrid, 2010; y ROMERO MEDINA, Raúl, *Diccionario bibliográfico de signos lapidarios de España. La Taille d'Aulme*, Bruselas, Centre International de Recherches Glyptographiques, 2012.

29 COOPER, Edward, *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1980.

30 VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIIe siècle*, París, A. Morel éditeur, 1868, V. I.

31 PUENTE LÓPEZ, Juan Luis, *Firmado en la piedra por los maestros canteros medievales*, León, 2006, 5ª edición.

2. LA CAL Y LAS INNOVACIONES TÉCNICAS

El cemento se forma por la calcinación de calizas y arcillas y es capaz de fraguar tanto en el aire como debajo del agua. Los romanos lograban cemento a partir de la mezcla de cal, polvo de puzol y piedra tosca, o cal y ladrillo molido. Posteriormente, para su fabricación se utilizaron margas calcinadas o de cal y puzolanas artificiales con arena, grava y piedras. Se obtenían así masas capaces de fraguar bajo el agua formando un cuerpo sólido y compacto idóneo para cimientos y obras en contacto con el agua³².

En la Merindad de Trasmiera el surgimiento y desarrollo de la cantería aparece condicionado también por la existencia de caleros, pues ha de tenerse en cuenta que mayoritariamente se trabaja con mampostería, la cual necesita cal si quieren cohesionarse las piezas de mampuesto, pero también es necesaria para la cohesión de la sillería. La cal aparece definida como el “producto obtenido por la calcinación de piedra caliza, utilizado en la composición del mortero o argamasa”³³.

De la importancia de la producción de cal desde épocas tempranas puede darnos idea la referencia a los encaladores griegos que aparece en la traducción al castellano que realiza Miguel de Urrea en 1569 de la obra de Vitruvio *De Architectura*³⁴. Se afirma que dichos encaladores realizan obras firmes gracias al empleo del mortero resultado de la mezcla de cal y arena. En el *Codex Theodosianus*, fechado en el año 438, se menciona al grupo de artesanos dedicado a la elaboración de cal³⁵. Asimismo, en latín existe el término *calcarius*, que hace referencia al calero o especialista en la fabricación de cal³⁶. Siglos después, en el XVII, Sebastián de Cobarruvias definía la cal como “la piedra quemada convertida en blandos terrones, que se desmoronan y vuelven en polvo. Esta, mezclada con la arena, es la travazón de las

32 GÓMEZ CRESPO, Juan Carlos, “De las cales, cales hidráulicas, cementos y hormigones”, *Cimbra*, año XLIII, 375 (mayo-junio 2007), Madrid, Colegio de Ingenieros Técnicos de Obras Públicas, pp. 28-37.

33 ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coord.), *Catálogo de puentes anteriores a 1800. La Rioja*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, Ministerio de Fomento, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, 1998, V. II, p. 941.

34 *De Architectura, dividido en diez libros. Traducidos en castellano por Miguel de Urrea. Architecto*, Alcalá de Henares, 1582.

35 ADAM, Jean Pierre, *La Construction Romaine. Materiaux et techniques*, París, Ed. Picard, 1984, p. 85.

36 CABALLOS RUFINO, Antonio, “Los medios humanos y la sociología de la construcción en la Antigüedad”, en GRACIANI, Amparo (ed.), *La técnica de la arquitectura en la Antigüedad*, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 37-56.

piedras en los edificios”³⁷. De ahí que considerase a la obra de cal y canto, firme y dura al estar dotada de buena trabazón.

Se hace aquí precisa la distinción entre varios términos que pueden resultar equívocos: mortero, argamasa, froga, calcina y cemento³⁸. El mortero es la mezcla de cal y arena, mezcla que se emplea para aportar una cierta cohesión a los elementos de piedra y lograr un mejor reparto de las cargas. Su papel de unión no es similar al de un adhesivo o cola, ya que permite que la construcción no sea monolítica ni indeformable³⁹.

Según Covarrubias, la argamasa es la “masa de la tierra arzilla que es una tierra blanquecina. Haze una obra muy fuerte y perpetua, como se ve de las ruinas que han quedado de mil y quinientos y dos mil años atrás, que son desta argamasa”. En el *Léxico de Alarifes de los Siglos de Oro* de Fernando García Salinero se cita el *Vocabulario de Términos de Arte* de José Ramón Mélida, que dice que la argamasa es la “composición de cal, almendrilla o grijo menudo, y rocallas”⁴⁰. En la escritura de obligación y fianza de la obra de un molino en Somo (Cantabria) en 1671 se alude al empleo de argamasa para cohesionar la construcción⁴¹.

En la obra de Sebastián de Cobarruvias se entiende la calcina como la mezcla de cal y materiales de piedras menudas y Salinero recoge el término froga como la lechada de mezcla que se dispone sobre las hiladas de ladrillo para unir las por sus juntas. La froga ha de estar bien macizada para lograr un buen asiento de los materiales en la obra⁴². En el siglo XVI el término frogar se usaba tanto para la fábrica de ladrillo como para la de piedra⁴³.

Ya entre los romanos se emplea el mortero de cal, que en el siglo II a.C. se desarrolla dando lugar al hormigón (“opus caementicium”), obtenido de

37 *Tesoro de la Lengua Castellana o Española compuesto por el Licenciado Don Sebastián de Cobarruvias Orozco, capellán de su magestad, maestresala y canónigo de la Santa Yglesia de Cuenca, y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición. Madrid, 1611, Madrid, Ediciones Turner, 1977.*

38 Sobre la evolución de los términos cemento y hormigón trata; GÓMEZ CRESPO, Juan Carlos, “De las cales, cales hidráulicas, cementos ...”.

39 FROIDEVAUX, Yves Marie, *Techniques de L’Architecture Ancienne ...*

40 MÉLIDA, José Ramón, *Vocabulario de Términos de Arte*, Madrid, 1887; GARCÍA SALINERO, Fernando, *Léxico de Alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968.

41 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.941, 1671. Ante Francisco Lafuente Velasco.

42 Sobre referencias a la froga en las condiciones de obra véanse; AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.887, 1614, ff. 61-63v. Ante Pedro de Cubas; AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.939, 1654, ff. 165-166v. Ante Francisco Lafuente Velasco; AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.940, 1664. Ante Francisco Lafuente Velasco; y AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.001, 1685, ff. 176-177v. y 178-179v. Ante Juan de la Cantera.

43 CÓMEZ, Rafael, *Los constructores de la España medieval*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2001.

la mezcla de polvo de piedra puzzolana y cal. Precisamente Vitruvio afirma que este mortero contaba con propiedades hidráulicas que hacían posible su empleo en obras en contacto con el agua y por consiguiente un espectacular avance de las obras públicas a las que dotaba de solidez en sus cimientos⁴⁴.

Los términos cemento y cementar son frecuentes en las escrituras que protocolizan los contratos de obra. Sirvan de ejemplo las que tratan en 1604 sobre la construcción de una casa en Carriazo (Cantabria), donde se especifica que la obra ha de ejecutarse desde “el paymento de la tierra hasta la cornixa de arriba y bien cementado en la pena pues que la ay con sus ysquinales vien labrados”⁴⁵. Igualmente en 1604 se ha de levantar un muro de piedra en la huerta de la casa, obligándose el propietario de la misma, Fernando de la Portilla, a suministrar la cal y la arena necesarias. Vuelve a aclararse que el muro ha de estar bien cementado⁴⁶.

En la obra de un molino en 1667 en el barrio de Mojante de Suesa, Junta de Ribamontán, vuelve a determinarse que lo construido de nuevo “se a de cementar en tres pies de grueso en cimiento bueno y firme”⁴⁷.

La importancia del empleo de la cal es tal que durante toda la Edad Moderna es práctica habitual en las tierras trasmeranas la solicitud de licencias para realizar caleros en los que fabricar cal⁴⁸. De la calidad y cantidad de cal empleada en una obra dependía en gran medida la cimentación, parte esencial de la construcción. En ocasiones se suscriben contratos protocolizados ante notario para la elaboración de caleros. Tal es el caso del establecido el 25 de marzo de 1678 entre los maestros de cantería de Miera Francisco Pérez de Irias y Agustín Gómez de Rebollar, a cuyo cargo se encontraba la obra de la torre de la iglesia de Miera, y sus vecinos Cristóbal Ortiz, Andrés Gómez y Antonio Gómez por el que los segundos se obligaban a cortar la madera necesaria para un calero con destino a la obra de la torre “y ronper la oya para el que a de tener desde los pozos asta el pabimento de la tierra de alto quince pies y de diametro doce pies los quales doce y quince pies a de ser

44 Véanse sobre los morteros romanos; BEN YAIR, M., *Durability of Roman mortars and concretes for hydraulic structures at Caesarea and Tiberias*, Prague, Rilem, 1961; FURLAN, Vinicio y BISEGGER, Paul, “Les mortiers anciens: histoire et essais d’analyse scientifique”, *Revue suisse d’Art et d’Archéologie*, 32 (1975); <http://doi.org/10.5169/seals-166356>. Citados en ALEJANDRE SÁNCHEZ, Francisco, “Los morteros en la Antigüedad”, en GRACIANI, Amparo (ed.), *La técnica de la arquitectura en la Antigüedad*, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 79-96.

45 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.887, 1604, ff. 31-33v. Ante Pedro de Cubas.

46 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.887, 1604, ff. 35-37. Ante Pedro de Cubas.

47 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.941, 1667. Ante Francisco Lafuente Velasco.

48 Sobre el proceso de obtención de la cal; MARTÍNEZ ROSSY, Isabel y otros, *Caleros y canteros*, Salamanca, 1986.

lleno de piedra calear y darle vien cocido con la copa y demas”, trabajo por el que recibirían un pago de 240 reales⁴⁹.

En tierras de La Rioja acuerdan en 1683 los maestros trasmeranos Pedro y Fernando de la Puente Liermo la realización de una calera junto al río Ebro con Francisco de Zarrabeitia para las obras de reparo que los primeros tenían a su cargo en el puente de San Vicente de la Sonsierra. Zarrabeitia se comprometía a entregar la cal exclusivamente a dichos maestros aunque otros le ofreciesen más dinero por ella. Los Puente Liermo le entregarían a él dos reales por cada fanega de cal en piedra y un real por cada fanega de cal en polvo, además de la comida mientras durase su trabajo⁵⁰.

En 1699 otra escritura establece las condiciones por las que el maestro Simón de Liaño contrata la cal con destino a la obra de la presa del molino propiedad de los hermanos Francisco y Agustín de Hermosa, Caballeros de la Orden de Calatrava, en la mies de Novalés del lugar de Pámanes⁵¹.

En la mayor parte de las obras contratadas por maestros canteros trasmeranos son estos mismos los encargados de la realización del mortero, especificándose en las condiciones de obra las proporciones necesarias tanto de cal como de arena para la obtención de la mezcla idónea para la ejecución de los trabajos.

A mayor envergadura de la obra, mayor diferenciación de labores y por lo tanto mayor grado de especialización de los trabajadores. Por consiguiente, será en la construcción de catedrales, grandes templos, palacios, monasterios... donde formarán parte de la nómina de artífices personas encargadas en exclusiva de la preparación de la cal y la arena para la elaboración del mortero. Con todo, la elaboración de la cal parece recaer en profesionales específicos, aunque no sería extraño que los propios canteros se encargasen de la obtención de cal en aquellas empresas de pequeño calado que contasen con presupuestos reducidos⁵².

Los documentos protocolizados ante escribano o notario en los que es mencionada la cal para la ejecución de obras de cantería son numerosos. Frecuentemente se especifica la proporción necesaria de cal y arena que debe mezclarse para formar el mortero de unión de las piezas de piedra. Las es-

49 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.010, 1678, ff. 42-42v. Ante Juan Pérez de Irias.

50 ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coord.), *Catálogo de puentes...*, V. I, p. 738.

51 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.033, 1699, ff. 198 y ss. Ante Domingo de la Hoz.

52 Sin embargo, puede ocurrir que en una empresa arquitectónica pequeña como la de la iglesia parroquial de El Bosque hacia 1626 encontremos una clara especialización de las labores y trabajos. Así, se contratan por separado con distintos maestros la dirección de obra, la saca y desbaste de piedra, el transporte y labra de sillares y la labra de molduras; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel y LOSADA VAREA, Celestina, “La iglesia parroquial...”.

crituras especifican una mezcla por mitad (la misma cantidad de cal que de arena)⁵³ o una proporción en la que la arena tenga una parte más que la cal (una parte de cal y dos de arena, o dos partes de cal y tres de arena)⁵⁴.

La piedra se asienta en la obra sobre un “lecho de cal” o una “cama de cal”, expresiones que encontramos en las escrituras que determinaban las condiciones para la ejecución de los trabajos⁵⁵.

Otros aspectos relativos a la cal que se tienen en cuenta a la hora de establecer las condiciones sobre las que se registrá una obra son la procedencia del material así como el tipo de piedra empleado en su obtención y quien debe encargarse de su suministro⁵⁶. El coste de la cal puede ser asumido por la persona o institución que encarga la obra⁵⁷, aunque normalmente parece que es el maestro responsable de la misma quien se obliga a hacerse cargo

53 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.887, 1614, ff.61-63v. Ante Pedro de Cubas (reedificio de un cuarto en la ermita de Nuestra Señora de la Higuera en Galizano); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.937, 1643, ff. 60-61v. Ante Francisco Lafuente Velasco (reedificio de un molino en Suesa); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.937, 1644, ff. 144-145v. Ante Francisco Lafuente Velasco (obra en un molino de Carriazo); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.939, 1654, ff. 165-166v. Ante Francisco Lafuente Velasco (obra de un molino para Juan de la Llama y Velasco, vicario de Trasmiera); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.941, 1667. Ante Francisco Lafuente Velasco (obra en un molino de Suesa); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.001, 1685, ff. 176-177v. y 178-179v. Ante Juan de la Cantera (obra de una capilla en la iglesia de San Miguel de Linares en el valle vizcaíno de Arcentales); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.035, 1691, ff. 68-69v. Ante Juan Antonio Lafuente Velasco (obra de la torre del colegio de la Compañía de Jesús).

54 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.904, 1619, ff. 95 a 103. Ante Juan Calderón (obras de la ermita de San Roque y del hospital de San Andrés en Galizano); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.958, 1655, ff. 87-89v. Ante Miguel de Oruña (obra de una iglesia en La Revilla, valle de Soba); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.001, 1684, ff. 138-140v. Ante Juan de la Cantera (obra de dos camarines y sacristía en la iglesia parroquial de Galizano); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.035, 1694, ff. 10-11. Ante Juan Antonio Lafuente Velasco (obligación y fianza de la obra de una capilla en la iglesia parroquial de Castanedo); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 150, 1698, ff. 455 y siguientes. Ante Antonio Cacho (obra de “escalera, portico y arco triunfal” en la Iglesia Colegial de Santander); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.029, 1704 (obra de cantería en la iglesia parroquial de San Martín de Ajo); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.139, 1779, ff. 136-138. Ante Diego Manuel de Oruña (obra del pórtico de la iglesia parroquial de Santa María de Cudeyo en Valdecilla).

55 Tal es el caso de las condiciones del reedificio de un molino entre Galizano y Carriazo; AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.873, 1598, ff. 41-42v. Ante Juan Calderón Güemes, y de las que se emplean en la construcción de dos camarines y sacristía en la iglesia parroquial de Galizano; AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.001, 1684, ff. 138-140v. Ante Juan de la Cantera.

56 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 150, 1697. Ante Antonio Cacho. Condiciones para la obra de la iglesia, claustro, cuarto y demás dependencias del convento de Santa Cruz de Santander; y AHPC, Secc. Protocolos, legajo 150, 1698, ff. 455 y siguientes. Condiciones para la obra de “escalera, Portico y arco triunfal” en la Iglesia Colegial de Santander.

57 Obra en un molino propiedad del convento de Santa Catalina de Corbán (Cantabria); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.937, 1643, ff. 187-188v. Ante Francisco Lafuente Velasco.

del suministro de la cal, al igual que del resto de materiales necesarios⁵⁸. De ahí, que en caso de cesión de obra de un maestro a otro, los pertrechos, herramientas y materiales formen parte de dicho traspaso. Tal es el caso de la cesión de la obra del puente de Logroño⁵⁹.

Asimismo se mencionan tanto las maneras de preparar los morteros de cal como el tiempo necesario para que la mezcla se encuentre en perfectas condiciones para su empleo en la obra. En este punto existen múltiples variantes pues las condiciones de obra establecen para la cal diferentes tiempos de reposo una vez preparada, tiempos que probablemente vengan determinados por el tipo de trabajo en el que va a ser empleada⁶⁰. Igualmente se advierte que la cal ha de dejarse durante un tiempo en un alberque con agua para conseguir que repose y posea buena calidad y que en la mezcla pueden emplearse claras de huevos⁶¹.

En la Roma del Renacimiento⁶², la cal, a diferencia del ladrillo, era producida y comercializada por un conjunto heterogéneo de pequeños y grandes mercaderes que se organizaban en una estructura corporativa o "minima forma di associazione de mestiere". Se trata de un sector que deja abierto el paso a la libre iniciativa individual y a la inserción en su grupo de nuevos miembros.

En el siglo XVIII la producción y el comercio de cal en Roma son regulados por disposiciones ya fijadas en el siglo anterior⁶³. Así, el bando de 1658

58 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.035, 1691, ff. 68-69v. Ante Juan Antonio Lafuente Velasco; AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.035, 1694, ff. 10-11; AHPC, Secc. Protocolos, legajo 150, 1698, ff.455 y ss. Ante Antonio Cacho; AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.111, 1754, ff. 97-99v. Ante José Francisco Lafuente Isla; AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.112, 1757, ff.179-180. Ante José Francisco Lafuente Isla; AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.219, 1786, ff. 105-106v. Ante Fabián Antonio de la Fuente.

59 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.887, 1616, ff. 42-45. Ante Pedro de Cubas.

60 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.035, 1694, ff. 10-11. Ante Juan Antonio Lafuente Velasco (quince días); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.001, 1685, ff. 176-177v. y 178-179v. Ante Juan de la Cantera (dos meses); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.937, 1643, ff. 60-61v. Ante Francisco Lafuente Velasco (cal obtenida en el año); AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.939, 1654, ff. 165-166v. Ante Francisco Lafuente Velasco (amasada ocho días antes de su empleo).

61 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.939, 1654, ff. 165-166v. Ante Francisco Lafuente Velasco; y AHPC, Secc. Protocolos, legajo 4.958, 1655, ff. 87-89v. Ante Miguel de Oruña.

62 AIT, Ivana e VAQUERO PIÑEIRO, Manuel, *Dai casali alla fabbrica di San Pietro. I leni: no-mini d'affari del Rinascimento*, Roma, Ministero per I beni e le attività culturali, Ufficio Centrale per I beni archivistici, 2000; y VAQUERO PIÑEIRO, Manuel, "La gabella dei calcarari. Note sulla produzione di calce e laterizi a Roma nel Quattrocento", en LANCONELLI, Angela e AIT, Ivana, *Maestranze e cantieri edili a Roma e nel Lazio. Lavoro, tecniche, materiali nei secoli XIII-XV*, Roma, Vecchiarelli, 2002, pp. 137-154.

63 SCAVIZZI, C. P., *Edilizia nei secoli XVII e XVIII a Roma. Ricerca per una storia delle tecniche. Quaderni 6*, Roma, Ministero per I Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Studi, 1983.

estabiliza el precio y el de 1673 prohíbe el monopolio, marcando las leyes que regulan toda labor relacionada con la cal⁶⁴. A finales del XVIII, se produce un incremento de precios que desencadena un enfrentamiento entre “capomastri e muratori a mercanti”, es decir, entre maestros y canteros con los mercaderes. Incluso se llega a recurrir al Papa en un memorial en el que se denuncian la inobservancia de las normas y el aumento de los costes y de los precios.

A diferencia de lo que ocurre en Roma, en otros lugares como Santiago de Compostela, la cal resulta un material difícil de conseguir pues no se cuenta con un oficio implantado que se ocupe de su elaboración y ha de recurrirse a la vecina Portugal. Así, los barcos parten de Pontecesures hacia la zona de Coimbra para comprar allí la cal a maestros locales, lo cual encarece notablemente su precio⁶⁵.

Diego de Sagredo en sus *Medidas del Romano* cree buena la cal hecha de piedra “espessa fistulosa y llena de agujeros como son los pedrenales de fuego”⁶⁶. En 1598 ve la luz la obra de Cristóbal de Rojas *Teoria y practica de fortificacion conforme a las medidas y defensas destos tiempos repartidas en tres partes*⁶⁷, en la que el capítulo II de la tercera parte trata sobre la mezcla de cal y arena, señalándose que una buena mezcla es aquella que se realiza con arena procedente de cantera y cal proveniente de piedra dura y espesa. La proporción de dos partes de arena por una de cal constituye la proporción idónea, pero cuando se recurre a arena de mar o río ha de prepararse la mezcla con dos partes de cal y tres de arena, mientras que si la cal es “floja” ha de emplearse tanta cantidad de cal como de arena. Además de las proporciones adecuadas, ha de cuidarse el tiempo de reposo del mortero, no siendo inferior éste a 30-40 días, prefiriéndose la primavera y el otoño para llevar a cabo las mezclas de cal y arena.

Otro capítulo de la obra de Rojas se ocupa de los ahorros económicos que pueden llevarse a cabo en las obras. El autor, formado en el arte de la cantería, trata de diferentes fraudes que cometen los arquitectos, entre ellos el de la cal. Este material, parte fundamental en la construcción, veía a me-

64 El bando de 1673 se denomina “Bando, et ordini da osservarsi dalli mercanti calcarari, conduttori, cavallari e rivenditori di calce, e da muratori, e altri compratori di essa”.

65 FERNÁNDEZ SALAS, José, “El oficio de la construcción durante el Renacimiento compostelano”, *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Sevilla, 26-28 de Octubre de 2000*, Sevilla, 2000, V. I, pp. 291-301.

66 SAGREDO, Diego de, *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas/ Columnas/ Capiteles/ y otras piezas de los edificios antiguos*, Toledo, 1526.

67 ROJAS, Cristóbal de, *Teoria y practica de fortificacion conforme a las medidas y defensas destos tiempos repartidas en tres partes*, por Luis Sánchez. Madrid, 1598, Madrid, Edición de Eduardo de Mariátegui, 1985.

nudo mermada su calidad, y así afirmaba Rojas que “al tiempo del hazer la calera, buscan piedras toscas, y muy blandas, por ser faciles de cozer, y menos costosas de sacar de la cantera, porque la hallan suelta por campaña, y respeto desto va a dezir en el precio la mitad del dinero”⁶⁸. Es decir, los propios fabricantes de la cal logran más beneficios vendiendo una cal de menor calidad como si fuese de buena factura. Y normalmente, el fraude era conocido por los maestros canteros y demás personal técnico que ejecutaba la obra, que solían valerse también del engaño para su beneficio económico propio.

Durante la segunda mitad del siglo XVI ven la luz *Los Ventiún Libros de los Ingenios y de las Máquinas*, obra de Pedro Juan de Lastanosa⁶⁹. En el libro número diecisiete se trata sobre la elaboración de la calcina, afirmando que las opiniones en cuanto a la mejor piedra para elaborar calcina son diversas, pues mientras unos piensan que la piedra óptima es la dura, otros creen que es mejor el empleo de piedra de dureza media. Según Catón el empleo de guijarros para elaborar cal no es bueno, al igual que también se desaprueba la cal procedente de piedra caracolina. En cambio, la calcina resultante de la piedra de pedernal es muy buena, pues entre sus características está la grasa, que permite una mejor ligazón.

Los arquitectos de la Antigüedad valoraban altamente la calcina de piedra blanca dura ya que con ella se puede “hazer qualquier cosa en los edificios por racon que haze muy maravillosa pressa con las piedras”. Otra calcina buena es la resultante de la piedra ligera, que se emplea en el blanqueado de paredes.

Para la elaboración de una buena mezcla de cal y arena se recomienda mayor proporción de la segunda respecto a la primera, eligiéndose instrumentos adecuados tanto para la cocción de la piedra en el horno, tras lo cual ha de dejarse secar y matarla para proceder a la elaboración del mortero junto a la arena. En cuanto a la arena, se diferencia entre la proveniente de cava, de río y de mar, siendo la mejor de todas ellas la primera. Dentro de la arena de cava destaca la denominada por los italianos “Gaia delgada”, proveniente de piedras pequeñas y delgadas.

Fray Lorenzo, en el capítulo XXV de su *Arte y Uso de Arquitectura*⁷⁰, titulado “Trata de la cal y arena, y modo de mezclarla”, cita a Vitruvio, quien recomendaba la cal de pedernal, es decir la procedente de piedra dura y firme. Una vez escogida la piedra que se empleará en la obtención de la cal, ha de

68 ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, *Fraude y Corrupción en la Arquitectura del Siglo de Oro*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2001.

69 *Los Veintiún Libros de los Ingenios y Máquinas de Juanelo Turriano*, Madrid, Edición facsímil de la Fundación Juanelo Turriano, 1996.

70 SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de, *Arte y Uso de Arquitectura*, Madrid, 1796, Edición facsímil de la de Plácido Barco López, Zaragoza, 1989.

ser cocida y mojada, tras lo cual se dejará reposar en lugar húmedo hasta que tenga que emplearse. Entonces habrá de mojarse de nuevo y mezclarse con arena en las proporciones justas, que suelen establecerse en la mayor parte de los contratos de obra. Fray Lorenzo aconseja que si la arena empleada es de río la proporción sea de dos partes de arena por una de cal, y si la arena es de mina, cinco partes de arena y dos de cal. Esto cuando la cal se emplea en el mortero, porque cuando se hace uso de ella para el revoco, no ha de llevar arena, sin o que se ha de batir y dejar reposar varios meses cubriéndola con agua para que se mantenga con textura blanda y así permitir un revoco de buena calidad.

Sobre la cal y su importancia en la construcción trata el Padre Pontones, quien en su manuscrito sobre puentes de 1768⁷¹ dedica varios capítulos a la cal, sus calidades y la composición del mortero, para el que da las proporciones de dos partes de arena por una de cal, y tres partes de arena por dos de cal. Pontones concede un papel de primer orden a la cal como material de construcción y le considera “alma de la cantería”. La mejor piedra para obtenerla es la de mármol. Según él, hay que dejarla reposar antes de emplearla para lograr un mortero de buena calidad. Por ello “los romanos no querían que se empleara la cal para sus edificios sino pasaban dos o tres años despues de apagada”.

El Padre Pontones considera de poca calidad la mayor parte de la cal que se utiliza y aboga por una mejora de ésta venciendo “la ignorancia y pereza que reina sobre este particular”. El interés especial por el uso de la cal⁷² trae consigo el desarrollo de nuevos procesos y técnicas constructivas, posibilitando una mayor rapidez en la ejecución de obras así como un mayor nivel de seguridad y fortaleza de éstas. Ambas características encajan perfectamente con los deseos de defensa y esplendor de las clases dirigentes. Por un lado, se construyen obras seguras y firmes ante los posibles ataques enemigos y por otro lado el ritmo de trabajo aumenta y en una menor cantidad de tiempo pueden ejecutarse obras que sin el empleo de la cal tardarían mucho más en llevarse a cabo.

Las argamasas basadas en cal se emplean ya en época romana, experi-

71 *Architectura hydraulica en las fabricas de puentes. Methodo de proyectarlos y reparalos. Instruccion a los maestros de quanto conviene saber para executar...*

72 VICAT, Louis-Joseph, *Recherches expérimentales sur les chaux de construction, les bétons et les mortiers ordinaires*, París, Chez Goujon, 1818; edición en español: VICAT, Louis-Joseph, *Investigaciones sobre los morteros*, Madrid, INTEMAC, 1999. Sobre la importancia de la cal en el desarrollo de nuevos procesos constructivos; CARITA, Helder, *Lisboa Manuelina e a formação de modelos urbanísticos de época moderna (1495-1521)*, Lisboa, 1999, pp. 157-167; y GÁRATE ROJAS, Ignacio, *Artes de la cal*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993 (2ª edición ampliada, 2002).

mentándose con ellas en la Edad Moderna para su uso, principalmente, en los muros de edificios de defensa (paredes de piedra y cal)⁷³.

Durante el gótico los morteros de cal incrementan su calidad respecto al románico, pero ésta varía en función de la región y edificio que se construye. Viollet-le-Duc afirma en este sentido que los morteros de las obras religiosas eran malos y faltos de consistencia, mientras que en las construcciones militares tenían buena calidad, equiparándose con los morteros romanos⁷⁴.

La experimentación con argamasas de cal se ve reflejada en las reformas que sufren muros de fortificación en algunas plazas de las colonias portuguesas en el norte de África como la de Mazagao, en la que dirige los trabajos el trasmerano Juan del Castillo, que en una carta al propio monarca portugués declara que es primordial para la seguridad de la obra el buscar cimientos firmes con tierra y cal. Cuando los enclaves defensivos se emplazan en zonas cercanas al mar, como ocurre en Mazagao, se busca ante todo la resistencia de los materiales a la acción de las aguas saladas así como su fuerte consistencia. Por ello, en este tipo de edificaciones se emplean argamasas hidráulicas, de gran difusión a partir del segundo decenio del siglo XVI. El ya mencionado Padre Pontones se refiere al mortero empleado en las obras de agua, para cuya obtención se emplean en Francia, Italia y otros países polvo puzolano de Holanda o cenizas de Tornai, mientras que en España para lograr un mortero resistente a la acción del agua en las obras de puentes, estanques y aljibes, se emplean cemento, restos de ladrillos y tejas, restos de vasijas de cerámica, escorias de fraguas y herrerías reducidos a polvo, polvo que se mezcla con cal.

Pero también se hace uso de la cal en otro tipo de estructuras. Así, las cubiertas abovedadas que emplean argamasas de cal se caracterizan por su solidez y flexibilidad estructural. Estas características posibilitan el desarrollo de bóvedas de ladrillo en las que se da una continuidad espacial entre las paredes que actúan como soporte y la propia estructura de cubrición. Asimismo, gracias al empleo de argamasas compactas y rígidas se pueden construir bóvedas mixtas de ladrillo y nervios de piedra; estos últimos desempeñan un papel ornamental, mientras que las paredes adquieren valor

73 LORIOT, Mr., *Disertación sobre la argamasa que gastaban los romanos en la construcción de sus edificios. Traducida al castellano por disposición de Don Simón de Ulloa*, Madrid, por Miguel Escribano, 1776.

74 GÁRATE ROJAS, Ignacio, *Artes de la cal*; ÁLVAREZ GALINDO, José Ignacio; MARTÓN PÉREZ, Antonio y GARCÍA CASADO, Pedro J., "Historia de los morteros", *Boletín Informativo del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 13 (1995), Sevilla, Consejería de Cultura de Andalucía, pp. 52-59; ALEJANDRE SÁNCHEZ, Francisco Javier, "Los morteros en la Edad Media", en GRACIANI, Amparo (ed.), *La técnica de la arquitectura medieval*, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 235-250; y ALEJANDRE SÁNCHEZ, Francisco Javier, *Historia, caracterización y restauración de morteros*, Sevilla, 2002.

estructural en continuidad con la bóveda. Debido a que los nervios dejan de ser estructuras para convertirse en elementos decorativos con múltiples y variados diseños, encontramos en la arquitectura del siglo XVI las cubiertas abovedadas polinervadas. El “casco” pasa a ser cierre y decoración, mientras que la cal cohesiona la estructura.

Nada mejor para ilustrar el empleo de cal en la construcción de bóvedas que remitirnos a contratos de obra, donde se especifican las condiciones para la ejecución de cubiertas. Así, en 1684, se trata la obra de dos camarines y una sacristía en la iglesia de Galizano (Cantabria), observándose que ha de disponerse una “cama de cal y cascote de teja guarneciendo la voveda con sus fajas en los perfiles de las aristas”⁷⁵. Igualmente, la cal vuelve a emplearse en las bóvedas de una capilla de la iglesia de San Miguel de Linares en el Valle de Arcentales (Vizcaya). Una de las condiciones de obra, fechadas en 1685, dice: “y los yntermedios de los cruzeros seran zerrados con toba y cal echando una capa de cal enzima de dicho zerramiento y bobeda del cruzero como asimismo se ara encima del casco de la media naranja de quatro dedos de alto para que si en algun tiempo cayere alguna gotera no perjudique ni cale dichos cascoss”⁷⁶. Como vemos, se emplea la piedra ligera o toba.

La solución de continuidad que se establece entre muros y cubiertas constituye un factor de primer orden en la concepción de las iglesias de planta salón de tres naves de igual altura que se cubren con bóvedas de crucería. La cal tiene una importancia decisiva en el gótico tardío pues forma las estructuras continuas de las bóvedas, enlazándolas además con los elementos portantes y logrando así unificar las estructuras.

La cal se convierte en un elemento importante en el desarrollo de las obras de infraestructura en Castilla, fundamentalmente en las de construcción y reparo de puentes, donde los maestros canteros trasmeranos juegan un papel decisivo. La solidez de estas obras era un tema de vital importancia ya que de ella dependía el que hombres y mercancías pudieran transitar por las diferentes vías de comunicación que recorrían la Península. La cimentación vuelve a ser parte decisiva de la construcción. Así, en 1587, varios maestros, entre los que se encuentran los trasmeranos Rodrigo de la Cantera y Pedro de la Torre Bueras, son los encargados de las condiciones y traza para el reparo del puente de Logroño, dañado por una riada en julio de 1583. En el proyecto se especifica que las hiladas de piedra han de “engrafarse” con grapas de hierro para una mejor sujeción, echándose en las juntas lechadas de muy buena cal que queden bien enrasadas para que las piezas encajen unas con otras y formen una obra sólida y firme. Es precisamente otro trasmera-

75 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.001, 1684, ff.138-140v. Ante Juan de la Cantera.

76 AHPC, Secc. Protocolos, legajo 5.001, 1685, ff.176-177v. y 178-179v. Ante Juan de la Cantera.

no, Pedro de Rivas, quien queda a cargo de los trabajos, obligándose por las condiciones a que la mezcla de cal y arena estuviese tres meses en reposo antes de su empleo en la construcción, prefiriéndose para la elaboración del mortero, cal de Lapoblación o de Clavijo por su mejor calidad⁷⁷.

Muchos años después, en 1793, el maestro Miguel Gómez queda con la reedificación del puente riojano de Anguciana, encargándose él mismo del suministro de cal, que debía mezclarse a partes iguales con la arena dos meses antes del comienzo de los trabajos⁷⁸.

Sin duda alguna, el empleo de la cal trajo consigo el desarrollo de técnicas innovadoras que sentaron las bases del progreso experimentado por los maestros canteros trasmeranos en distintos campos de la construcción (puentes, abovedamientos, plantas de espacio salón, etc.), progreso éste que les caracterizó como un colectivo de artífices destacado durante la Edad Moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, Jean Pierre, *La Construction Romaine. Materiaux et techniques*, París, Ed. Picard, 1984.
- AIT, Ivana e VAQUERO PIÑEIRO, Manuel, *Dai casali alla fabbrica di San Pietro. I leni: nomini d'affari del Rinascimento*, Roma, Ministero per I beni e le attività culturali, Ufficio Centrale per I beni archivistici, 2000.
- ALEJANDRE SÁNCHEZ, Francisco, "Los morteros en la Antigüedad", en GRACIANI, Amparo (ed.), *La técnica de la arquitectura en la Antigüedad*, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 79-96.
- ALEJANDRE SÁNCHEZ, Francisco Javier, "Los morteros en la Edad Media", en GRACIANI, Amparo (ed.), *La técnica de la arquitectura medieval*, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 235-250.
- ALEJANDRE SÁNCHEZ, Francisco Javier, *Historia, caracterización y restauración de morteros*, Sevilla, 2002.
- ÁLVAREZ GALINDO, José Ignacio; MARTÓN PÉREZ, Antonio y GARCÍA CASADO, Pedro J., "Historia de los morteros", *Boletín Informativo del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 13 (1995), Sevilla, Consejería de Cultura de Andalucía, pp. 52-59.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel (director), *Catálogo Monumental del Municipio de Liérganes*, Santander, Exmo. Ayuntamiento de Liérganes, 1997.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, *Fraude y Corrupción en la Arquitectura del Siglo de Oro*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2001.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, "La técnica de construcción", en

77 ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coord.), *Catálogo de puentes...*, V. I, pp. 174, 175, 790 y 791.

78 ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coord.), *Catálogo de puentes...*, V. I, pp. 292 y 293.

- GARCÍA BALLESTER, Luis (director), *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla I. Edad Media 1*, Salamanca, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 2002, pp. 445-529.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel y LOSADA VAREA, Celestina, "La iglesia parroquial de San Juan Bautista de El Bosque (Cantabria)". *Altamira*, LI (1994-1995), Santander, pp. 121-145.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel y LOSADA VAREA, Celestina, *Catálogo Monumental de las Cuencas del Asón y del Agüera (Cantabria)*, Valle de Ruesga, 2001.
- ARGÜELLES, R., "Rocas en Cantabria", en *Gran Enciclopedia de Cantabria*, Vol.VII, Santander, Editorial Cantabria, 2002, pp. 170-173.
- Architectura hydraulica en las fabricas de puentes. Methodo de proyectarlos y repararlos. Instruccion a los maestros de quanto conviene saber para executar esta qualidade de obras. Commenzo este libro el Padre Pontones año de 1759 y le concluyo el año de 1768*, Biblioteca Colegio de Arquitectos de Madrid, signatura 31 FA-32 / XVIII-138.
- ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coord.), *Catálogo de puentes anteriores a 1800. La Rioja*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, Ministerio de Fomento, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, 1998.
- BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève, "Progresos de la cantería y nivel científico en España en la época de Juan de Herrera", *Actas del Simposio Juan de Herrera y su influencia. Camargo, 14/17 Julio 1992*, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 129-135.
- BEN YAIR, M., *Durability of Roman mortars and concretes for hydraulic structures at Caesarea and Tiberias*, Prague, Rilem, 1961.
- CABALLOS RUFINO, Antonio, "Los medios humanos y la sociología de la construcción en la Antigüedad", en GRACIANI, Amparo (ed.), *La técnica de la arquitectura en la Antigüedad*, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 37-56.
- CAGIGAS ABERASTURI, Ana; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel y ESCALLADA GONZÁLEZ, Luis de, *Los Maestros Canteros de Ribamontán*, Santander, Ayuntamientos de Ribamontán al Mar y Ribamontán al Monte, 2001.
- CARITA, Helder, *Lisboa Manuelina e a formação de modelos urbanísticos de época moderna (1495-1521)*, Lisboa, 1999.
- CÓMEZ, Rafael, *Los constructores de la España medieval*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2001.
- COOPER, Edward, *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1980.
- CUPELLONI, Luciano, *Antichi cantieri moderni. Concezione, sapere tecnico, costruzione da Iktinos a Brunelleschi*, Roma, 1996.
- De Architectura, dividido en diez libros. Traducidos en castellano por Miguel de Urrea, Architecto*, Alcalá de Henares, 1582.
- ESCALLADA GONZÁLEZ, Luis de, *El Linaje de Vierna. Fuentes Documentales*, Ayuntamiento de Meruelo, 2006.
- FERNÁNDEZ SALAS, José, "El oficio de la construcción durante el Renacimiento compostelano", *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Sevilla, 26-28 de Octubre de 2000*, Sevilla, 2000, V. I, pp. 291-301.

- FONTOIRA SURÍS, Rafael, *Fábricas de cantería*, Diputación Provincial de Pontevedra, 2000.
- FROIDEVAUX, Yves Marie, *Techniques de L'Architecture Ancienne. Construction et Restauration*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1993, Segunda edición (Primera edición, Bruxelles, 1987).
- FURLAN, Vinicio y BISSEGGGER, Paul, "Les mortiers anciens: histoire et essais d'analyse scientifique", *Revue suisse d'Art et d'Archéologie*, 32 (1975); <http://doi.org/10.5169/seals-166356>.
- GÁRATE ROJAS, Ignacio, *Artes de la cal*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993 (2ª edición ampliada, 2002).
- GARCÍA SALINERO, Fernando, *Léxico de Alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968.
- GÓMEZ CANALES, Francisco, *Manual de cantería*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, marzo 2008, 2ª edición.
- GÓMEZ CRESPO, Juan Carlos, "De las cales, cales hidráulicas, cementos y hormigones", *Cimbra*, año XLIII, 375 (mayo-junio, 2007), Madrid, Colegio de Ingenieros Técnicos de Obras Públicas, pp. 28-37.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, Pedro, "La cantería en Sevilla entre 1248-1430", *Catedral de Sevilla*, Sevilla, Aula Hernán Ruiz, 2008, pp. 125-145.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Signos medievales. Iconografía y arquitectura*, Madrid, Consejo Superior Investigaciones Científicas, 2003.
- KOCH, Rudolf, *El libro de los símbolos. Dibujo y descripción de 493 símbolos, signos, marcas de cantería, monogramas, runas, etc.*, Madrid, 2010.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, Madrid, 1930.
- LORIOT, Mr., *Disertación sobre la argamasa que gastaban los romanos en la construcción de sus edificios. Traducida al castellano por disposición de Don Simón de Ulloa*, Madrid, por Miguel Escribano, 1776.
- LOSADA VAREA, Celestina, *Juan de Naveda y la arquitectura clasicista de la primera mitad del siglo XVII*, Santander, Universidad de Cantabria, Tesis Doctoral, 2002. *Los Veintiún Libros de los Ingenios y Máquinas de Juanelo Turriano*, Madrid, Edición facsímil de la Fundación Juanelo Turriano, 1996.
- MARTÍNEZ ROSSY, Isabel y otros, *Caleros y canteros*, Salamanca, 1986.
- MÉLIDA, José Ramón, *Vocabulario de Términos de Arte*, Madrid, 1887.
- Moreruela un Monasterio en la Historia del Cister; catálogo de marcas de cantería*, Junta de Castilla y León, 2008.
- PANCORBO, Luis, "Las canteras de Roma". *El País. El Viajero*, (12-07-2008).
- PEZZI CRISTÓBAL, Pilar, "La cantera de Almayate y su aprovechamiento para la obra de la Catedral de Málaga. La configuración de una efímera actividad extractora", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 27 (2005), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, pp. 437-454.
- PUENTE LÓPEZ, Juan Luis, *Firmado en la piedra por los maestros canteros medievales*, León, 2006, 5ª edición.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente, *Los Canteros de la Catedral de Sevilla. Del*

- Gótico al Renacimiento*, Sevilla, 1998.
- ROJAS, Cristóbal de, *Teoria y practica de fortificacion conforme a las medidas y defensas destes tiempos repartidas en tres partes, por Luis Sánchez*. Madrid, 1598, Madrid, Edición de Eduardo de Mariátegui, 1985.
- ROMERO MEDINA, Raúl, *Diccionario bibliográfico de signos lapidarios de España. La Taille d'Aulme*, Bruselas, Centre International de Recherches Glyptographiques, 2012.
- SAGREDO, Diego de, *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas/ Columnas/ Capiteles/ y otras piezas de los edificios antiguos*, Toledo, 1526.
- SÁNCHEZ ALONSO, José Bonifacio, *Estudio Geológico-Minero de Santander*, Santander, 1980.
- SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de, *Arte y Uso de Arquitectura*, Madrid, 1796, Edición facsímil de la de Plácido Barco López, Zaragoza, 1989.
- SCAVIZZI, C. P., *Edilizia nei secoli XVII e XVIII a Roma. Ricerca per una storia delle tecniche. Quaderni 6*, Roma, Ministero per I Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Studi, 1983.
- Tesoro de la Lengua Castellana o Española compuesto por el Licenciado Don Sebastián de Cobarruvias Orozco, capellán de su magestad, maestresala y canónigo de la Santa Yglesia de Cuenca, y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición*. Madrid, 1611, Madrid, Ediciones Turner, 1977.
- VAQUERO PIÑEIRO, Manuel, "La gabella dei calcarari. Note sulla produzione di calce e laterizi a Roma nel Quattrocento", en LANCONELLI, Angela e AIT, Ivana, *Maestranze e cantieri edili a Roma e nel Lazio. Lavoro, tecniche, materiali nei secoli XIII-XV*, Roma, Vecchiarelli, 2002, pp. 137-154.
- VICAT, Louis-Joseph, *Recherches expérimentales sur les chaux de construction, les bétons et les mortiers ordinaires*, París, Chez Goujon, 1818; edición en español: VICAT, Louis-Joseph, *Investigaciones sobre los morteros*, Madrid, INTEMAC, 1999.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Francaise du XIe au XVIe siècle*, París, A. Morel éditeur, 1868, V. I.

Construir la España contemporánea: el ingeniero de minas y empresario Valentín Vallhonrat Gómez (1884-1965)

Building contemporary Spain: the mining engineer and businessman Valentín Vallhonrat Gómez (1884-1965)

Sara del HOYO MAZA

Universidad de Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras, Campus del Milán

Calle Amparo Pedregal s/n. 33011 Oviedo

saradelhoyomaza@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1942-9790>

Fecha de envío: 26/08/2019. Aceptado: 21/10/2019

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 147-190

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2019.sep.02.04>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: Abanderado de la sociedad constructora que fundara en 1914, junto a un equipo de arquitectos y técnicos de diferentes especialidades, el ingeniero de minas Valentín Vallhonrat intervino en un número considerable de proyectos que constituyen el fiel reflejo del devenir político, económico y social de la España de la primera mitad del siglo XX. Considerando la importancia de su labor, y en vista del tímido interés que ha despertado su figura, este texto presenta un esforzado acercamiento a su retrato, que puede seguirse en dos niveles: el del actor y el de la escena.

Palabras clave: Arquitectura; construcción; contratista de obras; hormigón armado; ingeniería; obras públicas; siglo XX.

Abstract: The mining engineer Valentín Vallhonrat was standard bearer of the construction company that he founded in 1914, together with a team of architects and technicians of different specialities. He intervened in a considerable number of projects that constitute the true reflection of the political, economic and social future of Spain from the first half of the twentieth century. Considering the importance of his work and the timid interest that his figure has aroused, this text presents a detailed approach to his portrait, which is shown in two levels: the actor and the scene.

Keywords: Architecture; building; contractor; reinforced concrete; engineering; public works; twentieth century.

Resulta certero afirmar que las obras de arquitectura e ingeniería se presentan como un sincero reflejo de las sociedades en las que se gestan. De hecho, proyectistas, constructores y, en general, toda la nómina de técnicos que participaron en la ejecución de talleres, almacenes, hoteles, canales, presas, puentes, etc., se erigen como los verdaderos artífices de una y múltiples realidades vividas; es decir, son los materializadores de los paisajes

en los que, gracias a su labor, se ha desenvuelto la existencia de muchas personas. Este es uno de los motivos principales por los que la figura de Valentín Vallhonrat resulta indiscutiblemente interesante y, ello, a pesar de que su presencia, en esta compleja trama, se adivine, hasta el momento, un tanto velada.

Refutar el desconocimiento sobrellevado por esta personalidad es el principal objeto del texto que sigue a continuación. Sin embargo, antes de sumergirse en citado y arduo cometido, cabe mencionar los dos trabajos que han servido de punto de partida para la composición de este artículo y que son los dos únicos escritos que, hasta la fecha, examinan la vida y la obra del ingeniero de minas. En primer lugar, se encuentran las líneas que José María de Urrutia y Llano dedicó a Valentín Vallhonrat, en la publicación que se ocupó de destacar los nombres de los ingenieros de minas vascos más reputados¹. Muchos años después, en 2005, los doctores Octavio Puche Riart y Enrique Orche García publicaron un ensayo que se corresponde con la biografía conocida más completa sobre el ingeniero de minas². Esta última presenta, además, un valor añadido, por cuanto incorpora el testimonio directo de uno de los hijos de Valentín Vallhonrat: el también ingeniero de minas Enrique Vallhonrat Astorquia (1922-2014). En ambos casos, es decir, tanto en un texto como en otro, y pese a que se trata de breves aproximaciones, hay que estimar la espléndida percepción de los autores, quienes han sabido ver en la figura del ingeniero un tema de vital relevancia para la historia de la ingeniería y de la arquitectura españolas, de entre otras muchas disciplinas y materias vinculadas.

Muy recientemente, los ciudadrealeños y aficionados a la historia de su tierra Jacinto Ruiz García-Minguillán, Patricia Ruiz Carmona y Jacinto Ruiz Carmona siguieron la pista de una referencia publicada en la página web del ayuntamiento de Almodóvar del Campo, que situaba a Valentín Vallhonrat como uno de sus personajes ilustres³. El resultado tomó forma de dos entradas en su blog⁴, titulado *Aperos*, en las que, con el objetivo de poner de relieve

1 URRUTIA Y LLANO, José María, "Los ingenieros de minas vascongados ilustres", *Industria Minera*, 208 (mayo de 1981), pp. 10-11.

2 PUCHE RIART, Octavio y ORCHE GARCÍA, Enrique, "Valentín Vallhonrat y Gómez (Almodóvar del Campo, Ciudad Real, 1884 - Plencia, Vizcaya, 1965)", *Llull. Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 62 (2005), pp. 545-550. El mismo texto se puede consultar en PUCHE RIART, Octavio y ORCHE GARCÍA, Enrique, "Valentín Vallhonrat y Gómez (Almodóvar del Campo, Ciudad Real, 1884 - Plencia, Vizcaya, 1965)", *Industria y Minería*, 366 (2006), pp. 39-41.

3 Personajes ilustres, Ayuntamiento de Almodóvar del Campo (Ciudad Real), [consulta: 22 de agosto de 2019], disponible: <https://www.almodovardelcampo.es/historia/personajes-ilustres/>

4 Valentín Vallhonrat y Gómez, ingeniero y constructor. Parte 1: de la Mancha a Bilbao, [consulta: 22 de agosto de 2019], disponible: <http://www.aperos.es/2018/11/valentin-vallhon->

la actividad de su paisano, han esbozado los acontecimientos más relevantes de su vida personal y profesional.

En vista de esta evidente discreción historiográfica, no así dentro del panorama constructivo de la España de la primera mitad del siglo XX, se ha logrado reunir una cantidad considerable de referencias y datos, gracias a la consulta de fuentes heterogéneas. Por su interés y número, cabe señalar las relativas a la prensa periódica, entre las que se incluyen anuarios, revistas y periódicos, de tirada tanto local como nacional. La metodología que se ha utilizado para la confección de este trabajo se perfecciona con una labor propiamente de archivo, merced a la cual ha sido posible ampliar, contrastar y complementar muchas de las informaciones recogidas en la fuente antes mencionada. El resultado es un discurso que se vertebra en tres apartados fundamentales: semblanza, participación y estructura empresarial y, por último, relación y breve comentario de las actuaciones en las que Valentín Vallhonrat se vio implicado, ya fuera como autor del proyecto o como constructor incluso, en ocasiones, en ambas facetas. Por consiguiente, no se trata de un texto focalizado en una cuestión meramente biográfica, sino al contrario, pues los materiales que lo componen permiten descubrir múltiples lecturas transversales; se refieren, entre otros temas, la materialización de la realidad industrial o el desarrollo e imagen de la vida urbana (abastecimiento de agua, arquitecturas para el ocio y el comercio, etc.), en España, durante el periodo ya aludido.

1. EL SECTOR DE LA CONSTRUCCIÓN EN HORMIGÓN ARMADO EN ESPAÑA

El hormigón es un material compuesto por piedras y mortero que, a su vez, está hecho, salvo excepciones, de arena, cemento y agua. Se llama armado cuando posee una armadura interior, de hierro o acero, con la cual hace cuerpo común y que le permite paliar la falta de resistencia a la tracción a que queda sometido. Además de su capacidad para soportar todo tipo de sollicitaciones, su coste económico y su facilidad de puesta en obra explican el gran éxito del que ha disfrutado, desde que se realizaran los primeros ensayos a mediados del siglo XIX. En esencia, no puede afirmarse que el hormigón armado fuera, entonces, un nuevo material, por cuanto el hierro y el hormigón ya eran utilizados, de manera independiente, desde hacía muchos siglos⁵.

rat-y-gomez-ingeniero-y.html y Valentín Vallhonrat y Gómez, ingeniero y constructor. Parte 2: la década prodigiosa y el declive, [consulta: 22 de agosto de 2019], disponible: <http://www.aperos.es/2018/12/valentin-vallhonrat-y-gomez-ingeniero-y.html>

5 ROSELL COLOMINA, Jaume y CÁRCAMO MARTÍNEZ, Joaquín, *La fábrica Ceres de Bilbao. Los orígenes del hormigón armado y su introducción en Bizkaia*, Bilbao, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Vizcaya, 1995, pp. 16-25.



Fig. 1. Vista general del tercer depósito de aguas del Canal de Isabel II (Madrid), pocas horas antes de ocurrir el hundimiento. Fotografía H. Jalvo. 1907. *Nuevo Mundo*, 588 (13 de abril de 1905)

Al principio, el hormigón armado hubo de vencer grandes dificultades, no generalizándose su uso por toda Europa hasta finales del siglo XIX. En España, tras un impulso inicial de manos extranjeras, tomaron la iniciativa técnicos españoles, entre los que se encontraban arquitectos e ingenieros de diferentes ramas (de caminos, militares o de minas, entre otros)⁶. El ritmo marcado por la necesidad de generar grandes y numerosas estructuras, con una serie de especificaciones técnicas muy concretas y donde dar acomodo a las nuevas demandas de la sociedad, provocó el aumento del número de

6 Véanse BURGOS NÚÑEZ, Antonio, *Los orígenes del hormigón armado en España*, Madrid, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, 2009; DOMOUSO DE ALBA, Francisco José, *La introducción del hormigón armado en España: razón constructiva de su evolución*, 2 vol., Madrid, Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónicas (Escuela Técnica Superior de Arquitectura), 2015; PÁEZ BALACA, Alfredo, "Cincuenta años de hormigón armado en España", *Revista de Obras Públicas*, 2892 (1956), pp. 201-209; PEÑA BOEUF, Alfonso, "Un siglo de hormigón armado en España", *Revista de Obras Públicas*, 2857 (1953), pp. 23-32 y MARTÍN NIEVA, Helena, "La introducción del hormigón armado en España: las primeras patentes registradas en este país", en GRACIANI GARCÍA, Amparo; HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago; RABASA DÍAZ, Enrique y TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (eds.), *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Sevilla, 26-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Instituto Juan de Herrera – SedHc – Universidad de Sevilla – Junta de Andalucía – COAT Granada – CEHOPU, 2000, pp. 673-680.

inventos y licencias, procedimientos, estudios y métodos de cálculo relacionados con el hormigón armado, símbolo de la modernidad constructiva. Así, rápidamente, aquellas patentes relativas a los sistemas más importantes y sus concesionarios, como Joseph Monier (1823-1906), François Hennebique (1842-1921), François Coignet (1814-1888), Paul Cottancin (1865-1928), José Eugenio Ribera (1864-1936), Juan Manuel de Zafra (1869-1923), Francesc Macià (1859-1933) y Ernest Leslie Ransome (1852-1917), entre otras, terminaron registrándose en España, provocando un incremento considerable de la actividad constructiva⁷. Sin embargo, el hundimiento de la cubierta del tercer depósito de aguas del Canal de Isabel II en Madrid, el 7 de abril de 1905, causando varias víctimas (Fig. 1), amenazó el desarrollo del hormigón armado en España y, aunque no paralizó del todo su implantación, sí que ralentizó su generalización durante algo más de una década.

Fue, a partir de ese momento, cuando se empezó a escribir la historia de las firmas constructoras españolas más importantes del siglo, como Durán, Marial, Sociedad General de Obras y Construcciones S.A., Cubiertas y Tejados S.A., Construcciones y Pavimentos S.A., Material y Obras S.A., Agromán y Huarte y Compañía S.A., por ejemplo⁸. Este proceso, aunque se inició con la Primera Guerra Mundial, aglutinó la mayor parte de fundaciones en los últimos años veinte y primeros treinta y, tras la Guerra Civil, en la primera mitad de los años cuarenta. Tal y como sugiere Eugenio Torres⁹, las oportunidades de negocio que estimularon la creación de estas empresas debieron estar estrechamente relacionadas con la política de obras públicas puesta en marcha a partir de 1926, durante el periodo del Directorio Civil de la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1870-1930), y con la reconstrucción y

7 Véanse ALONSO PEREIRA, José Ramón, "Los orígenes del hormigón armado en la arquitectura española", *Labor & Engenho*, 2 (2013), pp. 5-16, [consulta: 22 de agosto de 2019], disponible: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/labore/article/view/171/pdf_84; BASSEGODA NONELL, Juan, "El hormigón armado", en MORALES MARÍN, José Luis (ed.), *Historia de la arquitectura española*, vol. V, Zaragoza, Exclusivas de Ediciones - Planeta, 1987, pp. 1802-1807 y SAGARNA ARANBURU, Maialen, "Si el huevo o la gallina fue primero. La evolución de las técnicas constructivas del hormigón armado y la transformación del lenguaje arquitectónico", en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago (coord.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Valencia, 21-24 de octubre de 2009)*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, pp. 1285-1296.

8 En relación a Cataluña, véase GRAUS ROVIRA, Ramón; MARTÍN NIEVA, Helena y ROSELL AMIGO, Juan Ramón, "El hormigón armado en Cataluña (1898-1929): cuatro empresas y su relación con la arquitectura", *Informes de la construcción*, 546 (2017), pp. 1-13, [consulta: 22 de agosto de 2019], disponible: <http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/5845/6814>

9 TORRES VILLANUEVA, Eugenio, "Las grandes empresas constructoras españolas. Crecimiento e internacionalización en la segunda mitad del siglo XX", *Información Comercial Española (ICE). Revista de economía*, 849 (2009), pp. 113-127.

los planes de industrialización autárquica desarrollados por el Franquismo. Porque la experimentación en la técnica del hormigón armado en la primera mitad del siglo XX en España recorrió un camino paralelo al propio del crecimiento del país, singularizado por los altibajos. Pese a soportar una crisis económica en los años treinta, un conflicto armado y una larga posguerra, marcada por la penuria y la insuficiencia de materiales, acontecimientos que truncaron la continuación de muchas iniciativas, el hilo narrativo de esta aventura culminó con la recuperación y la conquista del pleno dominio en las artes del hormigón armado, lo que llevaría a su crecimiento e internacionalización ya durante la segunda mitad del siglo XX.

El nacimiento de estas compañías constructoras se caracterizó por la presencia de capitales muy modestos y por su elección de Madrid como sede social o como ciudad donde establecer una delegación permanente; no en vano, un gran número de los contratos de construcción de obra civil y de edificación no residencial se resolvía en la capital, asiento de los órganos de la administración del Estado y de la mayoría de las grandes empresas industriales. Como sucedió con la sociedad capitaneada por Valentín Vallhonrat, estas firmas, por lo general, no fueron creadas con la intención de especializarse en las dos secciones mencionadas aunque, con el paso del tiempo, y fruto de los acontecimientos políticos y económicos, alcanzaron una elevada diversificación, participando en casi todos los ámbitos del sector.

Otro de los rasgos comunes fue que, a consecuencia de los continuos y mayores requerimientos técnicos de la construcción, debieron dotarse de plantillas formadas por ingenieros y técnicos cualificados. Esta circunstancia, sumada a los nuevos métodos de gestión empresarial, que permitieron el acceso de los especialistas a altos puestos decisorios, propiciaron la aparición de la figura del técnico-empresario, ingenieros entre la técnica y la actividad empresarial¹⁰ que, en muchos casos, asumieron con sus iniciativas el papel de promotores empresariales. Es decir, en el contexto de la primera mitad del siglo XX, caracterizado por la irrupción de las nuevas técnicas arquitectónicas, el desarrollo de las grandes infraestructuras y el florecimiento de la industria, se impuso el temperamento del ingeniero como personalidad clave para desenvolver la actividad constructiva. A esto cabe sumar el hecho de que el sólido prestigio de las ingenierías técnicas superiores españolas propició que sus escuelas fueran consideradas un filón de élites. Estos expertos, baluartes de la modernización económica del país, fueron los encargados de fomentar y materializar el vertiginoso incremento de proyectos y construc-

10 BERNAL RODRÍGUEZ, Antonio Miguel, "Ingenieros-empresarios en el desarrollo del sector eléctrico español. Mengemor, 1904-1951", *Revista de Historia Industrial*, 3 (1993), pp. 93-126, [consulta: 22 de agosto de 2019], disponible: <https://www.raco.cat/index.php/HistoriaIndustrial/article/view/62480/84793>

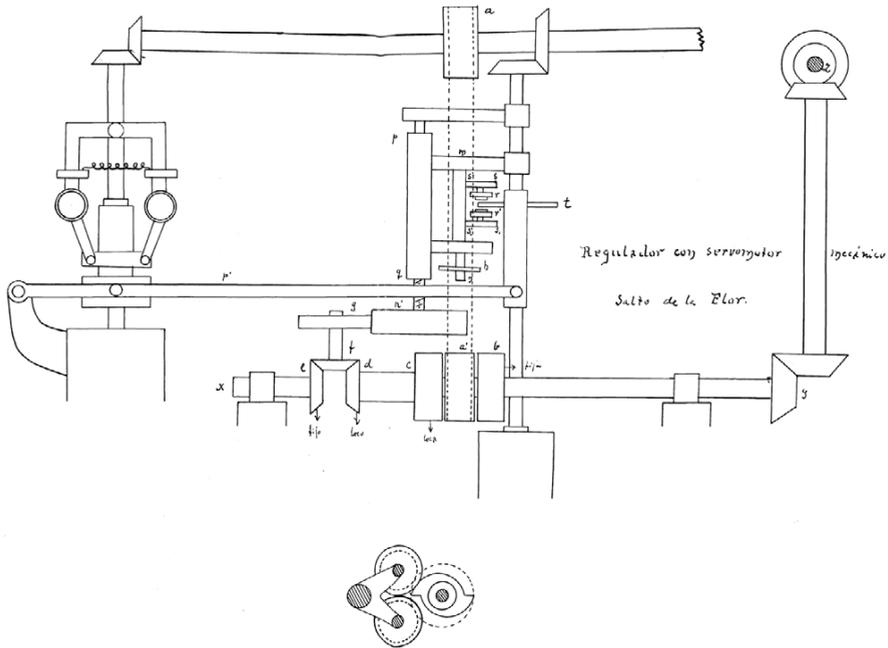


Fig. 2. Plano del regulador con servomotor mecánico en el salto de La Flor. Valentín Vallhonrat Gómez. 1906. VALLHONRAT GÓMEZ, Valentín, *Viajes de instrucción...*, p. 37

ciones que habría de desarrollarse a lo largo de esas décadas, cuyos hitos jalonan la historia de la arquitectura y de la ingeniería en España.

2. INGENIERO DE MINAS

Valentín Jesús Cándido Vallhonrat Gómez nació el 4 de septiembre de 1884, en Almodóvar del Campo (Ciudad Real), siendo bautizado dos días después, en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de la localidad. El padre, Pablo Vallhonrat Costa, era natural de Sabadell (Barcelona), ciudad que abandonó junto a su hermano José, padrino de Valentín, para censarse como almodoveño y establecer una tienda de ultramarinos, una tahona y una fábrica de jabones. Allí conoció a quien sería su esposa, Pascasia Gómez, y madre de sus siete hijos: Valentín, Emiliano, Pablo, Santiago († 1929), Natividad, Felisa y Ana. La familia Vallhonrat Gómez disfrutó de una situación económica holgada, fruto de la buena marcha de los negocios, lo que favoreció que los vástagos varones pudieran formarse y recibir una educación superior avanzada¹¹.

11 Pablo, Santiago y Emiliano se titularon en ingeniería industrial, en Madrid, especializán-

Madrid y Septiembre 1906

Valentín Vallhonrat

Fig. 3. Firma autógrafa. Valentín Vallhonrat Gómez. 1906. VALLHONRAT GÓMEZ, Valentín, *Viajes de instrucción...*, p. 35

El primogénito fue alumno del Instituto de Segunda Enseñanza de Ciudad Real, en donde obtuvo el título de bachiller en bellas artes, en el mes de octubre del año 1899¹². Posteriormente, se trasladó a Madrid para cursar los estudios de ingeniería de minas, enseñanza instaurada en España mediante la Real Orden de 14 de julio de 1777, en la Escuela Especial de Ingenieros de Minas o Escuela Central de Minas¹³. Durante este periodo fueron de vital trascendencia para su instrucción y posterior desarrollo profesional los viajes de instrucción. Estos, establecida su obligatoriedad en el currículo, eran, sin duda, un pretexto para que los jóvenes alumnos conocieran de primera mano cómo se estaba materializando el ansiado progreso del país y crearan contactos a los que recurrir en el futuro más inmediato. Así fue como Valentín, durante los cursos 1904-1905 y 1905-1906, hizo un recorrido por diferentes puntos del País Vasco, Castilla y León y de la entonces provincia de Santander. Concretamente, en el último, visitó varias instalaciones pertenecientes a la Sociedad Hidroeléctrica Ibérica, como las centrales hidroeléctricas de Fontecha (Álava), Quintana (Burgos) y Larrasquitu (Vizcaya); además, estudió las aplicaciones de la electricidad en los talleres de la Sociedad Anónima Basconia (Vizcaya), la Sociedad Anónima Talleres de Zorroza y Altos Hornos de Vizcaya (Vizcaya), así como en la elevación de aguas en la Isla de San Cristóbal en Bilbao (Vizcaya). En Santander, se detuvo en los tinglados que la Real Compañía Asturiana de Minas explotaba en Reocín y

dose cada uno de ellos en un sector. Mientras el primero lo hizo en el de los tranvías eléctricos, el segundo trabajó como técnico en la empresa de su hermano Valentín, recordándose, entre sus obras más destacadas, el palacio municipal de su localidad de nacimiento. Emiliano, por su parte, desarrolló su carrera profesional en el municipio vizcaíno de Bermeo, donde casó con la hija del cacique local, el médico director del manicomio provincial, Robustiano Eloorrieta Olazábal († 1930); a lo largo de su vida, ostentó el cargo de director de compañías tan importantes como la Sociedad Hidroeléctrica Ibérica, Iberduero S.A. y la Sociedad Eléctrica Irurak-Bat S.A.

12 Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN). Referencia Universidades, legajo 7366, expediente 29.

13 VV.AA., *II Centenario de la Escuela de Minas de España (1877-1977)*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Ingeniería de Minas, 1979.

Udías, describiendo detalladamente las centrales hidroeléctricas de La Flor (Fig. 2) y de El Pavón, sin olvidar la interesante fábrica siderúrgica Sociedad Anónima del Hierro y del Acero de Santander Nueva Montaña (Fig. 3)¹⁴.

Después de superar las consiguientes evaluaciones con buenas calificaciones, el flamante ingeniero de minas estrenó su título, como número uno de la promoción del año 1906, en un contexto de precariedad y de mercado de trabajo deprimido, caracterizado por el estancamiento económico y un clima de tensionales sociales, derivado de los conflictos coloniales y la derrota ante los norteamericanos en 1898. Sin embargo, apenas concluida la carrera, el 30 de noviembre de 1906, Valentín se incorporó como ingeniero en, la ya conocida por él, Sociedad Hidroeléctrica Ibérica, con sede social en Bilbao. Establecido en esta ciudad, de la que partía en sus frecuentes viajes, se especializaría además de en las obras públicas y el funcionamiento de las centrales hidroeléctricas, en las construcciones de hormigón armado.

Poco a poco, los compromisos laborales de Valentín fueron en aumento, pese a lo cual nunca perdió sus vínculos familiares con Almodóvar del Campo, a donde se trasladaba siempre que le era posible. Centrado a partir de 1914 y hasta 1950, en la creación y perfección de su propia empresa, compaginó su ocupación profesional en el ámbito privado con el servicio en la Administración Pública. En primer lugar, se debe señalar la elección como ingeniero oficial segundo de Administración, en 1911. Dentro del Cuerpo Nacional de Ingenieros de Minas, además de su reingreso como ingeniero de minas primero, en 1932, fue ascendido en la escala, en calidad de ingeniero jefe de segunda clase, en el año 1936. Ya como ingeniero jefe de primera clase, y a propuesta del Ministro de Industria y Comercio, entonces Juan Antonio Suanzes y Fernández (1891-1977), fue nombrado inspector general del Cuerpo, alcanzando una retribución anual de 19 500 pesetas y una antigüedad desde el día 26 de enero del mismo año¹⁵. En ascenso de escala, fue designado presidente de sección¹⁶, y vicepresidente del Consejo de Minería¹⁷. La presidencia la alcanzaría dos años después, por Decreto de

14 VALLHONRAT GÓMEZ, Valentín, *Viajes de instrucción, curso de 1905-1906. Aplicaciones de la electricidad en el norte de España*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Minas de Madrid, 1906.

15 Decreto de 20 de febrero de 1948, *Gaceta de Madrid*, 68 (9 de marzo de 1948), p. 936.

16 Decreto de 22 de diciembre de 1950, *Gaceta de Madrid*, 10 (10 de enero de 1951), p. 130.

17 “Vengo en nombrar Vicepresidente del Consejo de Minería, con el sueldo de treinta y dos mil novecientos pesetas, más una paga extraordinaria (Ley de quince de marzo de mil novecientos cincuenta y uno), al Inspector general, Presidente de Sección del Cuerpo Nacional de Ingenieros de Minas, don Valentín Vallhonrat y Gómez”. Decreto de 21 de julio de 1952, *Gaceta de Madrid*, 221 (8 de agosto de 1952), p. 3694.

5 de febrero de 1954¹⁸, ostentándola durante apenas diez meses, hasta septiembre del mismo año.

Su incansable labor en el plano público se completa con una actividad profesional paralela y con diversos reconocimientos. En ese orden y entre las muchas distinciones recibidas, cabría lugar referir que, en torno a 1934 y 1935, fue designado socio de número de la Sociedad Geográfica Nacional, entidad a la que estuvo muy ligado a lo largo de toda su vida. Fruto de esta relación, fue seleccionado, en 1934, para formar parte de la división primera (Física del Suelo), de la nueva sección instaurada por la misma sociedad, denominada Ciencia del Suelo. De igual modo, fue reconocido consejero de la Sociedad Construcción Triangular Española Compañía desde 1927, vicepresidente de la Asociación Nacional de Contratistas de Obras Públicas (ANCOP), en la junta general ordinaria y extraordinaria de la misma del año 1931, y, a su vez, presidente de la empresa Minas de Almagrera S.A., perteneciente al Instituto Nacional de Industria, en algún momento entre 1954 y 1958¹⁹.

Valentín Vallhonrat también desarrolló una importante carrera en el plano académico. El comienzo se produjo en el año 1914, cuando se incorporó al cuadro de profesores de la nueva Escuela de Capataces de Minas y Fábricas Siderúrgicas de Bilbao. Con anterioridad al año 1924²⁰, ejerció como profesor en el mismo centro en el que obtuvo su título, la Escuela Especial de Ingenieros de Minas en Madrid, labor que retomaría tiempo después y que, además, le llevaría a representar a la institución en el V Congreso Nacional de Riegos celebrado en Valladolid, en septiembre de 1934. En 1935, figuraba como catedrático y responsable de la asignatura de Hidráulica y Neumáticas Generales y Aplicadas y de la de Máquinas Hidráulicas, ambas impartidas en primer y segundo curso. Fiel defensor de los derechos y obligaciones de los ingenieros de minas, así como de su importante papel en la sociedad, abogaba por la imperiosa necesidad de que “salga de nuestra Escuela el mayor número posible de ingenieros capacitados para mejorar la situación económica del país”²¹. Asimismo, participó en numerosos tribunales calificadoros

18 “Vengo en nombrar Presidente del Consejo de Minería, con antigüedad a todos los efectos del día primero de febrero del año en curso y el sueldo anual de treinta y cinco mil pesetas, más dos pagas extraordinarias, al Inspector General del Cuerpo Nacional de Ingenieros de Minas, Vicepresidente del Consejo de Minería, don Valentín Vallhonrat Gómez”, *Gaceta de Madrid*, 54 (23 de febrero de 1954), p. 1006.

19 PUCHE RIART, Octavio y ORCHE GARCÍA, Enrique, “Valentín Vallhonrat y Gómez...”, p. 548.

20 “Ha sido admitida al ingeniero D. Valentín Vallhonrat la dimisión del cargo de profesor de la Escuela de Minas, continuando en su situación de *supernumerario*”, *Revista Industrial-Minera Asturiana*, 227 (16 de octubre de 1924), p. 320.

21 *ABC (Madrid)*, sin número (19 de febrero de 1954), p. 17.

y demás actos académicos vinculados a diferentes universidades nacionales, como la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid²².

Hombre inquieto y ávido de conocer el exacto comportamiento de los materiales y las estructuras, de comprender la mineralogía y la hidrología, entre otras cuestiones, dedicó largos y provechosos periodos de su vida a estampar, en el papel, sus reflexiones y divagaciones. Entre las obras que se deben a su letra, se han localizado un único artículo²³ y dos libros²⁴, cuyos expresivos títulos son reveladores de las materias por cuyo estudio sentía una mayor inclinación. Igualmente, se tiene noticia de que redactó la biografía del también ingeniero de minas Ramón de Urrutia y Llano († 1920), que fue leída “en la solemne sesión de homenaje celebrada en aquella Escuela [de Ayudantes de Minas de Bilbao, o lo que es lo mismo, Escuela de Capataces de Minas y Fábricas Siderúrgicas de Bilbao, *sic*], al reanudarse las clases, después de las vacaciones de fin de año”²⁵.

De los proyectos iniciales de obra hidráulica, Valentín Vallhonrat pasó a los de edificación, emprendiendo un esforzado estudio de los procedimientos; optimizar los procesos y las propuestas arquitectónicas, para reducir los tiempos de ejecución y los costes, era su objetivo. De esta modificación de intereses dan buena cuenta las dos patentes de invención que, por una duración de veinte años, solicitó a lo largo de las décadas: la primera, aceptada el 27 de marzo de 1911, denominada “Una resistencia líquida Vallhonrat-Espinosa” y puesta en práctica el 17 de julio de 1913²⁶; y, la segunda, concedida el 21 de enero de 1925, con el nombre de “Un piso sencillo o doble de hormigón armado con molde y cielo raso de rasilla, construidos *in situ*”²⁷. Esta última,

22 “ORDEN de 4 de mayo de 1945 por la que se acepta la renuncia presentada por el Ingeniero de Minas don Valentín Vallhonrat y Gómez a su cargo de Vocal del Tribunal que ha de juzgar el concurso-oposición a la cátedra de ‘Materiales de construcción [y Trabajos de Laboratorio, *sic*], etc.’, de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid”, *Gaceta de Madrid*, 168 (17 de junio de 1945), p. 5020.

23 VALLHONRAT GÓMEZ, Valentín, “Las centrales de reserva como compensadoras de fase”, *Revista minera, metalúrgica y de ingeniería*, 2116 (1907), pp. 298-300.

24 VALLHONRAT GÓMEZ, Valentín, *Apuntes de hormigón armado*, Madrid, Litografía de F. Villagrasa, 1924 y VALLHONRAT GÓMEZ, Valentín, *Curso de resistencia de materiales corregido en 1950 por D. Jesús Langreo*, 3 vol., Madrid, Escuela Especial de Ingenieros de Minas de Madrid, 1950.

25 *Revista Industrial-Minera Asturiana*, 154 (1 de octubre de 1921), p. 294. Además de la referencia, se reproducen algunos de los párrafos de la composición.

26 Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas (en adelante AHOEPM). Fondo de invenciones: privilegios y patentes, número de patente 50 065, registro 63 162.

27 AHOEPM., Fondo de invenciones: privilegios y patentes, número de patente 91 862, registro 115 023. Una explicación detallada del sistema, así como la transcripción de la memoria descriptiva que acompañaba la solicitud de la patente *El Constructor (Barcelona)*, 20 (junio de

EL CONSTRUCTOR

853

Nuevo sistema de pisos de hormigón y rasillas

Publicamos en el número 20 (Junio; páginas 464 y 466) una nota con este mismo título, explicando el sistema original de pisos de hormigón y rasillas y como quiera que un gran número de nuestros lectores han solicitado aclaraciones al sistema y otros se han interesado por su aplicación práctica, nos hemos dirigido al distinguido ingeniero don Valentín Vallhonrat, buen amigo nuestro, para que tuviera a bien darnos dichas explicaciones para que lleguen a conocimiento de los interesados.

Amablemente ha accedido a ello el señor Vallhonrat, director gerente de la importante firma "Valentín Vallhonrat, S. A.", de Bilbao, y copiamos a continuación el documento que sirvió para la obtención de la patente nacional otorgada a dicho señor, a quien damos las más expresivas gracias desde estas columnas.

MEMORIA

DESCRIPCIÓN QUE SE ACOMPAÑA A LA SOLICITUD DE UNA PATENTE DE INVENCION POR VEINTE AÑOS, EN ESPAÑA, POR UN PISO SENCILLO O DOBLE DE HORMIGÓN ARMADO, CON MOLDE Y CIELORASO DE RASILLA CONSTRUÍDOS *in situ*, A FAVOR DE DON VALENTÍN VALLHONRAT Y GÓMEZ, DOMICILIADO EN GUECHO (VIZCAYA).

Un suelo doble de los corrientemente empleados en la construcción urbana se compone de:

- 1.º Una especie de viguetas convenientemente espaciadas según la luz del piso y sobrecargas.
- 2.º De un forjado o suelo resistente que une las viguetas por la parte superior.
- 3.º De un cielorraso que tiene por objeto ocultar las viguetas y formar una superficie continua.

Cuando el cielorraso no existe, los elementos integrantes del piso se reducen a las viguetas y forjado y entonces el piso o suelo se llama sencillo.

En los pisos dobles de hormigón armado son de este material todos los elementos citados, es decir: viguetas, cielorraso y forjado.

La construcción del cielorraso en hormigón armado es cara y lenta por la necesidad de emplear encofrado, y hace penosa la construcción del forjado superior por la dificultad de extraer los nuevos moldes de madera que son necesarios para su ejecución.

Por otra parte, la mano de obra de carpintería que exige todo encofrado de hormigón resulta cara, produciendo una lentitud en el trabajo característica del hormigón armado y un gasto por la madera de moldes que se destruye al final de obra.

A evitar estos inconvenientes tiende el sistema que deseo patentar, aplicable a un suelo sencillo o doble y que consiste en sustituir el cielorraso de hormigón armado por otro de rasilla (ladrillos huecos de 2 a 3 cm. de espesor) y en sustituir los encofrados de las viguetas y del forjado por paredes de rasilla que quedan incorporadas en obra.

Las ventajas conseguidas son:

- 1.º Eliminación casi absoluta de la mano de obra de carpintería, substituyéndola por la de albañilería, más barata y abundante.
- 2.º Dar mayor rapidez a las obras.
- 3.º Reducir su coste.
- 4.º Ahorro de capital de instalación por supresión de la partida de adquisición de madera, pues el coste del metro cuadrado de tablero de rasilla (materiales y mano de obra comprendidos) es inferior al coste de la mano de obra del encofrado o moldeado en madera.

La disposición de conjunto del presente suelo doble mixto aparece en el plano adjunto (fig. 1); en el caso de suelo sencillo basta suprimir el cielorraso de rasilla.

El piso, después de construído, está formado por:

- 1.º Las viguetas *a* de hormigón armado;
- 2.º Por las paredes *a'* de rasilla que formaron su encofrado;
- 3.º Por el forjado de hormigón ligeramen-

te abovedado *c*, que podrá llevar o no armadura, según las cargas;

- 4.º Por la capa de rasilla *b* que sirvió de cimbra para construir el forjado *c*, que refuerza su resistencia al quedar incorporada en la obra; y
- 5.º Del cielorraso de rasilla *d*.

La construcción de este suelo (fig. 2 del plano adjunto) sigue el orden siguiente:

- 1.º Se empieza por colocar tableros *A* de anchura suficiente para formar los fondos de las viguetas *a* y sostener el peso del piso durante el período de construcción; los tableros descansan sobre puntales *B*, provistos de cuñas de desdoblamiento *C*. Estos

elementos de madera son los únicos que exige la construcción del piso.

Después se hacen los tableros *d* de rasilla (que, como es sabido, no necesitan cimbra), que se apoyan sobre los tableros *A*, y a continuación las paredes *a'*, que montan sobre los tableros *d* a fin de que éstos queden sujetos por adherencia de costado con las viguetas de hormigón *a*.

Construídos los tabiques *a'*, se coloca la armadura de las viguetas y se rellenan de hormigón hasta el nivel *D E*; voléase entonces la bóveda de rasilla *b*, finalizando el piso con el relleno del forjado, que según los casos será de mortero, hormigón en masa u hormigón armado.

Cuando el piso es sencillo basta suprimir el cielorraso de rasilla *d*.

NOTA.—Los puntos de invención propia y nueva que se presentan para que sean objeto de esta patente de veinte años son los siguientes:

- 1.º Un sistema de construcción de piso sencillo o doble de hormigón armado con molde y cielorraso de rasilla, caracterizado por el hecho de:
- a) Substituir el suelo sencillo al encofrado de madera por encofrado de rasilla, que queda incorporado a la obra.
- b) Substituir en el suelo doble, además del encofrado de forjados y viguetas por rasilla, el cielorraso de hormigón armado por rasilla, de modo que se construya *in situ* y de este material la forma de conjunto que se dibuja integrada por el cielorraso, costados de viguetas y cimbra del forjado.
- 2.º Un piso sencillo o doble de hormi-

Fig. 4. Descripción de la patente solicitada por Valentín Vallhonrat, titulada "Un piso sencillo o doble de hormigón armado con molde y cielo raso de rasilla, construídos *in situ*". Valentín Vallhonrat Gómez. 1925. *El Constructor* (Barcelona), 25 (noviembre de 1925), p. 853

puesta en práctica en los llamados "hotels meublés", como se mencionará posteriormente, consistía en lo siguiente (Fig. 4):

"Un suelo doble de los corrientemente empleados en la construcción urbana se compone de:

1925), pp. 464 y 466; *El Constructor* (Barcelona), 25 (noviembre de 1925), p. 853 y *La construcción moderna*, 16 (30 de agosto de 1924), p. 63.

1º Una serie de viguetas convenientemente espaciadas según la luz del piso y sobrecargas.

2º De un forjado o suelo resistente que une las viguetas por la parte superior.

3º De un cielorraso que tiene por objeto ocultar viguetas y formar una superficie continua.

Cuando el cielorraso no existe, los elementos integrantes del piso se reducen a las viguetas y forjado y entonces el piso o suelo se llama sencillo.

En los pisos dobles de hormigón armado son de este material todos los elementos citados, es decir: viguetas, cielorraso y forjado.

La construcción del cielorraso en hormigón armado es cara y lenta por la necesidad de emplear encofrado, y hace penosa la construcción del forjado superior por la dificultad de extraer los nuevos moldes de madera que son necesarios para su ejecución.

Por otra parte, la mano de obra de carpintería que exige todo encofrado de hormigón resulta cara, produciendo una lentitud en el trabajo característica del hormigón armado y un gasto por la madera de moldes que se destruye al final de obra.

A evitar estos inconvenientes tiende el sistema que deseo patentar, aplicable a un suelo sencillo o doble y que consiste en esencia en substituir el cielorraso de hormigón armado por otro de rasilla (ladrillos huecos de 2 a 3 cm. de espesor) y en substituir los encofrados por las viguetas y del forjado por paredes de rasilla que quedan incorporadas en obra.

Las ventajas conseguidas son:

1ª Eliminación casi absoluta de la mano de obra de carpintería, substituyéndola por la de albañilería, más barata y abundante.

2ª Dar mayor rapidez a las obras.

3ª Reducir su coste.

4ª Ahorro de capital de instalación por supresión de la partida de adquisición de madera, pues el coste del metro cuadrado de tablero de rasilla (materiales y mano de obra comprendidos) es inferior al coste de la mano de obra del encofrado o moldeado en madera.

La disposición de conjunto del presente suelo doble mixto aparece en el plano adjunto (fig. 1); en el caso de suelo sencillo basta suprimir el cielorraso de rasilla.

El piso, después de construido, está formado por:

1º Las viguetas a de hormigón armado.

2º Por las paredes a' de rasilla que formaron su encofrado.

3º Por el forjado de hormigón ligeramente abovedado c, que podrá llevar o no armadura, según las cargas.

4º Por la capa de rasilla b que sirvió de cimbra para construir el forjado c, que refuerza su resistencia al quedar incorporada en la obra; y

5º Del cielorraso de rasilla d.

La construcción de este suelo (fig. 2 del plano adjunto) sigue el orden siguiente:

Se empieza por colocar tablonés A de anchura suficiente para formar los fondos de las viguetas a y sostener el peso del piso durante el periodo de construcción; los tablonés descansan sobre puntales B, provistos de cuñas de descimbramiento C. Estos elementos de madera son los únicos que exige la construcción del piso.

Después se hacen los tableros a' de rasilla (que, como es sabido, no necesitan cimbra), que se apoyan sobre los tablonés A, y a continuación las paredes a', que montan sobre los tableros a' a fin de que estos queden sujetos por adherencia de costado con las viguetas de hormigón a.

Construidos los tabiques a', se coloca la armadura de las viguetas y se rellenan de hormigón hasta el nivel D E; voltéase entonces la bóveda de rasilla b, finalizando el piso con el relleno del forjado, que según los casos será de mortero, hormigón en masa u hormigón armado.

Cuando el piso es sencillo basta suprimir el cielorraso de rasilla d.

Nota. Los puntos de invención propia y nueva que se presentan para que sea objeto de esta patente de veinte años son los siguientes:

1º Un sistema de construcción de piso sencillo o doble de hormigón armado con molde y cielorraso de rasilla, caracterizado por el hecho de:

a) Substituir en el suelo sencillo el encofrado de madera por encofrado de rasilla, que queda incorporado a la obra.

b) Substituir en el suelo doble, además del encofrado de forjados y viguetas por rasilla, el cielorraso de hormigón armado por rasilla, de modo que se construya *in situ* y de este material la forma de conjunto que se dibuja integrada por el cielorraso, costados de viguetas y cimbra del forjado.

2º Un piso sencillo o doble de hormigón armado con molde y cielorraso de rasilla construidos *in situ*"²⁸.

Con esta patente, y en palabras del catedrático en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña, el doctor José Ramón Alonso, "Vallhonrat practicaba un procedimiento especial que difería de Hennebique y proponía sistemas novedosos de producción y puesta en obra, con soluciones constructivas que mejoraban las proyectadas por los arquitectos"²⁹. Porque es cierto que estos últimos se disputaban su colaboración en los proyectos, al considerársele como uno de los mayores expertos en diseño y ejecución en hormigón armado del país.

Como se puede comprobar por lo anteriormente reseñado, Valentín Vallhonrat gozó de una vida rebotante de actividad. Finalmente, causó baja en el servicio activo del Cuerpo de Ingenieros de Minas el día 4 de septiembre

28 Memoria descriptiva que se acompaña a la solicitud de una patente de invención por veinte años, en España, por un piso sencillo o doble de hormigón armado, con molde y cielorraso de rasilla construidos *in situ*, a favor de don Valentín Vallhonrat Gómez, *El Constructor (Barcelona)*, 25 (noviembre de 1925), p. 853.

29 ALONSO PEREIRA, José Ramón, "Los orígenes del...", p. 11.

de 1954, fecha en la que cumplía la edad reglamentaria para la jubilación³⁰ y apenas unos meses después de su nombramiento como presidente del cuerpo. Su muerte se produjo el 1 de agosto de 1965, en Plencia (Vizcaya), junto a su esposa, María Teresa Astorquia Landabaso (1892-1974), e hijos, Valentín († 2004), Carmen († 1983), Enrique y María de los Ángeles († 2009). El 24 de mayo de 1927, aún varias décadas antes de morir, el periodista Fernando Gil Cala escribía lo que podría recordarse como un peculiar obituario, en el que dejaba constancia de varias predicciones acerca de la vida y obra del ingeniero de la siguiente manera.

“Valentín Vallhonrat, manchego de nacimiento, es uno de esos hombres águilas nacidos para volar por las cumbres, no para acogerse al terruño. Desde joven mostró su predilección por la ciencia a que se dedicó con aprovechamiento tal, que siendo el número uno de los estudios en toda su carrera, fue profesor a la par que compañero, pues con frecuencia actuaba de tal. Este era el joven estudiante que, locuaz, vivaracho y activo supo elevarse, honrar su nombre y salir de las aulas para ocupar puesto tan elevado como la Dirección de la Hidroeléctrica Ibérica en Bilbao, donde goza de grandes simpatías, donde en unión de amigos y colegas más tarde, al cabo de algunos años, fundó y dirigió la Sociedad de Estudios y Construcciones que posteriormente en la corte habría de trocarse en la empresa que es hoy y que lleva el nombre de su fundador.

He aquí en síntesis el desarrollo de una carrera brillante, he aquí el mago de los números, el calculista notabilísimo que lo mismo labora en el tendido de vía férreas, en las construcciones de notables pantanos, en la de palacios cortesanos que en el trazado de líneas eléctricas.

El cemento armado, que es una de las especialidades de esa casa le ha dado ocasión de lucirse en obras estupendas que no citamos por numerosas.

Esto en cuanto a la técnica. En lo particular, Valentín Vallhonrat es hombre moderno de su siglo.

Su trato muestra pronto al hombre culto, dominador y nacido para dirigir, no obstante lo que su llaneza y afabilidad son características suyas, peculiares.

[...] He aquí a uno de los muchos españoles que tras la mesa de gabinete, entre planos y cálculos, laboran por el bien de la Patria. He aquí a un ingeniero modesto, pero ilustre”³¹.

3. EMPRESARIO

En enero de 1914, varias revistas de tirada nacional se hacían eco de la constitución de una sociedad anónima de nombre Sociedad de Estudios y Construcciones de Ingeniería. Con un capital de 120 000 pesetas, la empresa estableció su domicilio social en la Alameda de Mazarredo número 1, Bilbao. El objeto de la nueva entidad, como su nombre indicaba, era llevar a cabo

30 *Gaceta de Madrid*, 257 (14 de septiembre de 1954), p. 6191.

31 *El Guadalete*, 23 767 (24 de mayo de 1927), p. 1.



Fig. 4. Anuncio publicitario. Autor desconocido. 1917. *Arquitectura y construcción*, (1917), p. 394

estudios y construcciones de obras por contrata, dando preferencia a las de hormigón armado. La escritura fue firmada por el médico José Araluce y cinco ingenieros de diferentes especialidades: Alberto Corral (nombrado ingeniero consultor), Antonio Eguidazu, Carlos Prado, Carmelo Castrillo y Valentín Vallhonrat, estos dos últimos encargados de la dirección técnica y administrativa, mancomunadamente. Desde la prensa, se anunciaba y celebraba la constitución de esta firma ya que “tratándose de personas tan conocidas y competentes en esta clase de asuntos, puede desde luego asegurarse un buen porvenir a la nueva Sociedad bilbaína, la que parece nacer rodeada de los mejores auspicios”³².

Muy pronto, la empresa comenzó a disfrutar de un más que notable éxito, lo que llevó a trasladar la sede social al primer piso de la calle Bailén, números 5 y 7, de Bilbao. Al menos desde 1917, el nombre de la misma se había modificado ligeramente, transformándose en Sociedad de Estudios y

³² *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, sin número (25 de enero de 1914), p. 51.

Construcciones de Ingeniería Vallhonrat, Castrillo y Compañía. Entonces, los trabajos de la firma se anunciaban en numerosos anuarios de tirada nacional, en las secciones relativas a cemento armado, hormigón armado, contratistas de obras, ingeniería y obras hidráulicas; sus especialidades eran los “proyectos y ejecución de toda clase de obras hidráulicas y de hormigón armado”³³ (Fig. 5).

En noviembre de 1918, “La Construcción Moderna” refería la constitución, en Bilbao, de una sociedad anónima “continuada de la Sociedad civil particular de *Estudios y Construcciones de Ingeniería*, fundada por los ingenieros Sres. Vallhonrat y Castillo [Castrillo, *sic*], que ha llevado a cabo construcciones de importancia, muchas de ellas de cemento armado”³⁴. Pese a que el domicilio de la misma quedaba establecido en la calle anteriormente referida, existían una serie de particularidades que diferían de las disposiciones ratificadas en la constitución del año 1914. El nombre de la sociedad, por ejemplo, quedó fijado, nuevamente, en Sociedad de Estudios y Construcciones de Ingeniería. Asimismo, entre las novedades, estaba la inclusión del ingeniero Alonso de la Puente, en cuyo nombre, y también en el de Alberto Corral, actuaría Valentín Vallhonrat; la nómina de fundadores se completaba con los señores ya mencionados (Antonio Eguidazu, Carlos Prado, Carmelo Castrillo y José Araluce). El capital social de la nueva sociedad, ahora anónima en vez de civil, fue mucho más elevado, ascendiendo a 500 000 pesetas, que quedaban representadas por 1000 acciones de 500 pesetas nominales cada una. Y, por último, lo concerniente al objeto de la nueva sociedad que era el “estudio y redacción de los proyectos, con vista a la ejecución de los mismos, bien por cuenta propia o por un tercero, de todas las ramas de la ingeniería, y especialmente de obras hidráulicas y de hormigón armado”³⁵. Así, el primer consejo de administración quedó compuesto por Carlos Prado, como presidente; los vocales José Araluce y Antonio Eguidazu, este último también secretario, y Valentín Vallhonrat, como consejero delegado y director técnico de la sociedad, “determinándose que este cargo se le confíe de un modo permanente mientras subsista la Sociedad”³⁶.

Los cambios habrían de continuar en lo sucesivo puesto que, en junio de 1921, la Sociedad de Estudios y Construcciones de Ingeniería decidió modificar, nuevamente, su razón social, denominándose, en adelante, Valentín Vallhonrat S.A., Estudios y Construcciones de Ingeniería. La escritura fue otorgada por el notario bilbaíno Celestino María del Arenal, con el objeto

33 *Arquitectura y construcción*, sin número (1917), p. 394.

34 *La construcción moderna*, 21 (15 de noviembre de 1918), p. 161.

35 *La construcción moderna*, 21 (15 de noviembre de 1918), p. 161.

36 *Madrid científico*, 972 (1918), p. 561.

de evitar las frecuentes confusiones que, con otras sociedades dedicadas al sector de la construcción, se venían produciendo.

Pese a que los estatutos de constitución localizaban el domicilio de la sociedad en Bilbao, tal y como se ha referido, lo cierto es que, al menos desde enero de 1919, las oficinas de la misma estaban instaladas en Madrid. A la Plaza de la Lealtad número 3, debían dirigirse aquellos maestros de albañilería que, doctos en el oficio, hubieran leído los anuncios publicados en el “ABC (Madrid)” y “El Heraldo de Madrid” donde, entre otros noticieros, la Valentín Vallhonrat S.A. publicitaba sus ofertas de empleo³⁷. Oficialmente, el traslado de las oficinas centrales a la madrileña Plaza de la Lealtad número 3, principal derecha, se celebró en el mes de enero de 1923. Al frente de la sucursal bilbaína, que se mantendría operativa en el primer piso del número 1 de la Alameda de Recalde y, posteriormente, de nuevo en el del número 7 de la calle Bailén, quedó el entonces consejero de la sociedad, el ingeniero Antonio de Eguidazu³⁸.

La empresa inauguraba la década de 1920 otorgando escritura ante el notario de Bilbao, Celestino María del Arenal; el 18 de junio de 1921, “y con objeto de evitar las frecuentes confusiones con otras sociedades, que dedicándose a la construcción, tienen una razón social parecida a la que sirve de título a estas líneas, ha sido modificada, y en adelante se denominará ‘Valentín Vallhonrat, S.A., Estudios y Construcciones de Ingeniería’”³⁹. A su vez, la firma gozaba de un renombre sin parangón, que iba *in crescendo* y que le reportaba, en el plano económico, pingües beneficios y una suculenta hacienda⁴⁰. Así las cosas, no parece extraño que la prensa reconociera que “es por su dirección técnica y por la cantidad y calidad de obra que lleva ejecutada una de las más importantes de España de las que se dedican a la

37 “Maestro de albañilería, dominando el oficio, necesita la Sociedad VALENTÍN VALLHONRAT, S.A. – ESTUDIOS Y CONSTRUCCIONES DE INGENIERÍA. Plaza de la Lealtad 3, pral, derecha. Los concursantes pueden presentarse en las oficinas, de cinco a seis de la tarde, con escrito, en el que se indiquen hoja de servicios y referencias [sic]”, *ABC (Madrid)*, sin número (27 de enero de 1919), p. 33.

38 *Ingeniería. Revista industrial, minas, electricidad, obras públicas, arquitectura, cultivos, ciencias, etc.*, 650 (20 de abril de 1923), p. 107. Para el año 1930, se anunciaba como contratista de obras de nuevo en la Alameda de Recalde número 46, primera planta. Véase VICIOLA Y GARAMENDI, Juan Luis de, *Anuario del comercio, industria, profesiones y tributación del País Vasco*, Bilbao, Centro de Turismo y Fomento de Vizcaya, 1930, p. 437.

39 *La construcción moderna*, 12 (30 de junio de 1921), p. 88 y *La construcción moderna*, 16 (30 de agosto de 1921), p. 1.

40 “Esta empresa, dedicada al negocio de construcciones, ha obtenido en 1922 un total de beneficios en las obras ejecutadas de 321 335 pesetas, que sumadas al remanente de 1921, que era de 1404 pesetas, da un total de 322 739 pesetas. De esta suma 236 107 pesetas lo absorben los gastos generales, quedando un remanente de 86 632 pesetas como beneficio líquido”, *Revista minera, metalúrgica y de ingeniería*, 2872 (16 de marzo de 1923), pp. 152-153.

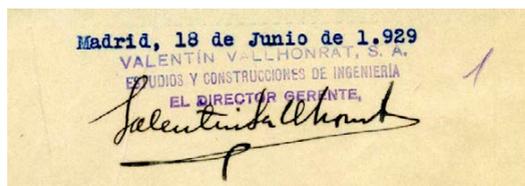


Fig. 6. Firma autógrafa. Valentín Vallhonrat Gómez. 1929. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife. Identificador 002000/023

construcción en cemento armado”⁴¹. En 1923, tan sólo nueve años después de su constitución, el total de lo construido ascendía a una cantidad de veinte millones de pesetas, aproximadamente, siendo su administrador Francisco Badía Carrera. Ese mismo año, Valentín Vallhonrat ejercía como gerente de la sociedad, trabajando junto al arquitecto José María Arribas y los ingenieros José Mayo, Ricardo Astorquia y Santiago Vallhonrat, su cuñado y su hermano menor, respectivamente.

Una vez más, la empresa habría de trasladar su domicilio social madrileño, de la Plaza de la Lealtad número 3, a la calle Fernanflor número 2, hacia octubre del año 1926. A medida que transcurría la década, se fueron incorporando nuevos empleados, como fue el caso del ingeniero agrónomo José María Marcheró Sociats, en marzo de 1928, y del ingeniero industrial Mariano Herrán, en julio de 1929, que hasta entonces ocupaba el cargo de director de la Sociedad Echevarría (Fig. 6).

La casa constructora liderada por Valentín Vallhonrat fue, asimismo, protagonista de pequeñas notas recogidas en la prensa nacional; indicios, todos ellos, de la frenética actividad que la ocupó, especialmente, a partir de esa década de 1920. Entre aquellas comunicaciones que le eran provechosas para publicitar el buen nombre de su empresa, se encontraban, por ejemplo, las que anunciaban la estrecha relación establecida con la Academia Mercantil Julián Vélez, situada en la calle Valentín Calderón número 32 (Madrid). Los alumnos matriculados en esta recibían, a lo largo de tres o seis meses, enseñanzas teóricas y prácticas en contabilidad, teneduría de libros, cálculos mercantiles y correspondencia, pudiendo llevar a cabo una parte de las mismas en las oficinas de la constructora⁴². En manifiesta oposición, fue también habitual que los periódicos informaran a sus lectores de la celebración de señalamientos en el tribunal industrial; en varias ocasiones, la firma Vallhonrat fue requerida en los mismos, a consecuencia de las denuncias, por reclamación de salarios o accidentes de trabajo, de algunos de sus operarios⁴³.

41 *La acción*, sin número (1 de noviembre de 1923), p. 3.

42 Véase *El día de Palencia, defensor de los intereses de Castilla*, 11 325 (24 de octubre de 1925), p. 5.

43 Véanse *La libertad*, sin número (12 de abril de 1924), p. 6; *La Vanguardia*, 19 970 (23 de febrero de 1928), p. 26; *La Vanguardia*, 19 972 (25 de febrero de 1925), p. 11; *La Vanguardia*, 20 013 (14 de abril de 1928), p. 8 y *El eco patronal*, 237 (1 de mayo de 1932), p. 14.

**VALENTIN
VALLHONRAT
S. A.**

Domicilio social:
Bailén, 7, 1.º - Tel. 11-14
B I L B A O

Oficinas en
M A D R I D
Plaza Lealtad, 3, pral., d.º
Teléfono 32-49 M.

Casa constructora de toda clase de obras urbanas e hidráulicas.
Aplicaciones importantes del hormigón armado.
Aprovechamientos hidroeléctricos.
Especialista en hormigón armado.



**VALENTIN - VALLHONRAT
S - A**

Casa constructora de toda clase de obras urbanas e hidráulicas - Aplicaciones importantes del hormigón armado
Aprovechamientos hidroeléctricos - Especialista en hormigón armado.

Oficinas en
M A D R I D
Plaza Lealtad, 3, pral., d.º
Teléfono 32-49 M.

Domicilio social:
Bailén, 7, 1.º - Tel. 11-14
B I L B A O

Fig. 7. Anuncios publicitarios. 1926. *El Constructor* (Barcelona), 18 (abril de 1925), p. 285 y *El Constructor* (Barcelona), 26 (diciembre de 1925), p. 893

Para bien o para mal, lo cierto es que todos los asuntos relativos a la Valentín Vallhonrat S.A. eran considerados de actualidad y, por tanto, susceptibles de aparecer plasmados en la prensa (Fig. 7).

Los primeros años de la década de 1930 estuvieron marcados por una ralentización del trabajo, ocasionada por una accidental reducción de encargos y proyectos⁴⁴; de igual forma, la guerra civil supuso para la empresa un paréntesis de importancia. La falta de construcción general durante la contienda civil se prolongó durante los años de la posguerra, problema que se sumaba a las numerosas destrucciones sufridas a consecuencia de la misma y al paulatino y alarmante crecimiento de la población; la insuficiencia de materiales fue tal que, aún en 1955, los estrangulamientos en el sector seguían siendo importantes⁴⁵.

La fuerte demanda interna de construcción, tanto pública como privada, desde el final de la Guerra Civil, dirigió la actividad constructiva de la Valentín Vallhonrat S.A. hacia nuevos derroteros, si bien sin modificar, en esencia, el rumbo que conducía a la empresa desde su constitución. Cabe señalar que, en estos años, como se ha mencionado, el ingeniero de minas y cabeza de la sociedad se hallaba alejado de la actividad constructora, labor que retomaría en contadas ocasiones. Fuera porque el ambiente era radicalmente diferente

44 El saldo deudor de la cuenta de pérdidas y ganancias, en 1932, era de 81 135,51 pesetas. El mismo, según el balance a 31 de diciembre de 1933, era de 459 878,85 pesetas. Véanse *El sol*, sin número (1 de junio de 1933), p. 9 y *El sol*, sin número (2 de junio de 1934), p. 6.

45 TAMAMES GÓMEZ, Ramón, *Introducción a la economía española*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, pp. 280-286.

al que existía en los primeros años de la década de los veinte, periodo de máximo esplendor para la empresa, o porque el propio Valentín Vallhonrat se encontraba más cercano a los círculos de la Administración Pública y, especialmente, a los académicos, donde parece haber desarrollado una ocupación más sosegada y placentera, lo cierto es que la firma fue disuelta en el año 1950, sin que se haya localizado referencia alguna que permita confirmar los verdaderos motivos que causaron el cese oficial, más allá de ligeras elucubraciones acerca del enorme peso de las deudas contraídas.

Por último, resulta interesante observar la participación de la empresa capitaneada por Valentín Vallhonrat en reuniones y asociaciones de referencia dentro del ámbito de la construcción y la ingeniería, en la España de la primera mitad del siglo XX. Es el caso, por ejemplo, de la Conferencia Nacional de la Edificación, celebrada en mayo de 1923, en Madrid, en la que la Valentín Vallhonrat S.A. ocupó la mesa de la segunda sección. Más interesante aún, si cabe, fue su implicación en la Federación de Industrias Nacionales, cuya constitución se celebró el 19 de marzo de 1924, en el Hotel Palace de Madrid⁴⁶. El objetivo principal de la misma era “el fomento de las obras públicas y coadyuvar a la realización de las más necesarias para el progreso nacional, prestando la cooperación organizada de las principales entidades económicas del país; y procurar la propulsión de la riqueza del mismo”⁴⁷. En ella, quedó representado lo más granado de la industria nacional, es decir, más de cincuenta sociedades fueron las encargadas de componer el consejo de la federación⁴⁸; por ejemplo, Altos Hornos de Vizcaya, La Maquinista Terrestre, la Sociedad Hidroeléctrica Ibérica o la Sociedad Española de Construcción Naval, entre otras.

4. CONSTRUCTOR Y PROYECTISTA

A lo largo de los cerca de cuarenta años de actividad de la sociedad constructora, entre 1914 y 1950, fueron muchos los proyectos en los que Valentín Vallhonrat se vio inmiscuido. Ya fuera participando en la concepción de tra-

46 La nueva fundación fue ratificada el 10 de abril del mismo año. Más información al respecto, así como la reproducción de algunos de sus estatutos y los nombres de los representantes institucionales y de aquellos que formaban parte del consejo superior, pueden consultarse en *Ingeniería y construcción*, 16 (abril de 1924), pp. 145-146 y *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, sin número (25 de abril de 1924), pp. 189-190.

47 *El globo*, 16 324 (20 de marzo de 1924), p. 3.

48 “los elementos que componen hasta ahora la Federación [19 de marzo de 1924, sic] representan más de 1500 millones de capital y tienen empleados en sus fábricas y talleres un número de obreros que pasa de 200 000, constituyendo, por consiguiente, la fuerza más poderosa de trabajo y de capital organizados dentro de nuestra economía patria”, *El globo*, 16 324 (20 de marzo de 1924), p. 3.

zados, planos y bocetos, aplicándose sólo en la parte material, es decir, en la de la construcción propiamente dicha o, según los casos, en ambos procesos en la misma obra, lo cierto es que todos estos trabajos tuvieron, es cierto que unos más que otros, cierta significación en el momento. A continuación, se van a presentar algunos de los más sobresalientes, encuadrados en tres grupos diferentes en función de los puntos comunes que revela la naturaleza de cada uno, junto a un breve comentario, con el que se pretende contextualizar su ejecución y poner de relieve los aspectos más señalados de las mismas.

4. 1. *Fábricas, astilleros y líneas ferroviarias*

Mientras el siglo XIX se clausuró para España con un indudable fracaso en el plano de la actividad industrial, si se compara con otros países europeos como Alemania y Gran Bretaña, desde principios del siglo XX hasta el año 1936 el proceso de desarrollo de la misma registró un notable avance. Entre las causas del cambio de trayectoria, se pueden destacar la entrada de capitales procedentes de la repatriación colonial y de las remesas de emigrantes, las moderadas transformaciones de la agricultura mediterránea, el impacto positivo de la Primera Guerra Mundial, la difusión del empleo de nuevas energías, la diversificación de las producciones o, entre otros, la adaptación de un papel más activo del Estado. El fin de la Guerra Civil, a su vez, acusó un cambio de tendencia: frente al proteccionismo tradicional defendido por la burguesía de la Restauración, que tanto constriñó el definitivo despegue, se implantó la asignación y racionalización de los recursos y la fijación de los precios por el Estado, favoreciendo la competencia interior y el estraperlo generalizado, así como la protección a determinados sectores⁴⁹.

Dos de las regiones más fuertemente industrializadas en este periodo fueron Cataluña y País Vasco. En esta última se concentraron, en un alto grado, las construcciones y estructuras que, ya fuera como contratista, como constructor o como calculista responsable, llevan la impronta de Valentín Vallhonrat y su empresa. Lo cierto es que unas y otras constituyen ejemplos materiales de la actividad industrial de la época que, en su mayor parte, se encuentran aún en pie, aunque algunas gravemente amenazadas.

Una de las obras iniciales, si no la primera, es la de las naves y demás tinglados de los nuevos astilleros pertenecientes a la Sociedad Española de Construcción Naval, emplazados en Sestao (Vizcaya), y que fueron inaugurados, con gran solemnidad, el 27 de abril de 1916. El total de las instalaciones ocupaba una extensión de cerca de 100 000 m² y, en su construcción, que

49 CATALÁN VIDAL, Jordi, "Economía e industria: la ruptura de posguerra en perspectiva comparada", *Revista de Historia Industrial*, 4 (1993), pp. 111-143.

se dilató un año (desde mayo de 1915), intervinieron muchos contratistas⁵⁰, entre los que se encontraba la Sociedad de Estudios y Construcciones de Ingeniería Vallhonrat, Castrillo y Compañía. El conjunto comprendía cuatro gradas, de entre 130 y 200 metros; un puente de hormigón armado sobre la vía del ferrocarril de Bilbao a Portugalete, de 25 metros de largo por tres de ancho; naves para ubicar los talleres de botes y carpintería de grada, de herreros de ribera, de maquinaria y monturas a flote, etc. La central eléctrica, la fragua, la sala de gálibos y carpintería completaban el emplazamiento, así como toda una serie de edificios auxiliares tales que oficinas generales, portería y casa del guarda, almacén general (donde se ubicaría la enfermería), entre otros. En todos estos bloques, dotados con la maquinaria más puntera del momento, habrían de trabajar entre 1600 y 2000 obreros. De todo el complejo, destacaba la sala de gálibos, cuya cubierta, de 20 metros de luz, se salvaba con ligeras armaduras de hormigón armado que, según la prensa, eran “acaso las de mayor luz que hasta la fecha se han construido en España con este material”⁵¹. Asimismo, de las obras ejecutadas por Valentín Vallhonrat y su entidad, llamaba la atención que

“A pesar de su carácter industrial, la Sociedad Constructora se ha preocupado de la estética en este edificio y en los similares que construye, consiguiendo un agradable aspecto, con sólo acusar en el exterior los elementos resistentes en hormigón armado debidamente proporcionados y hacer variar el tono de los enlucidos de estos elementos y de los entrepaños de las fachadas”⁵².

También en ese año de 1916, se emplazó la construcción de las instalaciones de la sociedad Talleres de Guernica (Vizcaya). Esta empresa se constituyó el 12 de mayo de 1916, con un capital social de 500 000 pesetas representado por 1000 acciones de 500 pesetas cada una; su objetivo era fabricar maquinaria y herramientas diversas, como prensas, tornos, etc. El nuevo edificio fue proyectado por el arquitecto bilbaíno Ricardo Bastida (1878-1953), mientras su construcción corrió a cargo de la entonces denominada Sociedad de Estudios de Ingeniería Vallhonrat, Castrillo y Compañía. Este bloque fue inaugurado el 30 de octubre de ese mismo año de 1916 y constaba de dos pisos, “en forma que se pueda ampliar si se desea en lo futuro. Mide unos 50 metros de largo por 13 de ancho, y tiene grandes ventanales para que no falte la luz”⁵³.

50 Entre otros, Chávarri, Petrement y Compañía, Talleres de Zorroza, La Basconia, Constructora Bilbaína, Compañía de Cementos, Pablo de Arregui, Bilbao, Torrónategui, San Salvador y Compañía, Pedro Llona e Hijos de Agustín Cortadi. Véase *La construcción moderna*, 9 (15 de mayo de 1916), pp. 65-66.

51 *La construcción moderna*, 9 (15 de mayo de 1916), pp. 65-66.

52 *La construcción moderna*, 9 (15 de mayo de 1916), pp. 65-66.

53 *La construcción moderna*, 21 (15 de noviembre de 1916), p. 162.

El año 1917 traería consigo una funesta noticia para la empresa. Al anochecer del 16 de enero, se derrumbó uno de los dos cuerpos que componían el edificio destinado a fábrica de construcciones metálicas para la sociedad Pradera y Compañía, en el barrio de Zorrozaurre de Bilbao, un edificio de 70 metros de largo por 12 de luz y unos 12,50 de altura, de forma rectangular que remataba en un copete de la misma forma. La desgracia se saldó con tres obreros muertos y seis heridos graves, atribuyéndose las causas a la lluvia y al temporal de hielo que resquebrajó las columnas de cemento, en palabras del encargado de las obras Clemente Ruiz, o a la defectuosa composición del material, según las declaraciones del contratista, la Sociedad de Estudios de Ingeniería Vallhonrat, Castrillo y Compañía⁵⁴.

Sin duda alguna, una de las actuaciones más señaladas de Valentín Vallhonrat y su empresa, en este campo, fue la construcción de los talleres de la Sociedad Española Babcock & Wilcox, en Sestao (Vizcaya). Constituida el 1 de mayo de 1917, en base a la compañía inglesa del mismo nombre, con un capital de veinte millones de pesetas, se ocupó en la fabricación de bienes de equipo. Para la edificación de sus instalaciones, se celebró un concurso de proyectos, eligiéndose la proposición de la constructora liderada por Valentín Vallhonrat, por un presupuesto de 2 350 000 pesetas. Los trabajos consistieron en edificar “diez grandes naves, de 100 metros por 20, con altura de 12 metros; una nave de 200 metros por 20 por 12, y cuatro de 100 por 20 por 10, todas para destinarlas a talleres”⁵⁵. Las fundaciones, pilares y vigas, así como los soportes de las vías de grúa, serían de hormigón armado, mientras las cubiertas se instalarían metálicas; el fin no era otro que acelerar la ejecución de la obra y, especialmente, aligerar el peso de las armaduras. Entre las particularidades, se encontraba el hecho de que las cimentaciones habían de hacerse en terreno fangoso y que las vigas de grúa debían soportar grandes cargas. Las labores dieron comienzo el 14 de noviembre de ese año de 1918 y estaban terminadas entre 1920 y 1921.

A mediados de 1920, la sociedad constructora procedió al levantamiento de los almacenes para el Consorcio del Depósito Franco, en Bilbao. Este se

54 “Llevamos construidas más de 70 obras, y, hasta ahora, no nos ha ocurrido accidente de esta naturaleza. El personal director y técnico de que disponemos, es muy práctico, y nadie puede atribuirle la causa del hundimiento. El cemento lo traemos de una Sociedad muy acreditada de Madrid, y las barras de hierro son de los Altos Hornos. Decir que ahora los cementos no se fabrican como antes, y que las barras no son de igual consistencia que las de otros tiempos, para atribuir a los materiales la causa del hundimiento, sería una ligereza. Lo que sí puedo asegurar a usted es que en una desgracia de esta naturaleza pueden estar las causas en muchas cosas que, por el momento, no se pueden precisar. Por tanto – terminó diciendo el contratista de las obras – hay que esperar a que se estudie el verdadero origen de esta desgracia, que somos los primeros en lamentar”, *La Rioja*, 8934 (18 de enero de 1917), p. 1.

55 *Crónica e información*, 21 (15 de noviembre de 1918), p. 1.

había constituido por Real Decreto el 30 de julio de 1918, como instrumento auxiliar en el comercio internacional sin ánimo de lucro. Formado por la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao, la Excelentísima Diputación Foral de Bizkaia y la Autoridad Portuaria de Bilbao, estableció sus instalaciones principales en el área de Santurtzi, donde se edificaron una serie de naves de discreta sencillez, con apoyos en hormigón armado, como venía siendo habitual en este tipo de trabajos acometidos por la sociedad constructora.

Asimismo, con anterioridad al año 1923, había construido las instalaciones de la fábrica de cemento de la Sociedad Anónima Ziurrena, en Galindo (Vizcaya), y los talleres y vivienda para Manuel López, en la madrileña calle del General Porlier. En esa época, se encontraban en periodo de edificación los nuevos talleres de ajuste de la fábrica de armas de Placencia de las Armas (Guipúzcoa) y las naves y muelles en El Ferrol, encargados por la Constructora Naval, para lo cual se adquirieron cerca de 60 toneladas de hormigones de rápido endurecimiento que emplear en la construcción de pilotes sumergidos. En enero del año 1928, la Valentín Vallhonrat S.A. concurrió al concurso celebrado en la Junta de Obras del Puerto de Gijón, con el fin de adquirir e instalar los medios auxiliares para intensificar la carga de carbón en el puerto del Musel. La sociedad constructora presentó dos proposiciones, una por 4 725 000 pesetas y, otra, por 5 350 000 pesetas, comprometiéndose a ejecutar las obras en el plazo de ocho meses. Se desconoce si, finalmente, le fueron asignadas.

Una de las obras de mayor trascendencia ejecutadas por la Valentín Vallhonrat S.A., además de la última de gran envergadura, fue la de las dependencias fabriles de la SNIACE, en Torrelavega (Cantabria). La Sociedad Nacional Industrias Aplicaciones Celulosa Española fue constituida en Madrid, en diciembre de 1939, con el objeto de producir celulosa, rayón, fibra cortada y demás materias primas para la fabricación de tejidos, tanto naturales como artificiales⁵⁶. Con una participación importante de capital extranjero, y arropada por el Ministerio de Industria y Comercio, fue declarada industria de interés nacional, por Decreto de 26 de abril de 1940. El inicio de las obras se celebró el 12 de octubre de 1941, con un acto multitudinario al que asistieron, entre otras personalidades, los ministros de industria y comercio y de trabajo, así como el embajador de Italia. Del total de los 500 000 m² de terreno que ocuparían las instalaciones, se reservaron cerca de 70 000 m² para los edificios fabriles propiamente dichos, entre los que se incluía una central termoe-

56 HOYO MAZA, Sara del, "Vínculos industriales entre España e Italia: creación y primeros pasos de la SNIACE (1938-1946)", *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 22 (junio de 2015), pp. 1-20, [consulta: 22 de agosto de 2019], disponible: https://www.studistorici.com/2015/06/29/delhoyo-maza_numero_22/

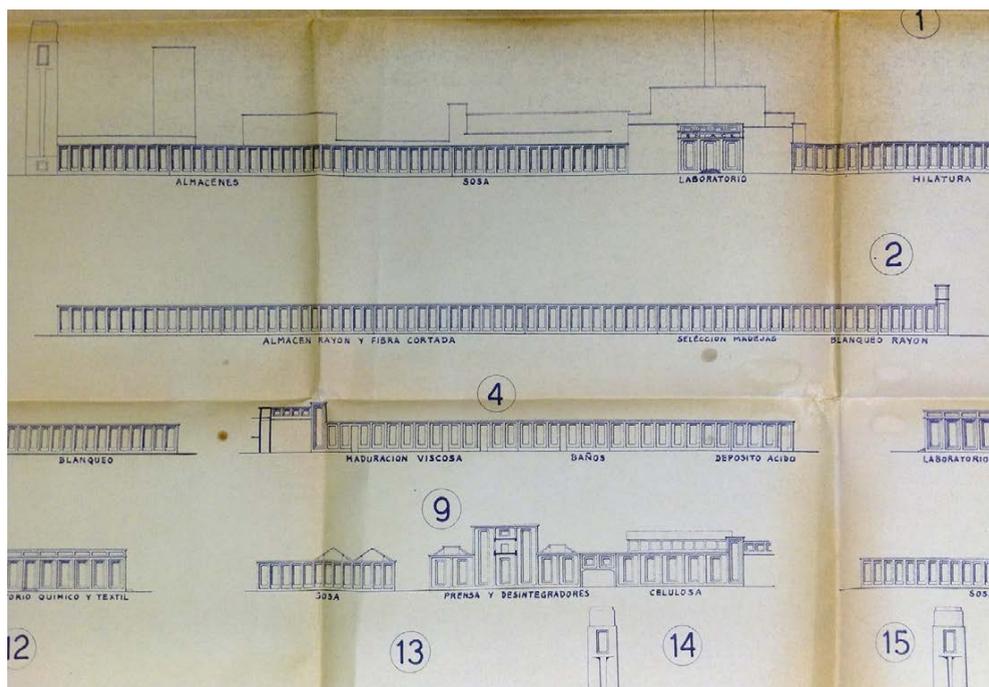


Fig. 8. Alzados exteriores de las instalaciones de la SNIACE, en Torrelavega. Anónimo. 1940. Archivo Municipal de Torrelavega, legajo H208; 01, 12, 26

léctrica. La utilización del hormigón armado y la apariencia exterior de los bloques son ejemplos de la racionalidad y megalomanía que caracterizaron a las obras de los primeros años del Franquismo. En ese sentido, la búsqueda de la funcionalidad más rigurosa en el conjunto lo entronca, directamente, con las instalaciones de la Snia Viscosa de Milán, una de las grandes colaboradoras de la SNIACE que entró en producción en agosto de 1944, cuando se hiló, por primera vez, fibra cortada (Fig. 8).

La expansión del tendido ferroviario fue un factor clave en la modernización del país. La participación de la constructora en este sector estuvo concentrada, fundamentalmente, en dos actuaciones de cierta relevancia en la época, a pesar de que una de ellas, como se referirá, fue transferida. Por Real Orden de 5 de marzo de 1927, la Valentín Vallhonrat S.A. resultó concesionaria de la construcción de las obras comprendidas en el plan preferente de explanación, fábrica y edificios del ferrocarril de Arcos de la Frontera a Olvera, así como de los de la línea de Jerez a Villamartín, todas ellas a ejecutar en la provincia de Cádiz⁵⁷. La empresa se comprometió a construir el conjunto subastado en el tiempo de tres años y por una rebaja de un 18,85% del tipo señalado, que era de 38 357 665 pesetas, para materializar el que fue uno

⁵⁷ *El orzán*, 2715 (20 de febrero de 1927), p. 4.

de los proyectos políticos del nuevo régimen personalizado en el jerezano Miguel Primo de Rivera. El propio Valentín, como rematante del concurso, recorrió las diferentes localizaciones del trazado en varias ocasiones para organizar los trabajos *in situ* y hacer su seguimiento, contando con la ayuda de su hermano Santiago.

Un año después, mediante concurso público al que se presentaron seis aspirantes, le fueron adjudicadas las obras de la sección cuarta del ferrocarril de Baeza a Utiel, entre Albacete y Utiel⁵⁸. Estas consistían en llevar a cabo la explanación, fábrica, edificios, túneles y demás accesorios de la línea, en un plazo de tres años y medio, proponiendo la Valentín Vallhonrat S.A. una baja del 23,55% del precio de contrata, es decir, que se comprometía a ejecutarlas por 40 620 464 pesetas. Sin embargo, causas desconocidas obligaron a la empresa a proponer la cesión de la contrata, siendo esta aprobada en noviembre de 1930, en beneficio de Manuel Díaz Hidalgo⁵⁹.

En estrecha relación con el sector ferroviario, se debe señalar la construcción de varios puentes de ferrocarril para el empresario y terrateniente Luis Núñez Arceche, en Bilbao, durante la década de los años veinte⁶⁰. En ese mismo periodo, y según los autores Octavio Puche y Enrique Orche, se erigió el puente del barrio de Burceña, en Baracaldo (Vizcaya), “de traza muy difícil y perfectamente resuelto, con el mérito de ser el primer puente colgante español”⁶¹.

4. 2. *El agua, la energía y las obras de ingeniería*

Valentín Vallhonrat, en nombre de la sociedad constructora que lideraba, estuvo muy vinculado a un número considerable de actuaciones relacionadas con las políticas hidráulicas, es decir, con la generación, conducción y abastecimiento tanto de energía como de agua. Por ejemplo, se tiene constancia de que, el 2 de enero de 1912, firmó un proyecto en Bilbao por encargo de

58 *La libertad*, sin número (20 de diciembre de 1928), p. 5.

59 *Ingeniería y construcción*, 95 (noviembre de 1930), p. 637.

60 *La acción*, sin número (1 de noviembre de 1923), p. 3.

61 Véase PUCHE RIART, Octavio y ORCHE GARCÍA, Enrique, “Valentín Vallhonrat y Gómez...”, p. 547. En el resumen del artículo, los autores recogen lo siguiente: “El ingeniero de minas español Valentín Vallhonrat y Gómez diseñaría el primer puente colgante español, en Baracaldo (Vizcaya)”. Tras múltiples búsquedas, el único puente de Burceña que se ha localizado data del año 1822, obra del arquitecto bermeano Antonio de Goicoechea, tendido sobre el río Cadagua y que unía Abando y Baracaldo. Por otro lado, el puente que es considerado el primer colgante de España es el llamado Puente de Vizcaya, proyectado por el arquitecto Alberto Palacio y Elissague (1856-1939) para unir Las Arenas con Portugalete, y que fue inaugurado en 1893. Ni en uno ni en otro tuvo la empresa de Valentín Vallhonrat participación alguna.

Elpidio Bartolomé, quien solicitaría ante la Dirección general de Obras públicas el aprovechamiento de aguas en el término de Vega de Liébana, provincia de Santander⁶². También desde tiempo antes al mes de abril de 1915, era concesionario, junto a Antonio Eguidazu y el mismo Elpidio Bartolomé, de tres saltos de agua, situados en el macizo montañoso de los Picos de Europa, en el norte de España. Los referidos saltos sumaban, en conjunto, una potencia media de 30 000 caballos, “representando el manantial de energía más importante de la zona cantábrica y permitiendo considerar provistas para un largo periodo las necesidades industriales futuras de las regiones que queden dentro de su radio de acción y singularmente de las provincias de Vizcaya y Santander”⁶³. En esa fecha de abril de 1915, los tres saltos fueron comprados por Enrique de Ocharán, en representación de la Sociedad Anónima Electra de Viesgo.

Cerca de dos años después, el 23 de mayo de 1917, a Valentín Vallhonrat le fue concedido, junto a José Costi, el aprovechamiento de 8000 litros por segundo de aguas del río Guadiana, en el término municipal de Luciana (Ciudad Real)⁶⁴. Meses después, José Costi, Valentín Vallhonrat y Carlos Padrós solicitaron la ampliación del aprovechamiento que tenían aprobado los dos primeros respecto al río Guadiana pero, esta vez, respecto al tramo de cauce que discurría por el término municipal de Puebla de Don Rodrigo (Ciudad Real). Con fecha de 5 de febrero de 1919, se les concedieron 10 000 litros de agua por segundo, con el fin de destinarlo a usos industriales⁶⁵. Posteriormente, Valentín Vallhonrat redactó un nuevo proyecto para el embalse del agua del mismo río y, de esta forma, obtener un salto de 5000 caballos de fuerza, también en el término de Puebla de Don Rodrigo. El expediente fue aprobado en la sesión ordinaria del Consejo Provincial de Fomento, celebrada el 15 de septiembre de 1921, quedando encargado de redactar el informe correspondiente para elevarlo a la superioridad el ingeniero Carlos Morales⁶⁶. Gracias a este, Valentín Vallhonrat no recibió más que elogios de sus paisanos, que consideraban que “se trata de una obra de Ingenieros en verdad notable, y que pone a gran altura el nombre de su autor y de la Ingeniería española”⁶⁷.

Ese año de 1917, Sebastián Merino Gutiérrez, Carlos Prado Mathurin y Valentín Vallhonrat Gómez presentaron un proyecto, redactado por este úl-

62 *Boletín Oficial de la Provincia de Santander*, 101 (24 de agosto de 1914), pp. 3-4.

63 *Madrid científico*, 844 (1915), p. 249.

64 *Gaceta de Madrid*, 149 (29 de mayo de 1917), p. 539.

65 *Gaceta de Madrid*, 44 (13 de febrero de 1919), pp. 557-558.

66 *El pueblo manchego*, 3202 (17 de septiembre de 1921), p. 1.

67 *El pueblo manchego*, 3202 (17 de septiembre de 1921), p. 1.

timo, en la Sección de Fomento del Gobierno Civil de Burgos, solicitando la concesión administrativa de un aprovechamiento de 2000 litros de agua por segundo del río Munilla, en el término municipal de Hoz de Arriba (Burgos), con un salto útil de casi 89 metros. El plan incluía, además, el establecimiento de un embalse de 11 543 388 m³, para utilizarlo con otro salto medio de 41,25 metros; la construcción de una presa de 54 metros de altura, en el cauce del mismo río, y una central hidroeléctrica aguas abajo de la presa completaban el conjunto. El objeto principal del estudio era obtener energía eléctrica, con el fin de transportarla a Bilbao y poder aplicarla en el alumbrado y demás usos industriales. La Dirección General de Obras Públicas, con fechas de 21 y 22 de julio de 1919, autorizó la concesión y la ejecución de los trabajos declarándolos, también, de utilidad pública a efecto de las expropiaciones⁶⁸.

Muy estrechamente vinculado con este proyecto, se encuentra el de la intervención sobre el río Rudrón y afluentes, que discurren entre los términos de Tubilla del Agua y Valdelateja (Burgos). La diligencia fue firmada por Sebastián Merino Gutiérrez, Carlos Prado Mathurin, el propio Valentín Vallhonrat y la Sociedad El Porvenir de Burgos, con ellos copartícipe. En ella, los solicitantes aspiraban a obtener, para usos industriales, un aprovechamiento de 7500 litros de agua por segundo de los cursos citados, con un salto útil de 64,25 metros. Sin embargo, la resolución de la Dirección General de Obras Públicas resolvió el 22 de julio de 1919, entre otras condiciones, que la autorización facultaba para derivar 4000 litros de agua por segundo, y no los 7500 litros demandados⁶⁹.

Aún restan por referir una serie de concesiones más, en las que se ha localizado la participación directa de Valentín Vallhonrat, como autor de los proyectos, gracias a los cuales le fue posible generar una serie de beneficios que invirtió en la empresa dirigida por él mismo. Por un lado, se encuentra la concerniente al río Ebro, a su paso por los términos municipales de Pesquera de Ebro, los Altos Dobros y el Valle de Hoz de Arriba (Burgos). En esta ocasión, Sebastián Merino Gutiérrez, Carlos Prado Mathurin y Valentín Vallhonrat Gómez pretendían la concesión de un caudal de 15 000 litros de agua por segundo, para aprovecharlo con un salto de casi 30 metros, en la producción de energía eléctrica. El proyecto, firmado el 26 de septiembre de 1917 por el ingeniero de minas, fue aprobado el 2 de agosto de 1919⁷⁰. La resolución dictaminaba que obtenían, de igual forma, el derecho a la expropiación forzosa de terrenos ocupados por las obras y el remanso y de los molinos existentes; la facultad de ocupar las parcelas de dominio público ne-

68 *Gaceta de Madrid*, 210 (29 de julio de 1919), pp. 348-352.

69 *Gaceta de Madrid*, 210 (29 de julio de 1919), pp. 351-352.

70 *Gaceta de Madrid*, 217 (5 de agosto de 1919), pp. 447-448.

cesarias para instalar la presa y la casa de máquinas, así como la imposición de servidumbre de estribo de presa y acueducto sobre fincas de propiedad particular afectadas por las expresadas obras.

Por otro lado, y en último lugar dentro del conjunto de los aprovechamientos de agua, se encuentran los trabajos que Valentín Vallhonrat redactó por encargo de Elpidio Bartolomé, afectando, todos ellos, a diversas localidades de Palencia. En concreto, fueron cinco. El primero estaba firmado el 7 de junio de 1917 y consideraba el aprovechamiento de 14 000 litros de agua por segundo procedentes del curso del río Carrión, a su paso por varios términos del municipio de Velilla del Río Carrión, en un salto útil de 8,53 metros⁷¹. El segundo, suscrito el 1 de julio de 1917, interesaba la utilización de 6000 litros de agua por segundo del mismo curso, a su paso entre los municipios de Velilla y Guardo⁷²; el caudal, después de servir para alimentar un salto de, aproximadamente, 120 metros, se devolvería al río en el remanso de la presa propiedad de la Sociedad Minera San Luis de Guardo. El tercero, del 2 de julio de 1917, y concebido, también, para la producción y transporte de energía a los sitios cercanos de consumo, consistía en la derivación de 1500 litros por segundo del río Aruz, y de 2500 litros del río Carrión, en el término municipal de Resoba, e incluía un salto de cerca de 110 metros, gracias a la confluencia de ambos ríos en el sitio llamado La Curtina⁷³. Gracias al cuarto, autorizado por Valentín Vallhonrat el 15 de diciembre de 1917, Elpidio Bartolomé, vecino de Bilbao, se apropió de un caudal de 16 000 litros de agua por segundo para dedicar su fuerza a usos industriales, en el término municipal de Guardo⁷⁴. El quinto y último, fechado el 4 de febrero de 1918, refería el aprovechamiento de un caudal máximo de 17 000 litros por segundo del río Carrión, a su paso por el término municipal de Pino del Río⁷⁵.

Como se ha señalado anteriormente, además de promover la dotación de energía eléctrica a diversos núcleos de población, la empresa de Valentín Vallhonrat trabajó en favor de asegurar las estructuras necesarias para la distribución de agua a las mismas. En este sentido, se podrían citar una serie de trabajos, todos llevados a cabo antes de 1923 y concentrados en el área de Bilbao. Por ejemplo, se señalan la tubería de hormigón armado, de un metro de diámetro, para el aprovisionamiento de agua de los Altos Hornos de Vizcaya; el tubo de tres kilómetros y un metro de diámetro, también en hormigón armado, que discurría desde Venta Alta al barrio de Larrasquitu,

71 *Boletín Oficial de la Provincia de Palencia*, 53 (2 de mayo de 1919), pp. 1-2.

72 *Boletín Oficial de la Provincia de Palencia*, 22 (19 de febrero de 1919), p. 2.

73 *Boletín Oficial de la Provincia de Palencia*, 42 (7 de abril de 1919), pp. 1-2.

74 *Boletín Oficial de la Provincia de Palencia*, 54 (5 de mayo de 1919), pp. 1-2.

75 *Boletín Oficial de la Provincia de Palencia*, 55 (7 de mayo de 1919), p. 3.

para ampliar la traída de aguas a la ciudad, o el depósito de agua para el Ayuntamiento de Sestao.

Fuertemente vinculada con las obras de nueva conducción y abastecimiento de agua a Bilbao, se encuentra la construcción del pantano de Ordunte, en el Valle de Mena (Burgos); proyectado para recoger las aguas de los ríos Cadagua y Cerneja, sobre las que el Ayuntamiento de Bilbao había obtenido una concesión a perpetuidad, se inserta dentro de las políticas desarrolladas por Miguel Primo de Rivera con la constitución de las Confederaciones Hidrográficas por Real Decreto Ley, en 1926. Los trabajos, iniciados en 1932, consideraron la utilización de cerca de 60 000 toneladas de cemento y de 220 000 m³ de hormigón, cuya preparación exigía un tratamiento especial, en cuanto a materiales que debían manejarse y colocación en obra⁷⁶. El conjunto se componía, por un lado, de un canal de desviación del río Cerneja, del que partía un túnel capaz para 6000 litros de agua por segundo, y el pantano. Este, inaugurado el 21 de marzo de 1933, se proyectó con una longitud de 3400 metros y una anchura máxima de 770 metros, siendo la superficie cubierta por el agua de unos 1 361 300 m². De la presa, con 60 metros de altura, partía la conducción de agua a Bilbao, por medio de una tubería de hormigón de forma ovoide, de 39 kilómetros de longitud; además, en el kilómetro 16, se aprovechaba un desnivel para producir la energía eléctrica que pudiera servir al municipio en el alumbrado y demás servicios útiles⁷⁷.

Por último, no se deben olvidar otras obras de carácter heterogéneo. Como ejemplo, se encuentra la participación de Valentín Vallhonrat y su equipo en la construcción de una gabarra, de nombre Catalina, para la Compañía Marítima de Zorroza, la primera fabricada en España con hormigón armado, en el año 1917⁷⁸. También, el acueducto sobre el río Júcar, mandado construir por la Sociedad Hidroeléctrica Española, en el salto de Cortes de Pallás (Valencia). La estructura, de 43 metros de luz y 40 metros de altura sobre el lecho del río, aprovechó los estribos de la presa cuya construcción se había iniciado un tiempo antes. El montaje del acueducto se llevó a cabo con anterioridad al año 1923, durante un periodo de tres meses, continuándose los trabajos varios años después. Y es que la compañía confió a Valentín Va-

76 En el transcurso de las mismas, ocurrió un accidente mortal que sesgó la vida de un operario, Federico Muñoz Ruiz, de 24 años. "En consecuencia, la Caja Nacional donde el patrono estaba asegurado, entrega la suma de 15 235,25 pesetas necesaria para satisfacer a la viuda la renta anual de 684,68 pesetas, vitalicia si no matrimonio nuevamente y que equivale al 25 por 100 del jornal que percibía el finado", *El luchador*, 6928 (15 de junio de 1933), p. 1.

77 *Ingeniería y construcción*, 125 (mayo de 1933), pp. 233-234.

78 Véase VILLAR IBÁÑEZ, José Eugenio, "Embarcaciones portuarias y tráfico marítimo en los puertos de Bilbao y Pasajes", *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, 2 (1998), pp. 407-416.

llhonrat y su equipo la construcción de un salto de agua, en el punto exacto denominado La Rambla Seca, lugar en el que ocurrió un accidente mortal el 10 de abril de 1930.

4. 3. *Arquitectura urbana: el pulso de la modernidad*

En España, la verdadera introducción del hormigón armado en la arquitectura se encontró vinculada con una valoración vanguardista y la intención de mudar la expresión arquitectónica en símbolo de modernidad. Estilísticamente, muchos de estos inmuebles que, como cabría de esperar, se localizaron en las grandes ciudades, pueden englobarse dentro de la corriente de la arquitectura racionalista, seguidora del movimiento europeo y partidaria de acometer la construcción de los bloques desde un punto de vista práctico, funcional y libre de elementos superfluos.

En este sentido, cabe señalar que el siglo XX trajo aparejados cambios en todos los órdenes de la vida y, entre ellos, tomaron una especial relevancia los relacionados con el ocio y el tiempo libre de los habitantes de las urbes. Entre los edificios destinados a satisfacer estas demandas y que, poco a poco, fueron conquistando las ciudades, se descubrieron cines, teatros, plazas de toros y, sobre todo, comercios, almacenes y hoteles. Con una gran dedicación, Valentín Vallhonrat y su equipo concurren en la construcción de algunos de los ejemplos más señalados de este tipo de edificaciones en la época.

En la década de 1920, se inauguraron, en Madrid, dos cines, en cuya edificación intervino la ya por entonces afamada sociedad dirigida por Valentín Vallhonrat. Por un lado, el teatro-cinema situado en la confluencia entre el paseo del Cisne y la plaza de Chamberí, propiedad de Luis Rubio Amoedo, y cuyo arquitecto fue el vasco Teodoro de Anasagasti y Algán (1880-1938). El Cisne o Chueca fue inaugurado en 1924, contando con Luis Garrido como contratista general de la obra y a la Valentín Vallhonrat S.A. como encargada de construir la estructura en hormigón armado⁷⁹. La misma empresa obtuvo la concesión de un nuevo cine y salón de espectáculos situado en la plaza del Callao, que abrió sus puertas el 11 de diciembre del año 1926, con la película "Luis Candelas, el bandido de Madrid"⁸⁰. La construcción ascendió a 1 800 000 pesetas, según la prensa de la época⁸¹, y es considerada la primera obra del arquitecto madrileño Luis Gutiérrez Soto (1900-1977).

79 Cinema El Cisne o Chueca (1924-1973), [consulta: 26 de agosto de 2019], disponible: <https://cinesdemadrid.blogspot.com/2012/05/cinema-el-cisne-o-chueca-1924-1973.html>

80 El Cine del Callao (El primer cine de Luis Gutiérrez Soto), [consulta: 26 de agosto de 2019], disponible: <https://cinesdemadrid.blogspot.com/2010/02/el-cine-del-callaoel-primer-cine-de.html>

81 *La construcción moderna*, 23 (15 de diciembre de 1926), p. 365.

De igual forma, en Bilbao, la casa constructora sería la encargada de ejecutar las obras en hormigón armado del edificio Coliseo Albia o Teatro Coliseo, entre julio y septiembre de 1916, según el proyecto del arquitecto Pedro de Asúa y Mendía (1890-1936)⁸², así como las de reconstrucción del Teatro Arriaga. Estas últimas estuvieron motivadas por el incendio que asoló las instalaciones, el 22 de diciembre de 1914, y se desarrollaron bajo la supervisión del arquitecto vizcaíno Federico de Ugalde Echevarría (1874-1968), hasta su culminación en junio de 1919⁸³.

La plaza de toros de Logroño es otro ejemplo de arquitectura del ocio, diferente a lo que, hasta el momento, se ha considerado. La Manzanera, erigida a consecuencia de un incendio ocasionado el 9 de julio de 1914, que destruyó por completo la existente, fue inaugurada el 21 de septiembre de 1915. La redacción del proyecto y la supervisión de los trabajos corrieron a cargo del arquitecto riojano Fermín Álamo Ferrer (1885-1937), mientras que la materialización de la obra se contrató con la Valentín Vallhonrat S.A.⁸⁴. De estilo neomudéjar, contaba con un aforo de casi 10 500 localidades, un ruedo de 50 metros de diámetro, cuatro corrales con dos apartaderos y ocho chiqueros, capilla y enfermería, sala de curas, sala de diestros y retretes.

En relación con la tipología comercial, la constructora llevó a cabo, antes del año 1923, los almacenes de coloniales y tostadero que, para Crótido Simón Martínez, proyectó el arquitecto Luis Sainz de los Terreros (1876-1936). Situados en la calle Cerro de la Plata, en Madrid, tenían una sola nave de 60 por 22 metros y ofrecían “la particularidad de ser de hormigón armado desde los cimientos hasta la cubierta, sobre la cual se ha colocado la teja plana. Los pisos están calculados para 2000 kilogramos de carga por metro cuadrado, entrando los vagones de la línea de M. Z. y A. [Compañía de los Ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y Alicante, *sic*] en el mismo almacén”⁸⁵. También en similares fechas, se procedió a efectuar la ampliación de los locales de la Perfumería Gal, en el madrileño paseo de San Bernardino, proyectada por el arquitecto Amós Salvador Carreras (1879-1963), y los Almacenes Rodríguez Hermanos, en la calle del General Porlier, también en Madrid.

82 Archivo Histórico Foral de Bizkaia (en adelante AHFB). Referencia UNDÉCIMA BIS 0001/002.

83 Archivo Municipal de Bilbao (en adelante AMB). Fondo Ayuntamiento de Bilbao, referencia 15-272.

84 “Verdaderamente es increíble que en 104 días se haya construido la plaza con todas las condiciones de comodidad y elegancia como reúne; pero teniendo en cuenta que la Sociedad ha hecho muchas obras de gran importancia, era verdaderamente aventurado suponer que nuestra nueva plaza adoleciera de defecto tan capital como la falta de resistencia”, *La Rioja*, 8442 (17 de septiembre de 1915), p. 2.

85 *La construcción moderna*, 1 (15 de enero de 1923), p. 2.



Fig. 9. *Fachada principal del Hotel Savoy, en Madrid.* Arquitecto Luis Sainz de los Terreros. 1922. *La construcción moderna*, 24 (30 de diciembre de 1923), p. 407

Dentro de la frenética actividad que caracterizó a las grandes metrópolis españolas, como Bilbao y Madrid, tuvieron un papel destacado los hoteles. La sociedad constructora de Valentín Vallhonrat participó, activamente, en la introducción en España de una nueva tipología, de origen europeo, que consistía en el establecimiento de los llamados hoteles amueblados, “hotels meublés” o “maison meublée”. Hasta la fecha, en Madrid no existía inmueble alguno de este tipo, donde “el transeúnte o el viajero encuentra alojamiento adecuado para su estancia, buscando en los restaurantes, cafés, etc., más próximos al punto de sus obligaciones el hacer las comidas diarias”⁸⁶. En ello, tuvo una vital importancia la invención de un nuevo sistema de pisos de hormigón y rasilla, el mismo que se mencionó líneas atrás, en relación a las solicitudes de patentes por parte de Valentín Vallhonrat.

Así, durante los primeros cinco años de la década de 1920, la firma intervino en la cimentación y levantamiento del inmueble propiedad de los señores Carnicer y consocios, proyectado por el arquitecto Modesto López Otero (1885-1962), en la Gran Vía madrileña. En el Hotel Savoy, la casa constructora se ocupó de la estructura, esto es, entramado vertical de hormigón armado y cielos rasos de rasilla; ideado por el arquitecto Luis Sainz de los

⁸⁶ *La construcción moderna*, 3 (15 de febrero de 1922), p. 42.

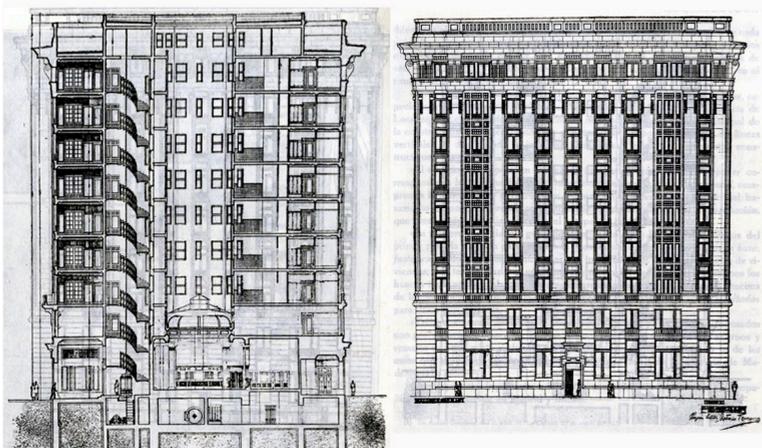


Fig. 10. Sección y alzado de la fachada lateral del Banco Pastor, en La Coruña. Arquitectos Antonio Tenreiro Rodríguez y Peregrín Estellés Planells. 1922. *Revista de Arquitectura*, 37 (mayo de 1922), pp. 217-218

Terreros, en el terreno ocupado entre la plaza de Platería de Martínez y el Paseo del Prado⁸⁷, se abrió al público en diciembre de 1923 (Fig. 9). Similares trabajos se llevaron a cabo en el edificio de once plantas de altura donde se instaló el nuevo Hotel Nacional, en la intersección del Paseo del Prado y la calle de Atocha, y que fue inaugurado en octubre de 1924 según los planos de Modesto López Otero. A esta nómina, y en esta misma tendencia tipológica, habría que añadir el Gran Hotel Carlton, en Bilbao, una de las obras más significativas del arquitecto bilbaíno Manuel María Smith Ibarra (1879-1956)⁸⁸; ejemplo tardío de la aplicación del estilo Segundo Imperio, abrió sus puertas en el año 1926.

Igualmente relevante fue, durante este periodo, la arquitectura bancaria. En este sentido, se trae a colación uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad en la que se asentó y símbolo indiscutible de la sociedad que lo vio erigirse. Se trata del edificio de la Banca Pastor o Palacio Pastor, en La Coruña, que fue, durante mucho tiempo, el más alto de la ciudad (Figs. 10 y 11)⁸⁹. La casa de banca coruñesa Sobrinos de José Pastor acometió su construcción hacia 1922, encargándose de la redacción del proyecto el arquitecto coruñés Antonio Tenreiro Rodríguez (1893-1972) y el valenciano Peregrín Estellés Planells (1891-1981), y de toda la estructura resistente y cimentación

87 Véase *La construcción moderna*, 24 (30 de diciembre de 1923), pp. 405-408.

88 AHFB. Referencia FOMENTO 0032/367 y FOMENTO 0050/382.

89 "Percibís desde lo alto la ciudad de Coruña, destacándose la Banca Pastor a modo de rascacielos, monumento de hormigón armado construido por mis buenos amigos Vallhonrat", *El Constructor (Barcelona)*, 23 (septiembre de 1925), p. 686.

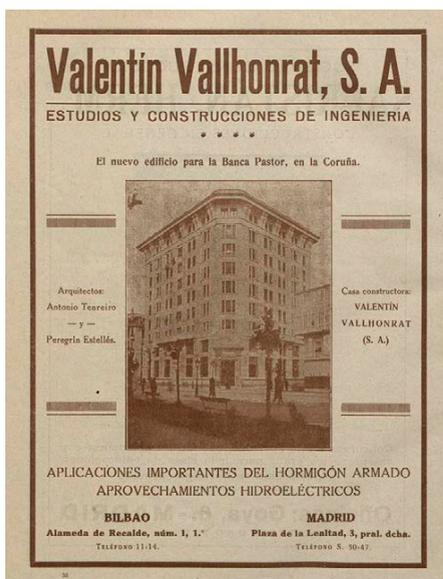


Fig. 11. Anuncio publicitario. Autor desconocido. 1926. *Revista de Arquitectura*, 83 (marzo de 1926)

del mismo la Valentín Vallhonrat S.A. para lo cual, esta última, había nombrado a Clemente Ruiz Maza († 1923) como representante en la ciudad. Las dificultades venían ocasionadas por el lugar de emplazamiento, en la calle Cantón Pequeño, que se encontraba muy próxima al muelle; así, las cimentaciones y estructura se construyeron en nueve meses, obligando al empleo de una potente placa de hormigón armado para la sustentación general, con disposiciones especiales para evitar corrimientos. Por su altura, diez pisos y ático, se le consideraba, según la prensa de la época, “con carácter de verdadero *Titanic*”⁹⁰.

Gran expectación generó, asimismo, la inauguración de la sede de la compañía de seguros La Unión y El Fénix Español, entre las madrileñas calles de Alcalá y Peligros. Esta nueva colaboración con el entonces director de la Escuela de Arquitectura, Modesto López Otero, redactor del proyecto, dio lugar a la construcción de uno de los primeros rascacielos de la capital del país. Claramente influido por el estilo art-decò, y por la expresividad arquitectónica de la Escuela de Chicago, el inmueble, de doce plantas, se levantó entre 1928 y 1931, en el solar resultante del derribo de la vieja casa del Marquesado de la Torrecilla. De entre todos sus elementos compositivos, llamaba la atención la estructura, de hormigón armado, que “fue bien construida por la Sociedad Valentín Vallhonrat. Aunque no tiene nada de extraordinario, es, sin embargo, interesante, por la importancia de la acción

⁹⁰ *La construcción moderna*, 3 (15 de febrero de 1923), p. 42. Para más información acerca del edificio, véase SORALUCE BLOND, José Ramón (et. al.), *El Banco Pastor*, La Coruña, Banco Pastor, 1994.



Fig. 12. *Membrete de carta comercial.* Valentín Vallhonrat S.A. Estudios y construcciones de ingeniería. 1929. En Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife. Identificador 002000/023

del viento sobre el cuerpo elevado y la necesidad de disminuir los espesores buscando diafanidad en espacio tan reducido⁹¹.

La arquitectura asistencial fue, en estas primeras décadas del siglo XX, conquistando las zonas más céntricas de las urbes. La vida en el Madrid de los años finales de los veinte tuvo, también, entre sus escenarios existenciales, los hospitales, consultorios, clínicas, asilos, residencias y los centros de beneficencia, es decir, inmuebles en los que encontrar respuesta a las necesidades sanitarias y de auxilio. En este contexto, se inserta la construcción del Real Dispensario Antituberculoso Victoria Eugenia, en la madrileña calle de Fernando el Católico esquina con Andrés Mellado, cuyo fin fue el de trasladar el antiguo, con sede en la calle del Tutor. La obra, promovida por el Real Patronato de la Lucha Antituberculosa en España y que supuso un coste total de 350 000 pesetas, fue proyectada por el arquitecto logroñés Amós Salvador Carreras y construida por la Valentín Vallhonrat S.A., a la que se le adjudicó por concurso. En la colocación de la primera piedra, oficializada el 10 de junio de 1926, estuvo presente Su Majestad la Reina doña Victoria (1887-1969), entre otras personalidades. La inauguración se celebró el 30 de mayo de 1927, con la asistencia, de nuevo, de Sus Majestades los Reyes don Alfonso (1886-1941) y doña Victoria. La crónica de la época, publicada en el “ABC (Madrid)”, el 1 de junio de 1927, dice así:

“Sus Majestades visitaron todas las dependencias del nuevo edificio, que consta de planta baja y tres pisos, en los que están distribuidas magníficas salas de consulta, rayos X, laboratorios, salón de actos, comedor, cocina, enfermería, etc., y una hermosa terraza para baños de sol.

[...] Tiene instalaciones de calefacción central, agua fría y caliente, lavabos, lavadero mecánico, teléfonos, ascensores, montacargas y motor para aspiración del polvo por el vacío, que acaso sea la primera vez que funcione en España⁹².

En último lugar, se cita uno de los trabajos más singulares de cuantos realizó la Valentín Vallhonrat S.A., si se analiza desde el punto de vista de la protección y conservación del patrimonio cultural. Entre julio de 1928 y octubre de 1930, el ingeniero de minas se mantuvo en comunicación directa

91 *Revista de Arquitectura*, 176 (diciembre de 1933), p. 331.

92 *ABC (Madrid)*, sin número (1 de junio de 1927), p. 19.

con Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), entonces arquitecto restaurador de la ciudad palatina andalusí de la Alhambra, en Granada. Y es que fue este último el encargado de confeccionar un nuevo proyecto destinado a la recuperación del palacio de Carlos V, una singular obra civil renacentista del siglo XVI que no se vería completamente culminada hasta 1958, cuando ocupó el inmueble el Museo de Bellas Artes de la ciudad. Para la intervención mencionada, Leopoldo Torres encargó directamente a la empresa fundada por Vallhonrat la ejecución de una estructura de hormigón armado para cubierta y pisos, así como la subcontratación de la decoración, interviniendo como ingeniero José Marchesi Buhigas, el administrador Francisco Badía y los aparejadores José y Pepe Salvador de la firma constructora (Fig. 12)⁹³.

4. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

La herencia de Valentín Vallhonrat es aún palpable, afortunadamente, en muchas ciudades españolas. Algunas de ellas, como es el caso de Bilbao o Madrid, le deben a este ingeniero de minas y a su empresa, entre una larga nómina de artífices protagonistas, la materialización de su progreso; ya fuera en forma de obras de ingeniería que facilitaban la conducción de agua potable y la generación de electricidad, de talleres en los que encontrar faena, almacenes donde hacer compras o, por ejemplo, de hoteles en los que alojar a los mismos viajeros que, de una manera directa o indirecta, contribuían con su peculio al crecimiento de las urbes. Lo cierto es que el temperamento del ingeniero constructor y su andadura profesional no pueden entenderse, entonces, si no son insertas dentro del marco de la historia política, arquitectónica y técnica del país. En este sentido, se debe señalar, qué duda cabe, que el ámbito de la edificación y el sector de las obras públicas y de la ingeniería civil, considerados tradicionalmente independientes, incidieron de manera directa en la economía nacional española de la primera mitad del siglo XX.

En la trayectoria de la sociedad constructora fundada por Valentín Vallhonrat se adivinan dos etapas fundamentales, en cierto modo antagónicas, si se atiende al volumen de trabajo, o al menos así resulta de los datos manejados para este estudio. Una primera, que va desde su constitución en 1914 hasta, aproximadamente, el año 1928, un periodo brillante en el que se desplegó una variedad de tipologías ingenieriles y arquitectónicas considerable y que interesó todo lo representativo de la firma. La segunda y última de las etapas se corresponde con los años treinta y cuarenta, hasta su disolución, y se caracteriza por ser un momento que acusó una desaceleración importante del dinamismo experimentado en las décadas anteriores; la constructora se

93 Archivo del Patronato de la Alhambra y del Generalife (en adelante APAG). Colección de Planos, identificadores P-000960, P-000961, P-000966, P-000967, P-000970, P-000971, P-008485.

aplicó en pocos pero grandes proyectos, como el del pantano de Ordunte, surgido de las políticas económicas de Miguel Primo de Rivera, y la factoría de la SNIACE, una de las compañías españolas de mayor impronta franquista de cuantas llegaron a fundarse tras el fin de la Guerra Civil. De igual forma, atendiendo de manera generalizada a la localización de las obras, fue frecuente que las de ingeniería hidráulica se localizaran en el País Vasco, o zonas próximas, como ocurrió también en el caso de las instalaciones fabriles, mientras que las de arquitectura propiamente urbana (hoteles, comercios, etc.) se asentaron en la capital del país.

Aunque fueron inusuales los encargos recibidos directamente de la Administración Pública, desarrollándose su mayor labor dentro del sector privado, Valentín Vallhonrat se descubre como un hombre animoso, tenido en cuenta en los círculos influyentes de la época. Precisamente, es interesante resaltar que, por un motivo u otro, la empresa constructora estuvo, en mayor medida a partir de la década de 1920, cerca de los arquitectos más señalados del momento. Así, se debe aceptar que sería complicado comprender estas obras sin la imbricación de profesionales como los arquitectos y los ingenieros y, de igual forma, sin la presencia de materiales innovadores en el momento, como el hormigón armado, cuyos estudios y análisis facilitaron la mejora y desarrollo de los procedimientos en el sector de la construcción.

En conclusión, el estudio de una personalidad tan sumamente atrayente como la de Valentín Vallhonrat concede la posibilidad de acercarse a la historia de la ingeniería y, asimismo, a la de la arquitectura y demás ámbitos de la técnica, que tanta importancia tuvieron en el desarrollo de España. Además, su trayectoria vital se enmarca dentro de un periodo de fuertes cambios y de grandes avances. Desde estas líneas, se pone de relieve la perentoria necesidad de impulsar los estudios y aproximaciones a las biografías de técnicos y empresarios, como el caso de este ingeniero de minas, para avanzar en el conocimiento de la historia de las ciudades y, en general, de todas las facetas que se relacionan con la materialización del progreso, entendido como sinónimo de avances, adelantos y perfeccionamientos en todos los ámbitos posibles de la vida, durante los años de la primera mitad del siglo XX en España.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1906, septiembre, 7

Madrid

Descripción de las aplicaciones de electricidad en las instalaciones de la Real Compañía Asturiana de Minas (Reocín y Udías) y la Sociedad Anónima del Hierro

y del Acero de Santander Nueva Montaña (Santander), así como de las centrales de La Flor (Reocín) y El Pavón (Reocín).

Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Minas y Energía (Universidad Politécnica de Madrid). VALLHONRAT GÓMEZ, Valentín, *Viajes de instrucción, curso de 1905-1906. Aplicaciones de la electricidad en el norte de España*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Minas de Madrid, 1906, pp. 24-34.

Reocín.

Los diversos motores eléctricos existentes en este bien montado taller de preparación mecánica son puestos en acción por corrientes trifásicas y difásicas que proceden de los saltos de La Flor y Pavón de que luego nos ocuparemos.

Las corrientes antedichas llegan bajo una tensión de 5000 y 3000 V. [voltios] respectivamente siendo rebajadas en dos transformadores a 120 V.

Un motor difásico de 15 ca. [corriente alterna] para el taller de construcción de cribas y reparación; otro de 48 ca. mueve el taller de blendas plomizas estando accionada la otra sección (blendas dolomíticas) por uno de 50 ca.

Para elevar el agua destinada al lavado existen bombas centrífugas que conducen motores eléctricos de 50 y 35 c.v. [caballos de vapor] que funcionan a 120 V. produciendo 195 H [caballos de fuerza] y girando a 730 v.; las bombas elevan 8 m³.

La energía necesaria a los aparatos Siemens y Kessler de la separación magnética es proporcionada por un grupo motor trifásico-dinamo.

Esta suministra la energía a 50 V. gastando 8 v A [voltios amperios] y girando a 1450 v.; el motor tiene su arrollamiento en jaula de ardilla y su potencia es de 15 ca.

Para la descripción del taller de preparación mecánica nos referimos a las memorias que en el curso anterior presentamos, así como a las de nuestros compañeros; solamente haremos mención de una novedad introducida.

Nos referimos a la moderna mesa Buss para el tratamiento de finos, de funcionamiento análogo a la Wilfley aunque según los encargados de su manejo de mejores resultados; trata 1 ½ Ton. [toneladas] por hora.

Nueva Montaña.

En esta interesante y moderna fábrica siderúrgica, donde acaso por primera vez en España se ha aplicado el gas de altos hornos, convenientemente depurado, al movimiento de motores, pueden estudiarse variadas aplicaciones de la electricidad.

El gas después de atravesar un completo y bien estudiado sistema de aparatos de depuración (descrito por nosotros en nuestra memoria del curso pasado) pone en juego tres motores sistema Letombe, de disposición monotriplex, de 200 c.v., que accionan a su vez dinamos de 127 Kw. [kilovatios] produciendo 250 v. 508 Amp. y girando a 155 v.

Esta energía se aprovecha para el alumbrado y para el movimiento de motores que accionan diversos aparatos tales como el monta-cargas, cono y tolva (aparato de carga), etc.

Un motor de corriente continua mueve un alternador difásico de tres hilos, pomo-polar y de carrete magnetizante único; funciona a 5000 V. entre dos hilos de línea y proporciona energía para el alumbrado de diversos puntos; su potencia es de 100 KW.

Existe otro grupo motor-dinamo de 200 KW. que funciona como transformador elevador de 250 V. a 600 V. que es la tensión que se aplica a los motores del tranvía de Camargo, cuyo recorrido es de 7 Km. [kilómetros] y tiene su línea alimentada por dos feeders. También puede verse una batería de acumuladores sistema Tudor cuya capacidad es de 500 Amp.-hora.

Las locomotoras eléctricas que no han dado resultado, por su escasa potencia, están provistas cada una de dos motores de 40 c.v. auto-excitados en serie; como freno eléctrico envían la corriente a las resistencias de arranque.

Central de La Flor.

Situada a unos cinco kilómetros de Torrelavega tiene tres grupos de turbina alternador.

Aquellas son Voith, una de 265 c.v. y las otras dos de 120 c.v. dando respectivamente 172 v. y 210 v.; funcionan sumergidas teniendo el tubo de descarga de hormigón.

El regulador de las turbinas es de servomotor mecánico; por su ingeniosa disposición lo describimos a continuación.

El eje de la turbina que mueve el regulador de bolas (véase la figura) transmite su movimiento por medio de la correa dibujada de trazos en la figura a la rueda a que es loca; la correa puede pasar por la acción de una horquilla h a las poleas b o e; las cuales como se indica convenientemente hacen girar en sentido contrario al eje y que a su vez mueve el z que es el que por transmisión adecuada arrastra el platillo a donde van colocados los álabes [álaves] del distribuidor.

El movimiento de la horquilla es producido por el eje mn sujeto por dos traviesas al pq, moviendo a su vez el primero cuando lo hacen uno de los platillos rr unidos a él por las piezas ss y ss.

Finalmente, estos platillos se mueven cuando son chocados por las camas e animadas de un movimiento constante de giro y de otro de traslación que le comunica la palanca f unida al manguito donde ellas están implantadas, palanca que como lo indica la figura está enlazada con el regulador.

El mecanismo para evitar la hiperregulación es ingenioso y aprovecha de una manera sencilla los elementos necesarios al regulador, ya descritos; está formado por el piñón g, la rueda h y el eje pq que es tuerca del de la rueda h.

Para explicar su funcionamiento supongamos que por una variación de su velocidad se rompe el equilibrio y el regulador accionando del modo explicado la cama hace que por su choque con el platillo superior el eje gire de tal manera que la correa venza sobre la rueda b; este acciona al distribuidor en el sentido conveniente, pero al mover la rueda e hace que esta mueve la q por la transmisión que se ve, esta la h y que finalmente el eje-tuerca pq se eleve cesando el contacto con la cama y volviendo a la posición de equilibrio.

Si por el contrario la cama hubiera accionado el disco inferior y la correa hubiera venido sobre la rueda e que es loca, esta arrastra al piñón d loco también, pero que moviendo piñón f hace que se mueva el e y con este el eje xy, que acciona el distribuidor; pero también acciona y de una manera inversa al caso primero la rueda h y su eje que al hacer descender el eje pq restablece el equilibrio.

Estas turbinas están directamente unidas por embrague elástico a su respectivo alternador; son estas de inductor móvil y de inducido fijo trifásico devanado en estrella y han sido contruidos por la A.E.G.; funcionan a 5000 V. dan 500 v., su frecuencia es de 50 y $\cos \varnothing$ [coseno] = 0.9; las excitatrices funcionan a 110 V.

Una derivación del río Saja que puede llegar a 3000 ls. [litros] hecha 500 m. [metros] aguas arriba de la central alimenta, por un canal de esta longitud, que arranca de la presa correspondiente; tiene 2,20 m. de anchura y 8 m. de altura. La energía es conducida a Torrelavega, a Reocín y a Udías.

La Central del Pavón, situada también sobre el río Saja y más próxima de Torrelavega, tiene dos turbinas Voith de 150 c.v. que hacen marchar dos alternadores difásicos de Schuckert; una línea para alumbrado llega hasta Comillas (12 Km) y otra suministra la energía a varios motores del lavadero de Mercadal.

Udías.

La R.C.A. explota este criadero de la misma naturaleza que el de Reocín y situado a 15 Km de Torrelavega.

Del último nivel de trabajo se eleva el mineral por medio de un motor trifásico de 125 V. y 40 Amp. con transmisión por eje intermedio hasta el tambor cilíndrico donde se arrolla el cable. Otro motor de 125 V. y 20 Amp. mueve el taller de preparación mecánica y un tercero de 125 V. y 60 Amp. una bomba Weisse y Monski de tres émbolos y gran velocidad que eleva el agua, desde el valle a 90 m. de altura, necesaria para el lavadero.

El alumbrado interior de las galerías, el de los hornos de calcinación y los de otros servicios son eléctricos y de incandescencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO PEREIRA, José Ramón, "Los orígenes del hormigón armado en la arquitectura española", *Labor & Engenho*, 2 (2013), pp. 5-16, [consulta: 22 de agosto de 2019], disponible: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/labore/article/view/171/pdf_84
- BASEGODA NONELL, Juan, "El hormigón armado", en MORALES MARÍN, José Luis (ed.), *Historia de la arquitectura española*, vol. V, Zaragoza, Exclusivas de Ediciones – Planeta, 1987, pp. 1802-1807.
- BERNAL RODRÍGUEZ, Antonio Miguel, "Ingenieros-empresarios en el desarrollo del sector eléctrico español. Mengemor, 1904-1951", *Revista de Historia Industrial*, 3 (1993), pp. 93-126, [consulta: 22 de agosto de 2019], disponible: <https://www.raco.cat/index.php/HistoriaIndustrial/article/view/62480/84793>
- BURGOS NÚÑEZ, Antonio, *Los orígenes del hormigón armado en España*, Madrid, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, 2009.
- CATALÁN VIDAL, Jordi, "Economía e industria: la ruptura de posguerra en perspectiva comparada", *Revista de Historia Industrial*, 4 (1993), pp. 111-143.
- Cinema El Cisne o Chueca (1924-1973), [consulta: 26 de agosto de 2019], disponible: <https://cinesdemadrid.blogspot.com/2012/05/cinema-el-cisne-o-chueca-1924-1973.html>
- DOMOUSO DE ALBA, Francisco José, *La introducción del hormigón armado en España:*

- razón constructiva de su evolución*, 2 vol., Madrid, Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónicas (Escuela Técnica Superior de Arquitectura), 2015.
- El Cine del Callao (El primer cine de Luis Gutiérrez Soto), [consulta: 26 de agosto de 2019], disponible: <https://cinesdemadrid.blogspot.com/2010/02/el-cine-del-callaoel-primer-cine-de.html>
- GRAUS ROVIRA, Ramón; MARTÍN NIEVA, Helena y ROSELL AMIGO, Juan Ramón, "El hormigón armado en Cataluña (1898-1929): cuatro empresas y su relación con la arquitectura", *Informes de la construcción*, 546 (2017), pp. 1-13, [consulta: 22 de agosto de 2019], disponible: <http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/5845/6814>
- HOYO MAZA, Sara del, "Vínculos industriales entre España e Italia: creación y primeros pasos de la SNIACE (1938-1946)", *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 22 (junio de 2015), pp. 1-20, [consulta: 22 de agosto de 2019], disponible: https://www.studistorici.com/2015/06/29/delhoyo-maza_numero_22/
- MARTÍN NIEVA, Helena, "La introducción del hormigón armado en España: las primeras patentes registradas en este país", en GRACIANI GARCÍA, Amparo; HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago; RABASA DÍAZ, Enrique y TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (eds.), *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Sevilla, 26-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Instituto Juan de Herrera – SedHc – Universidad de Sevilla – Junta de Andalucía – COAAT Granada – CEHOPU, 2000, pp. 673-680.
- PÁEZ BALACA, Alfredo, "Cincuenta años de hormigón armado en España", *Revista de Obras Públicas*, 2892 (1956), pp. 201-209.
- PEÑA BOEUF, Alfonso, "Un siglo de hormigón armado en España", *Revista de Obras Públicas*, 2857 (1953), pp. 23-32.
- Personajes ilustres*, Ayuntamiento de Almodóvar del Campo (Ciudad Real), [consulta: 22 de agosto de 2019], disponible: <https://www.almodovardelcampo.es/historia/personajes-ilustres/>
- PUCHE RIART, Octavio y ORCHE GARCÍA, Enrique, "Valentín Vallhonrat y Gómez (Almodóvar del Campo, Ciudad Real, 1884 – Plencia, Vizcaya, 1965)", *Llull. Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 62 (2005), pp. 545-550.
- PUCHE RIART, Octavio y ORCHE GARCÍA, Enrique, "Valentín Vallhonrat y Gómez (Almodóvar del Campo, Ciudad Real, 1884 – Plencia, Vizcaya, 1965)", *Industria y Minería*, 366 (2006), pp. 39-41.
- ROSELL COLOMINA, Jaume y CÁRCAMO MARTÍNEZ, Joaquín, *La fábrica Ceres de Bilbao. Los orígenes del hormigón armado y su introducción en Bizkaia*, Bilbao, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Vizcaya, 1995.
- SAGARNA ARANBURU, Maialen, "Si el huevo o la gallina fue primero. La evolución de las técnicas constructivas del hormigón armado y la transformación del lenguaje arquitectónico", en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago (coord.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Valencia, 21-24 de octubre de 2009)*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, pp. 1285-1296.
- SORALUCE BLOND, José Ramón (et. al.), *El Banco Pastor*, La Coruña, Banco Pastor, 1994.

- TAMAMES GÓMEZ, Ramón, *Introducción a la economía española*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- TORRES VILLANUEVA, Eugenio, "Las grandes empresas constructoras españolas. Crecimiento e internacionalización en la segunda mitad del siglo XX", *Información Comercial Española (ICE). Revista de economía*, 849 (2009), pp. 113-127.
- URRUTIA Y LLANO, José María, "Los ingenieros de minas vascongados ilustres", *Industria Minera*, 208 (mayo de 1981), pp. 10-11.
- VALLHONRAT GÓMEZ, Valentín, *Apuntes de hormigón armado*, Madrid, Litografía de F. Villagrasa, 1924.
- VALLHONRAT GÓMEZ, Valentín, *Curso de resistencia de materiales corregido en 1950 por D. Jesús Langreo*, 3 vol., Madrid, Escuela Especial de Ingenieros de Minas de Madrid, 1950.
- Valentín Vallhonrat y Gómez, ingeniero y constructor. Parte 1: de la Mancha a Bilbao, [consulta: 22 de agosto de 2019], disponible: <http://www.aperos.es/2018/11/valentin-vallhonrat-y-gomez-ingeniero-y.html>
- Valentín Vallhonrat y Gómez, ingeniero y constructor. Parte 2: la década prodigiosa y el declive, [consulta: 22 de agosto de 2019], disponible: <http://www.aperos.es/2018/12/valentin-vallhonrat-y-gomez-ingeniero-y.html>
- VALLHONRAT GÓMEZ, Valentín, "Las centrales de reserva como compensadoras de fase", *Revista minera, metalúrgica y de ingeniería*, 2116 (1907), pp. 298-300.
- VALLHONRAT GÓMEZ, Valentín, *Viajes de instrucción, curso de 1905-1906. Aplicaciones de la electricidad en el norte de España*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Minas de Madrid, 1906.
- VICIOLA Y GARAMENDI, Juan Luis de, *Anuario del comercio, industria, profesiones y tributación del País Vasco*, Bilbao, Centro de Turismo y Fomento de Vizcaya, 1930.
- VILLAR IBÁÑEZ, José Eugenio, "Embarcaciones portuarias y tráfico marítimo en los puertos de Bilbao y Pasajes", *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, 2 (1998), pp. 407-416.
- VV.AA., *II Centenario de la Escuela de Minas de España (1877-1977)*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Ingeniería de Minas, 1979.

Agustín Ibarrola: exposiciones nacionales e internacionales (1963-1969): su difusión a través de Radio España Independiente

Agustín Ibarrola: national and international art exhibitions (1963-1969): broadcasting through Radio España Independiente

Lucas LORDUY-OSÉS

Universidad de Cantabria
Departamento de Historia moderna y contemporánea
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo
Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander
lucaslorduy@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0557-206X>

Fecha de envío: 21/5/2019. Aceptado: 21/10/2019.

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 191-240

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2019.sep.02.05>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación de doctorado en Geografía e Historia de la Universidad de Cantabria (EDUC): "Agustín Ibarrola: lo político en el arte"

Resumen: El pintor y grabador vasco Agustín Ibarrola fue condenado en el año 1962 a nueve años de reclusión por su activismo político en contra del régimen franquista. Durante su internamiento en la prisión de Burgos realizó una obra artística clandestina de indudable valor testimonial, que gracias a una red de apoyo del Partido Comunista de España y otras organizaciones internacionales en pro de los derechos humanos sería expuesta en Londres, Amsterdam, Bolonia, París, Frankfurt y otras ciudades europeas entre 1963 y 1969. Estas exposiciones solo fueron conocidas en España a través de Radio España Independiente, emitiendo desde Bucarest.

Palabras clave: Agustín Ibarrola; represión franquista; Partido Comunista de España (PCE); Radio España Independiente.

Abstract: The Basque painter and engraver Agustín Ibarrola was sentenced in 1962 to nine years of imprisonment for his political activism against the Francoist regime. During his captivity in the prison of Burgos he made an underground artistic work of unquestionable testimonial value, which was exhibited in London, Amsterdam, Bologna, Paris, Frankfurt and other European cities between 1963 and 1969, due to the support network of the Communist Party of Spain and other international organizations for human rights. These exhibitions were only known in Spain through Radio España Independiente, which broadcasted from Bucharest.

Keywords: Agustín Ibarrola; Francoist repression; Communist Party of Spain; Radio España Independiente.

“Madrid, 21 de septiembre de 1963

Mr. David Goldstein (Wilson House, Sussex Gardens, Paddington, London W.2. England)

Envío respuestas relativas al penado Agustín Ibarrola Goicoechea, que me han sido facilitadas por los Servicios competentes del Ministerio de Justicia: 1) Fue condenado por sentencia firme de fecha 22 de septiembre de 1962. Sumario nº 878/62; como autor del calificado delito de rebelión en grado consumado y sin circunstancias modificativas, a la pena de nueve años de prisión [...] 2) El indulto de 24 de junio de 1963 es susceptible de reducir la pena que le fue impuesta por el Tribunal sentenciador en una cuarta parte [...] No hay constancia de que hasta la fecha haya solicitado el interesado la aplicación del expresado indulto [...] Actualmente reduce su pena por el trabajo, en la cuantía de un día por cada dos de trabajo”¹.

1. AGUSTÍN IBARROLA Y RADIO ESPAÑA INDEPENDIENTE

El texto anterior se corresponde con el extracto de una carta remitida por Manuel Fraga Iribarne, Ministro de Información y Turismo de España, al hispanista británico Mr. David Goldstein² en contestación a otra anterior de éste en la que se interesaba por la situación del artista Agustín Ibarrola encarcelado en la prisión de Burgos. La preocupación por el estado de Ibarrola provenía de la alarma internacional en determinados círculos intelectuales europeos por los presos políticos en España³, impulsada por organizaciones como la británica *Appeal for Amnesty in Spain* (Londres)⁴.

1 Carta –copia– de Manuel Fraga Iribarne, Ministro de Información y Turismo de España dirigida a Mr. David Goldstein (Londres), fechada en Madrid el 21 de septiembre de 1963; Archivo General de la Administración (AGA, en adelante), Alcalá de Henares (Madrid). Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

2 Sobre David Goldstein, véase GAUR, Albertine, “Remembering David Goldstein”, *The electronic British Library Journal*, 1989, pp. 7-17, [consulta: 4 de mayo de 2019], disponible: <https://www.bl.uk/eblj/1989articles/pdf/article1.pdf>

3 Entre los artistas e intelectuales presos en el penal de Burgos se encontraban la pintora y grabadora María Francisca Dapena, Gonzalo Villate –esposo de la anterior–, Antonio Giménez Pericás, Vidal de Nicolás, Enrique Múgica Herzog, Nicolás Sartorius, y otros muchos. El movimiento internacional en favor de ellos se desarrollaría también en Italia, a partir de la intervención/denuncia del crítico de arte Vicente Aguilera Cerni en el XIII *Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d’Arte* (Rimini, Italia, septiembre de 1963) en relación a la situación de Agustín Ibarrola y Antonio Giménez Pericás. Véase, BARREIRO, Paula, *La abstracción geométrica en España*, Madrid, CSIC, 2009, p. 310.

4 *Appeal for Amnesty in Spain* fue una organización en pro de los derechos humanos creada en 1961 por el abogado británico Peter Benenson, muy sensible a la situación que se vivía en la España franquista y otros países como Portugal bajo la dictadura de Salazar. Su punto de partida sería la manifestación en Londres, el 10 de julio de 1960, de unos 5000 exiliados españoles en protesta por la visita a Reino Unido del ministro español de Asuntos Exteriores,

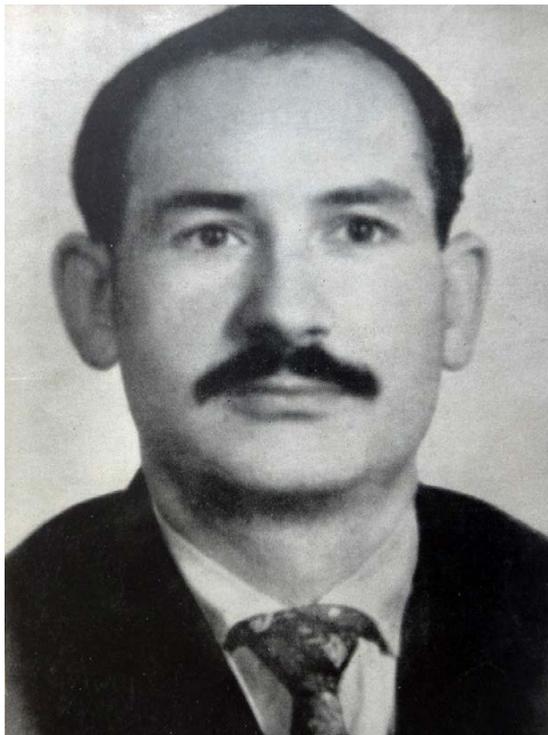


Fig. 1. Fotografía de Agustín Ibarrola. H. 1962. Colección particular

En la carta en cuestión el ministro español se limitaba a informar al intelectual británico sobre la situación penal de Ibarrola, obviando toda una serie de consideraciones que le había notificado previamente el Ministerio de Justicia, a saber:

“1) Fue condenado por sentencia firme [...] En el resultado de los hechos probados de la sentencia se dice que este penado de significación comunista, residente en Francia durante largos períodos de tiempo, desplegó gran actividad de propaganda de las ideas marxistas en España, principalmente en los primeros meses de 1961. Remitía diariamente escritos a la Emisora del comunismo ‘Radio España Independiente’, tratando de desprestigiar el régimen político establecido; enlazó con instructores de la Organización venidos de Francia para facilitarles información y deliberar sobre las actividades de los miembros comunistas; recibió y difundió propaganda comunista y fue colaborador muy

Fernando María Castiella. A su vez sería el germen de *Amnesty International*, fundada por Benenson un año después. Véase, “30 años de amnistía Internacional en España”, [consulta: 4 de mayo de 2019], disponible https://www.es.amnesty.org/fileadmin/_migrated/content_uploads/30_aniversario.pdf



Fig. 2. *Pinturas y grabados. Portada y contraportada ("Arrantzales")*. Junio de 1962. Bilbao, Sala Illescas

destacado de la Organización comunista en la marcha de los acontecimientos laborales de mayo de 1962, distribuyendo 13 000 pts. entre familiares de los huelguistas; en todo momento se jactó de sus ideas marxistas [...] 2) Actualmente reduce su pena por el trabajo"⁵.

El pintor y grabador Agustín Ibarrola –Bilbao, 1930– (Fig. 1) había sido detenido el día 13 de junio de 1962 por su participación en los movimientos obreros de Vizcaya como sindicalista de Comisiones Obreras de Euskadi⁶, habiendo sido sometido previamente a seguimientos por su ideología comunista. Esta detención sería comunicada a la opinión pública mediante una nota de prensa firmada por el gobernador civil de Vizcaya que decía entre otras cuestiones:

“Durante los últimos meses el comunismo ha prestado una especial atención a la provincia de Vizcaya, habiendo intentado alterar la normalidad de la vida en varias ocasiones [...] Últimamente el Comité central del partido comunista español, radicado en Praga, decidió montar una operación de gran altura

5 Nota apócrifa, sin fecha, del Ministerio de Justicia dirigida al Ministro de Información y Turismo, informando sobre el penado Agustín Ibarrola Goicoechea; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

6 En ese año, 1962, había un importante malestar en las fábricas de Vizcaya; se celebraban muchas asambleas de obreros y el movimiento de Comisiones Obreras estaba adquiriendo fuerza. Las precarias condiciones salariales con las que vivían los trabajadores les hizo reaccionar de manera colectiva con importantes huelgas, que se realizaron a lo largo de la primavera y el verano de aquel año. Esta situación implicaba a los sectores más comprometidos de la sociedad en la lucha contra la dictadura, como los artistas del movimiento Estampa Popular. En ese ámbito, Agustín Ibarrola participaría en su doble faceta de artista y de sindicalista de Comisiones Obreras de Euskadi.

sobre nuestra provincia. Para ello resolvió enviar a uno de sus propios miembros con personalidad y documentación falsas. La designación recayó en la persona de Ramón Ormazábal Tife, cuyos antecedentes comunistas y actuación durante nuestra guerra de Liberación son de sobra conocidos. Introducido en Vizcaya, Ramón Ormazábal se puso en relación personal con Agustín Ibarrola Goicoechea, a quien había conocido anteriormente en París, para hacerle cargo con carácter permanente de la organización y la actividad del partido. Descubiertas por la Jefatura superior de Policía estas maquinaciones, se ha procedido a la detención de ambos [...] Como es costumbre en el partido comunista, siempre que las detenciones recaen en dirigentes suyos destacados, también en esta ocasión ha desencadenado una gran campaña de propaganda, pidiendo la libertad de los detenidos en Vizcaya [...] En años anteriores y en otras provincias españolas la campaña de protesta fue orientada [...] a marcar en las paredes la letra 'A', inicial de amnistía [...] ahora se aconseja grabar la inicial 'A' de Azkatasuna [Libertad] este Gobierno civil ha considerado oportuno informar a la opinión pública de la existencia de tales maquinaciones, del verdadero origen de la propaganda que actualmente se hace y la clase de detenidos por quienes dicha propaganda aboga”⁷.

Ibarrola acababa de inaugurar con éxito de público una exposición individual en la Galería Illescas (Bilbao, 7-17 de junio de 1962) –exposición que sería automáticamente clausurada tras su detención– con pinturas y grabados de temática diversa que aludían al mundo del trabajo, las fábricas, los caseríos y los *arrantzales* (Fig. 2), como afirmación de su interés por lo propiamente vasco. Junto a ello había grabados que mostraban cierta carga política con mensajes en cuanto a las bases americanas en España y sobre la actividad represiva del régimen franquista, aunque “la obra dura, de testimonio y denuncia quedó en casa”⁸.

La detención se fundamentaría documentalente por su consideración como agitador del Partido Comunista y por su actividad subversiva durante los conflictos laborales en la industria de Vizcaya habiendo, supuestamente, servido de informador “a la conocida (y comunista) Radio España Independiente (REI) así como a otras agencias de noticias extranjeras”⁹.

Tras su arresto, Ibarrola fue conducido a comisaría, donde le retuvieron durante veintiún días “de horror”, siendo torturado y coaccionado de diver-

7 “Detención de dos comunistas en Bilbao”, Nota de prensa firmada por el Gobernador Civil de Vizcaya, *ABC* (Madrid), 22 de julio de 1962, p. 68.

8 ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte vasco de postguerra, 1950-1977, de Aránzazu a la Bienal de Venecia)*, San Sebastián, L. Haranburu Editor, 1978, pp. 141-142.

9 Diligencia nº 2939 del Inspector Jefe de la Brigada Regional de Investigación Social (Jefatura Superior de Policía de Bilbao) y encomendada al Grupo Primero de dicha Brigada. Citado por HARO, Noemi de, “Voces de seda. Las pinturas clandestinas de Agustín Ibarrola”, *Archivo Español de Arte*, 355 (2016), pp. 300-301.

sas formas¹⁰. Una de las “causas” de las torturas a las que fue sometido sería el haber colaborado como corresponsal de la agencia France-Press en Bilbao en la difusión informativa del movimiento huelguístico, enviando crónicas a dicha agencia de noticias. Como relataría Ibarrola:

“Mandaba las crónicas de las huelgas cada día, de formas superclandestinas. Había que tener audacia [...] tenía que poner una conferencia a la agencia en Madrid, dar noticias de cómo estaba el movimiento obrero, fábricas paralizadas, parados, etc. Todos estos datos los lograba en colaboración con Mari Dapena [pintora y grabadora] y Mari Luz, mi mujer, que se zapateaban cada día la ría y las zonas industriales en busca de datos. Yo tenía que recopilar todo eso y transmitirlo a velocidades de vértigo porque me temía que la policía pudiera detectar el lugar de la llamada [cafés, bares, tiendas, lugares insólitos...] Tenía que localizar en Madrid, a una persona que era la única a la que podía dar esa información. Era la única persona de France-Press que respetaba lo que yo transmitía”¹¹.

Sin embargo no existía –ni existe– constancia documental conocida, ni de ningún otro tipo, que apuntara a Ibarrola como informador directo de Radio España Independiente (REI, en adelante). Esta equivocada, y falsa, imputación de las autoridades policiales y judiciales del régimen se debería posiblemente a que Agustín Ibarrola era foco habitual de los noticiarios de REI –existía un actividad continua de escuchas de esta emisora de radio por parte de funcionarios policiales– en relación a su actividad artística¹².

REI –conocida popularmente como “La Pirenaica”– era una emisora de radio fundada a instancias de la Internacional Comunista en julio de 1941 con el objetivo de denunciar a través de las ondas la complicidad del franquismo con el nazifascismo y difundir la lucha de los miembros del Partido Comunista de España (PCE, en adelante) contra la represión que ejercía el régimen y los diferentes organismos creados para ello. Dirigida inicialmente por la periodista y lideresa comunista Dolores Ibarruri y emitiendo desde

10 Ibarrola declararía posteriormente: “Me hicieron creer que mi padre estaba siendo torturado también. Las torturas fueron psicológicas –una gran parte de ellas– y físicas. Nos pegaron hasta despellejarnos. El pellejo lo teníamos fuera de su sitio; teníamos partes del cuerpo en carne viva. Yo orinaba sangre muchos días. Utilizaban con nosotros látigos blandos y golpeaban de forma técnica, con golpes bien pensados, dolorosos. Las sesiones se prolongaban hasta que nos desmayábamos. Debo decir que aunque me costaba bastante desmayarme ¡que larga se hace la tortura!...” ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola ¿un pintor maldito?...*, p. 145.

11 ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola ¿un pintor maldito?...*, pp. 143-144.

12 Los funcionarios policiales que realizaban escuchas de las emisiones de REI emitían a la superioridad, al día siguiente, resúmenes más o menos detallados de las mismas, debidamente referenciados con fecha, número e iniciales del redactor del resumen y escribiente, lo que se pondrá de manifiesto a lo largo de todo este trabajo con los extractos de las escuchas de REI relativas a Agustín Ibarrola.

Moscú¹³, ésta le añadió el adjetivo de “Estación pirenaica” para desafiar al régimen franquista por medio de su supuesta proximidad junto a la frontera española. Establecida posteriormente en Bucarest en 1955 –hasta su clausura en 1977– y bajo la dirección del periodista Ramón Mendezona, tuvo como misión difundir la nueva política del PCE basada en el impulso de la movilización ciudadana como eje fundamental de la resistencia contra el franquismo¹⁴. Desde entonces REI optó por atemperar su tono netamente propagandístico y triunfalista de sus primeros tiempos –lo que había facilitado ser tachada de exagerada o mentirosa por parte de la contrapropaganda del régimen– para convertirse en portavoz no sólo de los comunistas, sino también de la gente del pueblo que de manera personal o ligada a grupos políticos, empezaba a protestar contra los abusos, la corrupción y las dificultades económicas en las que vivían bajo el régimen franquista.

La redacción de REI en Bucarest recibía télex de las principales agencias internacionales de noticias, como TASS, France Press, Reuters, UPI, AP, Prensa Latina, etc., con informaciones que eran leídas, seleccionadas, traducidas y utilizadas al máximo tanto en sus boletines de noticias como en sus programas. Acudía también a otras fuentes como las agencias informativas que operaban en España –como EFE– y a las emisiones de la BBC o Radio France. Aparte de las agencias internacionales, llegaban informaciones del interior del país y del extranjero proporcionadas por las organizaciones del PCE¹⁵ que eran las fuentes más sustanciosas e importantes de noticias para REI. Estas informaciones que llegaba prácticamente de todas las provincias españolas, eran a veces subjetivas y parciales, no obstante aportaban una idea bastante real de lo que pasaba en España.

13 La ubicación de REI, por su carácter clandestino, fue siempre secreta. En otoño de 1941 debido al cerco nazi se trasladó de Moscú a la ciudad de Ufá (Bashkiria), en abril de 1934 regresó a Moscú emitiendo desde esa ciudad hasta el año 1955.

14 Se trataba básicamente de potenciar las posibilidades legales de lucha utilizando los propios organismos oficiales franquistas, desde los sindicatos hasta los colegios profesionales o las parroquias– se había llegado a la conclusión de que al franquismo solo se le podía vencer desde dentro– para sacar a la luz pública el mayor número posible de problemas y organizar acciones reivindicativas en torno a ello. Estas acciones que casi siempre acababan en enfrentamientos con la autoridad, impulsaban a su vez otras nuevas acciones en este caso contra la represión. Véase, PLANS, Marcel, “Radio España Independiente, ‘La Pirenaica’”. Entre el mito y la propaganda”, en BASSETS, Lluís (Ed.), *De las ondas rojas a las radios libres, Texto para la historia de las radios*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 120-121.

15 Las formas de hacer llegar la información a Bucarest fueron muy variadas. Había lo que en el argot de REI se llamaban “palomas”, es decir, militantes que viajaban de París a Bucarest con una cartera llena de papeles, grabaciones, periódicos, etc; este material se preparaba semanalmente en la capital francesa clandestinamente y se transportaba en el interior de maletas de doble fondo, en coches de turistas franceses, etc. Todo ello contaba con la colaboración del Partido comunista francés. PLANS, Marcel, “Radio España Independiente” ..., pp. 128-129.

A partir de 1963 REI contaría también con una red de colaboradores/oyentes que hacían llegar a la emisora, mediante cartas¹⁶, noticias y denuncias de la situación social, política y económica no solo de España sino también de la emigración española y el exilio en Europa occidental y México. Para ello se estableció un sistema que ofrecía cierta seguridad tanto para mantener la clandestinidad de la emisora como el anonimato de los informadores. Como la práctica totalidad de estos no conocían la ubicación –dirección postal– de la emisora, ni tenían contacto con militantes relevantes del PCE que pudieran actuar como intermediarios, la propia emisora indicaba a los oyentes –en sus programas informativos– que sus cartas las debían dirigir al periódico francés *L’Humanité* (Boulevard Poissonnière, 6, París) y a la *Revista Internacional* (Sadová, 3, Praga, Checoslovaquia) que actuaban como colaboradores de REI, aunque por razones obvias la mayoría de las misivas se enviaban a la primera dirección.

Con una estructura fija –emisiones a las 8 horas, 15 h., y de 17-24 cada hora– REI emitía boletines de noticias junto a un editorial diario, seguido de una serie de crónicas y comentarios sobre problemas obreros, del campo, la universidad, los intelectuales o sobre la represión a estos, siendo siempre destacadas las huelgas, manifestaciones o acciones en contra del régimen. Se cerraban estos bloques con comentarios de política internacional dedicados a los temas más candentes del momento, como la guerra de Vietnam, las huelgas en Francia, en Italia, etc., la revolución cubana, los conflictos del Tercer Mundo y, por supuesto, los logros del mundo socialista en terrenos tan variados como el económico, el cultural e incluso el deportivo¹⁷.

La reacción del régimen franquista contra REI se basaría primeramente en una acción directa para anular la cobertura de la señal radiofónica y evitar que sus emisiones fueran oídas con claridad, mediante interferencias que trataban de ocultar las voces de los locutores con pitidos y zumbidos. Todo ello se conseguía parcialmente pues los oyentes fueron aprendiendo a manejar el dial de onda corta eligiendo los horarios y lugares más propicios para oír suficientemente las emisiones. Este tipo de actuación del régimen franquista contra REI se puso de manifiesto especialmente durante el mandato de Manuel Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo¹⁸

16 El Archivo Histórico del Partido Comunista de España (AHPCE –en adelante–, Madrid) es depositario de las más de 15 000 cartas de radioyentes dirigidas a esa emisora informando de la situación en la España franquista. Véase, BALSEBRE, Armand y FONTOVA, Rosario, *Las cartas de La Pirenaica. Memorias del antifranquismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2014.

17 Los textos originales leídos en estas emisiones de REI se encuentran en la actualidad en el Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca), así como, digitalizados, en el Archivo Histórico del Partido Comunista de España (AHPCE, en adelante, Fondo REI).

18 El Ministerio de Información y Turismo (MIT, en adelante) se creó por Decreto-Ley de 19 de julio de 1951, por el que se reorganizó la Administración Central del Estado. El Decreto 15

(MIT, en adelante) entre 1962 y 1969, actuando con importantes recursos para atacar la señal radiofónica de REI y contraprogramar en las radios del régimen. A este respecto cabe destacar que coincidiría prácticamente el nombramiento de Fraga como ministro en 1962 con la reorganización del Servicio de Interferencia Radiada (SIR) –creado por Luis Carrero Blanco en 1941– tras el éxito comunicativo de REI en la información sobre las recientes huelgas de la minería asturiana, concordando también con la obtención de créditos específicos de los presupuestos del Estado para la construcción de equipos de interferencias, a lo que se uniría la colaboración del Gobierno norteamericano, mediante sus propios equipos de interferencias en sus bases en territorio español –como la de Tentegorra, en Cartagena– y su potente emisora de propaganda anticomunista *Radio Liberty* situada en la playa de Pals (Girona)¹⁹.

Otra actuación en relación a REI por parte del régimen franquista consistió en realizar las escuchas, ya citadas, de sus emisiones por parte de funcionarios al efecto que transcribían por escrito lo escuchado y en un máximo de dos días remitían a la superioridad –en el MIT– referenciando siempre sus transcripciones con las iniciales de los nombre y apellidos de los ejecutantes de las escuchas y de los transcritores de las mismas, al modo habitual –del tipo: ABC/abc– en la Administración en esa época. Este sistema de escuchas de las emisiones de REI tendría especial trascendencia porque, entre otras cuestiones, servía para controlar las actividades de los opositores y desafectos al régimen. En el caso de las escuchas realizadas o encargadas por el MIT que afectaban a artistas o intelectuales controlados por ese ministerio, sus transcripciones se incluían en los dossiers personales junto a otras documentaciones, todo ello con el mismo objetivo de control. Este sería el caso de Agustín Ibarrola, constituyendo las transcripciones de las escuchas de REI en las que se hacía referencia a su trabajo artístico y actividad opositora parte de su dossier personal en el MIT (Madrid)²⁰.

de febrero de 1952 (BOE nº 55, de 24 de febrero de 1952, pp. 851-853.) estableció su estructura orgánica otorgándole competencias en prensa, información, radio y televisión –control de los medios de información y comunicación–, así como de cine y teatro –control de cultura– y turismo. Entre el MIT y el Ministerio de Educación Nacional (MEN), éste con competencia las bellas artes, patrimonio artístico y museos, existía una atípica distribución de competencias, que como se verá nunca estuvieron perfectamente delimitadas, aunque en principio deberían responder al criterio según el cual la materia cultural educativa correspondía al MEN y lo que se concebía como cultura popular y sus medios de difusión –y la información–, correspondía al MIT.

19 BALSEBRE, Armand y FONTOVA, Rosario, *Las cartas de La Pirenaica...*, pp. 27-37

20 En depósito actualmente en el AGA, Alcalá de Henares, Madrid, dossier Sig. (03)107.000-42/8801, nº 11.

Estas emisiones radiofónicas hacían alusión fundamentalmente a las exposiciones internacionales de la obra clandestina²¹ –pinturas, grabados y dibujos– de este artista en Londres, Amsterdam, Bolonia, París, etc., entre los años 1963 y 1965, realizada en la prisión de Burgos, junto a la denuncia de su situación como preso político y de las duras condiciones carcelarias a las que estaba sometido. De esta manera REI se constituyó como la única fuente de conocimiento para España de estas exposiciones internacionales que de otra manera habrían quedado totalmente silenciadas.

2. EXPOSICIÓN “DRAWINGS FROM BURGOS JAIL, AGUSTÍN IBARROLA”²² (ST. GEORGE’S GALLERY, LONDRES, 9-19 DE DICIEMBRE DE 1963)

Tras su arresto en junio de 1962 y después de pasar veintiún días en detención incomunicada en la comisaría de Bilbao, Agustín Ibarrola fue trasladado a la cárcel de Larrinaga (Bilbao) y posteriormente a la prisión de Carabanchel (Madrid) a la espera de juicio, siendo condenado en Consejo de Guerra a una pena de nueve años de reclusión. Una nota de prensa oficial informaba sobre este Consejo de Guerra, que condenaba a los agitadores comunistas responsables²³:

“Acusados de actividades subversivas y de participar en acciones, cuyo propósito era cambiar por la violencia el Régimen legal establecido en nuestro país [...] El Consejo de Guerra, en audiencia pública, los ha juzgado con arreglo a las leyes que defienden a la sociedad española contra el terrorismo y la subversión”²⁴.

Ibarrola fue trasladado, junto a sus compañeros, a la Prisión Central de Burgos donde permanecería hasta salir en libertad provisional en septiembre de 1965. En la prisión pudo seguir realizando una pintura “autorizada”, de temática más o menos estereotipada –el mundo de trabajo en la ría de Bilbao, fábricas, caseríos, *arrantzales*, etc.–, desarrollando paralelamente una obra clandestina, de tipo testimonial, con escenas de los reclusos en el patio de la cárcel, reuniones clandestinas, torturas en comisaría, presos en aislamiento y elementos icónicos como las rejas, ventanas de las celdas, etc.²⁵.

21 Véase, HARO, Noemi de, “Voces de seda” ..., pp. 299-316.

22 “Dibujos desde la prisión de Burgos, Agustín Ibarrola”.

23 Ramón Ormazábal, Gregorio Rodríguez, Agustín Ibarrola, María Francisca Dapena, Gonzalo José Villota, Vidal de Nicolás, Antonio Jiménez Pericás, Andrés Pérez Salazar, José María Ibarrola y Enrique Mújica; “Consejo de Guerra a varios acusados de subversión”, *ABC* (Madrid), 22 de septiembre de 1962, p. 33.

24 “Consejo de Guerra a varios acusados de subversión”...

25 La mayoría de estas obras se encuentran actualmente en paradero desconocido, no obstante existen copias fotográficas reproducidas en catálogos de las exposiciones *Drawings from*

Todo ello era llevado a cabo con la colaboración de su esposa, que le aportaba los materiales, y de sus compañeros del PCE que le protegían en la cárcel con un “verdadero dispositivo de seguridad”, encargándose de esconder las obras terminadas y sacarlas al exterior²⁶.

Con estas obras clandestinas realizadas en prisión la organización británica *Appeal for Amnesty in Spain*²⁷, en colaboración con el PCE, organizó en Londres una exposición titulada “*Drawings from Burgos jail by the imprisoned Spanish painter Agustín Ibarrola*”, llevada a cabo en el mes de diciembre de 1963 en la *St. George’s Gallery (Hanover Square, Myfair)*. Esta exposición²⁸ presentaba cuarenta dibujos, la mayoría realizados sobre seda, que mostraban la vulneración de los derechos humanos de los encarcelados por el sistema represivo franquista, así como la unión y solidaridad de los presos políticos en su contra. Además se exponían tres obras de mayor tamaño –paneles– tituladas “*Yesterday, Today, Tomorrow*” –“Ayer, Hoy, Mañana”– (Fig. 3 y 4), formando un tríptico que representaba la percepción de España vista a través del enrejado de una celda carcelaria, pretendiendo con ello componer un “mural general de la represión en España”²⁹. Este tríptico fue realizado por Ibarrola en pequeños fragmentos que fueron saliendo del penal a medida que los iba terminando, siendo sus compañeros del PCE los encargados de componerlo para su exposición en el extranjero³⁰ como denuncia del franquismo.

Esta exposición sería objeto de control por parte de los servicios de información españoles en el exterior, lo que daría lugar a una investigación interna en la prisión de Burgos. En esta indagación en ningún momento se reconoció que Ibarrola realizara dichas pinturas dentro de la cárcel, ni los fallos en la seguridad del penal, concluyendo interesadamente en que las pinturas expuestas en Londres no eran originales de Ibarrola sino que habían

Burgos jail, City Art Gallery Annexe (Manchester, enero de 1964), *Bologna antifascista per Agustín Ibarrola, Galleria del Sottopassaggio* (Bologna, abril de 1964 y en publicaciones como: GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, *Burgos, Prisión Central*, París, Editions de la Librairie du Globe, 1965; VV.AA., *Agostin Ibarrola tekeningen uit de gevangenis van Burgos met gedichten van Marcos Ana en Vidal de Nicolas*, Amsterdam, Van Ditmar, s/f [ca. 1965].

26 El tamaño de estas obras clandestinas era variable; cuando eran grandes utilizaba seda plegada o dividida en piezas que se ensamblaban posteriormente. ANGULO, Javier, *Ibarrola ¿un pintor maldito?...*, pp. 148-149.

27 Véase, HARO, Noemí de, “Voces de seda...”, p. 304.

28 Esta exposición se haría itinerante por Inglaterra, primero en Manchester (*City Art Gallery*, 7-21 de enero de 1964) y posteriormente en las ciudades de Sheffield y Reading.

29 ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola ¿un pintor maldito?...*, p. 149. Véase también, HARO, Noemí de, “Escribimos libertad con mano encadenada. Notas sobre una pintura realizada por Agustín Ibarrola en la cárcel de Burgos”, *Archivo Español de Arte*, 365 (2019), pp. 87-88.

30 Este tríptico se expondría posteriormente en la *Galerie D’ Eendt* (Amsterdam, 1964).

sido amañadas para aparentar haber sido pintadas por él. A este respecto la Dirección General de Prisiones (Ministerio de Justicia) remitiría un informe al MIT, con el siguiente contenido:

“MINISTERIO DE JUSTICIA. Dirección General de Prisiones. Asuntos: Sobre la Exposición de dibujos carcelarios que se celebra en Londres atribuidos al penado AGUSTÍN IBARROLA, de la P. Central de Burgos. Madrid, 7 de enero de 1964.

[...] Se ha comparado la fotografía de uno de los dibujos expuestos con los cuadros que Agustín Ibarrola tiene en el Taller del Establecimiento. Un pintor de la localidad, acompañado del director de la prisión se personó en el indicado Taller [...] Pudo hacer un estudio comparativo completo que le permitió llegar a la conclusión, que AGUSTÍN IBARROLA no había pintado el dibujo que reproducía la fotografía obtenida en la Exposición de Londres. No obstante la certeza anterior, se indicó al Director del Establecimiento llamara a su despacho a AGUSTÍN IBARROLA, con el fin de que este contestara unas preguntas [...]

Pregunta: ¿conoce Vd. la pintura que representa esta fotografía?

Respuesta: Silencio... Al ver la fotografía, el recluso mostró claramente que le había producido impresión. Pregunta: ¿Había visto Vd. el dibujo que representa con anterioridad?

Respuesta: Silencio.

Pregunta: Hablando claramente ¿es de Vd. el cuadro que representa la fotografía?

Respuesta: Le ruego me perdone no conteste. He sufrido muchos interrogatorios y todos ellos me han ocasionado grandes perjuicios y daños.

El Director trató inútilmente de conseguir alguna contestación aclaratoria [...]

AGUSTÍN IBARROLA no quiere ver la fotografía nuevamente ni contesta a la indicación del reconocimiento de la firma y hace observar que no puede hablar y que sólo lo haría ante la violencia. AGUSTÍN IBARROLA ha entregado a sus familiares doce cuadros. Antes de pintar, previamente solicitaba a la Dirección del Establecimiento permiso para hacerlo, indicando la clase de tema o motivo. Así le fueron autorizados cuadros en los que las pinturas representaban paisajes, marinas, fábricas, minas, muelles, etc. Al sacarlos al exterior, todos eran revisados y reconocidos cuidadosamente, no encontrándose nunca nada. En los cuadros, apuntes o bocetos que hay en el Taller no existe el menor indicio de que AGUSTÍN IBARROLA se haya ocupado en alguna ocasión de temas carcelarios, que, por otra parte, se le habrían prohibido [...] Teniendo en cuenta que AGUSTÍN IBARROLA es uno de los principales líderes comunistas de la población reclusa, tal vez ocupe el tercer lugar, bien pudo ordenar a alguno de los pintores liberados, confeccionase los dibujos de la Exposición de Londres amañándolos de tal manera que pudieran atribuírsele a él, ya que se da la circunstancia de que el dibujo que reproduce la fotografía y lógicamente también los demás que se exhiben, producen la impresión inicial de que han

sido pintados por AGUSTÍN IBARROLA, aunque después de un examen técnico lo desmienta. Madrid, 7 de enero de 1964³¹.

En cualquier caso el revuelo causado por esta exposición londinense en el aparato del régimen franquista fue importante, lo que se pone de manifiesto en las notas de “disculpa” enviadas por la Oficina de enlace del MIT a diversos organismos oficiales explicando que solo se trataba de una maniobra propagandística del PCE en el exterior a través de la organización *Appeal for Amnesty in Spain*, aprovechando que se celebraba en ese momento en Londres una magna exposición oficial titulada “Goya and his times” en la *Royal Academy of Arts*, muy cercana por su ubicación a la *St. George’s Gallery*. Además se daba la circunstancia de que en la exposición de Goya varios diputados laboristas habían repartido información impresa recomendando acercarse a la de Ibarrola –“*From Burgos jail*”– como continuación, ya que en esta aparecía también el espíritu de Goya a través de dibujos realizados por un pintor preso cuyo delito era haber apoyado las huelgas de trabajadores en España. El escrito de la Oficina de enlace del MIT, decía:

“LONDRES. La organización comunista “Appeal for Amnesty in Spain” repartió hojas anunciando una Exposición de dibujos del pintor Agustín Ibarrola en la ‘St. George’s Gallery’ del 9 al 19 de este mes. Según se dice en dicha hoja, el pintor Ibarrola se encuentra encarcelado por motivos políticos en la Prisión de Burgos. Naturalmente esta maniobra propagandística es puramente política y pretende por encima de todo aprovechar la oportunidad de la gran Exposición de Goya en la ‘Royal Academy’ para llamar la atención del numeroso público que allí acuda. Las Autoridades de la Royal Academy se han dado cuenta ya de estas intenciones y han mandado recoger la propaganda de la Exposición de Ibarrola que el día de la inauguración alguien había dejado esparcidas por algunas salas de la Academia. El Secretario de la misma, Mr. Brooke, cuando salía de la Exposición uno de estos repartidores de hojas se le acercó para entregarle una; él le contestó: ¿Por qué no nos deja en paz y vuelve cuando haya en la Academia una Exposición soviética?”³².

Con cierto retraso REI se haría eco de todo ello informando en la emisión de 9 de enero de 1964 titulada “Carta de Londres”; esta transmisión sería captada y transcrita por los servicios de información del régimen, informando a su vez al MIT, destacando de su contenido lo que sigue:

“El 5 de diciembre se inauguró en Londres la exposición de dibujos de Agustín Ibarrola, dibujos que han sido hechos en la cárcel de Burgos por el

31 “Sobre la exposición de dibujos carcelarios que se celebra en Londres atribuidos al penado AGUSTÍN IBARROLA de la Prisión Central de Burgos”; Escrito interno (2 hojas) de la Dirección General de Prisiones (M^o de Justicia) –copia en poder del MIT–, de 7 de enero de 1964; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

32 Nota de la Oficina de enlace del MIT dirigida a la Dirección General de Seguridad y al Ato Estado Mayor, n^o 359/63, de 20 de diciembre de 1963, sobre la exposición del pintor Agustín Ibarrola en la *St. George’s Gallery* (Londres); AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

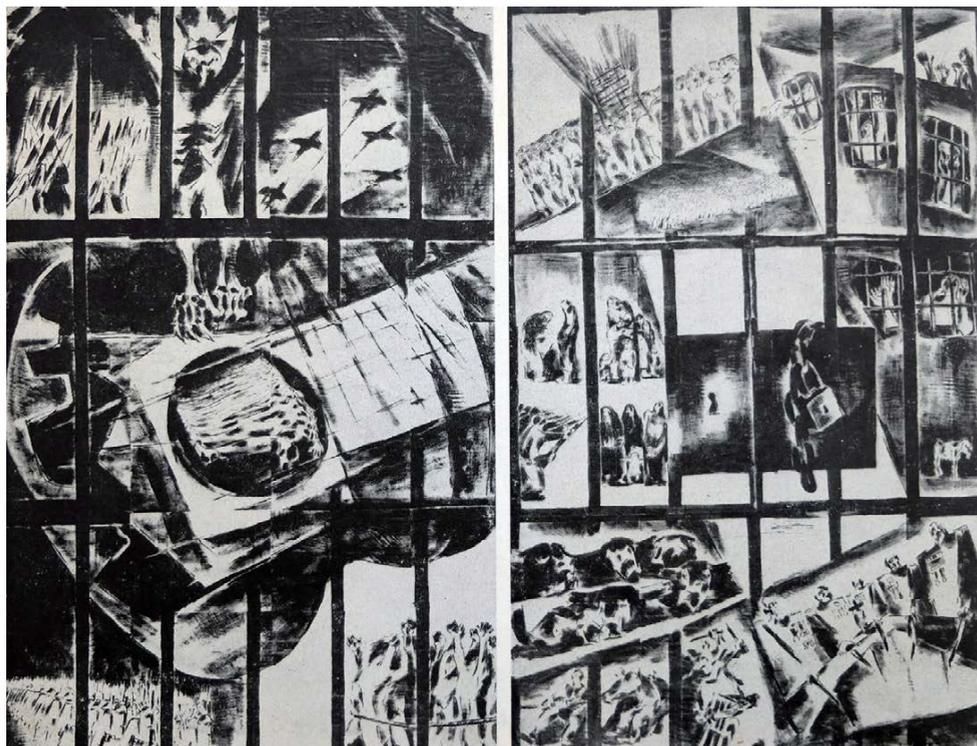


Fig. 3. *Ayer y hoy* (tinta sobre seda). Agustín Ibarrola. 1963. *Bologna antifascista per Agustín Ibarrola*. Ubicación desconocida

artista vasco, condenado a nueve años de presidio por haber ayudado a los huelguistas bilbaínos el verano de 1962 [...] La exposición tiene lugar a unos pasos de la Real Academia [...] en la que se presentan obras de Goya [...] Estas obras [de Ibarrola] son unos cuarenta dibujos del artista vasco hechos en blanco y negro sobre burdo papel, expresan los sufrimientos de los presos condenados [...] Un crítico de arte las calificó con estas palabras: Son lo más grande en su género, deben ser profusamente reproducidos [...] la exposición de los 40 grabados de Ibarrola es, precisamente, como homenaje al autor de los *Desastres de la Guerra* en los que el patriotismo y el heroísmo del pueblo español de su época sirven de estímulo al de la nuestra, que sufre la más cruel de las tiranías. Goya e Ibarrola en Londres son el testimonio impresionante de la vitalidad de la intelectualidad española que ha sabido y sabe captar la fuerza de su pueblo”³³.

De esta exposición se haría eco también la revista socialista sueca *Clarté*³⁴, haciendo mención y reproduciendo el retrato de Julián Grimau –con el

33 “Carta de Londres”, transcripción mecanografiada de la emisión de REI de 9 de enero de 1964 (18 horas), por los Servicios de información del MIT; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

34 *Clarté* (*Svenska Clartéförbundet*) es una organización socialista sueca al margen de los par-

cráneo fracturado y el rostro deformado tras su detención en Madrid– realizado por Ibarrola en la prisión de Burgos³⁵. *Clarté* decía que con este retrato Ibarrola pretendía representar a Julian Grimau con las heridas producidas durante su tortura, y que el propio Ibarrola también había sido víctima de un trato similar durante su detención antes del proceso que lo condenó a 9 años de prisión; esta revista expresaba además el deseo de poder ver expuesta esta obra en una futura muestra de Ibarrola a celebrar en Estocolmo³⁶. Esta exposición no llegaría finalmente a Suecia³⁷; sin embargo se realizaría en itinerancia en París (*"Ibarrola. Dessins de la prison"*, *Galerie Epona*, 1963) y Amsterdam.

3. EXPOSICIÓN *"TENTOONSTELLING VAN TEKENINGEN IN GEVANGENIS BURGOS TE SPANJE"*³⁸ (AGUSTÍN IBARROLA, GALERIE D'EENDT, AMSTERDAM, 22 DE FEBRERO-2 DE MARZO DE 1964)

Esta exposición organizada por la "Conferencia de Europa occidental pro-amnistía de los presos y exiliados políticos de España", presentaba básicamente las obras de Ibarrola ya vistas en Londres, destacando junto al tríptico "Ayer, Hoy y Mañana", otras obras de pequeño formato que llegarían a ser icónicas como la titulada "5 años incomunicado"³⁹ (Fig. 5), un dibujo

tidos políticos creada en 1921 como una organización internacional para la paz y reforma socialista, que destacó desde sus inicios por su resuelta oposición al nacionalsocialismo y al fascismo. Publica una revista con el mismo nombre, *Clarté* (Claridad), –siguiendo la idea y modelo de la revista francesa homónima creada por Henri Barbusse en 1919– organizando seminarios y conferencias sobre diversos temas que son relevantes en la izquierda sueca.

35 "Tras la supuesta caída de Julián Grimau por una ventana de la Dirección General de Seguridad (Madrid)". Este retrato fue realizado por Ibarrola siguiendo las indicaciones de testigos presenciales trasladados posteriormente a la prisión de Burgos. Véase, ANGULO, Javier, *Ibarrola ¿un pintor maldito?...*, p. 168.

36 "Ibarrola har sökt återge Julian Grimau med de skador han erhöill under tortyren. Ibarrola misshandlades själv svårt före den process som dömdde honom till 9 års fängelse". *Clarté* (Estocolmo), 3, 1964, p. 21, [consulta: 4 de mayo de 2019], disponible: <http://www.chichosanchezferlosio.es/obra-grafica/agustin-ibarrola>

37 No obstante se expondrían obras clandestinas de Ibarrola en Goteborg (31 de diciembre de 1964-7 febrero de 1965) y Estocolmo en una exposición conjunta con otros artistas del movimiento Estampa popular.

38 "Exposición de dibujos en la cárcel de Burgos (España)".

39 La obra "5 años incomunicado" sería ampliamente reproducida en carteles, siendo emblemática para la organización holandesa "Acción Fuego" –fundada por el brigadista Rien Dijkstra en los años setenta– en sus actuaciones desde el exterior contra el régimen franquista, ayudas a los exiliados y a presos políticos españoles y sus familias, [consulta: 4 de mayo de 2019], disponible: <https://spanjestridders.nl/bio/dijkstra-rien>

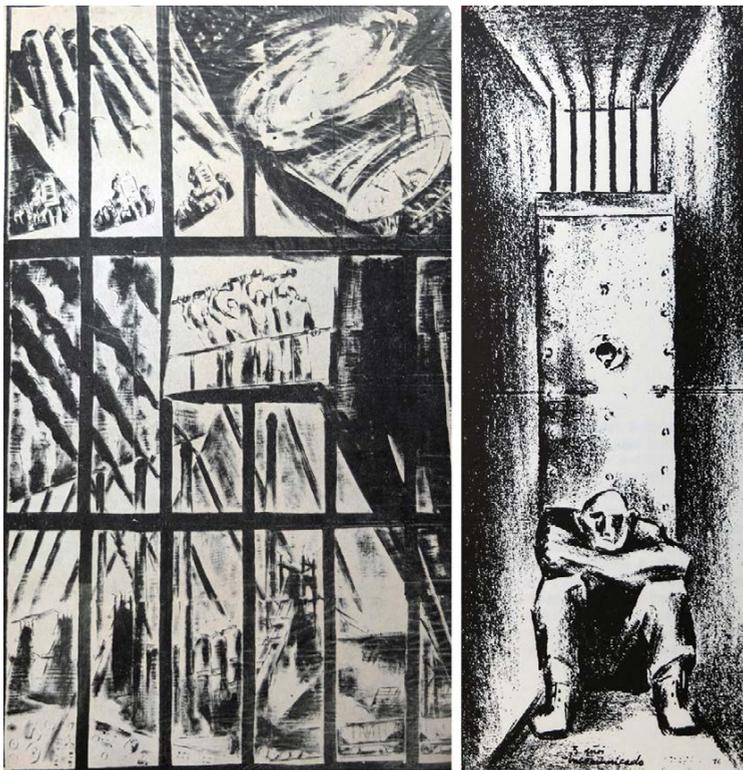


Fig. 4. *Mañana* (tinta sobre seda). Agustín Ibarrola. 1963. *Bologna antifascista per Agustín Ibarrola*. Ubicación actual desconocida.

Fig. 5. *5 años incomunicado* (tinta sobre papel). Agustín Ibarrola. ca. 1963-1964. Copia fotográfica reproducida en *Burgos Prisión Central* de Antonio Giménez Pericás

de formato vertical donde aparece la imagen de un preso sentado contra la puerta de una celda sumamente estrecha iluminada desde el interior.

Esta exposición tuvo desde su inauguración una gran afluencia de público –1500 visitantes el primer fin de semana– y de activistas políticos al considerarse como una expresión de “la protesta de un español torturado en la cárcel”⁴⁰ por sus ideas políticas. Tras su finalización REI reseñaría dicha exposición poniendo de manifiesto su trascendencia política:

“Otro éxito de la Exposición de Ibarrola” [...] Crónica de Holanda [...] La responsabilidad de la exposición corría a cargo del Comité de Amnistía para los presos políticos españoles y de una comisión patrocinadora compuesta por

40 PENNING, R.E., “Dibujos de Ibarrola”, *Haagsche Courant*, 22 de febrero de 1964. Artículo traducido por el despacho del diplomático español E. Pan de Soraluze, encargado de Negocios en La Haya, y enviado al Ministro de Asuntos Exteriores con fecha 4 de marzo de 1964. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid), Sig. R-7540, dossier 62. Citado por HARO, Noemí de, “Voces de seda”..., p. 307.

personalidades de la cultura holandesa: parlamentarios, escritores, profesores, críticos... El día de la apertura, las cuatro salas se colmaron materialmente, mientras un público impaciente esperaba su turno durante horas a la puerta de la Galería. Se calcula en más de 10 000 personas que desfilaron ante los dibujos de Ibarrola y todos los periódicos, absolutamente todos, abrieron sus páginas a este suceso. La exposición fue televisada y emisiones de radio en español y holandés dedicaron crónicas y coloquios a la obra del pintor encarcelado, destacando las calidades expresivas y su hondo mensaje humano [...]

Como un caleidoscopio trágico y heroico, los dibujos revivían las albas fusiladas, los hombres torturados por la policía, los presos sepultados en las celdas o hacinados tras las cancelas. A veces, el hombre sólo entre las tenazas de la tortura o las estrechas paredes del castigo. Otras, la masa colectiva con los ojos redondos, clamantes e idénticos. Allí estaba España, su drama, el dolor y la esperanza de sus hijos [...] Un periódico dijo que era un homenaje que se rendía a las víctimas del franquismo, desde Federico García Lorca a Julián Grimau [...]

Una tarde se vio a un diputado católico con su hijo, descubriéndole, de dibujo en dibujo, la significación de cada grito. ‘Tuve que explicarle a mi hijo –decía el diputado al día siguiente–, porque mi hijo no comprendía estos horrores en el siglo veinte’ [...]

Tienen sintonizada ustedes la única emisora española sin censura de Franco”⁴¹.

REI denunciaría además las medidas discriminatorias que se estaban tomando contra Agustín Ibarrola en el penal de Burgos (emisión del 21 de marzo de 1964)⁴². En este reportaje radiofónico se ponía de manifiesto como el pintor Agustín Ibarrola había sido discriminado –REI apuntaba personalmente al director de la cárcel como responsable de ello– en el levantamiento de las sanciones aplicadas a los presos políticos del penal de Burgos por haber enviado una carta al Ministro de Información y Turismo solidarizándose con la “Carta de 102 intelectuales contra la tortura y por las libertades democráticas”⁴³.

41 REI, “Agustín Ibarrola”, texto original de la redacción de REI leído en la emisión de 16 de marzo de 1964; Archivo Histórico del Partido Comunista de España (AHPCE en adelante), Fondo Radio España Independiente (Fondo REI, en adelante), Sig. AHPCE_REI_EMISIONES_L_0327_0312.

42 “Medidas discriminatorias contra Agustín Ibarrola en el penal de Burgos”, transcripción mecanografiada de la emisión de REI de 21 de marzo de 1964 (20 horas 30) por los Servicios de información del MIT (ref. PSP/lrm.) registrada como REI.-14, B.E.Ex nº 347 de 23 de marzo; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

43 Carta firmada por 102 intelectuales españoles –encabezada por Vicente Aleixandre y Pedro Laín Entralgo– dirigida al Ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne de fecha 30 de septiembre de 1963. Véase, “La primera carta de los 102 intelectuales”, *Boletín Informativo del Centro de Documentación y de Estudios* (París), nº 19, noviembre de 1963, pp. 7-10, [consulta: 4 de mayo de 2019], disponible: https://ddd.uab.cat/pub/ppc/bolinfCDE/bolinfC-DE_a1963m11n19.pdf

En la “carta de los 102 intelectuales” se solicitaba al ministro Fraga Iribarne que urgiera a las autoridades competentes una investigación sobre la supuesta represión brutal de las huelgas en Asturias, en el verano de ese año [1963], y las torturas y brutalidades en las personas de varios mineros detenidos y sus esposas ya que serían hechos, que de ser comprobados, “cubrirían de ignominia a sus autores, ignominia que también nos cubriría a nosotros en la medida que no interviniéramos para impedir que tales vergonzosos actos se produzcan”⁴⁴...

En la carta subsiguiente de los presos de Burgos dirigida al ministro Fraga, además de apoyar el texto anterior, se exponía la situación general de los presos políticos en España, particularizando en casos concretos como los de Agustín Ibarrola, Giménez Pericás, Francisco José Villate y otros muchos, denunciando en todos ellos las condiciones de detención e internamiento:

“Vaya por delante nuestra simpatía hacia esos 102 intelectuales que, estamos seguros, en el nombre de millares de intelectuales españoles de las más variadas profesiones han tenido la iniciativa de no callar por más que se avise silencio y se amenace miedo. Las torturas practicadas en Asturias, último medio utilizado por el gobierno para intentar frenar –con poco éxito por cierto– dos meses y medio de huelga en que los mineros pedían el derecho a la huelga, sindicatos obreros, la vuelta de los detenidos y deportados y un nivel de vida digno, hace que sea necesario reflexionar y debatir ya de una vez todo el cúmulo de arbitrariedades y atropellos que tienen lugar en España como procedimiento de represión política y que tanto nos aleja de lo que debe ser un Estado de derecho. El escribir nosotros, Sr. Ministro, que hemos pasado por los interrogatorios de la Brigada Político Social, y desde Burgos, una de las cárceles en que se acumula mayor número de presos políticos de todas las tendencias, garantiza la seguridad y la concreción, tanto de los informantes como de lo informado. La casi totalidad de los hombres que se encuentran en esta cárcel, al igual que nosotros mismos, ha recorrido toda la escala de la arbitrariedad y la tortura [...] Agustín IBARROLA, en Bilbao, en 1962, perdió la razón durante varios días a consecuencia de los golpes y las torturas psicológicas. Ibarrola denunció estas torturas en el Consejo de Guerra que le juzgó, pidiendo se llevase a cabo una investigación. Ni que decir tiene que no fue escuchado”⁴⁵.

Respecto a las medidas discriminatorias mantenidas contra Agustín Ibarrola en la prisión de Burgos, REI denunciaría que se debían también a

44 “La primera carta de los 102 intelectuales”...

45 Carta firmada por quince presos políticos de la Prisión de Burgos dirigida al Ministro de Información y Turismo, Fraga Iribarne por conducto del Director de la Prisión, de fecha 28 de octubre de 1963, en la que se apoyaba la “Carta de los 102 intelectuales” y se denunciaba la situación de los presos políticos de la Prisión de Burgos; “Carta de unos presos políticos de Burgos”, *Boletín Informativo del Centro de Documentación y de Estudios* (París), nº 19, noviembre de 1963, pp. 22-26, [consulta: 4 de mayo de 2019], disponible: https://ddd.uab.cat/pub/ppc/bolinfCDE/bolinfCDE_a1963m11n19.pdf

sus exposiciones en Londres y Amsterdam –“De esta manera trata el régimen de vengarse de Ibarrola. No le perdona que en sus cuadros se denuncien las torturas, los consejos de guerra y las cárceles, se exprese la lucha de la clase obrera española. No le perdonan que sea un pintor del pueblo, de los trabajadores y no un pintor al servicio del franquismo”⁴⁶...– haciendo un llamamiento a todos los pintores, artistas y escritores para exigir a la Dirección General de Prisiones su inmediata rehabilitación.

A ese llamamiento responderían los artistas del movimiento “*Nouvelle Tendence*” mediante una “Carta abierta al Ministro de Justicia de España” en la que se leía:

“Señor Ministro: Los artistas abajo firmantes, miembros de la NOUVELLE TENDANCE –movimiento internacional que agrupa a 12 países–, con motivo de su exposición en el Museo de Arte Decorativas de París, se dirigen a usted para manifestarle su profunda preocupación por el hecho de que AGUSTÍN IBARROLA, del ‘Equipo 57’ cuyos miembros forman también parte de NOUVELLE TENDANCE, se le impide asistir y colaborar en las reuniones y eventos que organiza este movimiento artístico, ya que se encuentra desde hace dos años en la prisión de Burgos, cumpliendo una condena de nueve años impuesta por un tribunal militar por un delito de conciencia [*d’opinion*], juicio que viola la Declaración de los derechos humanos recogidos en la Carta de las Naciones Unidas, de la que España es miembro. Estamos convencidos de que el hecho de que condenar a los hombres que no han hecho sino ejercer los derechos inviolables reconocidos por todos los países civilizados está en contra de los principios de libertad y progreso, fuentes de trabajo creativo. Por esta razón, nos dirigimos a usted para exigir la liberación de AGUSTÍN IBARROLA y el respeto de las libertades fundamentales en España [texto seguido de 35 firmas manuscritas]”⁴⁷.

De manera casi simultánea la organización británica *Appeal for Amnesty in Spain* publicó un folleto con el título “*from Burgos jail*”⁴⁸ que reproducía quince obras de Ibarrola expuestas en Londres, Manchester, Sheffield y Reading junto a poemas escritos por Marcos Ana y Vidal de Nicolás, que se vendía para el mantenimiento de la campaña pro-amnistía de los presos políticos.

Esta publicación fue promocionada mediante una carta de dicha organización dirigida a sus afiliados y simpatizantes, en la que se decía:

“La Exposición de dibujos sacados clandestinamente de la cárcel de Burgos, del pintor español Agustín Ibarrola, mostrados el pasado mes de diciembre en Londres y luego en Manchester, Sheffield y Reading, atrajeron considerable

46 “Agustín Ibarrola”, texto original de la redacción de REI leído en la emisión de 16 de marzo de 1964...

47 “*Lettre ouverte a monsieur le Ministre de la Justice (Madrid, Espagne)*”, carta firmada por 35 artistas del movimiento *Nouvelle Tendence* encabezados por Karl Gerstner y Julio Le Parc (París, 17 de abril de 1964); AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11. (Traducción del autor)

48 Véase, HARO, Noemi de, “Voces de seda”..., pp. 305-306.

atención y simpatía por la difícil situación de los presos políticos españoles. Además de las exhibiciones mismas, decenas de miles de personas se emocionaron con estos poderosos dibujos cuando se exhibieron en la televisión o se reprodujeron en la prensa. Tras numerosas solicitudes, APPEAL FOR AMNESTY IN SPAIN, que organizó estas exhibiciones como parte de su campaña exigiendo una amnistía para todos los presos políticos españoles, ha producido un folleto de veintiocho páginas, en dos colores, reproduciendo algunos de estos dibujos [...] En un momento en que el gobierno español está llevando a cabo una campaña de propaganda considerable para celebrar el 25 aniversario de la toma del poder por el general Franco, es particularmente apropiado que dicho folleto exprese la profundidad del sufrimiento humano que estos llamados ‘25 años de paz’ han representados para aquellos que, de una forma u otra, se han opuesto al régimen actual y demandado derechos democráticos y libertades civiles. Es un nuevo motivo para que el público británico no se deje engañar por los recientes anuncios de “amnistías” que no son, aunque sean bienvenidas, más que reducciones de las condenas y no la tan esperada amnistía”⁴⁹.

Esta campaña internacional en favor de los presos políticos en España, y personalizada en la figura del artista Agustín Ibarrola tendría importantes consecuencias negativas para éste como se verá más adelante. Mientras tanto, a instancias del Partido Comunista Italiano (en adelante PCI) se organizó una nueva exposición de Ibarrola en Bolonia en el marco del 20º aniversario de la resistencia contra el fascismo.

4. EXPOSICIÓN “BOLOGNA ANTIFASCISTA PER AGUSTÍN IBARROLA” (GALLERIA DEL SOTTOPASSAGIO, BOLONIA, 18 DE ABRIL-3 DE MAYO DE 1964)

Con esta exposición de Ibarrola el PCI intentaría mostrar la solidaridad del antifascismo italiano con el antifranquismo, coincidiendo con el aniversario del fusilamiento de Julián Grimau y los supuestos “XXV años de paz” del régimen español. En el mismo sentido se llevaría también a cabo otra exposición itinerante por Italia (agosto de 1964 - mayo de 1965), de marcado tono antifranquista –titulada “España libre”– con una amplia representación de artistas españoles, como Eduardo Arroyo, Rafael Canogar, Manolo Millares, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Agustín Ibarrola y otros miembros de Estampa Popular, todo ello bajo el comisariado de Giulio Carlo Argan. En el catálogo de esta exposición –“España libre”– colaboraría el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni con un texto titulado “Sobre el significado de una cultura libre”, dedicado a Ibarrola y a Giménez Pericás, que continua-

49 Carta de *Appeal for Amnesty in Spain* (Hon. Secretary: Mrs. Eileen Turner) a sus afiliados y simpatizantes, fechada en Londres, abril de 1964; Archivo Manuel de Irujo, depositado en Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, San Sebastián, N° Registro 2547. (Traducción del autor) [consulta: 4 de mayo de 2019], disponible: <http://euskomedia.org/PDFFondo/irujo/2547.pdf>



Fig. 6. Portada del catálogo de la exposición *Bologna antifascista per Agustín Ibarrola*. 1964

ban en prisión. El objetivo principal de la muestra era exhibir arte al margen del control del régimen, ya que como decía Aguilera en su texto:

“Es urgente rectificar la falsa impresión dada al mundo por las últimas exhibiciones burocráticamente patrocinadas, sea la exposición en la Tate Gallery (Londres, enero de 1962), sean las presentaciones en la VII Bienal de Sao Paulo (1963), en la XXXI o en la XXXII bienales de Venecia (1962 y 1964). Criterios absurdos y planteamientos incompetentes han estado echando por la borda el prestigio duramente ganado, ocasionando daño evidente a no pocos estimables artistas que incautamente aceptaron la vecindad con lamentables epígonos, con porcentajes suicidas de representación y sistemas presentativos absolutamente inadecuados que sólo podían conducir al fracaso”⁵⁰.

Coincidente con esa exposición, circularía por Italia una película documental –en cortometraje– patrocinada por la organización *Appeal for Amnesty in Spain* (Londres) para denunciar la situación del pintor vasco mediante la divulgación de sus obras “carcelarias”. De esto se haría eco el diario *Il Giorno* (Milán), de lo que tomarían buena nota los servicios de información del régimen:

“PRENSA ITALIANA. UNA VOZ DESDE LAS CÁRCELES DE FRANCO. ‘Il Giorno’ Izquierda democristiana. Milán, 22 noviembre de 1964.

50 AGUILERA CERNI, Vicente y MORENO GALVÁN, José María, “*Sul significato di una cultura libera*”/“El significado de una cultura libre”, en VV.AA: *España libre* (Catálogo de la exposición), Rimini, Grafiche Gattei, 1964, s/p.

Londres.- Bajo los auspicios del Comité en favor de la amnistía de los presos políticos en España, se ha realizado un breve documental que da a conocer los dibujos de Agustín Ibarrola, en la actualidad en la cárcel de Burgos, donde está cumpliendo una pena de nueve años que se le impuso por “delitos”. Ibarrola ha conseguido sacar de la cárcel, uno a uno, sus dibujos en blanco y negro, de gran fuerza dramática. Las obras fueron expuestas en Gran Bretaña el año pasado por cuenta del comité en favor de la amnistía de los presos políticos. El documental cinematográfico que dura ocho minutos, subraya su fuerza y su dolorosa crudeza: el comentario hablado se basa en poesías de Marcos Ana, que ha estado 22 años en la cárcel. El film ha sido ofrecido a varias organizaciones italianas. (TFG).⁵¹

La exposición “*Bologna antifascista per Agustín Ibarrola*” (Fig. 6) fue organizada por el “*Consiglio provinciale federativo della Resistenza (Comune di Bologna)*” como parte de una serie de actos en solidaridad con la España democrática en el XIX aniversario de la liberación de la ciudad emiliana. Se celebró entre el 18 y 21 de abril de 1964 presentando obras clandestinas del artista, algunas de ellas ya expuestas en Londres y Amsterdam. Contó con la colaboración de conocidos intelectuales y artistas españoles como José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, Rafael Alberti, Roberto Matta (Chile) y José Ortega que aportaron textos para su catálogo⁵², y fue presentada por el crítico de arte italiano Franco Solmi con un texto titulado “*Un pittore per la libertà*”.

Franco Solmi contextualizaba la obra de Ibarrola en lo que consideraba “una España sin esperanza”:

“España es ahora la excusa casi divertida, ciertamente sentimental, para la izquierda europea. España ya no existe. Es, como diría Rilke, un tema poético. Porque no puede cambiar [...] Puede ser que veinticinco años de dictadura feroz y oscurantista hayan arrojado a gran parte de los españoles a un nivel moral, cultural y político entre los más bajos de Europa; también puede ser que la pobreza, el hambre, la falta de escuelas, de trabajo, de garantías constitucionales mínimas hayan llevado al pueblo de España a refugiarse en una especie de apatía que no nos permite vislumbrar una posibilidad concreta, próxima, de una explosión revolucionaria [...] Agregue las profundas divisiones, no solo entre los franquistas y los antifranquistas, sino también entre los movimientos de oposición. La maraña de chantaje, resentimiento, corrupción y conflictos de

51 Documento interno de los Servicios de información de la Dirección General de Prensa (M^o Información y Turismo) de fecha 3 de diciembre de 1964, en relación a un artículo del diario italiano *Il Giorno*, de fecha 22 de noviembre de 1964), sobre un cortometraje documental de divulgación de las obras de Agustín Ibarrola expuestas en Londres; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

52 MARTELLI, Adriana; BOARINI, Vittorio; SOLDATI, Mario y SOLMI, Franco (coms.), *Bologna antifascista per Agustín Ibarrola*, Bologna, Comune di Bologna-Consiglio provinciale federativo della Resistenza, 1964.

intereses que le permiten al dictador controlar la situación con los instrumentos más diversos incluso dentro del mismo gobierno, aunque esté dividido, permitirá entender cómo puede haber desaparecido en cualquiera la esperanza”⁵³.

No obstante de ese lamentable contexto Solmi excluiría a algunos españoles, como Agustín Ibarrola, haciendo mención a las palabras del escritor antifascista Giaime Pintor –“*A un certo momento gli intellettuali devono essere capaci di trasferire la loro esperienza sul terreno dell'utilità comune, ciascuno deve saper prendere il suo posto di combattimento*” (“En cierto momento, los intelectuales deben poder transferir su experiencia al campo de la utilidad común, cada uno debe saber cómo tomar su lugar de combate”)– ya que para él, Ibarrola representaba genuinamente ese modelo a seguir impuesto por el momento histórico. Para Solmi la pintura de Ibarrola –mediante la violencia de su expresionismo, el duro contraste de tonos, sus líneas quebradas y volumetría de masas, como elementos enfocados al realismo– “no protesta, grita”. Ibarrola grita su indignación y sus sufrimientos, el dolor por un pueblo en esclavitud, por una España encadenada [...] No se trataba de alegorías, eran hechos, contados mediante la pintura con un impresionante realismo⁵⁴. Unos hechos que se plasmaban en obras como “*Ritratto de Grimau*”, “*Guerra al franchismo*” (Fig. 7), “*Sofrono la fame*”/Sufren de hambre, “*La pista della fame*”/El rastro del hambre, “*Chiamata allo sciopero*”/Llamada a la huelga, “*Il negoziato sindacale*”/Negociaciones sindicales, “*Asturie*”, “*Senza pietà*”, “*Non parla!*” (Fig. 8), “*L'interrogatorio*”, “*Il patriota*”, “*Il muro*”, “*Carcere di Burgos-la mia finestra*”, “*Prigionieri di Franco*”, “*Il cortile*”, “*Il cortile della prigione di Burgos*”, “*Prigionieri politici*”, “*L'attesa*”/La espera, “*Cinque anni in cella d'isolamento*”, “*Catenacci*”, “*Invito alla confessione*” y el tríptico “*Spagna di ieri*”, “*Spagna*

53 “La Spagna è ormai la scusa quasi divertente, certamente sentimentale, per la sinistra europea. La Spagna non esiste più. È, come direbbe Rilke, un tema poetico. Perché non potrà cambiare [...] Può darsi che venticinque anni di dittatura feroce e oscurantista abbiano gettato gran parte del popolo spagnolo su di un livello morale, culturale e politico fra i più bassi d'Europa; può anche darsi che la miseria, la fame, la mancanza di scuole, di lavoro, delle minime garanzie costituzionali abbiano portato il popolo di Spagna a rifugiarsi in una sorta d'apatia che non consente di intravedere una concreta, prossima, possibilità di esplosione rivoluzionaria [...] Si aggiungano le profonde divisioni, non solo fra franchisti e antifranchisti, ma fra i movimenti stessi di opposizione; la ridda dei ricatti, dei risentimenti, della corruzione, dei contrasti d'interesse che permettono al dittatore di controllare coi più diversi strumenti la situazione anche all'interno della stessa compagine governativa, pur essa divisa, e si comprenderà come possa essere svanita in qualcuno anche la speranza” (Texto original en idioma italiano, traducción del autor). SOLMI, Franco, “Un pittore per la libertà”, en MARTELLI, Adriana; BOARINI, Vittorio; SOLDATI, Mario y SOLMI, Franco (coms.), *Bologna antifascista per Agustín Ibarrola...*, s/p.

54 “Ibarrola non protesta, urla. Urla la sua indignazione e le sue sofferenze, il dolore per un popolo gettato in schiavitù, per una Spagna chiusa in catene. I suoi accenni allà cruda realtà non sono allegorie, ma fatti raccontati con impressionante realismo” (Texto original en idioma italiano, traducción del autor). SOLMI, Franco, “Un pittore per la libertà”..., s/p.



Fig. 7. *Guerra al franchismo / Guerra al franquismo* (tinta sobre papel). Agustín Ibarrola. ca. 1963-1964. *Bologna antifascista per Agustín Ibarrola*. Ubicación actual desconocida

di oggi" y "*Spagna di domani*" que representaban, en su conjunto, un universo de represión en la España franquista⁵⁵.

Poco después de finalizar esta exposición en Bolonia, Agustín Ibarrola sería encerrado en una celda de castigo. REI denunciaría esa reclusión, así como las humillaciones y las sanciones a las que era sometido de continuo⁵⁶; REI relataría también como se produjo una protesta solidaria de todos los reclusos en contra de ello, que concluyó con la anulación de la sanción, aunque siguió manteniéndose el "sistema humillatorio de la dignidad humana" contra su persona, con castigos arbitrarios impuestos por los funcionarios "que pisotean todo derecho y violan hasta el propio Reglamento de Prisiones para hacerlo más represivo"⁵⁷. Como aparece en el texto transmitido por REI:

"He aquí los hechos. Domingo, 17 de Mayo, hay comunicación de los presos con sus familias [...] El pintor vasco Agustín Ibarrola conversaba con su

55 Muchas de las obras de Ibarrola realizadas en la prisión de Burgos están actualmente ilocalizables, no obstante se tiene testimonio de ellas a través de publicaciones, carteles, tarjetas postales y cortometrajes cinematográficos.

56 REI, "Humillación y castigos en la prisión de Burgos", texto original de la redacción de REI leído en la emisión de 6 de junio de 1964; AHPCE, Fondo REI, Sig. AHPCE_REI_EMISIONES_L_0335-0284 a 0335-0287.

57 REI, "Humillación y castigos en la prisión de Burgos", Sig. AHPCE_REI_EMISIONES_L_0335-0284.



Fig. 8. *Non parla! / ¡No habla!* (tinta sobre seda). Agustín Ibarrola. ca. 1963-1964. *Bologna antifascista per Agustín Ibarrola*. Ubicación actual desconocida

esposa. Esta le informaba del éxito alcanzado en París⁵⁸ por una exposición del artista preso.

¿Arte? ¿Comentarios favorables para la obra de un preso político? Al funcionario [I.S.], apodado el 'gitano' le pareció que aquello era subversivo. E interrumpió violentamente la conversación. ¡Aquí no se habla de esas cosas! El mundo cultural del 'gitano' se para en los 'monos' del Capitán Trueno.

Agustín Ibarrola, cuyas obras han merecido el elogio de la crítica especializada en Londres, Amberes⁵⁹, Bolonia y París entiende las cosas de otra manera. Es un hombre, preso por su defensa de la libertad de los hombres de España, es un artista. ¿Quién puede negarle el derecho de hablar con su esposa de sus obras, de lo que se opina de ellas? En cierta ocasión, el ex-director [C.] y algunos de sus funcionarios quisieron secuestrarle una tela; en esta ocasión se trataba de secuestrarle el derecho a hablar de sus obras.

Ibarrola denunció además la vergüenza de que el funcionario estuviera allí, entre reclusos y familiares, espionando las conversaciones más íntimas.

Inmediatamente fue llamado a la Jefatura de la Prisión por [G.A.M.], jefe de servicio de turno. No para darle explicaciones, como correspondía; fue llamado para chillarle, para injuriarle. Y del despacho de la jefatura salió conducido a la celda de castigo.

Tras el atropello, la brutalidad. Con la transgresión del propio reglamento que establece que los castigos no pueden ser tomados más que por la Junta de régimen y disciplina, previa apertura de información.

58 Debe referirse a la exposición de Ibarrola en la Galeria Epona (París, 1963) por la que mereció el Premio de la crítica francesa 1963.

59 Debe referirse a la exposición en Amsterdam.

Los presos políticos de Burgos consideran que es ya hora de poner fin al sistema de celdas de castigo, propio del más oscuro medioevo, solución aplicada durante estos 25 años de franquismo a todos los problemas surgidos en los establecimientos penitenciarios.

¿Habrá salido ya de la celda de castigo el pintor Agustín Ibarrola? [...] así lo deseamos, así es de esperar de las palabras del director señor [H.G.]. Le habrá sacado de esa celda la firme solidaridad de todos sus compañeros de reclusión, de esos hombres que en una cárcel franquista muestran cómo hasta en la cárcel es posible luchar por la dignidad del hombre y, lo más difícil, triunfar.”⁶⁰.

La emisión de REI de 17 de julio difundiría la demanda de 112 pintores y críticos de arte de diversos países –entre ellos los españoles José María Moreno Galván, José Ortega, Jardiel Paredes, Barjola, Juana Francés, Chirino, José María Gorris, Vicente Aguilera, Arroyo y otros, reunidos tras la finalización de la Bienal de Venecia en la Asamblea Internacional de Críticos de Arte– dirigida al Gobierno de Franco pidiendo la liberación del pintor vasco Agustín Ibarrola y del crítico de arte Giménez Pericás, y en espera de ello la posibilidad de ejercer sin restricciones su profesión⁶¹.

Esta petición internacional no obtendría mayores resultados ya que el 14 de agosto REI continuaba haciendo hincapié sobre la difícil situación carcelaria de Ibarrola:

“Sigue pintando como en pie de guerra, sin medios, sometido a cacheos, a los interrogatorios del Director, al deterioro de sus obras por la acción de la humedad y el polvo. Con motivo de sus exposiciones en Londres y Amsterdam sigue amenazado. Comunica con su mujer en el locutorio. Y el espía que escucha, al enterarse que hay exposición de Agustín Ibarrola en el extranjero, da parte. Y la Dirección aísla a Agustín en celdas de castigo. También ha sido castigado por poner su firma en la carta dirigida al Ministro de Información, denunciando la represión. Ahora, Ibarrola, con un papel y con una tela vieja, sigue pintando en el secuestro”⁶².

A pesar de esta situación relatada por REI, la esposa de Ibarrola conseguiría de la dirección del penal de Burgos la salida de parte de sus trabajos “legales” –pinturas y dibujos– para su exposición y venta como medio de manutención de la familia. Así, un año después del ingreso de Agustín en prisión, se lograría una exposición en Santander (Sala Capitel, 29 de agos-

60 REI, “Humillación y castigos en la prisión de Burgos”,

61 REI, “112 pintores y críticos de arte de numerosos países piden la libertad de Ibarrola y Pericás”, texto original de la redacción de REI leído en la emisión de 6 de junio de 1964; AHPCE, Fondo REI, Sig. AHPCE_REI_EMISIONES_L_0339_0274.

62 “AGUSTÍN IBARROLA”, transcripción mecanografiada de la emisión de REI de 14 de agosto de 1964 (20 horas 30) por los Servicios de información del MIT (ref. PSP/tag.) registrada como REI. 24-27, nº 512 de 17 de agosto; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

to-10 de septiembre de 1964)⁶³ y posteriormente otra en la Sala Cristamol (Oviedo)⁶⁴, con dichas obras y otras realizadas antes de su ingreso en prisión.

5. EXPOSICIÓN DE AGUSTÍN IBARROLA EN LA GALERÍA ILLESCAS (EXPOSICIÓN SUSPENDIDA POR LA AUTORIDAD GUBERNATIVA, BILBAO, 29 DE DICIEMBRE DE 1964)

En continuidad a las exposiciones en Santander y Oviedo, autorizadas por las correspondientes delegaciones del MIT, se organizaría una nueva muestra de la obra “legal” de Ibarrola en la Sala Illescas (Bilbao) que estaría también autorizada por dicho ministerio tras una minuciosa verificación de los cuadros a exponer. No obstante el día de la inauguración, con las pinturas ya colgadas, aparecería la Brigada Político-Social de la policía que la prohibió de facto “porque iba a ser un motivo de tumulto”⁶⁵. El gobernador civil de Vizcaya justificaría la suspensión de la exposición ante el delegado de ese ministerio⁶⁶ por los antecedentes políticos del pintor y por el carácter de sus cuadros, con temas de carácter social y laboral tratados con dureza; además suponía que esta exposición podría dar lugar a que los visitantes exteriorizaran adhesión o simpatía hacia Ibarrola por su faceta política.

Ante lo que Ibarrola consideraba una arbitrariedad escribió –con fecha 25 de enero de 1965– una carta personal de protesta dirigida directamente a D. Manuel Fraga Iribarne⁶⁷, Ministro de Información y Turismo, para plantearle entre otras cuestiones que esa actividad policíaca contra su persona la consideraba un abuso de poder que lesionaba el esfuerzo de muchos españoles, “también autoridades”, en favor de la libertad de expresión cultural, perjudicando en particular al arte nacional vasco y en su conjunto al arte de todos los pueblos de España como también, directamente, “al buen crédito de las autoridades de la información que dicen abrirse hacia actitudes liberalizadoras”. Ibarrola interpelaría también a Manuel Fraga demandándole una respuesta en relación a la siguiente pregunta: “¿en el nombre de qué criterio

63 Véase, LORDUY-OSÉS, Lucas, “Agustín Ibarrola en Cantabria (1963-2014). Contexto histórico, político y cultural en torno a su obra plástica”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1 (2018), pp. 126-127.

64 LORDUY-OSÉS, Lucas, “Agustín Ibarrola en Cantabria” ..., pp. 126-127.

65 Testimonio de M^a Luz Bellido, en ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola ¿un pintor maldito?...*, p. 163.

66 Véase, LORDUY-OSÉS, Lucas, “Agustín Ibarrola en Cantabria” ..., p. 128.

67 Carta manuscrita de Agustín Ibarrola dirigida a Manuel Fraga Iribarne (Ministro de Información y Turismo) remitida desde la Prisión Central de Burgos, de fecha 9 de enero de 1965; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11. Véase, LORDUY-OSÉS, Lucas, “Agustín Ibarrola en Cantabria” ..., pp. 128-129.

estético quien tiene a su cargo el orden público de Vizcaya dictamina que una obra de arte es subversiva?"⁶⁸

Esta carta finalizaba solicitando el restablecimiento de su exposición en Bilbao, que ya estaba autorizada y había sido vulnerada por un acto meramente policíaco.

Agustín Ibarrola no obtendría respuesta de Manuel Fraga Iribarne.

Esta carta de Ibarrola coincidiría en sus contenidos relativos a la libertad de expresión con un número especial –diciembre de 1964– de la revista francesa *Democratie Nouvelle* dedicado a la “España en lucha”⁶⁹ y que fue reportada al ministro Fraga mediante una Nota de la Oficina de enlace del MIT informándole de que:

“La revista que dirige el comunista francés JACQUES DUCLOS dedica el número de diciembre de 1964 en homenaje a ‘España en lucha’. Presenta trabajos de elementos conocidos como dirigentes o destacados comunistas, y otros que firman con X y que señalan en el preámbulo haber llegado desde el interior [así como otros] enviados por comunistas, socialistas y católicos. Entre los dirigentes del Partido Comunista Español figuran SANTIAGO CARRILLO SOLARES, Secretario General... Escritores reputados como pertenecientes al Partido; o entroncados con él como CARLOS ÁLVAREZ, BLAS OTERO y ‘GABRIEL CELAYA’. Inserta dibujos de AGUSTÍN IBARROLA, recluido en la prisión Central de Burgos y de JOSÉ GARCÍA ORTEGA (‘José Ortega’ destacado miembro dirigente del Partido) [...] En el texto de los trabajos se pretende mostrar una España triste, en manos de fuerzas oligárquicas, sin libertades y en las que el trabajador está explotado por el capitalismo hasta el punto de que debe emigrar para poder vivir, con la esperanza de un mañana democrático y sin opresión [...] Da testimonio de la preocupación de los comunistas por los nacionalistas con el artículo de ‘Iñaki Goitia’ sobre el ‘País vasco’⁷⁰, y se ocupa de fomentar sus principales consignas de ‘amnistía’, ‘sindicatos libres’, ‘carestía de la vida’, ‘anti-norteamericanismo’ y ‘agitación en los medios estudiantiles y culturales’ con artículos sobre estos temas. En general es un medio más dirigido a realizar contrapropaganda de la campaña española de los XXV Años de Paz”⁷¹.

Por su parte REI se hizo eco también de la suspensión de la exposición de Ibarrola en la Sala Illescas (Bilbao) mediante una nota informativa titulada “La represión franquista alcanza a todos” emitida el 25 de enero de 1965 (18 h. 30), en la que se decía:

68 Carta manuscrita de Agustín Ibarrola dirigida a Manuel Fraga Iribarne...

69 VV.AA., «L’Espagne vue de l’interieur», *Democratie Nouvelle*, número especial, diciembre, 1964.

70 Véase, GOITIA, Iñaki, “El País Vasco en 1964”, *Centro de Documentación y de Estudios, París. Boletín Informativo*, 22 (1964), pp. 9-12, [consulta: 4 de mayo de 2019], disponible: https://ddd.uab.cat/pub/ppc/bolinfCDE/bolinfCDE_a1964m7n22.pdf

71 Nota de la Oficina de Enlace del MIT, de fecha 19 de enero de 1965; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

“La represión franquista no se limita a los hombres, persigue también a las obras de arte. Por orden gubernativa ha sido prohibida la exposición de Agustín Ibarrola que debía haberse inaugurado el 29 de diciembre pasado [...] Mucha gente, obreros, intelectuales y estudiantes, que se disponían a ir a Bilbao a visitar la exposición de ese gran pintor vasco, secuestrado en Burgos, han quedado sorprendidos por la arbitraria decisión del Gobernador”⁷².

Posteriormente, con fecha 19 de febrero, REI leería con el título ‘Sabotaje cultural en Bilbao’ una carta llegada desde el penal de Burgos firmada por el crítico de arte –allí preso– Antonio Giménez Pericás en relación al cierre de la exposición de Ibarrola. Esta carta hacía un sumario relato de la persecución del régimen contra este pintor como paradigma de la represión política contra determinados artistas españoles, de su presencia pública y del arte como libertad de expresión:

“El Aula de Plástica del Servicio Nacional de Educación Cultural⁷³ [...] celebraba un ciclo sobre el Realismo social. Una de las conferencias más sugestivas llevaba el siguiente título: ‘De Siqueiros a Ibarrola’. Mientras este ciclo se estaba celebrando en Madrid, el día 29 de diciembre, en la Sala Illescas de Bilbao se iba a inaugurar la exposición de las más recientes pinturas de Ibarrola. Dos horas antes del momento de la apertura, la policía política penetra en la sala, clausura la exposición e interroga durante dos horas al encargado de la misma. El mismo día 29 de diciembre, un delegado militar del Juzgado Militar Permanente nº3 de Madrid –el que ha tenido a su cargo durante casi 25 años la represión política– llega a la Prisión Central de Burgos y comunica al pintor

72 “La represión franquista alcanza a todos”, transcripción mecanografiada de la emisión de REI de 25 de enero de 1965 (18 horas 30) por los Servicios de información del MIT (ref. CRN/lrm.) registrada como REI.-5, nº 643 de 26 de enero; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

73 Se refiere al Patronato de Educación Popular; éste fue un organismo creado en 1953 (Orden Ministerial de 30 de noviembre, BOE nº 58 de 27 de febrero de 1954, p. 1093) integrado en el MIT, con una finalidad difusa que abarcaba desde la alfabetización, la formación profesional o la cultura general de la juventud a la posibilidad de proseguir más allá de la escuela, en edad adulta, el desarrollo de esa cultura general, estética, profesional, cívica y moral. El preámbulo de esta Orden Ministerial firmada por el ministro Arias-Salgado decía textualmente al respecto: “Cumple al Estado que proclama la primacía de los factores espirituales acompañar, cuando menos al ritmo del desarrollo industrial y económico, el progreso cultural. Cuenta éste con los órganos adecuados que le impulsan en los distintos grados del saber, pero el sentido social que preside el actual momento del mundo impone que ese caudal de conocimientos se haga accesible en la posible proporción a todas las clases de la sociedad. Una feliz y reciente realización, la de los festivales artísticos-populares celebrados en Santander y su extensión a pueblos de esta provincia, ha puesto de manifiesto que nuestras masas populares son perfectamente sensibles a las más depuradas muestras del arte, gozándose en su contemplación y audición cuando aquéllas son ofrecidas de manera grata y con el debido decoro o esplendor. La necesidad, más que conveniente, de que esas misiones de arte contribuyan a elevar el nivel cultural del pueblo en el mayor grado posible, recomienda una especial dedicación a la tarea de organizar coordinadamente la difusión cultural, cuyos beneficios deben tener un mayor alcance, extendiéndose a toda la sociedad española”...

Agustín Ibarrola y a otros 37 presos políticos más un auto de procesamiento que les abre un Consejo de Guerra Sumarísimo por ‘injurias’.

Retrocedamos en el tiempo dos años y medio. El 14 de julio de 1962, el pintor Agustín Ibarrola tenía sus cuadros en muestra en la misma sala Illescas, la más importante en Bilbao. Ese mismo día, la policía política –los mismos hombres de ahora– detuvo al pintor y clausuró la exposición. Torturaron a Ibarrola noche y día, hasta la parcial pérdida de la razón. Le hicieron comparecer ante un Consejo de Guerra en el cual el pintor denunció a los torturadores. Fue condenado a nueve años de prisión por rebelión militar y sumido en Burgos [...] Agustín Ibarrola sigue en la cárcel de Burgos, como sigue creyendo en la dignidad humana. Algunas temporadas las pasa en los pálidos agujeros de castigo. Pero sus cuadros dan la vuelta al mundo [...]

La pintura de Agustín Ibarrola, y con ella su persona, está sometida a dos especies de crítica: de un lado, la referencia inmediata de valor estético, que es el público, y el crítico, como mediador cultural entre el artista y la gente; de otro lado, la policía política de Franco, el gobernador civil de la tierra natal del pintor, los Consejos de Guerra y los publicistas más o menos atolondrados, porque no conocemos hasta que punto podrían calibrar desapasionadamente un bodegón, si éste ha sido pintado por un hombre que saben ‘comprometido’. Todo esto nos enseña –los simples acontecimientos– hasta que punto el arte en la España actual es una cuestión bélica. Unos ciertos hombres, que quedan como gestores directos en el uso de la actitud fascista, convierten el arte en una excusa de la persecución. En 1962 y en 1964. Sobre todo en Bilbao y ello no es casual. El fascismo que actúa aun es brutalmente susceptible frente a la libertad de expresión. En Euskadi, los problemas culturales se plantean desde una situación actual de gestación social y nacional aguda. Ese estado de cosas, política y humanamente efervescente hace que se pueda hablar de problemas culturales vivos. Algo independientemente de que Ibarrola es hoy por hoy el representante más caracterizado de la vigorosa línea artística vasca, que para mí es bastante moderna y ‘pegada al terreno’.

No es una coincidencia que los dos polos del enunciado de la conferencia que mencionamos –Siqueiros e Ibarrola–, ambos padecieron persecución política. Particularmente en España, hemos conocido otros casos; el pintor santanderino Miguel Vázquez, el valenciano Balaguer, el manchego Ortega, por ejemplo. No son coincidencias. Los Tribunales Militares que juzgaron y condenaron a estos hombres lógicamente arguyeron razones extraartísticas para acabar con su presencia pública. Pero ésta era precisamente la causa de fondo la represión política contra los artistas: se quería acabar con la presencia pública de un arte determinado. En otros términos, con la libertad de expresión⁷⁴.

El texto de la carta de Giménez Pericás leída en REI continuaba con un párrafo eliminado en la emisión [“toda actividad artística de un buen artista

74 REI, “Sabotaje cultural en Bilbao”, texto original de la redacción de REI correspondiente a una carta de Antonio Giménez Pericás leído en la emisión de 19 de febrero de 1965; AHPCE, Fondo REI, Sig. AHPCE_REI_EMISIONES_L_0360_0351 a AHPCE_REI_EMISIONES_L_0360_0353

es pública, y de toda la actividad humana de un verdadero artista debe estar en ese estilo. Y quien no estuviera conforme con el detalle, podría estar en general, diciendo: El fascismo persigue también a los artistas en tanto exponentes de un alto grado de humanidad.”] dando paso a una diatriba en relación a la situación cultural en Euskadi:

“En Euskadi son vívidos estos peligros y estas miserias porque, habiendo un despejado nivel a la esperanza – una clase obrera muy consciente y desarrollada, una burguesía nacional bastante diferenciada y con propósitos políticos, una mayoría católica en línea de las libertades– los ultramontanos se desesperan y tratan de atajar, usando la brutalidad, las iniciativas humanísticas de los vascos. Tratan de cercenarlas en sí mismas, no teniendo ellos ningún exponente cultural para alinearlos en civilizada polémica frente a las muestras culturales progresivas, y de cercenarlas en tanto vehículos de comunicación entre un pueblo muy hecho y la propia intelectualidad de este pueblo. Los ultras convierten el arte en una cuestión bélica.

Ni el acto depredativo del 29 de diciembre del año pasado como el de junio de 1962 no solo iba dirigido contra el pintor torturado, encarcelado y ahora vuelto a procesar; estaba encaminado a intimidar a toda la intelectualidad vasca independientemente de sus tendencias, de sus opiniones y de sus orígenes. Y vamos a decir más: los sucesivos actos vandálicos de la Brigada Político-Social en las exposiciones bilbainas son acciones provocadoras contra los mismos organismos del Estado, si en estos organismos ya hay hombres que no quieren saber nada del pasado [...]

Ahora, quizás mientras escribimos esto y si la protesta nacional y la protesta de las mismas autoridades que a su modo quieren olvidar un pasado de rencores no lo evitan, Agustín Ibarrola está emplazado ante el Tribunal Militar que tiene a su cargo la represión y que cada vez más actúa por propia cuenta, en puro estilo clandestino. Claro está dentro de lo posible que el hombre-artista siga pagando por el uso de la libertad de expresión. Pero si no se acaba con estos abusivos precios, toda la intelectualidad en su conjunto, independientemente de sus opiniones, paga con cada uno que sufre la represión política. El reconocimiento definitivo de la libertad de la cultura se aplaza”⁷⁵.

A pesar de todo ello la pintura de Ibarrola recorría Europa regresando pronto a la *Galerie Epona* (París, 1965).

6. EXPOSICIONES DE AGUSTÍN IBARROLA EN LA GALERIE EPONA (PARÍS, 9 DE JUNIO-?, 1965) Y TOULOUSE, FRANCIA (FESTIVAL DE CULTURA POPULAR ESPAÑOLA, JULIO-AGOSTO DE 1965)

Tras una exposición colectiva con aportaciones de Ibarrola titulada *Artistes espagnols* celebrada en Rouen (Maison du Parti Communiste Français, ene-

75 REI, “Sabotaje cultural en Bilbao”, AHPCE_REI_EMISIONES_L_0360_0354 y AHPCE_REI_EMISIONES_L_0360_0355.

ro-febrero de 1965) donde presentó, entre otras, su obra clandestina “Los esclavos de los 25 años franquistas”⁷⁶, se realizó una nueva muestra individual de este artista en la *Galerie Epona* (París) inaugurada el 9 de junio de 1965.

Esta exposición organizada por la institución pacifista británica *Appeal for Amnesty in Spain* y el *Comité Français pour l’Espagne*, en la que se presentaban cincuenta y dos obras clandestinas realizadas en la prisión de Burgos, algunas de gran formato –sacadas de la prisión por fragmentos–, representó uno de los principales éxitos internacionales de Ibarrola de esa época, existiendo constancia de la difusión de su inauguración y clausura desde Praga (agencia de noticias CTK) y Budapest (agencia MTI), según consta en la documentación de los servicios de información del MIT:

“EXPOSICIÓN DE IBARROLA INAUGURADA EN PARÍS. Una exposición de cuadros del pintor español Agustín Ibarrola, detenido en España en 1962, y condenado a nueve años de cárcel, fue inaugurada el miércoles día 9 en París, en presencia de su esposa. La exposición muestra ante todo la vida de los presos en el penal de Burgos donde Agustín Ibarrola cumple su pena”⁷⁷.

“Exposición de Agustín Ibarrola.- Se abrió en París y en ella figuran numerosas escenas de la prisión de Burgos, en la que el artista cumple una condena de nueve años dictada por un Consejo de Guerra en 1962. Asistieron a la clausura numerosas personalidades del arte francesas y españolas”⁷⁸.

La difusión de esta exposición en Francia correría a cargo principalmente del periódico parisino *L’Humanité*⁷⁹.

Entre las obras de Ibarrola expuestas en la *Galerie Epona* se incluían nuevas aportaciones salidas de manera clandestina de la prisión de Burgos, lo que seguía sorprendiendo –quedando plasmado en sus informes– a los servicios de información españoles:

“Alto Estado Mayor al Ministerio de Información y Turismo (Oficina de Enlace). 30/VI/1965. Nº Reg. 5780. Asunto: Exposición de pinturas de IBARROLA en París. Noticias de París señalan que en una galería de arte de dicha Capital, sita en el Barrio Latino, se ha inaugurado una exposición de obras del pintor Agustín Ibarrola, realizadas en la prisión de Burgos donde se encuentra

76 Véase, HARO, Noemi de, “Voces de seda” ..., p. 313.

77 Nota de la agencia de prensa CTK (Ceská Tisková Kancelár, Checoslovaquia), difundida por REI con fecha 10 de junio de 1965 (19 horas 55), transcrita por los Servicios de información del MIT (ref. DAA/AGC/rag.) registrada como

CTK.-20, nº 753 de 11 de junio; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

78 Nota de la agencia de prensa MTI (Magyar Távirati Iroda) con sede en Budapest, difundida por REI con fecha 26 de junio de 1965 (22 horas 30), transcrita por los Servicios de información del MIT (ref. GHM/.), registrada como Budapest.-29, nº 766 de 28 de junio; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

79 El periódico parisino *L’Humanité* se hizo eco de la exposición de Ibarrola en la *Galerie Epona* a través de noticias y artículos de opinión. Véase, HARO, Noemi de, “Voces de seda” ..., p. 313.

detenido. El acto de inauguración puede considerarse una prolongación del organizado por la ‘intelectualidad comunista francesa’ con motivo de la presentación al público francés de las ‘memorias’ de Ignacio HIDALGO DE CISNEROS. La sala, más bien pequeña, aparecía abarrotada de público, compuesto por los mismos de siempre... y otro público ‘elegante’ asiduo a estas manifestaciones de arte [...] Todo se redujo, en esencia, a saludar a la esposa de IBARROLA, allí presente, y a que, de nuevo, Rafael ALBERTI recitara unas cuantas poesías suyas. Lo más chocante eran las propias pinturas expuestas. Se trataba de lienzos muy grandes, más bien estrechos, pero muy largos, algunos de hasta tres metros, pintados sobre lienzos de seda, a la ‘gouache’, en tonos sepías y ocre, representando escenas del interior de la cárcel, grupos alineados de presos ante las celdas, preso escuálido con un fondo de barrotes... destacando, entre todos, uno, también de grandes dimensiones, pero éste al óleo sobre lienzo de arpiller, representando el patio de la cárcel de Burgos, blanco de nieve, sobre la que solo estaban señaladas las huellas dejadas por el paseo cotidiano y circular de los detenidos. así, la pregunta que todos se hacían era cómo había sido posible sacar de la cárcel esos cuadros sin el consentimiento de las autoridades”⁸⁰.

A la inauguración de esta exposición, prácticamente coincidente con la “Conferencia de Europa Occidental contra la Represión en España” (Londres, marzo de 1965) –organizada por *Appeal for Amnesty in Spain* y por el *Comité Français pour l’Espagne*– asistieron múltiples personalidades del mundo cultural, artístico y político como Jean Cassou, José Ortega, Julio Le Parc, Santiago Carrillo y Rafael Alberti, junto a la esposa de Ibarrola, M^a Luz Bellido, y Ángela Martínez Lanzaco, viuda de Julián Grimau. En esa inauguración, Rafael Alberti leyó un texto – más allá de la recitación de poesías a las que hacía alusión el citado informe del Alto Estado Mayor– en favor de las libertades en España y por la liberación de los presos políticos, en el aniversario de los 29 años de inicio de la guerra civil española y los 20 años de la derrota del fascismo internacional en 1945; este texto decía:

“29 años hoy –¡30 el que viene!– de la guerra en España. 20 años, ahora, de la victoria de las banderas de la paz sobre las de la guerra; 20 años, ahora, de la derrota del fascismo internacional; sí, 20 años de haber dejado detrás la pesadilla que la Humanidad sufrió con la garganta apretada de rabia. Este año, todas las naciones han celebrado la liberación del mundo. Pero yo me atrevo a preguntar precisamente aquí, en medio de esta triste y dura imagen que Agustín Ibarrola nos ofrece de nuestra patria: Pueblos libres, ¿y España?”

Oíd sólo esta estrofa de ese poema mío de hace ya 20 años:... ‘Llegó la paz y todos los caminos son de regreso para el hombre. Canta la semilla en los surcos matutinos, el sol, de los escombros se levanta. Paz a la mar, los cielos y la tierra. Y al español, destierro, cárcel, guerra’...

80 Escrito del Alto Estado Mayor dirigido al Ministerio de Información y Turismo (Oficina de Enlace), de 30 de junio de 1965, en relación a una Exposición de Agustín Ibarrola en la *Galerie Epona* (París, junio de 1965); AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

Pueblos libres, ¿y España? ¿Por qué hemos quedado sólo nosotros, españoles, como una mancha oscura en el corazón de Europa? No conozco la respuesta. Una magnífica juventud, que ha nacido allí, trabaja, se inquieta y padece persecución y cárcel. Y los nombres de nuestros muertos, de nuestros fusilados, de nuestros torturados y encarcelados se suceden [...] y el de este joven y tenaz pintor vasco, Agustín Ibarrola, que aquí, desde estas paredes, valientemente grita, pateo, ataca, acusa... ¿Y qué otra cosa queda, puede quedar hoy en España, para un pintor encarcelado, para unas manos, un lápiz o un pincel con las muñecas esposadas? Agustín Ibarrola expresa, de modo extraordinario, desde la prisión de Burgos, lo que su sangre de hombre y pintor español le ordena. Denuncias. Denuncias. Extiende al aire, sobre todo, estas sedas pintadas, estas banderas delatorias, este grito feroz que hoy conmueve y alerta a los corazones de los hombres libres. Y la misma pregunta que hace ya 20 años los españoles lanzamos al mundo, se escucha hoy aquí y escuchará en todos los ámbitos en donde se levante su obra: Pueblos libres, ¿y España?"⁸¹.

En el mes de julio esta exposición pasaría a la ciudad de Toulouse de lo que se tiene noticias gracias a REI en su emisión de 28 de julio. REI resaltaba en Ibarrola su capacidad de defender mediante el arte una ideología, su fuerte base técnica y su especial sensibilidad para sentir el dolor ajeno como suyo propio; su capacidad para hacer suyo el sufrimiento de los demás, como hiciera el poeta Miguel Hernández, que supo encararse con los problemas del pueblo español en su obra, lo que le llevó a morir en una cárcel franquista.

Así, en esta emisión titulada "Exposición del pintor Ibarrola en Toulouse" REI decía:

"Agustín Ibarrola es uno de esos hombres que han nacido con vocación para sentir al pueblo y sus problemas. Pocos son los artistas capaces de defender en su arte una ideología; pues la empresa es tanto más difícil cuanto más grata y noble es la causa que se pretende defender [...] Por ser consecuente con su forma de sentir, Agustín Ibarrola se encuentra hoy en la prisión de Burgos, donde no deja de expresar lo que sigue sintiendo.

'Yo lo he visto', dice Goya al presentarnos sus 'Desastres de la guerra', y el realismo español se convierte en testimonio de una agudeza tal, que nos hace sentir a los demás todo el horror de lo que es la guerra. Aunque nos separe más de un siglo de la guerra napoleónica, la obra de Goya le da una actualidad perenne, porque lo ojos del pintor, LO HAN VISTO DE VERDAD. También Agustín Ibarrola podría lanzar este grito, para encabezar su testimonio sobre lo que es la cárcel franquista. EL HA VISTO sus filas de barrotes de hierro, de candados de frío metal, que son la visión diaria de los presos y que se vuelven verdadera pesadilla para el que los ve día tras día [...]

81 Texto de Rafael Alberti –leído personalmente por él– para la inauguración de la Exposición "Ibarrola. Dessins de la prison" (Galerie Epona, París, 9 de junio de 1965). ALBERTI, Rafael, "Texto de presentación del catálogo de la Galería Epona, París, 1963", en CARUNCHO, Luis María (com.), *Ibarrola*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1987, p. 89.

El hombre, en la obra de Ibarrola, tal como nos la presenta esta conmovedora exposición de Toulouse, el hombre es el preso. Aquí y allá vemos la silueta negra de un guardia civil, el esquema de un sacerdote empuñando un crucifijo, bayonetas, cadenas, barrotes, más barrotes, candados... Pero toda la emoción de este testimonio está en la forma de expresar al hombre encarcelado. Todos sus presos son iguales. Porque todos los presos son hombre que sufren un mismo dolor. Todos tienen la cabeza pelada, el mismo tosco uniforme, las mismas botas sin cordones, la misma expresión de hombres que aguantan, pero no son hombres resignados y vencidos. Aún cuando los vemos en tropel, como si fueran reses de ganado, esos presos de Ibarrola no dejan de ser hombres. Con pocos medios, pocos trazos, pocas manchas, Ibarrola sabe dar la impresión de un movimiento de muchedumbre [...] Su obra es una protesta, una denuncia del clima cerrado e inhumano que reina hoy día en España. Ibarrola lanza un grito que deben oír todos los españoles y todas las naciones que se pretenden civilizadas, porque es el grito auténtico de un hombre que puede decir: YO LO HE VISTO”⁸².

7. EXPOSICIÓN DE AGUSTÍN IBARROLA EN LA VOLKSBILDUNGSHEIM (FRANKFURT, ALEMANIA, 10 DE SEPTIEMBRE-10 DE OCTUBRE DE 1965)

Esta exposición, organizada por el Círculo Cultural Español de Frankfurt, tuvo su origen en el marco de la movilización política y sindical surgida entre los emigrantes españoles en la República Federal de Alemania durante el franquismo⁸³ y evidenciada por primera vez en la multitudinaria manifestación del 1º de Mayo de 1965 de Berlín Oeste organizada por los sindicatos alemanes –*Deutscher Gewerkschaftsbund*, DGB (Federación Sindical Alemana) y la *Sozialdemokratische Partei Deutschland*, SPD (Juventudes del Partido Socialdemócrata Alemán– en la que participaron grupos de emigrantes españoles⁸⁴.

82 REI, “Exposición del pintor Ibarrola en Toulouse”, texto original de la redacción de REI leído en la emisión de 27 de julio de 1965;

AHPCE, Fondo REI, Sig. AHPCE_REI_EMISIONES_L_0376_0240 y AHPCE_REI_EMISIONES_L_0376_0241

83 Véase, SANZ DÍAZ, Carlos, “Las movilizaciones de los emigrantes españoles en Alemania bajo el franquismo. Protesta política y reivindicación sociolaboral”, *Migraciones y exilios*, 7 (2006), pp. 51-80.

84 En esta manifestación los emigrantes españoles en Alemania (Berlín Oeste, 1º de mayo de 1965) se dejaron ver enarbolando banderas de la República, *senyeras* catalanas e *ikurriñas* vascas, coreando lemas como “¡España sí, Franco no!” y “¡Democracia!”, y mostrando pancartas en las que se leía “Libertad para los presos políticos en España”, “Libertad para España”, “Yankees fuera de España”, “Abajo la dictadura fascista en España”, y en contra de que se permitiera el ingreso del régimen de Franco en la Comunidad Económica Europea; quedando documentado que “al llegar frente al edificio del Reichstag, a sólo unos metros de la Puerta de

La muestra en cuestión presentaba nuevamente el trabajo artístico clandestino de Ibarrola incluyendo el emblemático dibujo de la ventana enrejada de la celda del pintor en Burgos (Fig. 9). Al poco tiempo este dibujo pasaría a ilustrar la portada de un número especial de la revista alemana de arte *Tendenzen*, dedicado al arte en España, en la que el historiador del arte alemán Richard Hiepe⁸⁵ hacía una semblanza de Agustín Ibarrola, poniendo de manifiesto entre otras cuestiones que:

“Junto con otras nueve personas, el 24 de septiembre de 1962, fue acusado por el Tribunal Militar de Madrid de haber participado y coorganizado las huelgas en Bizkaia en abril y mayo de 1962. Durante el juicio, condenó públicamente las medidas represivas del régimen destinadas a reprimir la actividad artística libre en el País Vasco. También protestó contra la explotación de los trabajadores vascos y españoles. Fue constantemente interrumpido cuando trató de describir las torturas a las que fue sometido, y finalmente fue arrastrado fuera de la corte por la Guardia Civil. Había exigido la presencia de sus torturadores en los tribunales y una investigación de las heridas y cicatrices en su cuerpo por parte de la Cruz Roja Internacional. Sus protestas fueron rechazadas.

Agustín Ibarrola fue sentenciado a nueve años de prisión, que actualmente está cumpliendo en la prisión central de Burgos. Es uno de los 16 intelectuales encarcelados en Burgos que firmaron una carta al Ministro de Información y Turismo confirmando los detalles de la famosa carta firmada por 102 intelectuales españoles. Esto les costó a los prisioneros un confinamiento solitario a largo plazo. Cabe destacar que Agustín Ibarrola era consciente del peligro de posibles represalias a través de sus dibujos sobre la vida en la prisión de Burgos y su divulgación al mundo exterior. Pero soportó este riesgo para que el mundo sepa que todavía hay prisioneros políticos en España”⁸⁶.

Otro dibujo clandestino de Ibarrola titulado “La espera” (Fig. 10) que presentaba a un grupo de presos políticos –de los que solo se veía su cabeza rapada seccionada a nivel de los ojos– reclusos en un angosto recinto carcelario, sería elegido por los editores del libro de poemas, “Burgos, Prisión Central”⁸⁷, de Antonio Giménez Pericás –preso también en esa cárcel –, como

Brandeburgo y del muro de Berlín, varios de los emigrantes españoles avanzaron, entre los saludos de la organización difundidos por megafonía, hasta la tribuna de honor, donde colocaron las pancartas antifranquistas y tres banderas de la República que ondearon durante el resto de la jornada junto a las banderas de otros países y las enseñas de los sindicatos”. SANZ DÍAZ, Carlos, “Las movilizaciones de los emigrantes españoles”..., p. 52.

85 Richard Hiepe es el autor de *Humanismus und Kunst : Theorie und Praxis der humanistischen Kunstanschauungen vom Klassizismus bis zur Gegenwart* (“El humanismo y el arte: teoría y práctica del arte humanista desde el clasicismo hasta el presente”), München, O. Dobbeck, 1959.

86 HIEPE, Richard, “Kunst in Spanien II”, *Tendenzen*, Sonderheft [Edición Especial], 1965, p. 345, [consulta: 4 de mayo de 2019], disponible: <http://protest-muenchen.sub-bavaria.de/artikel/1669> (Traducción del autor).

87 GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, *Burgos, Prisión Central...*

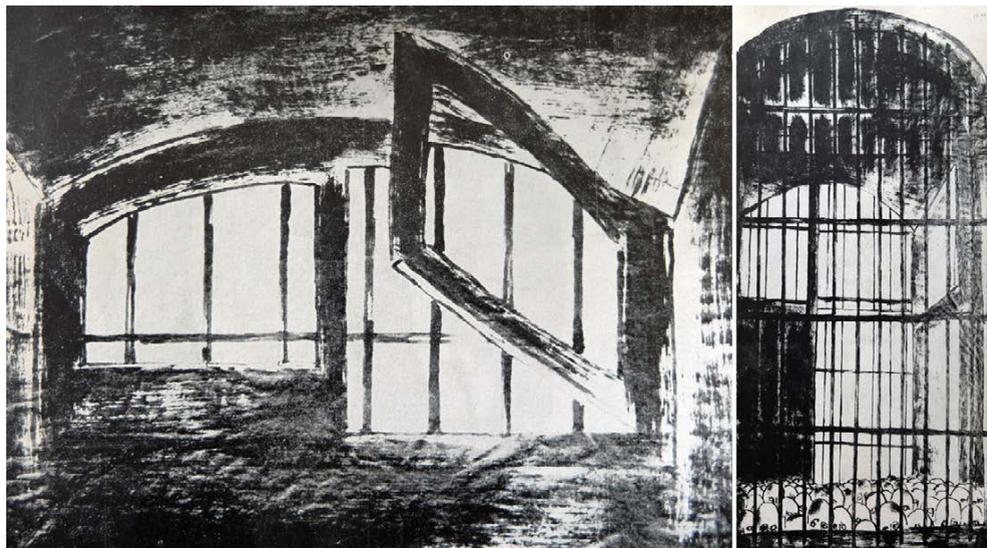


Fig. 9. *Carcere di Burgos-la mia finestra / Cárcel de Burgos-mi ventana* (tinta sobre seda). Agustín Ibarrola. ca. 1963-1964. *Bologna antifascista per Agustín Ibarrola*. Ubicación actual desconocida.

Fig. 10. *La espera* (tinta sobre seda). Agustín Ibarrola. ca. 1963-1964. Ilustración de la portada del libro *Burgos Prisión Central* de Antonio Giménez Pericás

ilustración para su portada y en concordancia con el prólogo de Rafael Alberti y María Teresa León, que decía:

“Cuando se lee este libro de un hombre encerrado con su cultura y con sus jóvenes deseos de vida, poniéndose ante las verdades atroces de una prisión, se produce en las manos el temblor del que toca carne martirizada a la que no se puede socorrer. Claro que estos versos no son lamentaciones. Sacan cuentas amargas. Hablan claro y fuerte. Hay por todos ellos como una vergüenza de tenerlos que escribir y de ser español. A veces da acidez en la garganta el serlo, pues asusta y aterra que, después de veinticinco años de concluida la guerra civil, aún pueda escribirse este libro en un penal. Por eso no hace falta conocer su vida ni es necesario que nos diga cuál fue su delito de opinión y protesta pues pudo ser escrito por las manos de miles y miles de muertos esta suma de angustia española [...] Los poemas de Antonio G. Pericás no están solos. Traen dibujos de Ibarrola. Estos dibujos están hechos en trocitos de papel, en esquinas de cartas, a escondidas, protegidos por amigos vigilantes, porque si los encuentran el castigo es general, ya que también en estos dibujos están presentes todas las penas, todos los hombres del penal de Burgos... más las sombras. Estos desastres de la paz, como los que don Francisco de Goya nos dejó de la guerra también, comunican el espanto y el remordimiento. ‘BURGOS, PRISIÓN CEN-

TRAL' es el libro más densamente español que se ha escrito en muchos años. Cómo será, que ya ni se llora"⁸⁸.

Mientras tanto Ibarrola seguía pintando en la cárcel, plasmando escenas del interior de la prisión y otras basadas en la vida popular en el País vasco con el proyecto de iniciar, cuando saliera en libertad, una serie de campañas de exposiciones por los pueblos del País Vasco para intentar la recuperación del movimiento de la Escuela Vasca⁸⁹.

El día 23 de septiembre de 1965 Agustín Ibarrola salió de prisión en lo que formalmente se denominaba "libertad provisional". Fue recibido en la estación ferroviaria de Bilbao por un centenar de personas, obreros, intelectuales y amigos del artista, y ocho días más tarde se le ofreció una cena como expresión "de reconocimiento y solidaridad con sus ideas antifranquistas"⁹⁰.

8. EXPOSICIONES DE AGUSTÍN IBARROLA EN GUIPÚZCOA (ÉIBAR, SAN SEBASTIÁN –SALAS MUNICIPALES, 12-14 DE FEBRERO–, TOLOSA, BEASAIN Y VERGARA, FEBRERO-MARZO DE 1966) Y BILBAO (GALERÍA ILLESCAS, 11 DE FEBRERO-? DE 1966)

Estas exposiciones de Ibarrola realizadas en una situación de semilibertad tendrían especial seguimiento por parte del MIT quedando constancia de ello en dos escritos internos al más alto nivel: el primero firmado por el Delegado del MIT en Guipúzcoa (Felipe de Ugarte) dirigido al Director General de Información (Carlos Robles Piquer), y el segundo firmado por este último dirigido al Sr. Ministro (Manuel Fraga Iribarne)⁹¹.

Por su parte REI, en un sentido totalmente distinto, se interesaría también por la actividad expositiva del artista vasco relatando que:

88 LEÓN, María Teresa y ALBERTI, Rafael, "Prólogo. Burgos, Prisión Central", en GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, *Burgos, Prisión...*, pp. 10-11.

89 Tanto el "arte vasco" como la Escuela Vasca son conceptos polémicos para cuya comprensión habría que remontarse a su marco histórico. Estas ideas nacieron hacia finales del siglo XIX en un contexto social de tipo nacionalista producto de los importantes cambios sociales que se estaban produciendo en el País Vasco: una rápida industrialización -siderurgia, naviera, etc.- con la aparición de una poderosa burguesía empresarial y una nueva clase obrera, junto a una paulatina desaparición del campesinado. Ibarrola adoptaría inicialmente estos conceptos, bajo la influencia del escultor Jorge Oteiza, que se reflejarían en dos vertientes, una creativa, con un criterio avanzado de introducción de presupuestos vanguardistas, y otra de carácter organizativo, en el sentido de organización profesional, de índole política y cultural. Véase, ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola; un pintor maldito? ...*, p. 26.

90 "Agustín Ibarrola en Bilbao", transcripción mecanografiada de la emisión de REI de 23 de octubre de 1965 (14 horas) por los Servicios de información del MIT (ref. GHM/.) registrada como REI.-34, nº 843 de 25 de octubre; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

91 Véase, LORDUY-OSÉS, Lucas, "Agustín Ibarrola en Cantabria" ..., pp. 129-130.

“Todas las exposiciones han constituido grandes éxitos, con nutrida afluencia de público: obreros, empleados, intelectuales, e incluso personas pertenecientes a las clases acomodadas y a la burguesía nacional. La pintura realista de Ibarrola capta en sus lienzos las íntimas palpitaciones de nuestro país en sus expresiones más polifacéticas, bien en cuadros del trabajo y de la lucha de los obreros industriales, bien de la vida marinera en los aspectos rios y perennes del espíritu nacional vasco. Las exposiciones han representado además un éxito por la amplia identificación y adhesión del público a la obra personalísima de Ibarrola.

El franquismo condenó al pintor y tras casi cuatro años de cárcel se halla en la brega jamás interrumpida, más fuerte que nunca, pues si en 1962 la policía pudo retirar sus cuadros de la Sala Illescas y después el Comisario de Policía de Eibar quería imponer la retirada de alguna de sus obras, a lo que Ibarrola se negó, las Exposiciones actuales dan idea de como van cambiando los tiempos. En estos momentos tienen que soportarlas, pues detrás del pintor vizcaíno, respaldándolo con su simpatía y adhiriéndose al mensaje de su labor pictórica, está todo el pueblo vasco”⁹².

Respecto a la exposición en la Galería Illescas (Bilbao) inaugurada el 11 de febrero, REI decía:

“Por fin Agustín Ibarrola, el pintor mártir, pudo exponer en Bilbao [...] Esta muestra de cuadros realistas es testimonio de la vida de la España de hoy y se inserta, por derecho propio y por su propia historia particular, en la situación política española. Cuando Agustín Ibarrola estaba en la cárcel de Burgos y sus cuadros se exhibían en las principales ciudades europeas, la Brigada Político-social, cumpliendo consignas del Gobierno Civil de Vizcaya, suprimía vandálicamente, en el mes de diciembre de 1964, una exposición de Ibarrola que previamente había obtenido autorización de la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo. Por el mismo procedimiento, en mayo del año siguiente, la policía impedía la muestra del pintor en la misma galería de arte que hoy cuelga sus cuadros. Fraga dio entonces la voz de alarma a través del Delegado del Ministerio en Bilbao, quien, al fin y al cabo, había sido pisoteado en sus atribuciones jurídico-políticas por la Policía. Pero el Ministro de Franco no hizo nada por restablecer después la exposición clausurada, a pesar del evidente malestar que ello produjo entre los aficionados. Hoy se han obtenido todos los permisos, incluso uno de la Policía. Agustín Ibarrola es el único pintor en la España actual que necesita para exponer unas autorizaciones oficiales”⁹³.

92 REI, “Las exposiciones del pintor Agustín Ibarrola”, texto original de la redacción de REI leído en la emisión de 18 de febrero de 1966; AHPCE, Fondo REI, Sig. AHPCE_REI_EMISIONES_L_0396_0432.

93 “Un conflicto más para el régimen”, transcripción mecanografiada de la emisión de REI de 25 de febrero de 1966 (21 horas) por los Servicios de información del MIT (ref. PSP/cmv.) registrada como REI.-13, nº 945 de 26 de febrero; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

Nuevamente, el 27 de febrero, REI se volvía a centrar en “la pintura de Ibarrola” en relación a las exposiciones en las Salas de la Sociedad Cultural Recreativa Arrate y en el Club Deportivo Eibar con obra de ambiente laboral. Haciendo referencia a artículos de prensa, REI transcribía:

“Las exposiciones de Agustín Ibarrola están siendo un éxito [...] J.B. escribió en la ‘Gaceta del Norte’: ‘Agustín Ibarrola, joven aún, ha madurado en el sufrimiento. De su primitiva pintura, tutelada por el constructivismo y el lirismo de Vázquez Díaz, ha llegado, a través de pruebas personales, de luchas ondas, a esta pintura de hoy [...] Ibarrola pinta para decir, tanto o más que para deleitar...’

J.S.M. opina en ‘El Diario Vasco’: ‘Esta es la pintura de Ibarrola. Una manera de interpretar el acontecimiento humano predominante en la sociedad de nuestra época [...] Su arte expresivo, con actitud enérgica, diríamos que ejerce una función social hacia una formación de la conciencia individual y colectiva del ser humano... Ibarrola refleja muy particularmente la tragedia de las vidas humildes, como el sector más sacrificado de esta sociedad esclavizada al maquinismo, cuerpo monstruoso de su propia invención’...

Para terminar, estas palabras de resumen de J. B. [Gaceta del Norte]: ‘Se diría que estos cuadros son estrofas de un poema épico que cantara la vida del trabajo, la gloria y el dolor del hombre de hoy’⁹⁴.

9. EXPOSICIONES DE AGUSTÍN IBARROLA EN SAN JUAN DE LUZ –19 DE JUNIO DE 1966– Y BAYONA (FRANCIA, JUNIO DE 1966), BRUSELAS (CLUB GARCÍA LORCA, JUNIO DE 1966), PARÍS (JUNIO DE 1966) Y BILBAO (MUSEO DE ARTE MODERNO/BELLAS ARTES, 21 DE AGOSTO-12 DE SEPTIEMBRE DE 1966)

De las exposiciones en San Juan de Luz y Bayona (Francia) se tienen noticias a través del diario francés *L’Humanité* en un artículo titulado “Para la liquidación de las secuelas de la guerra civil. Para la reconciliación del pueblo español” que invitaba a visitar la exposición de Ibarrola y a participar en los eventos organizados por un comité de exiliados españoles:

“Bajo el patrocinio de un gran comité (de exiliados españoles), tendrá lugar una importante manifestación de solidaridad con el pueblo español, en San Juan de Luz, el 19 de junio [...] Todas las corrientes políticas y religiosas estarán grandemente representadas con mira a la liquidación de las secuelas de la guerra civil y la reconciliación nacional. La amnistía de los prisioneros es el objetivo de todos los hombres que sienten la justicia y la libertad [...] En el trinquete Maitena de San Juan de Luz y en Bayona, se celebrará una exposición del gran

94 REI, “La pintura de Ibarrola”, texto original de la redacción de REI leído en la emisión de 27 de febrero de 1966; AHPCE, Fondo REI, Sig. AHPCE_REI_EMISIONES_L_0397_0347 a AHPCE_REI_EMISIONES_L_0397_0349.

pintor español Ibarrola, antiguo prisionero político [...] Tomad nota [...] de esta gran manifestación de solidaridad”⁹⁵.

De manera simultánea Ibarrola exponía en Bruselas (Club García Lorca) bajo el seguimiento de los servicios de información del régimen de lo que se tiene constancia a través de los escritos que informaron al MIT sobre las actividades del “García-Lorca”. El 20 de junio se comunicaba al MIT entre otras cuestiones la exposición de Ibarrola:

“Después de haber recibido una importante suma de dinero, procedente de la U.R.S.S, el Club ‘García Lorca’ despliega una actividad que no habíamos conocido hasta ahora. Es verdad que, por otra parte, quieren hacer una competencia encarnizada al P. C. español (marxista leninista). De ahí que la actividad cultural, las proyecciones de cinema y las conferencias se sucedan copiosamente. Incluso las exposiciones de pintura [...] dedicada la última al pintor español IBARROLA”⁹⁶.

Este escrito tendría como continuación otro de fecha 25 de junio de 1966 con el asunto “El pintor Ibarrola en el García Lorca”, que decía:

“El Club ‘García Lorca’ presenta actualmente una exposición de Austín IBARROLA. este elemento dice haber estado detenido mucho tiempo en la Prisión de Burgos porque, según él, había cometido delitos políticos y añade que fue en la Prisión donde aprendió pintura. IBARROLA ha expuesto 52 pinturas en las que, en su mayoría se reflejan escenas de cárcel. El citado pintor dice haber expuesto las mismas obras en Amsterdam, Bolonia, y Londres. Hay que decir que en Bruselas sus obras han tenido hasta ahora poco éxito”⁹⁷.

Por parte de los mismos corresponsales el 27 de junio se informaba nuevamente al MIT sobre un “Fin de semana de arte y cultura españoles en París” que mostraba el implacable seguimiento sobre Ibarrola y las actividades de los artistas españoles en el extranjero:

“Donde habían expuestas obras de 69 autores diferentes, todos ellos españoles, algunos de gran renombre, como TAPIES y MIRÓ, otros del Partido, como José ORTEGA e IBARROLA, y el resto pertenecientes al mundo –abundante, heterogéneo y bohemio– de los artistas españoles en París”⁹⁸.

Redundando en la misma idea, el 30 de agosto una nota interna de

95 “Para la liquidación de las secuelas de la guerra civil. Para la reconciliación del pueblo español”, traducción del artículo del diario francés L’Humanité de 22 de mayo de 1966 por los servicios de información del MIT; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

96 Escrito del Alto Estado Mayor dirigido al MIT (Oficina de enlace) de 20 de junio de 1966, nº 4647, asunto “Actividades del García-Lorca”; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

97 Escrito del Alto Estado Mayor dirigido al MIT (Oficina de enlace) de 25 de junio de 1966, nº 4779, asunto “El pintor Ibarrola en el García-Lorca”; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

98 Escrito del Alto Estado Mayor dirigido al MIT (Oficina de enlace) de 27 de junio de 1966, asunto “Fin de semana de arte y cultura españoles en París”; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

la Oficina de enlace del MIT informaba sobre una “Exposición de cuadros de Ibarrola en Bilbao” –en realidad una exposición colectiva de los grupos EMEN y GAUR de la Escuela Vasca de Arte⁹⁹ (Museo de Arte Moderno)– haciendo hincapié en su militancia comunista:

“Desde el día 21 en el Museo del Parque de Bilbao está abierta una exposición en la que se exhiben dos cuadros de AGUSTÍN IBARROLA y otro de FRANCISCA DAPENA, ambos ex-presidarios por actividades comunistas”¹⁰⁰.

Sería precisamente por sus actividades en el marco del conflicto laboral de la empresa “Laminación de Bandas en Frío de Echevarri”¹⁰¹ –conocida como “Huelga de Bandas”, una de las huelgas más significativas de la década de 1960– por lo que Agustín Ibarrola sería detenido nuevamente por la policía durante la manifestación del 4 de abril de 1967 en Bilbao.

Ibarrola participaba en estas movilizaciones considerando que era preciso manifestar públicamente la solidaridad con los obreros en huelga en sintonía con muchos políticos y representantes del mundo cultural vasco:

“Gentes del campo de la cultura estábamos participando también, de una manera o de otra, con documentos y con nuestra presencia ante Magistratura en aquel movimiento. Queríamos hacer ver a los obreros que los hombres de la cultura también estábamos con ellos, de una manera física, en las manifestaciones incluso. Esto suponía un riesgo para gente como yo, porque nos dábamos cuenta, las ganas que tenía la policía de ponernos fuera de circulación”¹⁰².

Y así fue. Al finalizar la manifestación Agustín Ibarrola junto a su hermano –José Ibarrola– fueron detenidos de manera violenta por policías de paisano, y posteriormente en comisaría, como recuerda Agustín, fueron golpeados brutalmente: “nos dieron una ‘tunda’ de palos en plan castigo, en plan bárbaro, ¡bestial! Me partieron la nariz, me hincharon y despellejaron la cara a tortazo limpio”¹⁰³; eran los mismos policías a los que Ibarrola se había enfrentado unos meses antes cuando habían intentado clausurarle una exposición en la Galería Mikeldi (Bilbao) [12-21 de noviembre de 1966] con el pretexto de que había alusiones al “Guernica” de Picasso y al bombardeo de esa ciudad en alguna de las obras expuestas:

99 Véase, LUMBRERAS, Juan Manuel, *50 Aniversario de la Escuela Vasca de Arte*, Bilbao, Galería de Arte Juan Manuel Lumbreras, 2016, [consulta: 4 de mayo de 2019], disponible: <http://galerialumbreras.com/wp-content/uploads/2015/09/ESCUELA-VASCA-2016-GALER%C3%8DA-JML.pdf>

100 “Exposición de cuadros de Ibarrola en Bilbao”, Nota de la Oficina de enlace del MIT de fecha 30 de agosto de 1966 ; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

101 Véase, VIANA, Israel, “Los 800 trabajadores que desafiaron a Franco”, *ABC* (Madrid), 1 de diciembre de 2016, [consulta: 4 de mayo de 2019], disponible: https://www.abc.es/historia/abci-50-anos-huelga-bandas-800-trabajadores-desafiaron-franco-201611301340_noticia.html

102 ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola...*, pp. 195-196.

103 ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola...*, p. 197.

“¡No me lo perdonaron! Al ver aquella provocación yo presentí que iban a por nosotros [...] Y me encontré con la acusación de que había pegado una patada a un policía armada mientras iba encabezando la manifestación de Bandas [...] Teníamos un motivo para estar alarmados, la petición del Fiscal fue de doce años y pico”¹⁰⁴.

La nueva detención de Ibarrola –fue encarcelado en la prisión de Basauri (Vizcaya) a la espera de juicio– serviría para unir al movimiento de la Escuela Vasca de Arte. Tras diversas reuniones encabezadas por Jorge Oteiza se elaboró una estrategia con el objetivo de intentar su liberación desarrollando una campaña de escritos dirigidos a las personalidades vascas del Gobierno español “por la seguridad que tenemos como vascos que sentirán igual que nosotros y obrarán desde la misma conciencia y los mismos sentimientos de justicia”¹⁰⁵. Estos escritos, firmados por veintiocho artistas vascos, entre ellos Jorge Oteiza y Néstor Basterrechea –en representación de “los 15 000 que nos agrupamos en la Escuela Vasca”– se dirigieron a los ministros Antonio M^a Oriol y Urquijo, Jesús Romeo Gorría y Faustino García-Moncó, así como al presidente de las Cortes, Antonio Iturmendi, a los que se exponían los hechos ocurridos:

“El día 4 de este mes de abril, con ocasión de una manifestación que tuvo lugar en Bilbao, fue detenido nuestro compañero el pintor AGUSTÍN IBARROLA mientras paseaba con su hermano fuera del lugar donde se desarrollaba la misma. Testigos presenciales afirman que los hermanos Ibarrola fueron abordados brutalmente por la Fuerza Pública. Y en la Jefatura de Policía, Agustín Ibarrola fue sometido a violencias físicas según sus propias declaraciones y por comprobación ocular de sus abogados; nuestra solicitud a V.E. es en el sentido de que se proceda a una investigación de lo ocurrido y para que cesen de una vez los malos tratos como atentatorios a la dignidad de la persona humana [...] Estas consideraciones es deber nuestro hacerlas extensivamente a cuantos padecen las mismas circunstancias, sean vascos o no”¹⁰⁶.

El régimen haría caso omiso de estas cartas quedando constancia, por el contrario, de que Ibarrola fue sometido a un control “muy especial” en la prisión lo que se patentiza en una nota significativa de la Oficina de Enlace (M^o de Información y Turismo):

“FALLECIMIENTO DEL PADRE DE AGUSTÍN IBARROLA GOICOE-CHEA. Se reciben noticias de que el día 12 [de junio de 1967] falleció en Beasain, D. José Ibarrola Calatayud, padre de Agustín y José Ibarrola Goicoechea,

104 ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola...*, p. 197.

105 Carta de veintiocho representantes de la Escuela Vasca de Arte dirigida a los ministros Antonio María de Oriol, Jesús Romeo Gorría, Faustino García-Moncó y Antonio Iturmendi, con fecha 18 de abril de 1967; Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, N^o Ref. 14959, Sig. C-29/6.

106 Carta de veintiocho representantes de la Escuela Vasca de Arte...

activos miembros del Partido Comunista y que actualmente se encuentran a disposición de los tribunales militares en la Prisión Provincial de Bilbao, como consecuencia de su participación en una manifestación pública [...] La autoridad competente no concedió permiso a los hermanos Ibarrola para salir del establecimiento penitenciario y asistir al entierro"¹⁰⁷.

10. EXPOSICIÓN "BILDER VON GEFÄNGNISZELLEN" ("PICTURES FROM A PRISON CELL"/IMÁGENES DESDE UNA CELDA", CLUB VOLTAIRE, STUTTGART, ALEMANIA, SEPTIEMBRE DE 1967) Y EN LA GALERÍA AS (GALERÍA ART SACRA, BARCELONA, ENERO-FEBRERO DE 1969)

La esposa de Agustín Ibarrola seguiría su labor de promoción artística consiguiendo inaugurar una exposición en el Club Voltaire (Stuttgart, Alemania, septiembre de 1967) avalada por el prestigioso historiador del arte Dr. Richard Hiepe; esta exposición fue destacada en el semanario oficial alemán *The Bulletin. A weekly of German affairs issued by the Press and Information Office of the German Federal Government*. (Bonn, Vol. 15/No. 34, September 12, 1967):

"En 1962, el pintor español Agustín Ibarrola fue condenado a nueve años de prisión por, supuestamente, haber ayudado a organizar una huelga en la provincia española de Bizkaia. En su celda, continuó su trabajo, y sus amigos sacaron de contrabando algunos de sus dibujos y pintura. Ahora el Club Voltaire de Stuttgart exhibe sus creaciones [...] en Alemania. La esposa del pintor, Luz Bellido de Ibarrola, llegó a esa ciudad de Alemania Occidental para la inauguración de la exposición la semana pasada, junto con el historiador del arte, de Munich, Dr. Richard Hiepe [...] El cuadro con la escena en la que se encuentran [los prisioneros] de pie se titula 'Running the Gauntlet', una de las numerosas representaciones de la vida cotidiana poco envidiable del artista y sus compañeros presos de la prisión de Burgos"¹⁰⁸.

107 Nota de la Oficina de Enlace del MIT, de fecha 20 de junio de 1967, que comunicaba el fallecimiento del padre de Agustín Ibarrola Goicoechea; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

108 "In 1962, the Spanish painter Agostin Ibarrola was sentenced to nine years behind bars for allegedly having helped to organise a strike in the Spanish province of Biscay. In his cell, he continued his work, and friends smuggled out some of his drawings and painting. Now Stuttgart's Club Voltaire is exhibiting of his creations, for the first time in Germany. Above the painter's wife, Luz Bellido de Ibarrola, who came to the West Germany city for the opening the exhibition last week, with the Munich art historian Dr. Richard Hiepe [...] The large rectangular scene under which they [the prisoners] are standing is called "Running the Gauntlet", one of a numerous depictions of the unenviable daily life of the artist and his fellow-inmates of the prison at Burgos" (Traducción del autor). "Pictures from a prison cell", *The Bulletin. A weekly of German affairs issued by the Press and Information Office of the German Federal Government*. Bonn, 34 (1967), p. 267; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11. En idioma inglés el original (traducción del autor).

En ese contexto REI denunciaría en su emisión de 22 de diciembre de 1967 que Agustín Ibarrola y su hermano José María podrían ser condenados a una pena de prisión de doce años:

“Se les acusa de haber organizado una manifestación y de haber atacado a la fuerza pública, aunque en el momento de producirse los incidentes no se hallaban en el lugar de los sucesos. La gravedad de la pena solicitada por el Fiscal Militar se explica, según este, por ser reconvictos, pues los hermanos Ibarrola habían sido condenados por un Consejo de Guerra por delito de asociación ilegal. Los abogados de la defensa estiman que, por el contrario, la sentencia dictada por aquel Consejo de Guerra era jurídicamente nula, puesto que el ponente F.M., no poseía el título de abogado. Se trata del mismo comandante que fue ponente del Consejo de Guerra que condenó a muerte a Julián Grimau. Descubierta la usurpación, el comandante F.M. fue condenado a seis meses de prisión y expulsado del ejército”¹⁰⁹.

Por otra parte REI comunicaría también en diciembre de ese año que una delegación de pintores españoles había entregado en la Embajada de España en París un documento suscrito por sesenta conocidos artistas, escritores y críticos franceses y españoles residentes en la capital francesa, en el que se pedía al Gobierno español la liberación inmediata de Agustín Ibarrola, lo que se debía extender a todos los dirigentes obreros que sufrían prisión por “haber defendido el derecho de los trabajadores españoles a una vida digna en una España de libertad y democracia”¹¹⁰.

De la misma manera REI en febrero del año siguiente difundía el apoyo y solidaridad del pueblo vizcaíno con Ibarrola:

“En apoyo de los hermanos Ibarrola las mujeres de Vizcaya siguen recogiendo gran cantidad de firmas al pie de escritos dirigidos a las autoridades. A la cárcel de Basauri continúa acudiendo mucha gente para expresar su apoyo a los detenidos”¹¹¹.

Ese mismo mes nuevamente REI¹¹² contaba, en el mismo sentido, que se había constituido en París un comité por la liberación de Ibarrola a iniciativa de varias personalidades, entre ellas Picasso, Alexander Calder, André Mas-

109 REI, “Actualidades españolas”, texto original de la redacción de REI leído en la emisión de 22 de diciembre de 1967; AHPCE, Fondo REI, Sig. AHPCE_REI_EMISIONES_L_0463_0048.

110 “Actualidades españolas”, transcripción mecanografiada de la emisión de REI de 20 de diciembre de 1967 (17 horas 30) por los Servicios de información del MIT (ref. GHM/cmv.) registrada como REL-7, nº 10 H66; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

111 “Actualidades españolas”, transcripción mecanografiada de la emisión de REI de 21 de febrero de 1968 (17 horas) por los Servicios de información del MIT (ref. GHM/cmv.) registrada como REL-17; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

112 “Actualidades españolas”, transcripción mecanografiada de la emisión de REI de 28 de febrero de 1968 (17 horas) por los Servicios de información del MIT (ref. GHM/cmv.) registrada como REL-10; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

son, Roberto Matta, Fernando Arrabal y otros, resaltando que el fiscal pedía para él una pena de doce años de prisión.

Dicho comité –*Comité pour la libération du peintre Ibarrola*– encabezado por Pablo Picasso y con la firma de Fernando Arrabal como representante, envió en abril de 1969 una carta a Fernando María Castiella, Ministro de Asuntos Exteriores de España en la que se decía:

“Excelentísimo Señor: Ibarrola, gracias a sus cuadros, a sus exposiciones, a su constante renovar el arte (‘Equipo 57’, Galería Denise René, etc.) se impuso a nosotros como el heredero de esa fecunda línea de pintores españoles universales. Su sensibilidad y su extraordinario talento han hecho de Ibarrola una de las figuras máximas de la joven pintura. Saberle en prisión y con la amenaza de un Consejo de Guerra escandaliza a la opinión mundial y nos aterra. Pensamos que urge devolver a Ibarrola a su tarea de pintor y que nadie ni nada debe dificultar su libertad de artista. Es muy grande la responsabilidad que toman ante la Historia, ante España, aquellos que le mantienen encalabozado. Hemos recibido adhesiones del mundo entero, se nos pide que actuemos, que organicemos mítines, actos públicos, exposiciones, conferencias, veladas teatrales [...] y frente a ello observamos el silencio que se impone en torno al caso en España, mutismo que nos atrevemos a interpretar como un sentimiento de culpabilidad de los responsables de esta tropelía. Mucho tiene que sufrir un artista para crear. ¡Que nadie aumente de forma irreparable el propio dolo de Ibarrola con la cárcel!

Con todo respeto, pero también con toda firmeza, pedimos al gobierno español la inmediata libertad de Ibarrola, pintor que tanta gloria da a España”¹¹³.

Finalmente el 27 de septiembre de 1968 Agustín Ibarrola fue juzgado en Consejo de Guerra acusado¹¹⁴, junto a su hermano, de “mal trato de obra a la Fuerza Armada”. La sentencia finalmente sería una condena a dos años de prisión.

113 Carta del *Comité pour la libération du peintre Ibarrola* (32 Bd. de Strasbourg, París 10^e) compuesto –nombres al margen– por Pablo Picasso, Édouard Pignon, Jesús Soto, Victor Vasarely, Carlos Álvarez, Fernando Arrabal, Bernard Buffet, Alexander Calder, César [Baldacini], Sonia Delaunay, Max Ernst, André Massón, Roberto Matta, Blasco Mentor y Julio Le Parc (firma manuscrita de Fernando Arrabal, en representación) dirigida a Fernando María de Castiella, Ministro de Asuntos Exteriores (Madrid), fechada en París, abril de 1968; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

114 “Tribunales: Los hermanos Ibarrola condenados a dos años de prisión”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 28 de septiembre de 1968, p. 8. Con anterioridad Agustín y José Ibarrola habían sido acusados de encabezar la manifestación de 4 de abril de 1967 en Bilbao (“huelga de Bandas”) y además de que “en el momento de proceder a su detención, éstos lejos de obedecer, se tiraron al suelo oponiendo resistencia y dando patadas, alcanzando en la cara a un policía armado que hubo de ser asistido en el cuarto de socorro de contusión y erosiones en la región frontal, de pronóstico leve [...] En consecuencia, el Ministerio Fiscal pedirá, cuando se vea el consejo, la pena de doce años y un día de reclusión para los hermanos Ibarrola”... Véase, “Se aplaza un Consejo de Guerra contra varios supuestos agresores a la Policía Armada”, *La Vanguardia Española*, 11 de julio de 1968, p. 4.

Ibarrola intentaría seguir exponiendo su obra encomendando nuevamente esta labor a su esposa que estuvo apoyada en todo momento por la galerista Gotzone Etxebarria (Galería Mikeldi). Una primera muestra –pinturas y xilografías– se realizó en la Galería AS (Art Sacra, Barcelona, enero-febrero de 1969), en realidad una tienda de ornamentos eclesiásticos que tenía adjunta una sala de exposición. Es llamativo que en la crítica de esta muestra, a cargo de Juan Eduardo Cirlot, solo se mencionaban aspectos formales o estilísticos –“estilo adusto, contundente [... que] nos dan cuenta del fortísimo sentimiento plástico del autor y de su fibra como artista de formidable expresividad”– o lo que denominaba “la inspiración testimonial”¹¹⁵, eludiendo siempre la mención al contenido de las obras; es de suponer que serían temas comprometidos ya que, a los pocos días, la exposición sería clausurada por la autoridad gubernativa, siendo detenido el director de la galería de arte, José M^a Arrizabalaga, y requisados más de sesenta grabados que nunca volvieron a aparecer.

De esta exposición se haría también eco REI, en dos emisiones de 26 y 28 de febrero de 1969. En la primera se hacía mención del registro efectuado en el domicilio de Agustín Ibarrola –en presencia de la esposa de este– tras haber confiscado unos días antes los cuadros del pintor vasco expuestos en la Galería Art Sacra de Barcelona¹¹⁶. En la segunda emisión de REI se decía:

“Como es sabido el bien afamado pintor vasco Agustín Ibarrola fue últimamente condenado por el Tribunal de Orden Público a dos años de prisión [...] Informaciones procedentes de Bilbao dan cuenta de que ahora agentes policíacos han llevado a cabo, con alevosía, aprovechando su encarcelamiento, un registro en el domicilio del artista. Días antes, la Policía había confiscado los cuadros del pintor vasco, que habían sido expuestos en una importante sala de Barcelona. Si la implantación del estado de excepción en el país sirve para negar aún más los escasos derechos y libertades que el Fuero de los Españoles concede a los ciudadanos, es evidente que esta medida, dictada por el miedo a la potencia de las fuerzas de la oposición, se extiende, también por temor, a las obras pictóricas de Agustín Ibarrola, que ha sabido plasmar las injusticias y las arbitrariedades de nuestra sociedad, en sus más diversas y monstruosas formas [...] Precisamente, en una breve reseña de uno de nuestros corresponsales desde la Ciudad Condal el 3 del corriente mes de febrero [relataba]: ‘La Sala [AS, Art Sacra] de Barcelona, se ha honrado con los cuadros de Agustín Ibarrola para que los barceloneses corran a admirarlos. Numeroso público ha pasado por esta Sala y efectivamente hemos admirado la fuerza creadora del artista vasco, su maestría, su agudeza cargada de intencionalidades y sentimiento.

115 “Noticario de Arte: Ibarrola”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 12 de febrero de 1969, p. 25.

116 “Actualidades españolas”, transcripción mecanografiada de la emisión de REI de 26 de febrero de 1969 (17 horas 30) por los Servicios de información del MIT (ref. GHM/cls.) registrada como REI.-12; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

Además, hemos sentido el grito de su pintura, plena de fuerza o interioridad, y hemos visto reproducidos numerosos aspectos de la lucha de todos los días por la libertad. Hemos contemplado cosas nuestras, como son huelgas, trabajo, manifestaciones, dolor, amor, convertidas en obras de arte, embellecidas por un solo esfuerzo. Y ahora, no satisfechos con tener encarcelado al artista, ponen a buen recaudo sus obras para que ese grito de rebeldía, hecho color, no se extienda por otros lugares de España”¹¹⁷.

A finales del año 1969 Agustín Ibarrola es puesto en libertad. Continuaría su actividad artística junto a una incansable labor expositiva presentando, casi inmediatamente, muestras de pintura en la Galería Mikeldi (Bilbao, 1969 y 1970) y en la Galería Huts (San Sebastián, 1970) con obras realizadas en la cárcel de Basauri. Posteriormente exhibiría sus nuevas creaciones¹¹⁸ en algunas exposiciones muy significativas como las realizadas en Durango – Vizcaya– (Salas Municipales, 1970), Barcelona (Sala Gaudí, 1974) y en Santander (Sala Besaya, 1974)¹¹⁹ todo ello, siempre, bajo el hostigamiento del régimen franquista, por su condición de comunista y miembro relevante de la cultura vasca. Esto quedaría especialmente señalado posteriormente, el 15 de mayo de 1975, en el atentado contra su caserío-estudio de *Gametxo* (Ibarrangelua, Vizcaya), que según informó el diario madrileño ABC¹²⁰ fue

117 “La persecución se extiende”, transcripción mecanografiada de la emisión de REI de 28 de febrero de 1969 (21 horas) por los Servicios de información del MIT (ref. PSP/cl.) registrada como REI-8 y 9; AGA, Sig. (03)107.000-42/8801, dossier 11.

118 En esta etapa artística tras su puesta en libertad, y aproximadamente hasta 1975, la temática de su obra pictórica estará prácticamente dedicada al mundo del trabajo, ya sea en sus aspectos reivindicativos o representando arquetipos del trabajo cotidiano –la entrada de los trabajadores en la siderurgia, las asambleas de obreros entre crisoles con hierro fundido, los *arrantzales* entre las redes de sus barcos pesqueros o los *baserritarras* con sus útiles de trabajo–; no obstante aparecen también otras temáticas como el paisaje vasco, o primeros planos de elementos iconológicos como aperos de trabajo rurales, el candado carcelario, la llave inglesa o el carro de bueyes. Por otra parte, volvería también al grabado, en un intento de reactivar el movimiento de Estampa Popular, continuando la serie “Paisajes de Euskadi” (ca. 1962-1975) que se constituye como un manifiesto contra el régimen franquista en el ámbito de un realismo social beligerante, con mensajes de libertad, y de denuncia, en blanco y negro, como gritos desesperados y recurrentes en búsqueda de gestos de solidaridad. Así, dentro del colectivo Estampa Popular, y junto al Grupo Crónica, expondría en Munich (*Neue Munchner Galerie*, 1970), lo que sería una de sus últimas exposiciones colectivas dentro de ese movimiento artístico de grabadores.

119 Véase, LORDUY-OSÉS, Lucas, “Agustín Ibarrola en Cantabria” ..., pp. 131-135.

120 EUROPA PRESS, “Por elementos incontrolados. El caserío del pintor Agustín Ibarrola, incendiado”, ABC (Madrid), 18 de mayo de 1975, p. 23. Véase también, “Incendio y destrucción del caserío de Gametxo”, en ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola ¿un pintor maldito?...*, pp. 295-296. PORTELL, José María, “Nuevos atentados de grupos extremistas. Incendian un caserío, estudio del pintor Agustín Ibarrola”, *La Vanguardia Española* (Barcelona), 17 de mayo de 1975, p. 6. NÁJERA BURÓN, Maite, “Gametxo, mayo de 1975. La pérdida del paraíso”, [consulta: 4 de mayo de 2019], disponible: <https://joseibarrola.com/gametxo-mayo-de-1975/>

“incendiado por un grupo de personas incontroladas”, a plena luz del día, quedando totalmente destruido.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA CERNI, Vicente y MORENO GALVÁN, José María, “*Sul significato di una cultura libera*”/“El significado de una cultura libre”, en VV.AA, *España libre* (Catálogo de la exposición), Rímíni, Grafiche Gattei, 1964, s/p.
- ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte vasco de postguerra, 1950-1977, de Aránzazu a la Bienal de Venecia)*, San Sebastián, L. Haranburu Editor, 1978.
- BALSEBRE, Armand y FONTOVA, Rosario, *Las cartas de La Pirenaica. Memorias del antifranquismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2014.
- BARREIRO, Paula, *La abstracción geométrica en España*, Madrid, CSIC, 2009.
- CARUNCHO, Luis María (com.), *Ibarrola*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1987.
- GAUR, Albertine, “Remembering David Goldstein”, *The electronic British Library Journal*, 1989, pp. 7-17, [consulta: 4 de mayo de 2019], disponible: <https://www.bl.uk/eblj/1989articles/pdf/article1.pdf>
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, *Burgos, Prisión Central*, París, Editions de la Librairie du Globe, 1965.
- HARO, Noemi de, “Voces de seda. Las pinturas clandestinas de Agustín Ibarrola”, *Archivo Español de Arte*, 355 (2016), pp. 299-316.
- HARO, Noemi de, “Escribimos libertad con mano encadenada. Notas sobre una pintura realizada por Agustín Ibarrola en la cárcel de Burgos”, *Archivo Español de Arte*, 365 (2019), pp. 83-92.
- IBARROLA, Agustín, “Incendio y destrucción del caserío de Gametxo”, en ANGULO, Javier, *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte vasco de postguerra, 1950-1977, de Aránzazu a la Bienal de Venecia)*, San Sebastián, L. Haranburu Editor, 1978. pp. 295-296.
- LEÓN, María Teresa y ALBERTI, Rafael, “Prólogo. Burgos, Prisión Central”, en GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, *Burgos*, París, Editions de la Librairie du Globe, 1965. pp. 10-11.
- LORDUY-OSÉS, Lucas, “Agustín Ibarrola en Cantabria (1963-2014). Contexto histórico, político y cultural en torno a su obra plástica”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1 (2018), pp. 121-153.
- LUMBREERAS, Juan Manuel, *50 Aniversario de la Escuela Vasca de Arte*, Bilbao, Galería de Arte Juan Manuel Lumbreeras, 2016, [consulta: 4 de mayo de 2019], disponible: <http://galerialumbreeras.com/wp-content/uploads/2015/09/ESCUELA-VASCA-2016-GALER%C3%8DA-JML.pdf>
- MARTELLI, Adriana; BOARINI, Vittorio; SOLDATI, Mario y SOLMI, Franco (coms.), *Bologna antifascista per Agustín Ibarrola*, Bologna, Comune di Bologna-Consiglio provinciale federativo della Resistenza, 1964.
- PLANS, Marcel, “Radio España Independiente, ‘La Pirenaica’. Entre el mito y la propaganda”, en BASSETS, Lluís (Ed.), *De las ondas rojas a las radios libres, Texto para la historia de las radios*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 114-130.

SANZ DÍAZ, Carlos, "Las movilizaciones de los emigrantes españoles en Alemania bajo el franquismo. Protesta política y reivindicación sociolaboral", *Migraciones y exilios*, 7 (2006), pp. 51-80.

SOLMI, Franco, "Un pittore per la libertà", en MARTELLI, Adriana; BOARINI, Vittorio; SOLDATI, Mario y SOLMI, Franco (coms.), *Bologna antifascista per Agustín Ibarrola*, Bologna, Comune di Bologna-Consiglio provinciale federativo della Resistenza, 1964, s/p.

Los documentos de Leonor de Portugal, reina de Aragón (1347-1348), contenidos en su único registro cancilleresco

The documents of Leonor of Portugal, queen of Aragon (1347-1348), contained in her unique chancery register

Francisco Saulo RODRÍGUEZ LAJUSTICIA

Universidad de Cantabria
Departamento de Historia moderna y contemporánea
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo
Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander
rodriguezfs@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9194-8360>

Fecha de envío: 3/06/2019. Aceptado: 15/08/2019

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 241-284

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2019.sep.02.06>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Este trabajo se enmarca en las líneas de trabajo del grupo de investigación SIGYDOC: Signos y documentos. Cultura escrita y sociedad en Aragón (siglos XII-XVIII), de la Universidad de Zaragoza y reconocido por el Gobierno de Aragón (referencia H15_17D)

Resumen: Leonor de Portugal (1328-1348) fue la única reina de Aragón de origen luso. Segunda mujer de Pedro IV el Ceremonioso, su reinado comprende desde finales de 1347 hasta octubre de 1348, momento en el que murió a causa de la Peste Negra. En el Archivo de la Corona de Aragón se conserva un registro cancilleresco, el número 1562, que contiene 57 documentos emitidos por la reina cuya transcripción se ofrece en este artículo.

Palabras clave: Leonor de Portugal; Pedro IV de Aragón; documentos; registro de cancillería; 1348.

Abstract: Leonor of Portugal (1328-1348) was the only queen of Aragon with Portuguese origin. As the second wife of Peter IV the Ceremonious, her reign took place from the end of 1347 till October 1348, when she died because of the Black Death. The chancery register number 1562 from the Archive of the Crown of Aragon contains 57 documents ordered by this queen, whose transcription is offered in this article.

Keywords: Leonor of Portugal; Pedro IV of Aragon; documents; chancery register; 1348.

In memoriam Gonzalo M. Borrás Gualis y Fernando Villaseñor Sebastián

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y APUNTES BIOGRÁFICOS

En 1965, M^a Mercè Costa escribía que “pocas noticias nos da la Historia sobre esta figura de mujer que reinó apenas un año junto a su esposo, aquel singular Pedro IV que guió los destinos de Aragón durante medio siglo”¹. Medio siglo después, la que fuera la única reina de origen portugués que ha tenido la Corona de Aragón sigue sumergida en el misterio.

Quizá por no haber completado un año en el trono aragonés y por haber sido completamente ensombrecida por la figura de su marido, Pedro IV, son muy escasas las líneas que se le han dedicado, incluso por historiadores que, centrados en la figura del Ceremonioso, apenas se han acordado de las mujeres que lo acompañaron en general ni de Leonor en particular.

Considerando que no resulta posible abordar aquí todas las publicaciones que se han realizado sobre Pedro IV de Aragón, lo cierto es que las más reputadas y, por lo tanto, también las más consultadas, apenas nombran a la segunda esposa del Ceremonioso. Ni una sola mención contiene el trabajo clásico de Rafael Tasis²; lo mismo sucede en la monografía de Francisco Gimeno sobre el fenómeno de la escritura real en este periodo³ y contadas son las ocasiones en las que Leonor de Portugal aparece en el relativamente reciente libro de Ernest Belenguer sobre este monarca⁴.

Teniendo en cuenta pues que la bibliografía que tiene a Pedro IV como protagonista no resulta especialmente útil para estudiar a las reinas y menos en el caso de una que no llegó a completar ni un año en el trono, se hace especialmente necesario acudir a publicaciones muy concretas que, por otra parte, son también bastante escasas.

Partiendo del citado trabajo de M^a Mercè Costa, que básicamente hizo un recorrido por las noticias biográficas que le proporcionó el registro nº 1562 del Archivo de la Corona de Aragón cuyo contenido se ofrece íntegramente en este artículo, los últimos días de la reina que, en octubre de 1348,

1 COSTA I PARETAS, Maria Mercè, “Leonor de Portugal, reina de Aragón (1347-1348)”, *Bracara Augusta*, 41-42 (1965), p. 93.

2 TASIS I MARCA, Rafael, *Pere el Cerimoniós i els seus fills*, Barcelona, Vicens Vives, 1957. Aunque podría entenderse en el caso de Leonor de Portugal por haber estado sólo un año en el trono, resulta también incomprensible que suceda lo mismo con su sucesora, Leonor de Sicilia, tercera mujer del rey y, por lo tanto, reina de Aragón en un periodo de tiempo tan dilatado como el comprendido entre 1349 y 1375.

3 GIMENO BLAY, Francisco M., *Escribir, reinar. La experiencia gráfico-textual de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)*, Madrid, Abada Editores, 2006.

4 BELENGUER CEBRIÁ, Ernest, *Vida y reinado de Pedro IV el Ceremonioso (1319-1387)*, Lleida, Milenio, 2015. El libro tan sólo contiene seis alusiones a la reina Leonor.

huía desesperadamente de la peste fueron analizados con minuciosidad y abundantes referencias documentales por José Martínez⁵.

Puede decirse que, al haber sido reina durante tan poco tiempo, los detalles biográficos ya fueron tratados prácticamente en su totalidad por estos autores, por lo que los que han venido posteriormente poco nuevo han podido añadir. Este sería el caso de aportaciones como, por ejemplo, las de Concha García⁶, Ana Maria Seabra de Almeida⁷ o Margarita Cabrera, ésta última únicamente en lo que se refiere al óbito de la reina⁸.

Realizando un compendio de la información que proporcionan todos estos autores, el matrimonio de Leonor con Pedro IV se produjo en 1347 cuando era una infanta joven, que no llegaba a los veinte años y que era pretendida también por Alfonso XI de Castilla para su sobrino Fernando de Aragón, hermanastro del Ceremonioso y uno de sus más acérrimos enemigos. Decantada la balanza a favor de los intereses aragoneses, en junio de 1347 la todavía infanta portuguesa se embarcó en dirección a Barcelona porque “era preferible navegar contorneando la Península que habérselas con los del desairado reino vecino”⁹.

Entre este momento y finales de año, Pedro IV concedió a su nueva esposa diversos lugares, que son los que aparecerán posteriormente en el registro 1562 y, por ende, en la colección documental que aquí se presenta. Parafraseando a Maria Mercè Costa, el Ceremonioso “ordenó a los jurados y prohombres de Vilafranca del Panadès y de Cervera que enviaran sus procuradores a Barcelona para prestar juramento y llamó también a los alcaides de los castillos roselloneses de Ça Roca, Montesquieu, Corçavi, Ça Bastida y Castellvell. Y a la propia reina asignó los lugares de Tarazona, Jaca y Teruel y los castillos y lugares de Candanchú, Canfranc y Colliure [...] Además le

5 MARTÍNEZ ORTIZ, José, “Una víctima de la peste, la reina doña Leonor”, en *La Corona de Aragón en el siglo XIV. VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón. 1 a 8 de octubre de 1967*, València, Sucesor de Vives Mora, 1969, tomo II, vol. I, pp. 9-25.

6 GARCÍA CASTÁN, Concha, *Las reinas de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000, pp. 80-84, [consulta: 3 de junio de 2019], disponible: <https://www.fundacioncai.es/portal2006Files/UserFiles/File2/48.%20REINAS%20DE%20ARAGON.pdf>

7 ALMEIDA RODRIGUES, Ana Maria Seabra de, “Un destin interrompu: Aliénor de Portugal, brève reine d’Aragon (1347-1348)”, *Etudes Roussillonaises. Revue d’Histoire et d’Archéologie Méditerranéennes*, XXV (2013), pp. 89-96, [consulta: 3 de junio de 2019], disponible: https://www.academia.edu/3727859/Un_destin_interrompu_Ali%C3%A9nor_de_Portugal_br%C3%A8ve_reine_dAragon_1347-1348_

8 CABRERA SÁNCHEZ, Margarita, “La muerte de los miembros de la realeza hispánica medieval a través de los testimonios historiográficos”, *En la España medieval*, 34 (2011), p. 105, [consulta: 3 de junio de 2019], disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/download/36295/35141>

9 GARCÍA CASTÁN, Concha, *Las reinas...*, p. 81.

dió ciertas cantidades sobre las aljamas de judíos de Valencia, Vilafranca del Panadés, Cervera y Borja”¹⁰.

El desembarco de Leonor en Barcelona trajo consigo una boda que se vio envuelta en un ambiente gris y deslucido por coincidir con la muerte del infante Jaime, hermano de Pedro IV y hasta el momento uno de sus más poderosos enemigos por haber aglutinado en torno a su figura a la nobleza descontenta con el Ceremonioso.

Ernest Belenguer ha destacado cómo Leonor de Portugal fue una reina que no tuvo suerte porque “vivió junto a él los peores meses de las Uniones”¹¹, además de por las trágicas circunstancias que condujeron a su muerte. Efectivamente, el primer semestre de 1348, en el que la reina se encontraba entre Sagunto y València tal y como muestra la documentación, podría definirse como un momento en el que los reyes estaban prácticamente prisioneros de los nobles de la Unión mientras la peste iba haciendo acto de presencia.

A partir de verano, encontramos a una reina y, por ende, a una comitiva real que abandona el litoral mediterráneo con el principal objetivo de esquivar la enfermedad y que inicia un viaje hacia tierras de interior, recalando en Teruel a finales de junio (doc. 44) y llegando a Zaragoza a comienzos de agosto de 1348 (doc. 49). Como es sabido, la peste barrió también Aragón y por este motivo los reyes volvieron a dirigirse hacia el sur, yendo de nuevo a Teruel y continuando viaje hasta Jérica, donde Leonor falleció a finales de octubre.

El último documento que conforma esta colección nos muestra a la reina en Villar del Salz (doc. 57), localidad que se encuentra a aproximadamente 70 kilómetros al norte de Teruel. Era el 14 de octubre y el día en que Leonor de Portugal dejó de escribir. A partir de este momento, se iniciaron las dos últimas semanas de una vida que concluyó el 30 de octubre cuando, tal y como Pedro IV le comunicó a Alfonso IV de Portugal, “después grand dolor de febre continua, passo d’aquesta vida el jueves mas cerca passado, enta hora del primer suenyo”¹².

2. LA DOCUMENTACIÓN EMITIDA POR LEONOR DE PORTUGAL

Parece claro, a tenor de lo anterior, que los detalles biográficos de Leonor de Portugal son ya completamente conocidos y no cabe esperar ninguna sorpresa en este sentido. Cabe pues reflexionar sobre algo en los que los autores citados anteriormente no se detuvieron tanto, esto es, su producción documental.

10 COSTA I PARETAS, Maria Mercè, “Leonor de Portugal...”, p. 95.

11 BELENGUER CEBRIÁ, Ernest, *Vida y reinado...*, p. 89.

12 MARTÍNEZ ORTIZ, José, “Una víctima...”, p. 21.

Acudiendo en primer lugar a una perspectiva general, se hace necesario en primer lugar abordar la cuestión de si las reinas de Aragón escribieron y si lo hicieron mucho o poco. A falta de un estudio que aborde el tema en profundidad para todo el periodo medieval y no centrándose en personalidades muy concretas, Alexandra Beauchamp ha constatado la enorme desigualdad con la que nos encontramos tan solo en el siglo XIV, desde soberanas cuyas disposiciones ocupan varios miles de folios hasta otras que, incomprensiblemente, parecen no haber escrito prácticamente nada al no tener ningún fundamento la posibilidad de que se haya perdido todo de ellas¹³.

Si examinamos su trabajo, vemos cómo Leonor de Portugal supuso un punto de inflexión entre escribir o no hacerlo. Si hasta el momento podía considerarse algo minoritario o incluso anecdótico¹⁴, lo cierto es que, tras ella, todas lo hicieron y en gran abundancia, llegando incluso a las cifras de Violante de Bar o de María de Luna con más de seis mil folios de diplomas cada una.

Centrándonos exclusivamente en la reina Leonor, la práctica totalidad de sus escrituras se concentran en el registro de cancillería nº 1562 del Archivo de la Corona de Aragón, que abarca de diciembre de 1347 hasta octubre de 1348. Dicho registro se caracteriza por un estado de conservación bastante delicado, con muchos márgenes mutilados, hojas afectadas por la humedad y diversas pérdidas de soporte provocadas por insectos bibliófagos.

Los 57 documentos contenidos en el registro, cuya lectura se hace a veces harto complicada por las pérdidas de texto ocasionadas por los problemas comentados en el párrafo anterior y por algunos de los remiendos que se han utilizado¹⁵, se encuentran copiados en la escritura gótica aragonesa propia de la época, la misma que se utilizaba en los diplomas del monarca, que también se emplearía bajo su sucesora Leonor de Sicilia y que responde

13 BEAUCHAMP, Alexandra, "La conservación de las cartas de las reinas de Aragón del siglo XIV", en JARDIN, Jean-Pierre; NIETO SORIA, José Manuel; ROCHWERT-ZUILLI, Patricia y THIEULIN-PARDO, Hélène (coords.), *Cartas de mujeres en la Europa medieval. España, Francia, Italia, Portugal (siglos XI-XV)*, Madrid, La Ergástula, 2018, pp. 69-88.

14 Antes de Leonor de Portugal y hablando sólo del siglo XIV, tan sólo Blanca de Anjou (primera mujer de Jaime II) o la infanta Teresa de Entenza (fallecida antes de que Alfonso IV llegara al trono) tienen registros conservados. Ni siquiera la primera mujer de Pedro IV, María de Navarra, parece haber tenido contactos con la escritura, lo que evidencia las enormes desigualdades en este tema entre unas y otras.

15 Las tiras de papel que se han utilizado para fortalecer las partes más endebles cubren, en más de una ocasión, algunas palabras o incluso los signos de abreviaturas que aparecen en la parte superior de dichas palabras, lo que conduce a ambigüedades de resolución y de interpretación.

a unas características que han sido muy bien definidas por Asunción Blasco, Pilar Pueyo y María Narbona¹⁶, entre muchos otros.

Aunque no todos los documentos emitidos por una oficina cancilleresca se trasladaban a los registros por motivos cuya explicación nos alejaría del propósito de este artículo, parece que la práctica totalidad de los diplomas intitutados por Leonor de Portugal sí se encuentran copiados en su único registro conservado, puesto que Alexandra Beauchamp no encontró ninguna carta original suya¹⁷ ni tampoco nosotros hemos sido capaces de hacerlo¹⁸.

Resulta sorprendente que en el registro nº 1562 no figure el que podría considerarse el documento más importante emitido por la reina, como fue su testamento de 13 de septiembre de 1348. Como quiera que todos los estudiosos de la reina anteriormente citados lo han mencionado y han contado sus detalles con relativa minuciosidad¹⁹ y puesto que no aparece en el registro cuya colección documental se ofrece, no nos detendremos a hablar del mismo.

Finalmente, cabe señalar que en la sección de Maestre Racional del Archivo de la Corona de Aragón se conserva un libro de cuentas correspondiente a su reinado realizado por su tesorero Ramón de Valle y que se encuentra en bastante mal estado de conservación²⁰.

Resumiendo, si exceptuamos su testamento, todo parece indicar que la documentación promulgada por la reina Leonor de Portugal durante el poco menos de un año que estuvo al frente del trono aragonés quedaría circunscrita al registro nº 1562 de la sección de Real Cancillería del Archivo de la Corona de Aragón, cuya transcripción íntegra se presenta a continuación²¹.

16 BLASCO MARTÍNEZ, Asunción; PUEYO COLOMINA, Pilar y NARBONA CÁRCELES, María, "La escritura hispano-gótica. La escritura gótica documental en la Corona de Aragón: escritura gótica aragonesa", en GALENDE DÍAZ, Juan Carlos; CABEZAS FONTANILLA, Susana y ÁVILA SEOANE, Nicolás (coords.), *Paleografía y escritura hispánica*, Madrid, Síntesis, 2016, pp. 199-209.

17 BEAUCHAMP, Alexandra, "La conservación...", p. 73.

18 Puede inducir a error el hecho de que se conserve un documento, en teoría del 12 de enero de 1348, en el que la reina Leonor escribió a los hombres buenos de Zaragoza transmitiéndole un mensaje de "el senyor rey de Castiella, nuestro hermano" (Archivo de la Corona de Aragón (ACA), *Real Cancillería, cartas reales, Pedro IV*, nº 4690). Sin embargo, considerando que Leonor de Portugal no era hermana del rey de Castilla, Alfonso XI, tan sólo puede referirse a Leonor de Castilla, la que había sido madrastra del Ceremonioso y que había perdido su condición de reina al subir éste al trono aragonés en 1336.

19 Especialmente, COSTA I PARETAS, Maria Mercè, "Leonor de Portugal...", pp. 100-101 y ALMEIDA RODRIGUES, Ana Maria Seabra de, "Un destin...", pp. 94-95.

20 ACA, *Real Patrimonio, Maestre Racional, Volúmenes, Serie general*, 457.

21 El regular estado de conservación en el que se encuentra el registro provoca que haya numerosos fragmentos perdidos y/o ilegibles. Cuando lo que falta o está borroso puede re-

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1347, diciembre, 11

Barcelona

La reina Leonor concede a Guillermona, viuda de Isern de Lautres, vecino del valle de Sóller, una prórroga de tres años para abonar las deudas que su marido había contraído con los judíos

Archivo de la Corona de Aragón, Real Cancillería, registro 1562, f. 1v.

Alienora, Dei gratia regina Aragonum, etcetera, dilectis nostris gubernatori in regno Maio/rice vel eius locum tenenti, vicariis, baiulis et aliis quibuscumque officialibus Maiorice ad quos / presentes pervenerint, salutem et dilectionem.

Per supplicationem humiliter nobis oblatam pro parte / Guillerm[o]ne, uxoris Iserni de Lautres, quondam habitatoris vallis de Soyler, insule Maiorice, / necnon etiam per aliquos nostros familiares intelleximus quod ipsa remansit in sua viduitate / cum tribus filiabus et aliter cum magno (*roto*)e debitorum quibus dictus quondam maritus ipsius te[nebat] / inter que obligata remansit aliq[ui]bus iudeis in aliquibus peccunie quantitatibus, de quibus ipsa / iam solvit aliquam partem, set inde adhuc remanent ad solvendum ipsis iudeis [s]eptua/ginta libras regalium Maiorice vel carta quas non posset solvere de presenti sine de (*mancha*)dicione / immobilium que possidet, ex quibus vitam acquirit sibi et dictis filiabus eiusdem, [quare] fuit / nobis humiliter supplicatum quod inspecta eius inopia et paupertate dignarem sibi inducias / concedere contra iudeos quibus est obligata.

Nos vero, habita informatione quod dicta Guillermona (*sic*) / est persona miserabilis et tam sibi quod dictis suis filiabus compaciimini pro affectu, ideo / volumus et cuilibet vestrum mandamus quatenus omnes iudeos creditores ipsius Guillermona posi/to quod privilegiati existant sit efficialiter iudicatis quod penis quibuslibet cessen[ti]bus et / usuris (*dicte?*) Guillermona concedant spacium trium annorum a date presentis in(*ilegible*) /candorum infra quos dictam Guillermonam aut correos seu fideiussores (*ilegible*) / dicto viro suo in aliquo non compellant.

Hoc enim gratum habemus pariter et (*ilegible*)eptum / et dictis iudeis reparatibimus istud (*ilegible*).

Datum Barchinone, tercio idus decembris / anno Domini M^o CCC^o XL septimo. Prior vidit.

construirse hipotéticamente por tratarse de una palabra, expresión o fórmula conocida, lo he indicado mediante corchetes. Cuando se trata de lecturas dudosas, he optado por utilizar los paréntesis y un interrogante.

En cuanto al uso de "v" y "c", lo he respetado sin recurrir a la unificación que proponen las normas de la Comisión Internacional de Diplomática en palabras latinas tales como "dominatione" y "dominacione", puesto que creo que esta práctica, especialmente en diplomas donde ambas letras se distinguen perfectamente, permite mantener mejor la fidelidad a la fuente.

Finalmente, como una elección personal, he hecho constar en las regestas los nombres oficiales de cada localidad, ya sea en español, en catalán o en valenciano según corresponda.

2

1347, diciembre, 22

Barcelona

La reina Leonor nombra a Sancho Martínez Ladrón, caballero, su baile general.
ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 1.

Nos Alienora, Dei gratia regina Aragonum, Valencie, Maiorice, Sardinie / et Corsice, comitissaque Barchinone, Rossilionis et Ceritanie, considerantes / de fide et legalitate vestri, dilecti nostri Sancii Martini Latronis, militis, / tenore presentis carte nostre comittimus sive comendamus vobis officium ba/iulie generalis nostre in universis et singulis civitatibus atque locis nobis pro / camera ac dodario et donatione propter nupcie assignatis, ita quod vos sitis baiulus / generalis noster quamdiu de nostre processerit beneplacito voluntatis et regatis ac exer/ceatis officium ipsum bene, fideliter et legaliter, redditus ac iura nostra fideliter / procurando, exigendo ac legaliter conservando.

Et omnia alia et singula faciendo / ac exercendo, que baiulus generalis regnarum Aragonum preteritarum illustrissimi sunt / fiori solita ac etiam exerceri et que ad dictum officium competere quomodolibet / dinoscantur habeatis proinde ratione laboris sive salarii vestri iura s[o]lita / ac etiam consueta.

Mandantes huius serie universis et singulis officiali/bus et subditis nostris in dicto regno Aragonum constitutis, presentibus et / futuris, quod vos, dictum Sancium Martini, habeant et teneant pro baiulo genarali / nostro vobisque pareant, respondeant et attendant in et de hiis omnibus et (roto) / de quibus aliis baiulis generalibus dictarum reginarum preteritarum est assuetum / pa[ra]ri, attendi ac etiam responderi, in cuius rei testimonium presentem cartam / [nost]ram facti iussimus sigilli nostri pendentis munimine roborata.

Datum Barchinone, / [u]ndecimo kalendas ianuarii anno Domini M^o CCC^o LX^o septimo.

Bartholomeus de Podio mandato domini regis et domine regine.

3

1347, diciembre, 31

Barcelona

La reina Leonor comunica a los bailes de Manresa, Vilafranca del Penedès y Sant Pere d'Aüira su intención de desplazarse de Barcelona a València y les ordena que preparen animales de montura para el camino.
ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 1v.-2.

Nos Alienora, etcetera, fideli suo baiulo Minorise [vel eius] locum tenenti, salutem, [etcetera].

Cum nos, Deo dante, die iovis ventura proxime a civitate Bar[chinone] / [rec]edere habeamus versus civitatem Valencie iter nostrum arri[pie]ndo, [propterea] / volumus ac vobis dicimus et mandamus quatenus animalia, tam azemilas quam de [sella] / que lator presentium [ratione] dixerit nobis ac nostro itineri fore [necessaria] facietas / ei tradi, reiecta] dilatione quacumque, quoniam [ductoribus] // ipsorum

satisfieri mandabimus in (*roto*) assueto.

Datum Barchinone, / sub nostro sigillo maiori pridie kalendas ianuarii anno Domini M^o / CCC^o XL^o septimo.

Bartholomeus de Podio pro curia.

Similes:

Baiulo Villefranche Penitens[is] vel eius locum tenenti.

Baiulo loci Sancti Petri de Auro vel eius locum tenenti.

4

1348, enero, 2

Barcelona

La reina Leonor informa que Velasco Martínez, cantor de la iglesia de Braga, ha sido llamado a acudir ante la Santa Sede, motivo por el cual pide que se le permita transitar por el reino libremente y sin que se le ponga ningún impedimento.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 2.

Alienora, Dei gratia regina Aragonum, etcetera, dilectis et fidelibus universis et / singulis officialibus ac subditis illustrissimi domini regis viri et domini nostri karissimi / atque nostris presentes litteras inspecturis, salutem et dilectionem.

Cum Velascus Mar/tini, precentor ecclesie Brecaresis, lator presentium ad curiam romanam in presen/ciarum accedat, propterea volumus vobisque mandamus iterum iamdictum Velascum cum familia equitatis pecunia et rebus suis transire libere permittatis ipsumque / favorabiliter pertractetis nec permittatis ei per quospiam iniuriam, violentiam / seu gravamen inferri quin imo provideratis ei si necesse fuerit et a vobis et / quisierit de securo transitu et conductu. Presentes vero post duos menses / a date presentium inanta computandos minime valere volumus set per vestrum / alterum cui ultimo presentate fuerit precipimus retineri.

Datum Barchinone, q[uar]to / nonas ianuarii anno Domini M^o CCC^o XL^o septimo.

Prior vidit.

Domina regina mandavit Bartholomeo de Podio.

5

1348, enero, 3

Barcelona

La reina Leonor dispensa a los jurados de Valencia de cuantas decisiones pudieran haber tomado sin su permiso pese a que primero debían contar con su autorización, entendiéndose que lo habrían hecho por beneficio del reino e indicándoles que ya había hablado con el rey para aclararle el tema.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 2v.-3. Mal estado de conservación, con fragmentos que resultan ilegibles.

A reyna d' Aragon.

Vimos huna grande carta vossa data XXIII <dies> do mes de decembre <en que nos> enviavedes dizer (*tachado*: que per al/gunas) que per algunas presonas (*ilegible*)

us he dado a entender que porque nos non / eramos en forma de justiça que vos demadavades (*sic*) eramus non pones maravillhada / porque de ses feictos vossos non nus aviades scripto e que por ende aviades acordado de nus / acuerdos compridamente tud los ditos feitos en que stam e som postos aciue e dia doie por tal que / nos possamos entender se demandavades justicia de si contastes eses feitos (*ilegible*) / longamente assi como sabedes que na dita carta he contenida.

Ouitrosi (*sic*) na fin dessa [carta] devera/[d]es que porque vos erades çertos que tud los ditos feytos do regno de Valençia avian de ir / per nossa mano e que as nossas soplicaciones e rogos (*ilegible*) alguna / queriendo lo senhor rey caviesse contra vos e que nos rivades os ques rogos / e soplicaciones nos podeitamos melior fazer se soubessemus a verdade dos [es]tos / feytos que nos soplicavades que nos quisessemus pedir en mercet a nosso senhor el / rey que el e nos nus fossemos logo para a dita cidade <e regno> de Valençia, ca vos cons(*ilegible*)nades / magero sen toda dubda que logo que nosso senhor el rey e nos fossemos no del regno / se colherian todas las tribulaciones e trovas e deffazimentos que som en ella e entendo/mus (*ilegible*) todo aquello que nus eviastes (*sic*) dizer e grezimus vus lo muito especialmente que // (*ilegible*) nos mostrastes que fiava/des de nos e que (?)chaderes que vossos feitos e nos dema el seo (*ilegible*) en aquell / stado que compre no serviçio de nosso senhor el rey e de vosoutros e ben et podestes / entender de nos e des nossos que tal era a nosso (*ilegible*).

E sabe Deus que nus pesou e / pesa muy de coraçon de [to]das essas tribulaciones que dizedes e nos preçebuda a dita / carta vossa falamus con nosso senhor el rey como entend[i]mus que compria e ell logo / outro dia per la mainhana tomou seu caminho para ala e nos seguiramuslo o mais / que poderimus e se per vos non est[ov]ier vosa ho acharedes benigno e mi/sericordioso e nos outrosi faremos tod[o] aquel que podermus para todo seer asse/ssegado e tornado ao stado que deve.

En[tre]gamus vus que queirades dar do vos / (*ilegible*)igar ao bem e ao assossego. E si queredes (parlar?) e aquel que devedes e (*ilegible*)/des querendo a lo fe(*mancha*) nos falaremos con vostro mays compridamente.

Data / en Barçelona, tres dies de jenerio do anno de Nosso Senor mil e trezentos / XL VII.

Dominus episcopus Alborensis misit eam / factam in forma ut superius et ex parte / (*mancha*) domine regine.

E enviamos vos essa nossa carta en pourtogauses para entender (*ilegible*) havemos / este fecho a talante e que ven de nos e destes messegeyros de nosso padre / que a los vistes en Denia e Gandia es que es ben sabedes que furon sospetosos / que eran vossos bandeyros. E outrossi vos rogamos que querades por o nosso / livrar de todo a mollier de en Berenguer de Codenas, nosso escrivan / de razon, consellero de nosso sennor el rey e nosso, e guardez vo lo emos muyto.

Predicta littera era suprascriptio sequens a vos jurados e homines bonos de / cidade de Valençia.

6

1348, enero, 5

Barcelona

La reina Leonor informa que Esteban Alfonso, su clérigo, ha sido llamado a acudir ante la Santa Sede, motivo por el cual pide que se le permita transitar por el reino libremente y sin que se le ponga ningún impedimento.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 2-2v.

Alienora, etcetera, dilectis et fidelibus universis et singulis officialibus ac subditis / illustrissimi domini regis, viri et domini nostri carissimi, atque nostris presentes litteras ins/pecturis, salutem et dilectionem.

Cum Stephanus Alfonsi, clericus noster, ac nepos venerabilio // et discreto viri Gomecii Martini, c[amer]arii nostri lator regencium ad curiam roma/nam in presenciarum accedat pro negociis nostris gerendis, propterea volumus vobisque mandamus / quatenus iamdictum Stephanum, cum familia et cum quodam ronsino de pilo nigro, peccunia / et rebus suis transire libere permittatis ipsumque favorabiliter tractetis nec / permitatis ei per quispiam iniuriam, violentiam seu gravamen inferri quin imo / provideatis ei si necesse fuerit et a nobis requisierit de securo transitu et conduc/tu. Presentes vero [p]ost duos menses a date presentium intenta computandos minime / valere volumus set per vestrum [alterum] cui ultimo presentate fuerint precipimus re/tineri.

Datum Barchinone, nonas ianuarii anno Domini millesimo CCCº XL VIIº.

Prior vidit.

Prior canceller misit expedita.

7

1348, enero, 19

Tarragona

La reina Leonor comunica a los bailes de Vilafranca del Penedès, L'Arboç, Montblanc y Sarral su intención de desplazarse de Tarragona a València y les ordena que preparen animales de montura para el camino.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 3-3v.

Alienora, etcetera, fideli nostro baiulo Villefranche vel eius locum tenenti, salutem, etcetera.

Cum nos, Deo dante, a civitate Terrachone recedere habeamus versus civitatem Valencie // iter nostrum arripiendo, propterea volumus ac vobis dicimus et mandamus quatenus animalia, / tam azemilas quam de sella, que lator presentium [ratione] dixit nobis ac nostro itineri / fore necessaria faciatis ei tradi, reiecta dilatione quacumque, quoniam ducto/ribus ipsorum satisfieri mandabimus salaprio (*sic*) assueto.

Datum Terrachone, quar/todecimo kalendas febroarii anno Domini Mº CCCº XLº septimo.

Prior vidit.

Bartholomeus de Podio pro curia.

Similes:

Baiulo de Arbucio vel eius locum tenenti.

Baiolo Montisalbi vel eius locum tenenti.

Baiulo de Regali et baiulii sui vel eius locum tenenti.

8

1348, enero, 22

Cambrils

La reina Leonor encarga a Bernardo de Piedra, jurisperito de Vilafranca del Penedès, la realización de una investigación sobre los judíos de la localidad, después de haberse comprometido el rey a no interferir a través de sus propios comisarios.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 4.

Alienora, etcetera, fideli nostro Bernardono (*sic*) de Petra, iurisperito Villefranche Penitentis, / salutem, etcetera.

Cum illustrissimus dominus rex, vir et dominus noster karissimus, in dominatione / et assignatione nobis facta de aliama Villefranche predictae promiserit nobis quod durante assignatione ipsa non faciet inquiri per aliquos commissarios contra aliamam predictam, / immo, si per aliquem vel aliquos commissarios <fieret> inquisitio contra ipsos iudeos, illos penitus / revocabit ut habet et alia in carta dicte donationis et assignationis latius continetur. Et vos ut percipimus, ex commissione inde vobis facta, inquiratis contra iudeos predictos super / manifestationibus ac aliis de quibus ex causa predicta inquirere non debetis nec potestis absque preiudicio nec assignationis predictae.

Ideo, volumus et vobis mandamus quatenus / in inquisitione predicta super sedeatis procedere donec nos fuerimus cum dicto domino rege / et postquam unum mensem infra quem in presentis intendimus facere debite provisione.

Datum / in loco de Cambrils, XI^o kalendas februarii anno Domini M^o CCC^o XL septimo.

Prior vidit.

Domna regina mandavit Bartholomeo de Podio.

9

[1348], febrero, 8

Sagunto

La reina Leonor comunica a los jurados de València que envía hacia allí a Alfonso Navaes como mensajero de su padre y de ella misma, con el ruego de que le crean en aquello que les cuente.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 3v.

A reyna d' Aragon.

Jurados e homes buenos da çidade de Valença. Fazemos vus saber que nos enviamus a / (*ilegible*) [Al]fonso Navaes, cavaleiro e conselleiro de nosso padre e nosso, por algunes / razones que vus el dira. E rogamus vus que o creades daquelo que vus disser da nossa parte. /

Data en Murvedro, vernes, VIII^o dias do mes de febreiro. /
 Bartholomeus de Podio mandato / domine regine fecit per episcopum Segor-
 biensem / exponere sine signo.

10

1348, febrero, 12

Sagunto

La reina Leonor escribe a Elisenda de Moncada, última esposa de Jaime II, indicándole que había consultado con el rey lo que ella había preguntado y que era deseo de éste que la doncella Leonor de Anglería, nieta de Elisenda, permaneciera en la casa de la reina, a diferencia de Catalana de Puigvert, que podía permanecer donde se encontraba en ese momento.
 ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 4v.

Illustri domine Elisendi, Dei gratia [regine] Aragonum, serenissimi domini regis Iaco/bi bone memorie relictæ, Alienora, per eandem reginam Aragonum, etcetera, salutem et verum / felicitatis augmentum.

Recepimus cartam vestram et, eius tenore plenarie intellecto, / vobis ducimus respondendum quod super facto nobilis domicelle Elienore de Angelaria, neptis / vestre sive neboda, et Cathalane de Podioviridi, de quibus nobis scripsistis locute / fuimus cum domino rege viro et domino nostro karisimo qui nobis respondit quod place/bat sibi ut iuxta ordinationem suam Barchinona facta dicta nobilis Elionor / esset in domo nostra eo modo et forma quibus est nobilis domicella Beatrix / (Cornelii?), sed quod dicta Cathalana remaneret ut nunc est nec aliud a dicto domino / rege potuimus super hiis obtinere sic que nos velitis habere proinde rationabiliter ex/cusatas.

Ceterumque de statu nostro cerciorari cupitis vobis harum serie intimamus / quod per Dei gratiam votiva corpori et incolumitate potimur, rogantes vos ut quo / (omnes?) se facultas ingesserit de statu vestro nos informare velitis et habebimus / illud gratum.

Datum in villa Muriveteris, II^o idus febroarii anno Domini M^o CCC^o XL / septimo.

Prior vidit.

Prior misit expedita.

11

1348, febrero, 13

Sagunto

La reina Leonor encarga a Gómez Velasco Moutinho que investigue si se habían renovado violarios en Tarazona, Jaca, Canfranc o Candanchú, puesto que tenía intención de suprimirlos.
 ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 4-4v.

Alionora, etcetera, dilecto suo Gomezio Velasci Moutinho, salutem, etcetera.

Volumus et vobis dicimus / [et] mandamus quatenus, diligenter atque sollicitate, indagetis et perquiratis <dum in partibus (nostris?) fueritis> si sunt innovata /

in civitatibus Tirasone et Iacce atque locis de Campofrancho et de Campdalchun / aut violaria sive quevis alia que assignata existente quibusvis personis et inde nos / incontinenti clare et liquide informare actetis. Cum (ut?) scitis aut scire debetis nos // dictas civitates et loca deshobligare (habere?) debeamus et in hoc diligentia sollicita / prebeatis taliter quod, si talia essent, nos satisfactionem seu esmendam (*sic*) alibi ut conven/tum est habere possimus.

Et hoc non differatis seu aliquatenus immutetis sicuti nobis / servire cupitis et placere.

Datum i[n v]illa Muriveteris, idus febroarii anno Domini M^o / CCC^o XL^o septimo.

Prior vidit.

Prior misit expedita.

12

1348, febrero, 14

Sagunto

La reina Leonor acusa recibo de una carta enviada por la infanta Constanza²², quien le indicaba que se encontraba en buen estado de salud, respondiéndole que también la reina estaba bien.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 4v.-5.

La reyna d'Arago.

Infanta. Havem reebuda vuestra litera e aquella encesa vos responem que avem / ut gracia pler de la vestra bona sanitat e de les inclites infantas dona Io/hana e dona Maria, molt cares filles nostres, pregant vos que tota hora / que (*Avinoni ea?*²³) naurets nos façaes saber aço mat. E car velets esser // certa de nostra sanitat, vos fem saber que per la gracia de Deus sem sana e / en bo estament.

Data en la vila de Murvedre, a XIII dies del mes / de febrer en l'any de mil CCC XL se[t].

Prior vidit.

Predicta littera fuit directa in suprascriptio[ne] ut sequitur: A la inclita infanta / dona Constanca, molt cara filla nostra.

13

1348, febrero, 21

Sagunto

La reina Leonor comunica a Borriana, Villarreal, Castelló de la Plana, Segorbe y La Vall d'Uixó su intención de salir de Sagunto y les ordena que preparen animales, tanto de

22 La infanta Constanza tenía en estos momentos cinco años de edad, por lo que o bien se trataba de una carta escrita por una niña o bien fue redactada por alguien que estuviera a su cuidado.

23 Una mancha impide descifrar el topónimo. Ciertamente, no parece muy lógico que se trate de Avignon si se tiene en cuenta que esta ciudad está en el interior. En todo caso, no puede descartarse la navegación hasta algún puerto del sur de Francia (quizá Marsella) y la posibilidad de continuar el viaje por tierra.

montura como de carga, para el camino.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 3v-4.

Alionora, etcetera, fidelibus suis iusticie, iuratis et probis hominibus ville de Burriana, / salutem, etcetera.

Cum nos a villa Muriveteris recedere habeamus, propterea vos dicimus et / mandamus quatenus animalia, tam de sella quam de bast, que lator presentium vobis dixerit iti/neri nostro fore necessaria tradi faciatis eidem, quoniam nos in provi- sione ac / logerio ipsorum faciemus satisfieri, ut est moris.

Datum in villa Muriveteris, X^o / kalendas martii anno Domini M^o CCC^o XL septimo.

Prior vidit.

Bartholomeus de Podio. //

Similes:

Iusticie, iuratis et probis hominibus Ville Regalis.

Iusticie, iuratis et probis hominibus Castilionis et Campi de Burriana.

Iusticie, iuratis ac probis hominibus civitatis Sugurbi rogando.

Alcaydo et baiulo castri et vallis de Uxone vel eius locum tenenti rogando.

14

1348, marzo, 1

Sagunto

La reina Leonor revoca el nombramiento de Sancho Martínez Ladrón como baile general en beneficio de Ramón de Valle.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 5.

Alionora, etcetera, dilectis et fidelibus [universis] et singulis officialibus et sub- ditis / nostris infra civitates ac loca (*roto*) pro camera ac dodario sive dominatione prope / nupcie assignata ad quos presentes provenerint, salutem et dilectionem.

Licet nuper cum carta / nostra sigillo penden[ti] munita data Barchinone XI^o kalendas ianuarii anno sub/[scri]pto comissemus dilecto nostro Sancio Martini Latronis, militi, officium baiulie / generalis nostre in dictis civitatibus atque locis quamdiu de nostra proced[ere] voluntatem prout / hec et [a]lia in dicta carta latius continetur.

Quare tamen nunc ex carta ipsum a dicto / officio duximus harum scire amo- vendum et etiam revocandum, propterea vobis dicimus / et expresse mandamus quatenus dicto Sancio [Martini] (*ilegible*) dicte nostre comissionis / (minime?) obe- diatis seu de redditibus ac iuribus nostris quibuslibet eidem respondere / (*roto*)ate- nus presumatis, sed de eis omnibus dilecto consiliario et thesaurario / nostro Ray- mundo de Valle seu quibus loco sui voluerit respondeatis integre / et complete prout iam a nobis habetis literatorie in mandatis.

Nos enim tenore presen/ti iniungimus et etiam inhihemus dicto Sancio Mar- tini ut de dicto officio se / nullatenus intromitat quinimo ab exercicio (*tachado*: ex) eiusdem cesset visis presentibus et / desistat.

Datum in villa Muriveteris, kalendas martii anno Domini M^o CCC^o X^oL (*sic*) / septimo.

Prior vidit.

15

1348, marzo, 3

Sagunto

La reina Leonor designa a Mahoma, sarraceno portugués, alcalde de los mudéjares de Tarazona y de Teruel.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 5-5v. Mal estado de conservación con diversos fragmentos ilegibles por tinta desvaída.

Nos Alionora, etcetera.

Volentes te, Mahomam, sarracenum filium de Fagone, sa/rraceni regni Portugalis, favore prosequi (*ilegible*) respectu Axie, sarracene / de domo nostra, Avie cui dicti Mahometi tenore presentis carte nostre in (dicta?) / nostra interest ratione assignationis camere nostre comitimus sive comendamus // tibi, dicto [Mahometo] alcadi officium sarracenorum civitatis Tirasone et Turolii / ac alios locorum (*ilegible*) [pro camera assignatorum], ita quod tu sis alcadius sarracenorum / in dictis civitatibus atque lo[cis] ipsumque ofcium teneas atque regas pro te / vel substitutum tuum idoneum [b]ene et legaliter sicut decet faciendo et exer/cendo ea omnia et singula que ad dictum officium [poteret] quomodolibet dinoscantur / quamdiu tamen de nostre processerit beneplacito voluntatis.

Habeasque pro tuo / salario et labore illud salarium sive iura que alii alcadi sarracenorum con/sueverunt recipere et habere.

Mandantes per presentem cartam nostram sarra/cenis dictarum civitatum et locorum (*roto*) dictum Mahometum nec pro eorum alcadis / habeant et teneant tibi-que substitu(*roto*) pareat et obediant ac respon/deant de hiis omnibus et singulis de quibus alcadio eorum assueti sunt parare, / obedire ac etiam respondere quamdiu vobis placuerit, ut est dictum.

Mandamus / etiam universis et singulis officialibus nostris quod comissione[m] nostram habeant, / teneant et observent et non contraveniant aliqua ratione, in cuius rei testi/monium presentem cartam nostram tibi fieri iussimus sigilli nostri pendentis / munimine roborata.

Datum in villa Muriveteris, V^o nonas martii / anno Domini millesimo CCC XL [septim]o.

[Prior vidit].

Domina regina mandavit Bartholomeo de Podio.

16

1348, marzo, 3

Sagunto

La reina Leonor nombra a Pedro Martínez de Martes lugarteniente del baile general de Jaca.
ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 5v.-6.

Nos Alionora, etcetera.

De industria et legalitate vestri, dilecti nostri Petri / Martini de Martes, necnon

ad supplicationem quorundam familiarum nostrorum inde / nobis factam, tenore presentis carte nostre comittimus sive comendamus vobis officium locum tenentis baiuli generalis nostri in civitate Iacce tenendum et regendum per vos bene et legaliter quamdiu de nostra processerit voluntate, ita quod vos / sitis locumtenens baiuli generalis nostri in dicta civitate ipsumque officium regatis et exerceatis, exigendo et colligendo redditus colonias et alia iura predicto / officio pertinentia, de quibus baiulus generali nostro predicto rationem reddere et / reliqua restituere debeatis.

Et habeatis pro vestro salario et labore id quod / predecessores vestri in dicto officio consueverunt pro inde recipere et habere.

Mandantes dicto baiulo generali nostro presenti et qui pro tempore fuerit ceterisque / officialibus et subditis nostris quod vos dictum Petrum Martini de Martes // pro locum tenente baiuli generalis predicti in dicta civitate hab[ean]t et teneant / vobisque pareant, respondeant et satisfaciant de hiis que ad dictum [o]fficium / pertinere quomolibet dinoscantur presentemque comissionem nostram teneant et observent / et non contraveniant aliqua ratione, in cuius rei testimonium presentem cartam nostram / vobis fieri et sigillo nostro pendenti iu[si]mus comuniri.

Datum in villa Muri/veteris, quinto nonas martii anno Domini millesimo trecentesimo / quadragesimo septimo.

Prior vidit.

Domina regina mandavit / Bartholomeo de Podio.

17

1348, marzo, 3

Sagunto

La reina Leonor escribe a los condes de Ampurias sobre su estado.
ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 6.

In villa Muriveteris, quinto idus martii anno Domini millesimo / trecentesimo XL^o septimo, fuit scriptum per singulas literas inclito / infanti Raymundo Berengarii <comiti> et egregie Marie Alvari, comitisse / Impuriarum, de statu domine regine.

Domina regina mandavit Bartholomeo de Podio.

18

1348, marzo, 6

Sagunto

La reina Leonor manumite a su sierva Axia y a un hijo suyo.
ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 6-6v.

Nos Alienora, etcetera.

Volentes te, Axia[m], sarracenam servam nostram, ob servicia / nobis per te impensa favore prosequi gracioso, tenore presentis carte nostre / manumitimus ac liberamus et francha facimus te, dictam Axiam, dantes et conce/dentes tibi puram et perfectissimam libertatem ac remittentes tibi omnes operas servi/les et obsequiales, artificiales et factibiles et quaslibet alias et quicquid iuris / habemus et habere debemus in persona tua, ita videlicet quod deinde remaneas / et sis pe[n]itus libera et

francha et tui iuris efecta et possis ire, stare / quocumque et ubicumque volueris et eligere ac facere siquem vel siquos dominos / volueris sine impedimento et contradictione nostri et nostrorum. Possis etiam vendere, / donare, contrahere ac pacisci et in iudicio stare et restari et omnia ac / singula facere et libere exercere in iudicio et extra que facere et exercere potest / quelibet persona francha, libera et sui iuris efecta.

Mandantes universis et / singulis officialibus et subditis nostris et aliis quibuscumque quod franquitatem nostram // huiusmodi ac manumissionem firmam habeant et observent et non contraveniant nec / aliquem contravenire permitant aliqua ratione, in cuius rei testimonium presentem cartam / nostram tibi fieri iussimus sigillo nostro pendenti munitam.

Datum in villa Muri/veteris, pridie nonas martii anno Domini millesimo CCC^o XL^o septimo.

Prior vidit.

Domina regina mandavit / Bartholomeo de Podio.

Similis carta fuit facta verbis competenter mutatis pro alio sarraceno, filio / predictis Axie.

Datum ut supra.

19

1348, marzo, 17

Sagunto

La reina Leonor da su visto bueno al nombramiento que el rey había hecho de Mateo de Oblitas como baile de Tarazona.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 6v.

Nos Alienora, etcetera.

Considerantes illustrissimum dominum regem virum et dilectum / nostrum karissimum comisisse vobis, fideli de camera nostra Matheo de Oblitis, offi/cium baiulie civitatis Tirasone quamdiu de ipsius domini regis processerit vo/luntate prout in carta inde vobis facta data llerde septimodecimo kalendas / novembris anno Domini millesimo [C]CC^o XL^o (*roto*)to latius continetur, propterea nos, ad / supplicationem per vos, dictum Matheum, nobis facta comissionem predictam vobis / dicto baiulie officio vobis facta in quantum nostra interest laudamus, approbamus, [rati]/ficamus ac etiam confirmamus quamdiu nobis placuerit prout in ipsa carta me[lius] / et plenius continetur.

Mandantes cum presenti carta nostra iusticie, iuratis / ceterisque officialibus et subditis nostris civitatis iamdicte quod vos dictum / Matheum pro baiulo eiusdem habeant et teneant vobisque pareant, respondeant et satisfaciant de hiis omnibus et singulis de quibus baiulo civitatis / ipsius parere, respondere et satisfacere consueverunt tenentur et debent / iuxta dicte carte regie seriem et tenorem presentemque confirmationem nostram / teneant et observent et non contraveniant nec aliquem contravenire [permi]tant / aliqua ratione, in cuius rei testimonium presentem cartam nostram vobis fieri / iussimus sigillo nostro pendenti munitam.

Datum in villa Muriveteris, XV^o / kalendas aprilis anno Domini millesimo CCC^o XL^o septimo.

Prior vidit.

Domina regina mandavit / Bartholomeo de Podio.

20

1348, marzo, 22

Sagunto

La reina Leonor da su visto bueno al nombramiento que el rey había hecho de Pedro Guillermo de Stagnoboso, su camarero, como baile de Turis (?).

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 7-7v.

Nos Alienora, etcetera.

Attendentes illustrisimum dominum regem virum et dominum nostrum karissimum / [comi]ssionem subscripta fecisse vobis, dilecto camerario maiori nostro Petro Guillelmi / de Stagnoboso cum littera sua tenoris sequentis:

[Inserta un documento de Pedro IV de 17 de marzo de 1348]

Eapropter, tenore presentis, comissionem prescriptam de dicto baiulie officio de (sic) / Petro Guillelmi factam laudamus, approbamus in quantum nostra interest et etiam confirmamus.

[Mand]an/tes per presentem universis et singulis officio dicte baiulie submissis quod confirmatio/nem nostram huiusmodi teneant et observent quamdiu nobis placuerit vobisque, dicto Petro Guillelmi, / vel substituto vestro pareant et respondeant de hiis omnibus de quibus baiulo dicte ville / consueverunt parere et etiam respondere, in cuius rei testimonium presentem fieri iussimus nostro / sigillo munitam.

Datum in villa Muriveteris, undecimo kalendas aprilis anno Domini M^o / CCC^o XL^o septimo.

Prior vidit.

Domina r[egina mandavit] / Bartholomeo de Podio.

21

1348, marzo, 25

Sagunto

La reina Leonor informa por escrito al infante Fernando que había encargado al noble Pedro de Montecateno la resolución de un conflicto entre el obispo de Tortosa y el monasterio de Santa María de Ripoll.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 7.

Nos Alienora, etcetera, inclito infanti Ferdinando, marchioni Dertuse et domino de Albarrazino, / fratri nobis karissimo, salutem et perspicatis augmentum.

Cum nos super negocio vos / et inclitum infantem Petrum, Ripparcurcie et Montanearum de Prades comitem, tangenti venerabilibus episcopo Dertusensi et ab[bati mo]nasterii Rivipulli (roto) nobili Petro de Monte/[ca]theno, amiranto illustrissimi domini regis, viri et domini nostri karissimi, quedam comi/serimus pro nos-

tra parte vobis vive vocis oraculo explicanda, propterea eorum relatibus / fidem credulam v[e]ritis adhibere, rogantes [v]os attente ut ea velitis officialiter / adimplere et repreciabimus vobis (*ilegible*).

Datum in Muroveteri, VIII kalendas aprilis / anno Domini M^o CCC^o XL^o octavo.
Prior vidit.

Domina regina [mandavit] / Bartholomeo de Podio.

Similis littera fuit facta Iohanni Eximini d'Urrea, / verbis competenter mutatis.

22

1348, marzo, 26

Sagunto

La reina Leonor nombra a su tesorero Ramón de Valle baile general.
ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 8.

Nos Alienora, etcetera.

Attendentes quod licet baiulie nostre generalis officium quod pri/dem comisum fuerat Petro Martini Latronis, militi, revocandum duxissemus eo / quia intendebamus ipsum non existere necessarium, quia tamen nunc ex quibusdam causis / necessariis nobis et curie nostre comparimus iamdictum officium nobis existere fructu (roto) potissime cum regi possit per aliquem cui non oportet inde per nos sa/[la] rium aliquod tribui se ex(*ilegible*) de industria ac legalitate vestri, / dicti consilarii et thesaurarii nostri Raimundi de Valle, merito confidentes, / tenore presentis licet nostre predictum baiulie officium vobis providimus commitendum, / ita quod vos sitis baiulus generalis noster quamdiu noster thesaurarius fueritis et rega/tis et exerceatis dictum officium quod ipsi thesaurarie officio annexum est bene / et fideliter (citra?) nostra in omnibus et per omnia exigendo et conservando. Et alia / etiam quicumque faciatis et exerceatis que ad dictum officium noscant quomodolibet per / tenorem.

Mandantes universis et singulis officialibus et subditis nostris quatenus vos, dictum / [the]saurarium non habeant et teneant pro baiulo generali nostro vobis-que pareant, / respondeant et attendant in et de omnibus hiis de quibus aliis baiulis generalibus / est assuetum pareri, obediri et etiam responderi dum noster fueritis thesaurarius, / ut prefertur, in cuius rei testimonium presentem vobis fieri iussimus nostro sigillo / munitam.

Datum in Muroveteri, septimo kalendas aprilis anno Domini M^o CCC^o quadragésimo octavo.

Prior vidit.

Domina regina mandavit / Bartholomeo de Podio.

23

1348, marzo, 27

Sagunto

La reina Leonor ordena a Rodrigo de Altarriba, escriba del rey, que le entregue los documentos relativos a las posesiones que dependían de ella en el reino de Aragón.
ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 7v.-8.

Alienora, etcetera, fideli suo Roderico de Altariba, scriptori serenissimi domini / regis viri et domini nostri karissimi, salutem, etcetera.

Cum instrumenta per vos re/cepta super possessionem civitatum et locorum nobis in Aragonie pro camera assignatorum penes nos h[aber]e velimus, propterea vobis dicimus et mandamus quatenus // una cum eis et aliis omnibus facientibus pro eisdem ad nos, visis presentibus, / veniatis. Et hoc non diferatis aliqua ratione.

Datum in Muriveteri, / sexto kalendas aprilis anno Domini millesimo trecentesimo XL / octavo.

Prior vidit.

Domina regina mandavit / Bartholomeo de Podio.

24

1348, abril, 9

València

La reina Leonor encarga a Rodrigo Díaz de Altarriba, escriba del rey, que acuda a Sagunto con las escrituras que atañían a los dominios de la reina en Aragón.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 8v.

Alienora, etcetera, fideli nostro Roderico Didaci de Altariba, scriptori illustrissimi / domini regis Aragonum, viri et domini nostri karissimi, salutem, etcetera.

Intellecto quos vos hesitatis / intrare civitatem Valencie propter (roto) unionis Valencie ob quod nos non p[os]umus / habere instrumenta que nobis tradere debetis super possessione locorum camere nostre assignatorum in Aragonie, ideo vobis dicimus et mandamus quatenus incontinenti veniatis cum (ipsis?) / cartis seu instrumentis apud villa Muriveteris ubi nos esse et morari volumus do/nec vobis significaremus quid agendum.

Datum Valencie, quinto [i]dus aprilis anno / Domini M^o CCC^o XL^o octavo.

Prior vidit.

Bartholomeus de Podio mandato domini regis / fecit per comitem Terrenove.

25

1348, abril, 10

València

La reina Leonor admite a Juan Juanes de Montalbán, canónigo de la diócesis portuguesa de Idanha-a-Velha, como clérigo de su corte.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 8v.

Nos Alienora, Dei gratia regina Aragonum, Valencie, etcetera.

Volentes vos, discretum Io/hannem Iohannis de Monte Albano, canonicum Egitanum et Portugalis (roto) / benivolo prosequi ac etiam generoso, tenore presentium, recepimus vos in clericum et fami/liarem nostrum aliorumque clericorum et familiarum nostrorum consorcio agregamus, i[ta] quod] / a modo omnibus illis privilegiis et prerrogativis gaudeatis omnibus ceteri (ilegible) [fa]/miliares nostri gaudere noscuntur vobis nichilominus ex uberiori gratia concedentes quod (ilegible) / tanquam unus ex illis clericis nostris quibus dominus summus pontifex subscriptam con/cessionem

fecit ad nostre supplicationis instanciam gaudeatis privilegio suis / concessione ipsa videlicet quod fructus et proventus beneficiorum vestrorum in absencia ob/tinere valeatis neque in eis teneamini facere residenciam persona (*roto*) prout melius / et plenius in speciali concessione predicta continetur, volentes etiam ut ea venerabili / Alfonso, divina providencia Elborensi episcopo, propter aliqua nostra servicia (*roto*) / stare et vivere valeatis quamdiu de vestra processerit voluntate, in cuius rei / testimonium presentem vobis fieri iussimus nostro sigillo munitam.

Datum Valencie, / quarto idus aprilis anno Domino (*sic*) M^o CCC^o XL^o octavo.
Domina regina mandavit Bartholomeo de Podio.

(Similis pro assensu?) Dominici, rectore ecclesie Sancte Marie de Cerezedis, Egi/tanensis diocesis.

Domina regina mandavit Bartholomeo de Podio.

26

1348, abril, 11

València

La reina Leonor atiende favorablemente la petición de Bernardo de Iborra de actuar como recaudador de los impuestos que los judíos de Cervera debían abonar a la monarquía.
ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 9.

Nos Alienora, etcetera.

Attendentes illustrissimi dominum regem Aragonum, virum et do/minum nostrum karisimum, comisisse vobis fideli nostro Bernardo d'Ivorra de d(*roto*)no sita offi/[ciu]m collecte subsidiorum, tributorum, demandarum ac aliarum exactio-num regalium aliame / iuderum Cervarie ad vita vestra prout (*roto*) carta dicti domini regis vobis inde facta data / Barchinone XVII kalendas decembris anno Domini M^o CCC^o XL^o septimo latius continetur.

Atten/dentes etiam prefatum dominum regem nobis inter alia assignasse decem millia solidos barchinonenses / super dicta aliama habendos et percipiendos annis singulis ita quod nos ipsos possimus col/ligi facere per quem vel quos voluerimus prout in carta assignationis inde facte latius / continetur et propterea fuit nobis humiliter supplicatum per vos, dictum Bernardum d'Ivorra ut collectam predictam in quantum nostra interest vobis confirmare de reginali cle/mencia dignarem (*ilegible*) supplicationi vestre annuentes benigne tenore presentis / carte nostra in quantum nostra interest ratione assignationis predicte laudamus, approbamus et confir/mamus vobis, dicto Bernardo, officium collecte predicte prout in carta dicti domini regis / [melius et] plenius continet[ur].

Mandantes secretariis aliame predicte et singularibus / ei[us]dem ac vos, dictum Bernardum d'Ivorra, pro eorum collectore habeant et teneant vobisque / pareant et obediant ac respondeant de (*roto*) subsidiis, tributis, demandis et aliis / [ex] actionibus supradictis. Et nichilominus mandamus baiulio dicte ville et aliis officialibus regiis quatenus presente confirmationem nostram firmam habeant et observent et faciant / ab omnibus inviolabiliter observari, in cuius rei testimonium presentem cartam nostram / fieri iussimus nostro sigillo pendenti munitam.

Datum Valencie, III^o idus aprilis anno / Domini M^o CCC^o XL^o octavo.
 Prior vidit.
 Petrus de Gostemps mandato domine regine / fecit per comitem Terrenove consilio.

27

1348, abril, [6-12]²⁴

València

La reina Leonor atiende favorablemente la petición de Lope de Sos, portero del rey, de actuar como recaudador de los impuestos que los judíos de Valencia debían abonar a la monarquía.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 9-9v.

Nos Alienora, etcetera.

Attendentes nobis fore humiliter supplicatum per vos, fidelem / nostrum Luppum de Sos, portarium illustrissimi domini regis, viri et domini nostri karissimi, / ut cum vos ex concessionibus regiis obtineatis ad vitam vestram officium collecte / questiarum, subsidiarum, tributorum, cenarum et aliarum exactionibus et contributionum re/galium aliamarum iudeorum et sarracenorum civitatis Valencie, prout in carta dicti // domini regis sigillo pendenti sigillata data Valencie XIII^o kalendas septembris anno Domini / M^o CCC^o XXX^o sexto latius continetur, dignemur in quantum ad nos spectat ratione as/signationis nobis facte per dictum dominum regem super aliama iudeorum civitatis Valencie / collectam iudeorum ipsorum de regina clemencia confirmare.

Qua propter nos, [ips]a sup/plicatione benigne a[d]missa, tenore presentis carte nostre confirmamus vobis, dicto Luppo / de Sos, officium collecte predictae, ita quod vos sitis collector questiarum, subsidiorum, tribu/torum, cenarum et aliorum exactionum aliame iudeorum civitatis predictae prout in carta / regis vobis inde factis melius et plenius continetur.

Mandantes [per] presentem cartam no[s]/tram aliame iudeorum predictorum et singularibus ipsius quod vos pro collectore habeant / et teneant vobisque respondeant de dictis questiis, tributis, demandis, subsidiis et / aliis exactionibus regalibus de quibus nobis respondere tenent et debent, iniungentes nichilo/minus baiulo regni Valencie et aliis officialibus regiis quatenus confirmationem nos/tram huiusmodi firmam habeant et observent et faciant inviolabiliter observari, in / cuius rei testimonium presentem cartam nostram fieri iussimus sigillo nostro pen/denti munitam.

Data Valencie, (roto) idus aprilis anno Domini millesimo CCC^o / XL^o octavo.

Prior vidit.

Bartholomeus de Podio mandato domine regine / fecit per comitem Terre (lac.) consilio.

24 Una rotura impide leer el número que se anotó antes de hacer referencia a los idus, por lo que sólo puede indicarse que la fecha tenía que estar comprendida entre todos aquellos cuya referencia son los idus de abril. En todo caso, el mismo día de los *idus*, esto es, el 13 de abril queda descartado al haber un apreciable espacio entre el topónimo y la palabra idus que no hubiera existido de haber sido el mismo día 13.

28

1348, abril, 15

València

La reina Leonor atiende favorablemente la petición de Pedro Montañón de actuar como recaudador de los impuestos que los judíos de Vilafranca del Penedès debían abonar a la monarquía.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 9v-10.

Nos Alienora, Dei gratia regina Aragonum, etcetera.

Attendentes illustrissimum / dominum regem, virum et dominum nostrum karissimum, concessisse vobis, fideli nostro / Petro Muntanyonni, de domo sua, officium collecte iudeorum Barchinone, Ilerde, / Villefranche, Minorise et aliarum aliamarum Cathalonie ad vitam / vestram prout in carta inde facta sigillo dicti domini regis pendenti sigillata data / in loco de Monestrollo idus iulii anno Domini M^o CCC^o XL^o septimo latius continetur. /

Et nunc vos, dictus Petrus Muntanyonni, nobis humilem supplicaveritis ut cum / nos ex comissione regia teneamus assignatam inter aliam aliamam Villefranche / ad (provisionem?) domine nostre pro certa pecunie quantitate quam per quemcumque voluerimus // possumus colligi facere et levare dignemur in quantum nostra interest (collecte?) iudeorum / Villefranche predicte vobis de benignitate nostra confirma(*mancha*), ideo nos, eis sup/plicationibus annuentes cum de voluntate dicti domini regis processerit quod no(*roto*) / confirmar[e] officia in lo[ci]s assignacionum [nostr]arum illis potissime qui ea ad vitam / (optinent?), propterea, tenore presentis, carte nostre confirmamus vobis, dicto Petro Muntanyoni / [col]llecta iudeorum Villefranche predictam, volentes quos vos colligatis et recipiatis pro / nobis subsidia, demandas et tributa ac alias exactiones iudeorum ipsorum de quibus nobis / vel nostro thesaurario teneamini respondere.

Nos enim mandamus per presentem aliame / predicte et singularibus ipsius quos vos pro collectore habeant et teneant et de dictis demandis, / subsidiis, tributis et aliis exactionibus regalibus respondeant vobis vel cui volueritis loco vestri. / Iniungimus etiam baiulo dicte ville et aliis officialibus regiis vel eorum loca tenentibus pro / confirmacionem nostram huiusmodi firmam habeant et observent et faciant ab omnibus in/violabiliter observari, in cuius rei testimonium presentem cartam nostram vobis fieri et sigillo / nostro pendenti iussimus comuni.

Datum Valencie, XVII^o kalendas madii anno Domini M^o CCC^o / XL^o octavo.

Prior vidit.

Non fuit ex[pe]di[ta] sub forma / predicta, sed sub alia inferius infra in II^o folio / registrata.

29

1348, abril, 15

València

La reina Leonor pide a Rambaldo de Corbaria, gobernador de Cerdeña, y a Poncio de Santa Paz, vicario del castillo de Cagliari, que trate bien los bienes que tiene en la isla Ramón de Valle, su tesorero.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 10-10v.

Alienora, etcetera, dilectis nostris Rambaldo de Corbaria, regenti officium gubernationi insule / Sardinie, ac Poncius de Sancta Pace, vicario castri Callari aliisque officialibus regni Sar/dinie ad quos presentes pervenerint, salutem, etcetera.

Sic illustrissimus dominus rex Aragonum, vir et / dominus noster karissimus, per suas litteras vobis scrib[is] Raimundus de Valle, thesaurarius noster / dilectus, habet in Sardinie aliquas villas et loca que me, dominus rex, exigentibus meri/ (*ilegible*) Raimundi vult per vos favorabiliter pertractari, propter quod nos que multo magis eidem Raimundo obligamus cum ipse provisionem domus nostre ministret et actus nostros / in situ gubernet varioque labores pro nobis sustineat incessanter rationi consonum arbi/tramur ut sua suorumque comoda procurare pari affectu et etiam libentius debeamus unde / cum nobis plurimum cordi existat quod idem Raimundo propter servicia que nobis exhibet ubique / in terris regiis atque nostris et specialiter in locis que habet in regno Sardinie favoris re/galis plenitudinem sentiat grossam.

Idcirco, volumus et vos rogamus gracie quatenus loca // et homines predicti Raimundi de Valle in Sardinie consistentes ac armentarios fiatores et / negotiatores ac procuratores suos velit benigne ac favorabiliter pertractare, cavendo at/tentius nec redditus vel iura dicti Raimundi accipiatis vel occupetis aut occupari acc(i?)/pi vel tangi indebite permitatis vel iniuriam seu gravamen aliquod eidem Raimundo / vel hominibus suis predictis inferatis seu inferre permitatis qui immo ipsum et homines / ipsius defendatis ab illicitis oppresionibus quorumcumque si nobis servire cupitis et (*ilegible*). /

Nos enim ex causis predictis quitquid favore et gratie dicto Raimundo et hominibus suis predictis / meritis degratiabim[us] vobis multum.

Datum Valencie, XVII^o kalendas madii anno Domini millesimo / [C]CC^o [XL^o] octavo.

Prior vidit.

30

1348, abril, 28

València

La reina Leonor indica a Sancho Martínez Ladrón, baile de Teruel, que ha concedido una moratoria de dos años en el pago de lo que Gil Don Peirón, vecino de La Salce, aldea de Daroca, le debía al judío turolense Azach Nageri.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 10v.

Alienora, etcetera, dilecto nostro Sanccio Martini Latronis, baiulo civitatis / Turonii, salutem et gratiam.

Pro parte Egidii Don Peyron, vi[cinus] de v[ill]a / de Salze, aldea Daroce, fuit nobis expositum reverenter quod ipse debe(*roto*) et obli/gatus est Azacho Nageri, iudeo dicte [c]ivitatis in quantitate centrum (*roto*)/aginta quinque solidos iaccenses quos pinopia (sic) solvere non potest ad presentem absque / irreparabili dampno suo, quare nos, compatientes eidem, volumus e[t] vobis mandamus / quatenus dictum Azachum ex parte nostra iudicatis modis quibus melius poteritis, ut pre/fatum supplicantem et fideiussores eius elonget ad duos annos a date presen/tium in antea

continuos numerandos a solutione dicte quantitatis, usuris / et penis cessantibus quibuscumque, exponendo sibi quod super hoc nobis fa/ciet servicium valde gratum.

Datum Valencie, quarto kalendas [m]adi[i] anno / Domini millesimo CCC^o XL^o octavo.

Prior vidit.

Domina regina mandavit / Bartholomeo de Podio.

31

1348, abril, 29

València

La reina Leonor escribe a los condes de Ampurias, indicándoles que se encuentra bien.
ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 10v-11.

Alienora, etcetera, incliti infanti Raymundo Berengarii, comiti Impuriarum, / velut patrinus nobis karisimo, salutem et prosperos advota successus.

Quia / per tenorem litere vestre [no]bis inno(*mancha*)it de convalescencia status (*mancha*) inde // ad gaudium provocate fuimus [n]ovit, Deus rogantes, vos ut simul (*roto*)/tare velitis et adveient (*ilegible*)obis gratum. Ceterum quia de nobis a(*roto*)re / felicia avide affectatis, vobis harum serie intimamus quod per Dei grat[ia et] felicitate vivimus et votiva corporis incolumitate petimur.

Datum Valencie, III^o / kalendas madii anno Domini millesimo CCC^o XL^o octavo.

Prior misit expedita.

Similis litera fuit facta, verbis convenienter mutatis, egregie Marie / Alvari, comitisse Impuriarum, velut amite nobis karissime.

Idem.

32

1348, mayo, 4

València

La reina Leonor informa a los oficiales reales que envía a Vicente Pérez, escudero, a encontrarse con los reyes de Portugal, ordenándoles que no le pongan ningún impedimento para su viaje.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 11.

Alienora, etcetera, dilectis et fidelibus universis et singulis officialibus et subditis illus/trisimi domini regis, viri et domini nostri karisimi, atque nostris ad quos presentes pervenerint, / salutem et dilectionem.

Cum nos de presenti mittamus ad illustrissimos dominos regem et / reginam Portugalis et Algarbii, parentos nostros reverendos, Vicentium Petri, scutefe/rum (*sic*) latorem presentium, propterea vobis dicimus et mandamus quatenus iamdictum Vicentium cum / familia equitaturis et rebus suis transire libere et absque impedimento aliquo / permittatis ipsumque et quibusvis indebiti (*roto*) oppresionibus, iniuriis, violenciis [nec] mo/lestationibus faciatis esse quietum, providendo etiam

eidem si necesse fuerit et a / vobis (roto)sserit de securo transitum et conductu et habebimus illus gratum. /

Datum Valencie, IIII^o nonas madii anno Domini M^o CCC^o XL^o octavo.

Prior vidit.

Prior misit expedita.

33

1348, mayo, 6

València

La reina Leonor confirma el nombramiento de Pedro Montañón como recaudador de los impuestos de los judíos de Vilafranca del Penedès, Lleida y Tarragona.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 11-11v.

Nos Alienora, etcetera.

Attendentes illustrissimum dominum regem, virum et dominum nostrum karissimum / concessisse vobis, fideli nostro Petro Muntanyoni, de domo sua, officium [collectoris] subsidiorum et // aliarum [exa]ctionum regalium aliame iudeorum Barchinone, Villefranche, Minorise et Terrachone / et aliarum aliamarum Cathalonie ad vitam vestram prout in carta inde facta / sigillo dicti domini regis pendenti sigillata data in loco de Monistrollo idus iulii / anno Domini M^o CCC^o XL^o septimo latius continetur et nunca vos, dictus Petrus Muntanyoni, / nobis humiliter supplicaveritis ut cum nos ex concessione regia teneamus assignata[s] inter / alias aliamas iudeorum Villefranchis, Ilerde et Terrachone ad provisionem domus nostre / pro cer[to] pecunie quantitate quam per quemcumque voluerimus possumus colligi facere et levari / dignemur in quantum nostra interest collecta iudeorum aliamarum predictarum vobis de benignitate / [regia] confirmare, ideo nos, vestris supplicationibus anuentes, cum de voluntate dicti dompni / regis processerit quod nos debeamus confirmare officia in locis assignationum nostrarum ill(ud?) / potissime qui ea ad vitam obtinent, propterea, tenore presentis, carte nostre confirmamus / vobis, dicto Petro Muntanyoni, collecta aliamarum iudeorum Villefranche, Ilerde et / Terrachone, volentes quod vos colligatis et recipiatis pro nobis subsidia, demandas, / tributa ac alias exactiones iudeorum ipsarum aliamarum prout per dictum dominum [regem] / vobis melius est concessum, de quibus nobis vel nostro thesaurario teneamini / respondere.

Nos enim mandamus per presentem aliamis predictis et singularibus ipsarum quod vos / pro collectore habeant et teneant et de dictis demandis, subsidiis, tributis et / aliis exactionibus regalibus respondeant vobis vel cui volueritis loco vestri. Iniungimus / etiam baiulis dictarum civitatum et villarum et aliis officialibus regiis et eorum loca/tenentibus quod confirmationem nostram huiusmodi firmam habeant et observent et fa/ciant ab omnibus inviolabiliter observari, in cuius rei testimonium presentem car/tam nostram vobis fieri et sigillo nostro pendenti iussimus comuniri.

Data Valencie, / pridie nonas madii anno Domini M^o CCC^o XL octavo.

Prior vidit.

Petrus de Gostemps mandato regis / per comitem Terrenove, consi[liarium]

34

1348, mayo, 12

València

La reina Leonor encomienda a Ramón de Valle la resolución de un conflicto que enfrentaba a los judíos de Teruel por el pago de impuestos.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 12.

Alienora, etcetera, dilecto consiliario et thesaurario nostro Raymundo de Valle, / salutem, etcetera.

Cum iudei aliame civitatis Turolii habuerint et habeant plerumque / inter eos discordiam super modo contribuendi in peytis et subsidiis et aliis ex/actionibus regalibus que nobis solvere tenentur et propterea supplicatum fuerit nobis / pro parte ipsorum ut aliquam bonam personam deberemus assignare qui per modum manifestacionum vel aliter determinet inter eos omnes questiones que ratone dictarum / contribucionum possent modo quolibet suscitari, ideo de industria et legalitate / vestri, dicti Raymundi, confise vobis comitimus et mandamus quatenus accedendo personaliter / ad civitatem predicta si videritis utilius fore dicte aliame solvere dictas pey/tas et subsidia per modum manifestacionum sicut in aliquibus aliamis est fieri / usitatum vos ordinetis et ordinari faciatis inter eos capitula et alia neccesaria / ad faciendum manifestaciones predictas easque recipiatis ac recipi faciatis bene / et utiliter ac fideliter sicut decet taliter quod quisque solvat et contribuat iuxta / proprias facultates et inter eos omnis questionis materia auferatur.

Nos enim in pre/missis vobis comittimus plenarie vices nostras, mandantes dictis iudeis et eorum / singularibus quod quicquid per vos super predictis ordinatum fuerit ac etiam declaratum / observent et non contraveniant aliqua ratione. Non intendimus tamen nec volumus / quod propter predicta vobis retardentur in aliquo solucionis dictarum contribucionum / quinimo suis terminis exsolvantur.

Data Valencie, quarto idus madii / anno Domini millesimo CCC^o XL^o octavo.

Prior vidit.

Domina regina mandavit Bartholomeo de Podio.

35

1348, mayo, 21

València

La reina Leonor confirma el nombramiento que el rey había hecho de Francisco Pujol como guardián del puerto de Collioure.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 12-13.

Nos Alienora, etcetera.

Attendentes illustrissimum dominum regem, virum et / dominum nostrum (roto)num concessionem subscriptam fecisie (sic) cum litera sua tenoris / sequentis:

[Inserta un documento de Pedro IV de 20 de mayo de 1348]

Et fuerit nobis humiliter supplicatum ut dictum / officium dignaremur de regionali clementia confirmare, ideo / nos, dicte supplicationi anuentes benigne in quantum nostra interest / ratione assignationis nobis facte pro camera de castro et villa de

Coquo/libero cum iuribus et pertinenciis suis tenore presentis confirmamus vobis, / dicto Francisco Pujol, officium guardiani portus predictae (roto) ei / concedentes vobis quatenus vos sitis guardianus dum vobis / placuerit. Et habeatis pro inde salarium et iura assuetum prout melius et / plurius continetur in litera supradicta.

Mandantes universis et singulis // officialibus regiis atque nostris quatenus confirmationem nostram huiusmodi observent / et observare faciant quamdiu vobis placuerit, ut est dictum, in cuius rei testi/monium presentem fieri iussimus sigillo nostro munitam.

Datum Valencie, / XII^o kalendas iunii anno Domini millesimo CCC^o XL octavo. Prior vidit.

Domina regina mandavit Petro de Gostemps.

36

1348, mayo, 21

València

La reina Leonor envía una condolencia al infante Pedro, conde de Ribagorza y las Montañas de Prades, por la muerte de la condesa.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 14v.-15.

Pub. ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN, *La muerte en la Casa Real de Aragón. Cartas de condolencia y anunciadoras de fallecimientos (siglos XIII al XVI)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2018, p. 116.

Alienora, etcetera, inclito infanti Petro, Ripacurcie et Montanearum de Prades / comiti, patruo nostro karisimo, salutem et dilectionis affectum.

Literas vestras re/cepimus super olim inclite Iohanem, comitisse Impuriarum, uxor vestre, quam / ut (ilegible) Altissimus ad celestium (ilegible) convocavit, super quo / [tu]rbacionem asumpsimus vehementer et de ipsius subtractione vobis non modicum / dolemus (ilegible)ted quare conditio mortis immo subiacet nec ab ipsa qui super / subliminate el potentius liberat expedit ut eius animam piis orationibus / comendemus, rogantes vos ut omni procesus dolore postposito consolationis / remedium asumatis.

Data Valencie sub nostro sigillo secreto, XII^o / kalendas iunii anno Domini M^o CCC^o XL^o octavo.

Prior vidit.

Domina regina mandavit Petro de Gostemps.

37

1348, mayo, 26

València

La reina Leonor ruega a Lope de Luna, señor de Segorbe; Pedro de Luna, Tomás Cornel y otros nobles que cesen en sus acciones contra los habitantes de Alagón y Ejea de los Caballeros.
ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 13.

Alienora, etcetera, nobilibus et dilectis nostris Lупpo de Luna, domino civitatis / Sugurbi, <Petro de Luna et> Thome Cornelii (tachado: et) aliisque nobilibus et mili-

tibus de nostra parte, salutem, / etcetera.

Intelleximus pro parte hominum concilii loci de Alagon quod vos seu / vestrum aliquo habentes odio locum et homines ipsius Exee quare illi de unione / et civitatis Cesarauguste se inibi receptorunt intulistis dicto loco et hominibus / ipsius dampna non modica et timetur adhuc ne vos ad inferendum ma/(*ilegible*) et graviora pro viribus expenatis, cumque super hoc dictus dominus rex / per suas literas vobis scribat, ideo nos, volentes tranquillitatem et pacem / inter incoles terre regie atque nec (*ilegible*) (sicut?) decet, volumus vosque / et singulos vestrum rogamus quatenus nostri honoris respectu velitis desistere / et cessare ab inferendo malum suum dampnum hominibus supradictis et, si / contra eis in aliquo procesistis, id ad statum pristinum et debitum velitis reducere / horum nostrorum precaminum interventum. Et omnia hoc habebimus valde gratiam et / regravabimus vobis multum.

Datum Valencie, VII^o kalendas iunii anno Domini / M^o CCC^o XL octavo.

Prior viditur.

Domina regina mandavit / Petro de Gostemps.

38

1348, junio, 3

València

La reina Leonor encarga a las autoridades municipales de Sagunto, de Vall d'Uixó y de Liria el envío de animales que permitieran a la reina desplazarse y salir de València, como pretendía hacer.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 13-13v.

Alienora, etcetera, dilecto nostro iusticie Muriveteris vel eius locumtenenti, / salutem, etcetera.

Cum nos a civitate Valencie recedere habeamus, propterea vobis dicimus / et mandamus quatenus incontinenti mitatis nobis animalia de silla de bast / ad opus inueris.

Nos enim in provisione ac logeri[o] eorum (nuper morem curie?) // satisfieri faciemus.

Data Valencie, III^o nonas iunii anno Domini M^o CCC^o / [XL^o] octavo.

Prior vidit.

Similis alcaido et baiulo vallis de Uxone vel eius locumtenenti.

Similis iusticie Lirie vel eius locumtenenti.

Idem.

39

1348, junio, 3

València

La reina Leonor informa a los oficiales reales que envía a Mahoma, hijo de Faquen, hacia Portugal, ordenándoles que no le pongan ningún impedimento para su viaje.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 13v.

Alienora, por la gracia de Dios, etcetera, a todos e sengles (*sic*) oficiales e / subditos del senior rey d'Arago, marido e senior nuestro muy / caro, e nuestros e a los otros amigos e devotos nuestros a los quales / les presentes letres provendran, salut e dilecion.

Com Mahoma, / fillo de Faquen, sarahin, lo qual es (forero?) con licencia e voluntat / nuestra vaia en las terres de Portugal, por esto vos, amigos e devotos, / rogamos e a vos, oficiales nuestros, mandamos que lo dito Mahoma querades / bien recibir e tractar benignamente e con favor e aquello lexedes / passar (*mancha*)iar e venir salvo e seguro, sin nengun embargo e, si me/nester li sera, li proveiscais de cierto passatge e (*ilegible*). E esto vos / agradecemos mucho.

Data en Valencia, a III dias andados del [mes] / de junio en el anno de Nuestro Senior de M CCC XL VIII.

Prior vidit.

Domina regina mandavit Petro de Gostemps.

40

1348, junio, 4

València

La reina Leonor confirma el nombramiento que el rey había hecho de Francisco Pujol como guardián del puerto de Collioure por espacio de diez años.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 13v.-14v.

Nos Alienora, etcetera.

Attendentes illustrissimum dominum regem / Aragonum, virum et dominum nostrum karimisimum, concessionem subscripta fecisse / cum carta sua tenoris sequentis:

[*Inserta un documento de Pedro IV de 31 de mayo de 1348*]

Et nunc / fuerit nobis humiliter supplicatum ut concessionem et comissionem predicta confir/mare de reginali clemencia dignaremur. Idcirco nos, dicta supplicatione ad/missa cum nostra intersit ratione assignationis nobis facere pro camera de castro / et villa de Cocholibero (*sic*) cum iuribus [e]t pertinenciis suis, tenore presentis // carte nostre, vobis, dicto Francisco Puiol, officium custodie portus predicti, / concedentes vobis quod vos sitis guardianus portus eiusdem et habeatis ac teneatis / ac regatis dictum officium per decem anno per vos vel idoneum substitutum et deinde / quamdiu nobis placuerit sub salario et iuribus assuetis prout in preinserta carta / latius continetur.

Mandantes universis et singulis officialibus regiis atque nostris / quatenus vos, dictum Franciscum, pro guardiano dicti portus habeant et teneant et / vobis vel substituto vestro pareant et respondeant ac responderi faciant de sa/lario et iuribus assuetis, in cuius rei testimonium presentem vobis fieri iussimus / sigillo nostro pendenti munitam.

Data Valencie, pridie nonas iunii anno Domini / millesimo CCC^o XL^o octavo.

Prior vidit.

Petrus de Gostemps / mandato domine regine fecit per / priorem cancellarie.

41

1348, junio, 6

València

La reina Leonor informa al baile de Collioure que el rey ha nombrado a Francisco Pujol, ciudadano de Girona, guardián del puerto de esta localidad, ordenándole que le invista de dicho oficio y le pague el salario debido.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 14v.

Alienora, etcetera, fideli suo baiulo et capitaneo Coquiliberi vel eius locum tenenti, salutem, / etcetera.

Quia nos cum carta nostra data ut infra confirmavimus Francisco Puiol, civi / Gerunde, officium guardiani portus Coquiliberi quod illustrissimus dominus rex, vir noster / karissimus, eidem comisit ad decem annos continue sequentes et deinde d(roto) sibi et nobis pla/cuerit prout in ipsa carta latius continetur, idcirco vobis dicimus et mandamus quatenus dictum / Franciscum Puiol, habendo pro guardiano dicti portus, inducatis eundem in possessionem / corporalem aut eius legitimum procuratorem de dicto officio et ipsum manuteneatis et / defendatis in eadem ac respondeatis et respondi faciatis eidem de salario et iu/ribus assuetis a monto inde quocumque illicito detentore.

Data Valencie, pridie kalendas / iunii anno Domini millesimo CCC^o XL^o octavo.

Prior vidit.

Idem.

42

1348, junio, 12

València

La reina Leonor informa a Pedro, señor de Jérica, que diversos cargamentos de lana procedentes de Teruel se dirigen a Valencia como pago para los pagos que exigía la monarquía, pidiéndole que no les pusiera ningún impedimento en su tránsito.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 15-15v.

Alienora, per la gracia de Deu, etcetera, al noble e amat nostre don Pedro, senyor de Xerica, salut / e dilectio.

Fem vos saber que nos, per necessitat, avem trames a les parts de Terol / e otros lochs de la nuestra cambra alguns porters e correus de casa nostra per / [p]legar diners de les nostres rendes e an nos fet saber que (*ilegible*) afferes de la unio / de gentes daquella nostra terra qui han a pagar les rendes son axi asmeses que bona/ment non poden aver diners axi que han hauda a pendre alguna quantitat // de lana en paga de algunas quantitats de les dites rendes nostres (*ilegible*) / nos entenam la dita lana fer portar a Valencia per que naiam diners, per tal / como aquells qui la portem agem dupte de passar segurs, pregam vos affec/ti[o]sament quels dits porters, correus e altr[es] missatgers nostros ab / los diners quens aporten e los homens ab les besties qui aporten la lana ho / altres coses nostres lexets venir e passar salvament <e segura> e aquells ho algun / dells no vullats empatxar ne consentir que per negun altre sien embar/guats ano si mes hi sera provechios als desus nomenats de se/gur passatge et

guiatge per honor nostra e daço quen farets per honor nostra / aiam vostra resposta.

Data en Valencia, a XII dies del mes de juny del / any de Nostre Senyor M CCC XL VIII.

Prior vidit.

Petrus de Gostemps mandato domine (*lac: regine*) / fecit per R. de Valle, thesaurarium.

43

1348, junio, 13

València

La reina Leonor envía una condolencia al infante Pedro, conde de Ribagorza y las Montañas de Prades, por la muerte de su hija María, comunicándole su disposición de contribuir para las exequias.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 15.

Pub. LÓPEZ DE MENESES, Amada, "Documentos acerca de la Peste Negra en los dominios de la Corona de Aragón", en *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 6 (1956), p. 301 y ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN, *La muerte...*, p. 117.

Alienora, etcetera, inclito infanti Petro, Rippacurcie et Montanearum de / Prades comiti, patruo nostro karisimo, salutem, etcetera.

Recepimus literas / vestras per quas vobis intimastis obitum inclite infantisse Marie, / filie vestre karisime, super quo quantum exigit humana conditio dolum, / sed quare dominus Ihesus (*sic*) Christus ipsam innocentem in suis habuis teneis / dilexit haber propitiam est consolationis remedium assumendum. Et / gratum gerimus quare in eiusdem exequiarum coloboratione solemnii patris / atque patr(*oto*) debitum adimpletis.

Data Valencie, idus iunii anno / Domini millesimo CCC^o XL octavo.

Prior vidit.

Petrus de Gostemps mandato domine regine / fecit per priorem cancellerie.

44

1348, junio, 27

Teruel

La reina Leonor informa a los lugares de Cubla y Aldehuela que Francisco Santa está cazando conejos en la zona por encargo suyo, ordenándoles que no le pongan ningún impedimento en ello.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 15v.

Dona Alienora, etcetera, a los fieles nuestros los jurados e bonos / homines de los lugares de Cubla e de Aldeyola e de otras aldeas / de la ciudat de Terol, salut e gracia.

Com Francisco Santa, de / voluntat et mandamiento nuestro, va (*roto*) a caçar conellos e otra caça per / a nos en las partes de los ditos lugares, por esto queremos e man/damos que al dito Francisco e aquellos qui con ell iran lexedes caçar en / les defeses de los ditos lugares e sobre la dita caça non li fagades / alguna veda ho en-

bargamiento; antes li querades dar endreça / e ayuda, si menester sera.

Data en Terol, a [X]XVII dias andados / del mes de junio en el anno de Nuestro Senor M CC XL [VIII].

Fuit expedita sine signo quare prior examinavit / infirmus.

Petrus de Gostemps mandatum domine regine / fecit per B[artholomeum] Ser[vent]²⁵, portarium ma/iorem.

45

1348, julio, 7

Teruel

La reina Leonor prohíbe a los de Tarazona que exijan ningún tributo a los judíos de dicho lugar para luchar con los de la Unión contra el rey.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 16.

Alienora, etcetera, fidelibus suis baiulo et aliis officialibus necnon iuratis / et probis hominibus civitatis Tirasone vel eius locatenentibus, salutem et / gratiam.

Intelleximus quod vos seu aliqui vestrum noverit compellitis iudeos aliame / dicte civitatis ad exeundum in apellitum seu sono de viafos et ad solvendum / etiam sumptibus quos facere vos contingit pretextu unionis inter vos facte quod / utitur in nostri preiudicium et diminucionem subsidiorum et aliorum iurium que / nos habemus in dictis iudeis necnon in dampnum et detrimentum eorundem / iudeorum qui nobis non suficiunt ad dicta subsidia exsolvenda.

Quare cum / nullus preterquam nos possit vel debeat a dictis iudeis petere, existere vel habere / aliquid et cum sint regalie debeant omnino eximeri ab unione et hominibus / eiusdem, ideo vobis dicimus et mandamus quatenus dictos iudeos non compellatis / vel compelli indebite faciatis ad exeundum in apellitum vel sono predicto / nec ad contribuendum in aliquibus sumptibus unionis; aliter [cum] hoc fieret in / preiudicium nostri et ipsorum iudeorum, dampnum et notumentum nobis plurimum / displidet. Et provideremus in eis taliter quod iura nostra remanerent penitus / illibita.

Data in civitate Turolii, nonas iulii anno Domini M^o / CCC^o XL^o octavo.

Prior vidit.

Domina regina mandavit / Petro de Gostemps.

46

1348, julio, 11

Teruel

La reina Leonor, ante la petición de auxilio de Tarazona por dirigirse hacia ella Lope de

25 Identifico a este personaje, mucho menos conocido que el resto de los miembros de la cancillería regia, basándome en la alusión que Francisco Sevillano hizo de un tal Bartolomé Sirvent, de quien tampoco proporcionó demasiado datos: SEVILLANO COLOM, Francisco, "Apuntes para el estudio de la cancillería de Pedro IV el Ceremonioso", *Anuario de historia del Derecho español*, 20 (1950), pp. 199 y 201, [consulta: 3 de junio de 2019], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2051439.pdf>

Luna con la intención de destruir la ciudad, les invita a que deserten de la Unión y se unan a la fidelidad del rey para obtener su protección.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 16-16v.

Dona Alienor, por la gracia de Dios reyna d'Aragon, de Valencia, de / Mallorques, de Serdenya e de Corcega e comtessa de Barchinona, de / Rossellon e de Cerdanya, a los fielles nuestros el justicia, jurados e / hombres buenos de la ciudat de Tاراونا, salut e gracia.

Fazemos / vos a saber que hemos vistos vuestras literas en las quales nos feziestes / a saber que don Lop de Luna venia aqui con grandes gentes por estragar / e destruir la ciudat e la (uerta?) e que nos en esto deviessemos dar / remedio, a las quales cosas vos respondemos que (*ilegible*) con aquella que / [a]biamos pagado de vuestro b[ie]n e proveyto fablemus con el senyor // rey, senyor e marido nuestro muy caro, e trobemos gran munito (*ilegible*) / de los quales de Çaragoça e vos e los otros de la union avedes feito por razon / de la dita union e como havedes sobrep(uni?)ado toda manera en contra / el dito senior rey e sus regalits e su juredicion e havedes feito / muyto mal a aquellos que, manteniendo verdad e leyaldat de su fe e honor / e servicio de su corona, lo han seguido e defendido de lur poder por/que el dito senior rey vos reserve por sus literas, segunt que en aquellas / veeredes seer contenido.

Empero, nos queriendo bien e paz de vosotros, / faremos quanto poremos (*sic*) quel senior rey si quiera haver benignament / enca vosotros e, assimismo, queremos e vos rogamos com a bonos / vasallos que nos querades reconocer. E, si daqui agora avedes feito / alguna cosa en dessertar del dito senyor rey, que daqui adelant lo quera/des corregir e esmendar en tal manera que seades a servicio / suio e senes dubdo nos faremos tanto con el senior rey que, / si vos querredes, havredes bien e merce e gracias mill.

E com / el dito senior scriva sobre esto al noble don Lop de Luna, roga/mos vos que querades estar a ordinacion desto quel dito noble de / part del dito senior rey vos mandara e senes dupdo nuestro / proveito sera e de los vuestros. E desto nos faredes grant servicio / e lo agradeceremos muyto.

Data en la ciudat de Terol, a / XI dias del mes de julio en el annio de Nuestro Senior M CCC / XLVIII.

Prior vidit.

Petrus de Gostemps mandato domine / regine fecit per priorem cancellerie.

47

1348, julio, 14

Teruel

La reina Leonor confirma la entrega que de las casas que poseía en Teruel el ya difunto Juan Jiménez de Salva el rey había concedido en 1339 a su escribano Rodrigo Diaz de Al-tarriba.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 16v-17.

Nos Alienora, Dei gratia regina Aragonum, etcetera.

Attendentes serenissimum dominum / regem Aragonum, virum et dominum nostrum karisimum, concessionem subscriptam fecisse vos, Roderico / Didaci de

Altariba, scriptori suo, cum carta sua tenoris sequentis:

[*Inserta un documento de Pedro IV de 20 de abril de 1339*]

Supplicatumque fuerit nobis per vos, dictum / Rodericum Didaci, ut concessionem predictam confirmare de reginali clemencia dignaremur. / Eapropter, supplicationi vestri huiusmodi favorabiliter annuentes, concessionem prescriptam et omnia / ac singula in carta superius inserta contenta laudamus, approbamus, ratificamus ac etiam confirm/[m]amus prout in ipsa carta melius et plenius continetur.

Mandantes thesaurario ac / baiulo generali nostro ceterisque officialibus nostris ville predictae, presentibus et futuris, quod confirmacionem nostram huiusmodi teneant firmiter et observent vobisque respondeant ac responderi / faciant, tam de tempore preterito quam futuro, de salario assueto quamdiu dictas domos de beneplacito dicti domini regis atque nostri tenueritis, ut prefertur, empara aliqua de dicto salario / facta in aliquo non obstante, in cuius rei testimonium presentem cartam nostram vobis fieri / iussimus nostri sigilli apendicii munimine insignita.

Data Turolii, pridie idus iulii / anno Domini millesimo CCC^o XL^o octavo.

Prior vidit.

Petrus de Gostemps mandato domine regine / fecit per priorem cancellarie.

48

1348, julio, 18

Teruel

La reina Leonor confirma a Rodrigo Diaz de Altarriba el nombramiento que el rey le había hecho de escribano de las aldeas de Teruel.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 17-17v.

Nos Alienora, Dei gratia, regina Aragonum, etcetera.

Attendentes serenissimum / principem dominum regem, virum nostrum karissimum, concessionem subscriptam fecisse vobis / Roderico Didaci de Altariba, scriptori suo, cum carta sua tenoris sequentis:

[*Inserta un documento de Pedro IV de 22 de mayo de 1347*]

Supplicatumque fuerit nobis per / vos, dictum Rodericum Didaci, ut concessionem predicta confirmare de reginali benevolentia dignaremur, eapropter, supplicationi vestre huiusmodi favorabiliter annuentes, concessionem prescripta et omnia ac singula in carta / superius inserta contenta laudamus, approbamus, ratificamus ac etiam confirmamus pro / in ipsa carta melius et plenius continetur.

Mandantes baiulis vel aliis / quibuscumque dictas plegas tenentibus ac procuratori et probis hominibus universitatibus dictarum aldearum, presentibus et qui pro tempore fuerint, quod confirmationem / nostram huiusmodi teneant firmiter et observent vobisque respondeant de salario assueto quamdiu dictam scribaniam de beneplacito dicti domini regis atque nostri tenueritis, ut prefertur, in cuius rei testimonium presentem cartam vobis fieri iussimus nostri sigilli apendicii munimine roboratam. /

Data Turolii, XV^o kalendas augusti anno Domini M^o CCC XL VIII^o.

Petrus de Gostemps mandato domine regine fecit / per priorem cancellarie.

49

1348, agosto, 5

Zaragoza

La reina Leonor ordena a Pedro Jiménez Azlor que respete el nombramiento que ha hecho de Pedro Martínez de Martes como lugarteniente del baile de Jaca.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 18.

Alienora, etcetera, fideli nostro Petro Eximini Azlor et aliis quibuscumque officialibus / et subditis nostris ad quos presentes pervenerint, salutem, etcetera.

Intelleximus pro / parte Petri Martini de Martes, tenentis locum baiuli civitatis Iace, quod / licet nos cum carta nostra, ut in ea latius continetur, concesserimus eidem officium supra/dictum regendum et exercendum per mandatum dictum de nostre processerit beneplacito / voluntatis; attamen, vos seu vestrum aliqui super exercicio dicti officii ipsum / (?)mini impedire maliciose ac indebite et iniuste.

Eapropter, ad supli/cacionem nobis inde facta, volumus ac vobis dicimus et mandamus quatenus concessionem / supradicti officii (*ilegible*) ipsum nullum impedimentum eidem / Petro Martini faciatis quinimo sibi pareatis et obediatis et respondeatis / in omnibus et per omnia prout baiulo dicte civitatis est consuetum pareri ac etiam / responderi iuxta dicte concessionis nostre continencia pleniorum.

Data Cesarauguste, / nonas augusti anno Domini M^o CCC^o XL VIII^o.

Prior vidit.

Petrus de Gostemps mandato domine regine fecit / per priorem cancellarie.

50

1348, septiembre, 22

Zaragoza

La reina Leonor encarga al juez de Teruel que le envíe la documentación que, en el ejercicio de sus funciones como notario general, estaba encomendada a Rodrigo Diaz de Al-tarriba, recientemente fallecido.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 18v.

Alienora, etcetera, fideli suo iudici Turolii, salutem et gratiam.

Cum instrumenta super homagiis / nobis presentis per probos homines civitanei Turolii et aldearum ipsius, Tirasone et Iacce et / quorundam aliorum locorum nobis pro camera assignatorum recepta per Rodericum de Altarriba, quondam / notarium generalem, valde necessaria multipliciter habeamus, propterea vobis dicimus et expresse / mandamus quatenus, visis presentibus, ipsa instrumenta, si in formam publicam redacta sunt, sub / vestri sigilli munimine interclusa <nobis> transmittere non tardetis si autem in formam publicam / redacta minime existunt protocolla eiusdem notarii ad manus vestras (revocatis?) eaque fidel[i] / in formam publicam redig[i] iusto faciatis. Et in hoc diligentiam omnimodam pre/beatis si nobis unquam placere cupitis et servire.

Data Cesaraugusta, X^o kalendas octobris anno / Domini M^o CCC XL octavo.

Prior vidit.

51

1348, septiembre, 25

Zaragoza

La reina Leonor confirma a Martín Sánchez de Atrosillo el nombramiento que le había hecho el rey de escribano de la ciudad de Jaca.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 18v-19.

Nos Alienora, etcetera.

Attendentes illustrissimum dominum regem, virum et dominum nostrum carissimum comisisse vobis, Martino Sancii de Atrossillo, scribaniam iusticiatus civitatis / Iacce cum carta sua eiusque sigillo pendenti munita continencia subsequenteris: [Inserta un documento de Pedro IV de 6 de septiembre de 1348]

Et / nunc, per dictum Martinum Sancii nobis humiliter extitit supplicatum ut preinserta concessionem / (*tachado*: comissionem) eiusdem scribanie dignaremur eidem de solita clementia confirmare. Nos, isti / supplicationi huic favorabiliter annuentes, prefatam comissionem, tamen habendo eandem iuxta / sui sentencie, ratificamus, laudamus, confirmamus et etiam approbamus.

Mandantes iusticie, iura/tis et probis hominibus dicte civitatis ac aliis omnibus quibuscumque [quod] vos pro scriptore / dicte scribanie habeant et teneant vobisque vel substituto vestro idoneo respondeant et responderi / faciant de iuribus assuetis, in cuius rei testimonium presentem inde fieri iussimus nostri si/gilli munimine roboratam.

Data Cesarauguste, VII^o kalendas octobris anno Domini millesimo trecentesimo / quadragésimo octavo.

Prior vidit.

Franciscus de Guardiolis mandato domine regine fecit per cancellariam.

52

1348, octubre, 4

Zaragoza

La reina Leonor ordena a los judíos de Teruel que abonen a Berenguer de Codinach, consejero y maestro racional, seis mil sueldos jaqueses que adeudaban a la Corona.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 19-19v.

Dona Alienora, per la gracia de Deu regina d'Arago, etcetera, als adientats e aliamas dels / jueus de Terol, la sua gracia.

Be sabets vosaltres com sots obligats al amat / nostre Berenguer de Codinachs, conseller e mestre racional de la cort del senyor / rey, marit nostre molt car, en VI mille solidos jaccenses, los quals [in]digues de / part nostra e per nos li prometes de pagar sots certes e grans (*ilegible*) a cert / terme ia passat e dels quales nos vos faem apocha e los quals lo dit <en> Berenguer / nos presta ensemps ab maior quantitat per pagar an Francesch Marrades, / ciutada de Valencia, X mille solidos barchinonenses, los quals lo dit Francesch havia / prestats an Ramon (*roto*)avall, tresorer çaenrere nostre, a ops de quitacio de / les nostres compay(*roto*)s e per los quals lo dit çaenrera tresorer havia mos / en peyora al [dit] Francesch certes joyes del senyor rey a ell molt

/ c[a]res e de gran valor, les quals la dit[a quan]titat lo dit Berenguer no hagues / prestada ere(*roto*) en vill de perdre, la qual cosa fora gran dan del senyor rey / (*roto*) nostre.

Feem la dita paga (*roto*)aiats cordada al dit Berenguer en gran dan de aquell // (*ilegible*) del dit senyor rey e nostre esguardam lo servi, lo que lo dit Berenguer / (*roto*) al dit senyor rey e a nos en fer lo dito prest(o?)th e lo servi en lo / qual lo dit en Berenguer continuament esta, per co a vos e a cascu de vo[s] dehi / e manera fermament e espressa, sots pena de la nostra gracia e merce, que en contine[nt] / no constrastant les [ra]hons les quals novellament nos haues trameses / a dir per vostre missatger donets e paguets al dit en Berenguer ho a qui / ell volra los dits VI mille solidos jaccenses ensemps ab les panes en que li / sot(*roto*) correguts e daqui a avant li encorrerets per la dita raho e / ab dans (*roto*)nterres e messions.

En altra manera, de certa sciencia per la pre/sent <letra> al (*roto*) nostre de la dita ciutat de Terol o a son lo[ch]tinent e encara / an Guillermo Sotio, porter del senyor rey, dehim e manan (*roto*) vos e [c]ascu de / vos en perso[n]es e en bens forment e descreta ensemps o cas[cun <de vos>] per s[e] / costrenguem e forcem (*mancha*) [de] persones e en altra manera se[g]ons que / de drets reals es acustumat de fer, en tal manera quel dit en Berenguer <breument> haia / compliment de paga sobre totes les dites coses e que no haia raho de / clamarse al senyor rey ni a nos daquesta raho.

Certificam vos que per aquesta / raho daqui avant nous tal trametre missatgers per dir ne posar a nos / algu[nes] escuses, excepcions ne dilacions car (*roto*)ous seriem reebudes ni / pre(*roto*) axi como esser no ho deven e ay[t]ant com mas la dita paga alonga/rets de fer, aytant sera mes dampnatge vestre part quen desplaurets mes / avant que no havets al senyor rey e a nos e en altres affers no trobarets / ab nos aquella favor que havriets mester.

Dada en Çaragoça, quarto nonas octobris anno Domini M^o CCC^o XL^o octavo.
Prior vidit.

Franciscus (*roto*) [mandato domine regine] fecit per cancellarium.

53

1348, octubre, 6

Zaragoza

La reina Leonor confirma a Palacín, habitante de Jaca, el nombramiento que le había hecho el rey de escribano de esta ciudad.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 19v.-20.

Nos Alienora, etcetera.

Attendentes illustrissimum dominum regem, virum et dominum nostrum / carissimum, subscriptam comissionem fecisse Palaçino, [fi]lio Petri Palaçini, // (*ilegible*) habitatoris civitatis Iacce, de scribania pedagii ipsius civitatis cum / litera sua eiusque sigillo sigillata subsequentis:

[Inserta un documento de Pedro IV de 30 de septiembre de 1348]

Nunc autem pro parte ipsius Palaçini nobis extitit humiliter suppli/catum ut scribaniam ipsam memorato Palaçino dignaremur de benignitate soli[mus] / confirmare, nos igitur, supplicatione ipsa benigne suscepta, dictam comissionem / (*roto*)

habendo eandem inserto sui seriem confirmamus, ratificamus et etiam aprobamus.

Man/dantes presentis serie universis et singulis pedagogariis, officialibus [et] subditis / nostris, presentibus et futuris, quod confirmationem, ratificationem et approbationem / nostram huius firmam formam habeant et observent et faciant per quospiam observari / et eidem de salario iuribus assuetis protinus responderi, in cuius rei testimonium / presentem fieri iussimus nostri sigilli munimine roboratam.

Datum Cesarauguste, pri/die nonas octobris anno Domini M^o CCC^o XL^o octavo.
Prior vidit.

Franciscus de Guardiolis mandato domine regine fecit per cancellariam.

54

1348, octubre, 8

Zaragoza

La reina Leonor convoca ante su presencia a Berenguer de Relat.
ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 20v.

Alienora, etcetera, fideli nostro Berengario de Rilato, salutem et gratiam.

Cum (*ilegible*) pro quibusdam / negociis honorem nostrum concernentibus necessarium habeamus, propterea volumus vobisque / dicimus et mandamus firmiter et expresse quatenus, omni mora postponita et reiecta, ad nos ubicumque fuerimus protinus veniatis hocque nullatenus immutetis seu etiam / difaris si nobis placere cupitis et servire.

Data Cesarauguste, [oct]avo idus / octobris anno Domini millesimo CCC^o XL^o octavo.

Prior vidit.

Franciscus de Guardiolis mandato (*tachado*: domine regine) / cancellerie domine regine.

55

1348, octubre, 8

Zaragoza

La reina Leonor se alegra del buen estado de salud de la infanta Constanza y le transmite que ella se encuentra igual.
ACA, Real Cancillería, registro 1562, f. 20v.

Alienora, etcetera, inclite infantisse Constancie, illustrissimi domini regis, viri et do/mini carissimi, nate tanquam filie, salutem et votive felicitatis incrementa.

Quia / ex tenore litere vestre nobis motuit de statu prospero et felici (*roto*)de ad gaudium / nec aumento novit Deus fuimus provocate eo quare de nobis auctoritate felicia / avide affectatis vobis presentis serie intimamus quod nos per Dei gratiam plena / potimur corporis sanitate, rogantes maternali <dilectione> ut quotiens ad id ingesserit / se facultas nos de persone vestre s(*roto*)tate litorie velit reddere certiores / quoniam id nobis summe gratum adveniet et regratiabimur vobis multum.

Datum Ce/sarauguste, octavo idus octobris anno Domini M^o CCC^o XL^o octavo.
Prior vidit.

Franciscus de Guardioliis mandato cancellarie domine regine.

56

1348, octubre, 10

Zaragoza

La reina Leonor encarga a Sancho García de Lizuan que le envíe información sobre las pérdidas valoradas en quince mil sueldos que se habían producido en Tarazona con motivo de las guerras que había en Aragón y de una licencia concedía al mercader zaragozano Fortunio Esquerre.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 20v-21.

Alienora, etcetera, dilecto nostro Sanccio Garsie de Liçuan, salutem et dilectionem.

Pro / parte arrendatorum pedagii nostri civitatis Tirasone nobis extitit humiliter (*tachado*: suppli/cant) / intimatum quod anno presenti, propter discordiis et guerras que in regno / Aragonum extiterunt et quandam marcadam licenciam concessam Fortunio / Esquerre, mercatori Cesarauguste, fuerunt dapnificati [in] iure pedagii in / quantitate quinque milliarum solidorum iaccensium et ultra, quare [no]bis humiliter suppli/ca[vi]t ut in premissis dignaremur eis salubriter provideri.

Nos igitur, / volentes in hiis debite procederi prout decet, vobis dicimus et [man]damus / quatenus certificationem et informationem veridicam recipiatis solli// (*ilegible*); qua recepta, eandem nobis mittatis vestri sigilli munime interclusam / ut super hiis valeamus [d]ebite provideri. Nos enim vobis super hiis huius serie co/mittimus vices nostras.

Date Cesarauguste, sexto idus octobris anno Domini millesimo / CCC^o XL^o octavo.

Prior vidit.

Franciscus de Guardioliis mandato regine fecit per Bla[scus] / Ferdinandi de Heredia, consiliarium.

57

1348, octubre, 14

[Villar del Salz]

La reina Leonor encarga a Pedro Jiménez de Azlor, vecino de Jaca, que investigue la veracidad de una queja formulada por Tomás de Bailo y por Pedro Bergosa, colectores de las rentas por los derechos de paso en los puertos de Canfranc y Candanchú, por la que ambos protestaban de que este derecho había sido concedido por el rey a un mercader zaragozano, con la pérdida de ingresos que ello les suponía.

ACA, Real Cancillería, registro 1562, ff. 21-21v.

Alienora, etcetera, fideli suo Petro Eximini Açtor (*sic*), vicino civitatis Iacce, salutem et gratiam. /

Insinuationem nobis facta per Thomam de Vailo, emptorem pedagii dicte civitatis, et Petrum / Bergosa, emptorem pedagii portalis de Campfranch et de Campdalchu, percepimus pro anno / presenti quo ipsi emere iura dictorum pedagiorum

pretextu marcandi et pignorandi licencie con/cesse per illustrissimum dominum regem virum et dominum nostrum carissimum Fortunio Esquerre, / vicino Cesar-auguste, contra bona subditorum et districtualium nobilis comitis [Gui]xensis nec/non racione [gu]errarum et dissensionum que in regno Aragonum multipliciter extiterunt et / occasione (*roto*)belle in dictis civitate et locis [pre]dicte contra quoscumque in eisdem (*roto*) / mercatori, afferentes ad instantiam Francisci de Medinaceli propter quadringentos (*ilegible*) / circumvicine regno Aragonis ipsum regnum ingredi modo aliquo nequiverunt nec in/trandi sunt aus in eo aliquatenus hac de(*ilegible*), a quibus dicti pedagii et extractores / equorum ius colligitur et levatur, ex quibusquidem rationibus sive causis ac aliis prelibis ipsi / fuerunt (vasserunt?) non modicum da[m]pnificati seu etiam agravati.

Cum autem ad emendam / predictorum proculdubio asser(*ilegible*) teneri supplicaverunt nobis eis super hiis [e]x iusticie / debito provideri prout similibus hactenus existit, ut asserunt, fieri ass(*roto*) seu etiam / usitatum, nos igitur, eorum supplicationi favorabiliter annuentes, volentes super hiis ut con/venit providere, vobis dicimus et mandamus quatenus de et super premissis omnibus et singulis et / quolibet eorundem informationem et certificationem veridicam recipiatis sollicitate et caute quam, cum eam receperitis, nostre curie protinus transmitatis sub vestri sigillo mu/nimine interclusam et super eis providere debito valeamus iuxta instrumento arrendationis dictorum / pedagogiorum seriem et tenorem.

Interim (*tachado*: vero) vero, pendente informatione et certifica/tione predicta, nolumus quod ipsi arrendatores per (*ilegible*) aliquem alium collectorem per / nos ad hoc deputatum seu etiam depuntandum ad solvendum nobis seu alicui / (*ilegible*) nostri pre[textu] dictarum pedagogiarum modo aliquo compellerent nisi in (*roto*)/tate de qua (*roto*) expediens videntur.

Nos enim vobis super predictis omnibus et singulis, // dependentibus seu emergentibus ac incidentibus quomodolibet ex eisdem co/mittimus plenarie vices nostras.

Data in loco de Vill(*roto*)alci, aldea Daroce, pridie idus / octobris anno Domini M^o CCC^o XL^o octavo.

Prior vidit.

Franciscus de Guardiolis mandato domine / regine fecit per cancellariam eiusdem.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA RODRIGUES, Ana Maria Seabra de, "Un destin interrompu: Aliénor de Portugal, brève reine d'Aragon (1347-1348)", *Etudes Roussillonaises. Revue d'Histoire et d'Archéologie Méditerranéennes*, XXV (2013), pp. 89-96, [consulta: 3 de junio de 2019], disponible: https://www.academia.edu/3727859/Un_destin_interrompu_Ali%C3%A9nor_de_Portugal_br%C3%A8ve_reine_dAragon_1347-1348_
- ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN, *La muerte en la Casa Real de Aragón. Cartas de condolencia y anunciadoras de fallecimientos (siglos XIII al XVI)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2018, [consulta: 3 de junio de 2019], dispo-

- nible: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/82/_ebook.pdf
- BEAUCHAMP, Alexandra, "La conservación de las cartas de las reinas de Aragón del siglo XIV", en JARDIN, Jean-Pierre; NIETO SORIA, José Manuel; ROCHWERT-ZUILI, Patricia y THIEULIN-PARDO, Hélène (coords.), *Cartas de mujeres en la Europa medieval. España, Francia, Italia, Portugal (siglos XI-XV)*, Madrid, La Ergástula, 2018, pp. 69-88.
- BELENGUER CEBRIÁ, Ernest, *Vida y reinado de Pedro IV el Ceremonioso (1319-1387)*, Lleida, Milenio, 2015.
- BLASCO MARTÍNEZ, Asunción; PUEYO COLOMINA, Pilar y NARBONA CÁRCILES, María, "La escritura hispano-gótica. La escritura gótica documental en la Corona de Aragón: escritura gótica aragonesa", en GALENDE DÍAZ, Juan Carlos; CABEZAS FONTANILLA, Susana y ÁVILA SEOANE, Nicolás (coords.), *Paleografía y escritura hispánica*, Madrid, Síntesis, 2016, pp. 199-209.
- CABRERA SÁNCHEZ, Margarita, "La muerte de los miembros de la realeza hispánica medieval a través de los testimonios historiográficos", *En la España medieval*, 34 (2011), pp. 97-132, [consulta: 3 de junio de 2019], disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/download/36295/35141>
- COSTA I PARETAS, Maria Mercè, "Leonor de Portugal, reina de Aragón (1347-1348)", *Bracara Augusta*, 41-42 (1965), pp. 93-101.
- GARCÍA CASTÁN, Concha, *Las reinas de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000, [consulta: 3 de junio de 2019], disponible: <https://www.fundacioncai.es/portal2006Files/UserFiles/File2/48.%20REINAS%20DE%20ARAGON.pdf>
- GIMENO BLAY, Francisco M., *Escribir, reinar. La experiencia gráfico-textual de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)*, Madrid, Abada Editores, 2006.
- LÓPEZ DE MENESES, Amada, "Documentos acerca de la Peste Negra en los dominios de la Corona de Aragón", en *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 6 (1956), pp. 291-444.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José, "Una víctima de la peste, la reina doña Leonor", en *La Corona de Aragón en el siglo XIV. VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón. 1 a 8 de octubre de 1967*, València, Sucesor de Vives Mora, 1969, tomo II, vol. I, pp. 9-25.
- SEVILLANO COLOM, Francisco, "Apuntes para el estudio de la cancillería de Pedro IV el Ceremonioso", *Anuario de historia del Derecho español*, 20 (1950), pp. 137-241, [consulta: 3 de junio de 2019], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2051439.pdf>
- TASIS I MARCA, Rafael, *Pere el Cerimoniós i els seus fills*, Barcelona, Vicens Vives, 1957.



Informes, trabajos,
investigaciones iniciadas

Patrimonio documental de Cantabria: documentos del reinado de Sancho IV

Documentary Heritage in Cantabria: documents from the reign of Sancho IV

Miriam FERNÁNDEZ-PÉREZ

Universidad de Cantabria
Departamento de Historia moderna y contemporánea
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo
Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander
miriamfzperéz@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6640-5591>

Fecha de envío: 20/09/2019 Aceptado: 31/10/2019

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 287-304

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2019.sep.02.07>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: El patrimonio documental es especialmente relevante para reconstruir la Historia. En el caso de Sancho IV (1284-1295) y Cantabria, no existe ninguna obra que trate sobre la relación entre ambos. En este breve estudio se reunirán los documentos emitidos por el monarca castellano y que están relacionados con este territorio y se tratará de defender la necesidad de trabajar más con la documentación con el objetivo de conocer una mayor información sobre temas que han sido trabajados de manera sucinta o que ni siquiera han sido estudiados.

Palabras clave: Sancho IV; Cantabria; patrimonio documental; Castilla; Siglo XIII.

Abstract: Documentary Heritage is especially relevant for the reconstruction of History. Regarding Sancho IV (1284-1295) and Cantabria, there is no work that deals with the relationship between the two of them. This brief study will gather the documents issued by the Castilian monarch which are related to the Cantabrian territory. From them, we will try to defend the need study further the documentation in order to know more information on some topics that have been worked succinctly or have not even been studied.

Keywords: Sancho IV; Cantabria; documental heritage; Castile; XIII Century.

La aproximación al estudio de la producción documental de este monarca nos ha llevado a la localización de los estudios realizados hasta el momento, lo que nos permite constatar que las publicaciones en torno a este monarca son exiguas en comparación a las de otros reyes del siglo XIII. De hecho, se podría afirmar que tanto Sancho IV como su producción siguen siendo grandes desconocidos. Esto puede vincularse a que su reinado únicamente se enmarcó en once años (1284-1295) y a que Sancho IV sucedió o fue coetáneo

de grandes figuras como la de Alfonso X, su padre, y Fernando III el Santo o Jaime I el Conquistador, sus abuelos.

Cabe destacar que la mayor parte de las publicaciones de este monarca o de temas vinculados al mismo son anteriores a los años ochenta existiendo pocas obras publicadas en el siglo XXI. Esto hace que los temas de las nuevas corrientes historiográficas no se hayan trabajado en el caso de Sancho IV. Además, los estudios que hemos localizado están bastante condicionados por algunos hitos concretos de su reinado.

En una situación entre musulmanes y cristianos, así como entre los mismos cristianos, que era más que delicada¹, el primer hito significativo de su reinado fue la toma de Tarifa (1292) así como su defensa dos años más tarde². Otro de los motivos por los que su figura ha sido estudiada (siendo varias las publicaciones vinculadas a esta temática) está relacionado con el conflicto sucesorio en el que comparten protagonismo este monarca, su padre Alfonso X y su hermano el infante primogénito don Fernando de la Cerda, así como sus hijos y sucesores desplazados de la dignidad real por Sancho IV³.

Por último, es de especial relevancia, probablemente uno de los temas que más repercusión ha tenido en cuanto a estudios, la producción literaria que se le ha atribuido o que gira en torno a su figura⁴.

1 GARCÍA FITZ, Francisco, *Relaciones políticas y guerra: la experiencia castellano-leonesa frente al Islam. Siglos XI-XIII*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002, pp. 249-252.

2 Empezando por la obra de Mercedes Gaibrois de Ballesteros publicada por el Boletín de la Real Academia de la Historia en 1919: "Tarifa, y la política de Sancho IV de Castilla" y otras tantas que prosiguieron a esta. Algunos ejemplos son: LADERO QUESADA, Miguel Ángel, "Castilla y la batalla del estrecho en torno a 1292: la toma de Tarifa", *Almoraima: Revista de Estudios Campogibraltareños*, 9 (1993), pp. 15-24, SEGURA GONZÁLEZ, Wenceslao, "La fecha de la conquista de Tarifa por Sancho IV el Bravo", *Aljaranda. Revista de estudios tarifeños*, 62 (2006), pp. 4-9 o LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel, "La conquista de Tarifa y su defensa en tiempos de Sancho IV", *Al Qantir. Monografías y documentos sobre la historia de Tarifa*, 15 (2013), pp. 5-72.

3 BENITO RUANO, Eloy, "El problema sucesorio de la Corona de Castilla a la muerte de Don Fernando de la Cerda" en *VII Centenario del infante don Fernando de la Cerda. Jornadas de Estudio, Ciudad Real, abril 1975: ponencias y comunicaciones*, [Ciudad Real], Instituto de Estudios Manchegos, 1976, pp. 217-225. También dentro de estas mismas Jornadas de Estudio: DÍAZ-MADROÑERO Y LÓPEZ DE PABLOS, Caridad, "El problema sucesorio a la muerte de don Fernando de la Cerda", pp. 227-236. LINEHAN, Peter, "The Accession of Alfonso X (1252) and the Origins of the War of the Spanish Succession", en LOMAX, Derek W. y MACKENZIE, David (eds), *God and Man in Medieval Spain. Essays in honour of J. R. L. Highfield*, Warminster, Aris and Phillips, 1989, pp. 59-79. MACDONALD, Robert A., "Alfonso the Learned and succession: A father's dilemma" *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, XL, 4 (1965), pp. 647-653. OSTOLAZA ELIZONDO, María Isabel, "La cancillería del infante don Sancho durante la rebelión contra su padre, Alfonso X el Sabio", *Historia. Instituciones. Documentos*, 16 (1989), pp. 305-317.

4 FOULCHÉ DELBOSC, Raymond, "Les Castigos e documentos de Sanche IV", *Revue Hispanique*

1. DOCUMENTOS DE LA CANCELLERÍA DE SANCHO IV

La mayor parte estos estudios dedicados a la vida y obra de Sancho IV están basados en documentación histórica, con aportación de documentos originales o realizados a partir de la obra de edición documental elaborada por Mercedes Gaibrois de Ballesteros en el tercer volumen de su obra *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*⁵. En este volumen cumple para sí misma lo que pide en la *Nota Final* del volumen para otros investigadores: “urge coleccionar en letra impresa la documentación histórica [...], antes de que se disperse más y se pierda definitivamente”. La intención de Mercedes Gaibrois era la de realizar un estudio histórico de la figura de este monarca castellano que no había sido estudiado con anterioridad por ningún otro autor. Al empezar su investigación, fue consciente de una enorme problemática. Esta era que la documentación de Sancho IV no contaba con ningún estudio crítico. La recopilación de Mercedes Gaibrois amplía en gran número los documentos incluidos en la *Colección de documentos, opúsculos y antigüedades* que publica la Real Academia de la Historia⁶ dedicado a los *Documentos de la época de D. Sancho el Bravo*⁷. Sin embargo y aunque este título del tercer volumen del *Memorial histórico español* pueda inducirnos a pensar que dicha publicación es una colección diplomática del monarca castellano, comprobamos que cuenta con ocho diplomas de este periodo y solo dos de estos fueron producidos por Sancho IV, mientras que el resto exclusivamente guarda relación con él.

nique, XV (1906), pp. 340-371. GARCÍA DE LA FUENTE, Arturo, “Los Castigos e documentos del rey don Sancho IV”, *Religión y Cultura*, XXVI (1934), pp. 235-248 y 347-365; XVII (1934), pp. 315-322; XXVIII (1934), pp. 71-90 y 380-399, y XXIX (1935), pp. 27-41. GROUSSAC, Paul, “Le livre de Castigos e Documentos attribué au roi D. Sanche IV”, *Revue Hispanique*, XV (1906), pp. 212-339. KINKADE, Richard, “Sancho IV: puente literario entre Alfonso el Sabio y Juan Manuel”, *Publications of the Modern Languages Association of America*, 87 (1972), pp. 1039-1051. SERRANO Y SANZ, Manuel “Fragmentos de un código de los Castigos e documentos del rey Sancho IV”, *Boletín de la Real Academia Española*, XVII (1930), pp. 688-695. No podemos dejar la oportunidad para señalar aquí que la Universidad de Alcalá dedicó unas jornadas al monarca castellano, concretamente a la literatura en su época cuyas ponencias acabarían siendo publicadas: ALVAR, Carlos y LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (ed.), *La literatura en la época de Sancho IV: (actas del Congreso Internacional “La literatura en la época de Sancho IV”, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*, [Alcalá de Henares], Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá, 1996.

5 GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921- 1928, 3 tomos.

6 MEMORIAL histórico español, *Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1851-1963.

7 VILLANUEVA, Jaime, “Documentos de la época de D. Sancho el Bravo”, en *Memorial histórico español. Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, Tomo III, Madrid, Real Academia de la Historia, 1852, pp. 421-468.

Es meritoria la ardua labor de Mercedes Gaibrois de recorrer personalmente diversos archivos de la Península Ibérica, que relaciona en el Proemio de la obra: “Además he completado mis investigaciones aprovechando cada uno de los documentos que, copiados literalmente, se insertan al final de la obra, habiendo recorrido con tal fin numerosos archivos episcopales y municipales como Oviedo, Santander, Burgos”⁸.

Es interesante señalar cómo nos ofrece información del Archivo Histórico nacional y de las series que en esos momentos se estaban describiendo. También nos informa del uso de copias documentales del siglo XVIII conocidas y quiénes fueron los que realizaron las mismas (como es el caso del padre Andrés Marcos Burriel, experto paleógrafo), así como de otros avatares de su búsqueda y de sus hallazgos documentales, que la llevaron finalmente a realizar el compendio que se puede consultar en el tercer tomo de su obra y que ha servido como base para los estudios posteriores que del rey castellano y de su documentación fuesen a realizarse.

Aunque la propia Mercedes Gaibrois señaló en su obra que ella contaba con un amplio número de documentos que no había podido incluir y que publicaría más adelante en otra publicación, no lo llegó a hacer⁹. Es conveniente señalar que esta colección incluye documentos relevantes para entender la historia de su reinado, pero no necesariamente expedidos por el monarca, sino referidos a él o vinculados a él.

De igual forma, debemos entender que esta colección diplomática fue realizada en las primeras décadas del siglo XX y no sería hasta mucho después, concretamente en 1984, cuando la *Comisión Internacional de Diplomática* acabaría publicando las normas de transcripción y de crítica textual¹⁰. Es así como, a lo largo de las transcripciones, podemos observar ciertos aspectos que hemos revisado atendiendo a las nuevas necesidades de la Paleografía y la Diplomática¹¹. En concreto, en primer lugar, completando tanto las formulas diplomáticas que por repetitivas se obviaron en la edición de 1928 (como indica la autora entre paréntesis dentro de los propios documentos transcritos en un continuo diálogo con el lector) como desarrollando las abreviatu-

8 GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Historia del reinado...*, I, pp. VII-VIII.

9 GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Historia del reinado...*, III, nota final (sin páginar).

10 LÓPEZ VILLALBA, José Miguel, “Normas españolas para la transcripción y edición de colecciones diplomáticas”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, 11 (1998), pp. 285-306.

11 Un estudio más pormenorizado en torno a esta cuestión puede observarse en el apartado cuarto del siguiente Trabajo Fin de Máster: FERNÁNDEZ-PÉREZ, Miriam, *Documentación inédita de Sancho IV (1284-1295) en el Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo)*. Trabajo de Fin de Máster inédito. RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Saulo (dir.) Santander, Universidad de Cantabria, 2017. Sin embargo, no es posible incluir aquí una mayor información por falta de espacio.

ras (indicadas en letra negrita en la obra remitiendo al lector a un índice). En segundo lugar, separando en puntos y aparte el texto para destacar las partes del tenor documental con el fin de agilizar la lectura del documento, obviando el texto-bloque a línea tirada y sin separaciones.

3. PRINCIPALES TEMAS DE LAS RELACIONES ENTRE SANCHO IV Y CANTABRIA

A modo de ejemplo de la labor de localización documental y revisión crítica realizada sobre documentos de Sancho IV hasta el momento, presentamos documentos relacionados con cuestiones del territorio actual de Cantabria. Lo cierto es que Cantabria no cuenta con ninguna publicación específica sobre su relación con Sancho IV. En este sentido parece interesante, por un lado, compilar todos los documentos en los que exista una relación entre este lugar y el monarca castellano, tanto aquellos ya transcritos como los que no y corregir, en tanto que sea necesario hacerlo, aquellos cuyos criterios de transcripción y crítica textual no están del todo claros.

Aunque en estas breves líneas sea difícil realizar un estudio completo de la situación de las relaciones entre la actual Cantabria y Sancho IV, sí que se ha podido comprobar, mediante la documentación, cuáles son los temas y los lugares en los que se han conservado estos documentos.

En este sentido, es interesante señalar el mantenimiento a lo largo de los siglos (hasta el XVIII) de la concesión otorgada por el monarca y que confirman sus sucesores Fernando IV, Alfonso IX y Juan I. A su vez el propio monarca confirma las concesiones hechas por su padre Alfonso X, en el habitual procedimiento de las cancillerías soberanas, previa petición de aquellas personas, instituciones o lugares que tenían la necesidad de ver confirmados sus privilegios para poder mantenerlos aún cuando el monarca cambiaba o la situación política sufría algún tipo de variación.

Esta continua petición de confirmaciones también nos informa de los momentos en que fue necesaria la utilización del privilegio real concedido frente a otras personas o instituciones.

Hasta el momento las cuestiones que han producido mayor número de documentos localizados emitidos por Sancho IV a favor de lugares e instituciones de Cantabria se refieren a la exención de tributos del portazgo a los vecinos de Santander (doc. 1), Laredo (doc. 3) y Castro Urdiales (doc. 4); exención de pago de fonsadera a los vecinos de Potes y de lugares de Liébana (docs. 2 y 10) y a la concesión del derecho de pescar y salgar en los puertos de Castilla a los vecinos de Laredo (doc. 3).

Por otra parte, también merece la pena reseñar la concesión del mantenimiento de los derechos de diezmos sobre los productos desembarcados en

la villa de Santander, Laredo, San Vicente de la Barquera y Castro Urdiales en favor del Abad de Santander (doc. 5) confirmando el documento de su padre, Alfonso X. De igual forma, también se confirma el resto de rentas concedidas por los reyes a la abadía santanderina (doc. 6), aunque, en 1290, a los vecinos de Santander les exime de pagar diezmos de los productos que los dichos vecinos puedan traer a la villa (doc. 8).

En el caso de Santo Toribio de Liébana, el monarca confirma los privilegios concedidos por Alfonso VIII (doc. 7), afirmando en el texto que valga como en tiempos de los reyes Fernando III y Alfonso X, aunque estos monarcas no confirmaron el privilegio.

El otro gran grupo de documentos localizados se refiere a las concesiones del monarca en defensa de los vecinos de la merindad de Liébana y Pernía, cuyos concejos, entre ellos el de Potes, acudieron ante el rey para protestar sobre los perjuicios que tenían por robos, introducción de vino foráneo y altercados con armas en los mercados (doc. 9) y por la exigencia del pago de fonsadera por parte del “prestamero” real cuando estaban exentos desde Fernando III (doc. 10). Como se puede apreciar en los dos documentos, Sancho IV ordenó los merinos que protegieran a los vecinos ante estos abusos económicos y frente al poco respeto de sus derechos, siendo reiteradamente mantenidos por los monarcas sucesivos y conservados en el archivo del concejo municipal de Potes hasta su traslado al Archivo Histórico Provincial de Cantabria donde se encuentran en la actualidad.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1284, noviembre, 2

Toro

Sancho IV confirma un privilegio de Alfonso X (1255) en el que exime a Santander del pago de portazgo.

Original. Sin localizar.

B. Biblioteca Municipal de Santander [en adelante BMS], Colección Pedraja, Tomo II, p. 273.

C. Archivo Familia González Camino, inserto en un libro de Privilegios de la Villa de Santander, ff. 29 v-30 r.

Pub. GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928, III, doc. 23, p. XVI.

Pub. SOLÓRZANO TELECHEA, Jesús Ángel, *Patrimonio documental en Santander en los archivos de Cantabria: documentación medieval (1253-1515)*, Santander, Gobierno de Cantabria, 1998, doc. 8, p. 25.

En el nombre del Padre e del Fijo e del Espiritu Santo, que son tres personas e un Dios, e a onrra e a servicio dela gloriosa virgen sancta Maria, su madre, a quien nos tenemos por sennora e por abogada en todos nuestros fechos. Sepan quantos este privilegio vieren, como nos don Sancho, por la graçia de Dios, rey de Castilla, de Leon, de Gallisia, de Sevilla, de Cordova, de Murçia, de Jaen, del Algarbe, vimos previllejo del rey vimos un privilegio del rey don Alfonso nuestro padre, que Dios perdone, fecho en esta guysa:

[Concesión de Alfonso X: 1255, enero 8. Burgos]

E el concejo de Santander pidieron nos merced que les confirmasemos este privilegio. Et nos el sobredicho rey don Sancho, por les facer bien e merced, confirmamosles este privilegio e mandamos que vala.

Et defendemos que ninguno non sea osado de yr contra el para quebrantar lo en ninguna cosa, ca qual quier que lo feziere avrie nuestra yra, e pechar nos ye en coto los diez mill maravedis sobre dichos e al concejo de Sant ander o a quien su voz toviessse, todo el danno doblado.

Et por que esto sea firme e estable, mandamos seellar este privilegio con nuestro seello de plomo.

Fecho en Toro, jueves dos dias andados del mes de noviembre, era de mill e trezientos e veynte e dos annos.

Nos, el sobredicho rey don Sancho, en uno con la reyna donna Maria mi mugier e con la Infante donna Ysabel, nuestra fija, primera e heredera, regnante en Castiella, en Toledo, en Leon, en Gallisia, en Sevilla, en Cordova, en Murçia, en Jaen, en Baeça, en Badallos, e Algarbe, otorgamos este privilegio e confirmamoslo.

Don Mohamat Aboabbdille, rey de Granada, vassallo del rey confirma. El infante Don Johan confirma. Don Remondo, arçobispo de Sevilla confirma. Don Gançalvo (*sic*) arçobispo de Toledo confirma. La iglesia de Santiago, vaga.

Don Johan Alfonso, obispo de Palencia e chancellor del rey confirma. Don Frey Fernando, obispo de Burgos confirma. Don Martin, obispo de Calahorra e notario en el Andaluzia confirma. La iglesia de Siguenza vaga. Don Agostin, obispo de Osma confirma. Don Rodrigo, obispo de Segovia confirma. La iglesia de Avila vaga. Don Gonçalo, obispo de Cuenca confirma. La iglesia de Plazencia vaga. Don Diego, obispo de Cartagena confirma. Don Yuanes, electo de Jahen confirma. Don Paschual, obispo de Cordova confirma. Maestre Suero, obispo de Cadiz confirma. La iglesia de Alvarracin vaga. Don Johan Gonçalez, maestre de Calatrava confirma. Don Fernant Perez, prior del Hospital confirma.

Don Johan, fijo del infante don Manuel confirma. Don Lope confirma. Don Diego confirma. Don Alvaro Nunnez confirma. Don Alfonso, fijo del Infante de Molina confirma. Don Johan Alfonso de Haro confirma. Don Diego Lopez de Salzedo confirma. Don Diego Garcia confirma. Don Fernant Perez de Guzman confirma. Don Pero Diaz de Castanneda confirma. Don Munno Diaz, su hermano confirma. Don Johan Alfonso confirma. Don Vela confirma. Don Roy Gil de Villalobos confirma. Don Gomez Gil, su hermano confirma. Don Yennego de Mendoça confirma. Don Roy diaz de Finoiosa confirma. Don Diego Martinez de Finoiosa confirma. Don Gonçalo Gomez Maçanedo confirma. Don Rodrigo Rodriguez Malrrique confirma. Don Diego Florez confirma. Don Gonçal Yuannes do Vinnal confirma. Per Anriquez de Harana

confirma. Don Sancho Martinez de Leyva, merino mayor en Castiella confirma. Garci Jufre, adelantado mayor en el regno de Murcia confirma.

Don Martin, obispo de Leon confirma. Don Fredolo obispo de Oviedo confirma. La iglesia de Astorga vaga. Don Pedro, obispo de Cibdat confirma. Don Alfonso, obispo de Coria e chanceller de la reyna confirma. Don Gil, obispo de Badaioz confirma. Don Munno, obispo de Mondonnedo confirma. La iglesia de Lugo vaga. La iglesia de Orense vaga. Don Fernando, obispo de Tuy confirma. Don Pero Nunez maestre de la cavalleria de Sanctiago confirma. Don Ferrant Paez, maestre de Alcantara confirma.

Don Sancho, fijo del infante don Pedro confirma. Don Estevan Ferrandez, perreguero mayor en tierra de Sanctiago confirma. Don Ferrant Perez Ponz confirma. Don Per Alvarez confirma. Don Johan Ferrandez de Limia confirma. Don Gutier Suarez. Don Johan Alfonso d'Alborquerque confirma. Don Ramir Diaz confirma. Don Fernant Rodriguez de Cabrera confirma. Don Arias Diaz confirma. Don Pero Paez d'Asturias confirma. Don Fernant Fernandez de Limia confirma. Don Gonçalo Yuanes confirma. Don Johan Fernandez, merino mayor en el regno de Gallizia confirma. Don Rodrigo Alvarez merino mayor en tierra de Leon por el rey confirma.

Don Fernant Perez, electo de Siguença, notario en el regno de Castiella confirma. Don Gomez Garcia, abbat de Valladolid e notario en el regno de Leon confirma. Don Martin, obispo de Calahorra e notario en el Andaluzia confirma.

El infante don Juan, ermano del rey e su mayordomo confirma. Don Diago de Haro, alferez del rey confirma.

Don Pay Gomez, almirante de la mar confirma. Don Roy Paez, justicia de la Casa del Rey confirma.

2

1284, noviembre, 12

Olmedo

Sancho IV confirma un privilegio de Alfonso X (1277) eximiendo del pago de fonsadera a Potes y a Liébana.

A. 1 h. de pergamino. Sello perdido. Archivo Histórico Provincial de Cantabria [en adelante, AHPCAN], pergaminos, 112.

Pub. GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Historia del reinado...*, doc. 26, p. XVII.

Sepan quantos esta carta vieren como yo don Sancho, por la graçia de Dios rey de Castilla, de Toledo, de Galiçia, de Leon, de Sevilla, de Cordoba, de Murcia, de Jaen, del Algarbe vi una carta del rey don Alfonso mio padre, que Dios perdone, fecha en esta guisa:

[Concesión de Alfonso X: 1277, abril 3. Burgos]

Agora los de Potes e de los otros logares de Lievana pidieron nos merçet que les confirmasse esta carta, et yo, sobredicho rey don Sancho, por les fazer bien e merçet, confirmoles esta carta, et mando que vala assi como valio en tiempo del rey mio padre.

Et defiendo que ninguno non sea osado de les passar contra ella si non a al (*sic*) quier que lo fiziesse, a el e a lo que oviesse, me tornaria por ello.

Dada en Olmedo, XII dias de noviembre, era de mill e CCC e XXII annos.

Yo Roy Martinez la fiz escrevir por mandado del rey.

Iohan Perez.

3

1284, diciembre, 2

Valladolid

Sancho IV confirma el privilegio de pescar y salgar en los puertos de Castilla y exenciones de portazgo por tierra y mar concedidos por el rey Alfonso X, su padre.

Original. Sin localizar.

B. Inserto. Privilegio de Fernando IV. AHPCAN, Villa de Laredo, leg. 16-14, ff. 50-51.

C. Inserto. Privilegio de Juan I. AHPCAN, Villa de Laredo, leg. 16-14, ff. 64v-65v.

D. Inserto. Privilegio de Juan II. AHPCAN, Villa de Laredo, leg. 16-14, ff. 159v-160.

Pub. CUÑAT CISCAR, Virginia María, *Documentación medieval de la villa de Laredo, 1200-1500*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002, p. 71.

En el nombre de Dios padre e del fijo e del fijo (*sic*) e del Espiritu Sancto que son tres personas e un Dios e a honrra e a serviçio de la Virgen gloriosa sancta Maria, su madre, a que nos tenemos por señora¹² e por avogada en todos nuestros fechos. Sepan quantos este privilejio vieren e oyeren commo nos, don Sancho por la graçia de Dios, rey de Castilla, de Toledo, de Leon, de Galisia, de Sevilla, de Cordoba, de Murçia, de Jahen, del Algarve, viemos revillejio (*sic*) del rey don Alfonso, nuestro padre, que Dios perdone, fecho en esta guisa:

[Concesión de Alfonso X: 1255, enero 3. Burgos]

E el concejo de Laredo pedieronnos merçed que les confirmasemos este previllejio. E nos, el sobredicho rey don Sancho por les fazer vien e merçed confirmamos gelo e mandamos que ninguno sea osado de yr contra este previllejio por aquebrantar-lo nin por amenguarlo en ninguna cosa, ca los diez mill maravedis que de suso son dichos e al conçejo de Laredo el sobredicho o a quien su boz toviese, todo el dampno doblado. E por que esto sea firme e estable mandamos sellar este previllejio con nuestro sello de plomo.

Fecho el previllejio en Valladolid, savado dos dias andados del mes de desiembre en hera de mill e tresientos e veynte e dos años.

E nos el sobredicho rey don Sancho, en uno con la Reyna doña Maria, mi muger, e con la ynfanta doña Ysabel, mi fija primera e heredera, reynante en Castiella, en Toledo, en Leon, en Galisia, en Sevilla, en Cordova, en Murçia, en Jahen, en Baeça, en Vadajoz e en el Algarbe otorgamos este previllejio e confirmamoslo.

Yo Ruy Martinez la fize escrevir por mandado del rey en el primer año que el rey sobredicho reyno.

12 Al tratarse de una copia posterior al siglo XV, se utiliza la grafía “ñ”.

4

1285, octubre, 11

Sevilla

Sancho IV concede la exención de pago de portazgo a los vecinos de Castro Urdiales en todos sus territorios salvo en Sevilla y Murcia.

Original. Sin localizar.

B. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, caja 886, doc. 64, f. 4.

En el nombre de Dios, que es Padre e Hijo y Espiritu Santo, que son tres personas y un solo Dios que bibe e reyna por siempre jamas (*tachado*), e de la vienaventurada virgen gloriosa Santa Maria, su madre, a onrra y servicio de todos los santos de la corte celestial, queremos que sepan por este nuestro prebilegio todos los omnes que agora son e seran de aqui adelante como nos don Sancho, por la graçia de Dios rey de Castilla, de Toledo, de Galiçia, de Leon, de Sevilla, de Cordoba, de Murçia, de Jaen, del Algarbe, en uno con la reyna doña Maria, mi muger, y con la ynfanta doña Ysabel, nuestra hija, primera heredera, por hazer bien y merçed al concejo de Castro de Urdiales por servicio que hizieron siempre al rey don Fernando, nuestro abuelo, e al rey don Alfonso, nuestro padre, y señaladamente por un gran servicio que hizieron agora a nos con una (*tachado*: galea) nabe e con una galea en esta flota que nos mandamos armar quando Abeyncaf tenia çercada la villa de Xerez, franqueamoslos y quitamos que no den por pago ni peaje de mercadurias ni de ningunas desas cosas en ningunos lugares de totos nuestros reynos, salbo ende en Sevilla y en Muçia que tenemos por bien que lo den.

E defendemos firmemente que ninguno no sea osado de yr contra este previlejo para quebrantarlo ni para menguarlo en ninguna cosa, ca qualquier que lo hiziese abria nuestra yra y pecharnos y a en coto mill maravedies de la moneda nueva y a los vecinos de Castro que el tuerto reçibiesen o al que su boz tuviese todo el daño doblado.

Y porque esto sea firme e estable mandamos sellar este prebilexo con nuestro sello de plomo.

Fecho en Sevilla, juebes onze dias andados del mes de otubre hera de mill e trezientos e veynte e tres años.

E nos el sobredicho rey don Sancho, reynante en uno con la reyna doña Maria, mi muger, e con la ynfanta doña Ysavel, nuestra hija primera y heredera, en Castilla y en Toledo y en Leon y en Galiçia y en Sevilla y en Cordova e en Murçia y en Jaen e en Baeça, en Badaxoz e en Algarve otorgamos este previlexio e confirmamos.

5

1287, noviembre, 12

Burgos

Sancho IV ordena a los recaudadores de diezmos de Santander que den al abad de Santander los derechos que le corresponden de las naves que van a aquel puerto y el de Castro Urdiales, Laredo y San Vicente de la Barquera.

Original. Archivo de la Catedral de Santander [en adelante, ACS]. Actualmente sin localizar¹³.

Pub. GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Historia del reinado...*, doc. 174, p. CV.

Don Sancho por la graçia de Dios rey de Castilla, de Toledo, de Galiçia, de Leon, de Sevilla, de Cordoba, de Murçia, de Jaen, del Algarbe a quales quier que ayán de recabdar los diezmos por mi en el puerto de Santander, salut e gracia. Maestre Juffre, arcidiano de Toledo, abad dey de Santander se me enbio querellar e dize que los derechos que a de aver de las naves que vinieren a Santander e a Castro d'Ordiales e a Laredo e a Sant Viceynre de la Barquera, que gelos non queredes dar y en Santander, assi como devedes e ssegund los ovieren los otros abades que fueron ante del e los ovo en el tiempo del rey don Alfonso mio padre.

Et esto non tove yo por bien, onde vos mandamos ver esta mi carta que dedes todos sus derechos a Maestre Juffre o al ome que lo oviere de recabdar por el bien e conplidamente, dentro en Santander, assi como devedes e lo ovieron los otros abades que fueron ante del e el lo ovo en el tienpo del rey don Alfonso mio padre e en el mio fasta aqui.

Et non fagades ende al sinon, quanto el menoscabasse, de lo vestro gelo mandaria entregar doblado et demas a vos me tornaria por ello.

Dada en Burgos, doze dias de noviembre, era de mill e trezientos e veynte e cinco annos.

Yo Martin Perez la fiz escribir por mandado del rey.

Pero Martinez.

Johan Perez.

6

1289, agosto, 30

Burgos

Sancho IV confirma una carta dada por Alfonso X (1272) al abad de Santander sobre las rentas de su abadía.

Original. ACS. Actualmente sin localizar.

Pub. GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Historia del reinado...*, doc. 265, p. CLX.

Sean quantos esta carta vieren e oyeren como nos don Sancho por la graçia de Dios rey de Castilla, de Toledo, de Galiçia, de Leon, de Sevilla, de Cordoba, de Murçia, de Jaen, del Algarbe viemos carta plomada del rey don Alfonso nuestro padre fecho en esta guisa:

[Concesión de Alfonso X: 1272, noviembre 3. Burgos]

Et nos sobredicho rey don Sancho, otorgo esta carta e confirmola e mando que vala assi como valio fata aqui.

13 Se ha perdido entre la edición de Mercedes Gaibrois y la edición de los documentos medievales del cabildo catedralicio realizada en 1994 por Lorena Fernández González. Véase FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Lorena, *Archivo de la Catedral de Santander*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994.

E por que esto sea firme e estable mandamos sellar esta carta con nuestro sello de plata.

Fecha en Burgos, martes treynta dias andados de agosto, era de mill e CCC e veynt e siete annos.

Yo Martin Falconero la fiz por mandado del rey en el anno seseno que el rey sobredicho regno.

Alfonso Perez. Ferrant Garcia.

7

1289, diciembre, 10

Toledo

Sancho IV confirma un privilegio de Alfonso VIII (1186) a Santo Toribio de Liébana.

Original. Sin localizar.

Pub. GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Historia del reinado...*, doc. 273, p. CLXVI.

Pub. SÁNCHEZ BELDA, Luis, *Cartulario de Santo Toribio de Liébana*, Madrid, Patronato Nacional de Archivos Históricos, 1948, doc. 201, p. 226.

Sepan quantos esta carta vieren, como nos don Sancho, por la graçia de Dios rey de Castilla, de Toledo, de Galiçia, de Leon, de Sevilla, de Cordoba, de Murçia, de Jaen, del Algarbe, viemos una carta fecha en esta guisa:

[Concesión de Alfonso VIII: 1186, junio 2]

E nos, el sobredicho rey don Sancho otorgo esta carta e confirmola e mando que vala assi como valio en tiempo del rey don Ferrando nuestro avueelo [*sic*] e del rey don Alfonso nuestro padre que Dios perdone.

Et por que esto sea firme e estable mandamos sellar esta carta con nuestro sello de plomo.

Fecha la carta en Toledo, sabado diez dias andados del mes de deziembre, en era de mill e trezientos e veynte e siete annos

Yo, Roy Martinez, capiscol de Toledo, la fiz escribir por mandado del rey en el sexto anno que el rey sobredicho regno.

Alfonso Perez. Sanc Munnos.

8

1290, marzo, 14

Palencia

Sancho IV manda a los diezmos y guardas del puerto de Santander para que no tomen diezmos a los reinos de aquel concejo por las cosas que trajeran de otros reinos.

Original. Sin localizar.

B. BMS, Colección Pedraja, tomo I, ff. 343, 344.

Pub. GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Historia del reinado...*, doc. 297, p. CLXXXVI.

Don Sancho por la graçia de Dios rey de Castilla, de Toledo, de Galiçia, de Leon, de Sevilla, de Cordoba, de Murçia, de Jaen, del Algarbe, a los dezmeros e a

los guardas del puerto de Santander e a todos otros omes que esta mi carta vieren, salud e gracia.

Sepades que el Concejo de Santander me enviaron mostrar su hacienda de como eran pobres e señaladamente por razón de ocasión de la quema que les acaeció e en otras maneras. Et pidieronme merced que por que lo ellos mejor pudiesen sufrir, que los quitase el diezmo de todas las viandas que y veniesen de fuera de mis reynos. Et yo, veyendo la su pobreza e aviendo voluntad de les fazer merced en esto e en otras cosas e entendiendo que es mi servicio e pro de la villa, tove por bien de lo fazer por que vos mando que daquy adelante non tomades diezmo ninguno de pan nin de vino nin de otras viandas ningunas que qualesquier omes troxieren a Santander.

Et non fagades ende al, ca qualquier que lo feziere pechar me y e en pena cient maravedies de la moneda nueva e a el me tornaria por ello.

Et sobresto mando al concejo dende que lo faga asy guardar. Et non consintades nin a otro ninguno que les pasedes contra esta merced que les yo fago.

Et de esto les mando dar esta mi carta abierta sobredicha con mio sello de cera colgado.

Dada en Palencia, catorce dias de marzo era de mill e trezientos e veynte e ocho annos.

Johan Matheo la mando facer por mandado del rey.

Yo Alfonso de Burgos la fiz. Joan Mathe. Alfonso Perez. Garci Perez. Johan Perez.

9

1293, diciembre, 13

Sahagún

Sancho IV ordena a los merinos de Liébana y Pernía que no permitan que se asalten las casas de la villa de Potes, ni que se introduzca vino foráneo en la misma, que sean los alcaldes de la villa quienes resuelvan los conflictos de sus vecinos y que los hombres que porten armas en el mercado las depositen en las posadas.

Original. Sin localizar.

B. Inserto. Confirmación de Fernando IV. AHPCAN, Pergaminos, 114.

C. Inserto. Confirmación de Alfonso IX. AHPCAN, Pergaminos, 116.

D. Inserto. Confirmación de Juan II. AHPCAN, Potes, 122.

Pub. GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Historia del reinado...*, doc. 505, p. CCXLV.

Don Sancho por la gracia de Dios rey de Castilla, de Toledo, de Galicia, de Leon, de Sevilla, de Cordoba, de Murcia, de Jaen, del Algarbe, a los merinos que andudieren por nos en Liebana e en Pernia, salut e gracia.

El concejo de Potes se nos enbiaron querellar e dicen que ay cavalleros e escuderos e otros homes en la tierra que entran en la villa e quebrantan las casas e toman por fuerza el pan e el vino e la rropa e la lenna e que les fieren los vecinos e que les fazen otros muchos [males] sin rrazon e sin derecho e por esta rrazon que pierden e menoscavan mucho de lo suyo e enbiaron nos pedir merced que mandasemos lo que tuvieremos por bien porque vos mandamos que non consintades a cavallero nin a

escudero nin a otro ome ninguno que entre en la villa por les tomar por fuerça el pan nin el vino , nin la rropa, nin lenna, nin que fagan otro mal ninguno a los sus vecinos.

E se nos pidio otrossi se nos enbiaron querellar e dicen que ovieron siempre por usos e costumbres en tiempo de los reyes que fueron ante de nos e en el nuestro, que ninguno de fuera parte, que non sea su vecino nin pecho con ellos que no meta su vino de fuera a vender en la villa mientras ellos avrien vino de su cogecha avendida.

Otrossi que cuando algun vecino a querella uno de otro que lo demande por los alcalles de y de la villa ca agora non lo fazen assi e que lo querellan a algunos de la tierra e que vienen y con armas el dia del mercado e que alboroçan la villa.

E nos mandamos que estas cosas sobredichas que las fagades tener e guardar a los del Conçeio de Potes e non consintades aninguno que traia armas por el mercado por alvoroçar la villa mas que las metan en sus posadas fasta que se vayan nin que fagan y asonadas por que venga dapno en la villa e si alguno y oviere que los quiera pasar contra este sobredicho que gelo non consintades e quel prendedes por çient maravedies de la moneda nueva a cada uno e que los guardedes para nos e que fagades a ellos emendar todo el dapno que por ende reçebiesen doblado.

Et non fagades ende al, si non por qualquier de vos que fincase que lo assi non feziesse, a el e a quanto oviere me tornaria por ello.

E demas mando a los del Conçeio de Potes que vos emplazen que seades ante nos del dia que vos emplazaren con esta nuestra carta nueve dias, so pena de cient maravedies de los nuevos, a decir por qual razon non queredes conplir nuestro mandado

E desto les mandamos dar esta nuestra carta con nuestro sello colgado.

Dada en Sant fagunt, treze dias de diciembre, era de mill e trez e treynta e un annos.

Yo Diego Fferrandez la fiz escribir por mandado del rey.

10

1294, julio, 28

Burgos

Sancho IV reitera que se respete el fuero y el uso de no ir en fonsado ni pagar fonsadera por parte de los concejos de la Merindad de Liébana y Pernía.

Original. Sin localizar.

B. Inserto. Confirmación de Fernando IV. AHPCAN, Pergaminos, 113.

C. Inserto. Confirmación de Alfonso IX. sello de plomo. AHPCAN, Pergaminos, 115.

Pub. GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Historia del reinado...*, 561, p. CC-CLXXXI.

Don Sancho por la graçia de Dios rey de Castilla, de Toledo, de Galicia, de Leon, de Sevilla, de Cordoba, de Murçia, de Jaen, del Algarbe, a los alcalles e a los merinos dela merindat de Lievana e de Pernia, salut e gracia.

Sepades que los Conçeios de essa merindat nos enviaron decir que ay omes que les demandan con nuestras cartas que vayan en fonsados o que pechen con ellos queles den fons. Et ellos enviaron nos mostrar como es tierra pobre e montana e non

ay villa cabdad en que tomen boz para lo poder fazer. Et por esta razon que fueron poblados a fuero de pagar fons cada anno el regalengo e el abbadengo el primero dia de mayo. Et esto que lo lieva el prestamero que tiene la tierra denos del regalengo et ellos que nunca ovieron uso nin fuero en tiempo del rey don Ferrando nuestro avuelo nin de los otros reyes que fueron ant del de seer lamados para yr enfonsado nin dar fons sinon aquella a que fueron poblados salvo que la pagaron algunas vezes por fuerça en tiempo del rey don Alfonso nuestro padre que Dios perdone [e] en el nuestro. Et ellos seyendo pobre e non pudiendo venir mostrarlo al rey nuestro padre nin a nos, nin aviendo con quien, por esta rrazon que se hermava aquella tierra, enviaron nos pedir merçet que mandasse y lo toviesse por bien. Et nos por les fazer bien e merçet e por que se pueble mas la tierra para nuestro serviçio tenemos por bien e mandamos que d'aqui adelante non sean lamados para yr enfonsado nin paguen fonsadera sinon aquella a que fueron poblados pues non lo ovieron por fuero nin por uso en tiempo del rey don Ferrando nuestro avuelo nin de los otros reyes que fueron ante d'el como quier que la pecharon algunas vezes por fuerça en el tiempo del rey don Alfonso nuestro padre e en el nuestro fasta aqui.

Et vos non seades osados de les passar contra esta merçet que les non fazemos nin los demanden que vayan en fonsado nin que den fonsadera d'aqui adelante, ca qualquier quelo fizzlese pechar nos y a en pena mill maravedies de la moneda nueva e a los conçeios o aqui su boz tendra et demas mandamos a los conçeios e a los alcal-des e a los merinos de la merindat sobredicha que non sintades (*sic*) que ninguno les passe de aqui adelante contra esta merçet que les nos fazemos en ninguna manera. por cartas que non lieven que sean fechas ante nin despues d'esta. Et si alguna cosa les tienen tomado o preyndado por esta razon fazer gelo luego entregar sola pena sobredicha.

Et non fagades ende al si non a los cuerpos e a quanto que oviesedes nos tornariesemos por ello.

Et de esto les mandamos dar esta nuestra carta sellada con nuestro sello de cera colgado en que escriviemos nuestro nombre con nuestra mano.

Dada en Burgos, veynte e ocho dias de julio, era de mill e trezientos e treynta e dos annos.

Nos rey don Sancho.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, Carlos y LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (ed.), *La literatura en la época de Sancho IV: (actas del Congreso Internacional "La literatura en la época de Sancho IV", Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*, [Alcalá de Henares], Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá, 1996.

BENITO RUANO, Eloy, "El problema sucesorio de la Corona de Castilla a la muerte de Don Fernando de la Cerda" en *VII Centenario del infante don Fernando de la Cerda. Jornadas de Estudio, Ciudad Real, abril 1975: ponencias y comunicaciones*, [Ciudad Real], Instituto de Estudios Manchegos, 1976, pp. 217-225.

CUÑAT CISCAR, Virginia María, *Documentación medieval de la villa de Laredo, 1200-1500*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002.

- DÍAZ-MADROÑERO Y LÓPEZ DE PABLOS, Caridad, "El problema sucesorio a la muerte de don Fernando de la Cerda", en *VII Centenario del infante don Fernando de la Cerda. Jornadas de Estudio, Ciudad Real, abril 1975: ponencias y comunicaciones*, [Ciudad Real], Instituto de Estudios Manchegos, 1976, pp. 227-236.
- FERNÁNDEZ, Lorena, *Archivo de la Catedral de Santander*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994.
- FERNÁNDEZ-PÉREZ, Miriam, *Documentación inédita de Sancho IV (1284-1295) en el Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo)*. Trabajo de Fin de Máster inédito. RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Saulo (dir.), Santander, Universidad de Cantabria, 2017.
- FOULCHÉ DELBOSC, R., "Les Castigos e documentos de Sanche IV", *Revue Hispanique*, XV (1906), pp. 340-371.
- GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, "Tarifa y la política de Sancho IV de Castilla", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 74 (1919), pp. 418-426, [consulta: 20 de octubre de 2019], disponible: <http://www.cervantesvirtual.com/download/Pdf/tarifa-y-la-politica-de-sancho-iv-de-castilla-i-0/>
- GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, tomo III, 1928, [consulta: 20 de octubre de 2019], disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=4813>
- GARCÍA DE LA FUENTE, Arturo, "Los Castigos e documentos del rey don Sancho IV", *Religión y Cultura*, XXVI (1934), pp. 235-248 y 347-365; XVII (1934), pp. 315-322; XXVIII (1934), pp. 71-90 y 380-399, y XXIX (1935), pp. 27-41.
- GARCÍA FITZ, Francisco, *Relaciones políticas y guerra: la experiencia castellano-leonesa frente al Islam. Siglos XI-XIII*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002.
- GROUSSAC, Paul, «Le livre de Castigos e Documentos attribué au roi D. Sanche IV», *Revue Hispanique*, XV (1906), pp. 212-339.
- KINKADE, Richard, "Sancho IV: puente literario entre Alfonso el Sabio y Juan Manuel", *Publications of the Modern Languages Association of America*, 87 (1972), pp. 1039-1051, [consulta: 20 de octubre de 2019], disponible: https://www.jstor.org/stable/pdf/461181.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, "Castilla y la batalla del estrecho en torno a 1292: la toma de Tarifa", *Almoraima: Revista de Estudios Campogibaltareños*, 9 (1993), pp. 15-24, [consulta: 20 de octubre de 2019], disponible: <http://institutoecg.es/wp-content/uploads/2019/02/Almoraima9-Articulo1.pdf>
- LINEHAN, Peter, "The Accession of Alfonso X (1252) and the Origins of the War of the Spanish Succession", en LOMAX, Derek W. y MACKENZIE, David (eds), *God and Man in Medieval Spain. Essays in honour of J. R. L. Highfield*, Warminster, Aris and Phillips, 1989, pp. 59-79.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel, "La conquista de Tarifa y su defensa en tiempos de Sancho IV", *Al Qantir. Monografías y documentos sobre la historia de Tarifa*, 15 (2013), pp. 5-72, [consulta: 20 de octubre de 2019], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4696035.pdf>
- LÓPEZ VILLALBA, José Miguel, "Normas españolas para la transcripción y edi-

- ción de colecciones diplomáticas”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, 11 (1998), pp. 285-306, [consulta: 20 de diciembre de 2019], disponible: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFIII/article/download/3630/3487>
- MACDONALD, Robert A., “Alfonso the Learned and succession: A father’s dilemma” *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, XL, 4 (1965), pp. 647-653, [consulta: 20 de octubre de 2019], disponible: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.2307/2851402?mobileUi=0&>
- MEMORIAL histórico español. *Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1851-1963, [consulta: 20 de octubre de 2019], disponible: <https://archive.org/search.php?query=memorial+historico+espa%C3%B1ol&page=2>
- OSTOLAZA ELIZONDO, María Isabel, “La cancillería del infante don Sancho durante la rebelión contra su padre, Alfonso X el Sabio”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 16 (1989), pp. 305-317, [consulta: 20 de octubre de 2019], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/58211.pdf>
- SÁNCHEZ BELDA, Luis, *Cartulario de Santo Toribio de Liébana*, Madrid, Patronato Nacional de Archivos Históricos, 1948.
- SEGURA GONZÁLEZ, Wenceslao, “La fecha de la conquista de Tarifa por Sancho IV el Bravo”, *Aljaranda. Revista de estudios tarifeños*, 62 (2006), pp. 4-9, [consulta: 20 de octubre de 2019], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2125769.pdf>
- SERRANO Y SANZ, Manuel, “Fragmentos de un códice de los Castigos e documentos del rey Sancho IV”, *Boletín de la Real Academia Española*, XVII (1930), pp. 688-695.
- SOLÓRZANO TELECHEA, Jesús Ángel, *Patrimonio documental en Santander en los archivos de Cantabria: documentación medieval (1253-1515)*, Santander, Gobierno de Cantabria, 1998.
- VILLANUEVA, Jaime, “Documentos de la época de D. Sancho el Bravo”, en *Memorial histórico español. Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, Tomo III, Madrid, Real Academia de la Historia, 1852, pp. 421-468, [consulta: 20 de octubre de 2019], disponible: https://srio.ua.es/libros/BFilosofia/memorial_III/index.htm

El intercambio de retratos de Eduardo VI de Inglaterra e Isabel de Valois, una ocasión para la influencia artística entre las cortes

The exchange of portraits between Edward VI of England and Elisabeth of Valois, an opportunity for artistic influence between the two courts

Cruz María MARTÍNEZ MARÍN

Universidad de Cantabria

Departamento de Historia moderna y contemporánea

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo

Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

cruzmaria.martinez@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5608-7625>

Fecha de envío: 15/08/2019 Aceptado: 21/10/2019

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 305-316

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2019.sep.02.08>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación I+D del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad HAR2016-77254-P



Resumen: El viaje de obras de arte como regalos y de retratos con fines de alianza matrimonial entre las cortes, suscita preguntas a los historiadores del arte. Al ser piezas artísticas cabe preguntarse qué impacto pudieron causar estas obras en el reino vecino. El hallazgo de una misiva de Simon Renard, embajador francés, al emperador Carlos V en el Archivo General de Simancas, sugiriendo la presencia de un desconocido retratista italiano en Inglaterra, es lo que ha suscitado estas cuestiones.

Palabras clave: Retratos; Inglaterra; Francia; William Scrots; Guidotti; Tudor; Valois.

Abstract: Art historians have wonder about the delivery of artworks as gifts, as well as the journeys of portraits with matrimonial purposes in the context of marriage alliances between different courts. It is worth enquiring what impact could have had these works on the neighbouring kingdom, considering their artistic value. The finding of a letter from the French ambassador Simon Renard to the Emperor Charles V in the General Archive of Simancas suggests the presence of an unknown Italian portraitist in England, raising new issues on this topic.

Keywords: Portraits; England; France; William Scrots; Guidotti; Tudor; Valois.

1. INTRODUCCIÓN

Los enlaces matrimoniales entre distintas cortes suscitaban la creación y distribución de obras de arte. A veces se producen retratos que, aunque no están pensados para ser enviados, son encargados a artistas extranjeros. Este sería el caso de Antoine Trouv on, artista de corte de Leonor de Francia, que viaja a la corte lusa en 1542 y realiza all  varios retratos de la familia real por la ocasión del compromiso de Manuela de Portugal con el príncipe Felipe¹. En este mismo compromiso hallamos ejemplos de otros contactos artísticos, como es el caso del viaje de joyas, que Carlos V escoge personalmente para regalar a la Princesa, o incluso la compra de tapices, como Lope Hurtado sugiere que será necesario en una carta dirigida al Emperador².

El primer contacto en el que siempre pensamos es el casi obligado intercambio de retratos de los contrayentes, que podía suponer el viaje de obras de arte con tipologías o características de estilo distintas a lo que el receptor est  acostumbrado, y que podían tener un impacto positivo o negativo. Ejemplifica esta situación el retrato de Felipe II por Tiziano que recibe María Tudor en 1553 y que exige ésta misma tras el pacto, el cual era tan apreciado y valorado por María de Hungría que le pidió que le fuera devuelto. La Regente preocupada porque su prima la Reina de Inglaterra no estuviese preparada para la est tica italiana reciente, le da instrucciones sobre cómo apreciarlo, indicándole que no se puede ver de cerca sino de lejos y con una luz apropiada, "como han de verse los retratos de Tiziano". Era la primera vez que una obra de este artista llegaba a Inglaterra y pese a la preocupación de la Regente de los Países Bajos, fue muy bien recibido por la Reina de Inglaterra, la cual llegaría encapricharse enormemente del representado, antes de conocerlo, gracias a esta imagen³.

Previa a esta alianza y antes de que la reina Tudor llegase a gobernar, la corte inglesa pretendió otra muy distinta con Francia, a través de la tentativa de matrimonio entre el joven Eduardo VI y una aún más niña Isabel de Valois. Pese a que no llegó producirse tal enlace, la menc n del viaje de los retratos en una carta de Simon Renard a Carlos V nos suscita interrogantes, como cuáles habrían de ser estos retratos, cómo habrían sido recibidos y qué impacto artístico pudieron tener.

1 JORDAN GSCHWEND, Annemarie, "Antoine Trouv on, un portraitiste de Leonor d'Autriche récemment découvert", *Revue de l'Art*, 159 (2008), pp. 13-14.

2 Cobos a Carlos V (Valladolid, 7 agosto 1543) en FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (ed.), *Corpus documental de Carlos V. Tomo II: (1539-1548)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, p. 135.

3 DE GROOT, Wim (ed), *The Seventh Window: The King's Window donated by Philip II and Mary Tudor to Sint Janskerk in Gouda (1557)*, Hilversum, Verloren Publishers, 2005, p. 237.

2. EL INTERCAMBIO DE RETRATOS DE EDUARDO VI E ISABEL DE VALOIS

Simon Renard de Bermont, embajador imperial en Francia y asesor de Carlos V en las fechas que nos atañen, informaba cautelosamente al Emperador de cualquier movimiento que desatase sospechas. A la paz entre Francia e Inglaterra podía seguir una alianza, y por esta razón el 2 de abril de 1550 ya anuncia que “yo he hecho mi posible por aver la copia de la capitulacion de la paz entre Francia e Inglaterra para poder mas seguramente informar a v. m. de las condiciones y medios con que se ha hecho este concierto y concludo mas hasta agora no la he podido aver”⁴. No es hasta el 1 de septiembre cuando puede afirmar que los diálogos tras este tratado de paz han incluido una alianza matrimonial, y así cuenta al emperador:

“Siguiendo esta sospecha por le asegurar han hecho por gentes entremetidas proponer la aliança y casamiento del rey de Inglaterra y de la hija mayor del rey de Francia y el Vidoto ha pintado a la Reyna el retrato del rey de Inglaterra con un correo apostado y a la Reyna por el consiguiente ha hecho dar al dicho Vidoto por madama Verona aya de sus hijas el retrato de su hija mayor sacado al natural por una dama nombrada Ysabel que esta en servicio de la dicha Reyna, y debaxo desta abertura hablan de las condiciones del casamiento para se casar y juntar con el Reyno de Francia”⁵.

Como vemos, esta carta menciona explícitamente a ambos artistas, autores de los retratos. El primero un tal Vidoto, autor del retrato de rey Eduardo VI, y la segunda una dama al servicio de la reina, Isabel. Sin embargo, este documento, que es una traducción, entra en contradicción con la copia que se halla en el Archivo Estatal de Austria, o así parece suscitar la traducción al inglés recogida por el proyecto British History Online, ya que desafortunadamente no hemos podido acceder a la carta original en francés:

“Acting on these suspicions, they have tried to make themselves safe by making proposals, through third persons, for the alliance and marriage of their King and the eldest daughter of France. Guidotti (fn. 7) presented to the Queen a portrait of the King of England, recently brought over by a courier. The Queen made a return for the gift by sending Mme. Péronne, governess of the princesses, to the said Guidotti, with a portrait of her eldest daughter, drawn to the life by a young lady named Elizabeth, who is in the Queen’s service. Following upon these overtures, the conditions of the marriage are being discussed, and also the means of joining France and England in close confederation”⁶.

4 Archivo General de Simancas [en adelante AGS] EST, K, 1489, N^o 14, f. 1.

5 AGS, EST, K, 1489, B8, f. 1v.

6 Archivo Estatal de Austria, Imp. Arch. f. 28, ‘Spain: September 1550’, en TYLER, Royall (ed.), *Calendar of letters, despatches and state papers. Relating to the negotiations between England and Spain. Preserved in the archives at Vienna, Brussels, Simancas and elsewhere. Vol. 10, Edward VI, 1550-1552*, His Majesty’s Stationery Office, London, 1914, p. 171, disponible: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=msu.31293027025836&view=1up&seq=7>. También, British History



Fig. 1. *Eduardo VI*. Atribuido a William Scrots. 1546- 1547. Royal Collection. Londres

Según esta otra traducción, el tal Vidoto no sería el artista sino el portador que entregó el retrato. Gracias a este otro sobrenombre hemos podido identificar al italiano, el cual parece tratarse de Antonio Guidotti. Este agente no era otro que un merchante florentino especializado en la importación de artículos de lujo como tapices, especias exóticas y frutas, y en la exportación de estaño y peltre inglés, tela Hampshire y lana Costwold. Poseía conexiones entre centros mercantiles y de inteligencia europeos tales como Amberes, Brujas, Lyon y Roma. Así pues, estamos ante un mercader bien posicionado que actuó en secreto para cuestiones de inteligencia entre las cortes de Francia e Inglaterra⁷.

Online [consulta: 2 de agosto de 2019], disponible: <http://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/spain/vol10/pp167-181>.

7 EISENBICHLER, Konrad (ed.), *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, Farnham,



Fig. 2. *Isabel de Valois*. François Clouet. H. 1549. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019

Unos seis meses más tarde, en marzo del año siguiente, Simon Renard vuelve a contactar con el Emperador sobre este asunto, y menciona el retrato del Rey que posee la pequeña Isabel de Valois, señalando que la princesa “se para frente a él” sugiriendo pues que no se trata de una miniatura⁸. Ade-

Ashgate, 2001, p. 78.

8 “I can certify to your Majesty that the proposed marriage of the King of England with the Princess of France is being definitely discussed, and that the Constable has spoken of it and held communications upon it. It is also a fact that the Princess, who has had a portrait of the King placed in her chamber, often stands before it, and says to her mother the Queen: “I have wished good-day to the King of England, my lord”. ‘Spain: March 1551, 21-31’, en TYLER, Royall (ed.), *Calendar of letters...*, pp. 249-250; disponible: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=msu.31293027025836&view=1up&seq=317> y British History Online, [consulta: 2 de agosto de 2019], disponible: <http://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/spain/vol10/pp248-250>.

más, nuevos despachos de Corte emitidos al Emperador en 1551, revelan que Isabel de Valois estaba siendo entrenada para saludar al retrato del futuro Eduardo VI, el cual había sido colgado de manera que fuese visible desde su cama⁹, lo que nos confirma que se trata de un retrato de un formato mediano o grande.

Afortunadamente aún tenemos otra fuente documental más donde se menciona este intercambio de retratos. Se trata de una carta que John Dudley, primer duque de Northumberland y Earl of Warwick envía el 25 de julio de 1551 a Thomas Darcy, Lord Chamberlain. En ella de nuevo Guidotti se menciona únicamente como portador.

“1551, July 25. Otford. – Thes may be to signify unto your Lordship that aboute halffe yere or more paste at soche tyme as Guydot gave unto the Kinges Majestie a gylt cupphe also presentyd unto his highnes a pycteur of the lady Yzabell, the Frenche kynges doughter, with whome now the contract between the Kinges highnes and his majestie is begon to be made [...] for the laste day lookinge in a deske of myne I founde it there and marvelinge a while whose it shold be, it came to my remembraunce that at suche tyme as Guydot made the present of it to his majestie, his highnes delivered it to me and comandyd me to kepe it, thinkinge it my dutie to send it to his highnes with the consideration before rehearsed referringe the executing thereof to his majesties own apetyt”¹⁰.

No parece muy probable que Guidotti fuese el artífice, dado que no aparece ninguna referencia a actividades artísticas entre las tareas de su ajetreada vida, salvo la carta del 1 de septiembre de 1551. Teniendo en cuenta que sospechamos que esta misiva contiene un error de traducción y que hay otras referencias donde se le menciona solamente en la cuestión diplomática del intercambio, debemos descartarlo como el misterioso retratista italiano que consideramos en un inicio. El retrato en cuestión seguramente sea, como otros historiadores han sugerido¹¹, el de 1550 de William Scrots, quien ostentaba el título de pintor del Rey, sucediendo a Hans Holbein (Fig. 1)¹². Hay un pago a dicho artista en 1552 por “tres grandes tablas”, dos de las cuales fueron retratos de Eduardo VI¹³.

9 LANGDON, Gabrielle, *Medici Women: Portraits of power, love and Betrayal from the court of duke Cosimo I*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 119.

10 Great Britain, Royal Commission on Historical Manuscripts [LOMAS, Sophia Crawford], *Calendar of the Manuscripts of the Marquis of Bath Preserved at Longleat, Wiltshire*, Dublin, Printed for H. M. Stationery Off. by John Falconer, 1907, 2^o vol., pp. 11-12; disponible: https://archive.org/details/calendarofmanusc02grea_0/page/10

11 HOWARTH, David, *Images of rule: art and politics in the English Renaissance, 1485-1649*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1997, p. 94.

12 Wikipedia Commons [consulta 3 de agosto de 2019] disponible en: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3138919>

13 Véase la nota 11.



Fig. 3. *Enrique VIII, rey de Inglaterra*. Lucas Horenbout. H. 1526. Department of Prints and Drawings of the Louvre. París

Por otro lado, la carta de John Dudley antes mencionada nos sirve a para imaginar las dimensiones que, por su parte, tendría el retrato de Isabel de Valois, el cual debió de ser una miniatura, ya que acaba en un rincón de su escritorio. Tal cual fuera la técnica o el soporte, el pequeño retrato y la miniatura-retrato solían estar ligados a significados afectivos, tales como lealtad, amistad, devoción y amor¹⁴. Su tamaño asimismo resultaba propicio para un enlace que se estaba gestando en secreto, y sin embargo contrasta con el de Eduardo VI que, si fuese el de Scots, es más bien por su formato, un retrato de Estado, aunque no por ello sorprende ya que un enlace matrimonial era, al fin y al cabo, una cuestión política. Su supuesta autoría, “una dama llamada Isabel”, también parece bastante interesante. De ser así no sería descabellado, pensemos en otro conocido miniaturista flamenco, Lucas Horenbout, que trabajaba en ocasiones junto a su hermana Susanna Hornebout¹⁵. Sin

14 LLOYD, Stephen, “Intimate Viewing: The Private Face and Public Display of Portraits in Miniature and on Paper”, en LLOYD, Stephen y SLOAN, Kim, *The Intimate Portrait. Drawings, Miniatures and Pastels from Ramsay to Lawrence*, Londres, National Galleries of Scotland-British Museum, 2008.

15 JAMES, Susan, *The feminine dynamic in English art, 1485-1603: women as consumers, patrons*

embargo, la única miniatura conservada de Isabel de Valois de niña, conservada en la Royal Collection Trust, es sin duda alguna de François Clouet, pintor de corte francés (Fig. 2). Además de ser diestro miniaturista, el rostro del retrato coincide plenamente con uno de sus dibujos.

Se abren pues dos posibilidades, que el retrato se haya perdido, o que su autor fuese en efecto François Clouet y Simon Renard estuviera equivocado. El hecho de que Simon Renard sea, por lo demás, tan inexacto en la información proporcionada, inclina a pensar que el retrato es el que se conserva de François Clouet. El embajador falla en mencionar la copa de oro que la corte francesa envió junto con el retrato al Rey de Inglaterra, y es que no es extraño pensar que un miembro de la corte inglesa tuviera acceso a lo que estaba sucediendo con menos tamices que un entrometido embajador que trabajaba para Carlos V. Además, el segundo se apresura a contar la noticia meses después del suceso e Isabel es también el nombre de la prometida, lo que pudo haber dado lugar a la confusión. Por tanto, la opción de que el retrato fuese pintado por una diestra miniaturista desconocida de nombre Isabel, se agota por improbable ante la falta de más evidencias de su existencia, al menos de momento.

Si aceptamos la hipótesis de que el retrato sea el que hoy se conserva en la Royal Collection Trust, el formato y autor no serían en absoluto nuevos para Inglaterra. Es imposible no ponerlo en relación a otros tres retratos del mismo autor que Margarita de Angulema envió a Enrique VIII en nombre de Francisco I, rey de Francia. Los retratados eran el rey francés y sus dos hijos, Francisco y Enrique. Se ha especulado que quizá la finalidad de este regalo fuera persuadir a Enrique VIII de que alentase a las negociaciones entre la corte francesa y española para la liberación de los hijos del rey francés, retenidos como rehenes tras la Batalla de Pavía en 1525¹⁶. Los regalos solían perseguir un favor, o se emitían con la esperanza de que el receptor hiciera lo mismo y obtener así nuevas piezas de arte¹⁷. Si lo que se esperaba era un favor político, no parece que el mensaje fuese interpretado de esta manera ya que el rey de Inglaterra responde enviando la misma cantidad de miniaturas y además muy semejantes, que representaban a sí mismo (Fig. 3)¹⁸, Catalina

and painters, Londres, Routledge, 2017, p. 242.

16 HEARD, Kate; WHITAKER, Lucy y SCOTT, Jennifer Anne, *The Northern Renaissance: Dürer to Holbein*, Londres, Royal Collection Publications, 2011.

17 BIEDERMANN, Zoltán; Anne GERRISEN, Anne y RIELLO, Giorgio (eds.), *Global Gifts: The Material Culture of Diplomacy in Early Modern Eurasia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 26.

18 Wikipedia Commons [consulta 17 de septiembre de 2019] disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Horenbout_-_Henry_VIII,_King_of_England_-_WGA11741.jpg

de Aragón y la Princesa María, atribuidos a Lucas Horenbout, artista flamenco de la corte inglesa.

En cuanto a la similitud de las miniaturas entre sí, procedentes de distintas cortes, es dudoso que podamos hablar aquí de influencia, ya que la tipología que ambos utilizan deriva de los medallones de manuscritos iluminados de tradición flamenca, origen de ambos artistas. Sin embargo, sí parece un hecho relevante que casi veinticinco años más tarde se utilice el mismo formato y mismo autor para un nuevo intercambio diplomático de retratos, el del compromiso de Isabel de Valois y Eduardo VI. Teniendo en cuenta que en Inglaterra Hans Holbein continuó desarrollando este tipo de miniatura retrato, podría tratarse de un intento de que la imagen de la princesa se integrase simbólicamente en la dinastía de la que habría de formar parte, al encajar perfectamente entre las imágenes de la familia real inglesa. Sea cual fuere la intención está claro que sus receptores no debieron estar muy impresionados, ya que el destino del retrato fue el escritorio de John Dudley, quien lo guardó en su escritorio, y donde al parecer quedó casi olvidado. Un destino un poco frío para un retrato en miniatura de una prometida, que en cambio invitaba a ser un objeto que se mantuviese cerca del receptor por las connotaciones afectivas e íntimas de las que está cargado el formato, al menos en este tipo de fines¹⁹. En cambio, el retrato de Eduardo gustó mucho a la princesa²⁰.

Despertar el entusiasmo de la pequeña no es significativo, pero sí que lo es la posibilidad de que la recepción de éste pueda haber sido la causante del reclamo de William Scrots a la corte francesa. Si estos eventos tuvieron lugar en septiembre de 1550, en enero de 1551, Jehan Scheyfve -Embajador imperial en Inglaterra-, menciona el regreso de un noble rehén francés, François de Vendôme. Según Scheyfve, este soldado y cortesano vuelve habiendo obtenido permiso para llevar consigo al pintor del Rey de Inglaterra, posición que había obtenido William Scrots. El motivo del viaje a la corte francesa era ejecutar retratos del rey de Francia y otros grandes personajes, lo cual dice, hizo suponer a algunos, que le pedirían pintar asimismo “a la hija de Francia o a la Reina de Escocia”²¹. Sin duda esta petición complacida forma parte de las relaciones diplomáticas que ambas cortes estaban fomentando tras el acuerdo alcanzado, pero no deja de llamar la atención que sea Scrots

19 KOOS, Marianne, “Concealing and Revealing Pictures in ‘Small Volumes’: Portrait Miniatures and their Envelopes”, *Espacio Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 6 (2018), pp. 33-54.

20 OWEN, Geraint Dyfnallt, *Calendar of the Manuscripts of the Marquis of Bath Preserved At Longleat, Wiltshire*, vol. 2, Londres, HM Stationery Office, 1980.

21 AUREBACH, Erna, “Notes on Some Northern Mannerist Portraits”, *Burlington Magazine*, 91, 577 (1949), pp. 218-222.

el seleccionado para pintar nuevos retratos cortesanos de miembros de la familia real francesa tras haber contemplado su trabajo con el retrato del Rey Eduardo VI escasos meses antes. Es curioso que el retrato en sí no fuese tan venerado como su autor, ya que, para sorpresa de todos, a la muerte de Eduardo los franceses devolvieron la obra²².

Este ejemplo de influencia no es único en el panorama diplomático del siglo XVI. Aún no sabemos cómo William Scrots captó la atención y fue reclamado por la corte inglesa, quizá es debido a otro regalo diplomático, ya que hasta que viaja en 1537 aparece como pintor de corte de María de Hungría²³. Es curioso así mismo que la corte francesa reclamase a este artista, teniendo ya a un retratista muy prolífico y al igual que Scrots, de orígenes flamencos, François Clouet. Quizá lo que entusiasmó del retrato de Eduardo VI fue el formato de cuerpo entero, una nueva forma de retrato cortesano que vemos por primera vez en Jacob Seisenegger, que continúa William Scrots y que es perfeccionada y difundida por Tiziano²⁴. O tal vez se deba a otros motivos, ya sean la ambición de obtener nuevos pintores que eran considerados destacables, o por un desarrollado gusto por artistas flamencos. Lo que es seguro es que son varios los artistas que viajaban de un lugar a otro reclamados o recomendados por otras cortes, y mucho queda aún por hacer sobre la recepción e influencia artística que los retratos -y otros regalos diplomáticos de carácter artístico- pudieron tener en las cortes europeas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMSTRONG, Nancy, *Jewellery: an historical survey of British styles and jewels*, Cambridge, Lutterworth Press, 1973.
- AUREBACH, Erna, "Notes on Some Northern Mannerist Portraits", *Burlington Magazine*, 91, 577 (1949), pp. 218-222.
- BIEDERMANN, Zoltán, Anne GERRISEN, Anne y RIELLO, Giorgio (eds.), *Global Gifts: The Material Culture of Diplomacy in Early Modern Eurasia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- DE GROOT, Wim (ed.), *The Seventh Window: The King's Window donated by Philip II and Mary Tudor to Sint Janskerk in Gouda (1557)*, Hilversum, Verloren Publishers, 2005.
- EISENBICHLER, Konrad (ed.), *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, Aldershot, Ashgate, 2001.

22 ARMSTRONG, Nancy, *Jewellery: an historical survey of British styles and jewels*, Cambridge, Lutterworth Press, 1973, p. 87.

23 STRONG, Roy, *The English Icon: Elizabethan & Jacobean Portraiture*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1969, p. 69.

24 ZETTELMEYER, María Kusche, "La influencia de Jakob Seisenegger (1505-1567) en la retratística española del siglo XVI", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (ed.), *El arte foráneo en España: Presencia e influencia*, Vol. 9, Madrid, Editorial CSIC, 2005, p. 281.

- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (ed.), *Corpus documental de Carlos V. Tomo II: (1539-1548)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Great Britain, Royal Commission on Historical Manuscripts [LOMAS, Sophia Crawford], *Calendar of the Manuscripts of the Marquis of Bath Preserved at Longleat, Wiltshire*, Dublin, Printed for H. M. Stationery Off. by John Falconer, 1907, 2^o vol., pp. 11-12; disponible: https://archive.org/details/calendarofmanusc02grea_0/page/10
- HOWARTH, David, *Images of rule: art and politics in the English Renaissance, 1485-1649*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1997.
- JAMES, Susan, *The feminine dynamic in English art, 1485-1603: women as consumers, patrons and painters*, Londres, Routledge, 2017.
- JORDAN GSCHWEND, Annemarie, "Antoine Trouvéon, un portraitiste de Leonor d'Autriche récemment découvert", *Revue de l'Art*, 159 (2008), pp. 11-20.
- KOOS, Marianne, "Concealing and Revealing Pictures in 'Small Volumes': Portrait Miniatures and their Envelopes", *Espacio Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 6 (2018), pp. 33-54.
- LANGDON, Gabrielle, *Medici Women: Portraits of power, love and Betrayal from the court of duke Cosimo I*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- LLOYD, Stephen, "Intimate Viewing: The Private Face and Public Display of Portraits in Miniature and on Paper", en LLOYD, Stephen y SLOAN, Kim, *The Intimate Portrait. Drawings, Miniatures and Pastels from Ramsay to Lawrence*, Londres, National Galleries of Scotland-British Museum, 2008.
- HEARD, Kate, WHITAKER, Lucy y SCOTT, Jennifer Anne, *The Northern Renaissance: Dürer to Holbein*, Londres, Royal Collection Publications, 2011.
- OWEN, Geraint Dyfnallt, *Calendar of the Manuscripts of the Marquis of Bath Preserved At Longleat, Wiltshire*, vol. 2, Londres, HM Stationery Office, 1980.
- STRONG, Roy, *The English Icon: Elizabethan & Jacobean Portraiture*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1969.
- TYLER, Royall (ed.), *Calendar of letters, despatches and state papers. Relating to the negotiations between England and Spain. Preserved in the archives at Vienna, Brussels, Simancas and elsewhere. Vol. 10, Edward VI, 1550-1552*, His Majesty's Stationery Office, London, 1914, disponible: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=msu.31293027025836&view=1up&seq=7>
- ZETTELMEYER, María Kusche, "La influencia de Jakob Seisenegger (1505-1567) en la retratística española del siglo XVI", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (ed.), *El arte foráneo en España: Presencia e influencia*, Vol. 9, Madrid, Editorial CSIC, 2005, pp. 281-293.

La salud reproductiva en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio: una visión desde el ámbito médico

Reproductive health in the Cantigas de Santa María of Alfonso X of Castile: a view from the medical scope

José Ramón de MIGUEL SESMERO

Universidad de Cantabria

Facultad de Medicina

migueljr@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4182-2003>

Fecha de envío: 3/07/2019. Aceptado: 21/10/2019

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 317-348

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2019.sep.02.09>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: Con el objetivo de tener una aproximación a la situación obstétrica y a la salud reproductiva del siglo XIII, se analizan las Cantigas de Santa María de Alfonso X en las que se relatan hechos obstétricos y ginecológicos, como esterilidad, embarazo y parto complicado con riesgo de muerte materna, muerte fetal, infanticidio, partos por cesárea, defectos congénitos y lactancia.

Palabras clave: Cantigas de Santa María; Alfonso X; Castilla; salud reproductiva; Edad Media; embarazo; parto.

Abstract: The Cantigas de Santa Maria of Alfonso X are analysed concerning the obstetric situation and reproductive health of the thirteenth century. Following this approach, obstetric and gynaecological facts are reported, such as sterility, pregnancy and complicated delivery with risk of maternal death, foetal death, infanticide, caesarean deliveries, congenital defects and breastfeeding.

Keywords: Cantigas de Santa María; Alfonso X; Castile; reproductive health; Middle Ages; pregnancy; childbirth.

1. INTRODUCCIÓN

Se ha considerado que el gran trabajo poético del rey Alfonso X son las *Cantigas de Santa María (Cantares en loor de Santa María)*, obra que compila los milagros de Santa María, escritos en verso y con sus partituras musicales. Un magno trabajo, en definitiva, para “alabanza y honor de Santa María”¹.

1 LÓPEZ SERRANO, Matilde, *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1980, p. 13. Importante estudio de las Cantigas, con excelentes imágenes. También la reciente edición de las Cantigas, FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dir. y coord.), edición crítica de FIDALGO FRANCISCO Elvira, *Alfonso X Rey de Castilla, 1221-1284, Las Cantigas de Santa María: Códice Rico, Ms, T-I-1*, Real

Para preparar esta obra, el rey coordinó un equipo de expertos colaboradores (poetas, músicos, trovadores, pintores), estimándose su realización entre los años 1257 y 1283². El resultado es un cancionero Marial, una excelente colección de 427 canciones³, escritas en galaico portugués, con demostrativos e interesantes miniaturas que son, una ventana al pasado, al siglo XIII, pues nos permiten conocer la sociedad medieval en general y de forma específica, en la Península Ibérica. Las Cantigas representan una de las colecciones líricas y musicales más importante del siglo XIII, así como el documento más valioso de la música medieval española⁴.

Las Cantigas expresan el culto, devoción y gratitud a María, pues interviene en la vida diaria de las gentes, hombres y mujeres, soluciona sus dificultades, cura enfermedades y resuelve sus desdichas mediante actuaciones milagrosas. Pero también interviene solucionando y ayudando en problemas de salud relacionados con la reproducción. Este es precisamente, el objetivo de este trabajo: un estudio de las narraciones de las Cantigas que hacen referencia a la salud reproductiva, y de este modo poder conocer determinados aspectos de índole obstétrico y ginecológico (esterilidad, embarazo, parto, cesárea, posturas maternas en el parto, defectos congénitos, lactancia), en el siglo XIII, y estudiar estos hechos a la luz de los conocimientos actuales obstétrico-ginecológicos. Se presenta por lo tanto un estudio desde el ámbito médico y específicamente obstétrico-ginecológico. Algunos autores también han estudiado, desde un punto de vista médico, las Cantigas en las que María interviene en los procesos reproductivos, como Usandizaga⁵, González

Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional - Testimonio Compañía Editorial, 2011, 2 vols. Así mismo, en *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*, Center for the study of Cantigas de Santa Maria, Oxford, disponible: <http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=keywords>

2 MONTROYA, Jesús (ed.), *Cantigas*, Madrid, Cátedra, 2016, pp. 13-89.

3 METTMANN, Walter (ed.), *Cantigas de Santa María. Alfonso X el Sabio*, Madrid, Castalia, 1988, vol. I, pp. 7-49. Excelente trabajo que reúne 427 Cantigas en galaico portugués. Según expone Mettman, la colección de las cantigas fue muy estimada por el rey, pues estando enfermo, y cuando el cuidado médico ya no parecía suficiente, ordenó traer el libro de las Cantigas para recobrar la salud.

4 Aparte del texto de Mettmann, HOPPIN, Richard Halowell, *La música medieval*, Madrid, Akal, 1991, pp. 334-340. También, POLO PUJADAS, Magda, *Historia de la música*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2016, pp. 40-41.

5 USANDIZAGA, Manuel, "De los traductores de Toledo a Alfonso el Sabio", en USANDIZAGA, Manuel, *Historia de la Obstetricia y Ginecología en España*, Santander, 1944, pp. 35-43. Este autor cita un estudio de CONTRERAS POZA, Luis, "Algunas ilustraciones de las Cantigas de Santa Maria del Rey Sabio, relacionadas con la Obstetricia", *Actas de Obstetricia y Ginecología*, I (1936), pp. 74-77.

Navarro⁶. Otros autores y autoras, han abordado estos mismos temas, pero desde un punto de vista preferentemente histórico, como Thomaset (1992)⁷, Arroñada (2004)⁸, Quiroga⁹, González Hernando (2009)¹⁰, Gómez¹¹ (2018), entre otros, y que se citan en la bibliografía.

2. OBJETIVOS. MATERIAL Y MÉTODO

El objetivo del trabajo es analizar los aspectos concernientes a la salud reproductiva, que constituyen los argumentos de determinadas Cantigas de Santa María, buscando una aproximación a la realidad obstétrica y ginecológica del siglo XIII, tanto en la Península Ibérica como en Europa, e interpretando los hechos narrados desde el punto de vista médico actual. Para seleccionar el material de estudio se han utilizado algunas monografías y antologías publicadas sobre las Cantigas de Santa María, al objeto de conocer los textos en galaico portugués, con su traducción y los argumentos, seleccionando los textos de ámbito reproductivo.

Partimos de la edición de Walter Mettmann¹² que analiza los cuatro códices:

De la Iglesia de Toledo (To), o códice de Toledo (Biblioteca Nacional de España).

Códice Escorialense (E), códice de los músicos, con signatura (j.b.2) (Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial).

Códice T-I-1 o Códice Rico, (Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial).

Códice de Florencia (F) Biblioteca Nazionale de Florencia.

6 GONZÁLEZ NAVARRO, Gabriel, *Historia de la Obstetricia y Ginecología Española*, Madrid, Habe Editores, 2006, T. I, pp. 59-99.

7 THOMASET, Claude, "La naturaleza de la Mujer", en DUBY Georges y PERROT Michelle (dir), *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992, T. 2 (KLA-PISCH-ZUBER, Christine (dir), pp. 62-69.

8 ARROÑADA, Silvia, "El mundo infantil en tiempos de Alfonso el Sabio", en *Estudios de historia de España*, 6 (2004), pp. 25-40.

9 QUIROGA, Laura Cecilia, "De la concepción al nacimiento: la maternidad en las Cantigas de Santa María", *Temas Medievales*, Buenos Aires, Universidad de Córdoba, Argentina, 13 (2005), pp. 173-184.

10 GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, "Posiciones fetales, aborto, cesárea, e infanticidio: un acercamiento a la ginecología y puericultura hispánica a través de tres manuscritos medievales", *Miscelánea medieval murciana*, 33, (2009), pp. 99-122.

11 GÓMEZ, Agustín, "Sobre partos, parteras y mujeres gestantes: una visión a través de la iconografía románica", en HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.), *Arte y Sexualidad en los siglos del Románico: imágenes y contexto*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real del Patrimonio Histórico, 2018, pp. 182-185.

12 METTMANN, Walter (ed.), *Cantigas de Santa María...*, 1988, vol. I, pp. 25-40.

La segunda monografía utilizada es la edición de Jesús Montoya, que expone 39 cantigas, con un comentario en castellano, y algunas cantigas profanas¹³. La edición de José Filgueira Valverde, aporta 200 cantigas con su traducción al castellano y abundantes e interesantes notas¹⁴, y la antología de Antonio Solalinde¹⁵, que ofrece algunas cantigas, 14 en total, con un prólogo y un resumen de otras obras. Recientemente, en el año 2011, la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de el Escorial ha patrocinado una edición en dos volúmenes del Códice Rico de Las Cantigas citada arriba.

Hemos seguido la edición de Walter Mettmann como guía y referencia para analizar inicialmente las 427 Cantigas, y entresacar las que configuran el material de trabajo. Es pues la edición de referencia para este trabajo. Se han estudiado los textos y las miniaturas de las Cantigas que hacen referencia a la salud reproductiva, y a continuación se exponen sus características.

2. 1. Textos

En el apartado de salud reproductiva (esterilidad, embarazo, parto, lactancia) se han estudiado las cantigas que hacen referencia a los siguientes temas médicos:

Esterilidad.

Muerte fetal.

Parto complicado, con riesgo materno.

Embarazo, parto e infanticidio.

Posturas maternas en el parto.

Parto milagroso con cesárea.

Defectos congénitos.

Beneficios de la leche materna, de la lactancia, y los usos milagrosos de la leche de Santa María.

2. 2. Miniaturas

Se han solicitado a la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, las miniaturas del códice con la signatura T-I-1, que corresponden a las Cantigas números 7, 17, 89, 118, y 184, consideradas representativas de los temas a tratar. Al pie de cada figura se expresa la cantiga a la que corresponde, la procedencia (Biblioteca del Real Monasterio de el Escorial), y la autori-

13 MONTOYA, Jesús (ed.), *Cantigas...*

14 FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María*, Castalia, Madrid, 1985.

15 SOLALINDE, Antonio G., *Antología de Alfonso X El Sabio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, pp. 23-63.

zación para su publicación, otorgada por escrito para este estudio, por el Patrimonio Nacional.

3. SALUD REPRODUCTIVA

Se han seleccionado 21 cantigas que hacen referencia a temas reproductivos y se describen incluyéndolas en los apartados correspondientes que ya han sido citados en el epígrafe 2. 1. Se inicia cada Cantiga, con su número de orden y enunciado en galaico portugués, siguiendo la edición de Walter Mettmann, y se añade un resumen de su argumento en castellano, utilizando para ello, las traducciones de José Filgueira Valverde.

3. 1. Esterilidad

Se han encontrado 3 cantigas que hacen referencia a la esterilidad. Son las cantigas 21, 43 y 171:

Cantiga 21. “Esta é como Santa Maria fez aver fillo a hũa moller manya, e depois morreu-lle e ressocitou-llo”. Trata sobre una mujer que no tenía hijos y por ello, con gran sentimiento, pidió ayuda a Santa María. Quedó gestante y a su tiempo nació el hijo. Pero el niño nada más nacer, debido a unas fiebres, falleció. La madre llorando, pidió a Santa María un milagro, que le fue concedido al instante, pues resucitó al niño.

Cantiga 43. “Esta é de como Santa Maria resucitou un menyo na ssa Eigreja de Salas”. Trata de un hombre de Daroca que no tenía hijos con su mujer, a la que mucho quería. El marido rogó a la Gloriosa y luego, la pareja marchó en peregrinación a Santa María de Salas (Huesca). Allí hicieron una promesa a Santa María, y al poco de haber regresado a Daroca, la mujer ya se sintió gestante (“ela se sentiü prennada”). Y a su tiempo tuvo al niño. Pero no cumplieron la promesa y el niño tuvo unas fiebres y después, falleció. Con gran tristeza los padres llevaron el niño a Salas donde Santa María le resucitó después de 6 días ya muerto.

Cantiga 171. “Cómo hũa moller de Pedra-Salze ya con seu marido a Salas e perdieron un fillo pequeno en un rio e foron a Salas e achárono vivo ant’ o altar”. Un matrimonio que no podía tener hijos, prometieron ir a Salas. Su ruego fue atendido. Pero cuando hicieron una peregrinación, ya con su hijo de corta edad, este se cayó del rocín, al pasar por un río. Dándole por perdido y con gran tristeza, los padres se acercaron a Salas para rogar a Santa María. Cuando llegaron a la Iglesia, vieron a su hijo vivo ante el altar.

En estas tres cantigas llama la atención los términos con los que se expresa la preocupación de las parejas por no conseguir descendencia. En la Cantiga 21, una mujer al no tener hijos se lamenta profundamente, en la Can-

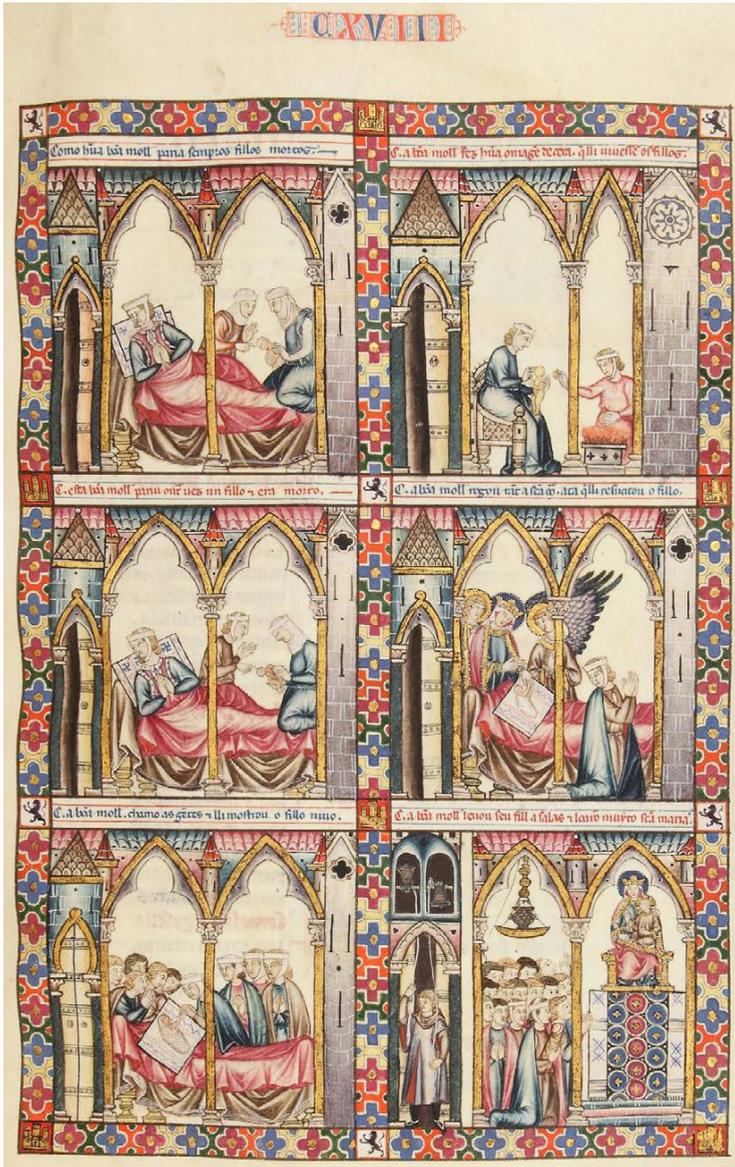


Fig. 1. *Cantiga 118*. Códice T-I-1, 168r. Patrimonio Nacional

tiga 43, es un hombre quien se entristece, porque no tenía hijos con su mujer a la que amaba mucho, y en la *Cantiga 171*, un hombre ruega a Santa María para poder tener hijos. La maternidad como expresa Claudia Opitz¹⁶, era de gran importancia en la vida de la mujer medieval, pues “concebir y educar

16 OPITZ, Claudia, “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)”, en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (dir), *Historia de las mujeres...*, T. 2, pp. 343-344.



Fig. 2. Cantiga 89. Códice T-I-1, 131r. Patrimonio Nacional

a los hijos e hijas era la profesión de las esposas". Tomas de Aquino en una frase criticada¹⁷, expone que la presencia de la mujer en la creación, solo se justifica para contribuir a la reproducción:

17 Citado por OPITZ, Claudia, "Vida cotidiana de las mujeres...", pp. 344-345.

“fue necesario crear a la hembra como compañera del hombre, en la única tarea de la procreación, [...] pues para el resto, el hombre encontrará ayudantes más validos en otros hombres y a ella solo la necesita en la procreación”.

La sociedad medieval consideraba que Dios había creado a la mujer con este único propósito. Un buen matrimonio incluía hijos y una mujer era buena esposa, si los tenía. Aún en el siglo XIII no era infrecuente que se quisiera repudiar a una mujer por no haber tenido hijos¹⁸, pero la Iglesia se esforzó para evitar estas actuaciones. De hecho, no tener descendencia no era causa de disolución para la Iglesia¹⁸. De la existencia de hijos, dependía en la nobleza, la herencia, bienes familiares, y el estatus de poder. En la sociedad campesina, la descendencia era también importante para el sostenimiento familiar. La medicina medieval buscó las causas de la esterilidad basándose en los conocimientos médicos del momento. Los remedios empleados para curar estas situaciones, incluían también el rezo sincero, como propugnaba Hildegarda de Bingen¹⁹, la promesa de peregrinación a santos lugares, oraciones y ofrendas, pero también otras actuaciones que no eran bien vistas por la Iglesia (remedios mágicos, rituales, ceremonias); se recomendaban baños, con plantas aromáticas, baños en fuentes y ríos, y cambios en la alimentación. También se argumentaba la influencia negativa de los astros.

Actualmente se define fecundidad, como la posibilidad que tiene una pareja de concebir²⁰. Ahondando en esta definición, se utiliza más el concepto de fecundidad media, considerada como la tasa de embarazos de una muestra de parejas, durante el primer ciclo de relaciones sexuales completas y sin protección. Se admite que una pareja joven, y sin patología conocida, tiene una fecundidad media del 30%. Pero para hablar de esterilidad, un ciclo no es suficiente en la práctica clínica diaria, por lo que se considera actualmente que una pareja es estéril, cuando en un lapso de tiempo de 12 ciclos de relaciones sexuales sin protección, no se consigue una gestación. En 12 ciclos de relaciones sexuales, una pareja fértil tiene una tasa de embarazo del 90%. Actualmente la frecuencia de parejas estériles es del 10- 15%. La etiología que explica la esterilidad es plurifactorial, tanto por causa femenina como masculina (patología orgánica y funcional del aparato reproductor). La esterilidad de causa femenina representa el 50-55% de los casos de esteri-

18 OTIS-COUR, Leah, *Historia de la pareja en la Edad Media: placer y amor*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2000, pp. 51-52. También en, OPITZ Claudia, “Vida cotidiana de las mujeres...”, p. 346; MORAL DE CALATRAVA, Paloma, “Sexo, salud y sacramento. Las relaciones sexuales y la salud de las mujeres en la Edad Media”, *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 16, 2 (2009), pp. 235-262.

19 Citado por OPITZ Claudia, “Vida cotidiana de las mujeres...”, pp. 346.

20 FUENTE, Pedro de la, FUENTE Laura de la, SÁNCHEZ CORRAL Francisco, “Esterilidad”, en USANDIZAGA, José Antonio y DE LA FUENTE, Pedro, *Obstetricia y Ginecología*, Madrid, Marbán Libros, 2011, pp. 834-841.

lidad de la pareja, y la contribución masculina representa aproximadamente el 50% de los casos.

En la Edad Media, la esterilidad en el matrimonio conducía a la esposa a una situación muy difícil, pues se consideraba por lo general, que la causa era femenina, no del varón (salvo los casos muy determinados y evidentes de impotencia).

3. 2. Muerte fetal

La Cantiga que se describe a continuación, hace mención a nacimientos de fetos muertos, a la muerte fetal.

Cantiga 118. “Como Santa Maria reucitou en Saragoça un minyo que levaron morto ant’ o seu altar”. (Fig 1). En Zaragoza vivía una mujer que siempre paría hijos muertos. Este era la causa de malestar o discusión con su marido. Ya había tenido un “mal parto” tres veces antes. En su cuarto embarazo, ofreció a la Virgen un muñeco de cera, que pagó de su dinero. Pero llegó el momento del parto y también parió un hijo muerto. Con lágrimas rogó a Santa Maria y dijo: “Sennor que farey?, pois est’ é morto, nunca vivirey con meu marido”. Y tanto rogó, que después halló vivo al niño. Con alegría llamó a su marido y ambos fueron a llevar al niño a Salas, ante el altar.

En la actualidad se considera muerte fetal²¹ cuando el feto fallece en el útero antes de su completa expulsión o extracción. Se clasifica en muerte ante parto (durante el embarazo) y muerte intraparto (es decir durante el parto, pero antes de la expulsión del feto). La muerte fetal ante parto acaecida antes de la 22 semana de gestación, se considera como aborto. Tal vez el término empleado en la Cantiga “mal parto”, pueda referirse a abortos.

La muerte fetal ha sido, es y será siempre un trágico acontecimiento personal y socio familiar. En el siglo XIII, se podía considerar como el fracaso de la mujer para tener hijos vivos. La muerte fetal pudo ser entendida como el castigo por un pecado cometido. Indudablemente estas circunstancias tuvieron una repercusión tanto en lo personal (en la mujer), cómo en el ámbito familiar, pues tal y como se narra en la Cantiga, podía condicionar situaciones tensas en el matrimonio. Por ello, en esta cantiga y al producirse una muerte fetal por cuarta vez, la mujer se dirigió a Santa María “*chorando dos seus ollos*” diciendo, “*nunca vivirey con meu marido*”. En el siguiente texto²²,

21 MIGUEL SESMERO, José Ramón de, “Terminología obstétrica. Índices clínico estadísticos”, en MIGUEL SESMERO, José Ramón de, *Principios de medicina materno fetal*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2018, pp. 27-33.

22 Citada por OPITZ, Claudia, “Vida cotidiana de las mujeres...”, p. 348.

que no pertenece a las Cantigas, se puede entender la desesperación y tristeza de la madre ante el nacimiento de un hijo muerto:

“encontré a mi segundo hijo muerto en mi cama...empecé a gritar y a llorar por él [...] su cuerpo no se movía...sentí una gran tristeza y un gran dolor [...] porque mi hijo estaba muerto como mi anterior hija, por lo que rogué a Santa Margarita”

La misma autora²³, relata el siguiente texto, sobre el dolor de una madre al perder a su hijo fallecido en accidente:

“se lamentaba de tal modo y su dolor era tan grande, que todos los que la rodeaban comenzaron a llorar”.

Otro problema es lo que la ciencia médica de aquel siglo consideraba como causa de la muerte fetal. Para explicar este hecho, la medicina medieval argumentaba diversas causas, como, la enfermedad del útero, los vómitos excesivos, las diarreas, el clima (relámpagos), los golpes fortuitos o intencionados (maltrato)²⁴ o los pecados cometidos, las promesas no cumplidas, la mala vida, o la actuación de espíritus diabólicos, y por ello, se realizaban las mismas plegarias, promesas o peregrinaciones que se empleaban para curar la esterilidad, y poder evitar o remediar esta difícil situación²⁴. Incluso si la relación sexual en el matrimonio, se acompañaba de deleite, o adoptando posturas indebidas, o bien fue realizada en los días prohibidos, podía ocasionar una malformación del hijo o su muerte²⁴. En esta Cantiga se presenta un muñeco de cera ante la mujer parturienta (Fig. 1) con la pretensión de desviar la atención de los espíritus malignos y facilitar el nacimiento. Entre la población musulmana, para asistir el parto de la mujer que había perdido varios hijos, se intentaba engañar a los espíritus o genios malvados, haciendo que el hijo-hija naciera a través de un tiesto roto (el hijo nacía por “la brecha del tiesto, no de la mujer”)²⁵.

En la Figura 1, la mujer está asistida por dos comadronas, también denominadas “llevadoras o sabidoras”. Muchas llevadoras eran judías. En la segunda viñeta de la segunda columna, se observa que el hijo nace muerto; la madre ruega a Santa María, pero después vuelve la cabeza, posiblemente al percatarse que el hijo está vivo. Si en el parto se producían complicaciones, se avisaba en última instancia al cirujano para extraer el feto, y con frecuen-

23 Citada por OPITZ, Claudia, “Vida cotidiana de las mujeres...”, p. 348.

24 MORAL DE CALATRAVA, Paloma, “El aborto en la literatura médica Castellana del siglo XVI”, *Dynamis: Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*, 26 (2006), pp. 39-68; en referencia a determinadas causas de aborto, como enfermedades diversas, traumatismos y maltrato. También, sobre la influencia de los pecados en la gestación, las relaciones sexuales y la influencia diabólica, ver GÓMEZ, Agustín, “Sobre partos, parteras...”, p. 171. Para la Iglesia, en el matrimonio, se debía dejar de un lado “todo tipo de satisfacción”, pues la concupiscencia, y el coito en días prohibidos, podía ocasionar la muerte fetal.

25 GONZÁLEZ NAVARRO, Gabriel, *Historia de la Obstetricia...*, pp. 59-99.

cia se extraía el feto muerto mediante instrumentos quirúrgicos, lo que en Obstetricia se denominó embriotomía o fetotomía, prácticas ya, afortunadamente abandonadas en la actualidad. Con estos procedimientos, la mortalidad materna sería elevadísima (desgarros del aparato genital, hemorragia e infección, así como lesiones residuales).

En la actualidad conocemos mejor las causas de la mortalidad fetal. Sabemos que la mortalidad fetal se relaciona con la edad materna (más de 35 años), la condición socioeconómica, con la patología materna y la patología fetal. Hasta el 60% de las muertes fetales se producen antes del parto²⁶. Para poder explicar en la actualidad el nacimiento reiterado de fetos muertos como figuran en la Cantiga 118, (véase también Cantiga 184, referida más adelante), pueden considerarse situaciones o condiciones patológicas permanentes de la madre o en la pareja.

3. 3. Parto difícil o complicado (riesgo de muerte)

Las cuatro Cantigas siguientes, hacen referencia a problemas y complicaciones del parto.

Cantiga 89. “Esta é como hũa judea estaba de parto en coita de morte, e chamou Santa Maria e logo a aquela ora foi libre” (Fig. 2). Una mujer judía que estaba de parto, estaba en peligro de muerte, pero rezando a Santa María, pudo parir felizmente. Las parteras judías que la asistían, al ver que invocaba a Santa María, la consideraron hereje y renegada y la dejaron sola.

Cantiga 86. “Como Santa Maria livrou a moller prenne que non morresse no mar e fez-lle aver fillo dentro nas ondas”. Se relata un milagro en Mont Saint-Michel (“na terra que chaman Bretanna Mayor”). Allí estaba dedicada una ermita a san Miguel. Pero nadie podía entrar ni salir de la iglesia, si no bajaba la marea. Un día, una mujer embarazada fue por aquel lugar, pero llegó la pleamar y sintió que iba a morir. Además, se estaba iniciando el parto (“e demais chegou-ll o tempo de parir”). En esta angustiada situación, rogó a Santa María, que puso su brazo sobre ella, y al tiempo que se producía el parto, las olas se retiraban. Es conocido el fenómeno de la rápida subida de la marea en estas playas. Este hecho, se puede encuadrar en una situación de muerte materno-fetal.

Cantiga 108. “Como Santa Maria fez que nacesse o fillo do judeu o rostro atrás, como llo Merlin rogaba”. Esta es como Santa María hizo que naciese el hijo de un judío con rostro hacia atrás. Esta cantiga hace mención a un dialogo entre Merlín, de Escocia, y un judío que hizo comentarios en contra de Santa María. La mujer de este judío estaba embarazada y Merlín

26 CONTRERAS GARCÍA, Manuela, “Muerte fetal y duelo perinatal”, en MIGUEL SESMERO, José Ramón de, *Principios de medicina...*, pp. 458-460.

pidió a Santa María que el hijo que el judío iba a tener, naciese con la cara hacia atrás.

Cantiga 256. "Como Santa Maria guareceu a Reya Dona Beatriz de grand' enfermidade porque aorou a sa omage con grand esperança". Esta cantiga es un recuerdo de la niñez del propio rey Alfonso X, es pues autobiográfica. Cerca del momento del parto, la Reina Doña Beatriz de Suabia, emprende un viaje para estar con su esposo el rey Fernando III. Pero a causa de las incomodidades del viaje, se encuentra muy enferma. Existía pues peligro para ella y el feto. La reina reza a Santa María y manda poner su imagen junto a ella, quedando protegida.

Estas cuatro Cantigas describen partos complicados e incluso con riesgo de muerte materna y en este sentido surgen preguntas:

¿Cómo eran los partos en la Edad Media?

En la Cantiga 89, una mujer gestante está sentada y parece conversar con su hijo. El parto se inicia y es asistida por dos parteras o llevadoras. Se presentan dificultades en el parto que ponen a la mujer en grave riesgo de muerte, temiendo no poder vivir, pues no hacían efecto las medicinas. La mujer se encomienda a Santa María, que atiende a sus suplicas. La mujer en el parto, parece estar sentada en una silla baja especial, o silla de partos. La muerte materna por complicación del parto debió ser un hecho frecuente, tal y como se narra en la cantiga. En palabras de Claudia Opitz²⁷, estudiando las descripciones de los partos difíciles incluidos en numerosos relatos milagrosos de la Edad Media, se intuye: "el pavor que embargaba a las mujeres, fuera noble o no, ante la idea del parto".

Si la mujer adolescente había superado la infancia, el siguiente riesgo era el embarazo y sobre todo el parto²⁸, pues muchas mujeres morían en este periodo o bien fallecían después a causa de sus secuelas, fundamentalmente, los desgarros, la sepsis y hemorragia. El parto suponía un gran riesgo para la salud de la madre y el hijo/a. Margaret W. Labarge²⁸ nos indica que la preponderancia de las niñas sobre los niños finalizaba a los 15 años para no recuperarse ya jamás, un exponente probablemente de la elevada mortalidad materna. Los continuos embarazos, los partos asistidos por mujeres más o menos expertas, pero por lo general, y en su mayoría no leídas, la incidencia de anemia que sería elevada por los embarazos repetidos, y la alta contribución de las mujeres en las labores de campo, favorecían la morbilidad y mortalidad maternas. Y si muchas mujeres sobrevivían al parto, otras fallecían después como consecuencia de las secuelas del mismo. La supervivencia de las mujeres se basaba en su fortaleza, en la ausencia de complicaciones seve-

27 OPITZ, Claudia, "Vida cotidiana de las mujeres...", pp. 350.

28 LABARGE, Margaret Wade, *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1988, p. 43.

ras de sus partos, y en una recuperación intergenésica adecuada, mejorando así la anemia, que podía afectar a su salud²⁹. Además, la medicina que se practicaba, como expone Sánchez Granjel³⁰, tenía un alto componente de índole popular, pues la terapia incluía diversas plantas, algunos alimentos, sin olvidar la invocación a Dios y a Santa María, como se ve en las Cantigas, (pues el pecado era la causa de la enfermedad), y la promesa de peregrinación, teniendo un gran peso la superstición y otras prácticas, como presencia de los amuletos.

¿Quién asistía a las mujeres en los partos? El parto estaba fundamentalmente en manos de las parteras, comadronas (“cum matre”), o matronas, (hubo diferentes términos para referirse a estas mujeres), pues la Iglesia prohibía a los varones explorar a las mujeres. El conocimiento del parto y por ende su asistencia, estaba vetado a los hombres, era pues un dominio exclusivo de las mujeres. La partera, era la mujer que estaba “al lado o delante” de la parturienta, (“ob stare”), raíz latina, de donde proviene el término “obstetrix” y obstetricia. Eran mujeres que ya habían asistido partos, (también llamadas mujeres sabidoras) y por ello, ayudaban a parir³¹, utilizando si era preciso, masajes abdominales, ungüentos, aceites, fumigaciones, incluso por vagina, y sucusiones hipocráticas, cuando el feto tenía una mala situación, o presentación para el parto.

Pero también las parteras procuraban otros cuidados de salud, como aliviar la sofocación uterina y la dificultad femenina de tener relaciones sexuales, como describe Paloma Moral.

Otro aspecto a considerar son las complicaciones en el parto. Realmente los problemas durante el parto pueden ser diversos y actualmente se pueden explicar por³² patología médica de la madre, patología de los elementos del parto (pelvis, canal blando, feto, cordón umbilical, contracciones uterinas),

29 LABARGE, Margaret Wade, *La mujer en la Edad Media...*, p. 44.

30 SANCHEZ GRANJEL, Luis, *La medicina española antigua y medieval*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1981, pp. 150-160.

31 Respecto a los tratamientos en la asistencia al parto que aplicaban las matronas, en CRUZ Y HERMIDA, Julio, *Las matronas en la Historia*, Madrid, Habe, 2007, y también en GONZÁLEZ NAVARRO, Gabriel, *Historia de la Obstetricia...*, pp. 96-97. Respecto a otras funciones de las parteras, en el tratamiento de algunas enfermedades femeninas, como la sofocación uterina, y la “clausio matricis”, véase MORAL DE CALATRAVA, Paloma, “La mala obstetrix y la buena matrona. Estereotipos femeninos en la medicina medieval”, *Revista Historia Autónoma*, 13 (2018), pp. 15-29.

32 MIGUEL SESMERO, José Ramón de, “Patología del parto y puerperio. Operatoria obstétrica. Recién nacido de alto riesgo”, en MIGUEL SESMERO, José Ramón de, *Principios de medicina...*, pp. 543-598; USANDIZAGA, José Antonio y FUENTE, Pedro de la, “Patología del parto” en USANDIZAGA, José Antonio y FUENTE, Pedro de la, *Obstetricia y Ginecología...*, pp. 530-560.

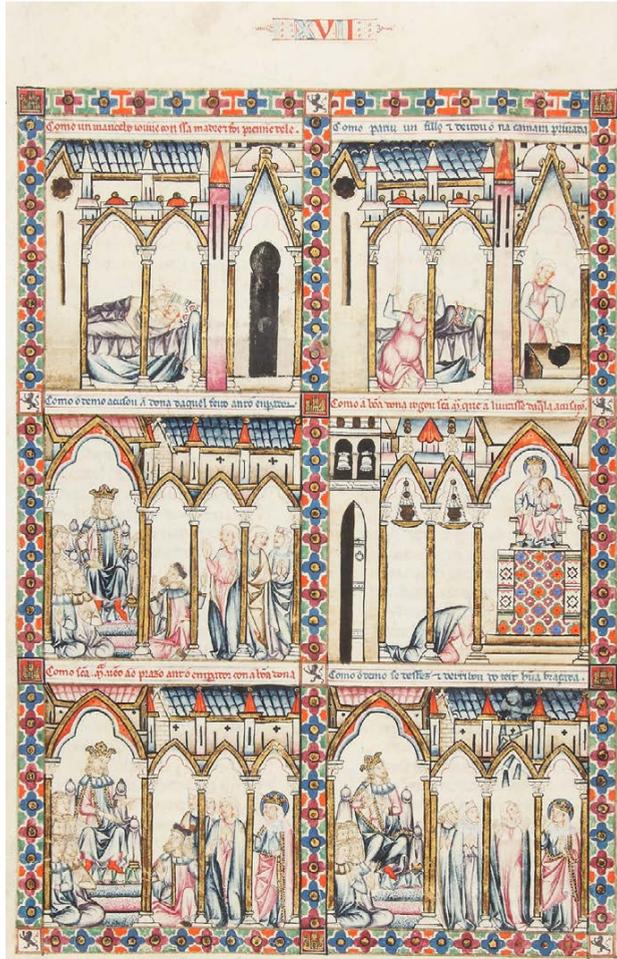


Fig. 3. *Cantiga 17*. Códice T-I-1, 29v. Patrimonio Nacional

condicionando un parto distócico, es decir anómalo o difícil, con riesgo de asfixia para el feto. Los accidentes hemorrágicos, por patología placentaria o por rotura uterina, y hemorragia postparto, representan importantes y graves riesgos para la salud materna. Una complicación severa es la distocia de hombros (una vez desprendida la cabeza fetal, el parto se detiene al no poder pasar los hombros del feto por la pelvis). En este sentido, Opitz³³ narra una historia extraída de un documento del siglo XIII, que demuestra como una complicación del parto era la antesala de una muerte segura. Floriana, una mujer polaca de condición noble, tuvo un parto complicado, por lo que las parteras la abandonaron a su suerte y la encomendaron a la misericordia

33 OPITZ, Claudia, "Vida cotidiana de las mujeres...", p. 351.



Fig. 4. Cantiga 17. Códice T-I-1, 29v, detalle: postura materna en el parto.
Patrimonio Nacional

del Señor, pues tan solo la mitad de la cabeza del niño se encontraba fuera del cuerpo de la madre y no era posible hacerla avanzar ni retroceder. Floriania tuvo que permanecer en esta terrible situación entre la hora nona y la vespertina.

Este estremecedor relato, que describe muy bien una distocia de hombros, es un fiel reflejo de lo que pudo ser un parto complicado en aquella época. En una distocia de hombros, se dispone de un tiempo entre 4 y 7 minutos, máximo, para poder extraer el feto, antes de su completo deterioro y fallecimiento. Por las complicaciones del parto, la incidencia de muerte materna y por ende de su hijo o hija, debió alcanzar cifras elevadas en la Edad Media.

Por último, en la Cantiga 108 se narra el nacimiento de un niño con la cabeza hacia atrás. ¿Puede entenderse como una deformación, o malformación fetal, o como resultado del parto de un feto en modalidad de cara o en deflexión máxima? Los partos de cara son poco frecuentes y en ocasiones obligan a realizar una cesárea por no evolucionar el parto o comportarse este como parto obstruido.

En definitiva, se aprecia en estas Cantigas el temor que el parto infundía a las mujeres, por el riesgo de muerte. La asistencia al parto estaba fundamentalmente en manos de las parteras. Sin embargo, los médicos, de forma paulatina y a partir del siglo XIII, fueron iniciando y estableciendo su presencia y autoridad científica en este campo de la medicina³⁴

3. 4. Incesto, parto e infanticidio

Cantiga 17 (Fig. 3). “Esta é como Santa Maria guardou de morte a onrrada dona de Roma a que o demo acusou pola fazer queimar”. Esta mujer perdió a su marido a quien amaba. Pero después, quedó embarazada de su propio hijo. Parió encerrada en su casa, esto es, un parto en soledad. Y cuando nació el hijo, lo mató, arrojándolo por una cloaca. El diablo acusó a la dama del infanticidio ante el emperador. La dama ruega a Santa María una ayuda, que le fue concedida. Esta Cantiga narra un hecho de incesto, de un parto en soledad, una mujer encerrada en su casa, para ocultar su pecado, y que después del nacimiento, realiza un infanticidio, arrojando a su hijo por una cloaca.

El infanticidio como expone González Hernando³⁵ era un delito castigado con pena de muerte y no tenía justificación alguna. Además, realizado nada más nacer, impedía el bautismo del recién nacido. El infanticidio se podía realizar también al poco de nacer, por ejemplo, no anudando bien el cordón umbilical o tiempo después del nacimiento, mediante ahogo o sofocación, o por falta de alimento. En esta Cantiga la madre arroja al recién nacido o nacida por una cloaca. Ante un embarazo e hijo no deseado, por ser extramarital, o de madre soltera o viuda, o bien por haber mantenido relaciones sexuales pecaminosas³⁶, el infanticidio, era una práctica femenina. En ocasiones la pobreza se invocó como atenuante. Pero sin mediar otra causa, la mujer que ejecutase el infanticidio era condenada a pena de muerte.

Ante embarazos no deseados se podía recurrir también, una vez reconocido precozmente el embarazo, a prácticas abortivas. Los conocimientos

34 GREEN, Monica Helen, *Making women's medicine masculine: the rise of male authority in pre-modern gynaecology*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 70-117. También, MORAL DE CALATRAVA, Paloma, “Las mujeres y el conocimiento médico”, en MORAL DE CALATRAVA, Paloma, *La mujer imaginada. La construcción cultural del cuerpo femenino en la Edad Media*, Molina de Segura, Murcia, Nausícaä, 2008, pp. 113-125.

35 GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, “Posiciones fetales...”, pp. 99-122. También, en VIVANCOS, Miguel Carlos, “De diversis fornicationibus: los pecados de la carne y su castigo a través de los libros penitenciales”, en HUERTA, Pedro Luis, *Arte y Sexualidad en los siglos del románico. Imágenes y contextos*, Fundación Santa María La Real. Aguilar de Campoo, 2018, pp. 68-69.

36 ARIAS BAUTISTA, María Teresa, *Violencias y Mujeres en la Edad Media Castellana*, Madrid, Castellum, 2007, pp. 240-247.



Fig. 5. *Cantiga* 89. Códice T-I-1, 131r, detalle: postura materna en el parto.
Patrimonio Nacional

en prácticas abortivas eran escasos, y además el reconocimiento precoz del embarazo era difícil, y de hecho lo ha sido hasta principios del pasado siglo. Una fecha de referencia para confirmar un embarazo, podía ser cuando la madre notaba los primeros movimientos fetales, pero ya es un momento avanzado de la gestación³⁷ y entonces los intentos de interrumpir la gestación, se asocian a mayores riesgos maternos.

Tal vez el remedio abortivo más extendido era el cornezuelo de centeno³⁸, pero su ingesta era sumamente peligrosa. El cornezuelo es un hongo (*Claviceps Purpúrea*) que afecta principalmente al centeno, aunque también con menor frecuencia al trigo, y se asocia con desfavorables efectos en el

37 Los primeros movimientos fetales que percibe la madre se sitúan en torno a las 18-20 semanas de gestación, tal vez un poco antes en mujeres con varios hijos previos. La duración del embarazo son 40 semanas completas desde el primer día de la última menstruación.

38 Sobre cornezuelo de centeno, ver OPITZ, Claudia, "Vida cotidiana de las mujeres...", p. 351. También, sobre pócimas de plantas y hierbas u otras medidas inductoras del aborto, en el trabajo de MORAL DE CALATRAVA, Paloma "El aborto en la literatura médica...", pp. 39-68. Esta autora cita un texto de *Las Siete Partidas*, de Alfonso X, donde se asigna la pena capital, para aquellas mujeres que hubiesen utilizado pócimas abortivas (hierbas), o se hubieran golpeado el vientre, con el fin de terminar su gestación.

organismo, como la vasoconstricción, originando un síndrome con secuelas muy graves, conocido como ergotismo o fuego de San Antón o fuego sagrado, cursando con severas necrosis y gangrena de extremidades, así como aborto en mujeres gestantes.

Por otra parte, es indudable que se conocían otras plantas y hierbas, con las que se preparaban pociones abortivas³⁸.

3. 5. *Defensa de la castidad, embarazo, parto e infanticidio*

Cantiga 201. “Como Santa Maria livrou de morte hũa donzella que prometera de guardar sa virgüidade”. Una donzella, de condición noble, prometió guardar su virginidad. Pero el diablo, la tentó de tal manera, que un día quedó embarazada. Cuando nació el hijo, por consejo del diablo, lo mató muy pronto. Por una segunda y tercera vez quedó gestante, y también al nacer el hijo, repitió el infanticidio. Desesperada, quiso matarse, pero rogó a Santa María, que evitó su muerte. Se plantea el tema de la defensa de la virginidad femenina y también del infanticidio. Se remite a los comentarios de la Cantiga 17.

3. 6. *Posturas maternas en el parto*

En las miniaturas de las Cantigas 17 y 89, (Fig. 4 y 5), se observan perfectamente dos posturas maternas para el parto. En la Cantiga 17, (Fig. 4) la mujer apoyada en una columna, está pariendo arrodillada, realizando seguramente el pujo típico de periodo expulsivo, ayudándose además de una soga que pende del techo de su habitación, para aumentar la fuerza de expulsión. En la Figura 5, correspondiente a la Cantiga 89, se observa a la mujer que, para el parto, está sentada en una silla baja. Estas posturas, que son conocidas desde la Antigüedad, y que fueron adoptadas por diversas culturas y pueblos primitivos³⁹, se caracterizan por adoptar la verticalidad de la madre, para facilitar el descenso fetal por la pelvis, y su nacimiento. Hasta la actualidad, se ha utilizado en la asistencia al parto, la posición en decúbito supino de la parturienta, es decir estando la mujer acostada sobre su espalda. Sin embargo, esta postura (que favorece la actuación o asistencia de la matrona u obstetra), no es la más adecuada para la madre ni para el feto. Por ese motivo se ha recomendado en los últimos años⁴⁰ la iniciativa de parir en la postura

39 SÁNCHEZ ARCAS, Ruperto, “Creencias, supersticiones y mitos que fueron considerados inhibidores y facilitadores de la parturición”, *Medicina e Historia*, LXXII (1970), pp. 1-16.

40 FERNÁNDEZ-LLEBREZ DEL REY, Luis, QUINTANA PANTALEÓN, Charo, ETXEAN-DÍA IKOBALTZETA, Itziar, RICO ITURRIOZ, Rosa, MACEIRA ROZAS, María del Carmen, SALGADO BAREIRA, Ángel y ATIENZA MERINO, Gerardo, *Guía de práctica clínica sobre la atención al parto normal*, Vitoria- Gasteiz, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zarbizu Nagusia -

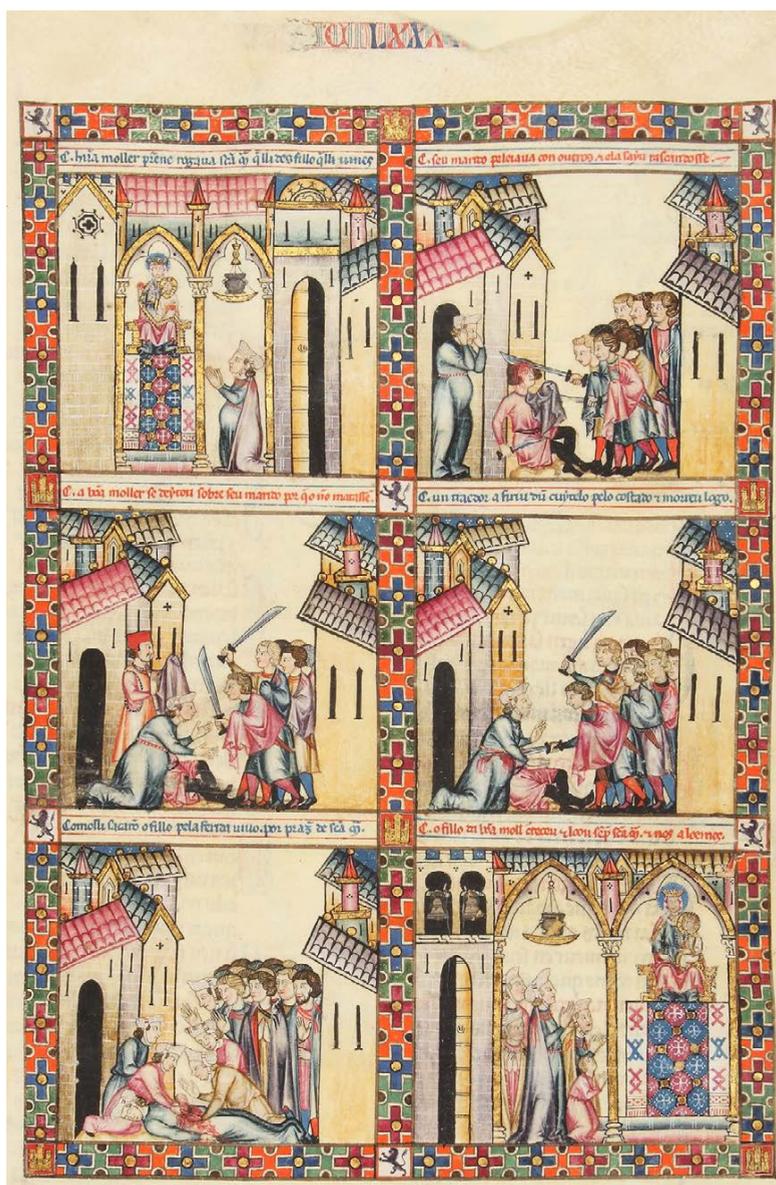


Fig. 6. Cantiga 184. Códice T-I-1, 243r. Patrimonio Nacional

que sea más cómoda para la gestante, (evitando desde luego la posición de decúbito supino, ya que, puede ocasionar problemas de oxigenación fetal), y adoptando posturas verticales o laterales. Las posturas de las mujeres que aparecen en las Cantigas son por lo tanto de plena actualidad.



Fig. 7. *Cantiga 184*. Códice T-I-1, 243r, detalle de la herida abdominal.
Patrimonio Nacional

3. 7. *Parto milagroso con cesárea*

Se han encontrado dos cantigas que hacen referencia a un parto a través de apertura abdominal y una tercera, en la que se sobreentiende esta vía, y que se exponen a continuación.

Cantiga 184 (Fig. 6). “Esta é como Santa María livrou de morte ûu menynno que jazia no ventre da madre, a que deran hûa cuitelada pelo costado”. Este milagro se produjo en las montañas de Santiago, donde vivía una mujer que tuvo varios embarazos, pero por sus pecados, cuantos hijos e hijas le nacían, morían después. De nuevo embarazada, sintió pavor y rogó a Santa María, para que esta vez no se repitiese la muerte al poco de nacer. Pero el diablo, por envidia, decidió que su marido se viese involucrado en una pelea con otros hombres. Ella, al ver como herían a su marido de gravedad, se echó sobre él, para protegerle de sus agresores, pero sufrió una importante herida en el costado, y murió (Fig. 7). Pero partes fetales salieron por la herida abierta en el abdomen. El niño fue extraído vivo del abdomen materno con una herida en la cara, producida por la misma daga que mató a su madre.

Esta Cantiga nos habla de una severa herida abdominal que recibió una mujer gestante, al intentar salvar a su marido en una reyerta con espadas. La

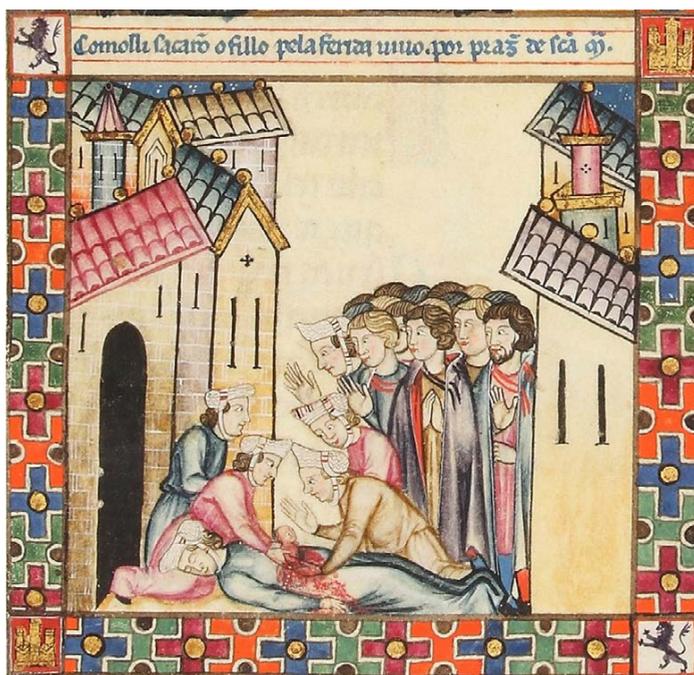


Fig. 8. *Cantiga 184*. Códice T-I-1, 243r, detalle: extracción fetal del abdomen materno. Patrimonio Nacional

herida abdominal no solo fue mortal, sino que abrió el útero, saliendo partes fetales a través del abdomen. En la miniatura se observa perfectamente, como otras personas que acompañan a la fallecida, extraen completamente el feto del abdomen materno (Fig. 8). Se trata por tanto de una herida grave abdominal con expulsión de partes fetales, completando posteriormente la extracción del hijo. Puede hablarse por tanto de cesárea post mortem.

La cesárea es una intervención quirúrgica, que permite el nacimiento del feto a través del abdomen materno, mediante la apertura de la pared abdominal propiamente dicha (laparotomía) y del útero (histerotomía). Históricamente, si se acepta su realización post mortem (Lex regia de Numa Pompilio, 672-715a.C), la cesárea resulta ser una de las intervenciones más antiguas. El objetivo era enterrar por separado a madre e hijo (si este no sobreviviese). Siglos más tarde, en el Imperio de Bizancio, el Emperador Justiniano se refiere específicamente a la prohibición de enterrar a una mujer gestante fallecida, si antes no se ha extraído su hijo mediante un corte en el abdomen” pues destruye la esperanza de un ser vivo”. Implícitamente, tal medida buscaba extraer un niño/a vivo y poder bautizarlo⁴¹. Es evidente

41 USANDIZAGA, José Antonio, *Ayer, hoy y mañana de la cesárea*, Madrid, J. A. Usandizaga, 2013, pp. 10 y 36.

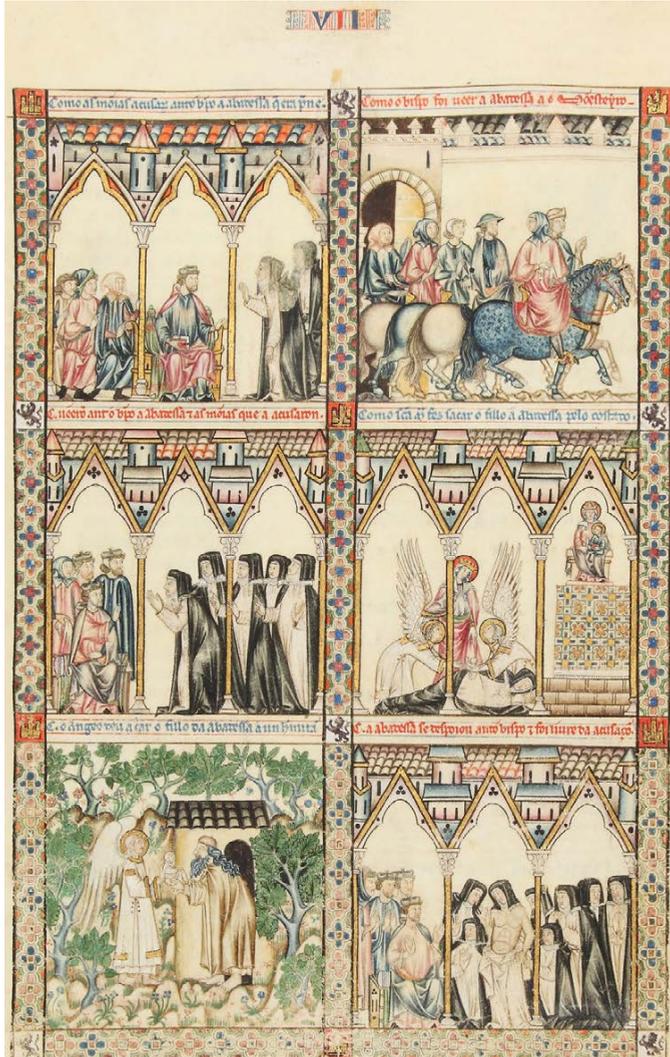


Fig. 9. *Cantiga 7*. Códice T-I-1, 14v. Patrimonio Nacional

que a tenor de lo narrado en la *Cantiga 184*, una vez muere la madre, algunas personas ayudaron a la extracción del feto, posiblemente con un doble objetivo, salvar su vida y permitir el bautismo. En este sentido, González Hernando se refiere al “rito del respiro” como una práctica de finales de la Edad Media⁴², realizada en fetos que “nacían muertos”, y que consistía en llevarlos delante de una imagen de la Virgen, y aprovechar cualquier signo de vitalidad, para bautizarlos de inmediato. Con esta medida se pretendía salvar el alma del recién nacido o nacida.

42 GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. “Posiciones fetales, aborto...”, pp. 116 -117.



Fig. 10. *Cantiga 7*. Códice T-I-1, 14v, detalle de la cesárea que practican dos ángeles bajo la supervisión de Santa María, abordando quirúrgicamente el abdomen por el lado derecho. Patrimonio Nacional

En la Edad Media, diversas regulaciones jurídicas o eclesiásticas fijaban las normas de realización de cesárea post mortem, si se pensaba que el hijo o hija estaba aún vivo. Usandizaga Beguiristain cita entre estas regulaciones, el estatuto de Canterbury en 1236, que, ante la muerte materna, indicaba que se debía proceder a la extracción fetal por medio de una apertura abdominal, y manteniendo abierta la boca de madre en este proceso⁴³. En este sentido hay historias donde a veces la leyenda se mezcla con la realidad, en referencia a los no nacidos por vía vaginal o nonatos, es decir, a los niños o niñas extraídos del cuerpo materno mediante cesárea post mortem. Pero tal vez la historia de San Ramón Nonato (siglo XIII)⁴⁴, es entre otras, una de las más verosímiles, aunque con algún reparo, pues en ese relato, cuando se extrae el feto vivo, la mujer llevaba ya muerta uno o dos días, lo que, a la luz de nuestros conocimientos, sabemos que no es posible, ya que la extracción de un feto, post fallecimiento materno, debe realizarse en un tiempo máximo de 4-5 minutos, si se desea obtener vivo y sano, y sin lesión orgánica.

43 USANDIZAGA, José Antonio, "Ayer, hoy...", p. 42.

44 USANDIZAGA, José Antonio, "Ayer, hoy...", pp. 50-51.

Cantiga 7 (Fig. 9 y 10). “Esta é como Santa Maria livrou a abadesa prenne que adormecera ant’ o seu altar chorando”. Narra la historia del embarazo de una abadesa. Algunas monjas del convento cuando se enteraron, se alegraron, pues la abadesa, era muy exigente y rígida con ellas, en el cumplimiento de las normas. Sin pérdida de tiempo, fueron a comunicar este hecho al obispo, que decidió viajar hasta el convento. La abadesa, abatida y apenada, rogó a Santa María. Quedó como dormida y Santa María ordenó a dos ángeles la extracción del feto por vía abdominal, tal y como se ve en los miniados (Fig. 9 y 10), llevando después el niño a Soissons, donde fue cuidado y criado. Cuando la abadesa se despertó, se encontró sin signos del embarazo. En la Fig. 10 se observa perfectamente la extracción del feto mediante un corte abdominal en el lado derecho, intervención que es practicada por dos ángeles, bajo la atenta mirada de Santa María. Al día siguiente, el obispo, ya en el monasterio, manda llamar la abadesa y la pide que se desnude y cuando vio que no estaba gestante, amonestó severamente a sus compañeras.

Cantiga 55. “Esta é como Santa Maria serviu pola monja que se fora do mōesteyro e lli criou o fillo que fezera alá andando”. Una monja que era muy piadosa, abandonó el convento con el abad, viajando ambos a Lisboa. Allí vivieron, pero ella quedó embarazada. Entonces, el abad, la dejó desamparada. Mas tarde, la mujer volvió al monasterio temerosa y avergonzada. Cuando llegó el momento del parto, ella se encomendó a Santa María, que ordenó a un ángel que “sacase el niño de su cuerpo”, y le alimentase con pan. La monja, una vez finalizado esta situación, buscó a su hijo, durante muchos años, sin éxito, hasta que un día, en la iglesia, se conocieron.

Estas dos últimas Cantigas, hacen referencia a la finalización de la gestación, mediante la extracción del feto, realizada por ángeles, ante el mandato de Santa María. La Fig. 10 correspondiente a la Cantiga 7, representa un miniado en el cual dos ángeles, extraen el hijo a través del abdomen materno, mediante una incisión en el lado derecho. Gonzalo de Berceo en sus “Milagros de Nuestra Señora”, relata en el milagro XXI (La abadesa encinta), una historia muy parecida a la que se expone en la Cantiga⁴⁵. En esta Cantiga, es la vía abdominal, la que elige Santa María para ayudar a la monja gestante y evitar su vergüenza y deshonra. La escena representada en la miniatura es una cesárea en mujer viva, y con un hijo vivo, hecho inusual en esa época. Es interesante resaltar que, en la miniatura, la abadesa esta dormida y de lado izquierdo (decúbito lateral izquierdo), tal vez así representada por interés o requerimiento pictórico; pero lo cierto es que, en la actualidad, en la realización de la cesárea, se dispone a la madre en esa postura (ligero decúbito lateral izquierdo), pues es muy ventajosa para la oxigenación del feto, al evi-

45 BERCEO Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, Milagro XXI, Barcelona, Bruguera, 1980, Milagro XXI, pp. 58-67 (Ed. de Joaquín Benito de Lucas).

tar la compresión de los grandes vasos retro uterinos (vena cava inferior y arteria aorta abdominal).

En la Cantiga 55 no se especifica que la extracción sea por abdomen, pero puede sobreentenderse, que pudo utilizarse esta vía para extraer el feto. También aporta un hecho que se observa con frecuencia en las Cantigas, como es el abandono del convento por parte de algunas monjas. Se observa igualmente en las cantigas 58, 59, 94 y 285, cuyos textos narran como las monjas abandonan el convento para tener una relación amorosa con un caballero, o bien con clérigos⁴⁶.

En las Cantigas número 7 y 55, el embarazo, por ser fruto de relaciones sexuales pecaminosas, era obviamente no deseado. Y en general, para evitar estos embarazos pudieron utilizarse métodos anticonceptivos, tal vez a base de plantas, tinturas o incluso empleando amuletos, aunque se desconocen estos datos.

Volviendo a la cantiga número 7, su relevancia es el hecho milagroso de la extracción de un feto vivo por vía abdominal, y sobre todo mediante una intervención realizada, en mujer viva. Se conoce que este tipo de cesáreas (no post mortem), comenzó a considerarse en algunos casos en el siglo XVI. François Rousset (1581), comunica en su tratado sobre la cesárea, la noticia de un barbero, Jean Lucas, que practicó una cesárea, tras 4 agotadores días de trabajo de parto, con resultado feliz, con una madre e hijo sanos. Tiene credibilidad⁴⁷, por lo que puede considerarse el primer caso de cesárea en mujer viva, extrayendo un hijo vivo.

La extracción fetal por el abdomen materno está presente en la mitología para el nacimiento de los dioses, pues esta vía, es mucho más adecuada para su nacimiento que la vía vaginal, que es el camino del resto de los mortales, de la que se dijo en referencia a San Agustín, "inter feces et urinas nascimur"⁴⁸. La cesárea se representa también en la literatura, como una vía "milagrosa", que confiere un poder especial al niño/a así nacido. En este sentido véase la tragedia *Macbeth* de W. Shakespeare⁴⁹. Por lo tanto, el milagro que se narra y queda representada en la Cantiga número 7, es la práctica de una cesárea en una mujer viva, con el nacimiento de un hijo vivo, habida cuenta de la imposibilidad en aquella época de poder realizar esta interven-

46 LABARGE, Margaret Wade, *La mujer en la Edad Media...*, pp. 131-157.

47 USANDIZAGA, José Antonio, "Ayer, hoy...", p. 69. Cita el estudio recogido por JIMÉNEZ GÓMEZ, Enrique José, *Sobre la operación cesárea abdominal en mujer viva. Estudio analítico de primeras fuentes impresas en la Obstetricia Occidental*, Universidad de Santiago de Compostela, 1987, Tesis Doctoral, referente a la cesárea practicada por Jean Lucas a Bernarde Arnoul, en 1556, que "ofrece bastante credibilidad".

48 USANDIZAGA, José Antonio, "Ayer, hoy...", pp. 23-36.

49 SHAKESPEARE, Williams, *Macbeth*, Madrid, Espasa Calpe, p. 143.

ción con éxito y salud materna y neonatal. La miniatura de la extracción del feto, por parte de dos ángeles, ofrece una imagen moderna, semejante en líneas generales, al proceso quirúrgico que conocemos en la actualidad (Fig 10). Ante el pecado cometido por la abadesa, y una vez arrepentida, Santa María se apiada de ella, llevando a cabo el milagro de la cesárea.

3. 8. *Defectos congénitos*

Cantiga 247. “Como hũa menya naceu cega, e a cabo de X anos levárona a Santa Maria de Salas, e deu-lle logo seu lume Santa Maria”. Se cuenta una historia, donde un matrimonio sufre la desgracia del nacimiento de una hija ciega. La madre, rogó a Santa María un milagro y sus plegarias fueron atendidas. El texto se describe en términos muy humanos y con sensibilidad.

Cantiga 224. “Como Santa Maria de Terena que é no reino de Portugal ressucitó hũa menya morta”. En esta cantiga se cuenta en nacimiento de una niña que tenía un grave problema en el brazo, pues salía entre el cuerpo y la ingle.

En estas dos Cantigas, se presentan dos historias de defectos congénitos. En las Cantigas, la observación de estos defectos al nacer, una ceguera, como anomalía funcional, o bien un defecto estructural o anatómico, conducía entonces, al igual que hoy, a la desesperación y tristeza de las familias. Estos defectos, se podían atribuir entonces a diversas causas, incluyendo, además, los pecados, las malas acciones cometidas, o las relaciones sexuales pecaminosas merecedoras de un castigo divino. Actualmente se observa un defecto congénito en el 3-4% de los nacimientos y se definen como cualquier anomalía del desarrollo morfológico, estructural, funcional o molecular presente en el momento del nacimiento, aunque se manifieste más tarde, bien interna o externa, única o múltiple, o esporádica o familiar. En la actualidad conocemos la causa de los mismos, así como su diagnóstico antes del nacimiento. Pero, en el siglo XIII, ante la impotencia humana para conocer la causa de estos defectos y evitar su aparición, es entendible que la plegaria y el ruego a Santa María, fuera la última opción posible. Véase el comentario de la Cantiga 118.

3. 9. *La leche materna: beneficios y usos milagrosos de la leche de Santa María. Importancia de la lactancia*

Se han encontrado seis Cantigas que hacen referencia a la lactancia y a los beneficios de la leche de Santa María, considerándola en todo momento madre lactante, pues crió al pecho a su hijo Jesucristo.

Cantiga 46. “Esta é como a omagen de Santa Maria, que un mouro guardava en sa casa onrradamente, deitou leite das tetas”. Después de una batalla con los cristianos, un guerrero musulmán y su hueste volvieron a su tierra, con todo lo que pudieron llevarse como botín, incluida una imagen de la Virgen. Entonces se produce el milagro pues de la imagen de la Virgen y de sus pechos, manó leche. Al verlo, el guerrero musulmán se hizo bautizar con todo su ejército.

Cantiga 54. “Esta é de como Santa Maria guaryu con seu leite o monge doente que cuidavan que era morto”. Esta es como Santa María sanó con su leche al monje enfermo que ya creían muerto. La leche tiene la propiedad de curar enfermedades graves, es pues medicina.

Cantiga 77. “Esta é como Santa Maria sâou na sa Ygreja en Lugo hûa moller contreira dos pees e das mâos”. Esta cantiga se inicia con este texto: “Da que Deus mamou o leite do seu peito, non e maravilla de sâar contreito. Es decir, si Santa María crió a su hijo con la leche de su pecho, no es de extrañar que puede realizar milagros, como la curación de esta mujer, afecta de pies y manos.

Cantiga 93. “Como Santa María Guareceu un fillo dun burges que era gafo”. Un hombre por sus pecados fue castigado por Dios con la lepra. Pero rogó a Santa María para que le perdonase su mala vida y descubriéndose el pecho, echó su leche, sobre las lesiones, curándose al momento. La leche tiene la capacidad milagrosa de curar enfermedades.

Cantiga 138. “Como San Joan-D’ouro porque loava a Santa Maria, tiraron-l’os (ollos) e foi esterrado e deitado do patriarcado e depois fez-lle Santa Maria aver ollos e cobrou per ella da dinidade”. Cuenta como a Joan D’ouro (San Juan Crisóstomo), por gente malvada y a traición, le sacaron los ojos. Se encomendó a Santa María para que pueda volver a ver y que le mostrase lo que su hijo Jesucristo, más amó cuando nació. Más tarde, ella se le muestra con su hijo en brazos, que le acariciaba y daba besos, después de lactar. Una vez más la imagen refleja el gran beneficio de la lactancia: alimento y amor.

Cantiga 404. “Esta é como Santa Maria guareceu con seu leite o crerigo de grand enfermidade porque a loava”. La Cantiga hace referencia a la curación de la enfermedad de un clérigo, con su leche, que una vez más, actúa como medicina.

Estas seis cantigas, ensalzan los beneficios de la leche de Santa María, pues es capaz de curar severas enfermedades, y además, convertir a los musulmanes al cristianismo. Al considerar que la Virgen con su leche alimentó a Jesucristo, se deduce que no es de extrañar que ella sane a las personas enfermas. Indudablemente, es un elogio de la leche materna y de la lactancia, capaz de obrar milagros. La lactancia de las mujeres de la realeza la lleva-

ban a cabo las nodrizas, cuyas normas de elección figuran en las Partidas de Alfonso X. En Castilla era poco frecuente que las reinas amamantasen a sus hijos, aunque algunos autores⁵⁰ citan como excepción a Berenguela de Castilla que amamantó a su hijo, el futuro rey Fernando III. Las mujeres campesinas amamantaban a sus hijos, lo que suponía una cierta separación entre embarazos (intervalo intergenésico)⁵¹. En la actualidad la lactancia materna es el estándar de la alimentación infantil para la OMS, recomendando un mínimo de 6 meses como alimentación exclusiva. Entre los beneficios de la leche materna figuran entre otras⁵², ser un alimento muy bien adaptado biológicamente, tener funciones antiinfecciosas y antialérgicas, y favorecer el vínculo entre madre e hijo, así como la autoestima materna, por alimentar a su hijo. Es evidente que los autores de estas cantigas podían haberse referido a otra función o recurso de Santa María para conseguir determinados beneficios milagrosos, pero sin embargo se ensalza el poder de su leche, como madre lactante. Para los autores de estas cantigas, la leche materna es en sí, un milagro, pues es alimento que da la vida, es una medicina y además se da con amor.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Del estudio de los aspectos reproductivos (embarazo, parto, lactancia y beneficios de la leche materna), que se narran en las Cantigas, se pueden enumerar algunas consideraciones:

En primer lugar, se recogen algunas situaciones anómalas y patologías obstétrico-ginecológicas, en las que el último recurso de curación o salvación, es el ruego sincero a Santa María, que interviene realizando un milagro⁵³:

La esterilidad, tenía una importante repercusión personal y socio familiar, recayendo la causa en la mujer y no en el hombre⁵⁴

50 GONZÁLEZ NAVARRO, Gabriel, *Historia de la Obstetricia...*, p. 101.

51 La lactancia, mantenida en el tiempo y con número determinado de tomas al día, puede frenar el mecanismo endocrino de la ovulación y así facilitar la anticoncepción. Sin embargo, no es un método anticonceptivo totalmente seguro, pues depende, entre otros factores, del número de tomas diarias y nocturnas, así como de la duración total de la lactancia.

52 QUINTANA, Charo, "Apoyo, defensa e importancia de la lactancia materna", en MIGUEL SESMERO, José Ramón de, *Principios de medicina...*, pp. 269-276.

53 FIDALGO, Elvira, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2002, pp. 24-30.

54 MORAL DE CALATRAVA, Paloma. *La mujer imaginada...*, pp. 141-143. Como expresa la citada autora, "llegar a ser hombre o mujer ocurre en el cuerpo femenino, gracias a una facultad que solo ellas poseen, que solo nosotras poseemos, así que la ausencia de la capacidad de gestación, no podía ser explicada como una discapacidad masculina".

El nacimiento de fetos muertos, tenía una repercusión biológica y socio afectiva, muy semejante a la causada por la esterilidad. Las causas que se argumentaban, podían ser diversas. En estos casos, se busca en último recurso, el amparo y la mediación de Santa María.

Partos complicados (distócicos) y con riesgo de muerte materno-fetal. En el parto, comenzaba una dura prueba para las mujeres, con resultado verdaderamente incierto, y con un final muchas veces dramático.

La asistencia del parto la realizaban fundamentalmente las parteras o llevadoras. Como ya se dijo anteriormente, este escenario se modificó lentamente a partir del siglo XII, al asumir los médicos varones, estos conocimientos. En determinados casos, cuando no se podía resolver la anómala situación, la última medida era la oración, invocando un milagro.

La mortalidad materna, relacionada con el parto, debió ser elevada, con situaciones severas, tanto personales como familiares, generándose en consecuencia, un terror al parto. Lo cierto es que como escribe Carlé⁵⁵:

“esa muerte era prematura: la guerra se llevaba a los varones en plena juventud, el parto a las mujeres [...] Y aunque no fuera así, aunque sobrevivieran a la guerra, al parto, a las pestes, a las enfermedades comunes, tarde o temprano, la muerte reclamaba lo suyo”.

Defectos congénitos. Se consideraban ocasionados entre otros factores, por un pecado, o una falta cometida. La invocación divina se consideraba como último recurso para evitarlos.

Infanticidio. Era un triste y penoso recurso para poder afrontar un embarazo no deseado, bien extramarital, o en madre soltera o viuda, o bien por haber mantenido relaciones sexuales pecaminosas o prohibidas.

En segundo lugar, destacamos la representación en las miniaturas de determinadas posturas maternas para el parto, así como una cesárea en mujer viva y una cesárea y extracción fetal post mortem:

La postura materna en el parto. Se observan en las miniaturas, dos tipos de posturas maternas en el parto, a) mujer sentada, y b) mujer en posición de rodillas, (en este segundo caso, aumentando el pujo abdominal, traccionando de una sogá), posturas que se adaptan muy bien a la verticalidad, facilitando así el nacimiento.

La cesárea podía ser practicada en una mujer muerta, operación conocida como cesárea post mortem, pero no en mujer viva. De ahí el carácter milagroso de la narración de la Cantiga 7, y de su miniatura correspondiente, al representar una cesárea en mujer viva y con un hijo vivo.

55 CARLÉ, María del Carmen, *La sociedad hispano medieval. III. Grupos periféricos: las mujeres y los pobres*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2000, p. 45. En relación con el terror al parto, OPITZ, Claudia, “Vida cotidiana de las mujeres...”, p. 350.

Por último, se ensalzan las virtudes milagrosas de la leche de Santa María. Posiblemente los autores que compilaron y escribieron las Cantigas, al citar estas virtudes sanadoras de la leche materna, ya consideraban que la lactancia, en si misma, era un milagro, pues no solo es alimento, sino también medicina.

En resumen, las complicaciones en el ámbito reproductivo, debieron afectar muy negativamente a la sociedad medieval. Pero quienes sufrieron y padecieron en primera persona estas situaciones, fueron las mujeres.

BIBLIOGRAFIA

- ARIAS BAUTISTA, María Teresa, *Violencias y Mujeres en la Edad Media Castellana*, Madrid, Castellum, 2007.
- ARROÑADA, Silvia, "El mundo infantil en tiempos de Alfonso el Sabio", *Estudios de Historia de España*, 6 (2004), pp. 25-40.
- BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, Bruguera, 1980 (ed. de Joaquín Benito de Lucas).
- CARLÉ, María del Carmen, *La sociedad hispano medieval. III. Grupos periféricos: las mujeres y los pobres*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2000.
- CONTRERAS GARCÍA, Manuela, "Muerte fetal y duelo perinatal", en MIGUEL SESMERO José Ramón de (ed.), *Principios de medicina materno fetal*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2018, pp. 458-460.
- CONTRERAS POZA, Luis, "Algunas ilustraciones de las Cantigas de Santa María del Rey Sabio, relacionadas con la Obstetricia", *Actas de Obstetricia y Ginecología*, I (1936), pp. 74-77.
- CRUZ Y HERMIDA, Julio, *Las matronas en la Historia*, Madrid, Habe, 2007.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura, RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dir. y coord.), FIDALGO Elvira (ed. crítica), *Alfonso X Rey de Castilla, 1221-1284, Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms T-I-1*, Madrid, Patrimonio Nacional-Testimonio Compañía Editorial, 2011, 2 vols.
- FERNÁNDEZ-LLEBREZ DEL REY, Luis, QUINTANA PANTALEÓN, Charo, ETXEANDÍA IKOBALTZETA, Itziar, RICO ITURRIOZ, Rosa, MACEIRA ROZAS, María del Carmen, SALGADO BAREIRA, Ángel y ATIENZA MERINO, Gerardo, *Guía de práctica clínica sobre la atención al parto normal*, Vitoria- Gasteiz, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbizua Nagusia - Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2010, disponible: https://portal.guiasalud.es/wp-content/uploads/2018/12/GPC_472_Part0_Normal_Osteba_compl.pdf
- FIDALGO, Elvira, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2002.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, *Alfonso X El Sabio: Cantigas de Santa María*, Toledo, Editorial Castalia, 1985.
- FUENTE, Pedro de la, FUENTE, Laura de la, SÁNCHEZ CORRAL, Francisco: "Estérilidad," en USANDIZAGA, José Antonio y FUENTE, Pedro de la, *Obstetricia y Ginecología*, Madrid, Marbán Libros, S.A, 2011, pp. 834-841.
- GÓMEZ, Agustín, "Sobre partos, parteras y mujeres gestantes: una visión a través

- de la iconografía románica”, en HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.), *Arte y Sexualidad en los siglos del Románico: imágenes y contexto*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real del Patrimonio Histórico, 2018, pp. 182-185.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, “Posiciones fetales, aborto, cesárea, e infanticidio: un acercamiento a la ginecología y puericultura hispánica a través de tres manuscritos medievales”, *Miscelánea medieval murciana*, 33, (2009), pp. 99-122.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Gabriel, *Historia de la Obstetricia y Ginecología Española*, Madrid, Habe Editores, s. l, 2006, T. I, pp. 59-99.
- GREEN, Monica Helen, *Making women’s medicine masculine: the rise of male authority in pre-modern gynaecology*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- HOPPIN, Richard Halowell, *La música medieval*, Madrid, Akal, 2000.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, Enrique José, *Sobre la operación cesárea abdominal en mujer viva. Estudio analítico de primeras fuentes impresas en Obstetricia occidental*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1987.
- LABARGE, Margaret Wade, *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1988.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde. *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1980.
- METTMANN, Walter, *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa María*, t (I, II, III), Madrid, Clásicos Castalia, 1986.
- MIGUEL SESMERO, José Ramón de, *Principios de medicina materno fetal*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, Santander, 2018.
- MONTOYA, Jesús (ed.), *Cantigas*, Madrid, Cátedra, 2016.
- MORAL DE CALATRAVA, Paloma, “El aborto en la literatura médica Castellana del siglo XVI”, *Dynamis: Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*, 26 (2006), pp. 39-68.
- MORAL DE CALATRAVA, Paloma, *La mujer imaginada. La construcción cultural del cuerpo femenino en la Edad Media*, Molina de Segura, Murcia, Nausícaä, 2008.
- MORAL DE CALATRAVA, Paloma, “Sexo, salud y sacramento. Las relaciones sexuales y la salud de las mujeres en la Edad Media”, *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 16, 2 (2009), pp. 235-262.
- MORAL DE CALATRAVA, Paloma, “La mala obstetrix y la buena matrona. Estereotipos femeninos en la medicina medieval”, *Revista Historia Autónoma*, 13 (2018), pp. 15-29.
- OPITZ, Claudia, “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500”, en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (dir), *Historia de las mujeres en Occidente: La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992, T. 2 (KLAPISCH-ZUBER, Christine (dir), pp. 321-400.
- OTIS-COUR, Leah, *Historia de la pareja en la Edad Media: placer y amor*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2000.
- POLO PUJADAS, Magda, *Historia de la música*, Santander, Editorial Universidad Cantabria, 2010.
- QUINTANA, Charo, “Apoyo, defensa e importancia de la lactancia materna”, en MIGUEL SESMERO, José Ramón de, *Principios de medicina materno fetal*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2018, pp. 269-276.
- QUINTANA, Charo, “Métodos anticonceptivos: (I) Generalidades”, en MIGUEL

- SESMERO, José Ramón de, *Principios de medicina materno fetal*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2018, pp. 277-279.
- QUIROGA, Laura Cecilia, "De la concepción al nacimiento: la maternidad en las Cantigas de Santa María", *Temas Medievales*, Buenos Aires, Universidad de Córdoba, 13 (2005), pp. 173-184.
- SÁNCHEZ ARCAS, Ruperto, "Creencias, supersticiones y mitos que fueron considerados inhibidores y facilitadores de la parturición", *Medicina e Historia*, LXII (1970), pp. 1-16.
- SANCHEZ GRANJEL, Luis, *La medicina española antigua y medieval*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1981.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Madrid, Espasa- Calpe, 2007.
- SOLALINDE, Antonio G., *Antología de Alfonso X El Sabio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- THOMASET, Claude, "La naturaleza de la Mujer", en DUBY Georges y PERROT, Michéle (dir), *Historia de las mujeres en Occidente, La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992, T. 2 (KLAPISCH-ZUBER, Christine (dir), pp. 61-92.
- USANDIZAGA, José Antonio, "Ayer, hoy y mañana de la cesárea", Madrid, J. A. Usandizaga, 2013.
- USANDIZAGA, José Antonio y FUENTE, Pedro de la, "Patología del parto", en USANDIZAGA, José Antonio y FUENTE Pedro de la, *Obstetricia y Ginecología*, Madrid, Marbán Libros, S.A, 2011, pp. 530-560.
- USANDIZAGA, Manuel, "De los traductores de Toledo a Alfonso el Sabio", en USANDIZAGA, Manuel, *Historia de la obstetricia y de la ginecología en España*, Santander, 1944, pp. 35-43.
- VIVANCOS, Miguel Carlos, "De diversis fornicationibus: los pecados de la carne y su castigo a través de los libros penitenciales", en HUERTA, Pedro Luis, *Arte y Sexualidad en los siglos del románico. Imágenes y contextos*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real, 2018, pp. 55-79.

Estudio del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Gil en Burgos

Study of the altarpiece from the parochial church of San Gil in Burgos

María Rosa TERA SAAVEDRA

Batea Restauraciones, S.L.

Parque Doctor Vara, nº 3. 09003 Burgos

Máster en Patrimonio Histórico y Territorial.

rtera@batearestauraciones.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5248-2302>

Fecha de envío: 11/04/2019. Aceptado: 15/08/2019

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 349-370

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2019.sep.02.10>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: Estudio histórico, artístico, material y diagnóstico del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Gil en Burgos, obra barroca que se adapta al testero del templo, formada por un gran lienzo central y los lienzos laterales de San Luis y San Fernando.

Palabras clave: retablo; lienzos; Burgos; restauración; Castilla; iglesia de San Gil; Barroco.

Abstract: This is an historical, artistic, material and diagnostic study of the main altarpiece of the church of San Gil in Burgos (Spain). This a baroque work is adapted to the head of the temple, composed of a large central picture and lateral ones of San Luis and San Fernando.

Keywords: altarpiece; Burgos; artistic restoration; Castile; Church of San Gil; Baroque.

1. ESTUDIO HISTÓRICO

Históricamente, en la concepción de un retablo influían variadas personas como: el visitador diocesano, que recomendaba la adecuación de los elementos litúrgicos; el promotor, que se encargaba de costear la obra con fondos suficientes; o los distintos talleres que ejecutaban la obra según las directrices contratadas.

Estas condiciones generalmente se realizaban por escrito y en ella se indicaba claramente cómo era la composición de la obra.

Buscando estos datos se ha realizado consulta de los Libros de Fábri-

ca de la iglesia de San Gil existentes en el Archivo Diocesano de Burgos. Aunque no se han descubierto datos relevantes sobre la autoría, sí podemos contextualizar la necesidad del cambio del antiguo altar mayor y los avatares que se produjeron hasta la construcción del actual.

En 1657 muere Juan de Lerma, patrón de la capilla sin cumplir la promesa dada de arreglar la capilla mayor por lo que se informa a su hijo que debe de cumplir lo prometido por su padre (doc. 1 del apéndice documental).

Basas Fernández¹ indica que los Lerma constituyen un importante linaje de mercaderes entroncado con los Polanco, Frías, etc. Su casa solar estaba en Lerma, pero arraigaron profundamente en Burgos en la barriada mercantil de San Llorente o Huerto del Rey. Sus enterramientos se hallan en varias iglesias de Burgos. Lorenzo de Lerma, se encuentra enterrado en la capilla de la Buena Mañana, en San Gil. En esta capilla también reposan sus hermanos Juan y Miguel, con los que tuvo compañía. Juan de Lerma Polanco estuvo asociado con Alonso de Astudillo.

Este Juan de Lerma, en 1527, junto a Alonso Díaz de Lerma (Arcipreste de Villahoz) es nombrado patrono de la capilla de la Presentación de la catedral de Burgos donde está enterrado su tío, el canónigo Gonzalo Díaz de Lerma, quedando estipulado en el testamento de éste, que tras su muerte se pase su patronazgo a su hijo mayor².

Dada la relación preexistente de este linaje con la parroquia de San Gil, es probable que el fallecido Juan de Lerma, al que hace referencia el Libro de Fábrica en 1656, sea descendiente, quizás nieto, de este hijo mayor sobre el que manda recaer el patronazgo de la capilla de la Presentación.

En 1663 existe un cargo a costa del pleito que tuvo en la Real Chancillería de Valladolid la iglesia de San Gil con Juan de Lerma (doc. 2). Desconocemos la resolución de este pleito, dado que no hemos consultado el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, pero, puesto que el coste de la mazonería y ensamblaje no queda apuntado en los libros de fábrica, podemos deducir que se produjeron a costa del citado Juan de Lerma. Es probable que se terminara en 1712, año en el que se reparan las vidrieras de la Capilla Mayor (doc. 3).

A partir de este año, existe una relación de cargos referentes a elementos todavía existentes en el retablo mayor, todos ellos sufragados mediante donaciones o aportes registrados en el libro de fábrica: en 1738 se realiza un

1 BASAS FERNÁNDEZ, Manuel, "Mercaderes burgaleses del siglo XVI", *Boletín de la Institución Fernán González [BIFG]*, 33, 127 (1954), p. 161. [consulta: 2 de abril de 2019], disponible: http://riubu.ubu.es/bitstream/10259.4/1045/1/0211-8998_n126_p055-067.pdf

2 MANSILLA REOYO, Demetrio, "Capilla de la Presentación de Nuestra Señora en la catedral de Burgos", *BIFG*, 37, 144 (1958), p. 255. [consulta: 2 de abril de 2019], http://riubu.ubu.es/bitstream/10259.4/1361/1/0211-8998_n144_p250-265.pdf



Fig. 1. Vista frontal del presbiterio con el sagrario y el retablo. Iglesia de San Gil. Burgos

aporte de 30 reales para “componer” la talla del crucificado del altar mayor (doc. 4); en 1740 se hacen y se componen los lienzos para los altares (2 reales), por el precio suponemos se refiera a la compra de la tela y bastidor; en 1740, los cuadros del retablo (250 reales) a costa del reverendo Tomás Cordón (doc. 5); en 1740 se indica que hay un préstamo de 440 reales para pagar parte del dorado del retablo a un tal don Félix (doc. 7); en 1745 se anota un gasto de 3 reales por llevar cuadros a la iglesia. Por el coste, es de suponer que se trata del lienzo central de San Gil, y que debido a sus grandes dimensiones su desplazamiento supone un trabajo añadido. En 1751 se gastaron 6 reales de colocar los lienzos en el retablo mayor (doc. 6).

2. ESTUDIO ARTÍSTICO

El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Gil en Burgos es una estructura auto-portante anclada al muro. Se adapta al testero poligonal del tem-

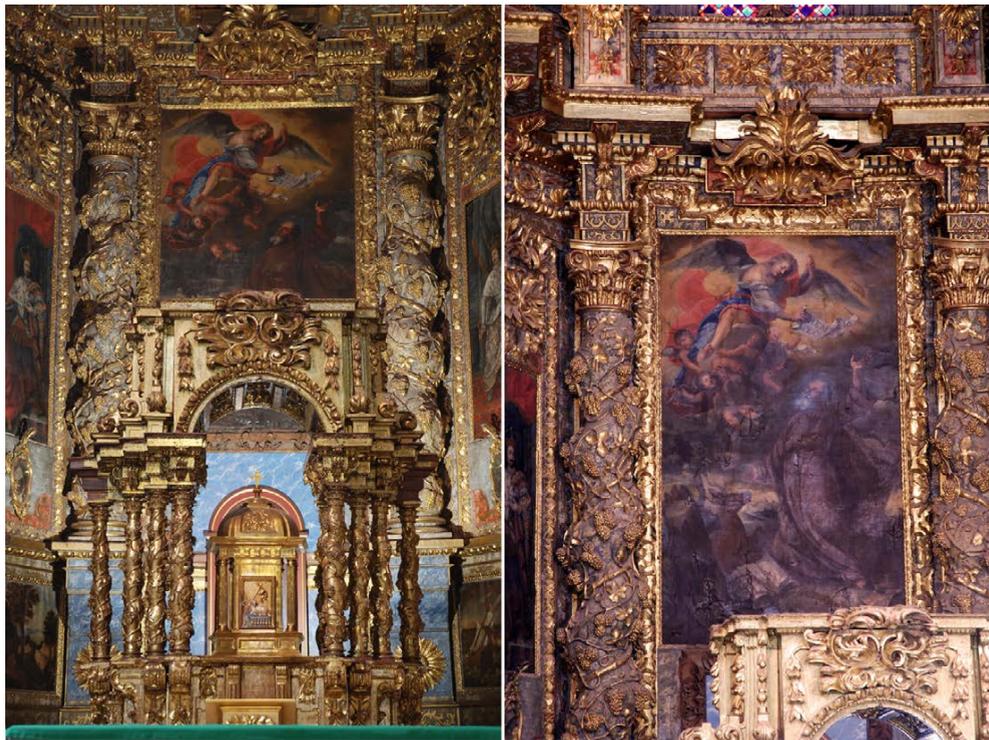


Fig. 2. *Detalle del sagrario.* Iglesia de San Gil. Burgos

Fig. 3. *Detalle del lienzo central.* Iglesia de San Gil. Burgos

plo y alcanza hasta el comienzo de las vidrieras. Delante de ellas el único elemento que se superpone es la talla del Cristo. Su estructura es tetrástila y los principales elementos iconográficos están realizados sobre lienzos. Apoya sobre un pedestal de piedra policromada con marmoleados, formado por netos y entrecalles. Estructuralmente se compone de cuerpo central y ático (Fig. 1).

El cuerpo central surge de una predela que contiene cuatro ménsulas como elementos sustentantes. Las de los extremos están formadas por elementos vegetales carnosos mientras que las interiores son volúmenes lisos y curvos sobre los que se ha suplementado un tondo vegetal. En las calles laterales, entre las ménsulas, se disponen dos lienzos de carácter paisajístico. La calle central de la predela ha sido remodelada al adelantar el tabernáculo al centro del presbiterio que originalmente se encontraba encastrado en el retablo, entre las cornisas de la predela (Fig. 2).

La parte superior del cuerpo central se apoya en la predela. Sus elementos sustentantes están formados por columnas con fuste salomónico, decorado con la hoja y fruto de la vid, y capitel corintio. Sobre ellas se dispone un



Fig. 4. Lienzo superior del lateral del evangelio. Iglesia de San Gil. Burgos
 Fig. 5. Lienzo superior del lateral de la epístola. Iglesia de San Gil. Burgos

entablamento compuesto por arquitrabe, friso y cornisa. El arquitrabe está formado por dos fascias y cornisa de ovas y dardos. El friso es corrido con una sucesión de modillones, que sustentan el voladizo de la cornisa, y roleos. La cornisa del entablamento surge de un caveto de ovas y dardos sucedido de denticulos. La cornisa sobresale y su borde se decora con hojas y dardos. La calle central posee únicamente la zona superior y en su zona central se interrumpe por una cartela de volúmenes vegetales carnosos.

La calle central del lienzo está ocupada por un lienzo de San Gil Abad de gran formato. Está bordeado de una moldura de elementos vegetales. Está compuesto por dos piezas de lino tensadas sobre su bastidor original formado por una estructura de madera reforzada en las esquinas con travesaños oblicuos, y dos travesaños centrales en forma de cruz. Sobre éste han colocado diferentes travesaños de madera a modo de escala o refuerzo (Fig. 3).

En las calles laterales se disponen los lienzos de San Luis y San Fernando que ocupan los dos tercios superiores de las entrecalles. Se encuentran clavados sobre el cerramiento de tabla de madera del propio retablo. Están bordeados de la misma moldura que el lienzo central, que en este caso ocupa



Fig. 6. *Lienzo inferior del lateral del evangelio*. Iglesia de San Gil. Burgos
 Fig. 7. *Lienzo inferior del lateral de la epístola*. Iglesia de San Gil. Burgos

toda la entrecalle. Bajo los lienzos se disponen dos paneles. El inferior posee la decoración marmoleada roja con roleos dorados de los fondos del retablo. El superior se haya únicamente policromado con marmoleado azul. Sobre él se sitúa un espejo rococó (Figs. 4 a 7).

El ático del retablo apoya sobre un banco. Posee cuatro netos decorados con elementos carnosos y pinjantes frutales. Las entrecalles del centro de los paneles se rematan con jarrones vegetales. Los netos centrales tienen dos remates. En el centro del ático, sobre este banco, se sitúa la talla del crucificado.

A partir de la mazonería del ático se ubican tres grandes vidrieras que cierran la capilla en la parte superior del templo (Fig. 8).

La policromía del retablo tiene los volúmenes dorados y los fondos marmoleados, en los que alternan los tonos rojos con los azules. En ellos se insertan decoraciones doradas bordeadas en negro. Esta resolución compositiva la podemos observar también en el retablo mayor de Cayuela. (Figs. 9 y 10).

El reverso del retablo es accesible. En la calle central la hornacina de la vidriera es abatible y en las calles laterales se pueden mover dos paneles de las entrecalles.

En la zona central del muro del ábside se abre una ventana al exterior que está reforzada con barrotes de metal y cerrada con carpintería metálica.



Fig. 8. Talla del Crucificado del remate del ático. Iglesia de San Gil. Burgos

Fig. 9. Detalle de la hornacina central del retablo mayor de Cayuela.

Iglesia parroquial. Cayuela (Burgos)

Ésta se abre en verano y se cierra en invierno beneficiando con ello la ventilación del conjunto y evitando así la condensación de humedad.

El tabernáculo en la actualidad se encuentra adelantado del retablo. Se trata de una gran pieza formada por banco y expositor, que ha perdido o carece del casquete de la parte superior de su remate. Su estructura podría incluso concebirse como un relicario con andas monumentales. Su policromía es dorada y algunos fondos están estructurados con buriles como la puerta del sagrario y las cuatro columnas del centro. Ha perdido muchos de los volúmenes más sobresalientes de sus ménsulas.

El banco está formado por ocho ménsulas y en la zona central se abre la caja del sagrario, probablemente añadida con posterioridad. Sobre ellas, se disponen diez columnas salomónicas decoradas con el fruto y hojas de la vid. En estos elementos se apoya el entablamento, y sobre él se coloca un remate que en la calle central adquiere forma de arco de medio punto y está decorado con casetones.

Payo Hernanz indica que la obra se halla inmersa en la órbita de Policarpo de la Nestosa, pareciendo más una obra de un seguidor suyo como Francisco Albo o José Rodríguez. Esta afirmación se basa en que su estructu-



Fig. 10. Detalle de la policromía del retablo. Iglesia de San Gil. Burgos

ra general y composición es similar a la del retablo mayor de Masa, obra de Rodríguez³.

La obra fue dorada en 1740 como se muestra en el zócalo situado en la calle de la epístola del retablo. Payo Hernanz comenta que el estilo se aproxima a los trabajos de Diego Pérez Camino y que es semejante al tratamiento utilizado en el retablo mayor de Cayuela, que realiza junto al maestro Tomás López Zambrano.

Diego Pérez Camino fue un importante dorador y policromador burgalés cuya vida profesional se desarrolló en los años centrales del siglo XVIII. Fue un maestro sumamente innovador en el panorama de la policromía de obras retablísticas burgalesas. A edad muy temprana desarrolla la tendencia de simular el jaspeado con el dorado como lo hace en el retablo mayor de Cayuela⁴, y probablemente en el mayor de San Gil.

Betolaza y Esparta señala que el lienzo central es obra de un pintor español llamado Barranco, y fue ejecutado en Roma⁵ en el siglo XVIII. Por

3 PAYO HERNANZ, René Jesús, *El retablo de Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, Diputación de Burgos, 1997, vol. 1, p. 461.

4 PAYO HERNANZ, René Jesús, "La pintura en Burgos a finales del siglo XVIII. El maestro pintor y dorador Romualdo Pérez Camino", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología [BSAA]*, 63 (1997), p. 492. [consulta: 2 de abril de 2019], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/67609.pdf>

5 BETOLAZA Y ESPARTA, Gregorio, *Parroquia de San Gil de Burgos. Breve reseña de sus monumentos e historia*, Burgos, Imprenta y Librería Hijos de Santiago Rodríguez, 1914, p. 62.

ello, Payo Hernanz indica que quizás podría ser obra de Manuel Martínez Barranto⁶.

Manuel Martínez Barranto fue un profesional que destaca a mediados del siglo XVIII en Burgos y su comarca. En 1764 realiza obras como las de la colegiata de Nuestra Señora del Manzano en Castrojeriz. Realiza también labores de dorado y estofador. En 1761 realiza el dorado de los retablos y parte de la arquitectura de la capilla de las Reliquias de la catedral. Su labor como pintor narrativo es importante. Sus obras se caracterizan por desarrollarse dentro de parámetros rococós, incluyéndose rasgos neoclásicos. Entre sus obras destacan las de los prelados Guillén, Salamanca y Bullón de la capilla de Santa Catalina de la catedral de Burgos. En el santuario de Santa Casilda, realiza dos lienzos que se ubican en el remate de los retablos colaterales. Representan a La Sagrada Familia y a San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña. Su obra más conocida es la de la Imposición de la Casulla a San Idelfonso insertada en un retablo colateral de la capilla de la Visitación de la catedral de Burgos hacia 1782⁷.

Dado que el lienzo central de San Gil se lleva a la iglesia en 1745, como se indica en los libros de fábrica (doc. 6), y Barranto comienza sus obras en torno a 1760 nos encontramos con una afirmación errónea por parte de Betolaza.

3. ESTUDIO MATERIAL

3.1. Trazo

Respecto a la traza del retablo existen dos elementos que probablemente se encuentran alterados respecto de su concepción original, de forma anterior a la remodelación realizada en el siglo XX.

Por una parte, las ménsulas interiores de la predela no guardan semejanza con las exteriores, que representan volúmenes vegetales carnosos. Las interiores se resuelven mediante unas tablas marmoleadas que se han colocado sobre parte de la policromía original. En la zona plana se ha suplementado una decoración vegetal circular dorada. En el reverso de la mazonería podemos observar que bajo estos volúmenes no existe estructura. El policromado del marmoleado es diferente que el realizado en la remodelación del cerramiento de la hornacina de la calle central del sagrario. En las fotos

[consulta: 2 de abril de 2019], disponible: http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10066348

6 PAYO HERNANZ, René Jesús, *El retablo de Burgos...* p. 462.

7 PAYO HERNANZ, René Jesús, "La pintura en Burgos...", p. 488, [consulta: 2 de abril de 2019], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/67609.pdf>

históricas se puede observar que estos volúmenes ya existían en 1924, por lo que se deduce que son anteriores a la remodelación del siglo XX.

Por otra parte, en la zona inferior de los lienzos laterales existe una tabla marmoleada en azul que se coloca sobre parte de los marmoleados rojos que poseen decoración dorada. Sobre ella se han colocado dos espejos rococós. El tipo de marmoleado es similar a los fondos azules pero carece de decoraciones de roleos doradas.

Estas dos alteraciones deben considerarse como elementos constitutivos del retablo, fruto de su historia material, por lo que no deben eliminarse.

3. 2. *Mazonería*

Los sistemas de ensamblajes utilizados en la mazonería del retablo mayor de San Gil están formados por cajas y espigas, inferiores y superiores, en todos los elementos estructurados verticalmente como columnas, retropilastras y entablamentos. La unión viva se refuerza con cola de milano y barrotes verticales en paneles de estructuras verticales.

Las fijas del retablo al muro se sitúan en el entablamento y banco del ático. Son travesaños de madera embutidos en el muro. Como sujeción del armazón del lienzo central se han colocado dos puntales oblicuos en las esquinas a modo de jabalcones.

3. 3. *Lienzos*

Los lienzos presentan diferentes sistemas de sujeción dependiendo de su ubicación.

Los lienzos situados en la predela y en las calles laterales están colocados clavando sus bordes sobre los tableros de madera. Han sido puestos después de policromar el retablo y carecen de bordes útiles para su tensado. La tela no se encuentra encolada al soporte inferior.

El cuadro central está instalado sobre un bastidor de madera que es coetáneo al lienzo. Sus esquinas están reforzadas mediante travesaños realizados con piezas de madera insertas a media caja formando triángulos y dos travesaños en forma de cruz. Los bordes de la tela están clavados mediante tachuelas que pueden observarse desde el reverso. El sistema de montaje del lienzo indica que fue clavado de forma previa a la ubicación en el retablo, y que el retablo ya se encontraba montado cuando se insertó el lienzo en la mazonería.

Sobre el bastidor se ha superpuesto un travesaño vertical, siete travesaños de madera horizontales y otro vertical. Todos ellos se encuentran clavados y aparentemente son refuerzos posteriores.



Fig. 11. Fotografía del retablo de comienzos del siglo XX, anterior a las remodelaciones estructurales del conjunto. Burgos, col. part.

3. 4. Policromía

La policromía del retablo está realizada previa aplicación de diferentes capas de yeso. Para aparejar la obra era habitual que primeramente se procediera a su limpieza, reparación y saneado en caso de ser necesario. De forma previa se aplicaba una capa de cola de animal de retazos mezclada con ajos pelados, que aumentaban la flexibilidad llamada giscola. Posteriormente se aplicaban varias capas de yeso grueso y posteriormente otras tantas de yeso mate o fino. Cuando secaban, estas capas se lijaban extendiendo una capa de agua cola y varias de bol que servían de base para la aplicación del dorado. El oro se depositaba tras humedecer la capa de bol con aguacola y tras su secado se procedía a su dorado con piedra de ágata para igualar superficies⁸.

En el retablo podemos observar zonas que aparecen sin policromar, como las molduras situadas en la zona superior de la hornacina del sagrario.

8 CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana, "Preparaciones, dorados y policromías de los retablos en madera", en *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, España, Grupo Español del IIC, 2006, pp. 1-18. [consulta: 18 de septiembre de 2019], disponible: https://ge-iic.com/files/Curso%20retablos%202004/AnaC_Policromia.pdf

En otras aparece el yeso aplicado sin lijar ni policromar, como las existentes en la parte inferior del interior de las ménsulas centrales. Existen otras en las que se han aplicado capas de yeso y bol pero que no han llegado a dorarse como las existentes en la parte superior del banco del sagrario. Todo ello indica que el retablo y sagrario fueron policromados cuando ya se encontraban montados.

La policromía del retablo alterna zonas con oro y fondos con temples en azul y rojo. Las zonas doradas no sólo se limitan a molduras y rocallas, sino que se insertan en el interior de los marmoleados formando roleos que se bordean en negro (Fig. 10).

3. 5. Estructura del conjunto anterior a las remodelaciones del siglo XX

Tras rastrear documentación fotográfica anterior a la remodelación, y comparando estas imágenes con el estado actual y las medidas del tabernáculo y del retablo, podemos describir el estado del conjunto a principios del siglo XX, y las posteriores remodelaciones.

A principios del siglo XX, el banco de la calle central del retablo estaba ocupado por una mesa de altar de 3,40 m de ancho y 1,16 m de alto. Ocupaba la zona central hasta el nivel de la mitad de los netos centrales de la predela. Su huella se puede observar en los extremos centrales, lugar donde actualmente termina la moldura de piedra del banco.

Sobre dicha mesa, se colocaba el tabernáculo y dos figuras de los sagrados corazones como se indica en la figura 11.

Al lado de la mesa, en el lateral de la epístola, existía una escalera de peldaños de madera que terminaba en un escalón central de 56 cm ubicado en la parte baja de la hornacina central. Esta estructura cegaba parte del banco de piedra, pero permitía el acceso a las traseras del retablo mediante la hornacina central de la predela.

La altura del tabernáculo se alzaba hasta el inicio del marco inferior del lienzo, zona que se encuentra sin policromar y que probablemente, en origen, se ubicaría allí el remate del sagrario en forma de casquete. El primer cuerpo del tabernáculo se encastraba entre la terminación de las ménsulas interiores de la predela (Fig. 11).

3. 6. Remodelaciones estructurales del siglo XX

El desplazamiento del tabernáculo hasta el centro de la grada superior del presbiterio, realizado en el siglo XX, conlleva remodelaciones estructurales en la parte inferior de la calle central del retablo y en el propio tabernáculo.

En la estructura del retablo observamos las siguientes: eliminación de la



Fig. 12. Banco pétreo de apoyo en el centro de la grada superior del presbiterio: separado y adelantado del banco del retablo. Iglesia de San Gil. Burgos.

mesa de altar, dejando a la vista el hueco que ocupaba, sin ningún tipo de revestimiento ni acabado. Actualmente aparece disimulado por una sillería de cuatro siales. Se ha insertado una ventana formada por una estructura fija y otra móvil, realizada en madera tropical de iroco y una vidriera, que permite el acceso a las traseras del retablo. Se remodelaron cerramientos anteriormente ocultos por estructuras policromadas, de tal manera que tanto en la zona de la predela como en la calle central se insertaron tableros de fibropanel MDF (Medium Density Fibreboard que se policroman siguiendo los colores de los marmoleados del retablo. Además, se rellenó la parte inferior del hueco de la hornacina con despieces de retablos descontextualizados.

Los cambios estructurales provocados por el traslado de ubicación del tabernáculo son las siguientes: colocación de un banco de apoyo de piedra en el centro de la grada superior del presbiterio, separado y adelantado del banco del retablo 4,36 m; ampliación de los extremos laterales del entablamiento del primer cuerpo del sagrario mediante injerto de madera cubierto de papel dorado; colocación de una plataforma de refuerzo sobre la cornisa

que asoma sobre el remate de la cornisa original; colocación de un zócalo sobre el zócalo suplementado frontal del sagrario; refuerzo en las traseras mediante travesaños de madera y tornillería; ubicación de un sagrario de nueva realización en la zona del expositor (Fig. 12).

4. DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN

4. 1. Agentes de deterioro

El principal agente de deterioro del retablo mayor de San Gil es de origen antrópico ya que se trata de un bien cultural sujeto a uso en un contexto histórico de culto.

Estas circunstancias, si bien han permitido conservar el retablo con un mantenimiento regular, conllevan también que se hayan producido cambios y remodelaciones que han modificado y dañado estructuras y refuerzos.

Esto podemos observarlo en el sagrario, que ha sido desmontado, montado y remodelado para efectuar su cambio de ubicación.

También podemos apreciarlo en la parte posterior de la calle central del retablo, donde todas las colas de milano de refuerzo se han perdido, debido probablemente a las remodelaciones estructurales que se han realizado en la zona central de la hornacina.

En las fijas superiores de anclaje al muro, se ve cómo pende una escala de cuerda utilizada para trepar a la parte de arriba del retablo por las traseras, para limpiar o para colocar objetos.

Las roturas que presenta el lienzo desde el reverso, probablemente se hayan producido también por el intento de acceso a la parte superior.

Por otra parte, pero debido también a su uso, podemos observar el depósito de sustancias sobre la superficie del retablo, como gotas de cera y capas aplicadas de diferentes sustancias con el objeto de avivar colores.

En la actualidad el reverso de la madera de la predela sirve para el anclaje de la instalación eléctrica, acción que conlleva un gran peligro.

4. 2. Estado de conservación

El examen del estado de conservación consiste en señalar y enumerar las alteraciones o deterioros presentes en la obra, así como sus causas.

El conjunto presenta diferentes alteraciones y patologías.

Respecto al entorno, la segunda grada del presbiterio presenta un pavimento que en la actualidad se encuentra parcheado, debido a la eliminación de la mesa de altar y a las remodelaciones realizadas con el movimiento del



Fig. 13. Remodelaciones estructurales en la hornacina central. Iglesia de San Gil, Burgos

sagrario. La huella de la eliminación de la mesa de altar y estructura de escalones para subir a las traseras nos dan un hueco de poligonal irregular de 240 cm de largo x 112 cm de ancho. La zona donde se colocaba la mesa de altar se presenta sin revestimiento y en medio de la segunda grada del presbiterio se ha construido un apoyo para el sagrario realizado con piedra. Al retirar esta base y devolver el sagrario a su sitio, este espacio de la solería quedará como otra zona heterogénea.

En el soporte del retablo encontramos que la estructura posee un ataque generalizado de xilófagos que no han causado problemas estructurales. Existe pérdida de elementos de refuerzo, como las colas de milano del reverso de la hornacina central. También el lienzo presenta inestabilidad en su sistema de sujeción al retablo, que se encuentra posado sobre dos puntos de apoyo y reforzado en las esquinas mediante jabalcones. Esta inestabilidad se ve incrementada por el claveteado de tableros de madera sobre el bastidor del lienzo. Sobre las molduras no policromadas de la hornacina central del retablo se han colocado papeles encolados. La hornacina central del retablo ha sufrido remodelaciones estructurales. No obstante, su técnica de ejecución es respetuosa con las piezas originales existentes y estéticamente puede llegar a integrarse en el conjunto. El junquillo de cerramiento superior del lienzo del lateral de la epístola de la predela está suelto; Un marco en el que se indica Altar Privilegiado tapa parte del zócalo de la predela (Fig. 13).

En el soporte del sagrario se ha efectuado un desmontaje para el traslado a la zona central que ha provocado tensiones estructurales en toda su estructura. Se han intentado contrarrestar mediante diversos travesaños y refuerzos

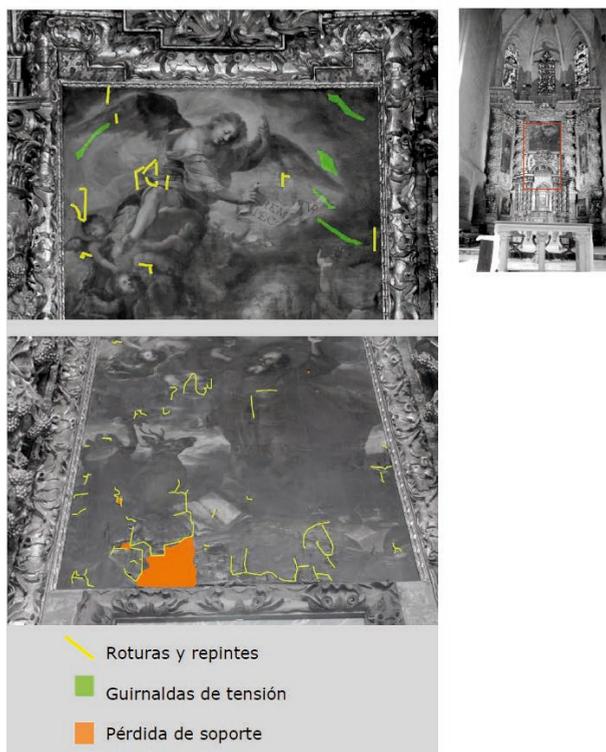


Fig. 14. Mapa de alteraciones del lienzo central. Iglesia de San Gil, Burgos

en su traseira. Las cornisas del entablamento del primer cuerpo se encuentran debilitadas por la acción de xilófagos y han perdido los volúmenes más sobresalientes. El intradós del arco se encuentra debilitado debido a diversas fisuras y a la pérdida de molduras en dos casetones. Los remates de las ménsulas de la predela han perdido gran parte de sus volúmenes superiores más sobresalientes. El lateral derecho carece de las molduras de los arranques de las cornisas de ovas y dardos, y un zócalo. Es probable que no se hayan realizado en origen dado que estas zonas se encontraban encastradas en la estructura de la hornacina central del retablo. La parte superior de la cartela central del frontal del segundo cuerpo se encuentra fisurada y en la zona central del expositor se ha colocado un nuevo sagrario. Por último, es probable que se haya perdido un casquete superior para remate del tabernáculo.

El soporte del cuadro central presenta el siguiente estado de conservación: las roturas del soporte son abundantes y se intensifican en la parte inferior de la tela. Probablemente se han producido en labores de mantenimiento de las traseras del retablo. En los desgarros existen refuerzos y parches colocados en el anverso del lienzo. Se han localizado diferentes tipos de refuerzo

por lo que se supone responden a varias intervenciones realizadas en distintos momentos. Estos parches colocados en el reverso han creado tensiones y deformaciones en la tela provocando bolsas y arrugas en el soporte. En los laterales superiores existen huellas de antiguas guirnaldas de tensión y sobre el bastidor de madera se han suplementado travesaños horizontales y verticales, que probablemente se colocaron para intentar conferir estabilidad a la tela del lienzo. El bastidor original tiene su sección y refuerzos en buen estado de conservación y son adecuados para las grandes dimensiones del lienzo. Tienen sección suficiente para poder adaptar un sistema de cuñas (Fig. 14).

Tanto los lienzos de la predela como los del cuerpo central de las calles laterales carecen de bordes de tensado. Para su fijación al retablo se han colocado mediante un perímetro de tachuelas clavadas a la tabla sobre la que se apoyan. Este sistema de fijación se ha comportado de forma diferente en los lienzos inferiores y superiores. Los de arriba se encuentran correctamente tensados. Sin embargo, los de abajo presentan ondulaciones verticales, debido probablemente al mayor índice de humedad que poseen por su cercanía a la base de piedra del retablo.

La capa de preparación de la mazonería y de la talla del Crucificado aparentemente se encuentra en buen estado de conservación. En un primer análisis, y sin montar andamiaje, no se aprecian levantamientos.

La policromía del retablo, del tabernáculo, del Cristo y del banco de piedra presenta suciedad proveniente de humos grasos y la aplicación, y posterior oxidación, de diferentes sustancias que buscaban avivar los colores. Esto provoca que en la actualidad se perciba un aspecto oscurecido de la policromía. En los laterales se pueden observar gotas causadas por la cercanía de velas y cirios litúrgicos. Existe desgaste en algunos temples y panes de oro debidos a limpiezas continuadas, roces y manipulaciones. La capa pictórica de los lienzos se encuentra cubierta de barnices oxidados existiendo también gotas de cera en su superficie. El lienzo central presenta repintes puntuales en diferentes roturas y parches.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1656

Burgos

A la muerte de Juan de Lerma, patrón de la capilla, fallecido sin cumplir la promesa dada de arreglar la capilla mayor, informan a su hijo que debe de cumplir lo prometido por su padre.
Archivo Diocesano de Burgos [ADB], Libro de Fábrica de San Gil 1601-1695, f. 118.

Capilla Mayor.

Que atento a la Capilla mayor está muy maltratada, y hay que dorar algunas partes y el tejado está muy mal reparado y las vidrieras quebradas y de manera que sobre el altar mayor y la capilla cae tierra hasta apagar las luces y las gradas del altar mayor y en las visitas pasadas se mandó a don Juan de Lerma patrón es de la capilla lo dejase por correr por su cuenta.

Lo cual dicho no parezca ser cumplido, pues el contenido y dicha capilla, tejado y vidrieras y gradas cada día está en mayor quiebra.

Y dado que el dicho don Juan de Lerma ha fallecido, pasose su mayorazgo a don Juan de Lerma, su hijo, mandose aviso. Con vista de no cumplimiento y bajo pena de excomunión mayor y de diez maravedíes para obras pías que dentro de tres meses a de ser, componga dicha capilla mayor, tejado y vidrieras y gradas de todo lo dicho aquí, y de manera que esté decente y sin riesgo.

Y para que lo dicho tenga cumplido y efecto mandaron al mayordomo fabriquero que dentro de veinte horas de esta notificación envíe nota de este auto al dicho don Juan de Lerma para que cumpla con este honor.

2

1663

Burgos

El mayordomo de la parroquia de San Gil descarga lo gastado en un pleito acaecido entre la parroquia y Juan de Lerma

ADB, Libro de Fábrica de San Gil 1601-1695, f. 130.

Data.

Pleito. Item cuatrocientos y noventa reales que tuvo a costa el pleito de don Juan de Lerma en este tribunal y en la chancillería de Valladolid y disposiciones que se hicieron de la iglesia hasta teneres y concordarle.

3

1712

Burgos

El mayordomo de San Gil anota los gastos por arreglar las vidrieras de la capilla mayor.

ADB, Libro de Fábrica de San Gil 1696-1761, f. 65.

Data.

Vedrieras. Más de componer las vedrieras de encima del órgano y Capilla Mayor. Sesenta y ocho.

4

1738

Burgos

Se apuntan los gastos extraordinarios pagados por una devota para la realización de la talla de un crucificado.

ADB, Libro de Fábrica de San Gil 1696-1761, f. 182.

Item. Treinta reales de componer un Sto. Cristo y dar carnación a un santo Cristo que dio a la fábrica una devota, y está en el altar mayor en lugar de cruz.

5

1740

Burgos

El mayordomo de San Gil registra los gastos extraordinarios por hacer y componer los lienzos para los altares.

ADB, Libro de Fábrica de San Gil 1696-1761, ff. 197 y 195.

Lienzos. Dos reales de hacer y componer los lienzos para los altares. Valen [...]

Quadros. Item. Doscientos y cincuenta reales de pintar los cuadros para el pedestal del altar mayor, a consta del reverendo Tomás Cordón de la orden de San Benito, Y valen

6

1742

Burgos

Apunte de los gastos extraordinarios por el transporte de los cuadros a la iglesia.

ADB, Libro de Fábrica de San Gil 1696-1761, ff. 216 y 267 (sin foliar).

Quadro. Item. Tres reales de llevar de casa del P^o Nicolás Barriga los cuadros a la iglesia.

[...]

Cuadros. Item seis reales de levantar los cuadros de la Capilla Mayor y echar algunos bancos a las escaleras de madera y hacer mas.

7

1757

Burgos

El mayordomo de San Gil anota el costo del dorado del retablo.

ADB, Libro de Fábrica de San Gil 1696-1761, f. 318 (sin foliar).

Prestado con mayor cantidad a la fábrica de esta iglesia y en su nombre a los señores Nicolás Barriga y don Juan Tenorio en el año de 1740 para pagar el costo de dorar el retablo mayor.

Y aunque en la data de esta cuenta se dice que se entregó recibo de cuatrocientos y cuarenta reales de vellón de Castilla no se hace así, respecto de haberse satisfecho totalmente el vale de 1760 a favor de otro dicho don Félix y para el pago referido hicieron otros señores Barriga y Tenorio.

El cual vale se recogió, y se pone en el Archivo de Suerte que los cuatrocientos y cuarenta reales que van puestos en las dos partidas de Data, eran el resto, que se

diera a dicho D. Felix, como todo consta en el mismo vale, y en lo que en él esta. 172-603 172 973.

BIBLIOGRAFÍA

- BASAS FERNÁNDEZ, Manuel, "Mercaderes burgaleses del siglo XVI", *Boletín de la Institución Fernán González*, 33, 126 (1954), pp. 55-67 y 33, 127 (1954), pp. 156-169. [consulta: 2 de abril de 2019], disponible: http://riubu.ubu.es/bitstream/10259.4/1045/1/0211-8998_n126_p055-067.pdf
- BETOLAZA Y ESPARTA, Gregorio, *Parroquia de San Gil de Burgos. Breve reseña de sus monumentos e historia*, Burgos, Imprenta y Librería Hijos de Santiago Rodríguez, 1914. [consulta: 2 de abril de 2019], disponible: http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10066348
- CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana; BRUQUETAS GALÁN, Rocío; GÓMEZ ESPINOSA, Teresa, "Los retablos: conocer y conservar", *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 2(2003), pp. 13-48. [consulta: 2 de abril de 2019], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1183355.pdf>
- CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana, "Preparaciones, dorados y policromías de los retablos en madera", en *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, España, Grupo Español del IIC, 2006, pp. 1-18. [consulta: 18 de septiembre de 2019], disponible: https://ge-iic.com/files/Curso%20retablos%202004/AnaC_Policromia.pdf
- CEBALLOS ENRIQUEZ, Laura (coord.), *Proyecto Coremans. Criterios de intervención en retablos y escultura policromada*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, [consulta: 18 de septiembre de 2019], disponible: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=15896C
- FERNÁNDEZ -BACA CASARES, Román (dir.), *Metodología para la conservación de retablos en madera policromada*, Junta de Andalucía Consejería de Cultura, 2002, [consulta: 18 de septiembre de 2019], disponible: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/polychrome_sp.pdf
- SALAS ALMELA, Cristina, (coord.), *Proyecto Coremans. Criterios de intervención en pintura de caballete*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2018, [consulta: 2 de abril de 2019], disponible: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=16090C
- MANSILLA REOYO, Demetrio, "Capilla de la Presentación de Nuestra Señora en la catedral de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González*, 37, 144 (1958), pp. 250-265. [consulta: 2 de abril de 2019], disponible: http://riubu.ubu.es/bitstream/10259.4/1361/1/0211-8998_n144_p250-265.pdf
- MARTÍNEZ BURGOS, Matías, "La iglesia de San Gil. Sus Grandes reformas del siglo XVI", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos*, 117 (1951), Repositorio Institucional Universidad de Burgos.[Consulta: 2 de abril de 2019], disponible: https://riubu.ubu.es/bitstream/handle/10259.4/1027/0211-8998_n117_p675-703.pdf;jsessionid=1BD1664ADE538BB2035BBEA70C1F1117?sequence=1

PAYO HERNANZ, René Jesús, *El retablo de Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Diputación Provincial de Burgos, 1997, 2 vols.

PAYO HERNANZ, René Jesús, "La pintura en Burgos a finales del siglo XVIII. El maestro pintor y dorador Romualdo Pérez Camino", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 63 (1997), pp. 485-510. [consulta: 2 de abril de 2019], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/67609.pdf>



Reseñas

AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Alexandra M., *Ex vetere novum. Rehabilitar el patrimonio arquitectónico*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2018.

ISBN: 978-84-9012-971-5

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 373-375

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2019.sep.02.11>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Eduardo Azofra Agustín y Alexandra M. Gutiérrez Hernández coordinan un libro muy interesante sobre el estudio y la práctica de la restauración y la rehabilitación en España, aunque se centra en el Plan Director de los edificios históricos de la Universidad de Salamanca y se analiza pormenorizadamente la *fachada rica* de las Escuelas Mayores.

Comienza con una presentación de Eduardo Azofra y de Jesús Castillo Oli –Restaurar & rehabilitar & intervenir– que da cuenta del proyecto de restauración de la *fachada rica* o portada de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca que, de febrero de 2011 a diciembre de 2016, ejecutaron profesionales coordinados por la Fundación Santa

María la Real de Patrimonio Histórico. La restauración fue seguida de un plan de difusión para comunicar los resultados que se integró, como el libro que comentamos, en la celebración del VIII Centenario de la fundación del Estudio General salmantino.

La publicación se organiza en tres apartados. El primero –De varia restauratione– incluye cuatro aportaciones que dibujan el marco general actual de las restauraciones y rehabilitaciones arquitectónicas. Javier Rivera Blanco traza el marco teórico que sustenta las intervenciones en el patrimonio arquitectónico. En unas informadas páginas, que se vuelven a publicar aquí por su interés, recoge las primeras propuestas de intervención con criterios modernos que se produjeron en los últimos años del franquismo. Pero el grueso del capítulo informa de la reflexión teórica que, en paralelo con la situación europea, se ha producido en España desde 1980 hasta nuestros días. Ignacio González-Varas escribe sobre la reutilización universitaria de edificios históricos; desde las primeras prácticas históricas de adaptación de edificios a los

usos universitarios a la rehabilitación urbana que conlleva la reutilización de edificaciones preexistentes. Recoge el proceso ocurrido en España y en Europa y constata cómo los rectorados y otras dependencias universitarias se han instalado en edificios de los centros históricos de las ciudades contribuyendo a su reutilización, rehabilitación y revitalización. Fernando R. de la Flor reflexiona brillantemente sobre el estrecho vínculo existente entre lo viejo y lo nuevo en los espacios del saber universitario. El capítulo da título al libro: *Ex vetere novum*. El antiguo espacio de saber salmantino y las lógicas de lo nuevo. Recuerda que los edificios universitarios salmantinos levantados en el siglo XVI perseguían formar hombres sabios para la administración del vasto imperio hispánico. Y, como de lo viejo sale lo nuevo, reflexiona sobre cómo mantener en lo físico y renovar en lo semántico los viejos edificios, cargados de significado simbólico. El arquitecto Pablo Núñez Paz, que llevó a cabo la restauración y rehabilitación del palacio Arias Corvelle de 1996 a 1999, escribe desde su experiencia práctica sobre las restauraciones arquitectónicas europeas que han constituido el fundamento teórico de su actividad profesional. Las intervenciones que recorre van desde los años treinta a los ochenta del siglo XX y son una sincera reflexión sobre la teoría de la restauración contemporánea.

El segundo apartado del libro –La Universidad de Salamanca: restauraciones-intervenciones– se subdivide en otras tres secciones: una con estudios sobre la Universidad de Salamanca, otra sobre los Colegios Universitarios y la última atiende las intervenciones en tres palacios de la Edad Moderna que tienen uso universitario en el día de hoy. Alberto García Gil y Jesús García Maldonado exponen el Plan director de los edificios históricos de la Universidad de Salamanca y el desarrollo que ha tenido entre 1999 y 2016. Jesús Castillo Oli se centra en la restauración de la fachada rica que él mismo coordinó. El profesor Manuel Pérez Hernández expone con concisión las variadas y contradictorias interpretaciones históricas, así como las diversas autorías que se han propuesto para la fachada o portada de las Escuelas Mayores. Siguen varios estudios escritos por restauradores y especialistas que tratan sobre diversos aspectos técnicos de la intervención en la fachada de las Escuelas Mayores: Joaquín García Álvarez, de la Fundación Santa María la Real, escribe sobre el planteamiento general de la intervención; José Gisbert Aguilar junto con tres profesionales, sobre los materiales y las patologías localizadas en la piedra de la fachada, que procede de Villamayor; Jacinta García Talegón y Adolfo Carlos Íñigo, sobre los métodos de limpieza propuestos para retirar una película de acetato de polivinilo que estaba presente en varias partes de la fachada; Zoa Escudero Navarro expone el estudio arqueológico realizado durante los trabajos de restauración de la fachada; las actuaciones llevadas a cabo en la fachada las comentan José Ramón Blanco

Martínez y Alberto García Gil. Las montañas localizadas en la fachada durante la restauración son comentadas por Alexandra M. Gutiérrez Hernández. Por último, Miguel López-Plaza y Jacinta García Talegón exponen los tipos de piedra empleados en Salamanca y más concretamente los materiales pétreos utilizados en el zócalo de la fachada y en otros edificios universitarios salmantinos.

En la segunda sección dedicada a los Colegios Universitarios, Francisco Javier Patricio Gil y Joaquín Guinea Diego comentan la rehabilitación integral del edificio Anayita y del aula de teatro Juan del Enzina. Por su parte, Carlos Puente Fernández escribe sobre la rehabilitación de la hospedería del Colegio Fonseca; Sara Cañizal y María de las Nieves Rupérez Almajano, de la restauración del Colegio Trilingüe; y Emilio Sánchez Gil y Fernando y Emilio Sánchez Cuadrado, del Colegio San Pelayo.

La tercera sección informa sobre las intervenciones y los nuevos usos universitarios dados a tres palacios renacentistas que son propiedad de la Universidad de Salamanca: el palacio Maldonado –a cargo de Luis Ferreira Villar y Eduardo Dorado Díez–, el palacio Arias Corvelle –de nuevo por Pablo Núñez Paz con Juan Vicente García– y la casa Solís, sede de las Ediciones Universidad de Salamanca –Antonio Ledesma y Eduardo Azofra.

En la tercera parte del libro, más breve que las otras dos, miembros de la Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, coeditora de la publicación, comentan intervenciones modélicas que han realizado en el patrimonio castellano-leonés. Joaquín García Álvarez presenta la intervención en la fachada de la catedral de Ávila y Jesús Castillo Oli las que ha coordinado en la ermita de Perazancas de Ojeda (Palencia) que conserva en el ábside un conjunto de pinturas murales románicas de excepcional calidad, y las recientes intervenciones en el entorno de la iglesia visigótica de San Pedro de la Nave (El Campillo, Zamora) y en el monasterio de San Martín de Castañeda (Zamora).

Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

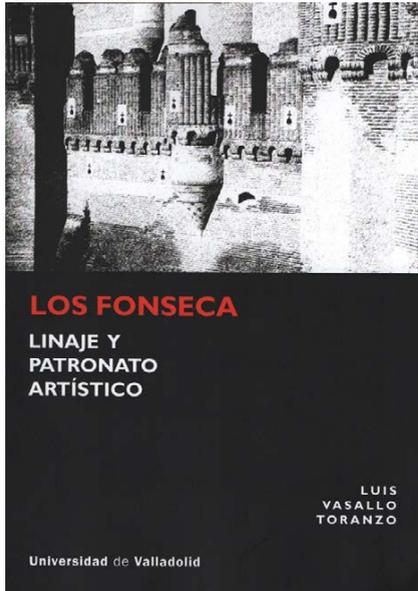
VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2018.

ISBN: 979-84-8448-983-2

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 376-378

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2019.sep.02.12>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Este libro estudia el patronazgo artístico de la familia nobiliaria Fonseca y es el resultado de un profundo y exhaustivo trabajo de investigación de su autor, Luis Vasallo Toranzo.

Los Fonseca, nobles y clérigos que fueron señores de Coca y Alaejos, realizaron una importante labor de patronazgo, promoción y coleccionismo artístico. Esta familia, originaria de Portugal, se instala en Castilla a finales del siglo XIV y su linaje da origen a tres ramas familiares importantes: los señores de las Tercias de Badajoz, los señores de Coca y Alaejos y los señores de El Tejado. De éstas, la tercera no había recibido atención por parte de la historiografía en el ámbito de la promoción artística. La ambición

política de Pedro Rodríguez de Fonseca, antepasado común a todos ellos, consigue elevar a uno de sus hijos a la categoría de cardenal. Su ambición y trato nepotista fue compartida por varios de sus familiares, que lograron acercarse a los reyes bien como consejeros, capitanes, embajadores o criados, en varias generaciones. De esta manera, aparecen como personajes relevantes que rondaban las esferas de Juan II, Enrique IV, los Reyes Católicos y Carlos I.

Estudios posteriores han documentado las dos primeras ramas familiares y su basta influencia en el ámbito artístico. Gracias a sus intensas relaciones con la corte y sus contactos en Flandes, llegan a establecer dinámicas de patronazgo con los artistas más relevantes del momento. A la tercera rama familiar se había prestado menos atención, a pesar de contar con personalidades tan importantes como el arzobispo Alonso de Fonseca el Viejo, consejero de Enrique IV. Éste junto a su sobrino, también llamado Alonso, y sus descendientes, Juan Rodríguez de Fonseca y Mayor de Fonseca, son los

protagonistas de este estudio.

La investigación contradice el tópico del patronazgo familiar de los Fonseca y los Mendoza como impulsores del Arte del Renacimiento en España. Luis Vasallo Toranzo nos muestra una perspectiva sobre el asunto mucho más compleja, y es que dentro de estas estirpes encontramos ramas familiares cuya promoción artística entra en contradicción con lo que hasta ahora pensábamos. Si la familia Fonseca ha sido considerada tradicionalmente como uno de los linajes responsables del proceso de introducción del lenguaje “al romano” en Castilla, Vasallo demuestra que no todos los miembros de la familia sintieron la necesidad de pregonar los cambios estéticos surgidos en Italia. La investigación afirma y prueba que algunos de ellos manifestaron clara preferencia por las formas góticas, o por las moriscas o mudéjares. En las obras promocionadas por ellos incluso se combinan técnicas que hoy consideramos de distintos estilos al mismo tiempo.

Luis Vasallo extiende su estudio más allá de los aspectos meramente artísticos y nos muestra las relaciones sociales y políticas del linaje y el comportamiento de los principales miembros de la familia, acercándose a los personajes desde la óptica de los vínculos de parentela existentes durante la última Edad Media peninsular, lo cual comporta también las relaciones clientelares en torno al cabeza de familia o “pariente mayor”. Es a través de estos vínculos como los antepasados de los aquí estudiados aseguraban la integridad del patrimonio que habían acumulado y creado a partir de su acercamiento a la corte.

Este ambicioso planteamiento tiene en cuenta las redes de influencia que suscitaron el interés artístico de los miembros de la familia, como el contacto con otras cortes extranjeras o su formación intelectual. Tras la elaboración de las biografías de cinco miembros destacados, iniciando este relato con Alonso de Fonseca el Viejo, arzobispo fundador del mayorazgo, pasa a incidir en las relaciones que cada uno tenía con las esferas de poder, además de su formación. Todo ello se complementa con el estudio de sus posesiones, encargos y patrocinio a través de los inventarios y otras fuentes primarias relevantes, como pleitos y testamentos.

Este estudio supone una revisión bibliográfica combinada con la recopilación de una vasta exégesis documental inédita, tarea que no ha debido de ser fácil, ya que ha recurrido a una bibliografía dispersa para suplir la pérdida de la mayor parte del archivo de los señores de Coca y Alaejos durante la guerra civil.

Asimismo, esta labor de investigación ha permitido a Vasallo confirmar al patrocinio de los Fonseca una pintura tan conocida como la *Virgen de la Mosca*, por mencionar solo una de las atribuciones y confirmaciones relevan-

tes, fruto del feliz hallazgo de nueva documentación. Además del estudio de edificios y obras de arte, la exhumación documental expuesta aquí permite hacernos una idea de la riqueza artística que se reunía y se exhibía los palacios castellanos, aunque hoy en día gran parte de las colecciones que poseyeron los Fonseca se encuentran dispersas o desaparecidas.

En la segunda parte del libro se analizan los bienes muebles que coleccionó la familia y la actividad de patronato que emprendieron sus miembros, desbaratando, como hemos anunciando, el supuesto interés único de los Fonseca por el arte nuevo a la antigua. En este sentido, el autor destaca la inclinación de Alonso de Fonseca hacia los albañiles musulmanes, a quienes encargó el castillo de Coca y las reformas que introdujo en el de Alaejos. Por el contrario, Juan Rodríguez de Fonseca demuestra otras preferencias, encargando una nueva iglesia tardogótica en sustitución de una anterior, mudéjar, para albergar la capilla funeraria con sus correspondientes sepulcros de mármol, entre otras promociones.

La relevancia de las aportaciones de esta investigación se debe asimismo a la talla de los artistas estudiados, pues en las obras promovidas por esta familia nobiliaria intervinieron autores de primera fila tan reconocidos como Bartolomé Ordóñez o Diego de Siloé.

En conclusión, en esta publicación se aportan nuevos hallazgos documentales interesantes para la historia del arte español, que se plasman en una revisión bibliográfica y en el análisis del coleccionismo y promoción artística de una de las familias nobiliarias más importantes del primer Renacimiento peninsular. Con todo ello, el profesor Vasallo elabora un discurso sobre el variado interés artístico de los Fonseca que muestra los distintos matices y contradicciones existentes dentro del propio linaje. Más allá del interés particular de la acción promotora de los Fonseca, en sí misma importantísima, con esta obra se ejemplifica la complejidad y las distintas aristas de la promoción artística nobiliaria castellana que tuvo lugar en los comienzos de la Edad Moderna.

Cruz María MARTÍNEZ MARÍN
Universidad de Cantabria

