

Santander

Estudios de Patrimonio

3 / 2020



Santander

Estudios de Patrimonio

3 / 2020



Santander : estudios de patrimonio. – N. 3 (2020) – 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 de los doctorandos, así como las surgidas a partir de Trabajos Fin de Máster, avances de estudios y estados de la cuestión de nuevas investigaciones de futuros doctores. 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, 2020

Edición subvencionada por el Vicerrectorado de Ordenación Académica y Profesorado.

ISSN 2605-4450 (ed. impresa)

DL SA 622-2018

ISSN 2605-5317 (ed. digital)

Equipo Editorial

Director: Aurelio Á. Barrón García. UC, España

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

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.

Revisores de los números 1, 2 y 3 de los años 2018-2020:

AJA SÁNCHEZ, José Ramón
AÑÍBARRO RODRÍGUEZ, Javier
ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel
ARIAS CABAL, Pablo
ARIAS MARTÍNEZ, Manuel
ARRÚE UGARTE, Begoña
AZOFRA, Eduardo
BARRÓN RUIZ DE LA CUESTA, Alberto
BLASCO MARTÍNEZ, Rosa
CABRÉ I PAIRET, Montserrat
CAGIGAS ABERASTURI, Ana
CARRETERO CALVO, Rebeca
CASTRO SANTAMARÍA, Ana
CABIECES IBARRONDO, María Victoria
CISNEROS CUNCHILLOS, Miguel
CRIADO MAINAR, Jesús
CRUZ VALDOVINOS, José Manuel
ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis
GARCÍA ÁLVAREZ, Francisco
GARMENDIA PEDRAJA, Carolina
GÓMEZ PELLÓN, Eloy
GONZÁLEZ DE RIANCHO MARIÑAS, Annibal
GUIJARRO GONZÁLEZ, Susana
GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel
HEINE, Christiane
LORDUY-OSÉS, Lucas
LOSADA VAREA, Celestina
LUGAND, Julien
MARTÍNEZ RUIPÉREZ, Antonia
MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier
MUÑIZ SÁNCHEZ, Jorge
NASSIEU-MAUPAS, Audrey
ODRIOZOLA FEU, José Manuel
PALIZA MONDUATE, Maite
PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel
RABASA DÍAZ, Enrique

RASILLA ÁLVAREZ, Domingo
REDONDO CANTERA, María José
RIEGO AMÉZAGA, Bernardo
RODRIGO Y ALHARILLA, Martín
RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo
SAMA GARCÍA, Antonio
SÁNCHEZ GÓMEZ, Miguel Ángel
SARASA SÁNCHEZ, Esteban
SERNA SERNA, Sonia
SERRA DESFILIS, Amadeo
SOLDEVILLA ORIA, Consuelo
VANNUGLI, Antonio
VASALLO TORANZO, Luis
VÉLEZ CHAURRI, Javier
VILLEGAS CABREDO, Luis M.

Índice / Table of Contents

ARTÍCULOS / ARTICLES	13
ALONSO RIVA, Carmen María, <i>El sistema de preservación documental del concejo de Los Corrales de Buelna en el siglo XVIII / The documentary preservation system of the Council of Los Corrales de Buelna in the 18th century</i>	15
BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., <i>La cabecera tardogótica o manuelina de la iglesia de Santoña y el claustro de Nájera, diseñados hacia 1515 / The Late Gothic or Manueline chevet of the church of Santoña and the cloister of Nájera, designed around 1515</i>	43
BARRÓN GARCÍA, José Ignacio, <i>Descripción y análisis de un violín del siglo XVIII de colección particular española: ¿Matthia Popella, Napoli 17..? / Description and analysis of an 18th century violin from a private Spanish collection: Matthia Popella, Napoli 17..?</i>	81
CARRETERO CALVO, Rebeca y LAPUENTE MERCADAL, Pilar, <i>Un fragmento de scagliola del siglo XVII en Borja (Zaragoza): estudio histórico-artístico y petrológico / A 17th century scagliola fragment in Borja (Zaragoza): a historical-artistic and petrological study</i>	121
CRiado MAINAR, Jesús, <i>Jerónimo Noguerras, escultor y arquitecto. Un artista giróvago del Renacimiento español / Jerónimo Noguerras, sculptor and architect. A gyrosopic artist of the Spanish Renaissance</i>	153
DÍAZ GONZÁLEZ, María del Mar, <i>Los alojamientos para trabajadores asturianos en la acción social de los ricos con los pobres y su política paternalista (1861-1970) / Accomodations for Asturian workers in the social action of the rich with the poor an their paternalistic policy (1861-1970)</i>	189
GÓMEZ DARRIBA, Javier, <i>De piedra, arcos y agua. La construcción de puentes en el noreste de Galicia durante la Edad Moderna / Stone, arches and water. The construction of bridges in the Northeast of Galicia during the Early modern period</i>	233
MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, <i>José Saderra Blancafort, platero barcelonés del último tercio del siglo XIX / José Saderra Blancafort, Barcelonian silversmith from the last third of the 19th century</i>	277
RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo, <i>Un personaje histórico desde varias perspectivas: Ricardo Corazón de León en literatura, cine, crónicas y documentos / A historical person from several points of view: Richard Lionheart in literature, cinema, chronicles and documents</i>	297

**INFORMES, TRABAJOS, INVESTIGACIONES INICIADAS / RE-
PORTS, WORKS, AND INITIATED RESEARCHES** 331

CONTI ANGELI, Tonino, *Camilian Demetrescu. Primeras etapas artísticas (1949-1979) / Camilian Demetrescu. Early artistic stages (1949-1979)* 333

GARCÍA GARCÍA, Estrela Cecilia, *Comparativa de los modelos de gestión de parques arqueológicos con grabados prehistóricos in situ: el Grupo Galaico de Arte Rupes-
tre y el contexto internacional / Comparison of archaeological park management
models with in situ Prehistoric engravings: the Galaic Rock Art Group and the
international context* 351

GARCÍA MANSO, Angélica, *Patrimonio arquitectónico inmaterial: El proyecto de
cinematógrafo de la calle Parras en Cáceres (1937) en su contexto urbanísti-
co, histórico e ideológico / Intangible architectural heritage: The movie theater
of the Parras Street in Caceres (Spain) (1937) in its urbanistic, historical and
ideological context* 371

MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, *Retratos familiares en las colecciones de la reina
María de Hungría: semejanza, afectos y poder / Family portraits in the Collec-
tions of Queen Mary of Hungary: Likeliness, Affections and Power* 387

MIGUEL SESMERO, José Ramón de, *La Cantiga 105 de Santa María: una histo-
ria de agresión física y sexual a una mujer con riesgo de muerte / The Cantiga
105 of Holy Mary: A story of physical and sexual assault to a woman at risk of
death* 413

RESEÑAS / REVIEWS 429

ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther, GARCÍA CUETOS, María Pilar y VILLE-
NA ESPINOSA, Rafael (eds.), *Spain is different: la restauración monumental
durante el segundo franquismo*, Cuenca, Genuève Ediciones, 2019 (Pilar
ANDUEZA UNANUA) 431

MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (eds.), *El tiempo de los
Habsburgo: la construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*,
Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2020 (Cruz María MARTÍNEZ
MARÍN) 435



Artículos

El sistema de preservación documental del concejo de Los Corrales de Buelna en el siglo XVIII

The documentary preservation system of the Council of Los Corrales de Buelna in the 18th century

Carmen María ALONSO RIVA

Universidad de Cantabria
Departamento de Historia moderna y contemporánea
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo
Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander
cm.alonso@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7101-8687>
Fecha de envío: 5/07/2020. Aceptado: 10/09/2020
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 15-42
DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.01>
ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: Este trabajo reconstruye de forma retrospectiva, utilizando la metodología de las ciencias y técnicas historiográficas, el modelo de preservación documental del concejo de Los Corrales de Buelna (Cantabria), bajo la jurisdicción señorial del marquesado de Aguilar, a partir del análisis de un inventario de documentos producido en la segunda mitad del siglo XVIII. El archivo concejil se revela como una herramienta con capacidad para delimitar la jurisdicción territorial y garantizar el cumplimiento de los derechos y privilegios obtenidos antaño por los distintos pueblos del valle de Buelna, de ahí la importancia de su conservación.

Palabras clave: inventarios de documentos; archivos municipales; Los Corrales de Buelna; preservación documental; valle de Buelna; Cantabria; siglo XVIII.

Abstract: This work reconstructs in a retrospective way, using the methodology of historiographic sciences and techniques, the model of documentary preservation of the Council of Los Corrales de Buelna (Cantabria), under the lordly jurisdiction of the Marquisate of Aguilar, from the analysis of an inventory of documents produced in the second half of the eighteenth century. The municipal archive is revealed as a tool with the capacity to delimit the territorial jurisdiction and guarantee the fulfillment of the rights and privileges obtained in the past by the different towns of the Buelna valley, hence the importance of its conservation.

Keywords: document inventories; municipal archives; Los Corrales de Buelna; documentary preservation; Buelna valley; Cantabria; 18th century.

In memoriam Rosa M^a Blasco Martínez

Tradicionalmente, el instrumento de descripción documental más extendido desde mediados del siglo XV fue el inventario, definido por el *Diccionario de Terminología Archivística* como el “instrumento de referencia que describe las series documentales de un fondo, siguiendo su organización y que, por motivos de localización, se encuentran fraccionadas en unidades de instalación”¹. Se trata de una tipología documental muy útil para reconstruir la historia de algunos señoríos como reconoce Ávila Seoane², al tiempo que permite observar, entre otras cosas, la evolución de los mecanismos de guarda y custodia de los documentos o las pérdidas documentales. Por ello, la localización de un inventario documental, también llamado “remembrança, índice, memorial, relación, catálogo, abecedario o sumario”³, es un hecho altamente relevante durante el proceso de catalogación de cualquier fondo archivístico.

En concreto, este artículo se centra en el análisis de un inventario de documentos del concejo de Los Corrales de Buelna cuya localización y descripción archivística fue posible gracias al proyecto de investigación “Actuación archivística: Descripción de fondos documentales antiguos”⁴. Por tanto, el objetivo es estudiar la evolución del sistema de preservación documental durante la segunda mitad del siglo XVIII a través del examen minucioso y sistemático de este inventario de documentos, que nos permite conocer de manera pormenorizada la organización, descripción y conservación de un archivo concejil en territorios señoriales del norte de la Península Ibérica durante el Antiguo Régimen.

1 *Diccionario de Terminología Archivística* [Sitio Web] Madrid, 2020 [consulta: 9 de agosto de 2020], disponible: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/dta/diccionario.html>

2 ÁVILA SEOANE, Nicolás, “Fuentes para el estudio de los señoríos castellanos en los archivos españoles”, *Documenta & Instrumenta*, 4 (2006), p. 19 [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/DOCU/article/view/DOCU0606110007A/18970>

3 CUESTA NIETO, José Antonio, “La Administración de la Casa de Velasco en el siglo XVII”, *Historia, Instituciones, Documentos*, 41 (2014), pp. 188-189, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://revistascientificas.us.es/index.php/HID/article/view/4062/3512>

4 El presente artículo forma parte de los resultados del convenio de colaboración establecido entre el Ayuntamiento de Los Corrales de Buelna y el Grupo Investigación de Ciencias y Técnicas Historiográficas (GICITECH) de la Universidad de Cantabria (España) para la realización del proyecto “Actuación archivística: Descripción de fondos documentales antiguos” que tenía como objetivo la localización y descripción archivística de la documentación con categoría de patrimonio histórico documental de España y de Cantabria según la legislación actual. Toda esta labor se ha recogido en el siguiente catálogo diplomático de libre acceso: ALONSO RIVA, Carmen M^a, *Catálogo documental. Fondo antiguo municipal de Los Corrales de Buelna*, Santander, UCREA (Repositorio Abierto de la Universidad de Cantabria), 2018, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/13754/CatalogoMunicipalCorrales.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Y es que el valle de Buelna, en el que se inserta la localidad de Los Corrales de Buelna, constituye una de las jurisdicciones administrativas históricas de la actual Comunidad Autónoma de Cantabria (España) puesto que, desde principios de la Edad Moderna, formaba un señorío vinculado al marquesado de Aguilar “a quien pertenece el derecho de alcabalas (...) y el que llaman de humazgo”⁵. También se hace necesario exponer que, durante el siglo XVIII, el valle de Buelna estaba integrado por las siguientes poblaciones: Somahoz, Coa de las Castañas, Barros, San Mateo, San Felices de Buelna y Los Corrales de Buelna como cabeza del valle.

Una revisión del estado de la cuestión de los trabajos realizados sobre la evolución histórica de la archivística y sus propuestas de organización hasta el momento permite comprobar la abundancia de publicaciones existentes, como atestigua la numerosa bibliografía disponible. Ello obliga a realizar una selección entre la que destacamos los trabajos de carácter generalista de Romero Tallafigo⁶, Mendo Carmona⁷, Brígido Gabiola⁸ y la obra colectiva coordinada por Generelo Lanaspá, Moreno López y Alberch i Fugueras⁹. Sobre archivos municipales, depositarios de los antiguos archivos de los concejos, también se ha escrito mucho. En este sentido versan los manuales de García Ruipérez y Fernández Hidalgo¹⁰, Cerdá Díaz¹¹ y Cortés Alonso¹², mientras que la relación entre historia local y archivos municipales ha sido abordada

5 *Respuestas Generales del Catastro del Marqués de la Ensenada* [Sitio Web] Madrid, 2019 [consulta 19 de noviembre de 2019], disponible: <http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ServletController>

6 ROMERO TALLAFIGO, Manuel, *Archivística y Archivos, soportes, edificios, organización*, Carmona, Asociación de Archiveros de Andalucía, 1994.

7 MENDO CARMONA, Concepción, “El largo camino de la Archivística: de práctica a ciencia”, *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 2 (1995), [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7479/largo_mendo_SIGNO_1995.pdf?sequence=1&isAllowed=y, pp. 113-132; “Los Archivos y la Archivística: evolución histórica y actualidad”, en RUIZ RODRÍGUEZ, Antonio Ángel, *Manual de archivística*, Madrid, Síntesis, 1995, pp. 19-38, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: [www.concla.net/TeoriaArch/documentos/Los_Archivos_y_la_Archivistica%20\[Mendo%20Carmona\].pdf](http://www.concla.net/TeoriaArch/documentos/Los_Archivos_y_la_Archivistica%20[Mendo%20Carmona].pdf)

8 BRÍGIDO GABIOLA, Baldomero, *Organizar archivos. Análisis histórico de las propuestas hispánicas (siglos XVI al XIX)*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2001.

9 GENERELO LANASPÁ, Juan José; MORENO LÓPEZ, Ángeles; y ALBERCH I FUGUERAS, Ramón (coords.), *Historia de los Archivos y de la Archivística en España*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1998.

10 GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano y FERNÁNDEZ HIDALGO, María del Carmen, *Los archivos municipales en España durante el Antiguo Régimen. Regulación, conservación, organización, difusión*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/6095/BIB0003.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

11 CERDÁ DIAZ, Julio, *Archivos municipales españoles*, Gijón, Trea, 1999.

12 CORTÉS ALONSO, Vicenta, *Manual de Archivos Municipales*, Madrid, ANABAD, 1989.

entre otros por Martínez Hernández¹³. Asimismo, han sido analizadas las tipologías documentales que se pueden localizar en los archivos municipales por Pino Rebolledo¹⁴, Cayetano Martín¹⁵ y González Gilarranz¹⁶ e igualmente se han publicado investigaciones sobre archivos y archiveros durante el periodo de la Edad Moderna, bien con carácter general como la obra de Cruces Blanco y Arroyal Espigares¹⁷, bien analizando casos concretos como el archivo de la Bailía y Maestre Racional de Aragón realizado por Navarro Bonilla¹⁸ o el archivo de la villa de Madrid estudiado minuciosamente por Cayetano Martín¹⁹ y Zozaya Montes²⁰, la cual incluso ha completado una revisión de las periodizaciones archivísticas de la Edad Moderna española²¹.

13 MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, María del Carmen, *Archivos municipales e historia local (Aportación al estudio de la Provincia de Córdoba)*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1993.

14 PINO REBOLLEDO, Fernando, *Tipología de los documentos municipales (siglos XII-XVII)*, Valladolid, Asociación para la Defensa y Conservación de los Archivos, 1991.

15 CAYETANO MARTÍN, Carmen, "Introducción a las series documentales de los archivos municipales castellanos (s. XII-XVIII)", *Los Archivos de la Administración Local*, Toledo, ANABAD-Castilla-La Mancha, 1994, pp. 15-92; "La documentación de la administración local en la Edad Moderna" en SERRANO MOTA, M^a Almudena y García Ruipérez, Mariano (coords.), *El patrimonio documental: fuentes documentales y archivos*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 93-115, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://cutt.ly/Aa0kezC>

16 GONZÁLEZ GILARRANZ, María del Mar, "La Administración de Justicia ordinaria en la Edad Moderna en la Corona de Castilla: Procedimiento y tipos documentales" en *La investigación y las fuentes documentales de los archivos*, Guadalajara, ANABAD Castilla-La Mancha, 1996, pp. 485-510.

17 CRUCES BLANCO, Esther y ARROYAL ESPIGARES, Pedro "Los archiveros en la Edad Moderna", *Baetica: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 21 (1999), pp. 301-327, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=95459>

18 NAVARRO BONILLA, Diego, "Conservar la memoria escrita en el siglo XVIII: El archivo de la Bailía y Maestre Racional de Aragón", *Signo: Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 7 (2000), pp. 29-47, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/7557>

19 CAYETANO MARTÍN, María del Carmen, "El Archivo de la Villa en el Antiguo Régimen", en OTERO CARVAJAL, Luis Enrique y BAHAMONDE MAGRO, Ángel, *Madrid en la Sociedad del siglo XIX*, Madrid, Consejería de Cultura, 1986, vol. II, pp. 550-569; "El Archivero de Villa, 1719-1983", *Boletín de la ANABAD*, XXXV (1985), pp. 235-239, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=819060>

20 ZOZAYA MONTES, Leonor, *El archivo de la villa de Madrid en la Alta Edad Moderna (1556-1606)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://eprints.ucm.es/8301/1/T30703.pdf>

21 ZOZAYA MONTES, Leonor, "Una revisión de las periodizaciones archivísticas de la Edad Moderna española", *Documenta et Instrumenta*, 6 (2008), pp. 119-145, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3064645>

Respecto a las investigaciones relativas a archivos en Cantabria, destacan los trabajos realizados por Blasco Martínez sobre el archivo de la catedral de Santander en el siglo XVIII²² y de esta en colaboración con González Nicolás sobre los archivos municipales de Cantabria²³ y el Archivo Municipal de Santander²⁴. Mientras, Cuñat Ciscar se ha centrado en la diplomática de los documentos y junto a Valdor Arriarán ha examinado el concejo de Laredo²⁵. Finalmente, Rodríguez Lajusticia ha analizado la documentación del valle de Cabuérniga²⁶, aunque en un periodo anterior al estudiado en este trabajo.

La metodología del trabajo de investigación que se presenta a continuación es la propia de las ciencias y técnicas historiográficas, como el análisis de elementos externos (soporte, tintas, papel, etc.) junto con el examen de las huellas de ordenaciones archivísticas previas (anotaciones archivísticas) y el análisis de los elementos internos del documento (elementos diplomáticos del contenido). Todo con el fin de completar la reconstrucción retrospectiva del sistema de preservación documental de un concejo en la Cantabria rural del siglo XVIII.

1. CONTEXTO HISTÓRICO DE PRODUCCIÓN DEL INVENTARIO

El encabezamiento literal del documento objeto de análisis es “Inventario antiguo de los documentos correspondientes a dicho concejo” y en él se recogen perfectamente enumerados los “papeles, contratas, apeos y demás instrumentos del concejo y vecinos de Los Corrales con diferentes

22 BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M^a, “El archivo de la catedral de Santander. Noticia de sus fondos a finales del siglo XVIII”, *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, 48 (1989), pp. 405-449, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: http://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/HEMEROTECA/ALTAMIRA/Altamira1989.pdf

23 BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M^a y GONZÁLEZ NICOLÁS, Elena, “Un modelo de organización de archivos municipales para Cantabria: archivero itinerante para la Junta de las Siete Villas”, *I Jornadas Archivos Municipales de Cantabria*, 1998, pp. 91-96.

24 BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M^a y GONZÁLEZ NICOLÁS, Elena, “El Archivo Municipal de Santander: un archivo y un archivero para hacer posible el recuerdo”, *II Jornadas de Archivos Municipales de Cantabria*, 1999, pp. 231-242.

25 CUÑAT CISCAR, Virginia M^a, “Cláusulas diplomáticas de conservación” en SÁEZ SÁN-CHEZ, Carlos (coord.), *Conservación, reproducción y edición: modelos y perspectivas de futuro*, Madrid, 2004, pp. 79-90; CUÑAT CISCAR, Virginia M^a y VALDOR ARRIARÁN, Marta, “El concejo de Laredo: 1538-1553” en SERNA VALLEJO, Margarita y BARÓ PAZOS, Juan, *El fuero de Laredo en el octavo centenario de su concesión*, Santander, 2001, pp. 241-265.

26 RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo, “El valle de Cabuérniga a finales del siglo XV: la documentación del Registro General del Sello del Archivo General de Simancas”, *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, 86 (2015), pp. 315-382, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: http://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/HEMEROTECA/ALTAMIRA/altamira86_2015.pdf

lugares de la jurisdicción del valle de Buelna sobre sus derechos y pertenencias²⁷.”

Desde el punto de vista físico, el inventario está compuesto por una carpeta elaborada en papel con sellos secos de España de 11ª clase con valor de 50 céntimos de peseta, reutilizando hojas de cédulas personales (y matrices de dichas cédulas –cuatro por hoja–) sin completar, correspondientes al año económico de 1883-1884²⁸. Por el contrario, el cuaderno se compone de 8 bifolios escritos por ambas caras en papel de hilo elaborado en el sur de Francia con las marcas de agua “Ueuve Monie / Bigorre FIN 1745” y “Ueuve I ♥ Monie / Bigorre FIN 1755”²⁹.

El inventario de documentos se inicia en 1749 y finaliza en 1799, es decir la segunda mitad del siglo XVIII, periodo en que el marquesado de Aguilar recae en María Ana López Pacheco y Álvarez de Toledo Portugal, que ostenta entre otros títulos el de marquesa de Villena y Aguilar, chanciller³⁰ y pregonero mayor, además de “Señora” del valle de Buelna³¹. “La marquesa tenía una serie de derechos indiscutibles dentro de sus Estados, con una autoridad que quedaba fuera de toda duda y que le reportaba, además, rentas y privilegios³²” aunque las rentas no solían ser muy grandes ya que “los ingresos de los señores terratenientes provenían sobre todo de sus propiedades³³”.

27 Archivo Municipal de Los Corrales de Buelna (en adelante, AMLCB), *Ynventario antigüo de los documentos correspondientes al concejo de Los Corrales*, Leg. A 144, 40, f. 1r. Para más información consultar ALONSO RIVA, Carmen M^a, *Catálogo documental...*, doc. 67.

28 Esta misma encuadernación se ha localizado en otros documentos. Concretamente en la portada y contraportada del documento 104 en ALONSO RIVA, *Catálogo documental...* Asimismo, el documento 110 del mismo catálogo, datado a 6 abril de 1790, posee portadilla exterior del siglo XIX en papel continuo. Ello indica algún tipo de ordenación archivística durante el siglo XIX.

29 ALONSO RIVA, Carmen M^a, “El comercio de papel francés en Cantabria (Siglo XVIII)” en *Actas del XIII Congreso Internacional de Historia del Papel en la Península Ibérica*, Málaga, AHHP-Universidad de Málaga, 2019, pp. 332-333.

30 Desde 1435 hasta finales del siglo XV, el cargo de Canciller Mayor del Sello se vincula a la rama de los Manrique, marqueses de Aguilar y condes de Castañeda. En MONTERO TEJADA, Rosa M^a y GARCÍA VERA, M^a José, “La alta nobleza en la Cancillería real castellana del siglo XV”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED - Facultad de Geografía e Historia, Serie III, H^a. Medieval, t. V (1992), pp. 171-172, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://cutt.ly/pa0k6B8>

31 ALONSO RIVA, Carmen M^a, *Catálogo documental...*, doc. 85.

32 CORADA ALONSO, Alberto, “Hacienda, rentas y privilegios de los Marqueses de Aguilar de Campoo. Una aproximación desde el Catastro de Ensenada”, *Estudios Humanísticos. Historia*, León, Universidad de León, 13 (2014), p. 64, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHHHistoria/article/view/1581/1283>

33 RUEDA HERNÁNZ, Germán, “La supresión de señoríos y el proceso desvinculador de los bienes nobiliarios”, *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, Madrid, Aportes XIX, 89,

Además, simultáneo al señorío civil del marquesado de Aguilar, se detectó, a partir de la documentación descrita, la existencia de un dominio espiritual en el valle de Buelna profesado por la Real Abadía de Covarrubias (Burgos). De manera que el abad, designado por el rey, realizaba visitas generales anuales al valle de Buelna y desempeñaba un poder semejante al de la marquesa a través de los párrocos del valle, que en la práctica funcionaban como regidores.

Ello se debe a que la Real Abadía de Covarrubias poseía parroquias en los valles cántabros de Buelna y Cieza desde el año 978³⁴, alcanzando la jurisdicción *vere nullius*³⁵ el 10 de mayo de 1591 por medio de la bula concedida por el Papa Gregorio XIV³⁶ por la que tanto el abad como los religiosos del monasterio dependían de la Santa Sede y no del obispado de Burgos, el cual no ejercía la totalidad de sus teóricos derechos en la extensión completa de su diócesis, tanto a nivel económico como de nombramiento de párrocos o derecho de visita, como se aprecia en numerosos documentos³⁷. Así el abad de Covarrubias funcionaba como un prelado papal.

A partir de los resultados del proyecto de descripción documental sabemos que la ubicación del archivo concejil del valle de Buelna no siempre estuvo localizada en el mismo lugar durante todo el periodo de la Edad Moderna. Así en 1523 determinados documentos, como las ejecutorias y las paulinas, se guardaban en una alacena en la sacristía de la iglesia de San Román en Somahoz³⁸, la parroquia más meridional del valle de Buelna y uno de los lugares donde la abadía de Covarrubias tenía derechos desde el siglo X³⁹. Sin embargo, el inventario analizado informa que en la segunda mitad del siglo XVIII el archivo concejil se conserva en el arca de tres llaves situado en

año XXX, 3 (2015), p. 44, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <http://revistaaportes.com/index.php/aportes/article/view/147/104>

34 SERRANO, Luciano, *Fuentes para la historia de Castilla por los PP. Benedictinos de Silos. Cartulario del Infantado de Covarrubias*, V. 2, Tomo II, Valladolid, Tipografía y Casa Editorial Cuesta, 1907, pp. 13-25, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=19292>

35 ZUBIETA IRÚN, José Luis, *Geografía histórica de la Diócesis de Santander*, Santander, Publican – Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008, p. 32, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://cutt.ly/Ja0kVZ1>

36 LODOS, Francisco, "La creación del Obispado de Santander", *Altamira*, 1-3 (1955), p. 135, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: http://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/HEMEROTECA/ALTAMIRA/Altamira1955_1-2-3.pdf

37 ALONSO RIVA, Carmen M^a, *Catálogo documental...*, docs. 36, 79 y 114.

38 ALONSO RIVA, Carmen M^a, *Catálogo documental...*, doc. 33.

39 DÍEZ HERRERA, Carmen, *La formación de la sociedad feudal en Cantabria: la organización del territorio en los siglos IX al XIV*, Santander, Asamblea Regional de Cantabria, 1990, pp. 30-37.

la iglesia parroquial de San Vicente⁴⁰, circunstancia habitual ya que como la legislación castellana no definía una sede fija para preservar los documentos de los concejos, frecuentemente se utilizaron el altar mayor de la iglesia o del patrono de la villa como depósito de los privilegios y documentos más importantes, de forma que el respeto que rodeaba estos sitios sagrados pudiera contribuir a la conservación de los mismos⁴¹.

2. TIPOLOGÍAS DOCUMENTALES LOCALIZADAS

Según Maruri Villanueva, la Cantabria del Antiguo Régimen “se hallaba habitada por el conflicto y una elevada litigiosidad”⁴² con una pervivencia de dominios señoriales en vísperas de la revolución liberal que ronda “entre el 30 y 40% del territorio regional⁴³”. La mayor parte de estos dominios pertenecían al ducado del Infantado y el marquesado de Aguilar que especialmente entraban en confrontación en el corazón de los estados señoriales del marqués de Aguilar en la región, al poseer el duque del Infantado el señorío de los valles de Cieza y Anievas rodeados por territorios vinculados a la Casa de Aguilar. Ello es bien visible a partir de la intitulación de la duquesa de Aguilar⁴⁴ y confrontándola con el *Catastro del Marqués de la Ensenada*, sabemos que los territorios señoriales vinculados al marquesado de Aguilar en la provincia durante el siglo XVIII corresponden con enclaves en los actuales

40 AMLCB, *Ynventario antigüo de los documentos correspondientes al concejo de Los Corrales*, 1749, f. 1r.

41 Como en el caso de San Vicente de la Barquera (Cantabria), que tenía guardados los privilegios reales en el arca de cuatro llaves conservada junto al altar de San Pedro, en CUNAT CISCAR, Virginia M^a, “Conceder privilegios, elaborar confirmaciones: estudio diplomático del Privilegio de Confirmación del fuero de San Vicente de la Barquera”, en Juan BARÓ PAZOS (ed.), *El libro de Confirmación de privilegios de la villa de San Vizen de la Barquera en el octavo centenario del Fuero*, Santander, Publican - Ediciones de la Universidad de Cantabria, Ayuntamiento de San Vicente de la Barquera, 2011, p. 92.

42 MARURI VILLANUEVA, Ramón, “Formas del conflicto en la Cantabria del Antiguo Régimen”, en *La utilidad de los archivos. Estudios en homenaje a Manuel Vaquerizo Gil*, Santander, Publican – Universidad de Cantabria, 2011, p. 113.

43 SÁNCHEZ GÓMEZ, Miguel Ángel, “Pervivencias feudales en Cantabria. El caso del señorío en la crisis del Antiguo Régimen”, en MONTESINOS GONZÁLEZ, Antonio (ed.), *Estudios sobre la sociedad tradicional cántabra. Continuidades, cambios y procesos adaptativos*, Santander, Universidad de Cantabria, 1995, p. 99; y RODRIGUEZ FERNÁNDEZ, Agustín, *Alcaldes y regidores. Administración territorial y gobierno municipal en Cantabria durante la Edad Moderna*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1986, pp. 12-16, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://cutt.ly/ha0kIRm> citados por MARURI VILLANUEVA, *Formas de conflicto...*, p. 115.

44 BERNI Y CATALÁ, José, *Creación, antigüedad y privilegios de los títulos de Castilla*, Valencia, Imprenta particular del autor para sus obras, 1769, p. 175, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10067415

municipios de Cartes, Los Corrales de Buelna, San Felices de Buelna, Puente Viesgo, Castañeda, Santiurde de Toranzo, Corvera de Toranzo, Luena, Mollado, Arenas de Iguña, Bárcena de Pie de Concha, Tudanca, Rionansa y Val de San Vicente.

La pugna entre los señoríos de los valles de Buelna y Cieza fue permanente a lo largo de toda la Edad Moderna y ello aparece perfectamente plasmado a través de las tipologías documentales reflejadas en el inventario de documentos del concejo de Los Corrales. De manera que, de los ochenta documentos que componen el inventario, treinta y nueve corresponden a deslindes de términos y pleitos por pastos con Cieza y en menor medida Anievas, lo que supone el 48,75% de los documentos del inventario, es decir casi la mitad de los mismos. Y en ello poco tiene que ver la lealtad hacia la “Señora” del valle de Buelna y la defensa de sus territorios, sino más bien la protección de los propios intereses de los habitantes del valle que buscan legitimar la propiedad, uso y disfrute del territorio –montes generalmente para poder mantener la cabaña ganadera, elemento fundamental del sistema económico rural cántabro, puesto que la existencia de pastos suficientes para alimentar al ganado estaba estrechamente vinculada al mantenimiento de la riqueza de los habitantes del valle de Buelna.

Por ello, desde el punto de vista de los regidores, los documentos relacionados con los mojones –piedras colocadas en puntos determinados que señalaban el límite del término municipal– son los más numerosos e importantes para el concejo, que cuidaba con celo estas señales puesto que el desplazamiento de una de ellas podía dar lugar a la pérdida de una apreciable cantidad de terreno. Por consiguiente, se acordaban visitas anuales a los mojones comunes con los concejos colindantes, que podían acabar en grandes discusiones y riñas si una de las partes no estaba de acuerdo con la posición de estos hitos.

Así, en este orden, las tipologías documentales más frecuentes localizadas en el inventario son: treinta autos y ordenanzas; veintidós escrituras de concordia, compromiso, convenio y transacción; veintidós apeos y visitas de términos; cuatro padrones; tres privilegios reales con sus sellos de placa⁴⁵; tres censos; tres licencias, tres memoriales y dos cartas, aunque también es posible encontrar un testamento y codicilo, un libro de cuentas de propios y ramos arrendables y un libro de acuerdos del Concejo entre otros. Por tanto, en su mayor parte, se trata de tipos documentales propios de la administración de justicia que no solo contienen un resumen del pleito, sino también la historia económica y social del valle de Buelna en la que

45 ALONSO RIVA, Carmen M^a, *Catálogo documental...*, el documento 42 tiene dos sellos de placa deteriorados de Felipe V como signo de validación, mientras que los documentos 112 y 119 poseen sellos de placa de Carlos IV.

aparece representada la totalidad de estamentos sociales y de instituciones civiles y religiosas.

3. PROCEDIMIENTO DOCUMENTAL DEL CONCEJO

La evolución legislativa de la conservación de documentos entre los siglos XIII-XVIII en España ha sido estudiada por Cayetano Martín⁴⁶. Así las primeras referencias normativas sobre la conservación de los documentos las encontramos en el código de las Siete Partidas. Sin embargo, serán los Reyes Católicos quienes, mediante sus disposiciones normativas, fijen durante siglos el marco legal de los archivos concejiles a partir de las pragmáticas de 1500 y 1501 sobre la obligación que tienen los corregidores de procurar la construcción de casas consistoriales, cárceles municipales y arcas de privilegios y sobre la formación de libros donde asentar ordenanzas, privilegios y escrituras de los concejos respectivamente. Sobre este último aspecto incidirá también la Real Cédula de 24 de julio de 1530 dictada por Carlos V que obliga a inventariar todos los papeles y escrituras convenientes en beneficio de la comunidad y a restituir el material perdido a partir de traslados autorizados. A estas normas de conservación se suma la emitida en 1586 por Felipe II prohibiendo sacar de los archivos escrituras originales como prueba en procesos judiciales.

Además, la llegada de los Borbones a la Península Ibérica supone el reconocimiento del valor histórico de los documentos concejiles por la Orden del Consejo de 6 de junio de 1759 y el capítulo 67 de la Instrucción de Corregidores y Real Cédula de 15 de mayo de 1788. Bajo estas circunstancias legales, los primeros inventarios podemos encontrarlos desde el siglo XIV, su elaboración será frecuente a partir del siglo XVI y alcanzará su máximo grado de desarrollo en el siglo XVIII⁴⁷. Justo en este último periodo se insertan las pautas de preservación documental del concejo de Los Corrales descritas en el inventario objeto de este artículo⁴⁸, las cuales se pueden sintetizar en los siguientes puntos:

1. Los documentos del concejo han de guardarse en un arca de tres llaves que realiza las funciones de archivo.
2. Las tres llaves del arca-archivo han de estar en poder del presente procurador y de los dos regidores actuales. De modo que cada uno custodie individualmente su llave.

46 CAYETANO MARTÍN, Carmen, "El arca y los privilegios: historia de los archivos municipales españoles (siglos XII-XVIII)" en *II Jornadas de Archivos Municipales de Cantabria*, Santander, DOC, 1999, pp. 143-161.

47 CAYETANO MARTÍN, Carmen, "El arca...", p. 158.

48 AMLCB, *Ynventario antigüo...*, ff. 7v-8.

3. Los tres oficiales han de entregar las llaves a sus sucesores en el primer concejo del año, tras lo cual se realizará un cotejo de los documentos conservados en el arca y los descritos en el inventario y en caso de que alguno falte “ha de ser de su cargo el reenplazarlos bajo pena, costas y daños que sobre ello se sigieren”.

4. Los tres oficiales no pueden abrir el archivo, ni sacar documento alguno sin informar al concejo y vecinos, de los que tendrán que obtener permiso aun cuando haya un mandato judicial.

5. Cada año los nuevos oficiales darán cuenta detalladamente del correcto cumplimiento por parte de los oficiales salientes, expresándolo en el inventario y en caso de que se detecte la falta de algún documento también lo anotarán extensamente.

6. Los documentos de nueva elaboración por los miembros del concejo deben “archivarse”⁴⁹ o incorporarse al arca de tres llaves y ser anotados en el inventario a continuación de los ya descritos, dándoles un número y redactando una *regesta* documental, añadiendo la cantidad de pliegos de papel que fuesen necesarios a medida que aumenta la relación de documentos.

7. Los procuradores tienen el “cargo y obligación” de reunir todos los documentos concernientes al valle de Buelna, “archivarlos” en el arca y anotarlos en el inventario.

8. El procurador que no cumpliera con sus obligaciones puede ser castigado por el concejo y vecinos “a arbitrio de personas que para ello nombren” y ser responsable de los daños por falta de cumplimiento en el desempeño de su oficio.

9. El inventario no recoge todos los documentos conservados en el archivo del concejo. Quedan sin inventariar los papeles sin entidad, los que no son útiles, de provecho, ni necesarios, aunque se conservan en el archivo junto a unos pergaminos escritos por una sola cara cada uno de ellos “de letra mui antigua que por serlo y estar maltratados no se pueden leer ni saber de sus contenidos”⁵⁰, lo que denota el primitivo control y funcionamiento del archivo concejil.

10. La relación de documentos de Los Corrales explica también el mecanismo de una fase de proto-evaluación archivística. Ello es bien visible cuando los regidores que dan inicio al inventario declaran que además de los trein-

49 Este es el término empleado en el inventario para el acto de guardar los documentos en el arca de tres llaves.

50 Durante el proceso de descripción documental no se han localizado ninguno de estos pergaminos. Quizás ello se debe a la circunstancia relatada en los documentos 1, 3 y 125 del catálogo documental (ALONSO RIVA, Carmen M^a, *Catálogo documental*) por la cual en 1861 el gobernador civil de la Provincia de Santander solicitó a los valles de Buelna, Cabuérniga y Cieza justificar y certificar documentalmente el aprovechamiento de pastos en el puerto de Palombera y otros montes. Sin embargo, los regidores de Buelna al consultar sus documentos antiguos constatan que están ilegibles por su antigüedad, mucho uso y letra incomprensible por lo que, al resultarles inútiles de consultar, los desechan. Se recurre entonces a copias literales en soporte papel de los documentos proporcionados por otros concejos limítrofes como Bárcena Mayor o Coa, los cuales a pesar de estar en mejor estado de conservación también tenían agujeros, impidiendo realizar el traslado de forma íntegra.

taíun documentos descritos, existen “otros libros de peazones de otras mieses y guertas de este lugar que por aver algunas controbersias y dudas en ellos no se espresan ni archiban por ahora asta dezidirlas y saber lo zierto y en concluiendolas se archibaran y anotaran en este inbentario⁵¹.”

Enumerados los contenidos básicos del sistema de preservación documental que aparecen en el inventario es necesario matizar algunos puntos. Es significativo resaltar que la realización del reconocimiento de documentos anual descrito en el punto 5 se completó en diferentes meses del año⁵² y a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVIII, excepto el periodo de 1770 a 1794, siendo la última anotación de 1799. Y de ello queda testimonio en el inventario a través de las firmas de la recepción del inventario, la entrega de las llaves del arca y la toma de posesión del cargo.

Por tanto, el inventario proporciona un exhaustivo examen de los documentos que contenía el arca de tres llaves del concejo de Los Corrales e indica aquellos que faltan por haber sido extraídos del arca y no devueltos. Sigue así el concejo de Los Corrales la práctica habitual y significativa de disponer de un arca como mueble archivo para conservar los testimonios desde el siglo XIV⁵³ hasta el siglo XVIII en que el arca dio paso a los primeros armarios y cajones con llaves de documentos. También, comprobamos en este fondo documental, otra medida práctica de preservación documental como es la encuadernación de los documentos más destacados como sucede con los “privilegios de feria y mercado”, otorgados a Los Corrales por el rey Carlos IV de España⁵⁴ y que aún hoy se conservan, o de las series documentales más voluminosas como los denominados “libros de apeazones” (libros de apeos y deslindes), los “libros de acuerdos” y los cuadernos de padrones, tal y como recoge el propio inventario.

Todo ello, en cierta medida, sugiere procedimientos propios de una cancillería señorial, al estilo de las ya estudiadas durante la Edad Media en Castilla⁵⁵; en el señorío de Albarracín⁵⁶; en los territorios de los condes de

51 AMLCB, *Ynventario antigüo...*, f. 7r.

52 En el mes de mayo del año 1749; en el mes de enero en los años 1750 y 1751 y de 1753 a 1756; en el año 1754 (sin mención del mes); en mayo de 1765; en enero de 1766; en mayo de 1767; en enero de 1768; y en febrero de 1769. Después hay un periodo sin reconocimiento de documentos hasta el mes de febrero de 1794, al que sigue octubre de 1795; febrero de 1796; abril de 1797; 1798 (sin mención del mes); y agosto de 1799.

53 PINO REBOLLEDO, Fernando, *Historia del archivo municipal*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1991, p. 10.

54 ALONSO RIVA, Carmen M^a, *Catálogo documental...*, docs. 112 y 119.

55 SANZ FUENTES, M^a Josefa, “Cancillerías señoriales”, en *La nobleza peninsular en la Edad Media, VI Congreso de Estudios Medievales*, Ávila, Fundación Sánchez Albornoz, 1999, pp. 325-342.

56 CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *De re diplomática: la Cancillería señorial de Albarracín (1170-1294)*, Zaragoza, Catedra Zurita - Institución Fernando el Católico (CSIC), 1985, [consulta: 22

Prades y Ribagorza⁵⁷; en el condado de Urgell⁵⁸; en la Casa del Infantado⁵⁹ y en el marquesado de Villena⁶⁰. Título este último que ostentaba también la “Señora” del valle de Buelna. Esta supuesta cancillería señorial proporcionaría pautas de archivo y preservación documental a los distintos concejos en los territorios vinculados al marquesado de Aguilar a imitación de las cancillerías reales.

Ello se observa en las ordenanzas del señorío de Aguilar de 1519, conservadas en el archivo ducal de Medinaceli, las cuales muestran que en sus territorios los concejos debían poseer un arca de documentos con la función de archivo, estaban obligados a realizar un inventario de bienes y de todas las escrituras, sentencias, mercedes y privilegios y una visita anual al archivo, el cual debía estar a buen recaudo⁶¹. Y es que a fines de la Edad Media los archivos concejiles de tipo señorial se fueron configurando como depósitos de documentación más o menos organizados y con capacidad suficiente para ejercer “un conjunto de prácticas archivísticas efectivas y flexibles que evolucionaron según las necesidades administrativas de cada momento⁶²”.

No obstante, también es justo reconocer que las disposiciones en materia de archivo del señorío de Aguilar recuerdan en buena parte las directrices dadas a los archivos concejiles por los Reyes Católicos. Por ello, es necesario ser cautos ya que, aunque los testimonios documentales indican que los re-

de julio de 2020], disponible: http://elec.enc.sorbonne.fr/cid/cid1983/art_24

57 ROMERO TALLAFIGO, Manuel, *La cancillería de los Condes de Prades y Ribagorza (1341-1414)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990.

58 TRENCHS I ODEÑA, Josep y CONDE Y DELGADO DE MOLINA, Rafael, “La Escribanía - Cancillería de los Condes de Urgel (S. IX-1414)”, en *Folia Munichensia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985, pp. 8-130.

59 SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén, “Aproximación a la Diplomática señorial: Documentos emitidos por los señores de la Casa de Mendoza (siglos XIV-XVI)”, *Revista general de información y documentación*, 6, 1 (1996), pp. 79-114, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID9595220039A/11290>

60 CABANES CATALÁ, M^a Luisa, “Aportación a la cancillería señorial de Don Alfonso, Marqués de Villena”, *Aragón en la Edad Media*, 14-15, 1 (1999), pp. 143-154, [consulta 22 de julio de 2020], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=108547>; y ÁVILA SEOANE, Nicolás, “Diplomática señorial en el tránsito de la Edad Media a la Moderna: los documentos de Diego López Pacheco para el gobierno de Escalona”, *Revista Escuela de Historia*, 12, 1 (junio 2013), [consulta 28 junio 2020], disponible: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-90412013000100003

61 GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano y FERNÁNDEZ HIDALGO, M^a del Carmen, *Los archivos municipales en España...*, pp. 49, 212, 243 y 103, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/6095/BIB0003.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

62 GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano y FERNÁNDEZ HIDALGO, M^a del Carmen, *Los archivos municipales en España...*, p. 241.

gidores y procuradores del valle de Buelna durante el siglo XVIII siguieron determinadas prácticas cancillerescas como funcionarios señoriales, estas no son equiparables a la cancillería real.

Así, la elaboración del inventario de documentos del concejo de Los Corrales de Buelna en el siglo XVIII se debe de entender como un mecanismo para controlar la situación organizativa y descriptiva del patrimonio documental aprovechando la renovación anual de oficios concejiles. Costumbre muy arraigada en localidades castellanas de la submeseta norte desde el siglo XVI, que fue mantenida y recordada en las ordenanzas municipales durante los siglos XVII y XVIII en algunas localidades castellanas⁶³.

4. EL PROCESO DE IDENTIFICACIÓN DE DOCUMENTOS Y SUS PROBLEMAS

El proceso de localización de los ochenta registros del inventario entre la documentación hallada durante el transcurso del proyecto de descripción de los fondos antiguos patrimoniales del Ayuntamiento de Los Corrales de Buelna se ha basado principalmente en los criterios de coincidencia de regesta y datación, pero también se han contrastado los *olim* o firmas antiguas y hasta los escribanos cuando aparecían reflejados en el inventario e incluso se ha procedido a realizar análisis de marcas de agua, tintas, costuras y tipos de letra como método de verificación en algunos casos. De manera que el número de documentos localizados recoge solo aquellos con datos concordantes según los criterios especificados, mientras que los documentos designados como no localizados son aquellos con nula coincidencia de referencias entre el inventario del siglo XVIII y el *Catálogo Documental* de 2018 o aquellos de difícil recuperación por la somera descripción que elaboraron los regidores. Asimismo, los casos de registros dudosos han sido incluidos dentro de los documentos no localizados puesto que no se tenían plenas garantías de que fuese el manuscrito que buscábamos.

De forma que conocer qué documentos del inventario se han preservado hasta nuestros días ha sido un reto enorme en este trabajo de investigación y en este sentido es necesario precisar la difícil localización de algunos de los documentos, dada la insuficiente descripción que aporta el inventario, como por ejemplo se aprecia en el registro número 70 del mismo, “una escritura que otorgo Rafael de Vargas.” A ello hay que sumar una intervención archivística anterior a la efectuada por el Grupo de Investigación de Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Cantabria, la cual descosió las encuadernaciones originales de los documentos, dividiéndolos en carpetillas de archivo, pero sin haber elaborado la descripción documental (o al

63 GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano y FERNÁNDEZ HIDALGO, M^a del Carmen, *Los archivos municipales en España...*, pp. 240-241.

menos no consta en ningún catálogo o inventario existente en el archivo) y sin haber organizado los documentos descosidos. Esta actuación ha provocado la descontextualización de muchos documentos y una dificultad añadida en la reorganización del expediente y en su descripción, que hemos suplido con el examen detallado del contenido y las huellas de su elaboración (suscripciones, anotaciones, estilo de escritura, temas, etc.).

Partimos del hecho de que todos los documentos del inventario poseen un número de registro y buena parte de los mismos conservados actualmente poseen numerosos *olim*, por lo que es de suponer que en principio el cotejo iba a resultar una tarea sencilla. Pero nada más lejos de la realidad ya que, si bien, los documentos poseen muchos *olim*, se constató que son relativamente pocos los vinculados al inventario del siglo XVIII y a menudo ocasionan problemas en el proceso de identificación si solo nos fijamos en la signatura numérica del documento.

Y es que, a la hora de realizar el cotejo documental, la cantidad de signaturas que poseen los documentos claramente induce a error, por lo que se hizo necesario contrastar también fecha y *regesta* documental para localizar cada documento en el *Catálogo documental* y no fijarse únicamente en el *olim* que contiene el mismo. Por ejemplo, el documento número 14 del inventario, “un traslado en papel simple por sinar que lo encabeza un rotulo que dize ‘Jesus, Maria’ sentenzias con Collado sobre las sierras de Orza, Fresneda y Montes de Pendio sacadas en diez de marzo año de mil setezientos y dos, que dicho traslado tiene quinze ojas” corresponde con el documento número 33 del *Catálogo*, “Ejecutoria sobre las prendadas de ganado realizadas por los vecinos de Los Corrales y Somahoz al concejo de Cieza en las zonas de pasto de Fresneda y Horza” (copia simple de 1702, sin anotación de *olim*), si nos detenemos en la cronología y descripción del contenido.

Sin embargo, si únicamente nos limitamos a localizar un documento con el número 14 como *olim*, nos encontramos con que puede coincidir con distintos documentos del *Catálogo*: documentos 168 y 277 (*olim* 14 en tinta negra); documento 228 (*olim* 14 en tinta negra desvaída); documentos 223, 255 y 281 (*olim* 14 en grafito negro); y documentos 219, 247 y 248 (*olim* 14 en grafito azul). La cuestión es que todos estos documentos corresponden al siglo XIX y el que buscamos es un traslado de 1702. Este caso es un indicador de la dificultad a la hora de localizar los documentos inventariados en el *Catálogo* impreso por el *olim*. Porque tal y como demuestran los documentos hubo bastantes más inventarios de los que conservamos y una de nuestras tareas es localizar la signatura correcta que corresponde con el *Catálogo documental*, algo que no es siempre sencillo dado que, como en este ejemplo, el documento que más se parece por fecha y descripción de contenido no tiene ningún *olim* y, en cambio, el número 14 aparece reflejado en nueve do-

cumentos distintos, datados entre 1855 y 1891, con diferentes temáticas pero ninguna relativa a una sentencia de pastos con Collado en las sierras de Orza y Fresneda y en los montes de Pendio.

Una segunda circunstancia relativa a los problemas de identificación que plantean los *olim* se da en los documentos que solo poseen firmas recientes, vinculando el documento a una ubicación topográfica concreta en un armario como el número diecisiete del *Catálogo*, cuyo *olim* es "Nº 7, Legajo 43, Carpeta A", el cual aparece inventariado desde el siglo XVIII con el número 17. Ello se debe a la falta del medio pliego, correspondiente a la primera hoja del documento, por lo que el texto comienza en el folio 2 según la numeración en el margen derecho superior por lo que se da por hecho que el *olim* estaba en la primera página del documento, actualmente desaparecida.

En otros casos, ha sucedido que dos documentos distintos del inventario, pero relacionados temáticamente, se han vinculado conformando un pequeño expediente con un único *olim* hasta nuestros días. Ello sucede con el documento 51 del *Catálogo*, "pleito por tres prendadas de ganado (vacas, bueyes y cabras) efectuadas por los vecinos de Los Corrales a los de Collado en los prados de Los Llagos, el Pozo de las Anades y Fuente del Piñal en el sitio de Horza durante 1729" que agrupa los documentos con los números 18 y 21 del inventario de 1749, lo que significa que ambos documentos se unificaron en algún momento posterior a ese año y desde entonces se ha mantenido la unidad documental, incluso en el actual *Catálogo documental*.

Por otro lado, se ha observado correspondencia entre los *olim* anotados con tinta negra actualmente desvaída y los documentos del inventario del siglo XVIII. En esta situación está el documento número 24 del inventario (un "quadernillo de autos que se litigaron entre dos bezinos de Somahoz y Los Corrales sobre el sitio de donde se avia y pretendia mudar la puente de Somahoz por dicho lugar el que tubo prinzipio el año de mil seisientos y sesenta y dos ante la justizia que a la sazón era y en testimonio de Francisco de Hoz y tiene onze ojas utiles⁶⁴," el cual posee como *olim* el "Nº 24" en tinta negra desvaída. Este documento coincide plenamente con la *regesta* del documento 27 del *Catálogo documental*. Esta misma coincidencia entre la firma del inventario y el *olim* realizado con tinta negra desvaída, se ha observado en siete documentos más, además del citado. En total son los siguientes documentos del inventario con los números: 4, 6, 20, 24, 37, 41, 51 y 52. De ellos, tan solo dos documentos son originales (nº 24 y 51); uno es una copia simple (nº 20); y el resto son copias certificadas.

Por otro lado, el documento número 2 del inventario coincide con el *olim* número 2 en tinta negra que posee el documento 60 del *Catálogo*, lo que supone la existencia de otro inventario no conservado, puesto que como se

64 AMLCB, *Ynventario antigüo...*, f. 6r.

ha explicado previamente los documentos del inventario tienen correspondencia con los *olim* en tinta negra desvaída, y demuestra la continua actualización de los inventarios como herramientas de localización y preservación del archivo concejil de Los Corrales de Buelna.

5. ANÁLISIS DE LAS ENTRADAS Y SALIDAS DE DOCUMENTOS DEL ARCA

El control de la documentación concejil del valle de Buelna durante el Antiguo Régimen queda recogido en el inventario a través de las actas de entrega y resguardos de entradas y salidas de documentos, además de la notificación de cualquier tipo de incidencia relativa al archivo, lo que proporcionó elevados niveles de seguridad en la preservación del patrimonio documental del concejo de Los Corrales a largo plazo.

FECHA	OFICIALES DEL CONCEJO QUE CUSTODIAN EL ARCA DE DOCUMENTOS Y REALIZAN EL INVENTARIO	SIGLO XVIII		CATÁLOGO DOCUMENTAL (2018)	
		Incorporaciones	Faltas	Localizado	No localizado
1749	José del Castillo y Manuel Gutiérrez Quijano, redactores del inventario inicial	31		20	11
1750	Bartolomé Gutiérrez de Vargas, Juan Antonio de Arce y Manuel de Herrera, procurador y regidores	1		0	1
1751	Juan Antonio Díaz de Vargas y Pedro de Bustamante	3		1	2
1752	Bernardo de Riva	0		0	0
1753	Francisco Díaz de Vargas y Francisco González Rasilla	0		0	0
1754	Francisco González Rasilla	0		0	0
1755	Manuel Díaz de Vargas	1		1	0
1756	Manuel Gutiérrez de Quijano, Manuel Díaz y Manuel Díaz Quijano, teniente de regidor	19		6	13
1764	Joaquín González Bárcena	2		1	1
1765	Manuel Garrido, procurador, Manuel Gutiérrez Quijano y José Gutiérrez Calderón, diputados	2	3	1	1
1766	Manuel de Herrera	0		0	0
1767	Francisco Pérez de la Hera, procurador y depositario	3		1	2

FECHA	OFICIALES DEL CONCEJO QUE CUSTODIAN EL ARCA DE DOCUMENTOS Y REALIZAN EL INVENTARIO	SIGLO XVIII		CATÁLOGO DOCUMENTAL (2018)	
		Incorporaciones	Faltas	Localizado	No localizado
1768	Miguel González Rasilla, depositario	2		1	1
1769	Miguel Gutiérrez Quijano, depositario	8		3	5
1794	Rafael Gutiérrez de Vargas	2	12	0	2
1795	Francisco Manuel Garrido, procurador, Juan Diego Azurmendi, regidor, y Francisco Pérez Rasilla, teniente	3		1	2
1796	José de Ceballos Castañeda, procurador	0		0	0
1797	Juan Díaz de Vargas, procurador, y los demás que componen la junta de propios	3		2	1
1799	Don Francisco Díaz de Vargas, procurador	0	18	0	0
TOTAL		80	33	38	42

Tabla 1. *Evolución interna del inventario en el siglo XVIII y su grado de preservación documental en la actualidad* (Elaboración propia)

En la *Tabla 1* se muestra la evolución interna del inventario, y por ende el incremento numérico anual del archivo concejil, a partir de las anotaciones de los regidores señoriales junto al grado de preservación de los documentos que lo componen en la actualidad a través de su localización o no en el *Catálogo documental* realizado en 2018.

De manera que, el inventario comienza en 1749 con treinta y un documentos, casi el 50% del total del inventario, de los cuales veinte han sido localizados en el *Catálogo documental*, lo que supone que el 64,5% de los documentos hallados en la actualidad corresponden con los documentos inscritos en el año 1749, y muestra un crecimiento lento de incorporaciones, incluso con años en los que no se añade ningún documento. Esto sigue así hasta 1756 en que se agregan diecinueve documentos y no será hasta 1769 cuando vuelva a realizarse una aportación numerosa de documentos, ocho en este caso. La adición de nuevos documentos al inventario seguirá lenta hasta 1799, fecha final del inventario. En total, el inventario describe ochenta documentos, de los que en la actualidad solo se han localizado treinta y ocho en el *Catálogo documental* (47,5%), mientras que cuarenta y dos documentos están no localizados.

zados (52,5%) y de estos, treinta y tres documentos ya estaban desaparecidos entre 1765 y 1799, siendo 1756 el año con mayores pérdidas documentales, ya que de los diecinueve documentos que se incorporaron solo han llegado a nuestros días seis y el resto permanecen sin localizar.

Por tanto, una gran mayoría de los documentos localizados en la actualidad corresponde a 1749, año de inicio del inventario, mientras que las adiciones realizadas posteriormente fueron mucho menores y, por lo visto, el celo para su custodia o archivo fue menor. Ello lleva a pensar que, en la primera confección, la que agrupa el mayor número de documentos, la elaboración se pudo hacer con más detalle y, posteriormente, las adiciones no siguieron un control tan exhaustivo.

Asimismo, los regidores que custodiaban el archivo anotaban las salidas de documentación, dejando constancia por escrito en recibos. De tal manera Manuel Garrido, procurador del lugar de Los Corrales y uno de los oficiales que custodia el archivo en 1765, se percató durante el cotejo entre el inventario y los documentos conservados en el arca que faltan algunos documentos. Se trata de tres copias de padrones que sacó Francisco Santocildes, juez del valle de Buelna, según consta en un recibo que hacía las veces de testigo, el cual informa que los citados padrones, con los números 8, 39 y 40 del inventario, corresponden con padrones realizados en 1722, 1751 y 1740 respectivamente y fueron enviados a la sala de Hijosdalgo de Castilla⁶⁵. Tampoco se localizaron en el arca una escritura y visita de términos entre el prior de Moroso, el valle de Iguña y el de Buelna que está en poder del escribano de ayuntamiento del valle de Buelna, José Melchor Quijano y un libro de apeos del prado de Santa María que sacó el propio Manuel Garrido, pero como este aduce que no sabe firmar, el recibo es signado por los diputados Manuel Gutiérrez Quijano y José Gutiérrez Calderón como los otros dos oficiales del concejo que custodian el arca ese año. Resulta llamativo que el procurador del valle de Buelna no sepa escribir pero participe en la comprobación de los papeles que componen el archivo concejil, lo que induce a pensar que bien pudo comprar el cargo, dado lo habitual que fue la mercantilización de oficios durante el Antiguo Régimen.

También hubo extravíos de documentos y estas pérdidas se anotaron, de tal manera que el 11 febrero de 1794, Rafael Gutiérrez de Vargas recibe los papeles de Juan de Ceballos con las faltas de los siguientes documentos por su número de inventario: 8, 23, 27, 30, 31, 32, 38, 39, 40, 55, 56 y 57. De estos han sido localizados en la actualidad en el archivo municipal de Los Corrales los documentos nº 27 (visita de los términos de Bostronizo, Los Corrales y Somahoz por las justicias de los valles de Iguña y de Buelna en 1733) y nº 57

65 AMLCB, *Ynventario antiguo...*, f. 11 vº.

(licencias de las ermitas de Nuestra Señora del Camino, San Miguel y San Cibrián) que corresponden con los documentos nº 59 y 78 del *Catálogo Documental* respectivamente y como se aprecia continúan sin reintegrarse al arca los padrones con los números 8, 39 y 40, ya notificados por el procurador Garrido hace veintinueve años.

Los siete documentos restantes no han sido localizados durante el proyecto de descripción por lo que siguen desaparecidos desde 1794, siendo sus temáticas variadas. Cuatro de ellos corresponden con libros de apeos, en concreto el documento nº 30 es un apeo de la mies de Delao; el nº 31 es un apeo de la mies de Pedio de 1749; el nº 38 es un apeo de términos entre Somahoz, Los Corrales y San Mateo; y el nº 55 es un apeo del prado de Santa María. El resto de documentos son una ordenanza del concejo de 1762 (nº 56); un cuaderno de plantíos en los montes de Los Corrales y Somahoz de 1749 (nº 32); y dos escrituras de contrato del siglo XVII entre el concejo de los Corrales y el prior de Moroso sobre las noches que pueden dormir las vacas en el puerto Bardal y una prendada de dos vacas respectivamente (nº 23).

Igualmente, en 1799, el procurador que custodia el archivo especifica a través de una lista los dieciocho documentos que han desaparecido citando sus números de registro en el inventario: 8, 23, 30, 31, 33, 35, 38, 39, 40, 50, 51, 57, 62, 67, 74, 75, 77 y 78. Esta nueva relación evidencia que posiblemente los documentos con los nº 27, 32, 55 y 56 debieron ser localizados y reintegrados al arca aunque su reposición irregular no fue anotada en el inventario. Por el contrario, los documentos con los nº 8, 23, 30, 31, 38, 39, 40 y 57 continúan extraviados y a ellos hay que añadir diez nuevas pérdidas referidas con los nº 33, 35, 50, 51, 62, 67, 74, 75, 77 y 78 del inventario de documentos. La temática de estos documentos es variada: un instrumento sobre montes y su conservación (nº 33); un inventario de la Casa de Molinos (nº 35); un apeo de la Vegada de Balleja (nº 50); auto del abad de Covarrubias Francisco Vélez Frías (nº 51); una instrucción general para la cría y conservación de plantíos y cortas de montes (nº 62); dos autos con sus pedimentos para el apremio del servicio de regimiento de campana (nº 67); escritura sobre un cierre en Peña Renero (nº 74); un apeo con Coo hecho en 1795 (nº 75); una ordenanza de montes (nº 77), y dos cartas de los cabildos de Burgos y Covarrubias con un memorial y 2000 reales para reparar la capilla mayor y hacer efigies a Nuestra Señora del Rosario, San Vicente Mártir y Santa Ana (nº 78). No obstante, durante el desarrollo del proyecto de descripción archivística fueron localizados los documentos con los nº 51, 67, 78⁶⁶, lo que induce a pensar que fueron hallados y devueltos al arca más allá de 1799. Desconocemos el motivo de estas faltas documentales, lo que está claro es que sus salidas del arca, y en algunos casos posterior-

66 Los documentos 51, 67 y 78 del inventario corresponden con los siguientes registros del *Catálogo Documental*: 79, 97 y 114.

res entradas, fueron irregulares al no figurar registradas en el inventario por los regidores, lo que induce a pensar que quizás el mecanismo de guarda y custodia documental del concejo se relajó en los últimos años del siglo XVIII.

Otra circunstancia interesante que se aprecia en el análisis del inventario del siglo XVIII es que los regidores señoriales poseían ciertos conocimientos de diplomática, ya que diferencian en la redacción del mismo entre originales, copias simples y certificadas y a menudo cada entrada se encabeza con la tipología documental, ya fuese jurídica o diplomática: provisión, ejecutoria, escritura de convenio, auto, contrata, visita y apeo de términos, etc. Además, recordemos que en el apartado 3 explicamos que ante las dudas sobre el carácter de ciertos documentos los incluyen en una fase de proto-evaluación archivística. Todo ello supone unas incipientes prácticas de archivo en los fondos documentales señoriales que requerirían un estudio más en profundidad.

6. CONCLUSIONES

Concebido en el pasado como mecanismo para controlar la situación organizativa y descriptiva del patrimonio documental así como herramienta de localización, el inventario de documentos ha permitido en la actualidad reconstruir retrospectivamente a través de sus huellas el funcionamiento del archivo concejil de Los Corrales de Buelna durante la segunda mitad del siglo XVIII, confirmando el carácter primordial del mismo dentro de la organización y gobierno del señorío, ya que delimitaba la jurisdicción territorial y garantizaba el cumplimiento de los derechos y privilegios obtenidos antaño por los distintos pueblos del valle de Buelna frente a posibles intromisiones y abusos cometidos por los valles colindantes.

Asimismo, la elección de números *currens* como criterio de ordenación de los registros del inventario, en lugar de letras alfabéticas, indica que el archivo debió de tener cierto tamaño dentro de los órganos de poder del valle. Sin embargo, la dispersión documental fue favorecida por el desplazamiento de la ubicación de los centros de poder del valle de Buelna y los cambios de localización del archivo sumado a la existencia de concejos y regidores pedáneos con archivo propio en las localidades secundarias del valle de Buelna: Somahoz, San Mateo, Barros y Coa de las Castañas que no se incluyeron en el proyecto de investigación. Tampoco han formado parte de los trabajos de descripción los documentos que custodia el Ayuntamiento de San Felices de Buelna, que en la actualidad conforma un municipio independiente del resto de localidades del valle desde las primeras décadas del siglo XX, y cuyo archivo municipal es complementario del de Los Corrales de Buelna, puesto que allí se encontraba el centro de poder ju-

dicial, la Audiencia del valle de Buelna, situada en la Torre de la Aguilera. Todo ello, junto con el devenir histórico de la región, ha ocasionado en la actualidad la desaparición de los documentos más antiguos del valle, hasta el punto de no conservarse, lamentablemente, ningún pergamino de los enumerados en el inventario.

También, han resultado infructuosas las búsquedas de documentos del concejo de Los Corrales tanto en el Archivo Diocesano de Santander, puesto que en los siglos XVI y XVIII el archivo estaba en una parroquia, como en el Archivo Histórico Provincial de Cantabria, que custodia cuatro cajas con documentos de Antiguo Régimen del valle de Buelna, los cuales no son coincidentes con ninguno de los documentos inventariados. No obstante, la investigación no queda concluida ya que consideramos que es posible completar referencias sobre el archivo concejil en el Archivo Histórico de la Nobleza, concretamente en el archivo del marquesado de Aguilar, y en el Archivo Histórico Nacional, donde se encuentra la documentación relativa a la Real Abadía de Covarrubias. Igualmente, la gran cantidad de *olim* localizados en los documentos antiguos ha demostrado que los fondos concejiles eran continuamente revisados e inventariados. De manera que, por medio de un análisis diplomático de los distintos tipos de *olim* sería posible reconstruir retrospectivamente no solo los múltiples inventarios que existieron y no se conservan actualmente, sino también la disposición de los documentos en el armario a lo largo del siglo XIX, una vez abandonado el uso del arca.

En definitiva, el inventario de documentos del concejo de Los Corrales de Buelna durante la segunda mitad del siglo XVIII demuestra que el grado de control documental y la relevancia que el archivo concejil alcanzó bajo la jurisdicción señorial del marquesado de Aguilar no fue superado por el nuevo Ayuntamiento Constitucional de Los Corrales de Buelna tras la abolición del señorío a pesar de que, durante todo el siglo XIX en territorio español, se mantuvo la preocupación por la organización de los fondos documentales por medio de reglamentos municipales conforme se organizaba el territorio.

Y, estrechamente relacionado con lo anterior, es necesario incidir en el necesario estudio de los archivos municipales que en el pasado estuvieron bajo jurisdicción señorial durante la Edad Moderna porque, como han demostrado los numerosos trabajos de medievalistas, son una destacada fuente documental para el estudio del gobierno y de la administración de justicia señorial durante el Antiguo Régimen.

Finalmente, es necesario señalar que este estudio, centrado en territorios señoriales situados en la montañosa región de Cantabria, no representa un caso aislado, sino que es perfectamente extrapolable a otras regiones que presenten superposición de jurisdicciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RIVA, Carmen M^a, “El comercio de papel francés en Cantabria (Siglo XVIII)” en *Actas del XIII Congreso Internacional de Historia del Papel en la Península Ibérica*, Málaga, AHHP-Universidad de Málaga, 2019, pp. 329-343.
- ALONSO RIVA, Carmen M^a, *Catálogo documental. Fondo antiguo municipal de Los Corrales de Buelna*, Santander, UCREA (Repositorio Abierto de la Universidad de Cantabria), 2018 [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/13754/CatalogoMunicipalCorrales.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- ÁVILA SEOANE, Nicolás, “Fuentes para el estudio de los señoríos castellanos en los archivos españoles”, *Documenta & Instrumenta*, 4 (2006), pp. 7-21, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/DOCU/article/view/DOCU0606110007A/18970>
- ÁVILA SEOANE, Nicolás, “Diplomática señorial en el tránsito de la Edad Media a la Moderna: los documentos de Diego López Pacheco para el gobierno de Escalona”, *Revista Escuela de Historia*, 12, 1 (junio 2013), [Consulta: 28 junio 2020], disponible: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-90412013000100003
- BERNI Y CATALÁ, José, *Creación, antigüedad y privilegios de los títulos de Castilla*, Valencia, Imprenta particular del autor para sus obras, 1769, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10067415
- BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M^a, “El archivo de la catedral de Santander. Noticia de sus fondos a finales del siglo XVIII”, *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, 48 (1989), pp. 405-449, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: http://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/HEMEROTECA/ALTAMIRA/Altamira1989.pdf
- BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M^a y GONZÁLEZ NICOLÁS, Elena, “El Archivo Municipal de Santander: un archivo y un archivero para hacer posible el recuerdo”, *II Jornadas de Archivos Municipales de Cantabria*, 1999, pp. 231-242.
- BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M^a y GONZÁLEZ NICOLÁS, Elena, “Un modelo de organización de archivos municipales para Cantabria: archivero itinerante para la Junta de las Siete Villas”, *I Jornadas Archivos Municipales de Cantabria*, 1998, pp. 91-96.
- BRÍGIDO GABIOLA, Baldomero, *Organizar archivos. Análisis histórico de las propuestas hispánicas (siglos XVI al XIX)*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2001.
- CABANES CATALÁ, M^a Luisa, “Aportación a la cancillería señorial de Don Alfonso, Marqués de Villena”, *Aragón en la Edad Media*, 14-15, 1 (1999), pp. 143-154, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=108547>
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *De re diplomática: la Cancillería señorial de Albarracín (1170-1294)*, Zaragoza, Catedra Zurita - Institución Fernando el Católico (CSIC), 1985, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: http://elec.enc.sorbonne.fr/cid/cid1983/art_24

- CAYETANO MARTÍN, Carmen, "Introducción a las series documentales de los archivos municipales castellanos (s. XII-XVIII)", *Los Archivos de la Administración Local*, Toledo, ANABAD-Castilla-La Mancha, 1994, pp. 15-92.
- CAYETANO MARTÍN, Carmen, "El arca y los privilegios: historia de los archivos municipales españoles (siglos XII-XVIII)" en *II Jornadas de Archivos Municipales de Cantabria*, Santander, DOC, 1999, pp. 143-161.
- CAYETANO MARTÍN, Carmen, "La documentación de la administración local en la Edad Moderna" en SERRANO MOTA, M^a Almudena y GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano (coords.), *El patrimonio documental: fuentes documentales y archivos*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 93-115, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://cutt.ly/Aa0kezC>
- CAYETANO MARTÍN, Carmen, "El Archivero de Villa, 1719-1983", *Boletín de la ANABAD*, XXXV (1985), pp. 235-239, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=819060>
- CAYETANO MARTÍN, María del Carmen, "El Archivo de la Villa en el Antiguo Régimen", en OTERO CARVAJAL, Luis Enrique y BAHAMONDE MAGRO, Ángel, *Madrid en la Sociedad del siglo XIX*, Madrid, Consejería de Cultura, 1986, vol. II, pp. 550-569.
- CERDÁ DÍAZ, Julio, *Archivos municipales españoles*, Gijón, Trea, 1999.
- CORADA ALONSO, Alberto, "Hacienda, rentas y privilegios de los Marqueses de Aguilar de Campoo. Una aproximación desde el Catastro de Ensenada", *Estudios Humanísticos. Historia*, León, Universidad de León, 13 (2014), pp. 61-95, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHHHistoria/article/view/1581/1283>
- CORTÉS ALONSO, Vicenta, *Manual de Archivos Municipales*, Madrid, ANABAD, 1989.
- CRUCES BLANCO, Esther y ARROYAL ESPIGARES, Pedro, "Los archiveros en la Edad Moderna", *Baetica: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 21 (1999), pp. 301-327, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=95459>
- CUESTA NIETO, José Antonio, "La Administración de la Casa de Velasco en el siglo XVII", *Historia, Instituciones, Documentos*, 41 (2014), pp. 179-203, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://revistascientificas.us.es/index.php/HID/article/view/4062/3512>
- CUÑAT CISCAR, Virginia M^a y VALDOR ARRIARÁN, Marta, "El concejo de Laredo: 1538-1553" en SERNA VALLEJO, Margarita y BARÓ PAZOS, Juan, *El fuero de Laredo en el octavo centenario de su concesión*, Santander, 2001, pp. 241-265.
- CUÑAT CISCAR, Virginia M^a, "Cláusulas diplomáticas de conservación" en SÁEZ SÁNCHEZ, Carlos (coord.), *Conservación, reproducción y edición: modelos y perspectivas de futuro*, Madrid, 2004, pp. 79-90.
- CUÑAT CISCAR, Virginia M^a, "Conceder privilegios, elaborar confirmaciones: estudio diplomático del Privilegio de Confirmación del fuero de San Vicente de la Barquera", en Juan BARÓ PAZOS (ed.), *El libro de Confirmación de privilegios de la villa de San Vizente de la Barquera en el octavo centenario del Fuero*, Santander, Publican - Ediciones de la Universidad de Cantabria, Ayuntamiento de San

- Vicente de la Barquera, 2011, pp. 81-104.
- Diccionario de Terminología Archivística* [Sitio Web] Madrid, 2020 [consulta 9 de agosto de 2020], disponible: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/dta/diccionario.html>
- DÍEZ HERRERA, Carmen, *La formación de la sociedad feudal en Cantabria: la organización del territorio en los siglos IX al XIV*, Santander, Asamblea Regional de Cantabria, 1990.
- GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano y FERNÁNDEZ HIDALGO, M^a del Carmen, *Los archivos municipales en España durante el antiguo régimen: regulación, conservación, organización y difusión*, Cuenca, Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, 1999, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/6095/BIB0003.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- GENEVELO, Juan José; MORENO LÓPEZ, Ángeles; y ALBERCH I FUGUERAS, Ramón (coords.), *Historia de los Archivos y de la Archivística en España*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1998.
- GONZÁLEZ GILARRANZ, María del Mar, "La Administración de Justicia ordinaria en la Edad Moderna en la Corona de Castilla: Procedimiento y tipos documentales" en *La investigación y las fuentes documentales de los archivos*, Guadalajara, ANABAD Castilla-La Mancha, 1996, pp. 485-510.
- LODOS, Francisco, "La creación del Obispado de Santander", *Altamira*, 1-3 (1955), pp. 109-242, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: http://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/HEMEROTECA/ALTAMIRA/Altamira1955_1-2-3.pdf
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, María del Carmen, *Archivos Municipales e historia local (Aportación al estudio de la Provincia de Córdoba)*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1993.
- MARURI VILLANUEVA, Ramón, "Formas del conflicto en la Cantabria del Antiguo Régimen", en *La utilidad de los archivos. Estudios en homenaje a Manuel Vaquerizo Gil*, Santander, Publican – Universidad de Cantabria, 2011, pp. 111-134.
- MENDO CARMONA, Concepción, "El largo camino de la Archivística: de práctica a ciencia", *SIGNO, Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 2 (1995), pp. 113-132, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7479/largo_mendo_SIGNO_1995.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- MENDO CARMONA, Concepción, "Los Archivos y la Archivística: evolución histórica y actualidad", en RUIZ RODRÍGUEZ, Antonio Ángel, *Manual de archivística*, Madrid, Síntesis, 1995, pp. 19-38, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: [http://www.concla.net/TeoriaArch/documentos/Los_Archivos_y_la_Archivistica%20\[Mendo%20Carmona\].pdf](http://www.concla.net/TeoriaArch/documentos/Los_Archivos_y_la_Archivistica%20[Mendo%20Carmona].pdf)
- MONTERO TEJADA, Rosa M^a y GARCÍA VERA, M^a José, "La alta nobleza en la Cancillería real castellana del siglo XV", *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED - Facultad de Geografía e Historia, Serie III, H^a. Medieval, t. V (1992), pp. 163-210, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://cutt.ly/pa0k6B8>
- NAVARRO BONILLA, Diego, "Conservar la memoria escrita en el siglo XVIII: El archivo de la Bailía y Maestre Racional de Aragón", *Signo: Revista de Historia de*

- la Cultura Escrita*, 7 (2000), pp. 29-47, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/7557>
- PINO REBOLLEDO, Fernando, *Historia del archivo municipal*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1991.
- PINO REBOLLEDO, Fernando, *Tipología de los documentos municipales (siglos XII-XVII)*, Valladolid, Asociación para la Defensa y Conservación de los Archivos, 1991.
- RODRIGUEZ FERNÁNDEZ, Agustín, *Alcaldes y regidores. Administración territorial y gobierno municipal en Cantabria durante la Edad Moderna*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1986, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://cutt.ly/ha0kIRm>
- RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo, "El valle de Cabuérniga a finales del siglo XV: la documentación del Registro General del Sello del Archivo General de Simancas", *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, 86 (2015), pp. 315-382, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: http://centrodeestudios-montaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/HEMEROTECA/ALTAMIRA/altamira86_2015.pdf
- ROMERO TALLAFIGO, Manuel, *Archivística y Archivos, soportes, edificios, organización*, Carmona, Asoc. de Archiveros de Andalucía, 1994.
- ROMERO TALLAFIGO, Manuel, *La cancellería de los Condes de Prades y Ribagorza (1341-1414)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990.
- RUEDA HERNÁNZ, Germán, "La supresión de señoríos y el proceso desvinculador de los bienes nobiliarios", *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, Madrid, Aportes XIX, 89, año XXX, 3 (2015), pp. 41-58, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <http://revistaaportes.com/index.php/aportes/article/view/147/104>
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Miguel Ángel, "Pervivencias feudales en Cantabria. El caso del señorío en la crisis del Antiguo Régimen", en MONTESINOS GONZÁLEZ, Antonio (ed.), *Estudios sobre la sociedad tradicional cántabra. Continuidades, cambios y procesos adaptativos*, Santander, Universidad de Cantabria, 1995, pp. 91-122.
- SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén, "Aproximación a la Diplomática señorial: Documentos emitidos por los señores de la Casa de Mendoza (siglos XIV-XVI)", *Revista general de información y documentación*, 6, 1 (1996), pp. 79-114, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID9595220039A/11290>
- SANZ FUENTES, M^a Josefa, "Cancillerías señoriales", en *La nobleza peninsular en la Edad Media*, VI Congreso de Estudios Medievales, Ávila, Fundación Sánchez Albornoz, 1999, pp. 325-342.
- SERRANO, Luciano, *Fuentes para la historia de Castilla por los PP. Benedictinos de Silos. Cartulario del Infantado de Covarrubias*, V. 2, Tomo II, Valladolid, Tipografía y Casa Editorial Cuesta, 1907, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=19292>
- TRENCHS I ODENA, Josep y CONDE Y DELGADO DE MOLINA, Rafael, "La Escribanía - Cancellería de los Condes de Urgel (S. IX-1414)", en *Folia Munichensia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985, pp. 8-130.
- ZOZAYA MONTES, Leonor, "Una revisión de las periodizaciones archivísticas de

la Edad Moderna española", *Documenta & Instrumenta*, 6 (2008), pp. 119-145, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3064645>

ZOZAYA MONTES, Leonor, *El archivo de la villa de Madrid en la Alta Edad Moderna (1556-1606)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://eprints.ucm.es/8301/1/T30703.pdf>

ZUBIETA IRÚN, José Luis, *Geografía histórica de la Diócesis de Santander*, Santander, Publican – Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008, [consulta: 22 de julio de 2020], disponible: <https://cutt.ly/Ja0kVZ1>

La cabecera tardogótica o manuelina de la iglesia de Santoña y el claustro de Nájera, diseñados hacia 1515

The Late Gothic or Manueline chevet of the church of Santoña and the cloister of Nájera, designed around 1515

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: 10/09/2020 Aceptado: 18/10/2020

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 43-80

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.02>

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: La capilla mayor y el crucero de la iglesia de Santoña se trazaron, en estilo manuelino, durante el abadiato de Alonso de Santoyo (1514-1517), abad de Nájera. Se volvió a confirmar el permiso de construcción en 1519. La fecha de la traza permite pensar en Juan de Castillo e incluso en que llegara desde Portugal un diseño de Diogo Boytac o Mateus Fernandes. Un portugués –Fernando o Fernández–, presente en Nájera en 1515, debió de trazar el claustro de Nájera que abovedó Juan de Rasines, pero sus tracerías están directamente relacionadas con el claustro Real del monasterio de Batalha (Portugal).

Palabras clave: Tardogótico; Juan de Castillo; Diogo Boytac; Mateus Fernandes; Juan de Rasines; Francisco de Colonia; Batalha; monasterio de Belém (Lisboa); siglo XVI.

Abstract: The head and transept of the church of Santoña were drawn –in Manueline– during the abbey of Alonso de Santoyo (1514-1517), abbot of Nájera. The construction permit was reconfirmed in 1519. The date of the design allows us to think about Juan de Castillo and even that a design by Diogo Boytac or Mateus Fernandes arrived from Portugal. A Portuguese –Fernando or Fernández–, present in Nájera in 1515, must have traced the Nájera cloister that Juan de Rasines vaulted, but whose tracery is directly related to the Royal cloister of the Batalha monastery (Portugal).

Keywords: Late-Gothic; João de Castilho; Diogo Boytac; Mateus Fernandes; Juan de Rasines; Francisco de Colonia; Batalha; Belem monastery (Lisbon); 16th century.

En el 550 aniversario [aprox.] del nacimiento de Juan de Castillo



Fig. 1. *Cabecera y crucero*. 1515-1532. Iglesia de Santa María de Puerto, Santoña

En las primeras décadas del siglo XVI se diseñó una nueva cabecera para la iglesia de Santoña y el resultado es el más singular y extraordinario testimonio en Cantabria del Tardogótico. Seguramente se pretendía una renovación completa del templo, comenzando por la capilla mayor. Con esta obra se inicia la transformación de las iglesias de algunas de las principales villas de la costa cántabra. Todo el reino de Castilla, incluida la costa cantábrica, vivió desde finales del siglo XV una fase de expansión económica y demográfica que favoreció una intensa actividad constructiva. En el caso de Santoña apenas se tienen datos del proceso que tuvo un desarrollo lento y quedó inconcluso (Fig. 1 [las fotografías son del autor]).

Más conocido es el llamado claustro de los caballeros del monasterio de Santa María la Real de Nájera, donde está enterrado Diego López de Haro, capitán del ejército de Alfonso VIII en la batalla de las Navas de Tolosa y benefactor del monasterio. Fue abovedado por Juan de Rasines (1469-1542); sin embargo, poco se sabe con seguridad sobre las singulares tracerías que cierran las arcadas del claustro que dan al patio. Son únicas en Castilla y sin precedentes en el territorio (Fig. 2).



Fig. 2. Claustro de los caballeros. 1515-1529. Monasterio de Santa María la Real, Nájera (La Rioja)

1. LA IGLESIA DE SANTOÑA: LA DEPENDENCIA DE NÁJERA Y LOS INTENTOS DE RETORNAR AL PATRONATO REAL

Santa María de Puerto de Santoña estuvo vinculada al monasterio de Santa María la Real de Nájera desde tiempo inmemorial que las crónicas najerenses remontaban al documento de fundación y dotación por el rey García Sánchez III –el de Nájera– en el año 1052¹. Era considerado el más antiguo y

¹ El documento de fundación y dotación de Santa María la Real de Nájera, dado por García III de Navarra y su mujer Estefanía el 12 de diciembre de 1052, en CANTERA MONTENEGRO, Margarita, *Colección documental de Santa María la Real de Nájera (siglos X-XIV)*, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1991, doc. 10 con cita de las publicaciones hechas con anterioridad y doc. 64 con la confirmación del año 1156. Sobre la mención de Santa María de Puerto en el documento de fundación y en la nueva cesión a Nájera por parte del futuro Sancho III de Castilla en el año 1156; CANTERA MONTENEGRO, Margarita, "Falsificación de documentación monástica en la Edad Media: Santa María de Nájera", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, 26 (2013), p.73; ABAD BARRASÚS, Juan, *El monasterio de Santa María de Puerto (Santoña): 863-1210*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1985, pp. 60-65 y 121-137. También, LORING GARCÍA, María Isabel, "La restauración de Santa María del Puerto y el rey García de Nájera: un caso de encomienda monástica", *En la España medieval*, 4 (1984), pp. 537-564.

de los más importantes monasterios sujetos a Nájera². Hacia 1630 fray Juan de Salazar calificó las rentas de Puerto, su iglesia y las anejas en la Honor de Puerto como “la mejor y más rica joya de la real casa de Santa María la Real de Najara”³. Junto con el monasterio de Santoña, eran iglesias patrimoniales de Nájera las iglesias y monasterios que se fueron anexionando a Nuestra Señora de Puerto. Yepes destacó San Martín de Laredo, San Juan de Colindres, San Pedro de Noja y Santa Eulalia de Arcillero, pero añadió otros anejos de Puerto también dependientes de Nájera por varias cesiones confirmadas por los reyes Alfonso VII y Alfonso VIII⁴: Santa María de Bercedo, Santa Eulalia de Bocarredo, San Justo de Argoños, Santa María de Carasa, San Mamés de Aras, San Pantaleón de Aras, Santa Eulalia en el mismo valle, Santa Águeda, San Miguel, Santa Cecilia de Garfilos, Santa María de Palacios, Santa Eulalia de Ribas, San Pedro de Solórzano y San Andrés de Ambrosero⁵.

En algún momento el monasterio de Puerto de Santoña y sus anejos fueron enajenados de Nájera e incorporados a la corona real de Castilla, pero

2 YEPES, Fray Antonio de, *Corónica general de la orden de San Benito, patriarca de religiosos*, t. 6, centuria 6, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1617, p. 143 [numerada erróneamente en esta primera edición como 243].

3 Salazar escribió entre 1629 y 1632 una historia de la abadía de Nájera que no se publicó hasta el siglo XX; SALAZAR, Fray Juan de, *Naxara ilustrada*, Logroño, Patronato del Monasterio de Santa María la Real de Nájera, 1987, p. 236. Señaló que la iglesia de Santoña y las 22 iglesias anejas pagaban al monasterio dos tercios de los diezmos que en su tiempo estaban arrendados en 1100 ducados anuales.

4 Las confirmaciones de privilegios y posesiones hechas por los reyes Alfonso VII y Alfonso VIII en, CANTERA MONTENEGRO, Margarita, *Colección documental...*, docs. 62, 69 y 75.

5 YEPES, Fray Antonio de, *Corónica general...*, 6, p. 143v. El cartulario de Santa María de Puerto con mención de las propiedades y cesiones que se donaron a su iglesia lo publicó Serrano y Sanz; SERRANO Y SANZ, Manuel, “Cartulario de Santa María del Puerto (Santoña)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 73 (1918), pp. 420-442; 74 (1919), pp. 19-34, 224-242, 439-455; 75 (1919), pp. 323-348; 76 (1920), pp. 257-263; 80 (1922), pp. 523-527. Véase también, FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano, *El libro de Santoña*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1872, pp. 37 y 104-105; ABAD BARRASÚS, Juan, *El monasterio de Santa María de Puerto...*, pp. 110-118, con mención de las donaciones confirmadas por Alfonso VII y de los lugares de la Honor de Puerto. En 1572 los lugares de la Honor de Puerto que contribuían al pago del subsidio y excusado eran: Anero, Suesa, Carriazo, Isla, Suaño, Noja, Barrios de Noja, Castillo, Meruelo, Maeda, Argoños, Puerto, San Mames, Carasa, Padiérniga, San Bartolomé, San Pantaleón y San Miguel, Ambrosero, Bárcena, Barrios de Bárcena y Adal. En portada se apuntó que faltaban: Santa María de Laredo, San Juan de Colindres, San Mames de Cerviago, San Salvador de Alvario, San Cosme y San Damián de Margotado y San Pedro de Solórzano; Archivo Histórico Nacional [en adelante, AHN], Clero Secular_Regular, Carp. 1039/18 y Leg. 2982. En el siglo XVIII se relacionan los derechos de la abadía de Nájera en Santoña y en las iglesias de la Honor de Puerto: San Pedro de Noja, Adal y Treto, San Andrés de Aras, San Mamés, San Pantaleón y San Miguel del valle de Aras, San Salvador de Argoños, Arnüero, Anero, San Bartolomé de los Montes, Bárcena, Carasa, Padiérniga, Carriazo, San Pedro de Castillo, Colindres, Laredo y los Barrios, Isla, Meruelo, Soano, Solórzano y Suesa; AHN, Clero Secular_Regular, Leg. 2898.

retornaron al monasterio riojano en 1156 y esta situación fue refrendada por el rey Alfonso VIII en 1175, aunque Yepes vinculó esta ratificación con una petición de Diego López de Haro al rey Alfonso VIII después de su brillante intervención en la batalla de Las Navas de Tolosa (1212)⁶.

El monasterio de Santoña y todas las iglesias de la Honor de Puerto pagaban diezmos al monasterio benedictino de Santa María la Real de Nájera⁷ que mantuvo el patronato de la villa e iglesia durante siglos⁸. Argaiz concretó que hacia 1290 los monjes de Puerto se secularizaron y que el grueso de las rentas de la iglesia de Santoña pasó a depender de los priores de Nájera que, sin embargo, tenían a su cargo la congrua sustentación de los clérigos y del edificio santoñés⁹.

La iglesia del monasterio de Nájera se encontraba ruinoso a comienzos del siglo XV y durante el priorato de Pedro Martínez de Santa Coloma (1422-1453) comenzó una renovación completa que aceleraron los priores Gonzalo de Cabredo (1459-1484) y Pablo Martínez de Uruñuela (1485-1505)¹⁰. Durante todo este tiempo los monjes estuvieron muy necesitados de liquidez, se arrendaron muchas de las rentas del monasterio y, entre ellas, las de la iglesia de Santoña y la Honor de Puerto¹¹.

6 ARGALZ, Fray Gregorio, *La soledad laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España y teatro monástico de la provincia tarraconense*, Madrid, Bernardo de Herbada, 1675, p. 373v; CANTERA MONTENEGRO, Margarita, *Colección documental...*, doc.75; YEPES, Fray Antonio de, *Corónica general...*, 6, pp. 133v y 149v. Véanse también las referencias de la primera nota.

7 YEPES, Fray Antonio de, *Corónica general de la orden de San Benito, patriarca de religiosos*, t. 4, centuria 4, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1613, p. 157v. El padre Argaiz, que residió en el monasterio de Nájera y consultó su archivo mientras escribía la historia de la orden en la provincia tarraconense, cuenta que en 1190 el abad de Nájera –Durano– concedió a los clérigos de Puerto, “las primicias de todo el pescado, sacado el de la Vallena [sic], que avia de venir a Naxera”; ARGALZ, Fray Gregorio, *La soledad ...*, p. 375. Publicó este documento de 10 de junio de 1190, FITA COLOMÉ, Fidel, “El Concilio de Lérida en 1193 y Santa María la Real de Nájera. Bulas inéditas de Celestino III, Inocencio III y Honorio III”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 26 (1895), p. 356, doc. 6.

8 La posesión y patronato de Santoña perduró toda la Edad Moderna: el 29 de abril de 1784 los monjes de Nájera autorizaron las condiciones para levantar una torre a la mano izquierda de la puerta principal de la iglesia santoñesa con trazas de Tomás de Mazas y con un gasto de 30 500 reales; AHN, Clero Secular_Regular, Leg. 2898.

9 ARGALZ, Fray Gregorio, *La soledad laureada...*, p. 380.

10 ARGALZ, Fray Gregorio, *La soledad laureada...*, pp. 384-386. Véase, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “La obra del arquitecto tardogótico Juan Pérez de Solarte en Anguiano y Nájera (La Rioja)”, *Berceo*, 174 (2018), p. 93, nota 53.

11 El 20 de mayo de 1467 el prior Cabredo cedió a Juan García de Rada y a su hijo Rodrigo de Rada el señorío útil con las décimas, réditos y provechos que el monasterio poseía en la iglesia de San Cebrián de Adal durante el tiempo que duraran sus vidas, las de sus hijos y nietos a cambio de una renta anual de 18 florines de oro. El 24 de agosto de 1479 el mismo prior traspasó a Juan de Alvarado, vecino de Colindres, y a su suegro Juan González de Escalante y Garcí

Estas circunstancias, en nada proclives a la inversión fuera de Nájera, debieron de generar cierto malestar¹².

Aunque los Reyes Católicos habían confirmado en 1476¹³ los privilegios que sus antepasados habían otorgado al monasterio de Nájera, en 1486 los clérigos de Puerto de Santoña consiguieron que los reyes Isabel de Castilla y Fernando de Aragón dieran una orden sacándoles de la autoridad de los monjes benedictinos y retornando al patronato real tanto la iglesia de Santoña como las de la Honor de Puerto¹⁴.

Ese mismo año los monjes de Nájera apelaron y en septiembre de 1486 los Reyes Católicos pidieron al corregidor de Trasmiera –Diego Osorio– que abriera expediente informativo del caso y convocara a las partes a juicio para determinar si la iglesia de Puerto y su Honor eran de patrimonio real o pertenecían al monasterio najerino¹⁵. El pleito se dirimió en Bilbao ante el licenciado García López de Chinchilla y, tras las averiguaciones efectuadas, los Reyes determinaron el 23 de octubre de 1487 que debían amparar al prior y monjes de Nájera “en la posesion de la iglesia e abadía de Santa Maria del Puerto con su villa e onor e anexos”, tal como lo habían poseído con anterior-

Fernández de Escalante, hermano del anterior –todos vecinos de Laredo– las aceñas y molinenda que el monasterio tenía en la villa de Puerto, “onde llaman Bo”, durante 150 años por 15 florines de oro anuales. En julio de 1483 la autoridad papal permitió al monasterio arrendar los bienes de la iglesia de Solórzano; AHN, Códices, L. 108, *Cartulario o registro de privilegios, bulas y donaciones del monasterio de Santa María de Nájera*, ff. 34-39, 146-150, y 167-171. En 1491 los hermanos Escalante, mercaderes de Laredo, traspasaron la renta de las aceñas, molinos y molinendas que el monasterio tenía en Puerto a maestre Juan del Hoyo y a su hijo Pero García del Hoyo, vecinos de Puerto; AHN, Códices, L. 108, ff. 314-316.

12 En febrero de 1458, al comenzar el mandato del prior Gonzalo de Cabredo y estando tomando posesión de su priorato, otro monje, que Cabredo había dejado en Nájera como prior de claustro durante su ausencia –Martín Sánchez de Arenzana–, se rebeló y con “ciertos omes armados de fuste e de fierro” que tomó en Colindres y otros lugares de Trasmiera entró de noche en Puerto con la intención de prender al prior Cabredo y arrebatarle el priorato de Nájera. Con los hombres de armas se dirigió a la casa y palacio que el monasterio tenía en la iglesia de Puerto y quebraron la puerta a golpes mientras dormía el prior, que pudo huir al monte de Santoña saltando por una ventana. El atacante debía contar con alguna simpatía en la villa pues el concejo medió para que se le perdonara; AHN, Códices, L. 108, ff. 5-9. Años más tarde, en septiembre de 1486, en plena rebelión de la villa y los clérigos de Santoña contra la abadía riojana, los monjes de Santa María la Real solicitaron una carta de seguro real para evitar que los matasen, dado el odio que manifestaban algunos caballeros y vecinos del lugar; AHN, Códices, L. 108, ff. 194-196.

13 Confirmación real dada en Valladolid el 20 de mayo de 1476; AHN, Códices, L. 108, ff. 98-107.

14 Salazar señaló que la oposición de Puerto fue favorecida por un capellán de los Reyes Católicos; SALAZAR, Fray Juan de, *Naxara ilustrada...*, p. 236.

15 AHN, Códices, L. 108, ff. 196-199.

ridad¹⁶. Además, los monjes consiguieron una nueva confirmación real de la posesión y una nueva bula papal de propiedad¹⁷.

Perdida la batalla de la enajenación del monasterio, los clérigos de Santoña buscaron mejorar su situación económica y, de paso, denunciar el abandono en que estaba el servicio de la iglesia por incumplimiento de la congrua sustentación que justamente correspondía a los monjes najerenses. La iglesia de Santoña y las de la Honor de Puerto pertenecían a la diócesis de Burgos y apelaron al obispo Luis de Acuña (1456-1495) solicitando un aumento de la congrua en correspondencia con lo que se pagaba en el obispado a los clérigos de su dignidad. Acuña sentenció a su favor y exigió que los monjes abonaran 5000 maravedís anuales a cada uno de los clérigos de Puerto. De nuevo los monjes de Nájera apelaron, en este asunto ante la curia romana. En Roma residían el licenciado Pedro de la Canal, moviendo intereses de la abadía najerina, y Fernando Marín, sobrino del abad de Nájera –Pablo Martínez de Uruñuela– que mantenía excelentes relaciones con la curia del Papa Alejandro VI.

El proceso se demoraba porque Roma no sentenciaba. En febrero de 1496 los Reyes Católicos ordenaron que, hasta que hubiera sentencia, los monjes de Santa María la Real pagaran a los clérigos de Santoña el mantenimiento que era costumbre abonar en el obispado de Burgos a los clérigos de su calidad¹⁸. El 9 de febrero del año siguiente los reyes apremiaron, sin éxito, a Gonzalo de Burgos, abad de San Quirce, a fray Pedro de Nájera, abad de San Facundo de Sahagún, y al licenciado Pedro de la Canal, natural de

16 Sentencia dada en Membrilla (Ciudad Real); AHN, Códices, L. 108, ff. 224-226. Días antes habían ordenando desembargar los bienes y rentas que tenía el monasterio de Nájera en Puerto de Santoña; Archivo General de Simancas [en adelante, AGS], RGS, Leg. 148709,76; disponible: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1612212?nm>. También, AGS, RGS, Leg. 148710,212; disponible: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1612505?nm>. Se informa del proceso en AHN, Clero Secular_Regular, Leg. 2952 y Libro 5809, *Libro inventario de escrituras [del archivo de la abadía de Nájera]*, f. 106: 1487, sentencia contra los clérigos de Puerto y otros que querían enajenar la villa.

17 AGS, RGS, Leg. 148612,2: confirmación de privilegios y donaciones dada por los Reyes Católicos en Salamanca el 9 de diciembre de 1486; disponible: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1610880?nm>. AHN, Clero Secular_Regular, Libro 5809, *Libro inventario de escrituras [del archivo de la abadía de Nájera]*, f. 108: 1487, confirmación de los Reyes Católicos de la villa de Puerto. Bula de Inocencio VIII dada en Roma el 23 de marzo de 1490 por la que confirmó al monasterio de Nájera en la posesión de las “decimas primicias ville de Puerto Burgensis diócesis cum eius honore ac alios census fructus redditus proventus annuas pensiones grangias posesiones molendina hortos campos prata pasqua nemara silvas dicte ville sui que honoris legata iura iurisdicciones et nonnulla alia bona ad dictum monasterium”; AHN, Códices, L. 108, f. 282.

18 AGS, RGS, Leg. 149602, 210; disponible: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1642908?nm>

Tricio –que es un barrio de Nájera–, para que determinaran con brevedad en este pleito¹⁹.

Los clérigos santoñeses debían de saber de la buena posición de los monjes ante el Papa y, en enero de 1498, solicitaron a los provisosores del obispo burgalés fray Pascual de Ampudia autorización para llegar a un acuerdo amistoso mediante el nombramiento de un único juez árbitro. Los monjes sostenían que los clérigos de Santoña no eran beneficiados sino servidores de los oficios divinos y capellanes sin derecho a congrua sustentación, “admobibles e *ad nutum*”, es decir, de nombramiento discrecional y revocable sin que los que ejercían el patronato tuvieran que ofrecer justificación alguna por ello. Aún señalaron que, si no estaban contentos con la retribución que se les pagaba, abandonarían la iglesia pues buscarían otros servidores. Las partes nombraron como juez al licenciado Pedro de la Canal. Los ocho clérigos que servían en Puerto cobraban 2000 maravedís que el prior Pablo Martínez de Uruñuela aumentó a 3000. El licenciado de la Canal sentenció que únicamente sirvieran siete clérigos: a cinco les debían pagar 4000 maravedís y a los dos últimos solamente 2000²⁰.

La sentencia no dejó satisfecha a ninguna de las partes y especialmente los clérigos de Puerto y de las iglesias de la Honor continuaron demandando al monasterio una congrua más satisfactoria. En septiembre de 1551 los clérigos de Santoña recurrieron a la Real Chancillería de Valladolid para iniciar otra oposición contra los derechos de Nájera²¹. Alegaron que pertenecían al patronato real por concesión de Enrique III y confirmación de Alfonso VII y por ello demandaron al monasterio y a los arrendatarios de los diezmos y bienes de Puerto y su Honor –en ese momento Pedro de Garbijos, Gregorio de Setién y Pedro del Hoyo el Menor– que pagaban 900 florines de oro cada año y habían entregado 2700 ducados en dinero muerto a la abadía de Nájera. Una nueva sentencia arbitral se publicó el 19 de abril de 1553: el monasterio de Santa María la Real, que volvió a demostrar su patronato, debía pagar al capiscol, curas y clérigos congrua y suficiente sustentación para servir los oficios, pero a la vez ordenó a los clérigos de Santoña a servir por los 4000 maravedís

19 AGS, RGS, Leg. 149702, 298; disponible: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1645875?nm>. Sobre Pedro de la Canal, que actuó varias veces a petición del monasterio de Nájera, CANTERA MONTENEGRO, Margarita, “Viaje a Roma de un prior de Santa María de Nájera (siglo XV)”, *Berceo*, 164 (2013), pp. 328-329.

20 AHN, Códices, L. 109, *Cartulario o registro de privilegios, bulas y donaciones del monasterio de Santa María de Nájera*, ff. 65-79.

21 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [en adelante, ARChV], Quevedo, Fenecidos, C-1058-9. También recurrieron algunas poblaciones de la Honor de Puerto como Argoños que perdió, en 1556, la demanda interpuesta en la Real Chancillería sobre el derecho del monasterio najerense a ejercer la jurisdicción civil y criminal; ARChV, Registro de Ejecutorias, C. 872.2; disponible: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/519917?nm>

ajustados en la sentencia del licenciado de la Canal, aunque podían añadir a sus ingresos las primicias y distribuciones cotidianas. Sin embargo, debían aportar al monasterio 3000 maravedís de renta por la cuarta parte de los diezmos que disfrutaban y también se les obligó, en adelante, a hacerse cargo de la reparación y reedificación de la iglesia y a renovar los ornamentos²². Las obras del transepto y cabecera estaban concluidas para entonces, pero la escasez de rentas impidió la renovación del resto de la iglesia y cualquier otra reforma de calado en las naves de la iglesia durante la Edad Moderna.

Muy probablemente el mantenimiento de la iglesia de Puerto y las demás anejas fue insuficiente mientras duraron las obras del templo del monasterio de Nájera. Los monjes najerenses guardaron en su archivo algunos recibos que demostraban la posesión de estas iglesias y la reparación y sustentación que ejercían en ellas. Los pagos conservados son partidas pequeñas y se guardaron para responder a la demanda que en 1515 interpusieron las iglesias de la Honor de Puerto ante el capiscol del obispado de Burgos por la insuficiente congrua sustentación²³ que los monjes de Nájera dedicaban a los edificios y a las necesidades litúrgicas.

Los gastos demostrativos de la congrua sustentación que el monasterio de Nájera había dedicado a las iglesias de la Honor de Puerto seguramente se han conservado de modo muy fragmentario y desconocemos la cantidad realmente gastada, pero a la vista de la demanda se deben considerar manifiestamente insuficientes. Los gastos son los siguientes: una carta de pago y finiquito del 21 de octubre de 1493 firmada por el mayordomo de la iglesia de San Martín de Carriazo por el desembolso de 2000 maravedís –en un santoral, un dominical y un misal con pergamino- y cinco reales de plata para pagar un cáliz de plomo. El 24 de noviembre de 1498 el cura de la mencionada iglesia de Carriazo recibió una vestimenta entera guarnecida de bocací, un ara consagrada, unos corporales, un cáliz, una patena, una custodia para llevar el Corpus Christi y una arqueta que costaron 1500 maravedís. El 17 de febrero de 1499 proporcionaron al mayordomo de la iglesia de Carriazo un libro manual para apuntar los bautizos, los desposorios y la relación de difuntos. Por último, el 7 de junio de 1506 el capiscol puesto por el abad de Nájera en Puerto hizo saber que había pagado 3000 maravedís al concejo y clérigos de Bárcena como ayuda para las obras efectuadas en las capillas y para las campanas “que agora los años pasados han hecho e quieren hacer”²⁴.

La iglesia de Puerto hubo de tener un mantenimiento igualmente escaso. Perduraba el viejo templo románico-gótico que en buena parte aún se

22 AHN, Clero Secular_Regular, Leg. 2981.

23 AHN, Clero Secular_Regular, Leg. 2981.

24 AHN, Clero Secular_Regular, Leg. 2976.



Fig. 3. Escudo de armas e inscripción en la capilla de San Bartolomé. 1532. Iglesia de Santa María de Puerto, Santoña

conserva. Acabada la obra de la iglesia de Nájera –aunque quedaba la reforma del claustro y del panteón de reyes– tocaba compensar a los clérigos de Puerto y ayudar en la renovación del pequeño templo medieval para satisfacer el crecimiento de la población y la dignidad de la iglesia y del concejo. Veremos que los abades de Nájera favorecieron los intentos de renovación y ampliación del templo, aunque no invirtieron cantidades significativas y esperaron a que acudiera la promoción de las élites de la villa.

2. EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA IGLESIA DE SANTOÑA Y DEL CLAUSTRO DE LOS CABALLEROS DE NÁJERA

Hasta ahora, únicamente se conocían los nombres de los patrones y la fecha de finalización de una de las capillas del transepto de Santoña por las inscripciones que contienen. En la capilla de San Bartolomé, en el brazo del Norte, se lee en letras góticas: *ESTA CAPILLA / HIZO JUA[N] G[ARCI]A DEL HUYO CADENA E MENCIA SA[N]CHEZ DE MAEDA SU MUGER / ABOSE AÑO / DE 1532*. La inscripción presente en la capilla de San Pedro del brazo sur dice en mayúsculas romanas: *ESTA CAPILLA HIZO HERNAN GONÇALEZ DE SETIEN Y GREGORIO DE / SETIEN SU HIYIO*²⁵ (Figs. 3 y 4).

²⁵ Ha estudiado la cabecera de Santoña; ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, “La iglesia de Santa María de Puerto en Santoña”, *Monte Buciero*, 5 (2000), pp. 13-16; ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, “La villa de Santoña”, en POLO SÁNCHEZ, Julio J. (ed.), *Catálogo del*



Fig. 4. Escudo de armas e inscripción en la capilla de San Pedro. H. 1542. Iglesia de Santa María de Puerto, Santoña

También se había señalado el patronato de Santa María la Real de Nájera y cómo su abad había autorizado las obras de un nuevo coro. Aramburu-Zabala dio a conocer un documento de 1722 en el que se aporta que por concesión del abad de Nájera los clérigos de Santoña tenían coro a la espalda del altar de Nuestra Señora “entre los dos pilares que median entre la obra nueva y bieja”. Los clérigos disponían de una porción del pavimento, “donde se halla dicho coro bajo”, para oficiar misas, aniversarios y otras funciones fúnebres

patrimonio cultural de Cantabria. II. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña, Santander, Gobierno de Cantabria / Consejería de Cultura, Turismo y Transporte, 2001, pp. 544-546. Han mencionado las bóvedas y combados de la cabecera de Santoña: GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El Gótico español de la Edad Moderna, Bóvedas de crucería*, Valladolid, 1998, p. 91. También, SILVA, Ricardo J. Nunes da, “Mobilidade artística e transferência de conhecimentos na arquitetura tardo-gótica e os seus reflexos em Portugal no século XV e nas primeiras décadas do século XVI”, en MELO, Joana Ramôa y AFONSO, Luís Urbano (eds.), *O fascínio do Gótico. Um tributo a José Custódio Vieira da Silva*, Lisboa, ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016, p. 176; SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, *O paradigma da arquitetura em Portugal na Idade Moderna. Entre o tardo-gótico e o Renascimento: João de Castilho “o mestre que amanhece e anoitece na obra”*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2018 (Tesis doctoral), vol. I, pp. 647-648; RABASA DÍAZ, Enrique; CALVO LÓPEZ, José y MARTÍN TALAVERANO, Rafael, “Bóvedas de crucería que se proyectan en planta según una matriz de estrellas. Transmisión de conocimiento técnico en el tardogótico europeo”, en *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Donostia-San Sebastián, 2017, v. 3, pp. 1338-1341; CALVO-LÓPEZ, José, *Stereotomy. Stone construction and geometry in Western Europe 1200-1900*, Cham, Birkhäuser - Springer Nature Switzerland, 2020, p. 507.

y parroquiales por concesión del abad de Nájera hecha con más de 160 años de anterioridad, lo que nos remite al año 1562 que sería la fecha en la que concluyó la organización del espacio²⁶.

A la vista de las inscripciones y de la documentación encontrada se ha datado la obra a partir de 1530. Se ha señalado también la relación que el diseño de las bóvedas de la capilla mayor y del crucero guarda con la conocida y sobresaliente obra de Simón de Colonia en la capilla de la Antigua de la catedral hispalense –documentado en Sevilla de 1495 a 1498, aunque la capilla se levantó bajo la dirección de Alonso Rodríguez²⁷–; con el diseño de cabecera para la catedral nueva de Salamanca; con el crucero del Hospital de Santiago de Compostela, lugar en el que trabajó Juan de Castillo en 1513²⁸, y, sobre todo, con el transepto del monasterio jerónimo de Santa María de Belém (Lisboa) cuya traza se ha adjudicado a Diogo Boytac –a cargo de la obra del monasterio de 1498 a 1516– pero que fue levantado por el trasmerano Juan de Castillo de 1522 a 1525 por lo que *a priori* no se puede descartar que siguiera un plan propio ya que se cerró tras un nuevo contrato con Juan III²⁹. Hasta tal punto se ha destacado la relación que muestra con el crucero lisboeta que se ha propuesto imaginar cómo se diseñó originalmen-

26 ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, “La iglesia de Santa María de Puerto...”, p. 15 y ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, “La villa de Santoña”, pp. 544-545.

27 Nussbaum adjudica esta bóveda a Alonso Rodríguez, que la edificó; NUSSBAUM, Norbert, “Space and form redefined, paradigm shifts in German architecture 1350-1550” en *La piedra postrera. Simposium Internacional sobre la Catedral de Sevilla en el contexto del Gótico final*, Sevilla, Tvrris Fortissima, 2007, v. 1, pp. 326-327.

28 Vila Jato sostuvo que Juan de Castillo estuvo presente en las obras del hospital de Santiago y, por tanto, pudo ver la bóveda que señalamos; VILA JATO, M^a Dolores, “El Hospital Real de Santiago y el arte portugués”, *Anales de Historia del Arte*, 4 (1994), pp. 301-305. Recientemente se ha demostrado que, en 1513, Castillo se encontraba trabajando en el hospital a las órdenes de Enrique Egas cuando se realizaban los claustros y sus fuentes; SILVA, Ricardo J. Nunes da, “Entre os dois lados da fronteira: a presença de João de Castilho na obra do Hospital Real de Santiago de Compostela (1513)”, en ALONSO RUIZ, Begoña y RODRÍGUEZ ESTEVEZ, Juan Clemente (coords), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla, 2016, pp. 125-126.

29 Juan de Castillo sustituyó a Diogo Boytac a cargo de las obras de Belém en 1516. Véase, GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El gótico español...*, pp. 86-88; ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, “La iglesia de Santa María de Puerto...”, p. 16 y ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, “La villa de Santoña”, pp. 544-545. Otras obras con crucerías cuatripartitas combinadas que se han mencionado en comparación con la obra de Santoña son: el tramo recto que precede a la cabecera en la iglesia del monasterio de Batalha (Portugal); GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier y SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “Huguet, Boytac y el Tardogótico peninsular”, en REDONDO CANTERA, María José y SERRÃO, Vitor Manuel (coords.), *O Largo Tempo do Renascimento - Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, Caleidoscópico_Edição e Artes Gráficas, S. A., 2008, p. 346; EALO DE SA, María, *El arquitecto Juan de Castillo. El constructor del mundo*, Santander, Imprenta Pellón, 2009, pp. 322-323; SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, *O paradigma da arquitetura em Portugal...*, vol. I, pp. 647-648.



Fig. 5. *Capilla mayor*. H. 1519-1525. Iglesia de Santa María de Puerto, Santoña

te la cabecera de la iglesia de Belém a partir de la capilla mayor de Santoña y cómo debió trazarse el crucero y capillas laterales en Santoña a partir del crucero de la iglesia lisboeta³⁰, pues los patronos de la iglesia de Puerto no siguieron el plan original y cubrieron sus capillas con unas crucerías más sencillas y comunes.

En la capilla mayor y en el crucero de la iglesia santoñesa se recurrió a una compleja tipología de bóveda reticulada que combina cuatro crucerías cuatripartitas en una única bóveda, sistema que se había utilizado desde hacía mucho tiempo en el Norte de Europa³¹ y que se empleó por primera vez

30 GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El gótico español...*, pp. 87-88: ofrece dos plantas hipotéticas de los proyectos originales –figs. 145 y 146, p. 87– y comenta que “la concepción unitaria del espacio en torno al crucero es idéntica en los dos edificios, pudiendo afirmarse que el portugués fue modelo para el español, y que ambos ilustran las dos mitades de un mismo proyecto que en ninguno de los dos casos se completó”. También, GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier y SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “Huguet, Boytac...”, p. 345: “la relación con Portugal es muy elocuente”.

31 El diseño de la bóveda de la capilla mayor de Santoña se reproduce en una de las láminas del maestro WG en el llamado Álbum de *Franfurt-am-Main*; BUCHER, François, *Architector. The lodge books and sketchbooks of Medieval architects*, New York, Abaris Books, 1979, dibujo 224. El Álbum se recopiló en los años anteriores a 1572 por un autor que empleaba las siglas WG, pero reproduce tracerías y abovedamientos utilizados en Alemania desde el siglo XV. Entre otros lugares, se empleó este tipo de bóveda en la catedral de Kolberg/Kołobrzeg (Polonia)

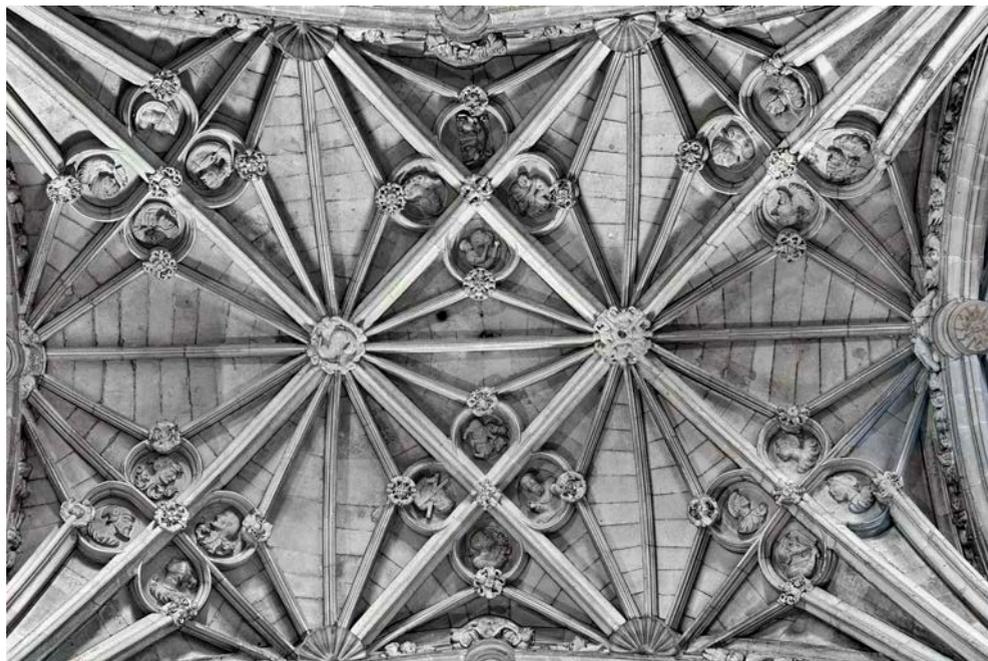


Fig. 6. *Crucero*. H. 1525-1530. Iglesia de Santa María de Puerto, Santoña

en España en la Lonja de Valencia a partir de 1481 con la intervención de Pere Compte y Juan de Ibarra. En el crucero de Santoña se combinaron seis crucerías cuatrimpartitas con terceletes y combados en un solo tramo con una solución que resalta una red romboidal entrelazada. Para la cabecera se recurrió a cuatro crucerías cuatrimpartitas combinadas en un tramo de perfil más bajo y en el que sobresalen los nervios cruceros y una estrella central porque se han reducido y eliminado en parte los combados que afectan al espacio de la estrella. La diferencia de altura sugiere que la capilla mayor se levantó separadamente del crucero y seguramente fue la primera intervención, como también se deduce de la decoración gótica de las claves de bóveda. La escasez de dinero disponible hacía que fuera muy común en España que las obras se contrataran capilla a capilla a medida que la fábrica podía permitírselo. Esta manera de acometer el edificio repercute en la integración de las capillas en un único espacio. Por ello las crucerías no se suelen extender en red, salvo en proyectos de patrocinio real o de patronos muy pudientes, contra lo que es habitual en el Tardogótico del Norte de Europa. En Santoña la construcción separada de la cabecera y del crucero apenas afecta a la integridad del espacio

y en la iglesia de Santa Catalina de Braunsberg/Braniewo (Polonia); NUSSBAUM, Norbert y LEPSKY, Sabine, *Das gotische Gewölbe: eine Geschichte seiner Form und Konstruktion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, p. 257 y nota 933. En el crucero de la catedral de Lincoln (Inglaterra) se usó un sistema semejante muy tempranamente.

que se ve roto, sin embargo, en las capillas laterales del crucero ya que siguieron otro patrón abandonando el hipotético proyecto original³² (Figs. 5 y 6).

En realidad, la obra de Santoña se trazó muchos años antes de lo que se ha propuesto y, aunque se concluyó hacia 1530, su creación es contemporánea al levantamiento del crucero de los jerónimos de Lisboa e incluso al cierre de sus bóvedas, pues la obra fue aprobada por el abad fray Alonso de Santoyo que gobernó la abadía de Nájera entre 1514 y 1517³³. La documentación que pasamos a comentar se conserva repetida en tres legajos del Archivo Histórico Nacional y aún se recoge abreviadamente en uno de los libros de inventario de la abadía najerense³⁴.

El 22 de agosto de 1519, fray Juan de Llanos, abad del monasterio de Santa María la Mayor de Nájera corroboró con sentencia propia la concesión que su predecesor, fray Alonso de Santoyo, había dado a Hernando de Setién y Juan García del Hoyo para que pudieran levantar dos capillas en la iglesia de Puerto siempre que hiciesen a su costa el crucero y prestasen a la fábrica el dinero que habían ofrecido al abad Santoyo para levantar la capilla mayor³⁵.

Relata la sentencia que a la autorización de fray Alonso de Santoyo se opusieron algunos vecinos pues se verían perjudicados en la preeminencia de sus capillas y sepulturas si la iglesia recrecía hacia adelante y se interponía un nuevo crucero en el espacio anterior a las naves de la iglesia³⁶. Fray

32 Aparte del ahorro económico que supone construir las capillas con abovedamientos menos ricos que el crucero, es posible que sean resultado de las protestas que otros vecinos de la villa levantaron contra la nueva obra. Si se marcaba la diferencia entre el espacio público del crucero y las capillas de los extremos, la obra resultaba menos invasiva, y menos lesiva con los intereses de los propietarios de sepulturas situadas junto a la primitiva capilla mayor románico-gótica. En otro orden de cosas, se destacan las diferencias constructivas entre las capillas de Santoña y la obra de Lisboa en, RABASA DÍAZ, Enrique; CALVO LÓPEZ, José y MARTÍN TALAVERANO, Rafael, "Bóvedas de crucería...", p. 1339.

33 YEPES, Fray Antonio de, *Corónica general...*, 6, p. 152; ARGAIZ, Fray Gregorio, *La soledad laureada...*, p. 387v.

34 AHN, Clero Secular_Regular, Leg. 2982; AHN, Clero Secular_Regular, Carp. 1039/18; AHN, Códices, L. 109, pp. 371-372; véase apéndice documental. También, AHN, Clero Secular_Regular, Libro 5809, *Libro inventario de escrituras [del archivo de la abadía de Nájera]*, f. 106r: "1519, sentencia sobre las capillas que hicieron en Puerto Setién y consortes". Véase el documento del apéndice de la presente publicación.

35 Mientras no se indique otra fuente, las referencias son las recogidas en la nota anterior: AHN, Clero Secular_Regular, Leg. 2982; AHN, Clero Secular_Regular, Carp. 1039/18; AHN, Códices, L. 109, pp. 371-372.

36 Uno de los oponentes a la nueva obra –Ortega de Garbijos– es posible que fuera propietario de la primera capilla del lado del evangelio de la iglesia anterior. Acabó reedificada al tiempo que se levantaban las nuevas capillas del crucero. Aramburu-Zabala ha comentado esta capilla, que está dedicada a Santiago, y habla de Pedro de Garbijos, su fundador; ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, "La iglesia de Santa María de Puerto...", p. 20.

Juan de Llanos consideró que los peticionarios disponían de autorización de su predecesor, perlado y patrón de la iglesia de Puerto, y que ofrecían hacer sus capillas conjuntamente con la capilla mayor y el espacio del crucero –circunstancia que confirma que el plan original contemplaba que fuera un espacio unitario, como se había intuido–. Además, relata el abad que la nueva construcción contribuiría notablemente al adorno de la iglesia.

Cuando la obra ya se encontraba concertada con un cantero del que lamentablemente no informa la sentencia, llegó la oposición de otros vecinos de la villa. El abad Llanos pidió información completa del caso y que las partes expusieran sus argumentos. Para ello envió a Puerto a Juan González de Nájera, criado del monasterio, con la petición de que trajera “información y pintura de la dicha obra la qual nos truxo” y, a continuación, pidió informes a “maestros del dicho oficio de cantería” que no singulariza, pero podemos suponer que entre ellos se encontrarían los canteros que trabajaban en el monasterio. La última razón que movió al abad fue que Juan García del Hoyo se ofreció a donar 10 000 maravedís y a apartarse del proyecto si la villa asumía la obra, oferta que no recogieron los oponentes. Por todo ello falló que Hernando de Setién y Juan García del Hoyo construyeran lo solicitado “segun e como en el contrato y con el maestro de cantería tienen echo se contiene y en las liçençias dadas por nuestro predecesor”³⁷.

Una real ejecutoria de la chancillería vallisoletana puede precisar la fecha del concierto y aportar alguna noticia complementaria. Hernán González de Setién, Juan García del Hoyo, Rui Sánchez de Garbijos y Francisco de Ancillo arrendaron los diezmos y provechos que el monasterio de Nájera tenía en la villa de Santoña y en la Honor de Puerto. En Burgos, el 26 de octubre de 1515, los arrendadores mencionados acordaron ceder al licenciado Clemente de Escalante, vecino de Laredo y alcalde mayor del reino de Galicia, la mitad de los diezmos de Carasa y Padiérniga y la cuarta parte de los que se recogían en la iglesia de Castillo a cambio del pago anual de 25 florines de oro por las rentas de Carasa y de 12 florines por las de Castillo. Para este traspaso parcial contaban con autorización de fray Alonso de Santoyo y de los monjes de Nájera, dada el 8 de octubre de 1515 en escritura pública que testificó “Fernando el portogues familiar del dicho monasterio” o “Fernando portogues familiar del dicho monasterio” en otra copia del documento³⁸, si

37 Véase el documento del apéndice. En 1522 consta que Hernando de Setién, vecino de Burgos y morador en Santoña, era merino de Puerto de Santoña nombrado por fray Diego de Valmaseda, abad de Nájera, mientras el bachiller Pedro del Hoyo, hijo de Juan García del Hoyo, era alcalde ordinario de la villa; AGS, CRC, 164,4.

38 ARChV, Registro de Ejecutorias, C. 370, 39; disponible: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/516964?nm> El acuerdo de traspaso a Clemente Escalante se firmó en Laredo el 10 de octubre de 1519, pero Setién y García del Hoyo no cumplieron con lo señalado en

bien en la primera mención se podría leer “Fernandez el portogues...” que es el único testigo calificado como familiar del monasterio, posiblemente con el significado de sirviente de confianza. Es probable que las fechas del arrendamiento y las de la licencia para construir las capillas sean simultáneas, de 1515; en cualquier caso, ambos acontecimientos ocurrieron durante el abadiato de Santoyo.

La documentación abre un abanico de posibilidades. Ciertamente hubo dos momentos en el proceso constructivo de la nueva obra de Santoña: uno primero hacia 1515 en el que se trazó, distinto al de la ejecución que hubo de levantarse en la tercera década del siglo XVI, aunque las obras ya estaban iniciadas en 1519.

Los constructores materiales de las capillas y cabecera pudieron venir de Burgos, e incluso para el diseño de la traza se ha apuntado a Juan Gil de Hontañón³⁹. A nosotros nos parece que en la ejecución intervino Francisco de Colonia y su taller, al menos en las capillas del transepto, aunque es posible que se encargara de levantar toda la obra. La decoración de las claves de la capilla mayor apunta en la misma dirección pues son de dibujo y motivos semejantes a otros que se ven en iglesias de Burgos como la de Cañizar de Argaño.

En Burgos residía frecuentemente Hernán González de Setién, que se declaró vecino tanto de Puerto como de Burgos. En la capital del Arlanzón hizo testamento en fecha desconocida ante el escribano Sebastián Fernández de Buezo⁴⁰. En su última voluntad otorgó poder a Antonio de Melgosa, vecino de Burgos, a Diego de Barahona, abad de Elines y probablemente pariente de su esposa Catalina de Barahona, y a Juan González de Larruga, clérigo de Puerto, para que se concertaran, con 38 000 maravedís que legaba, tres misas perpetuas a rezar cada semana en la capilla⁴¹.

el pacto por lo que fueron demandados ante el teniente de corregidor de Laredo y Trasmiera que falló a favor de Escalante en octubre de 1520. La Chancillería refrendó la sentencia el 26 enero de 1523 y, en segunda instancia, el 31 de mayo de 1524.

39 GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El gótico español...*, p. 88; ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, “La iglesia de Santa María de Puerto...”, p. 16 y ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, “La villa de Santoña”, p. 545; SILVA, Ricardo J. Nunes da, “Mobilidade artística...”, p. 176; SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, *O paradigma da arquitetura em Portugal...*, vol. I, pp. 647-648, que habla de Juan Gil de Hontañón el Mozo en las dos últimas obras citadas.

40 De este escribano burgalés únicamente se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Burgos dos cajas con escrituras variadas de los años 1520, 1530 y 1534 –los números 5507 y 5508– en las que no hemos localizado el testamento de González de Setién.

41 AHN, Clero Secular_Regular, Leg. 2982. Probablemente Hernán González de Setién falleció antes de poder concluir su capilla, pues la inscripción que hemos señalado alude tanto a él como a su hijo Gregorio de Setién quien, como patrono de la capilla de San Pedro, adquirió la renta para pagar los 38 000 maravedís de las misas en diciembre de 1542. Hernando de Setién

De entre los canteros que trabajaron en Nájera se puede descartar como interviniente ejecutor a Juan de Rasines, pues no mencionó la obra de Santoña entre las realizadas en la declaración que hizo en 1532⁴². La obra acababa de concluirse y es difícil imaginar que olvidara una iglesia tan singular. No se reconocen tampoco los estilos de Juan Martínez de Mutio y Juan de Acha, ni el de ningún otro de cuantos trabajaron en Nájera. El sistema de abovedamiento y la forma de los combados en las capillas extremas del transepto nos recuerdan a las iglesias burgalesas de Santa María del Campo, Mahamud y Villahoz que se han de relacionar con Francisco de Colonia (h. 1470-1542).

La capilla de Juan García del Hoyo se levantó primero y se puede datar en los años veinte, teniendo su conclusión en 1532, como señala la inscripción citada. La capilla de Hernán González de Setién se construyó más lentamente y la concluyó su hijo Gregorio que hasta 1542 no adquirió la renta para pagar las misas que se habían de decir en la capilla por orden testamentaria del fundador. Los cueros recortados del escudo de armas y la talla de los grifos tenantes indican que ciertamente la capilla de San Pedro no se concluyó hasta los años cuarenta bien avanzados.

La estancia de un portugués –Fernando o Fernández– como familiar del monasterio y abad de Nájera en 1515 –y esta fecha como probable momento de realización de la traza– abre la posibilidad, ya apuntada por otros, de que la obra se trazara en Portugal. Pudo ser Juan de Castillo quien dibujara la cabecera y crucero de Santoña. El arquitecto trasmerano se ha sugerido como posible tracista de la obra incluso cuando se creía que la datación correcta de la iglesia era de 1530 en adelante⁴³. Ahora que se sabe que la traza ya estaba en Santoña en 1515 tampoco se puede descartar que llegara un dibujo del mismísimo Boytac, arquitecto a cargo de las obras del monasterio de Belém hasta 1516, aunque seguramente es menos arriesgado –pero no por ello más

había ordenado en su testamento que las tres misas fueran los “miercoles de finados y el viernes de la cruz y el sabado de Nuestra Señora” y que se rezaran por las almas de Hernando de Setién y de Catalina de Barahona.

42 En 1532, al declarar sobre la obra de la capilla mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, mencionó los lugares donde había dirigido obras de iglesias. Como veremos, Juan de Rasines trabajó en el abovedamiento, en la ordenación de las sepulturas y en alguna de las portadas del claustro de los caballeros de Nájera; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Sobre las obras de madurez del arquitecto tardogótico Juan de Rasines, 1469-1542”, *Berceo*, 162 (2012), pp. 237-243. Su hermano Pedro –que no ha de confundirse con su hijo Pedro de Rasines nacido hacia 1505 según declaración propia– anduvo por Lisboa por los años 1517 y 1518 pero, dado lo que se conoce, no es posible relacionarlo con la cabecera de Santoña. La declaración de edad de Pedro de Rasines (h. 1505-1572), hijo de Juan, en, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Proceso constructivo del claustro de San Millán de la Cogolla por Juan Pérez de Solarte”, *Brocar*, 38 (2014), p. 130 y nota 18.

43 GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El gótico español...*, p. 88.

cierto ni seguro— pensar que fue Castillo quien trajo una copia de la cabecera y transepto del monasterio jerónimo para la iglesia que encabezaba la Honor de Puerto, uno de los territorios principales de su Trasmiera natal⁴⁴. También podría identificarse al portugués presente en Nájera con Mateus Fernandes el Joven, cuñado de Boytac. Su padre —Fernandes el Viejo—, a cargo tantos años de las obras del monasterio de Batalha, había fallecido el 10 de abril de 1515. Si es diseño de los Fernandes se entendería mejor la complejidad decorativa y escultórica de la cabecera y del crucero de Santoña, enriquecidos con círculos formados por combados que contienen distintos tipos de bustos. Se ha de insistir más en la relación familiar de los Fernandes y Boytac pues es posible que proyectaran conjuntamente obras en el monasterio de Batalha y, tal vez, en el de Belém.

Esta noticia interesa también para el debate sobre la realización de la primitiva cabecera y del transepto del monasterio de Belém. Hemos apuntado que Juan de Castillo contrató la edificación del crucero en 1522 con Juan III de Portugal. Algunos historiadores señalan que siguió un plan previo que relacionan con Boytac, pero otros adjudican el diseño al arquitecto trasmerano, defendiendo que la obra carecía de un proyecto definido desde el principio —ya que no aparecen menciones en la documentación— y que el plan se modificó a medida que se levantaba⁴⁵. Como ahora se sabe que la traza para

44 Silva y Ealo de Sa han consultado un expediente de hidalguía ante la Real Chancillería de Valladolid de los años 1555-1556; ARChV, Sala de Hijosdalgo, C. 1353, 23. Uno indica que el arquitecto era de la casa e solar de Castillo, natural de Liérganes en la merindad de Trasmiera —Junta de Cudeyo—, mientras que la otra investigadora enfatiza la declaración en la que se señala que era de la casa y solar de Castillo “que es en el dicho lugar de Castillo en la dicha Merindad”, lugar que hemos visto que formaba parte de la Honor de Puerto; SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “O mestre João de Castilho entre a condição de *hidalg* ou *pechero*. O processo *ad perpetuam rei memoria* movido pelo filho António de Castilho (1555)”, *Cuadernos de História da Arte*, 2 (2014), p. 65; SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, *O paradigma da arquitetura em Portugal...*, vol. I, pp. 105-106 y vol. II, pp. 209-215, doc. 99; EALO DE SA, María, *El arquitecto Juan de Castillo...*, p. 55. Visto el expediente de hidalguía original, que además Silva reproduce íntegro, se comprueba que el procurador de Antonio de Castillo, hijo primogénito —mas viejo, “mais velho”— de Juan de Castillo y María Fernández de Quintanilla, que pretendía para sí mismo una confirmación de hidalguía *ad perpetuam rei memoriam*, señaló que Antonio —no su padre— era natural de Liérganes en la merindad de Trasmiera “donde tiene bienes e hazienda” y que era hijodalgo notario de solar conocido “de padre, de auelo e aun deziende de la casa e solar de Castillo que es en el lugar de Castillo en la dicha Merindad e el e los dichos sus padre e abuelo e visuelo an estado e estan en tal posesion de hombres hijos de algo notorios”. Por tanto, de creer a los testigos y procuradores —todos de la Junta de Cudeyo— Antonio había nacido en Liérganes, población a la que se habría trasladado su padre Juan de Castillo que, sin embargo, podía ser natural de Castillo o, al menos, descendía de la casa y solar de Castillo en el lugar de Castillo porque el documento no indica el lugar de nacimiento del cantero sino la procedencia de su casa y solar.

45 Recientemente Silva ha recopilado minuciosamente las aportaciones historiográficas al debate tras recoger toda la documentación publicada y aportar otra nueva. Quienes han rela-



Figs. 7, 8 y 9. Bustos decorativos del crucero. H. 1525-1530. Iglesia de Santa María de Puerto, Santoña

la obra de Santoña estaba en España en 1515 se puede defender que existía un plan minuciosamente trazado para el monasterio lisboeta desde el inicio de las obras –o al menos en la fecha señalada, que corresponde con la maestría de Boytac y las noticias sobre su intervención en los muros del crucero y en el enjarje de las bóvedas– y que de la iglesia monasterial lisboeta se tomó apunte para trazar la iglesia de Santoña.

A no ser que el proyecto de Santoña fuera invención de Juan de Castillo –habría que considerarlo como obra original anterior a la obra del transepto de Belém– y que años después reformara la traza para aplicarla en Lisboa. Pero no es fácil imaginar que así fuera. La contratación de la obra del crucero de Lisboa mediante el sistema de *empreitada* presupone que el ponedor y el tomador han de conocer minuciosamente a qué se han de atener, es decir que las partes contratantes han visto un proyecto que el destajista ha de seguir y responder de su exacto cumplimiento. Si se hubiera modificado el plan previamente trazado para el crucero lo previsible es que se convocara a varios artistas para presentar trazas y evaluar la posibilidad de su construcción, así como su costo. La documentación portuguesa no precisa que a Castillo se le encargara un nuevo proyecto de crucero, de modo que podemos pensar que preexistía, al menos desde 1515 cuando una traza semejante estaba en Santoña.

Los datos de archivo encontrados sobre la iglesia de Puerto tampoco mencionan al trasmerano, aunque son muy pocos. Podría ser que el innominado arquitecto con el que Hernán González de Setién y Juan García del Hoyo habían contratado la obra en tiempos del abad fray Alonso de Santoyo fuera el portugués que aparece como familiar de la abadía riojana, aunque tampoco se señala este extremo ni siquiera que “Fernando portogues” fuera arquitecto. De modo que el debate permanece abierto⁴⁶.

cionado la obra con Boytac recuerdan los pagos que se le hicieron en 1516 por lo construido en los muros del crucero, en un capitel, en el enjarje de las bóvedas e, incluso, en el abovedamiento de una de las capillas. Silva opina que el apunte de la obra en una capilla, que la documentación no permite identificar con seguridad, ha de referirse a una de las que se ubican separadamente en los extremos del crucero que son de traza más conservadora. Recuerda que no existen datos ciertos sobre la altura de los muros construidos por Boytac y se inclina por relacionar el crucero con la novedosa arquitectura de Juan de Castillo –que defiende que se había formado con Enrique Egas–, aunque también escribe que desconocemos quién realizó el trazado de este espacio; SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, *O paradigma da arquitetura em Portugal...*, vol. I, pp. 94, 260-261, 613-614 y 643-645.

46 Un detalle secundario relaciona los peculiares soportes de la capilla mayor, en su comunicación con el crucero, con la obra de Castillo. El estrangulamiento del soporte y el encapitelado a mitad de altura en la obra de Santoña se parece un tanto al que se empleó en la iglesia de San Juan Bautista de Vila do Conde, población en la que trabajó el trasmerano de 1511 a 1514, aunque en esta iglesia portuguesa parece que los soportes son el resultado de haber aprovechado un muro y capiteles previamente levantados.

La capilla mayor de Santoña, que se levantó en primer lugar, se decora con claves florales y tracerías góticas. La imagen de un sol radiante se dispone en la clave polar del arco toral que comunica con el crucero. La figura del Cordero de Dios con el banderín de la victoria o resurrección se ubica en una de las dos claves polares del crucero. En la segunda clave parece que está representado el pueblo de Dios conducido por el Cordero como se canta en el Salmo 23⁴⁷.

En esta segunda bóveda, la del crucero, se agrupan bustos esculpidos de cuatro en cuatro. Es posible que no formen un conjunto coherente por haberse abreviado la construcción del diseño original. Así, en uno de los conjuntos se inserta una concha u hornacina avenerada que parece haberse tallado para cobijar una figura completa en un nicho o portada. Algunos de los grupos de bustos representan figuras sagradas y en otros nos parece ver parejas de reyes y emperadores.

Un grupo lo forman el Salvador, San Pedro, San Andrés y una figura a caballo que podría representar a Santiago en Clavijo. En otro, se ve a San Cristóbal, Sansón, un busto femenino con un libro que podría ser una sibila o una santa y la mencionada concha acompañada de dos águilas que si realmente guarda algún significado ha de referirse al bautismo.

Un tercer grupo puede corresponder a Carlos V e Isabel de Portugal junto con otra pareja donde podrían estar efigiados el rey Salomón con la espada de la justicia y la reina de Saba, a menos que se trate del rey portugués Manuel el Afortunado y de su esposa María de Aragón y Castilla, padres de Isabel de Portugal. En otro grupo se ve una pareja imperial y dos figuras masculinas enfrentadas que también podrían ser emperadores. En grabados de monedas con efigies imperiales se han podido inspirar para representar a los emperadores y a sus esposas⁴⁸. Casi todos los reyes y emperadores llevan

47 La imagen del Cordero de Dios –que evoca la muerte de Cristo y su resurrección– es muy adecuada para cubrir un espacio planteado como entierro de los clérigos que sirvieran en la iglesia. El Cordero se ubica entre la clave del Sol radiante –guía luminosa del camino cristiano y promesa de la vida eterna– y el pueblo de Dios conducido por el Cordero, que vemos en la segunda clave del crucero e incide en el mismo significado. Comienza el Salmo 23 así: “El Señor es mi pastor, nada me falta: / en verdes praderas me hace recostar, / me conduce hacia fuentes tranquilas / [...] habitaré en la casa del Señor / por años sin término”.

48 Los emperadores y sus esposas fueron difundidos por grabadores como Marcantonio Raimondi y por el dibujo y grabado que acompañó al coleccionismo de monedas. Además, bustos masculinos y femeninos así como los tocados, las armaduras a la antigua y los cascos y borgoñotas las popularizaron cartillas compuestas para todo tipo de artistas como la que publicó Heinrich Vogtherr el Viejo, aunque esta es una obra tardía para considerarla modelo para las figuras de Santoña; VOGTHERR DER ÄLTERE, Heinrich, *Ein fremdes und wunderbares Kunstbüchlein allen Malern, Bildschmitzern, Goldschmiedern, Steinmetzen, Schreibern, Plattnern, Waffen- und Messerschmiedern hochnützlich zu gebrauchen*, Strassburg, 1537; con edición latina: VOGTHERREN, Heinricum, *Libellus artificiosus omnibus Pictoribus, Statuariis, Aurifabris, Lapi-*

cascos a la antigua o borgoñotas, salvo Carlos V que está tocado con la característica gorra flamenca con la que fue frecuentemente retratado. En un último grupo se efigia a una pareja mordisqueada por sendos dragoncillos –en la cabeza ella y él en el casco– que podrían representar el castigo del pecado. Se encuentran acompañados de una pareja más que podrían ser un monje benedictino como los de Nájera y una monja (Figs. 7, 8 y 9).

Volviendo al relato de la construcción de la iglesia, la documentación desvela varias posibilidades para la presencia en Santoña de un proyecto de inspiración portuguesa, o mejor aún, directamente manuelino. El abad Santoyo, que conocía las necesidades de renovación de las iglesias de la Honor de Puerto pues durante su abadiato –en 1515 de nuevo– los representantes de estas iglesias acudieron al obispo de Burgos para quejarse de la insuficiente aplicación de la congrua sustentación en sus templos, pudo ser quien propusiera la traza y aprovechara en su favor el momento del arrendamiento de los diezmos y beneficios de Santoña y las iglesias de la Honor de Puerto por los santoñeses Hernán González de Setién y Juan García del Hoyo. Cabe imaginar que en la negociación del arrendamiento consiguiera la donación para levantar la cabecera de la iglesia de Santoña que señala la documentación. Pudo también convencerles para que sufragaran el crucero a cambio de levantar capillas propias. Si así sucedió la traza viajó de Nájera, donde residía el portugués Fernando o Fernandes, a Santoña, aunque probablemente el camino fue el inverso.

Los dos promotores de la renovación de la iglesia de Santoña eran ricos mercaderes⁴⁹. Nos interesa particularmente Juan García del Hoyo Cadena –también apellidado García del Hoyo Torre en alguna ocasión– que fue un riquísimo mercader y fletador de naos. Fallecida su esposa en torno a 1527 –según declaró su hija María García del Hoyo– Juan García del Hoyo, que pasó a vivir con otra mujer sin desposarse, fue demandado por su hijo mayor el bachiller Pedro del Hoyo en 1528 para que le asignara una cantidad bastante con la que poderse sustentar, conforme a su calidad, junto con su mujer e hijos. Reclamaba 50 000 maravedís anuales y dijo que su padre era muy rico, hacendado y “poderoso en la villa de Puerto”⁵⁰.

dicidís, Arculariis, Laminariis & Cultrariis fabris, sumopere utilis, Cum privilegio Cesareo impresus, Argentorati [Estrasburgo], 1539.

49 Se conservan varias reales ejecutorias en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid que son consecuencia de pleitos iniciados por Hernán González de Setién y su hijo Gregorio de Setién por asuntos mercantiles referidos al comercio de paños y sedas y al tráfico de naranjas y limones con Francia; ARChV, Registro de Ejecutorias, C. 331,3 (año 1518); 389,58 (año 1526); y C. 1975, 11 (año 1513).

50 Pedro del Hoyo consiguió lo que pretendía en una primera sentencia a su favor del teniente de corregidor de Laredo, Sancho González de la Torre, pero la Real Chancillería, que también sentenció a favor del hijo, redujo la asignación a 18 000 maravedís anuales; ARChV, PL.

El padre había conseguido en 1525 facultad real para crear cuatro mayorazgos para sus hijos varones⁵¹. Su hija María, viuda de Juan Pelegrín, se sintió perjudicada con la decisión de favorecer a los hijos con los mayorazgos y aprovechó para pedir la legítima de su madre. En 1531 llegaron a un acuerdo que su padre renovó y ejecutó el 30 de junio de 1537. Entonces María otorgó carta de pago de 250 ducados⁵² pero, fallecido el progenitor, reclamó a sus hermanos la sexta parte de los bienes paternos que cifró en 3000 ducados porque, según alegó, Juan García del Hoyo había dejado más de 20 000 ducados en “bienes y hazienda, muebles y raices e semovientes, juros, rentas y dineros, oro y plata y otras cosas”⁵³.

García del Hoyo Cadena era muy consciente de su posición y en la primera manda testamentaria posterior a la instrucción sobre su enterramiento ordenó que a la iglesia de Santoña se le diera “oblada y candela, ofiçios e beneficio de santa iglesia e vigalias e obsequios segund es costumbre desta villa de Puerto, muy onrada y complidamente como persona de mi calidad”⁵⁴.

Falleció el 1 de mayo de 1540. Poco antes hizo testamento⁵⁵ en el que pidió que fuera “sepultado my cuerpo en la iglesia de Nuestra Señora de Puerto en la capilla que yo hago e hedifico en un bulto que se haga delante

Civiles, Pérez Alonso (F), C. 1715,4; Registro de Ejecutorias, C. 416,33; disponible: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/512001?nm>. El bachiller Pedro del Hoyo está documentado como alcalde ordinario de Santoña y su jurisdicción en 1522; AGS, CRC, 164,4. Las familias del Hoyo y Setién pertenecían a la más alta sociedad santoñesa.

51 Concesión de Carlos V en Toledo el 17 de noviembre de 1525; ARChV, Pl. Civiles, Fernando Alonso (Olv), C. 978, 7.

52 ARChV, Pl. Civiles, Fernando Alonso (Olv), C. 978, 7.

53 ARChV, Pl. Civiles, Fernando Alonso (Olv), C. 796, 4. María reclamó una sexta parte porque, como veremos, eran seis hermanos, sin contar a uno que renunció a todos los bienes al ingresar en un convento.

54 ARChV, Pl. Civiles, Fernando Alonso (Olv), C. 978, 7. Concretamente ordenó diez misas rezadas por él y sus antepasados, un trentenario cerrado que debían cumplir los clérigos de Puerto; otro trentenario en el monasterio de San Sebastián de Hano [Montehano] y un tercer trentenario en el monasterio de San Sebastián de Barrieta [Laredo]. En San Pedro de Sopoyo [Ajo], dejó 10 misas rezadas. A la Trinidad, un real de plata para la orden de la Merced. A Nuestra Señora de Guadalupe, 10 maravedís. A San Martín de Puerto, 5 maravedís. A San Lorenzo de Laredo, 500 maravedís para los pobres de la casa. A Santa María de Laredo, 10 maravedís para alumbrar. A Santa Clara de Castro Urdiales, un real. A San Nicolás de Argoños, medio ducado para las obras y ornamentos y la misma cantidad a Santiuste de Argoños. Al hospital de Puerto, una plaza para un pobre y que se vistiera con sayo y capa a otros doce pobres de Santoña.

55 ARChV, Pl. Civiles, Fernando Alonso (Olv), C. 978, 7. Aunque al testamento le falta el último folio con la fecha, se puede establecer que lo otorgó poco antes del fallecimiento porque se menciona el acuerdo con María, suscrito el 30 de junio de 1537. También, ARChV, Pl. Civiles, Fernando Alonso (Olv), C. 796, 4.

del altar⁵⁶. La obra de arquitectura estaba terminada desde 1532 pero se entiende que dijera que estaba edificando porque faltaban las tumbas y el retablo.

Al testar dispuso la creación de cuatro mayorazgos para sus hijos varones seglares⁵⁷. Al mayor, Pedro, lo nombró patrón de la capilla que habrían de heredar sus primogénitos. También fue beneficiado con la casa y torre de la calle del Olmo que había edificado el padre junto con su esposa. Igualmente lo mejoró con otras “casas y boticas en Laredo”.

En una disposición final ordenó que se hiciera otra sepultura para su esposa y que se pusiera un retablo con las figuras de Santa Ana, San Bartolomé y el Salvador a concluir en los tres años siguientes al de su fallecimiento, aunque hasta 1561 no se instaló en la capilla. Sus hijos continuaron con la actividad comercial⁵⁸ pues el retablo vino de Brujas, tanto la mazonería y los relieves de la calle central como las pinturas que son obra, como también la policromía, de Pieter Claeissins el Viejo (1500-1574)⁵⁹. La calle central es de fi-

56 ARChV, Pl. Civiles, Fernando Alonso (Olv), C. 978, 7.

57 García del Hoyo Cadena identificó como hijos legítimos suyos y de María Sánchez de Maeda al bachiller Pedro del Hoyo, Hernando del Hoyo, Lope del Hoyo y Juan del Hoyo que participó como capitán de una de las naos en la Jornada de los Gelves –Yerba o Djerba– de 1520. Desaparecido en la expedición dejó un hijo homónimo, beneficiado por su abuelo con uno de los mayorazgos: los otros tres fueron para los hijos mencionados. En otra manda ordenó que se pagaran las cantidades que se debieran de la armada de los Gelves y por los fallecidos que estaban a cargo de su hijo y de él mismo. Para favorecer a su nieto Juan del Hoyo, menor de edad, ordenó que su esclava Catalina lo sirviera durante seis años antes de quedar libre y que su esclavo Sanjuán lo debía servir durante veinte años. Además, Juan García del Hoyo tuvo otro hijo legítimo, fray Diego del Hoyo, y dos hijas –María García del Hoyo y Juana del Hoyo, casada con Juan Alvarado–. En el testamento reconoció como propios a los hijos naturales tenidos con María Roseta: Alonso, Clemente y Catalina. Al mayor, Alonso del Hoyo, legó la casa en la que vivía en la plaza del Olmo, “con su huerta de naranjos”, 34 000 maravedís y otros 15 000 con los que pudiera estudiar tres años y conseguir dote de misa en la iglesia de Puerto. A la madre, que podemos suponer italiana si Roseta era su apellido, la benefició con la casa en la que vivía –de nuevo en la plaza del Olmo en la que estaban ubicadas la casa y torre familiar– y 3000 maravedís de por vida. A Martín del Hoyo, otro hijo bastardo tenido con Juana de Bárcena, lo premió con 6000 maravedís y una casa con huerto con tres naranjos y ciertos limones; ARChV, Pl. Civiles, Fernando Alonso (Olv), C. 978, 7.

58 Aramburu-Zabala menciona un navío denominado Nuestra Señora de la Concepción que era de Pedro de Garbijos. Tenía como maestre a Hernando del Hoyo –seguramente hijo o nieto del fundador de la capilla– y llevó a Zelanda, en enero de 1570, una carga de sacas de lana fletada por el prior y cónsules de la Universidad de Burgos; ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, “La iglesia de Santa María de Puerto...”, pp. 27-28, nota 28.

59 Se desconoce el nombre del escultor y del ensamblador. El retablo lleva la fecha de 1561 en la mazonería y está firmado por el pintor brujense en la tabla de San Sebastián –*OPVS PETRI NICOLAI*– y en la de San Jerónimo: *OPVS PETRI NICOLAI MORAVLI: BRVGIS IN FLANDRIA IN PLATEA Q[UA]E DICIT[UR] DE HOVDE SACK*, de modo que cualquiera que leyera la inscripción sabría en qué plaza de Brujas podría encontrar su taller. En las calles laterales del

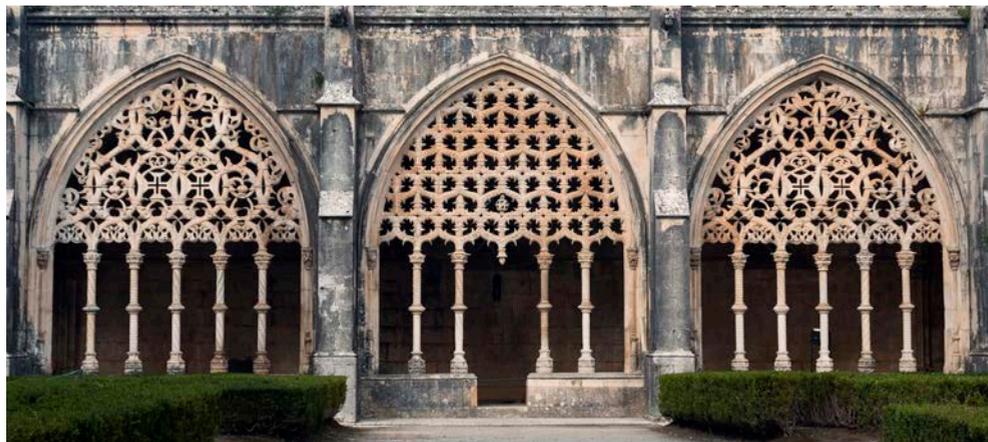


Fig. 10. *Claustro Real*. Mateus Fernandes el Viejo. H. 1500-1515. Monasterio de Batalha (Portugal). Foto Wikipedia

guras, como había pedido el fundador de la capilla. La imagen de Santa Ana se ha desplazado a una tabla lateral y en su lugar se ha colocado un relieve de la Virgen del Rosario, muy querida por las gentes de la mar con anterioridad incluso a la batalla de Lepanto. Encima se ubica al Salvador y debajo a San Bartolomé, como se había ordenado. En el ático se añadió un relieve con Cristo crucificado en el monte Calvario entre los dos ladrones y con una vista de Jerusalén al fondo.

Junto con el retablo, el patrón de la capilla también dispuso el adorno de los sepulcros con paños de terciopelo y el uso sepulcral que podría hacerse en adelante:

“Yten mando que en la dicha mi capilla sea hecho e se haga dentro del tiempo de tres años primeros siguientes del dia que yo falleciere desta presente vida un retablo asentado de la ymagen y figura de Señora Santa Ana madre de Nuestra Señora con sus apóstoles mas conçernientes a la dicha imagen, e una imagen de yuso de la ymagen de Santa Ana que sea de San Bartolome y otra ymagen en suso del dicho retablo en lo mas alto e sea de San Salvador, e todo ello sea de preçio de hasta çiento e çinquenta ducados de oro e que se paguen por rentas presentes los sobredichos ducados porque yo de suso hecho que paguen e an de pagar los sobredichos mis hijos e nieto, e mas mando que a costa de los susodichos ducados sea hecho e se haga un bulto e sepultura para mi e otra tal para la sepultura de Mencia Saenz de Maeda mi muger defunta e que

segundo cuerpo se encuentran las tablas de Santa Ana y Santiago y en el tercero, Santa Catalina y María Magdalena. Véase, BERMEJO, Elisa, “Un retablo flamenco en la iglesia de Santa María de Santoña”, *Archivo Español de Arte*, 49, 193 (1976), pp. 1-16; BERMEJO, Elisa, “Nº 65. Santiago el Mayor (ca. 1555-1560)”, en FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (coord.), *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*, San Sebastián, Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo, 1999, pp. 338-341.



Fig. 11. *Claustro de los caballeros*. H. 1515-1529. Monasterio de Santa María la Real, Nájera

sus huesos sean tresladados e puestos alli e con que en algunos de los dichos bultos e sepulturas no se puedan sepultar persona alguna de los dichos mis hijos e hijos e generacion salvo mi hijo mayor e su muger e sus descendientes por linea derecha legitimos, pero que si los otros mis hijos e hijos e nietos o algunos dellos quisieren e mandaren sepultar en el sitio e suelo de la dicha capilla o los otros sus descendientes que lo puedan hazer e supultarse de cara de los dichos bultos e sepulturas mias e de la dicha mi muger, llanamente sin poner otros bultos sino los mios y de mi muger e con que si los dichos o alguno dellos quisieren sepultarse en los costados de las paredes de la dicha capilla e consumidos en las dichas paredes y en hueco que lo puedan hazer. E mas mando que sea puesto en los dichos bultos mio e de mi muger una cobertura de cuero e ençima del dicho cuero otra cobertura de seda de terçiopelo negro con una cruz de seda colorada que sea todo ello puesto e pagado de los sobredichos ducados que por mi estan hechados a pagar por los sobredichos mis hijos e nieto. E mas mando que a costa de los sobredichos ducados sea hecho un altar de señor San Bartolome que sea enlosado de piedras llanas en el suelo”⁶⁰.

Un aspecto interesantísimo del testamento es que nos desvela una relación cercana, aunque desconocida, con el rey Manuel I de Portugal (1469-1521): “Lo primero que se hagan decir sesenta misas rezadas e una misa cantada para una vigilia por el anima del rey don Manuel de Portugal, las quales digan los clerigos de Santa Maria de Puerto”⁶¹. Fuera de la familia, ningún otro personaje es recordado en las mandas del testador, de modo que

60 ARChV, Pl. Civiles, Fernando Alonso (Olv), C. 978, 7.

61 ARChV, Pl. Civiles, Fernando Alonso (Olv), C. 978, 7.



Fig. 12. *Bóvedas del claustro de los caballeros*. Juan de Rasines. H. 1520-1529. Monasterio de Santa María la Real, Nájera

podemos suponer que mantuvo una relación estrecha con el rey portugués. Encargó para él sesenta y una misas cuando para sus antepasados comisionó únicamente diez. Hemos visto que García del Hoyo Cadena había manifestado un interés muy particular porque se levantara la cabecera y el crucero de Santoña: ante la oposición que presentaron al proyecto otros vecinos se manifestó dispuesto a renunciar a su capilla siempre que el concejo de la villa se hiciera cargo de la obra y, además, señaló que participaría con el donativo de 10 000 maravedís que, con anterioridad, había ofrecido al abad Santoyo⁶². Pudo ser quien obtuvo en Lisboa, tal vez con la mediación real, la traza para la iglesia de su lugar natal que es un remedo en pequeño de la iglesia de los jerónimos de Santa María de Belém. También, con el hipotético favor del rey portugués, pudo proponer a la abadía de Nájera la participación del portugués Fernandes en el diseño del claustro de los caballeros de la abadía –siempre que estemos en lo cierto al identificar a Fernando o Fernandez, “familiar del monasterio”, con Mateus Fernandes–. Vemos en la cadena marinera, que recoge el escudo de armas esculpido en su capilla, una evocación del estilo

⁶² Véase el documento del apéndice.



Fig. 13. *Bóvedas con cuatro dibujos de cruces en el claustro funeral de los caballeros.* Juan de Rasines. H. 1520-1529. Monasterio de Santa María la Real, Nájera

manuelino que hubo de conocer en Portugal, aparte de que simbolice tanto su actividad mercantil como su segundo apellido y que se encuentre también en la fachada del hospital de Santiago de Compostela construida bajo la dirección de Enrique Egas a comienzos del siglo XVI.

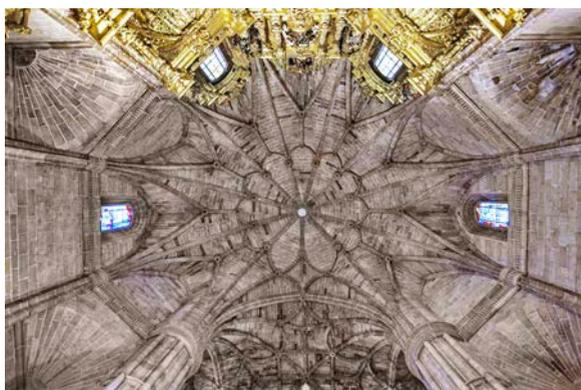
Ahora toma sentido cabal la relación entre Santoña, Nájera y Portugal que establecieron Gómez Martínez y Silva: para las filigranas caladas del claustro de Nájera dicen que no “encontramos nada más parecido que las tracerías manuelinas añadidas al Claustro Real del monasterio de Batalha, presumiblemente durante la maestría de Boytac”⁶³ –o más bien de Mateus Fernandes–. La traza de Santoña pudo venir de la mano de Juan García del Hoyo a menos que, con el favor del rey Manuel I, el naviero trajera al tracista de la cabecera de Santoña y, además, lo acompañara a Nájera para intermediar en la consecución de la licencia de construcción (Figs. 2, 10 y 11).

Para situar el momento ha de recordarse de nuevo la presencia en Nájera de un portugués, familiar del abad, en octubre de 1515. En 1519 fray Juan de Llanos vio la traza de Santoña y consultó con canteros desconocidos en el pleito por la obra de Santoña. Durante el mandato del abad Llanos (1517-1521) se hizo la obra del claustro de los caballeros de Nájera. A partir de los datos del archivo del monasterio escribió Argaiz que Llanos “emprendió la hermosa obra de los Claustros, que en la magestad, que representa su espacio, lo curioso de las claraboyas, la destreza, y primor que tienen todas las imagenes, y bultos dizen el ser Convento Real, y sepultura digna de los Reyes de Navarra. Traxose la piedra de San Assensio, y aunque no pudo acabarlos, dexo hecha la planta, y hecha muestra que no podia menos de

63 GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier y SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “Huguet, Boytac...”, pp. 347-348.



Fig. 14 (izq). *Bóveda del claustro de los caballeros* [comunica con la capilla de la Vera Cruz]. Juan de Rasines. H. 1520-1529. Monasterio de Santa María la Real, Nájera



Figs. 15 y 16. Izq.: *Capilla mayor*. Juan de Rasines, 1529-1532. Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Der.: *Capilla mayor*. Juan de Rasines, 1531 y ss. Iglesia de Santo Tomás, Haro

seguirse”⁶⁴. Con fray Diego de Valmaseda (1521-1528) prosiguió la “costosa obra de los claustros” “ayudádo el Emperador con cartas para la Ciudad de Naxera”⁶⁵. Aunque todavía se trabajaba en los claustros en 1529 –e inclu-

64 ARGALIZ, Fray Gregorio, *La soledad laureada...*, p. 387v.

65 ARGALIZ, Fray Gregorio, *La soledad laureada...*, p. 388r. Fray Prudencio Bujanda, archivero del monasterio, también dató en 1517 el comienzo de las obras del claustro bajo; BUJANDA, Fray Prudencio, “Noticias de la ciudad de Najara y pueblos de su abadía. Año 1803”, en SALAZAR, Fray Juan de, *Naxara ilustrada...*, p. 327; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Sobre las obras de madurez...”, p. 242.

so en 1534– lo principal había quedado concluido durante el abadiato de estos dos abades⁶⁶.

Juan de Rasines, que declaró en 1532 haber trabajado en Nájera, se hizo cargo de los abovedamientos de las pandas del claustro, de la organización y reparto de los nichos funerarios a lo largo de los muros perimetrales internos y de algunas portadas como la que comunica con la iglesia a la altura del transepto que son en todo semejantes a las puertas del Sol y de la sacristía en la colegiata de Berlanga de Duero⁶⁷. En los abovedamientos desarrolló un variado conjunto de crucerías entre las que se encuentra la más característica bóveda estrellada con combados de cuantas utilizó: una bóveda con cruces, terceletes curvos y cuadrifolias conopiales extendidas con pies de gallo hasta las claves de los arcos formeros que la delimitan (Fig. 12). La dispuso en el ángulo que da acceso a la escalera real del monasterio. Otras dos de las bóvedas de esquina (Fig. 13) dibujan una cruz semejante a la aparecida por primera vez en La Rioja en el crucero de la iglesia del convento de la Piedad de Casalarreina, pero de la que se encuentra otra versión encima del coro de la iglesia de Villahoz en la parte construida por Francisco de Colonia, así como en las crujías norte y sur del piso inferior del claustro de los jerónimos de Lisboa, pues los dibujos de las estrellas de combados se propagaron rápidamente. En otros tramos dispuso Rasines estrellas con combados y supresión de los nervios cruceros. La bóveda que precede a la capilla de la Vera Cruz se resuelve con una rueda –o rosa– de lóbulos extendidos desde la clave polar hasta las claves de terceletes y medios cruceros (Fig. 14); Rasines utilizó variantes de este dibujo en dos de sus principales obras: en la capilla mayor de la catedral calceatense y en la cabecera de la iglesia de Santo Tomás de Haro⁶⁸ (Figs. 15 y 16). Nunca volvió a utilizar un repertorio tan rico y variado como el desplegado en el claustro de Nájera. Las pandas de la claustra están pensadas para cobijar enterramientos principescos y nobiliarios por lo que las bóvedas con cruces y estrellas son muy adecuadas por su directa evocación celestial, al igual que sucede en las capillas centralizadas de carácter funeral.

A pesar de lo manifestado por Argañiz, pensamos que no se puede descartar que la “planta” y la “muestra” del claustro las heredara fray Juan de Llanos de su antecesor, el abad Santoyo. Las singulares tracerías del claustro real del monasterio de Batalha fueron obra de Mateus Fernandes el Viejo, suegro de Boytac quien colaboró en Batalha bajo las maestrías de Fernandes

66 Las últimas intervenciones si hicieron en las imágenes que decoran las galerías del claustro. Se pintaron en los años 1542-1546 bajo la dirección de Alonso Gallego; 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. 102.

67 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Sobre las obras de madurez...”, pp. 242-246.

68 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Sobre las obras de madurez...”, p. 246.

el Viejo y Fernandes el Joven. Este último, Mateus Fernandes el Joven, pudo traer una traza propia o de su padre a Nájera. Lejos de Portugal, la traza pudo interpretarse con cierta libertad, pues se encargaron de la ejecución de la muestra tallistas locales y, posiblemente, del círculo de Bigarny, entre los que estuvieron Andrés de Nájera y Juan de Rasines que también acometió obras de talla⁶⁹. Con todo, en la densa decoración de las arcadas no faltan detalles de vegetación naturalista, elementos que tienen un desarrollo tan llamativo en el claustro de Batalha.

Al comparar las iglesias del monasterio de Belém y la de Santoña se ha propuesto una comunicación portuaria entre Lisboa y Santoña⁷⁰. Los acontecimientos pudieron ser más complejos y las vías de relación artística más tortuosas e inesperadas si llegó a Santoña un plano –e incluso un artífice de tanto relieve como Mateus Fernandes el Joven– por mediación de Juan García del Hoyo y con el favor del mismísimo rey portugués que da nombre a un estilo presente de manera única y excepcional en España en la iglesia de Santoña y en el claustro de Nájera.

También ha de recordarse que era abad perpetuo de Nájera Fernando Marín, sobrino del abad Pedro Martínez de Uruñuela a quien sucedió en 1506 por concesión papal de la abadía a perpetuidad. Se mantuvo como abad comendatorio hasta 1511 y residió comúnmente en Italia, con intervenciones decisivas en la política exterior del rey Carlos. Fue protegido también por el duque de Nájera y sobre todo es conocido porque sirvió a Carlos I como comisario real y administrador del ejército de Lombardía. Firmó siempre como abad de Nájera y se conservan numerosas cartas parcialmente cifradas –algunas en el archivo del monasterio, ahora en el AHN–, sobre la campaña que finalizó con la victoria de Pavía (1525)⁷¹. Juan García del Hoyo y su hijo, el ca-

69 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), p. 52; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Sobre las obras de madurez...”, p. 244; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Bóvedas con figuras de estrellas y combados del Tardogótico en La Rioja”, *Toviaso*, 21 (2012-2013), pp. 247-249.

70 GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier y SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “Huguet, Boytac...”, p. 349.

71 YEPES, Fray Antonio de, *Corónica general...*, 6, p. 152; ARGAIZ, Fray Gregorio, *La soledad...*, pp. 386v-387; VARGAS-ZUÑIGA Y MONTERO DE ESPINOSA, Antonio y CUARTERO Y HUERTA, Baltasar, Índice de la Colección de don Luis de Salazar y Castro. Tomo IV, Madrid, Real Academia de la Historia, 1950, pp. 374-379; PACHECO Y DE LEIVA, Enrique, *La política española en Italia. Correspondencia de don Fernando Marín, abad de Nájera, con Carlos I. Tomo I (1521-1524)*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, 1919 que traza una biografía del abad, incluidos los años de su problemático gobierno del monasterio: con el apoyo del Papa Julio II (1503-1513) y del I duque de Nájera –Pedro Manrique de Lara (1482-1515)– pretendió retornar el monasterio a la autoridad de Cluny, al gobierno perpetuo de la abadía y sacar a los monjes de la reforma encabezada por la Congregación de San Benito de Valladolid.

pitán de navío, también anduvieron por Italia. El padre mantuvo largos años de relación con María Roseta, seguramente italiana. Ambos se implicaron en la Jornada de los Gelves sufragando una embarcación que capitaneó el hijo.

Todas las circunstancias señaladas –todavía insuficientemente conocidas– permitieron que en España se levantaran dos excepcionales ejemplos de arte manuelino. Las pesquisas que hemos realizado han hecho posible que identifiquemos como Manuel I de Portugal y María de Aragón y Castilla a la pareja que acompaña a Carlos V e Isabel de Portugal en el crucero de Santoña. La reina podría ser también otra de las esposas del rey portugués que se casó sucesivamente con Isabel (1497-1498) y María (1500-1517), hijas de los Reyes Católicos, y con la hermana del futuro emperador Carlos V (1520-1555): Leonor de Austria (1519-1521) posteriormente esposa de Francisco I de Francia. Por otro lado, la presencia en Santoña de un proyecto de iglesia tan semejante al del monasterio de Santa María de Belém remueve el debate sobre el autor del diseño del crucero lisboeta y deja abierta la posibilidad de que fuera invención de Boytac. A la vez se complica la adjudicación de la autoría con la presencia en la abadía de Nájera y en 1515 del enigmático “Fernando el portogues familiar del dicho monasterio”.

En última instancia, la cabecera de Santoña y el claustro de Nájera son ejemplos elocuentes de la intensa movilidad de trazas y artistas que hubo en los años del Tardogótico. Arquitectos europeos trabajaron en los diversos reinos peninsulares. Fueron también legión los canteros castellanos que intervinieron en los destajos de las obras del monasterio de Belém y en otras empresas de Manuel I y Juan III. Algunos, como Juan de Castillo, acabaron establecidos allí, otros hicieron viajes de ida y de retorno y difundieron las técnicas constructivas, los sistemas de contratación y las soluciones arquitectónicas alcanzadas a un lado y otro de las, entonces, permeables fronteras de Castilla, Aragón y Portugal.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1519, agosto, 22

Arenzana de Arriba

Fray Juan de Llanos, abad del monasterio de Santa María la Real de Nájera, corrobora la autorización que había concedido su predecesor [fray Alonso de Santoyo (1514-1517)] a Hernando de Setién y Juan García del Hoyo para que pudieran levantar dos capillas en la iglesia de Santoña siempre que hiciesen a su costa el crucero y prestasen el dinero ofrecido al monasterio para construir la capilla mayor.

AHN, Clero Secular_Regular, Carp. 1039/18; AHN, Clero Secular_Regular, Leg. 2982; AHN, Códices, L. 109, pp. 371-372.

L. 1, nº 10. [siguen portadillas con varios tipos de letra]

Dos capillas a los lados de la capilla mayor dadas a Hernando de Setien y a Juan Garzia del Oyo. Opusieronse algunos vecinos; y el Abad dio sentencia a favor de los dichos dandoles lizençia para hazerlas, reservando el patronato de ellas para esta Cassa; con condicion que hiciesen el crucero y prestasen a la fabrica las cantidades que avian ofrecido para hazer la capilla mayor. Este es traslado simple: dentro esta el authentico. /

Treslado simple. Sentencia y declaraçion sobre las capillas que hizieron Fernando de Setien y sus consortes en Santa Maria de Puerto.

Año de 1519

Liçençias para fabricar capillas y sepultura y otras cosas. Sirve para con prueba del Patronato, para lo mismo dos papeles en el Legajo 5.

Y la escritura sobre el modo la licencia para la villa de Puerto. /

Por nos don fray Juan de Llanos abbad del monesterio de Nuestra Señora Santa Maria de Nagera visto un proceso que se ha hecho entre partes es a saber, Fernando de Setien e Juan Garçia del Hoyo vezinos de la nuestra villa de Puerto de la una parte; e Juan Garçia del Hoyo Maeda, e Hortega de Garbijos, Sancho Garçia del Hoyo, Fernando del Haro, Pedro de Rucandio, Juan de Rucandio, Pero Saenz de la Cosa, Juan del Colino, Pero Ybañes, Pedro de la Carrera, e otros sus consortes de la otra parte, sobre razon de las liçençias que los dichos Juan Garçia del Hoyo e Fernando de Setien tenian para azer sendas sepolturas [capillas, en la copia del Leg. 2982 y en la del Cartulario 109] en la nuestra yglesia de Señora Santa Maria de Puerto que a nuestro predecesor pidieron y ge las dio como perlado y patron de la dicha yglesia de Señora Santa Maria de Puerto. Visto como los dichos Fernando de Setien e Juan Garçia del Hoyo acordaron de azer las dichas capillas junto a la capilla mayor de la dicha yglesia y lebantar y azer juntamente todas tres capillas ansi la capilla mayor como las otras capillas, y hazer un cruzero con que la yglesia se adornase aziendo las dichas dos capillas de los costados a su costa, y presentando a la yglesia çierta cantidad de maravedis para hazer la capilla mayor en que hazer las dichas capillas e cruzero como dicho es se adorna y ennobleçe la dicha yglesia. Y sobre ello hyçieron contrato con un maestro y cantero y estando el negoçio en este estado, se opusieron los dichos Hortega de Garbijos e sus consortes diziendo que la dicha obra e capillas se hazian en perjuyzio de la dicha yglesia, y como nos ynbiarnos a Juan Gonzalez de Nagera nuestro criado para que reçibiese ynformaçion y probanza de las partes y de su ofiçio y nos truxese la dicha ynformaçion y pintura de la dicha obra la qual nos truxo y paresçieron ante nos las partes, e alegaron de su justiçia e recebimos ynformaçion de lo que quisieron alegar de palabra y por escrito y ansi mesmo nos informamos de maestros del dicho ofiçio de canteria, e visto el cumplimiento que dicho Juan Garçia del Hoyo hazia que si la villa queria hazer la obra como ellos la hazian quel se apartaria e ayudaria con diez mill maravedis para la dicha obra. Y como las partes contrarias no lo quisieron aceptar ny mostrar poder de la villa para la dicha contradiccion salbo que andando el tiempo la yglesia y la villa la podrian açer / lo qual es para enpidir la dicha obra que por el presente no se aga. Visto todo lo otro que se devia ver e examinar y como a nos como perlado y patron de la dicha yglesia de Señora Santa Maria de la dicha villa de Puerto pertenece probeher en lo susodicho.

Fallamos que debemos haclarar y aclaramos pronunçiar e pronunçiamos que las dichas capillas se agan en la dicha yglesia de Señora Santa Maria de Puerto por los dichos Fernando de Setien e Juan Garçia del Hoyo segun e como en el contrato y con el maestro de canteria tienen echo se contiene y en las liçençias dadas por nuestro predeçesor con que por las dichas liçençias ny en otra manera de edifiçacion ni construçion ny en otra manera alguna no adquieran derecho alguno de patronazgo, salvo quel señorío y patronazgo quede con el dicho monesterio de Señora Santa Maria de Nagera e con nos e con nuestros subçesores para agora e para sienpre jamas. Y que la dicha obra se aga con toda seguridad y de manera que la yglesia prinçipal no reçiba detrimento alguno ni daño, e que si la reçibiere que lo ayan de reparar a su costa los dichos Hernando de Setien e Juan Garçia del Hoyo. Y por esta nuestra sentençia definitiba ansi lo juzgamos e pronunçiamos jusingando e prununçiando. Frater Johanes abbas nagarensis.

Dada e prununçiada fue esta dicha sentençia por el dicho señor abbad en el lugar de Arenzana de Suso, a veinte e dos días del mes de agosto año de mill e quinientos e dicinuebe años en presençia de los dichos Juan Garçia del Hoyo e Fernando de Setien e Fernando del Haro. Los dichos Fernando de Setien e Juan Garçia del Hoyo dixeron que consentian e consentieron la dicha sentençia por lo que ha ellos azia e no en mas. El dicho Fernando del Haro pidio treslado de la dicha sentençia. Testigos Fernan Perez clerigo, e Martin de Ornos, vecinos del dicho lugar, e Xristobal de Montoro, vecino de Arenzana de Yuso e otros.

[en el legajo 2982 y en el cartulario 109 se transcribe la licencia y se añade:] E yo Martin de Çornoça escribano publico en todas las villas e lugares del monesterio de Nuestra Señora la Real de Nagera por merced del dicho señor abbad mi señor que presente fui en uno con los dichos testigos a la pronunçiaçion de la sobredicha sentençia la qual queda en mi poder originalmente firmada del dicho señor abbad. E por ser verdad fiz ansi este mio signo en testimonio de verdad. Martin de Çornoça.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD BARRASUS, Juan, *El monasterio de Santa María de Puerto (Santoña): 863-1210*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1985.
- ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, "La iglesia de Santa María de Puerto en Santoña", *Monte Buciero*, 5 (2000), pp. 7-28; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=206312>
- ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, "La villa de Santoña", en POLO SÁNCHEZ, Julio J. (ed.), *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. II. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, Santander, Gobierno de Cantabria / Consejería de Cultura, Turismo y Transporte, 2001, pp. 523-578.
- ARGAIZ, Fray Gregorio, *La soledad laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España y teatro monástico de la provincia tarraconense*, Madrid, Bernardo de Herbadá, 1675; disponible: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=420334>
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Bóvedas con figuras de estrellas y combados del Tardogótico en La Rioja", *Tvriaso*, 21 (2012-2013), pp. 219-267.

- 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 Pérez de Solarte en Anguiano y Nájera (La Rioja)", *Berceo*, 174 (2018), pp. 65-120.
- 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/boletin/110>
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Proceso constructivo del claustro de San Millán de la Cogolla por Juan Pérez de Solarte", *Brocar*, 38 (2014), pp. 119-144; disponible: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2686>
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Sobre las obras de madurez del arquitecto tardogótico Juan de Rasines, 1469-1542", *Berceo*, 162 (2012), pp. 229-257.
- BERMEJO, Elisa, "Un retablo flamenco en la iglesia de Santa María de Santoña", *Archivo Español de Arte*, 49, 193 (1976), pp. 1-16.
- BERMEJO, Elisa, "Nº 65. Santiago el Mayor (ca. 1555-1560)", en FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (coord.), *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*, San Sebastián, Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo, 1999, pp. 338-341.
- BUCHER, François, *Architector. The lodge books and sketchbooks of Medieval architects*, New York, Abaris Books, 1979.
- BUJANDA, Fray Prudencio, "Noticias de la ciudad de Najara y pueblos de su abadía. Año 1803", en SALAZAR, Fray Juan de, *Naxara ilustrada*, Logroño, Patronato del Monasterio de Santa María la Real de Nájera, 1987 [escrito en 1803]
- CALVO-LÓPEZ, José, *Stereotomy. Stone construction and geometry in Western Europe 1200-1900*, Cham, Birkhäuser - Springer Nature Switzerland, 2020.
- CANTERA MONTENEGRO, Margarita, "Falsificación de documentación monástica en la Edad Media: Santa María de Nájera", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, 26 (2013), pp. 59-76; disponible: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFIII/article/view/10808>
- CANTERA MONTENEGRO, Margarita, "Viaje a Roma de un prior de Santa María de Nájera (siglo XV)", *Berceo*, 164 (2013), pp. 325-341.
- CANTERA MONTENEGRO, Margarita, *Colección documental de Santa María la Real de Nájera (siglos X-XIV)*, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1991.
- EALODE SA, María, *El arquitecto Juan de Castillo. El constructor del mundo*, Santander, Imprenta Pellón, 2009.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano, *El libro de Santoña*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1872; disponible: http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=89385
- FITA COLOMÉ, Fidel, "El Concilio de Lérida en 1193 y Santa María la Real de Nájera. Bulas inéditas de Celestino III, Inocencio III y Honorio III", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 26 (1895), pp. 332-386; disponible: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-concilio-de-lrida-en-1193-y-santa-mara-la-real-de-njera-bulas-inditas-de-celestino-iii-inocencio-iii-y-honorio-iii-0/html/00eaa98c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_13.html#I_0_
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier y SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, "Huguet, Boytac y

- el Tardogótico peninsular”, en REDONDO CANTERA, María José y SERRÃO, Vitor Manuel (coords.), *O Largo Tempo do Renascimento - Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, Caleidoscópico_Edição e Artes Gráficas, S. A., 2008, pp. 311-355.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998.
- LORING GARCÍA, María Isabel, “La restauración de Santa María del Puerto y el rey García de Nájera: un caso de encomienda monástica”, *En la España medieval*, 4 (1984), pp. 537-564; disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM8484120537A>
- NUSSBAUM, Norbert, “Space and form redefined. Paradigm shifts in German architecture 1350-1550” en *La piedra postrera. Simposium Internacional sobre la Catedral de Sevilla en el contexto del Gótico final*, Sevilla, Tvrris Fortissima, 2007, v. 1, pp. 305-330.
- NUSSBAUM, Norbert y LEPSKY, Sabine, *Das gotische Gewölbe: eine Geschichte seiner Form und Konstrucktion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.
- PACHECO Y DE LEIVA, Enrique, *La política española en Italia. Correspondencia de don Fernando Marín, abad de Nájera, con Carlos I. Tomo I (1521-1524)*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, 1919; disponible: <https://archive.org/details/lapoliticaespa-01pach/page/n9/mode/2up>
- RABASA DÍAZ, Enrique; CALVO LÓPEZ, José y MARTÍN TALAVERANO, Rafael, “Bóvedas de crucería que se proyectan en planta según una matriz de estrellas. Transmisión de conocimiento técnico en el tardogótico europeo”, en *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Donostia-San Sebastián, 2017, v. 3, pp. 1335-1344; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7332310>
- SALAZAR, Fray Juan de, *Naxara ilustrada*, Logroño, Patronato del Monasterio de Santa María la Real de Nájera, 1987 [escrita hacia 1629-1632].
- SERRANO Y SANZ, Manuel, “Cartulario de Santa María del Puerto (Santoña)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 73 (1918), pp. 420-442; 74 (1919), pp. 19-34, 224-242, 439-455; 75 (1919), pp. 323-348; 76 (1920), pp. 257-263; 80 (1922), pp. 523-527.
- SILVA, Ricardo J. Nunes da, “Entre os dois lados da fronteira: a presença de João de Castilho na obra do Hospital Real de Santiago de Compostela (1513)”, en ALONSO RUIZ, Begoña y RODRÍGUEZ ESTEVEZ, Juan Clemente (coords), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla, 2016, pp. 121-136.
- SILVA, Ricardo J. Nunes da, “Mobilidade artística e transferência de conhecimentos na arquitetura tardo-gótica e os seus reflexos em Portugal no século XV e nas primeiras décadas do século XVI”, en MELO, Joana Ramôa y AFONSO, Luís Urbano (eds.), *O fascínio do Gótico. Um tributo a José Custódio Vieira da Silva*, Lisboa, ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016, pp. 163-184; disponible: http://www.artis.letras.ulisboa.pt/multimedia/ficheiros/publicacoes/HJCVS_Parte%20II.pdf
- SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “O mestre João de Castilho entre a condição de *hidalgo* ou *pechero*. O processo *ad perpetuum* rey memoria movido pelo filho Antó-

- nio de Castilho (1555)", *Cuadernos de História da Arte*, 2 (2014), pp. 62-69.
- SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, *O paradigma da arquitetura em Portugal na Idade Moderna. Entre o tardo-gótico e o Renascimento: João de Castilho "o mestre que amanhece e anoitece na obra"*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2018 (Tesis doctoral), 2 vols; disponible; <http://hdl.handle.net/10451/33051>
- VARGAS-ZÚÑIGA Y MONTERO DE ESPINOSA, Antonio y CUARTERO Y HUERTA, Baltasar, *Índice de la Colección de don Luis de Salazar y Castro. Tomo IV*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1950.
- VILA JATO, M^a Dolores, "El Hospital Real de Santiago y el arte portugués", *Anales de Historia del Arte*, 4 (1994), pp. 299-308; disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9394110299A>
- YEPES, Fray Antonio de, *Corónica general de la orden de San Benito, patriarca de religiosos*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1613 (t. IV) y 1617 (t. VI); disponibles: <http://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/handle/20.500.11938/71248> y <http://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/handle/20.500.11938/71246>

Descripción y análisis de un violín del siglo XVIII de colección particular española: ¿Matthia Popella, Napoli 17..?

Description and analysis of an 18th century violin from a private Spanish collection: Matthia Popella, Napoli 17..?

José Ignacio BARRÓN GARCÍA

Liceo Ginnasio Statale "Virgilio" (Roma)

igna.barron@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3150-7977>

Fecha de envío: 10/09/2020. Aceptado: 09/10/2020

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 81-120

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.03>

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



Resumen: Este artículo describe y analiza un violín de colección particular española, de autoría y procedencia geográfica inciertas, adscrito a la escuela alemana del siglo XVIII. Tal vez sea obra del maestro *Geigenbauer* Matthias Poppeller o Popella, llegado a Nápoles en el año 1685, siguiendo una larga tradición iniciada en el siglo XVI por otros artesanos transalpinos constructores de instrumentos de cuerda. Este hecho contribuyó decisivamente a la conformación de la escuela clásica napolitana de lutería durante los siglos XVIII y XIX. El autor centra su estudio en tres apartados fundamentales: la etiqueta, las características estéticas y formales, y los aspectos sonoros del instrumento.

Palabras clave: Matthias Poppeller; Mathia Popeller; escuela alemana de lutería; escuela clásica napolitana de lutería; violín barroco; lutier; violero.

Abstract: This article describes and analyzes a violin from a private Spanish collection, of uncertain authorship and geographical origin, assigned to the German school of the 18th century. It may be the work of the master *Geigenbauer* Matthias Poppeller or Popella, who arrived in Naples in 1685, following a long tradition begun in the 16th century by other transalpine craftsmen who built string instruments. This fact contributed decisively to the conformation of the classical Neapolitan school of violin making during the 18th and 19th centuries. The author focuses his study on three fundamental sections: the label, the aesthetic and formal characteristics, and the sound aspects of the instrument.

Keywords: Matthias Poppeller; Mathia Popeller; German school of lutherie; classical Neapolitan school of violin making; baroque violin; luthier.

Este violín forma parte de una respetable colección privada española de instrumentos de cuerda. Su origen más reciente se sitúa en la localidad de Ehingen-Erbstetten (región de Tubinga, Estado de Baden-Wurtemberg), y la



Fig. 1. Etiqueta del violín descrito. Siglo XVIII. Colección particular

única información sobre el mismo proviene del señor Herfried Ludwig, comerciante de instrumentos musicales antiguos y modernos. En nota manuscrita adjunta al violín, dando fe de su anterior pertenencia, figura la siguiente frase: “The violin is from an old estate. I had it for many years. More I do not know about the history”.

Partiendo de esta irrelevante aportación, emprendí una investigación adentrándome en los siguientes elementos distintivos: su etiqueta y los aspectos formales y estéticos que lo caracterizan, al objeto de aportar una hipótesis acerca de su autoría y procedencia. Al mismo tiempo, me dirigí al profesor Stefano Marconi, de la Sezione Archeologia e Numismatica (Laboratori di dendrocronologia e archeozoologia) de la Fondazione Museo Civico di Rovereto (Trentino), en Italia, para que llevase a cabo un análisis dendrocronológico con el que determinar la antigüedad de la madera empleada (*picea abies*) en la tabla armónica del instrumento. Desafortunadamente, éste ha dado un resultado negativo desechándose en el presente cualquier datación cronológica cierta mediante tal procedimiento¹.

1. ETIQUETA

Sabido es que, desde los orígenes del violín en el norte de Italia, en torno a mediados del siglo XVI, hasta hoy en día, la etiqueta no constituye una prueba indiscutible de autenticación, por el enorme fraude existente y la

¹ Agradezco al profesor Stefano Marconi y a la Fondazione Museo Civico di Rovereto el esfuerzo realizado a fin de llegar a una conclusión científicamente aceptable. La duda, en verdad irresoluble, una vez efectuadas las acciones pertinentes, dimana de la incierta posibilidad de adscribir la madera tanto al siglo XVII (alrededor del año 1652) como al siglo XIX (h. 1816): “I confronti”, arguye el profesor Marconi, “sono stati effettuati con una quindicina di cronologie diverse italiane, svizzere, austriache e tedesche, (alcune di queste ultime sono di strumenti musicali della zona del Mittenwald) ma nessuna di queste permette di dare una risposta definitiva. Mi dispiace quindi doverLe dire che l’analisi dendrocronologica in questo caso non può essere di aiuto nella determinazione dell’epoca di costruzione dello strumento (come Le dicevo può succedere)”;

Mensaje informático del 8 de setiembre del año 2020.

suplantación frecuente de la autoría. No obstante, sería un error descartar absolutamente esta fuente de información: la forma, sus elementos decorativos, el tipo de papel utilizado, y los datos que incluye, deben ser objeto de análisis e interpretación. Hay que precisar que, en el pasado, la producción de instrumentos musicales se servía habitualmente del trabajo de diversos artesanos en el interior de un mismo taller, y hasta de especialistas externos. La etiqueta a menudo expresaba una marca de distinción de calidad y tradición, de la cual no era exclusivamente depositario un solo individuo unívocamente responsable del diseño y de la creación material del bien final elaborado².

No desearía evidenciar un grado de escepticismo extremo sobre el violín que tengo en mis manos, bien que hasta un experto tan cualificado en la materia como Giovanni Iviglia llegara a manifestar que, “en sentido absoluto, es auténtico sólo aquel instrumento que hemos visto hacer o barnizar por un determinado lutier. Todo el resto se presta a la duda. Porque en ningún otro sector de la Historia del Arte las dificultades de verificación son tan grandes como en la lutería”³. Y esto afecta a todas sus escuelas sin distinción, y como señala Ernesto de Angelis para el caso de la napolitana, “las obras de Bairhoff, Eberle, Della Corte, Altavilla, etc., han sido sucesivamente reetiquetadas Gagliano, las de Contino a veces han devenido Postiglione, y muchos instrumentos Gagliano menores han sido a menudo rebautizados Gennaro Gagliano”⁴.

Gran parte de verdad hay en ello, mas en el fondo de la caja armónica de este violín, infortunadamente, sólo resta un fragmento de la mitad superior de la etiqueta en el que, a duras penas, intuyo el nombre y el apellido de su autor, Matthia Popella, la ciudad de Nápoles y los dos primeros números del año de fabricación, en letra manuscrita: “Matthi(?) Po(?)a Napoli 17...”.

Era oblonga y la bordeaba una serie continuada de cuadri-folios impresos, ornamentación que respeta la línea bastante común de los instrumentos de cuerda en Italia y en otros países europeos de los siglos XVII y XVIII, e incluso del XIX, según puede comprobarse en las más de 3000 etiquetas reproducidas en el *Dictionnaire universel des luthiers*, de René Vannes, en el acreditado diccionario de *liutai* (violeros o lauderos) italianos a cargo de Karel Jalovec⁵, y en las obras recopilatorias de Jules Gallay (1869), Antoine Vidal (1889), Willibald Lütgendorff (1904 y 1922)⁶, Heinrich Bauer (1911) y Fridolin Hamma (1931).

2 RESTELLI, Alessandro, *La falsificazione di strumenti musicali. Un'indagine storico-critica*, Milano, Università degli studi di Milano, 2012-2013, Tesi di Dottorato, pp. 4 y 23.

3 Prefacio a la obra de VANNES, René, *Dictionnaire universel des luthiers*, t. 1, Bruxelles, Les Amis de la Musique, 1972, p. VIII.

4 DE ANGELIS, Ernesto, *La liuteria ad arco a Napoli dal XVII secolo ai nostri giorni*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2009, p. 7.

5 JALOVEC, Karel, *Houslaři. Italie - Violin-makers. Italy*, Praha, Nákl. vlastním – Orbis, 1948.

6 LÜTGENDORFF, Willibald, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*,

En el Renacimiento y durante toda la Edad Moderna se generalizó el sentido simbólico de determinados adornos en diferentes manifestaciones artísticas y artesanales, pero no siempre se empleaban con tal valor, sino meramente con un significado ornamental. En su parte central figura un minúsculo trébol de cuatro hojas, dentro de un óvalo, flanqueado a derecha e izquierda por signos decorativos según era de uso ya en el siglo XVI en algunos libros impresos, a un lado y otro de las firmas de ciertos autores⁷. No es posible aventurar si los cuadrifolios de la orla de esta etiqueta alcanzan una expresión simbólica. Sabido es que las flores de tres y cuatro hojas tuvieron una difusión general desde la Edad Media. El trébol de San Patricio y el de San Colombano son un ejemplo de ello, entre otros, según la tradición, en aras de la fundamentación teológica del dogma trinitario, afirmado a partir de los concilios de Nicea y de Constantinopla en el siglo IV. El significado del 3 y del 4 se hace evidente en el mundo cristiano: la Trinidad, los cuatro evangelistas, los cuatro Padres de la Iglesia, los cuatro pilares de un baldaquino. Las cuatro hojas simplificadas en el centro de la etiqueta configuran, además, dos líneas que se cruzan perpendicularmente dando lugar a una cruz griega. No por casualidad un trébol de cuatro hojas y el óvalo que lo circunda, aunque sea insustancial su tamaño, ocupan el espacio más céntrico de la etiqueta del violín.

Una manifestación religiosa de este motivo decorativo se puede contemplar en la puerta principal de acceso a la iglesia de Santa Maria dei Raccomandati (siglo XVI), en Orvinio (Rieti), toda ella exuberantemente llena de cuadrifolios. En cuanto al óvalo, cabría interpretarlo como ejemplificación de un mundo de creación supraterráneo y de espiritualidad cristiana, a la manera de las mandorlas románicas o góticas, envolviendo la cruz y la cuadrifolia, evocadoras a su vez de la divinidad de Cristo y de un catolicismo universal orientado hacia los cuatro puntos cardinales. Podría significar, asimismo, el astro solar asociado a Cristo: en el siglo IV, el crismón había sido adoptado y difundido dentro de un círculo, acaso como corona de laurel en señal de victoria, o bien en representación del sol divino, ya presente en los libros de Malaquías, de Isaías y de la Sabiduría, y a modo de sol de justicia que, al tiempo que porta rayos de curación espiritual, anuncia proféticamente la venida de Cristo.

Téngase en cuenta al respecto que la escuela napolitana de lutería de los siglos XVIII y XIX, más que ninguna otra de Italia o del resto de Europa, incorporaba signos diversos de valor simbólico religioso o incluso masónico

Frankfurt, Verlag von Heinrich Keller, 1904; edición posterior publicada en Frankfurt am Main, Frankfurter Verlags-Anstalt A.G., 1922, con 853 etiquetas (t. II, pp. 588-668).

7 PALATINO, Giovanni Battista, *Libro di M. Giovanbattista Palatino cittadino romano: nel qual s'insegna à scriuere*, Roma in Campo di Fiore, Antonio Blado asolano, 1548.



Figs. 2 y 3. *Inscripción y etiqueta de un violín de Ferdinando Gagliano, que reza: Ferdinando Gagliano Filius / Nicolai Fecit Neap. 1789.*

Fotografías de INGLES & HAYDAY

en el interior de los instrumentos. Con frecuencia, tales inscripciones no eran visibles ya que eran puestas en el taco superior o en el recalte del botón, o, más a menudo, en la parte interna de los pulmones de la tabla armónica, como ha hecho notar Ernesto de Angelis:

“Esse consistevano in genere in un triangolo con punta in basso, all’interno del quale, ai vertici, vi erano delle lettere, generalmente GMG o GGM, ed al centro spesso vi era un occhio. Non era affatto segno di ‘iettatura’ o ‘malocchio’ che dir si voglia, come riportato da qualcuno, ma solo segno di appartenenza a qualche loggia massonica, e le iniziali GMG o GGM indicavano: ‘Gesù, Maria, Giuseppe’ o ‘Gesù, Giuseppe, Maria’⁸.

El estudio realizado por Balthazar Soulier de un violín de Ferdinando Gagliano, datado en el año 1789, uno de los atribuidos a esta ilustre dinastía de artesanos napolitanos que mejor conservan su estado original, ha revelado la existencia de una fascinante inscripción escrita a mano con tinta marrón junto a la barra armónica, en la parte central del instrumento. Este experto restaurador la describe así:

“It consists of eight initial letters divided by periods and ending with a cross surrounded by four dots. It seems to refer to a religious formula, though some letters are hard to decipher. Clear is a reference to Jesus Christ and the Holy Spirit. It’s possibly that two letters refer to the maker himself. We find some Gagliano family instruments with printed labels bearing religious mottoes”⁹.

En efecto, trataríase de un acrónimo octopartito que culmina con el símbolo de la cruz y en el que son identificables las siglas siguientes: D(?).P.I.C.S.S.S.+ (*Deus Pater Iesus Christus Salvator Sanctissimus Spiritus Sanctus* +) (Fig. 2). Aunque resulta dudosa la segunda letra y no aparece la

8 DE ANGELIS, Ernesto, *La liuteria...*, p. 21.

9 “An immaculately preserved violin by Ferdinand Gagliano”, *INGLES & HAYDAY*, 6th September 2016; disponible: <https://ingleshayday.com/features/an-immaculately-preserved-violin-by-ferdinand-gagliano/>

primera, cabría la hipótesis de su relación con la persona de Dios Padre, iniciando la secuencia teológica de la Santísima Trinidad, en invocación de las tres personas sagradas que la constituyen: Padre, Hijo y Espíritu Santo. En cuanto al signo de la cruz, elemento que viene a rematar la inscripción, destacan en ella cuatro puntos confinantes, uno en cada cuadrante, y dos cortas líneas rectas, superior e inferior (*titulus crucis* y pedestal), tangenciales y perpendiculares al madero vertical, tal vez con la significación simbólica antedicha en torno al número cuatro o la de las cinco heridas de Jesucristo, si añadimos el quinto y principal componente: la cruz, como así pudiera ser también en el caso de la cruz de Jerusalén, uno de los símbolos recurrentes en el Reino de Nápoles desde la Baja Edad Media hasta el siglo XIX.

Referencias a la Virgen María y a la Santísima Trinidad se ocultan, asimismo, en el interior de algunos instrumentos de su padre, Nicola I Gagliano (h. 1695-1780), hecho resaltado por Willibald Lütgendorff, René Vannes y William Henley: “On retrouve dans certains instruments”¹⁰, revela el segundo, “des étiquettes dissimulées près du taquet du manche avec cette inscription: In conceptione tua Virgo Maria Immaculata fuisti / Ora pro nobis Patrem, cujus Filium Jesum de Sp. S. peperisti”¹¹.

Acaso también Ferdinando Gagliano quisiera reflejar la pertenencia a una de las asociaciones laico-religiosas más importantes de Nápoles desde la segunda mitad del *Cinquecento*: la *Confraternita del Santissimo Spirito Santo*, fundada en la iglesia dell’Annunziata di Sant’Antimo, en el año 1559, de considerable trascendencia en la vida espiritual y social de la capital del Reino durante la Edad Moderna, compuesta de maestros y cofrades (*confratelli*) bajo un compromiso firme de devoción al Santo Espíritu y de ayuda a los necesitados. De hecho, terminó convirtiéndose en un punto de referencia vital en la gestión de las obras de asistencia del territorio, y a ella se debe, en 1605, la creación de un *Monte di Pietà* en auxilio de los pobres de Sant’Antimo¹², entre los varios activos en la ciudad a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y

10 Según Lütgendorff, la inscripción que sigue aparecerá en la mayor parte de los instrumentos de Nicola Gagliano aún no abiertos; LÜTGENDORFF, Willibald, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter...*, 1922, p. 155. En un violonchelo de este autor, fechado en 1774, puesto a subasta por la casa *Brompton’s* el año 2011, es incluso visible la misma, impresa en una etiqueta justo encima de la que identifica el instrumento. Véase fotografía en <https://www.bromptons.co/auction/3rd-october-2011/lots/95-a-magnificent-italian-cello-by-nicolo-gagliano-naples-1774.html>

11 Traducción propia: “En tu concepción, ¡Oh Virgen María!, fuiste Inmaculada. / Ruega por nosotros al Padre, cuyo Hijo Jesús engendraste del Espíritu Santo”; VANNES, René, *Dictionnaire universel...*, t. 1, p. 118, y HENLEY, William, *Universal dictionary of violin and bow makers*, Rochester, Staples Printers Rochester Limited, 1973 (reimpresión de 1997), p. 427.

12 FLAGIELLO, Raffaele, “Per una storia dell’assistenza ai poveri a S. Antimo nei secoli XVI-XVIII”, *Raccolta. Rassegna Storica dei Comuni*, 14 (Diciembre 2010), pp. 112-121.

todos ellos con cruces y símbolos religiosos en sus enseñas y escudos. O bien la cruz con la cual concluye la inscripción no sea otra que la cruz de la iglesia del Spirito Santo. No en vano esta cruz alcanza verdadero y único protagonismo en el tímpano triangular de la puerta de entrada de la iglesia del *Spirito Santo dei Napoletani*, en Roma, confiada a la *Confraternita* homónima de la ciudad eterna a partir del año 1572¹³.

La cruz latina o griega, con cuatro puntos o glóbulos, tiene precedentes muy antiguos. No es frecuente durante el Medievo y la Edad Moderna e ignoramos la vía a través de la cual llegó a formar parte del patrón de vida espiritual o del ideario religioso de un humilde *liutaio* napolitano de la familia Gagliano. Otra posibilidad es que éste pretendiera estilizar la cruz de Jerusalén, con sus cuatro pequeñas cruces, una en cada cuarterón, la cual había sido incorporada al blasón de la dinastía angevina de Nápoles (siglos XIII-XV); a la bandera aragonesa del *rex Utriusque Siciliae* (1442), a la bandera y el escudo del Reino de Nápoles (*Regno di Sicilia Citeriore*) durante la hegemonía hispánica, desde el Renacimiento hasta comienzos del siglo XVIII, e incluso después, con la Monarquía borbónica, antes de su desaparición durante el periodo revolucionario francés, para retornar con el Reino de las Dos Sicilias (1816) y extinguirse oficialmente con el nacimiento del Reino de Italia (1861).

En todo caso ha de interpretarse como símbolo de identificación y veneración cristianas y de ruego de protección divina frente a todo mal, sustrayéndose a la vista general en virtud del principio bíblico de recogimiento de la fe individual. A partir del siglo XIX conocería una réplica en la medalla de San Benito de Nursia, de gran contenido simbólico y enorme trascendencia en el culto popular.

Sin embargo, no abundan los instrumentos de la familia Gagliano o de otros *liutai* napolitanos que lleven en su interior esta clase de inscripciones, tal vez debido a la costumbre en el pasado de reducir los espesores para modificar las cualidades tonales, y más aún tratándose de la escuela clásica de Nápoles, una de cuyas señas de identidad era un grosor de las tablas por lo común superior al aplicado en otras regiones de la península itálica¹⁴. No era

13 DIGIAMMARIA, Paola, *Spirito Santo dei Napoletani*, Roma, Palombi Editori, 2017 (seconda edizione aggiornata).

14 Con frecuencia los violines napolitanos antiguos tenían un espesor, bajo el *ponticello*, de 4 mm, no descendiendo de 3 mm en los pulmones superiores o inferiores. Ernesto de Angelis exclamaba: "È con questi spessori che si sono conquistati nel mondo la fama di strumenti con straordinarie qualità acustiche! Ma questi spessori li ho ritrovati essenzialmente negli strumenti oggetto di collezione che, per loro fortuna, non hanno subito le 'cure' di certi liutai moderni! Sappiamo tutti quale siano le moderne tendenze: molto suono e 'subito'"; DE ANGELIS, Ernesto, *La liuteria...*, pp. 15-17. Más aún: el grosor de las tablas de este violín de Ferdinando Gagliano se eleva hasta 4,5 mm en la zona del alma y 5,5 mm a lo largo de la barra



Figs. 4, 5 y 6. Incripciones encubiertas de dos violines de Vincenzo Postiglione. Finales del siglo XIX



Figs. 7 y 8. Etiquetas de Raffaele Trapani y Alfonso della Corte

inusual, por consiguiente, que en Nápoles se agregara una inscripción oculta alusiva al cristianismo, a menudo donde realmente no se puede leer a no ser que se abra el violín. Como explica Balthazar Soulier, no sabemos a ciencia cierta si estos símbolos religiosos eran concebidos bajo la recomendación o el mandato de la Iglesia; si se deseaba conferir un estado sagrado al trabajo o si los Gagliano, simplemente, pretendían dar fe de la profundidad de sus creencias. Puede que todo ello, en conjunto, formara parte de la concepción tradicional de aquellos humildes artesanos. Y de igual o parecida forma procedían *liutai* de la talla de Vincenzo Postiglione (1831-1916) (Figs. 4, 5 y 6), Francesco Verzella (1840-1866) y Alfonso Contino (1890-1963).

Otros, como Thomas Eberle (1727-1792), Raffaele Trapani (1780-1850?) (Fig. 7) y Alfonso della Corte (1820-1897) (Fig. 8) eran más explícitos. El primero, al menos en una variante de sus etiquetas, debajo del nombre y el apellido, añadía "Gesù, e Maria"¹⁵. Trapani hacía imprimir en ellas una escuadra con el hilo de la plomada, configurando un pequeño triángulo, prueba de su adhesión a la masonería, y Alfonso della Corte reproducía, entre el nombre y el apellido, un cuadrifolio con la cruz griega bien marcada, al igual que Giuseppe Tarantino (1878-1962) y su hijo Marino, continuando la tradición napolitana.

Digamos, además, que la costumbre de integrar mensajes o motivos ornamentales de contenido muy diverso en las superficies interna y sobre todo

armónica, por debajo del espesor del fondo, que es de 6 mm en el área central, lo que denota una idea constructiva distinta de la cremonesa.

15 Así, literalmente: "Thomas Eberle. Fecit Neap. 1778. Gesù, e Maria". Véanse otros dos modelos de etiqueta del mismo *liutaio* en JALOVEC, Karel, *Houslaři. Itálie...*, p. 130.

externa del violín (signos, letras, frases, dibujos, pinturas, figuras en relieve, etc.), se remonta a los orígenes de este instrumento. Uno de los ejemplos más sobresalientes se debe a Andrea Amati, quien fuera el fundador de la más notable familia de *liutai* cremoneses. En un violín que dedicara al rey católico de Francia, Charles IX, hijo de *Caterina de' Medici*, en torno al año 1570, con letras de oro alrededor de los aros, puede leerse "*Pietate et Iustitia*", que era el lema de este monarca. Y Carlo D'Avenia, *lautaro* napolitano del *Settecento*, decoró el fondo de un violonchelo del año 1716 con una pintura al óleo que representa un ramo de peonías, claveles y tulipanes enlazados con una cinta roja. Estas muestras, como las precedentes, deben insertarse en el contexto general de una cultura popular omnipresente, porque ésta se desenvuelve también a través de los signos y los símbolos introducidos en las manufacturas creadas. "En efecto, en la decoración de instrumentos musicales", concluyen S. Giorgia Giuliano y Sandra Proto, "se recurre a símbolos que aluden tanto a la vida social-material como a la esfera ideológico-espiritual"¹⁶.

Una última apreciación sobre el fragmento de la etiqueta pegada en el fondo del instrumento. Como bien hace observar David Bonsey, "el reconocimiento de una etiqueta original es parte esencial de la autenticación de un violín antiguo, y su presencia naturalmente realzará el valor del violín"¹⁷.

Mutilada y desgastada, según se nos muestra en el interior de la caja de resonancia y no habiendo hallado ninguna otra igual o semejante, en cuanto al contenido, entre las que fueron diseñadas por *liutai* napolitanos o de otras partes de Italia y de Europa, en los siglos XVII, XVIII y XIX, me limito a subrayar que las características señaladas y la materia prima utilizada hacen pensar que es original, pero de un autor incierto y una procedencia hasta el momento imposible de verificar. En cualquier caso, el papel, no obstante su deficiente estado de conservación, reúne al menos una de las peculiaridades específicas del etiquetado de los instrumentos de cuerda con anterioridad, aproximadamente, al año 1850: la presencia de fibras de lino que dan lugar a una textura muy particular –sobre todo en sus bordes quebrados–, apreciable a primera vista y en la fotografía adjunta (Fig. 1). Es digno de atención también que, a pesar del deterioro sufrido por el paso del tiempo y el anómalo trato recibido, todavía se reconocen con nitidez los elementos decorativos que orlan la etiqueta, si cabe con mayor resalte que en la parte manuscrita antes citada.

16 GIULIANO, Selima Giorgia y PROTO, Sandra, "La decorazione degli strumenti musicali", en DI STEFANO, Giovanni Paolo; GIULIANO, Selima Giorgia y PROTO, Sandra (eds.), *Strumenti musicali in Sicilia*, Palermo, Cricd-Regione Siciliana, 2013, p. 111.

17 BONSEY, David, "Advice from an Expert Violin Appraiser: How to Identify an Original Violin Label", post 2011; disponible: <https://www.skinnerinc.com/news/blog/violin-appraiser-how-to-identify-violin-label/>. De este artículo me sirvo sustancialmente para aclarar tan importante aspecto de los instrumentos de cuerda.

Las etiquetas de los instrumentos clásicos que preceden al año 1850 estaban confeccionadas principalmente con papel verjurado, denominado también *vergueteado* o *listado*. Hecho a mano en un proceso laborioso, se componía de fibras de lino tomadas de trapos reciclados. Éstos se clasificaban según el color, luego se dividían en fibras y se colocaban en un baño de agua. Las fibras húmedas se ubicaban en un tamiz de alambre que permitía que el agua se escurriera y aquéllas se secasen. La impresión del tamiz formaba líneas de grosor variable llamadas “verguetas” en la superficie del papel. Esta cuadrícula resultante de líneas que se cruzaban es ostensible al trasluz y más aún cuando el polvo se deposita en las etiquetas. El proceso de impresión también se efectuaba a mano con tipos de plomo, presionando el papel. Debido a que el papel “listado” tiene una cierta resistencia natural al agua, corría poca tinta sobre su superficie, y la impresión generalmente dejaba un contorno nítido y limpio.

A partir de mediados del siglo XIX, el papel usualmente se elaboraba con pulpa de madera que las máquinas machacaban. Este papel tejido o “vitela” no exhibía líneas o verguetas, y las figuras tipográficas por lo común aparecían menos nítidas, con un contorno borroso. Para controlar que la tinta no se corriera, el papel se encolaba con una capa de alumbre para hacerlo más resistente al agua. El encolado era ácido, lo que hacía que las etiquetas fueran menos estables que las de papel verjurado y más propensas a rizarse y oscurecerse.

2. CARACTERÍSTICAS FORMALES Y ESTÉTICAS DEL INSTRUMENTO

Hecha la observación de que la originalidad de una etiqueta no implica forzosamente la autenticidad del instrumento –sabemos de la presencia de etiquetas originales hasta en instrumentos apócrifos de magistrales artesanos–, paso a describir sus elementos formales distintivos, y, en especial, los que se hacen más patentes desde el exterior, ya que de su interior sólo podría establecerse criterio general desencolando la tabla armónica, operación reservada a una restauración o a una reparación ineludibles, o sirviéndonos de aparatos y técnicas, fuera de mi alcance, que están proporcionando desde hace años tomografías computarizadas de inestimable valor en el campo de la investigación organológica.

La primera impresión visual que produce el instrumento es la de pertenecer a un pasado un tanto arcaizante¹⁸, en la línea estética de la denomina-

18 El empleo de este término con relación a la escuela alemana ha sido puesto en entredicho por ADELMANN, Olga, *Die Alemannische Schule. Archaischer Geigenbau des 17. Jahrhunderts im südlichen Schwarzwald und in der Schweiz*, Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz, 1990.

da “escuela alemana” de instrumentos de arco durante el último tercio del siglo XVII y el siglo XVIII, distante de las pautas explícitas de la escuela de Cremona, creada por Andrea Amati (1505-1577) y sus descendientes. Así lo atestiguan el contorno, algo rectangular, del cuerpo superior de la caja de resonancia, sin llegar al perfil “angular” con curvatura plana de la tradición Hopf¹⁹ (Fig. 10), y unas *efes* u oídos ligeramente inclinadas hacia el interior, con marcadas muescas oblicuas en “v” (Fig. 11), dando las primeras sensación de rigidez, pues los tallos siguen una línea predominantemente recta desde el ala inferior hasta la superior. Sin embargo, no muestran las alas puntiagudas de los primeros instrumentos de la familia de violines de casi todos los orígenes, sino seccionadas en línea recta y oblicua respecto del eje vertical y longitudinal, y de un tamaño doblemente superior las inferiores que las superiores. Es de apreciar, de frente, por una simple impresión óptica, que las *efes* contienen una apertura con un diámetro más bien reducido y semejante en ambos lados, pero, vistas de lado, se observa que es superior en el oído derecho, no sólo para favorecer, probablemente, la entrada y la salida del alma, sino a causa también de los cambios sucesivos de ésta a lo largo del tiempo, lo cual ha originado una mínima elevación de la tapa en el lado de los agudos; es decir, una deformación, como con cierta frecuencia sucede en los violines de tan respetable antigüedad. El tamaño de los ojos superiores, sensiblemente más pequeños que los inferiores, se halla en sintonía con el habitual de la mayor parte de los violines italianos de los siglos XVII y XVIII, sin que se pueda afirmar que son particularmente espaciosos; pero con la singularidad de estar posicionados a una considerable distancia entre sí (47 mm), por encima de los clásicos cuatro centímetros.

Las *efes* tienen una longitud de 70 mm, dentro de lo regular, ya que ésta solía variar entre 69,1 y 74,1 mm en sentido vertical, según ha destacado Euro Peluzzi²⁰, y las alas superiores contrastan, por su menor extensión, con las inferiores. El violín que analizamos, aparte del tamaño normal del fondo, ofrece a su vez unas anchuras superior, central e inferior de 165, 119 (sobre el arco) y 207 mm, respectivamente, es decir, no diverge de la línea clásica, salvo en el medio, área más ancha que la de los violines cremoneses y napolitanos; de estos últimos en menor medida, aunque no faltan algunos de igual o incluso superior holgura, de las escuelas francesa, inglesa, alemana o italiana, como es el caso de ejemplares de gran tamaño (366 mm) de Giovanni Paolo Maggini, con 123 mm, y un Guarneri del Gesù de 1742, con 130 mm.

19 Caspar Hopf (1650-1711), natural de Graslitz (hoy Kraslice, en la República Checa), fue el fundador de la escuela de Klingenthal (Sajonia) y el primero de una notable dinastía de *Geigenmacher* que perduró durante las dos centurias siguientes.

20 PELUZZI, Euro, *Tecnica costruttiva degli antichi liutai italiani*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1978, p. 195.

De otra parte, sus puntas prominentes, proyectadas con decisión hacia el exterior, rememoran algunos instrumentos de la influyente escuela de Brescia; no muestran una picadura de abeja particularmente extendida y la escotadura o distancia entre ellas es menor que la tradicional de los violines de los maestros clásicos cremoneses (Amati, Stradivari, Guarneri) y brescianos (Gasparo da Salò, Peregrino Zanetto, Giovanni Paolo Maggini)²¹. Este hecho diferencial viene contrarrestado por una longitud proporcionalmente algo superior de la sección alta y, principalmente, de la baja de la caja armónica con relación a la distancia longitudinal entre las esquinas o puntas superior e inferior, otorgando al instrumento una apariencia de robustez, además realzada por una anchura en el centro poco común²², en contraste con la armónica belleza, la simetría y la elegancia de líneas y superficies de la obra de los maestros clásicos cremoneses.

El resultado final es una espalda de 354 mm de longitud, a medio camino entre el violín de pequeño formato (en torno a 345 mm) y el de gran tamaño (unos 360 mm), tallada a partir de una sola pieza de arce, cortada radialmente²³, con un “flameado” de rizo horizontal de escasa anchura y no uniforme –como el de las fajas laterales–, y enfrentada a una tapa armónica de igual medida que se acerca a la regla casi canónica de la lutería cremonesa desde el inicio del siglo XVIII por obra de Stradivari (355,68 mm). Ésta se compone de dos piezas a mi parecer simétricas de abeto rojo (*abete rosso di risonanza*) de una veta recta, muy densa y regular, sin apenas titubear, que secuencialmente se va adelgazando desde los rebordes o cenefas hasta una línea casi invisible de unión entre ambas partes (Fig. 26). No es muy corriente encontrarse unas líneas de crecimiento tan excepcionalmente angostas en una tabla de resonancia, seguro proveniente de un árbol que hubo de madurar en un medio muy frío a gran altitud. Manifiesta se hace, asimismo en ella, la presencia de abundantes vetas onduladas y perpendiculares a las

21 BLOT, Eric, *Liutai in Brescia 1520-1724*, Cremona, Eric Blot Edizione, 2008.

22 Medida la tabla armónica de arriba a abajo, da el siguiente resultado: a) sección alta hasta la punta superior, 125 mm (35,3% del total); b) distancia entre esquinas del mismo lado, 75 mm (21,1%); c) sección inferior, 154 mm (43,5%). En el centro y en la parte inferior reside la diferencia, porque las dimensiones más frecuentes de los violines cremoneses o brescianos, e italianos en general, en tales secciones rondan, respectivamente, entre el 35% y el 37,2% (a); entre el 22% y el 23,6% (b), y entre el 37,2% y el 42,9% (c).

23 Este tipo de corte, que era el más usual, ofrecía a la madera características acústicas diferentes de las derivadas del corte tangencial, el cual nunca se reservaba para los fondos de dos partes. Los Amati y, en menor escala, Stradivari, se servían generalmente de este último para los instrumentos de una pieza. Guarneri del Gesù recurría a él raras veces, prefiriendo maderas de corte radial incluso para espaldas de un solo componente; CHIESA, Carlo, “Giuseppe Guarneri del Gesù, violino ‘Panette’ 1737”, *Archi Magazine*, 27 (gennaio-febbraio 2011); disponible: <https://www.archi-magazine.it/articoli.php?art=80>

fibras (*maschiatura*), con sus sombras oscilantes, propias de un particular y no común tipo de abeto, intensamente buscado en el ámbito de la lutería, aunque no esté demostrada una incidencia especial en la acústica de los instrumentos de cuerda.

Un aspecto sumamente crucial con vistas a la sonoridad del violín es el de los espesores, que, como ya advirtiera Antonio Bagatella, en 1782, deben ser mayores o menores a lo largo y ancho de ambas cubiertas en función de la densidad de la madera seleccionada. “En los instrumentos de los hermanos Amati”, anota por su parte Euro Peluzzi, “el abeto de la tabla armónica era generalmente de fibra compacta y muy resistente, y en consecuencia de gran densidad, causa ésta por la cual los espesores se mantenían delgados”²⁴. Sólo sirviéndome de un espesímetro magnético he conseguido externamente precisarlos en las partes más representativas del instrumento, debiéndose concluir que, distinguiéndose por su generosidad, se acomodan, tanto desde el punto de vista acústico como estático, a la teoría y la práctica de la lutería clásica del siglo XVIII: máximo espesor en el centro de ambas tablas, inferior y superior (4,9 y 4,5 mm, respectivamente), disminuyendo hacia los bordes (3,9 y 3,5 mm en los surcos perimetrales). Los aros, en cambio, presentan un espesor bastante menos significativo (1,2 mm) e, igualmente, con arreglo al patrón comúnmente establecido.

Digamos que la acepción “arcaica” o “arcaizante”, aplicada a una manufactura supuestamente más primitiva de instrumentos de arco por algunos estudiosos de la organología y círculos de construcción, resulta muy controvertida en atención a que la mayor parte de los así calificados son contemporáneos de las escuelas clásicas de violín en Italia, seguramente con diseños más sofisticados. Ciertamente que no son precursores de éste, pero constituyen una tradición autónoma muy meritoria por derecho propio y devaluada genéricamente, a veces, sin fundamento. La construcción del violín al norte de los Alpes reúne desde sus inicios algunas características en común, independientemente de las regiones de origen, hasta que éstas terminaron viéndose severamente influidas por los modelos clásicos italianos, desde Inglaterra, los Países Bajos, Mirecourt y las regiones alemanas, hasta Sajonia y Polonia. Entre ellas pueden citarse: a) una construcción sin molde interior (inconfundible desde el exterior por las esquinas puntiagudas y salientes, no soportadas por tacos angulares en el interior); b) un cuello y un taco superior hechos en una sola pieza; c) una barra tallada –no encolada– en el interior de la tabla superior, ya sea para contrarrestar la presión del puente y de las

24 “La pesadilla del nuevo lutier”, añade, “reside en la disposición de los espesores en las tablas, y en estos el secreto constructivo del maestro experto moderno”. Consúltense el capítulo V de la parte teórica (“Le regole di Antonio Bagatella”) del ya clásico estudio de PELUZZI, Euro, *Tecnica costruttiva...*, p. 147, y el cap. IV de la práctica, p. 325.

cuerdas en la parte central, o, acaso ya, como una verdadera barra armónica transmisora de las ondas sonoras. Tal adjetivación suele alcanzar, como decimos, una dimensión peyorativa que ensombrece el auténtico nivel de artesanía de muchos de estos instrumentos, marcándose distancias respecto de los ejemplares clásicos italianos²⁵.

Rarísimo es el violín de los siglos XVII y XVIII que no haya sido abierto por alguna razón, y éste no es la excepción, pues revela signos externos de intervención en la cenefa de la zona superior derecha de la tabla armónica, siendo igualmente perceptible el cierre de varias grietas que, por su ubicación (fuera del área circundante del alma o poste sonoro), no comprometen la calidad tonal del instrumento. Seguramente ha sido cambiada la barra armónica, por lo cual no podemos certificar si inicialmente el violín dispuso o no de barra de bajos integrada o tallada, que solía ser más corta y delgada, por tener que soportar un menor empuje de las cuerdas que en el caso de los violines modernizados. Oculta revestimientos internos de pino²⁶, y tacos angulares de una especie leñosa que no he logrado particularizar desde el exterior, y de los cuales en modo alguno puedo aseverar si son los originales. Tampoco, con entera seguridad, si los refuerzos de los aros simplemente se topan con ellos o si, en cambio, han sido embutidos a la manera de Amati y Stainer, un procedimiento en general asociado al uso de un molde interno de tipo cremonés. Y de igual forma, si el autor decidió o no –a semejanza de muchos violines transalpinos hasta bien entrado el siglo XIX– la incorporación de los tacos (*zocchetti*) dentro de unas esquinas anguladas, romas por fuera, pero finamente curvadas hacia el interior de la cintura, una peculiaridad sin duda de este instrumento, y más apreciable en las de la tabla inferior, por ser éstas las que siempre resisten mejor el paso del tiempo.

Por otra parte, las líneas de unión de las costillas o fajas, en la parte derecha, muestran una pequeña asimetría, pues no forman dos rectas del todo paralelas, quizás por efecto de la ligera elevación de la tabla armónica en su zona central sobre el alma, ocasionada, según queda expuesto, por una presión ya secular de ésta en sentido ascensional. Asimetrías e irregularidades muy diversas, en la zona de los bajos o en la de los agudos, ya sea en cuanto a la talla, el grosor y hasta en el alma, se presentan incluso en instrumentos de grandes artesanos de todas las escuelas clásicas de lutería. Muy comentadas suelen ser ciertas imperfecciones en la obra de Guarneri del Gesù, un autor

25 OTTERSTEDT, Annette, "Presenting a violin-making tradition in its historical context: *Die Alemannische Schule* - Second Edition of Olga Adelmann's Monograph", en ELSTE, Martin; FONTANA, Eszter y KOSTER, John (eds.), *Regional traditions in instrument making. Challenges to the Museum Community*, Leipzig/Halle (Saale), CIMCIM Publication, 1999, n° 4, p. 8.

26 La escuela cremonesa prefería para el filete y los revestimientos internos el pino y el álamo, mientras que en Turín, Roma, Bolonia e incluso Nápoles se optaba más bien por el haya.



Fig. 9. Vista horizontal del violín analizado

considerado secundario hasta el siglo XIX, y, en especial, las de los años 1742 a 1744, últimos de su existencia, con volutas rudamente talladas, filetes incrustados de manera apresurada y *efes* asimétricas y dentadas. En verdad, más que por un refinamiento en el acabado, éste se preocupó por la consecución de una sonoridad potente y virtuosa, y por tal razón sus instrumentos, desde la época de Paganini, han sido deseados con predilección por muchos concertistas, por encima incluso de los de Stradivari.

Los bordes de la caja de resonancia, bien redondeados, son gruesos (4 mm), a diferencia en esta zona de la delicada medida de los violines de Nicolò Amati o Antonio Stradivari. Esta peculiaridad, muy germánica, y que según el ideal clásico italiano es síntoma de un acabado tosco o rudimentario, quizás tenga su raíz en técnicas iniciales constructivas llamadas a reforzar sólidamente los instrumentos. El ancho de los aros a lo largo de todo el cuerpo es de 30 mm, con exclusión de los extremos, cuyo grosor incrementa visiblemente tal dimensión. Una acanaladura bastante acentuada, ancha y profunda, recorre, respectivamente, las líneas perimetrales de la tapa y el fondo, concediendo un espacio holgado a la *filettatura*, con sus tres finas láminas (entre 1 y 1,2 mm de anchura juntas) bastante bien alineadas e incrustadas, nítidas y sin apenas temblores o inconsistencias, pero sin lograr la regularidad impecable de Nicolò Amati o Antonio Stradivari; las externas, sin desteñidos aparentes, tal vez de madera de peral ennegrecida, y de haya la del medio, doblemente ancha, y posicionadas a corta distancia de los rebordes (entre 3 y 3,3 mm). En esto difiere de buena parte de la manufactura napolitana por cuanto ésta prefería, particularmente en los instrumentos más económicos, antes que el peral oscurecido u otras maderas como el arce o el ébano, delgadas tiras de papel negro o simplemente tinta de este color o azul oscuro, rellenando las finas ranuras a un lado y otro de la banda central del filete.

El instrumento no es particularmente abombado, desplegando una mayor altura en la bóveda de la cubierta delantera (15 mm) que en la del fondo



Figs. 10, 11 y 12. Vistas posterior, anterior y lateral del violín descrito

(13 mm) y alcanzando una profundidad, debajo del puente, de 61 mm, inferior a la de muchos violines italianos o transalpinos (Figs. 9 y 12). La superficie arqueada de la tabla armónica ha sido seccionada de forma cuidadosa y controlada, y el corte es en especial agudo en la zona correspondiente a los ojos de las *efes*. Notable es, además, el uso del rascador en el área frontal y en el reverso, para dar al cuerpo del violín un acabado alisado y sin trazas visibles de la herramienta utilizada en su configuración externa.

La curvatura se inicia a partir de lo más hondo del surco o “valle”, ascendiendo más o menos inmediatamente, pero no con brusquedad, a una meseta ligeramente arqueada que cubre buena parte de ambas tablas, en especial entre los dos pies del *ponticello*, a lo largo de la cubierta y en la parte equivalente trasera, no divergiendo esencialmente en ello del patrón de bastantes instrumentos de la época. En realidad, el relieve de la tapa armónica se asemeja al del excepcional ejemplar barroco no modernizado de Jakob Stainer del año 1668 y, por extensión, al de otros muchos de más allá de los Alpes. También al de los violines de Nicolò Amati, salvo en la *sgucia* o acanaladura, menos acusada tanto en los ejemplares del cremonés como en los del maestro del Tirol.

En efecto, el modelo corporal de Stainer no discrepa notablemente del propio de muchos instrumentos de Nicolò Amati, quien optó en general por un tipo más arqueado y, por consiguiente, acústicamente menos poderoso que el de su abuelo Andrea; la curvatura es amplia en el maestro tirolés, pero la conformación de las tablas tiende transversalmente al cuadrado en mayor

medida, descendiendo de manera más decidida hacia las zanjas periféricas. La consecuencia acústica de ello era una respuesta tonal distinta: un sonido plateado, brillante y delgado, pero con la suficiente capacidad de penetración en las cámaras de los palacios y en las iglesias, donde habitualmente tenían lugar los acontecimientos musicales. Ésta quizás fuera la razón por la cual eran preferidos asiduamente los violines de Stainer a los de Cremona²⁷: se ajustaban mejor, según un criterio bastante extendido en Europa, a las condiciones específicas de entonces, durante el Barroco, las cuales cambiarían más adelante impulsando la superioridad de los violines de curvatura plana ideados a partir de 1700 por Stradivari y, posteriormente, por Guarneri del Gesù, más eficaces en la consecución de un sonido potente y rico, redondeado y profundo, y, por consiguiente, mejor adaptados a los grandes teatros y salas de concierto, aunque algunos del último periodo del maestro germánico, entre 1650 y 1667, se acercan en este sentido a los de los mejores artesanos de Cremona²⁸.

En la parte superior derecha de la tapa se hace ostensible una tosca restauración, un pequeño injerto, que afecta a la cenefa, al filete y a los anillos adyacentes de abeto (Fig. 24), cuya rectitud, estrechez excepcional y suma regularidad, asociadas en general a una buena sonoridad, pero sin garantizarla forzosamente, prevalecen en la faz general de la tabla armónica, y sobre todo en el centro. No sabemos si tal reemplazo de madera, que contrasta con el resto por ser de veta algo más ancha y de color más claro, obedeció a un impacto o caída infortunados del instrumento o fue la consecuencia de un mal a menudo frecuente en los ejemplares de tamaña antigüedad: la carcoma, atraída en los instrumentos de arco especialmente por los componentes leñosos más blandos como los tacos angulares de sauce o de otras especies semejantes. Sólo un pequeño orificio es bien visible en el borde del aro opuesto en el fondo y casi a la misma altura de la zona intervenida. Un diagnóstico sobre la salud del instrumento requeriría una observación pericial interna y un análisis mediante escáner de tomografía.

La cabeza está tallada a partir de una pieza de madera no figurada, diversa de la empleada en el fondo y los aros, y el clavijero se dispone en forma de cuña (Fig. 14), curvándose notablemente hacia atrás. Abriga una profunda oquedad, espaciada entre dos paredes laterales más altas de lo acostumbrado, que, interna y externamente, ascienden hasta la voluta determinando

27 "The violins of Cremona", aclaraba John Hawkins en 1776, "are exceeded only by those of Stainer, a German whose instruments are remarkable for a full and piercing tone"; HAWKINS, Sir John, *A general history of the science and practice of music*, London, T. Payne and Son, 1776, vol. 4, p. 345; HAWEIS, H.R., *Old violins and violin lore*, London, William Reeves, [1893?], p. 92.

28 PEARCE, Joseph, *Violins and violin makers. Biographical dictionary of the great Italian artistes, their followers and imitators, to the present time. With essays on important subjects connected with the violin*, London, Longman and Co., 1866, p. 139.

asimismo una superior amplitud de la superficie de la primera y más extensa espiral. Su antigüedad se constata por los rellenos internos de madera, bien visibles en los agujeros cónicos de la caja de las clavijas, los cuales han debido sufrir un serio desgaste por un uso continuado desde que fuera construido en el siglo XVIII.

En la parte opuesta del clavijero, dos zanjas mantienen en paralelo su recorrido separadas por una céntrica y casi aguda estría, que acaba en un pequeño triángulo plano (Fig. 15) en medio del arco invertido inferior, muy rebajado y particularmente ancho. Rasgo éste en verdad inusitado y desemejante de la cabeza napolitana, cuya parte inferior trasera suele terminar en un arco circular, más angosto incluso que el cremonés, y en ocasiones de igual modo, con un triángulo en medio, pero de lados elegantemente curvados, a diferencia del violín aquí analizado. La presencia de esta diminuta y atractiva figura obedece a la forma en que a veces se tallaban y unían ambos surcos en su parte inferior, tanto en los violines italianos como en los transalpinos, aunque no he observado esta peculiaridad en los de la escuela de Cremona y sí en algunos de la napolitana y de la bresciana. No consiste solo en una mera y casual sugerencia, sino en un componente entre otros que, en conjunto, proclaman las intenciones estéticas de su autor, como así sucede en ciertos instrumentos de Alessandro Gagliano y de parte de sus descendientes; porque este detalle y otros más terminaron por conformar un estilo genuinamente napolitano, tal vez por influencia germánica, como en verdad acontece con otros elementos que identifican singularmente a la escuela de Nápoles.

La voluta es de proporciones reducidas, de menor tamaño con respecto al clavijero de estilo cremonés, y ha sido esculpida sin particular refinamiento y con trazos palpables de la herramienta utilizada. Sus bordes son más bien agudos y sin apenas achaflanar, lo cual contrasta con el redondeo generoso en las volutas de Alessandro Gagliano dando a la cabeza una apariencia de suavidad. La primera espiral se inicia con una moderada excavación, que tiende a pronunciarse conforme va llegando al ojo del centro, tallado a escuadra, verticalmente, sin tornear, y con la coma, en su parte final, solo torpemente insinuada con una leve incisión, siguiendo un amplio recorrido de modo no del todo desacostumbrado en la tradición alemana, pero sí en la italiana. Su diseño exhibe, en cambio, una particularidad inexistente en ejemplar alguno italiano, alemán o de cualquier otra región del continente europeo que yo haya visto hasta el presente, al menos de una forma tan peculiar y pronunciada. El maestro huye intencionadamente de la simétrica armonía y del equilibrio del modelo circular, en espiral, clásico y renacentista²⁹ (Figs. 17, 18

29 Es bien manifiesto el influjo del diseño renacentista italiano en la lutería del laúd y del violín, favorecido por la gran difusión de los tratados relativos a la arquitectura y al arte figurativo de Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, 1485 construcción de la voluta jónica, lib.

y 19), para adoptar un diseño irregular frontalmente algo plano, en caída casi vertical, que deviene perceptible sólo si se observa de lado (Figs. 13 y 16). No creo que este atributo infrecuente sea la consecuencia de una falta de pericia artesanal o de una labor apresurada, sino el fruto de la voluntad expresa de su autor, el cual opta por un giro enroscado de apariencia moderna.

En definitiva, puede concluirse que, al margen de la rusticidad de alguno de sus elementos, la cabeza es el testimonio de una personalidad artesanal ordenada y apreciable con un sentido funcional. Ciertamente hoy en día se da una importancia desmedida a la estética formal de los instrumentos, anegándose toda clase de imperfección o asimetría y plagiando con fría exactitud, más de lo que sería deseable, a los grandes artesanos del periodo clásico. En el pasado no era exactamente así, hecho en el que Ernesto de Angelis hacía tanto hincapié, fundamentalmente respecto de la escuela napolitana de los siglos XVIII y XIX. En verdad, la costumbre de servirse de modelos de autores acreditados estaba bien arraigada, pero, como éste nos advierte, se trataba muchas veces más de interpretaciones que de simples copias, y siempre a la búsqueda de una sonoridad reconocible³⁰. Es realmente ilustrativo, acerca del rango de reconocimiento y de prestigio de unas u otras escuelas de lutería y de sus exponentes, el criterio de un ideal de violín doblegado en exceso al concepto de belleza clásica sin la conveniente interrelación con el arte musical y la acústica, base sustancial del nacimiento de este singular oficio desde los tiempos más remotos³¹.

El barniz original, probablemente al aceite, uniforme, transparente y poco grueso, era de un color rojo oscuro, semejante al de ciertos violines

VII, cap. 8), y de Jacopo Barozzi da Vignola, basados a su vez en los principios de Arquímedes (*De spiribus*) y Vitruvio (*De Architectura*). V. también "L'insegnamento del disegno nel Rinascimento", en FOCHT, Joseph; MARTIUS, Klaus y RIEDMILLER, Thomas, *La liuteria di Füssen. Un'eredità per l'Europa*, Lipsia, Friedrich Hofmeister, 2019, pp. 188-189. Lo más sorprendente a mi juicio es, sin embargo, la creación, en pleno Cinquecento, del más barroco de los objetos que se conozcan, con un aplastante predominio de la curva sobre la recta, ésta prácticamente inexistente, salvo en el mango, en el diapasón y las cuerdas por fuera (más allá de las líneas de crecimiento del abeto y del arce), y en el alma y la barra armónica por dentro. En esto reside la estética fascinante del violín, al margen de lo principal: su sonora belleza.

30 DE ANGELIS, Ernesto, *La liuteria...*, p. 3.

31 Fabio Galgani ha definido a la perfección la esencia de esta profesión, "a caballo entre la ciencia, el arte y la artesanía": "Approfondite conoscenze organo-musicologiche, fisico-acustiche e matematiche, integrate da creatività e manualità, diventano arte quando nell'opera risultante, in armonia di forme e proporzioni, sia riconoscibile una bellezza pragmatica, che, soddisfacendo i canoni estetici, risulti complemento ideale alla sua funzione primaria di strumento musicale, quindi con caratteristiche acustiche in sintonia con le aspettative del costruttore e dei musicisti. Il connubio estetico-musicale si compie quando l'opera lascia trasparire l'impronta della personalità del liutaio, nel rispetto del rigore filologico"; GALGANI, Fabio, *Gli strumenti musicali nella Maestà di Ambrogio Lorenzetti a Massa Marittima. Analisi storica e ricostruzione*, Massa Marittima, Centro Studi Storici "A. Gabrielli", 2000, p. 70.



Figs. 13, 14, 15 y 16. *Vistas lateral izquierda, frontal, posterior y lateral derecha del clavijero y de la voluta del violín analizado*

venecianos, hoy casi enteramente desaparecido del instrumento, sobre una base o suelo marrón dorado, que ha resistido bien y terminado por imperar en toda su superficie. Hay algunos rasguños y abrasiones en la pátina del barniz, y en el área central del fondo se aprecia una parte de madera casi desnuda. A pesar de ello, la coloración inicial del siglo XVIII aún se hace manifiesta en la zona al abrigo de la apoyatura o barbada, en el área adyacente al otro lado del cordal y en parte de los bordes, y es más apreciable en fotografías de alta definición que a simple vista con luz natural. Parece también intuirse en la caja de las clavijas y hasta en el fino corte levemente biselado de los oídos, de 3,1 mm de grosor, el cual aumenta de tamaño en dirección al ámbito central de la tabla armónica para proporcionar al instrumento la solidez necesaria³².

En todo caso, la gradación de los espesores en el frente y en la espalda, tradicionalmente oscilantes en función de las distintas áreas de superficie, ofrece rasgos de ligereza en correspondencia con la elevada densidad de la madera utilizada, lo cual se traduce en un peso total del violín, sin la mentonera, de sólo 408 gramos. Y ello sin tomar en consideración otro factor derivado de la antigüedad de la madera del violín: la natural y evolutiva modificación en su estructura celular provocando la consolidación y el endurecimiento de la fibra, un cierto estrechamiento o retiro y una disminución del espesor, en mayor medida en la tabla armónica que en el fondo, por ser la primera de naturaleza más blanda que la segunda.

32 "Da questa disposizione", argumenta Euro Pelluzzi, "dal punto di vista statico ne consegue che la parte più giovane [del tronco del árbol] e quindi meno resistente viene a trovarsi ove maggiore è lo spessore della tavola, mentre nelle parti laterali, ove gradatamente gli spessori a cadenza divengono più sottili, avremo la parte pù vecchia della pianta, di maggiore resistenza e di pù nervosità"; PELUZZI, Euro, *Tecnica costruttiva...*, p. 325.



Figs. 17, 18 y 19. De izquierda a derecha: a) *Voluta de Jacopo Barozzi da Vignola*, 1596; b) *Voluta de la fachada del Palazzo Sacchetti*, Roma, Antonio da Sangallo il Giovane, 1542-1552; c) *Voluta del violín Charles IX de Francia*, Andrea Amati, 1564

Este violín, en su apariencia externa, evoca parcialmente la obra de Frantz Straub (1690), Joseph Meyer (tercer cuarto del siglo XVII) y Hans Krouchdaler (1685) –muy influida por la escuela temprana de Brescia–, entre otros *Geigenbauer* del sur de Alemania, por el dibujo lineal del cuerpo, las esquinas, las acanaladuras y la forma de las *efes* (Fig. 22), la cual no es sólo propia de instrumentos transalpinos, sino, asimismo, de algunos ejemplares italianos del mismo periodo o anterior, como es el caso de un violín de Carlo Antonio Tononi (1721-1768), del que da cuenta Karel Jalovec en su diccionario de lutiers italianos³³. Esa percepción un tanto “arcaizante” a la cual me refiero viene confirmada por cierto aire de remota semejanza con la imagen adjunta de una viola de gamba ilustrada por Christopher Simpson en 1659³⁴, cuya área perimetral sombreada se corresponde con la acanaladura o amplio surco del violín del siglo XVIII (Figs. 20 y 21). También podría relacionarse con la obra de la familia Edlinger, en Augsburgo, a unos cien kilómetros de distancia al norte de Füssen, área donde a mediados del siglo XVII regía un modelo germánico de violín menos refinado que el desarrollado entonces por Jakob Stainer (1619-1683) en Absam (Austria). Contornos rectangulares, curvaturas pronunciadas, esquinas prominentes, surcos profundos y amplios en los extremos, *efes* verticales y volutas con ojos en resalte, constitu-

33 JALOVEC, Karel, *Houslaři. Itálie...*, p. 541.

34 SIMPSON, Christopher, *The division-violist: or an introduction to the playing upon a ground*, London, William Godbid, 1659, part. I, p. 1; disponible: <https://archive.org/details/divisionviolisto0000fait/page/n15/mode/2up>



Figs. 20, 21 y 22. a) *Viola de gamba*, Christopher Simpson, 1659; b) Vista frontal de la caja de resonancia del violín analizado; c) Instrumentos de la escuela alemana de los siglos XVII y XVIII: *altgeige* de Frantz Straub –Friedenweiler, h. 1690–; *diskantgeige* de Joseph Meyer –Grafenhausen, tercer cuarto del siglo XVII– y *kleine bassgeige* de Hans Krouchdaler –Oberbalm/Suiza, 1685–. Fotografías: Staatlichen Institut für Musikforschung (Berlín)

yen algunas señas de identidad de estos instrumentos. En cualquier caso, el violín analizado en este artículo no coincide en su integridad con ningún modelo o patrón reconocible.

En época ignota, supuestamente a partir de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX, la cabeza y el mango del violín fueron sometidos a una *modernización*, por las nuevas necesidades musicales que fueron gradualmente imponiéndose en toda Europa, y de entre ellas, la exigencia de una mayor fortaleza sonora y una calidad tonal más suave. Contrariamente a lo que algunos piensan, el sonido de los instrumentos barrocos no sobresalía por una mayor dulzura, sino más bien por su claridad y transparencia, dotado de hermosos armónicos y resonancias, con menor potencia, pero por lo general más brillante³⁵. Pierluigi Ferrari ha demostrado a partir de documentos originales del siglo XVIII que “la práctica de la modernización de los instrumentos de la familia del violín es sin duda muy anterior a lo que se

35 BOYDEN, David y WALLS, Peter, “Characteristics of ‘Baroque’ and ‘Classical’ violins”, *Grove Music Online*, “Violin, §I: The instrument, its technique and its repertory”, (14 de marzo de 2011), pp. 13-15; disponible: <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2011/SHK19/um/Violin.pdf>

suponía; en el caso del violín se puede considerar que empezó en la primera mitad del siglo XVIII³⁶.

Tales requisitos contradecían las características estructurales y las prestaciones de los instrumentos barrocos. En consecuencia, el brazo tradicional de este violín, en línea recta, unido al cuerpo del instrumento continuando horizontalmente su eje longitudinal, fue sustituido por otro de arce de corte radial y con *marezzatura* perpendicular al diapasón. Es menos grueso y algo más largo, inclinado, y con un batidor de mayor extensión, formando un ángulo anteriormente inexistente³⁷. En cambio, la cabeza, componente ciertamente singular de la personalidad artesanal del autor, y de madera muy poco figurada en contraste con la del nuevo mástil, ha sobrevivido tras una compleja y bien elaborada operación de injerto que se reserva la mayor de las veces a los violines de calidad. Porque es un hecho asaz convenido que el clavijero, con su voluta, constituye un factor ineludible para seguir estimando un instrumento como original³⁸.

Giovanni Antonio Marchi, Antonio Bagatella y el presbítero español Vicente Asensio (Assencio) se cuentan entre los muchos artesanos de la segunda mitad del siglo XVIII que participaron en este proceso de transformación, hoy conceptualizado “revolucionario”: la adaptación de instrumentos antiguos a los requerimientos modernos. La indiferencia con la que tales autores escriben³⁹ sobre lo que ahora elevamos a la categoría de alteraciones fundamentales en un instrumento, sugiere que gran parte de la modernización debió haberse llevado a cabo sin otro objetivo que el de aplicar las mejores prácticas del oficio. Fue solo a partir del inicio del siglo XIX cuando se reconoció explícitamente la labor de reemplazar las barras armónicas y restablecer los cuellos.

Otros elementos presentes en el violín son el recurso a pernos o pasadores de posición, bastante extendidos durante el Barroco, y situados en este

36 FERRARI, Pierluigi, *Los violines de Mozart y un recibo de Florencia, o sea: “con instrumentos originales” no siempre es mejor*, véase diapositiva 11, disponible: https://es.slideshare.net/ferraripier/los-violines-de-mozart-y-un-recibo-de-florencia?from_action=save

37 Ésta es la versión tradicional y generalmente aceptada, aunque discutida en parte por POLLENS, Stewart, “Alcune convinzioni errate riguardo al violino barocco”, *Performance Practice Review*, 14, 1 (2009), 12 pp.

38 Con todo, no puede certificarse que la cabeza actual constituya parte original del instrumento tras el proceso de modernización al cual me estoy refiriendo.

39 BAGATELLA, Antonio, *Regole per la costruzione de' violini viole, violoncelli e violini; memoria presentata all' Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova al concorso del premio dell'arti dell'anno MDCCLXXXII*, Padova, A spese dell'Accademia, 1786; reproducción facsimilar, Padova, Edizione Zanibon, s.f. Véase, asimismo MARCHI, Giovanni Antonio, *Librum secreti de Butthegha...*, breve cuaderno de apuntes del año 1795 donde se explica, para los violines contemporáneos, el nuevo posicionamiento del mango; transcrito en PELUZZI, Euro, *Tecnica costruttiva...*, pp. 104-124.



Figs. 23, 24, 25 y 26 (de izquierda a derecha): a) *Parte inferior de la tabla armónica;*
 b) *Reborde y punta superior de la misma;* c) *Cejilla inferior de ébano con refuerzo;*
 d) *Veteado fino y uniforme de la madera de abeto de la tabla armónica*

caso en la parte central de la cubierta superior, junto a la cejilla inferior de ébano, debajo del cordal (Fig. 23). Al igual que Stainer, pues el genial maestro de Absam, aparentemente, no usaba de estos pequeños alfileres de fijación tan comunes en la obra de los maestros cremoneses, quienes los clavaban desde la espalda, perpendicularmente, en los tacos superior e inferior, sino que lo hacía desde el frente, en sentido contrapuesto, enmascarándolos bajo el diapasón y el cordal. De otro lado, la cejilla inferior ha sido apuntalada extendiéndose encima del botón mediante una pequeña pieza rectangular, también de ébano (Fig. 25), procedimiento ya utilizado dentro y fuera de Italia, y partes éstas, acaso, no originales del instrumento. El talón fue reforzado con una tira de ébano en forma de arco de medio punto peraltado, característica esta última más bien propia de la escuela de Cremona, divergente de la *nocetta* de tipo gótico, más o menos triangular, de buena parte de los violines napolitanos, los cuales, a su vez, recuerdan la escuela alemana.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN: PROCEDENCIA DEL VIOLÍN, AUTORÍA Y ESCUELA A LA QUE PERTENECE

Hechas las precedentes consideraciones, me aventuro a dar una respuesta provisional sobre el origen geográfico del instrumento y la escuela de lutería en la que ha de integrarse. Si damos por válidas únicamente las observaciones relativas a la etiqueta, este instrumento podría catalogarse como originario de Nápoles, pero sin los rasgos estilísticos más comunes de la lutería clásica napolitana a partir de la obra inconfundible de Alessandro Gagliano, tal y

como han sido definidos por Ernesto de Angelis⁴⁰. En función de algunas características formales descritas, su procedencia sería germánica, debiéndose adscribir a la escuela alemana. ¿Cabría la posibilidad de una alternativa intermedia que hiciera compatibles ambas hipótesis? Es decir, ¿puede tratarse de un violín fabricado en una *bottega* napolitana a partir de un modelo más bien perteneciente a la lutería transalpina, pero basándose igualmente en principios tecnológico-constructivos de la tradición clásica italiana? Mi respuesta es eventualmente afirmativa como consecuencia de la siguiente valoración.

Resta aún mucho por descubrir acerca de la fabricación de instrumentos de cuerda en Italia y carecemos de un estudio profundo sobre la *liuteria* napolitana desde sus orígenes hasta la Edad Contemporánea, en el contexto histórico y cultural de una de las capitales más relumbrantes de la música sacra y profana europea, como ya dejara en claro, en 1820, Giuseppe Sigismondo, archivero del Conservatorio de Nápoles, en su *Apoteosi della Musica del Regno di Napoli in tre ultimi transundati Secoli*⁴¹. En él se da cuenta de los cuatro Conservatorios creados en la ciudad desde 1589, año de fundación del primer conservatorio musical propiamente dicho de Europa, durante la dominación española, una de cuyas consecuencias será el impulso de la lutería napolitana⁴²: el *Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo*, por Marcello Fossataro, terciario de la orden de San Francisco; el de *Sant'Onofrio a Capuana*, el de *Santa Maria di Loreto* y el de *Santa Maria della Pietà detta de' Torchini*, asociados a figuras memorables de la gran *Scuola Musicale Napoletana*, como Alessandro y Giuseppe Domenico Scarlatti, Nicola Porpora, Francesco Durante, Giovan Battista Pergolesi y Domenico Cimarosa, entre otros muchos.

A pesar de tal carencia, la historiografía específica más reciente va poco a poco ensanchándose alumbrando nuevos datos esclarecedores, provenientes no sólo de los instrumentos que han sobrevivido desde hace siglos, propiedad hoy de particulares, fundaciones e instituciones públicas o privadas, en muchos países del mundo, por el hecho de haberse ocasionado una verdadera diáspora de instrumentos napolitanos, sino a través de fuentes locales primarias que van saliendo a la luz a raíz de serias investigaciones en archivos civiles y eclesiásticos y en bibliotecas.

40 "Caratteristiche della scuola di liuteria napoletana"; DE ANGELIS, Ernesto, *La liuteria ad arco a Napoli...*, pp. 14-21.

41 Edición crítica en BACCIAGALUPPI, Giulia Giovanni y MELLACE, Raffaele (eds.), *Giuseppe Sigismondo. Apoteosi della Musica del Regno di Napoli*, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2016.

42 Evidencia documental de la actividad artesanal de la familia Gagliano y de su relación con los Conservatorios de Nápoles en el contexto de la lutería napolitana de los siglos XVIII y XIX, en OLIVIERI, Guido, "The Gaglianos: Two Centuries of Violin Making in Naples", en FORNEY, Kristine K. y SMITH, Jeremy L., *Sleuthing the muse: essays in honor of William Prizer*, Hilsdale N. Y., Pendragon Press, 2012, pp. 363-376.

Muestra de ello es el estudio de Luigi Sisto sobre *I liutai tedeschi a Napoli tra Cinque e Seicento. Storia di una migrazione in senso contrario* (2010), destacado recientemente por la ya más que centenaria y prestigiosa revista *The Strad* en un artículo titulado "The gain in Spain: German makers in Naples"⁴³, que se centra en la lutería napolitana de los siglos XVI y XVII, a cuyo desarrollo contribuyeron también algunos judíos sefarditas. Esta investigación, que tiene la virtualidad de abordar de manera conjunta e interrelacionada aspectos históricos, culturales, sociales y económicos, y no meramente organológicos, certifica de forma concluyente que la configuración de un modo de hacer instrumentos de arco propiamente napolitanos no se concibe sin la presencia de un número respetable de artesanos de procedencia germánica, como sucede igualmente en otras áreas de la península itálica. "Desde sus inicios", afirma igualmente Guido Olivieri, "la historia de la fabricación de violines en Nápoles estuvo influenciada por la intersección de dos rasgos principales: la presencia en la ciudad de talleres establecidos por fabricantes alemanes y el impacto de las escuelas de lutiers del norte de Italia"⁴⁴.

Como acertadamente hizo notar Henri Coutagne, los lutiers, los músicos y sus violines viajaban más de lo que imaginamos hoy⁴⁵. Hermann Kopf, Georg Kayser, Jacob Stadler, Helmer Jörg, Jacob Lolij y Lucas y Peter Steger, entre otros, satisfacían en la capital del Virreinato de Nápoles, y lo propio pudiera afirmarse respecto de Palermo (Sicilia), durante la primera mitad del *Seicento*, una notable demanda de violines, violas, laúdes, guitarras y otros instrumentos de cuerda⁴⁶, abonando el campo fértil de quienes más adelante impulsarían una de las escuelas de lutería más relevantes de Italia y de Europa, aunque en su época no obtuviera el crédito y el renombre que hoy en día se reconocen sin discusión alguna.

"It has been noted that the early work of Alessandro Gagliano (1640-1725) appears to have been modelled on German instruments as opposed to those

43 *The Strad*, 9 January 2020, disponible: <https://www.thestrads.com/lutherie/the-gain-in-spain-german-makers-in-naples/10001.article> 3/7.

44 OLIVIERI, Guido, "The Gaglianos: Two Centuries of...", p. 365.

45 ROSENSTIEL, Marc, "French lutherie of the 17th century", *Tarasio. Fine instruments & bows*. <https://tarasio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/french-lutherie-17th-century/1/>

46 El concepto de *liutaio* limitado a la fabricación de una sola familia de instrumentos de cuerda no existía, por lo general, durante los siglos XVI al XIX, aunque sí un cierto grado de especialización. El 31 de enero de 1827, un artesano hoy bastante desconocido, Pietro Valenzano, que probablemente acababa de llegar a Nápoles, procedente de Roma, se hacía así anunciar en el *Giornale del Regno delle Due Sicilie*: "Pietro Valenzano, fabbricatore d'istrumenti di musica cioè: violini, viole, violoncelli, controbassi ec. fa noto che fabbrica ancora chitarre di recente costruzione cioè con due piani armonici, accorda piani forti, arpe a pedali e organi a cilindro. Abita a strada di Chiaia n. 55". Y así lo reflejan igualmente las etiquetas de los escasos instrumentos que de él aún perduran.

of the Cremonese school – even though several of his labels from that time claim he was ‘Alumnus Stradivari’. German makers such as Georg Bairhoff and Thomas Eberle were still active in the city by the time Gagliano⁴⁷ set up his workshop in c. 1700. At any rate, with the groundwork laid by the German community in Naples, the scene was set for the work of the Gagliano family, which would go on to dominate the trade in the city for the whole of the next century⁴⁸.

En efecto, los primeros instrumentos de Alessandro Gagliano revelan una idiosincrática confluencia del modo de hacer en el Tirol y en Italia, acaso por el influjo en Nápoles de algún artesano procedente de Füssen o de alguna otra localidad germánica. Otros *liutai* afincados en Nápoles durante el siglo XVIII, aparte de Georg Bairhoff (Füssen, 1712-Nápoles, 1763)) y de Tommaso Eberle (1727-h.1792), natural de Vils (a las puertas de Füssen, hoy en el Tirol), ambos alumnos de los Gagliano, fueron el bohemio Matthias Poppeller (Plann, h.1671-17??), Hans Germiller (1653-1727), Joseph Joachim Edlinger (1693-1748), Magnus IV Lang (1703-1749?), Benedikt Tentzel (1717) y Hans Mann (1710-1750), cuya labor se desconoce casi absolutamente. En el capítulo que cierra el libro que comentamos, su autor resalta el hecho de que, tras la grave epidemia de peste de 1656, en la capital del Virreinato de Nápoles, la lutería sufrió un tremendo revés y que los constructores transalpinos activos en la ciudad, como Matthias Poppeller, transparentaban ya un patrón constructivo fusionado con el propio de los artesanos autóctonos.

Esta comunidad alemana, de origen predominantemente bávaro, y, por consiguiente, de confesión católica, se integró con gran provecho individual y colectivo en el contexto socio-económico, cultural y religioso del Nápoles moderno. El centro espiritual principal de la misma lo constituyó la iglesia de *Santa Maria dell’ Anima*, en via Sedile di Porto, con su respectiva y homónima *confraternita* o cofradía, que fue demolida en el transcurso del *Risanamento*, para dar paso, en 1900, a la actual iglesia nacional, de igual denominación, de la comunidad católica de lengua alemana residente en Nápoles, en Via del Parco Margherita (histórico Rione Amedeo), dentro del *quartiere* Chiaia, en el que notables *liutai* napolitanos, como Pietro Fabricatore, Pasquale Vincaccia o Pietro Valenzano, tenían abiertas sus *botteghe* artesanales. Tal vez un anónimo miembro de ella dejó su impronta cristiana en el *cartiglio* que fragmentaria y oscuramente resiste aún bien fijado en el fondo del instrumento. No sería ilógico pensar, por consiguiente, que algún *liutaio* o *Geigenbauer* de origen germánico domiciliado en Nápoles, presumiblemente Matthia Popella (nombre y apellido que se intuyen en la etiqueta) (Fig. 1), bajo la influen-

47 A la espera de un estudio biográfico más profundo de Alessandro Gagliano, lo más probable es que su vida se extendiera entre los años 1665 y 1735.

48 “The gain in Spain: German makers in Naples”, *The Strad*, London, January, 2020.

cia del estilo artesanal del sur de Alemania, pero sirviéndose también de la tradición italiana, fuera el autor del violín que acabo de presentar.

El anónimo maestro del violín que aquí se describe pudo haber seguido una trayectoria semejante a la de David Tecchler, antes de llegar a Roma, donde terminaría creando escuela. Éste había nacido en Augsburgo (Baviera) en torno al año 1666. John Dilworth supone que aquí comenzaría su instrucción como *Geigenmacher* (lutier) para continuar su carrera en la capital de los Estados Pontificios desde finales del siglo XVII⁴⁹, siendo por tanto contemporáneo de Matthias Poppeller, quien por esa época a su vez arribaría a Nápoles procedente de su tierra natal.

Philipp Blom se ha adentrado con amenidad, gran imaginación y acierto en las circunstancias existenciales de esta clase de inmigrantes alemanes, modestos artesanos que hubieron de cambiar de vida lejos de sus lugares de origen, adaptándose a las nuevas condiciones profesionales y sociales de las áreas de destino. Prácticamente nada se conoce de ellos: vagas referencias en documentos oficiales y ni siquiera hay certeza en la atribución de sus instrumentos. “No disponemos más que de nombres y fechas en un trozo de papel: algún garabato trazado con tinta es todo lo que resta de sus biografías”. Y concluye con notable aprovechamiento historiográfico:

“Gli artigiani attivi nelle varie città e regioni adottavano procedimenti diversi, si avvicinavano in modi determinati alla fabbricazione di strumenti, avevano preferenze estetiche individuali, ideali specifici, sagome e modelli di bottega. Naturalmente non mancavano le ibridazioni, come appunto nel caso degli artigiani tedeschi attivi all'estero, che giungevano in Italia con un certo repertorio di tecniche e poi finivano per adeguarsi allo stile del posto. Sta di fatto, però, che ciascun luogo e ciascuna scuola ha dato vita a un'immagine caratteristica e possiede una fisionomia riconoscibile. Spesso i maestri più grandi hanno sviluppato forme originali per poi venire imitati, copiati, contraffatti e perfezionati un po' ovunque”⁵⁰.

Acerca de Matthias Poppeller o Popella muy poco se sabe. Jalovec se limita a decir: “Popella. Naples. 17th Century. Little known master”⁵¹. James M. Fleming, en 1892, lo caracterizó solo como “an Italian cello maker of the 17th century”⁵². René Vannes, sin adjudicar un nombre, al igual que los dos precedentes, le dedica escasamente cinco líneas, basándose en una escueta

49 DILWORTH, John, “David Tecchler”, *Brompton's*. Published Thursday, 16th January 2014. <https://www.bromptons.co/reference/articles/details/david-tecchler.html>

50 BLOM, Philipp, *Un viaggio italiano: storia di una passione nell'Europa del Settecento*, Venezia, Marsilio Editori, 2020, pp. 104-105.

51 JALOVEC, Karel, *Houslaři. Itálie...*, p. 367.

52 FLEMING, James M., *The Fiddle Fancier's Guide: a Manual of Information Regarding Violins, Violas, Brasses and Bows of Classical and Modern Times*, London, Haynes, Foucher & Co., 1892, p. 200.

señalación de J. F. Schubert (*Musikalisches Conservation Lexicon*), en Valdrighi y en Lütgendorff. Él cree que se trata de un miembro de la familia Pöpel o Poepel, identificada con imprecisión, y activa en las localidades bávaras de Bruck y Neukirchen en los últimos decenios del siglo XVII⁵³. Schubert presenta a Popella como “un antiguo y destacado fabricante de violines (*Geigenmacher*)”, asociando el apellido también a otra clase de oficios⁵⁴.

Luigi Francesco Valdrighi⁵⁵ se apoya en Justus Johann Friedrich Dotzauer, intérprete y compositor de la Escuela de Dresde, quien afirma de él, en su famoso método de violonchelo (*Violoncell-Schule*, Mainz, 1832), haber sido “uno de los mejores constructores de violonchelos del siglo XVII”⁵⁶. Por su parte, William Henley añade que el apellido “Popella” deriva de la italianización de Pöpel y que es conocido por haber fabricado violonchelos en Neukirchen durante el siglo XVII⁵⁷. Pero, en otra de sus entradas, cita a Matthia Pappella, de quien señala haber trabajado en Nápoles entre 1700 y 1720, y sentirse “orgulloso de ser alemán” al hacer imprimir en sus etiquetas el apelativo “Tedesco o Todesco” a continuación del nombre y el apellido, y que construyó algunos violonchelos “fina y bellamente acabados”⁵⁸.

Friedrich Niederheitmann (1877), Giovanni de Piccolellis (1885)⁵⁹, Antoine Vidal (1889), George Hart (1895) y Cecie Stainer (1896)⁶⁰ lo ignoran, al igual que otros muchos. Ni siquiera Luisa Cervelli lo incluye en su amplia relación de *liutai* alemanes, en Italia, durante los siglos XVI al XVIII⁶¹. Hay

53 VANNES, René, *Dictionnaire universel...*, pp. 283 y 285. Lütgendorff refiere la existencia de cuatro artesanos Pöpel o Popel (también Böpel o Bopel): Johann Adam (Bruck, 1664), Johann Adam (Mark-Neukirchen, 1677), Johann Gottfried (Mark-Neukirchen, 1678) y Johann Gottlieb (Mark-Neukirchen, 1690). LÜTGENDORFF, Willibald, *Die Geigen und Lauten-Macher...*, p. 500. Señala que probablemente los dos primeros fueran la misma persona, y lo propio sostiene respecto de los dos últimos. John Dilworth sitúa a las familias Pöpel y Placht en Schönbach, hoy en la República Checa, y con métodos de trabajo diferentes a los de las escuelas del Tirol. DILWORTH, John, “300 years of German violin makers”, *AMATI auctions*, <https://amati.com/en/makers-archive/article-page3>

54 “Popella”, en LÜTGENDORFF, Willibald, *Geigen und Lauten-Macher...*, p. 503.

55 VALDRIGHI, Luigi Francesco, *Nomocheliurgografia antica e moderna ossia Elenco di fabbricatori di strumenti armonici con note esplicative e documenti estratti dall'Archivio di Stato in Modena*, Modena, Coi tipi della Società Tipografica, 1884.

56 Tomo la referencia de VANNES, René, *Dictionnaire universel...*, p. 285.

57 HENLEY, William, *Universal dictionary of violin...*, p. 920.

58 HENLEY, William, *Universal dictionary of violin...*, p. 865. Concretamente menciona la etiqueta siguiente: “Matthia Papella Tedesco/Neapolis fecit 1709”.

59 PICCOLELLIS, Giovanni de, *Liutai antichi e moderni. Note criticobiografiche*, Firenze, Tipi dei successori Le Monnier, 1885.

60 STAINER, Cecie, *A dictionary of violin makers*, London, Novello and Company Limited, 1896.

61 CERVELLI, Luisa, “Brevi note sui liutai tedeschi attivi in Italia dal secolo XVI al XVIII”.

que esperar al estudio de Ernesto de Angelis para situarlo a finales del *Seicento* e inicios del *Settecento*, con su nombre completo, destacándose que se trata de un “constructor de óptimos instrumentos de arco” de origen bávaro y del que pocos ejemplares han llegado a nuestros días, entre los cuales, un “espléndido violonchelo”⁶².

Más recientemente, Luigi Sisto ha aportado nuevos y sustanciales datos biográficos acerca de Mathias Poppeller. Afirma de él ser de origen bohemio y haber llegado a Nápoles en el año 1685, proveniente de Plann, estableciéndose en la *strada di Santa Brigida*. A comienzos de 1700 contraería matrimonio con la napolitana Anna Margherita Rosa Riccio, fallecida en 1709, significándose por esos años como *liutai* restaurador de violas y violines al servicio del *Conservatorio di Santa Maria di Loreto*, y manteniendo relaciones de colaboración con numerosos *liutai* napolitanos entonces activos, y, principalmente, con Alessandro Gagliano. “Le relazioni tra i due trovano manifesta attestazione stilistica nelle tipologie costruttive proprie del nostro. Gli esemplari superstiti, alcuni inediti, rinvenuti in collezioni private, ostentano marcatamente l’ormai consapevole fusione tra le caratteristiche della sua liuteria e le più tipiche connotazioni della liuteria dei Gagliano”⁶³.

En apoyo de esa doble presencia de elementos de la escuela alemana y de la italiana, en la obra de Poppeller, Luigi Sisto nos muestra ilustraciones fotográficas de dos instrumentos del autor germano: un violonchelo de la colección privada Giacinto Caramia, datado en el año 1697, acaso el ya citado por Ernesto de Angelis, y un violín de 1708, perteneciente a un coleccionista de los Estados Unidos⁶⁴, hoy propiedad del Chimei Museum (Tainan). El primero, ciertamente, es un instrumento de apariencia bien dispar de la del violín aquí expuesto, y con una etiqueta en su interior igualmente diversa⁶⁵. Sin embargo, sí puede alegarse cierto parecido con el violonchelo Matthia Popella (1705), de Marc Pasciucco, cedido generosamente al joven violonchelista Zlatomir Fung. Mas ello no es suficiente razón para descartar una

Analecta Musicologica, V (1968), pp. 299-337.

62 DE ANGELIS, Ernesto, *La liuteria...*, p. 51.

63 “Mathias Poppeller e la liuteria ad arco a Napoli tra Sei e Settecento”; SISTO, Luigi, *I liutai tedeschi a Napoli tra Cinque e Seicento. Storia di una migrazione in senso contrario*, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010, pp. 126-127. En la documentación napolitana de la época, Matthias Poppeller es citado como *chitarraro* o *Lautenmacher*.

64 SISTO, Luigi, *I liutai tedeschi...*, pp. 144 y 161.

65 Reza así: “Mathia Poppeller Todefco Neap. fecit 1697”. En documento manuscrito conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Nápoles y dado a la luz por Luigi Sisto, aparece la siguiente firma: “Mattia Boppella”, quizás relacionado con los Popel o Böpel anteriormente citados, de origen germánico. Reproducción fotográfica de la misma en “The gain in Spain: German makers in Naples”, *The Strad*, London, January 2020.

hipotética adjudicación del violín a Popella; porque este maestro germánico acaso también hubiera decidido hacer instrumentos, en Nápoles, más próximos a los de la escuela de la que procedía, que a los de la clásica italiana, de la cual también se beneficia, por lo menos desde el punto de vista técnico-constructivo. No sería el único lutier que a lo largo de su carrera adoptase estilos variados huyendo de una homogeneidad por lo general inexistente en la obra de cualquier artista o artesano.

Tal fue el caso de Gofredo Cappa (1644-1717), de la escuela turinesa, quien inicialmente emprendió su obra bajo la indudable influencia de las escuelas de Füssen, holandesa y flamenca, para terminar adoptando el método cremonés; o el de Matteo Goffriller (h. 1659-1742), contemporáneo de Matthias Poppeller, sometido a múltiples influencias, quien procedente de Brixen (Bressanone), al sur del Tirol, llegaría a Venecia en 1685 para ingresar en el taller del maestro Martin Kaiser y fundar propiamente la escuela clásica de Venecia. Un alumno suyo, Domenico Montagnana (1687-1750), es presentado como ejemplo de autor de compleja evolución cronológica en su estilo, al haberse decantado por patrones y modelos contrapuestos. Y Francesco Gobetti (1675-1723), formado en esta misma ciudad, hizo instrumentos bajo el estilo clásico italiano del momento, pero algunos también a partir de un modelo germánico del que se sirvieron asimismo Montagnana y Carlo Tononi. Y lo propio pudiera establecerse respecto de un número crecido de artesanos de origen transalpino llegados a Turín (Cattenar), Verona (Zanolli), Milán (Landolfi), Bolzano (Albani), Bolonia (Panzfelt), Roma (Platner) y otras tantas localidades de Italia.

Pudo incluso haberse dado la situación específica de que un músico de la comunidad germánica de Nápoles le demandase, dadas sus preferencias personales, un ejemplar de tales características, en una época, además, en que los violines alemanes de Stainer, o de quienes le imitaban, gozaban de un prestigio a veces superior al de los clásicos italianos⁶⁶. Si así hubiera sido, estaríamos ante el hallazgo extraordinario de un violín particular y desconocido del maestro Matthias Poppeller en su etapa napolitana. Cuestión, en todo caso, muy difícil de resolver, a no ser que por fortuna aparezcan nuevos instrumentos llamados a despejar dudas y a cubrir las enormes lagunas existentes acerca de la obra y la biografía de este autor.

En realidad, el único violín hoy registrado perteneciente a la *bottega* de este *liutaio* de origen germánico figura en la excelente colección de instrumentos musicales del Chimei Museum, con sede en la ciudad de Tainan (Tai-

66 Guido Olivieri, basándose principalmente en un inventario de instrumentos pertenecientes al primer violinista de la Real Capilla de Nápoles, Pietro Marchitelli, en el año 1707, sugiere que los más sobresalientes violinistas de entonces preferían los violines de la escuela de Cremona y, en general, los del norte de Italia; OLIVIERI, Guido, "The Gaglianos: Two Centuries of...", p. 367.

wan). Data del año 1708, según consta en su etiqueta, semejante a las tres anteriormente citadas de 1697, 1705 y 1709, pero no enteramente coincidente⁶⁷, y ha sido certificado como original por el acreditado lutier e investigador, experto en lutería italiana, Eric Blot. Conviene centrarse en la información proporcionada sobre su autor y el propio instrumento por parte de esta institución cultural, aunque no se mencionan las fuentes documentales. Lo más llamativo y novedoso es la afirmación de que Alessandro Gagliano fue alumno de Mattia Poppella, y que éste, “autor desconocido del siglo XVIII”, descendiente de la familia Popel de *Geigenbauer* alemanes y del que se ignora el año de su nacimiento y el de su defunción, puede ser considerado el iniciador de la escuela napolitana. Como rasgo característico de sus instrumentos, se destaca la técnica de imprimación y el uso de un barniz generalmente de color amarillo tierra o amarillo dorado.

En lo que respecta al violín mencionado, a partir de la valoración efectuada por Eric Blot, se resalta su etiqueta original, su procedencia napolitana, la inexistencia de un documento que verifique la genealogía de su autor, el hecho significativo de ser propiamente el primer violín que perdura de la escuela napolitana y su enorme trascendencia en el “sistema de la lutería de Nápoles”. El fondo es de una pieza de “bellísima madera de arce duro”, procedente de la región *abruzzese*, y la curvatura, la cabeza y las *efes* siguen el diseño de David Tecchler, afinado en Roma, “pero los detalles están llenos de un toque personal”. El arco es más cuadrado y la tabla armónica presenta una acanaladura más profunda con arreglo al estilo de la escuela alemana⁶⁸.

La longitud del cuerpo es de 354 mm, la misma que la del violín aquí analizado, y coinciden asimismo en el diseño de las *efes* y en el llamativo alejamiento entre los agujeros superiores (47 mm) (Figs. 29-32), pero hay divergencias en la anchura de todas las secciones, menor en el instrumento del Chimei Museum, particularmente en la cintura o área central (108,2 mm y 119 mm, respectivamente). La altura de los aros superior e inferior es similar, al igual que la concepción de las bóvedas, algo más elevadas en el conservado en el país asiático (Figs. 33 y 35); la propensión al rectángulo se percibe en ambos (mayor en el que aquí se presenta) y hay cierta similitud en las puntas y los surcos de la tabla armónica y del fondo. Parece igualmente haber semejanza en el barniz empleado, compuesto de una capa superior de color rojo oscuro, en su mayor parte alterada o desaparecida, sobre un suelo marrón

67 “Mattia Poppella Todefco/ fece. Napoli 1708”.

68 Información del archivo digital del Chimei Museum; <http://cm2.chimeimuseum.org/tw/entryMaker.aspx?id=PE0974> y <http://cm2.chimeimuseum.org/tw/entry.aspx?id=Ita0126>. Véase, asimismo, ZHONG DAI TING, “奇美博物馆收藏的中意大利拿坡里 (Napoli) 学派 1700-1800年的经典提琴作品” (“Obras de violín clásico de la Escuela de Nápoles desde 1700 hasta 1800 conservadas en el Museo Chimei”); https://www.sohu.com/a/342277458_99902358



Figs. 27 y 28. Barnizado del violín estudiado y del Matthias Poppeller de 1708

dorado o amarillo, que ha terminado por prevalecer, según se deduce de la fotografía de la tabla armónica expuesta por Luigi Sisto (Figs. 27 y 28).

Sin embargo, el clavijero y la voluta ofrecen diferencias bien notables, al ser de paredes menos altas y de un refinamiento superior el violín certificado por Eric Blot, como puede apreciarse en las fotografías adjuntas (Figs. 34 y 36). También discrepan en la distancia entre las puntas superior e inferior de ambos lados. Con todo, no sería deseable de manera categórica una misma autoría para ambos instrumentos: el primero más nítidamente alemán y el segundo, sin dejar de reivindicar el modo de hacer transalpino, con elementos también propios del estilo italiano, en una hibridación llamada a tener una evidente repercusión en el desarrollo posterior de la escuela clásica napolitana. En cualquier caso, la inexistencia de otros ejemplares de referencia impide llegar a conclusiones firmes sobre la evolución estilística del maestro *Geigenbauer* Matthias Poppella desde el inicio de su formación más allá de los Alpes, a partir de mediados del *Seicento*, hasta la conclusión de su obra artesanal en torno al segundo decenio del *Settecento*.

4. CARACTERÍSTICAS SONORAS DEL INSTRUMENTO

Es de advertir que si, tras la detallada descripción que precede a este último apartado, el instrumento que analizamos no poseyera la más elemental virtud acústica, hubiera carecido de sentido el dedicarle un mínimo esfuerzo de investigación histórica. Sin embargo, las características que definen el mercado de violines, desenvuelto con enorme intensidad cuando menos a partir del siglo XIX hasta hoy en día, son el exponente claro de que, por encima de la sonoridad, han prevalecido otros criterios distantes del arte musical.

En fecha ya lejana de 1895, George Hart, tal vez con algo de exageración, expresaba que, en los viejos tiempos de los artesanos de Brescia y Cremona, la única consideración reconocida era la cualidad tonal de los instrumentos: "The violin had not then taken its place among curiosities. So, the tone was once the only value considered, presumably because the instrument was originally made to satisfy the requirements of players and not the curios-



Figs. 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 y 36. Imágenes comparativas del frente y el reverso, de la vista lateral y la cabeza de un violín de Mattia Poppella –Nápoles, 1708–, y del violín objeto de estudio en el presente artículo. Fotografías del primero, Chimei Museum de Tainan (Taiwán)

ity-hunting instinct of collectors”⁶⁹. Más adelante, en 1916, Hidalgo Moya daría una atención especial y desenvoltura a esta cuestión en *Violin tone and violin makers*, al insistir en que el punto de vista de la mayor parte de cuantos se aproximaban al mundo del violín lo hacían bajo la perspectiva exclusiva del conocedor o del coleccionista, y no del intérprete⁷⁰. Acaso hoy no pueda afirmarse lo mismo con igual rotundidad, pero cierto es que no sólo los catálogos de instrumentos de las más importantes firmas comerciales, sino incluso las monografías y las revistas entregadas al vasto campo de la lutería siguen adoleciendo de un olvido bastante general sobre las cualidades acústicas de los instrumentos.

Es un hecho bien asumido que cada violín ofrece una personalidad propia y desigual a las demás. Esto es apreciado especialmente por el intérprete cuando se somete a la prueba de tocar un instrumento a continuación de otro, y no sólo en un único espacio, sino en diversos, porque las condiciones acústicas son muy variables en función del lugar donde se ejecuta. El violín es un ser de temperamento muy caprichoso: puede ofrecer resistencia en

69 Citado por MOYA, Hidalgo, *Violin tone and violin makers*, London, Chatto & Windus, 1916, p. 2; disponible: <https://archive.org/details/violintoneviolin00moyauoft>

70 MOYA, Hidalgo, *Violin tone and violin...*, “Introduction”, p. IX.

la proximidad, mostrándose con discreción al oyente, y, sin embargo, distinguirse en la distancia por una capacidad óptima de proyección sonora. Añádase a ello una particular sensibilidad a los cambios de temperatura y de humedad dada la naturaleza higroscópica de la madera, rindiendo de manera distinta incluso en un corto plazo de tiempo, y la frecuencia con que permanece activo, pues es sabido que un instrumento de cuerda frotada que no se haga vibrar terminará por adormecerse en sus facultades sonoras, logrando solo despertar en las manos de un avezado concertista tras un periodo de rehabilitación acústica.

La calidad tonal de un violín, por otro lado, tal y como es concebida hoy en día, no constituye un fenómeno unívoco e incontrovertible. Se trata de una cuestión que depende de gustos y criterios bien diferentes, lo cual no significa que hayamos de prescindir de elementos comunes de percepción, a los cuales voy a referirme a continuación. Mas antes conviene reiterar que instrumentos antiguos como éste, ya con varios siglos de vida, fueron concebidos en un contexto estético y musical muy distinto del actual. Se ha insistido bastante en el hecho de la modernización o conjunto de alteraciones introducidas en el violín u otros instrumentos de la misma familia para acomodarlos a unos requerimientos siempre en constante evolución.

Nunca sabremos con exactitud qué clase de prestaciones sonoras pudo exhibir este violín en el momento de su creación, ni siquiera haciéndolo retornar a las condiciones formales propias del Barroco en cuanto al mango, el diapasón, el puente y el cordal –en absoluto unívocas–, y utilizando cuerdas de tripa supuestamente originales, como las que entonces se producían en Italia o en Alemania, de las cuales desconocemos su tensión, afinándolas en uno de los diversos tonos acostumbrados en los siglos XVII y XVIII, y frotándolas con un arco de aquella época⁷¹, aparte de liberar al instrumento de la mentonera y la almohadilla, inexistentes entonces. Porque, además, el barniz no resulta ser ya el mismo en su integridad, y la materia prima básica en su elaboración –el abeto y el arce– sigue viva, condicionada por el medio ambiental, y sometida a una lenta transformación celular que sin duda alguna repercute en su propia sonoridad. Tal vez debido a ello tengan razón quienes, a la hora de definir o concretar la naturaleza acústica de estos antiguos y envejecidos instrumentos, hablan de un “sonido maduro”. Añádase que el sonido del violín no nace

71 En breve síntesis, durante el siglo XVIII convivieron un arco “corto”, al menos hasta mediados de siglo, de vara recta y curvada hacia el exterior en tensión; un arco “largo”, que posibilitaba una mayor agilidad y brillantez del sonido, usado hasta finales de la centuria, y, desde 1770, un arco de “transición” o “clásico”, a veces con la curva incrementada hacia el interior, que prevaleció hasta los primeros decenios del siglo XIX en que se impuso el arco “moderno” ideado por François Tourte. Todos ellos proporcionaban cualidades sonoras distintas; BOYDEN, David D., “The Violin bow in the 18th century”, *Early Music*, vol. 8/2, (1980), pp. 199-212. De importancia, asimismo, la calidad de las cerdas y la resina aplicada.

de un modo determinado y genéticamente inmutable, pues depende de los ajustes que en él se efectúen y, lógicamente, de la técnica interpretativa del músico ejecutante, siempre a partir de la virtualidad sonora del instrumento, que a su vez deriva de la artesanal maestría de su autor.

Así que la naturaleza del puente y su colocación sobre la tabla armónica, a lo largo de una línea más o menos cercana al alma, son factores decisivos de la cualidad tonal del instrumento. Por otro lado, es igualmente resolutoria la ubicación del alma entre ambas tablas, operando como un verdadero regulador acústico. Una fracción de milímetro en la colocación del alma y del puente puede marcar la diferencia. No en vano este insignificante poste de abeto, hoy algo más grueso que durante el Barroco, recibe el nombre de "alma" en Italia, Francia y España, "sintonizador" (*stimmstock*) o "voz" en alemán y *soundpost* en inglés. Y tampoco hay reglas fijas acerca del particular: "No se puede sostener un criterio homogéneo sobre la posición del alma en todos los instrumentos", exponía George Hart a finales del siglo XIX; "como hemos comentado antes en relación a la barra armónica, las variaciones en el grosor, contorno, modelo, etc. del violín son tan frecuentes que desafían la identidad de tratamiento; se ha buscado la uniformidad, pero sin éxito"⁷².

La puesta a punto del violín analizado ha sido llevada a cabo de manera idónea por Tatiana Scalercio, calificada *liutaia* romana. Más antes de describir las características sonoras resultantes, veamos qué es lo que realmente distancia desde el punto de vista acústico a los mejores violines de los demás, según Michael Darnton, quien ha podido tener en sus manos una buena representación de los pertenecientes al periodo clásico de Cremona, únicos a su juicio con una sonoridad verdaderamente excepcional.

Responden al instante: cada nota comienza de forma neta e inmediata, sin ruidos ni asperezas; en los pasajes rápidos cada una de éstas alcanza su propia individualidad, con claridad y limpieza, dejando de sonar y no mezclándose con las demás notas. Es difícil o casi imposible hacer un mal ataque, lo cual facilita la labor del intérprete, ahorrándole energía. Carece de disonancias y los armónicos obran suavemente en sintonía, sin nada sucio o extraño, atrapando la atención del oyente. Gran presencia del sonido, dominando el escenario, incluso frente a otros instrumentos en principio más poderosos, y de tal modo que dificulta el saber la exacta ubicación del violín, como si el sonido no viniera de ningún lugar en particular. Dinámica, belleza y rico colorido del timbre asociado a una pureza tonal particularmente envolvente, sutil, equilibrada y difícil de caracterizar. "He escuchado muchos violines agradables, pero nunca escuché un violín que no fuera cremonés con tales prestaciones", concluye aquél. Otros elementos constituyentes de

72 HART, George, *The violin. Its famous makers and their imitators*, [S.l., s.n.], 188-?; p. 9.

un violín óptimo son la riqueza de armónicos altos en todo el registro, un timbre uniforme y volumen balanceado en todas sus partes; el *sustain* o continuidad de respuesta; una resonancia que parece adentrarse en el propio cuerpo del intérprete; la comodidad en el toque logrando que el músico se relaje y llegue incluso a olvidarse del instrumento para centrarse nada más en la libre expresión musical⁷³.

Diagnosticar en qué medida el violín aquí estudiado se aproxima a las cualidades tonales que acabo de relatar no es un asunto sencillo. Una dificultad proviene del hecho de que, siendo forzosa su ejecución a una distancia insignificante respecto del oído, compromete o disminuye la posibilidad de llegar a una justa perspectiva de evaluación. Siempre he preferido apreciar la sonoridad del violín a través de otros músicos, acercándome y alejándome de ellos, y alternando los espacios donde el sonido es emitido, con el fin de hacerme una idea más panorámica y objetiva del mismo.

Este violín se distingue por un sonido brillante y claro, en todo el registro, y de intensidad entre media y alta, quizás más apto para la música de cámara o de acompañamiento orquestal que para una ejecución de solista, tal y como ésta se concibe en el presente. El hecho de sobresalir por una anchura superior a la común proporciona, en el corazón del instrumento, una mayor superficie vibratoria de la madera, lo cual tal vez acentúe su volumen sonoro. La respuesta es inmediata y se identifica por una buena proyección acústica, como consecuencia de lo anterior y de albergar bóvedas no altas, y no obstante la amplitud y la hondura de los surcos, que seguramente afectan también, pero con probabilidad en sentido opuesto, al área de vibración de la tabla armónica.

En todo caso, tal conformación parece no consentir el poder y la profundidad de los violines de curvatura baja que terminaron por imponerse obedeciendo al patrón plano de Stradivari, seguramente bajo la parcial influencia de algunos instrumentos de la escuela de Brescia. Si el intérprete optase por una sonoridad algo oscura y cálida, particularmente en los graves, en mi criterio debería montar el violín con un juego de cuerdas de tripa entorchada, de tensión media⁷⁴, con el que favorecer esta clase de emisión. Es tesis

73 MARTIN SWAN VIOLINS, "Criteria for Violin Tone Evaluations", <https://www.martinswanviolins.com/tonal-evaluation-violins/>

74 En el siglo XVIII las cuatro cuerdas del violín estaban hechas de tripa, normalmente de cordero. Su grosor y la presión que ejercían es objeto hoy de un gran debate (POLLENS, Stewart, "Alcune convinzioni errate..."). Sólo la cuarta (Sol), desde mediados de la centuria anterior, empezó a revestirse de un fino hilo metálico de plata o de cobre, plateado o no, mediante el cual se lograba acentuar los sonidos más graves. Lo propio se hizo, en Francia, con la tercera (Re) a partir del *Settecento*. Esta situación no cambió sustancialmente hasta comienzos del siglo XX, en que la *prima* (Mi) pudo fabricarse de acero, la segunda continuar siendo solo de tripa o bien ser entorchada, y la tercera y la cuarta revestirse de aluminio. Hoy en día se presentan opciones sumamente variadas con resultados igualmente diversos en cuanto al sonido.

aceptada que un violín con curvaturas más altas que las de este instrumento resulta más apto para la producción de sonidos y colores cálidos, tal y como la interpretación barroca historicista de hoy en día generalmente demanda.

Estamos llegando al final de este ya extenso relato y no puede faltar una última consideración. Acerca de un violín ya secular como el presente pueden contemplarse una gran variedad de elementos, de orden estético y formal, específicos del arte de la lutería, como los que anteceden. Hay más allá, sin embargo, una dimensión oculta, dotada incluso de un halo de misterio indescifrable la mayoría de las veces, porque sólo a los instrumentos más célebres les es concedido el honor de una trayectoria existencial reconocible. Me refiero a su *intrahistoria*, consistente en las vicisitudes de todo tipo que ha debido atravesar al paso de un tiempo tan dilatado, las cuales forman parte de nuestra imaginación en el tiempo actual. Tales vicisitudes podrían dar lugar a todo un ensayo en la estela del elaborado por Philipp Blom, antes citado. Me congratulo de que una revista universitaria como la presente, al hacer posible la publicación de este breve estudio, contribuya a la justa y necesaria estima de un patrimonio histórico irrenunciable –la lutería–, que debería recibir una mayor atención e impulso por parte de las autoridades culturales del país. ¿Cómo? A través de la promoción de estudios de investigación organológica y la creación de museos de instrumentos musicales, enriqueciéndolos continuamente mediante la adquisición de ejemplares históricos de la escuela española y de otras ajenas, condenados muchos de ellos a integrarse en colecciones de instituciones y fundaciones foráneas.

BIBLIOGRAFÍA

- ADELMANN, Olga, *Die Alemannische Schule. Archaischer Geigenbau des 17. Jahrhunderts im südlichen Schwarzwald und in der Schweiz*, Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz, 1990.
- BACCIAGALUPPI, Giulia Giovanni y MELLACE, Raffaele (eds.), *Giuseppe Sigismondo. Apoteosi della Musica del Regno di Napoli*, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2016; disponible: <http://www.sedm.it/sedm/it/component/virtuemart/saggi/apoteosi-detail.html?Itemid=0>
- BAGATELLA, Antonio, *Regole per la costruzione de' violini viole, violoncelli e violini; memoria presentata all' Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova al concorso del premio dell'arti dell'anno MDCCLXXXII*, Padova, A spese dell' Accademia, 1786; reproducción facsimilar, Padova, Edizione Zanibon, s.f.; disponible parcialmente: <https://www.loc.gov/item/09006421/>
- BLOM, Philipp, *Un viaggio italiano: storia di una passione nell'Europa del Settecento*, Venezia, Marsilio Editori, 2020.
- BLOT, Eric, *Liutai in Brescia 1520-1724*, Cremona, Eric Blot Edizione, 2008.
- BONSEY, David, "Advice from an Expert Violin Appraiser: How to Identify an Original Violin Label", post 2011; disponible: <https://www.skinnerinc.com/news/>

- blog/violin-appraiser-how-to-identify-violin-label/
- BOYDEN, David D., "The Violin bow in the 18th century", *Early Music*, vol. 8/2, (1980), pp. 199-212; <https://doi.org/10.1093/earlyj/8.2.199>
- CERVELLI, Luisa, "Brevi note sui liutai tedeschi attivi in Italia dal secolo XVI al XVI-II", *Analecta Musicologica*, V (1968), pp. 299-337.
- CHIESA, Carlo, "Giuseppe Guarneri del Gesù, violino 'Panette' 1737", *Archi Magazine*, 27 (gennaio-febbraio 2011); disponible: <https://www.archi-magazine.it/articoli.php?art=80>
- DE ANGELIS, Ernesto, *La liuteria ad arco a Napoli dal XVII secolo ai nostri giorni*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2009.
- DI GIAMMARIA, Paola, *Spirito Santo dei Napoletani*, Roma, Palombi Editori, 2017 (segunda edicióne aggiornata).
- DI STEFANO, Giovanni Paolo; GIULIANO, Selima Giorgia y PROTO, Sandra (eds.), *Strumenti musicali in Sicilia*, Palermo, Cricd-Regione Siciliana, 2013.
- ELSTE, Martin; FONTANA, Eszter y KOSTER, John (eds.), *Regional traditions in instrument making. Challenges to the Museum Community*, Leipzig/Halle (Saale), CIMCIM Publication, 1999; disponible: http://cimcim.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/7/2019/01/Publication_No._4_1999_Regional_Traditions_in_Musical_Instrument_Making.pdf
- FLEMING, James M., *The Fiddle Fancier's Guide: a Manual of Information Regarding Violins, Violas, Brasses and Bows of Classical and Modern Times*, London, Haynes, Foucher & Co., 1892.
- FOCHT, Joseph; MARTIUS, Klaus y RIEDMILLER, Thomas, *La liuteria di Füssen. Un'eredità per l'Europa*, Lipsia, Friedrich Hofmeister, 2019 (edición italiana).
- FORNEY, Kristine K. y SMITH, Jeremy L., *Sleuthing the muse: essays in honor of William Prizer*, Hilsdale N. Y., Pendragon Press, 2012.
- GALGANI, Fabio, *Gli strumenti musicali nella Maestà di Ambrogio Lorenzetti a Massa Marittima. Analisi storica e ricostruzione*, Massa Marittima, Centro Studi Storici "A. Gabrielli", 2000.
- HART, George, *The violin. Its famous makers and their imitators*, [S.l., s.n.], 188-?; disponible: <https://archive.org/details/violinitsfamousm00hartiala/page/8/mode/2up>
- HAWEIS, H. R., *Old violins and violin lore*, London, William Reeves, [1893?]; disponible: <https://archive.org/details/oldviolinsviolin00haweuoft>
- HAWKINS, Sir John, *A general history of the science and practice of music*, London, T. Payne and Son, 1776, 5 vols; disponible: <https://archive.org/details/generalhistoryof04hawk/page/344/mode/2up>
- HENLEY, William, *Universal dictionary of violin and bow makers*, Rochester, Staples Printers Rochester Limited, 1973 (reimpresión de 1997).
- JALOVEC, Karel, *Houslaři. Itálie - Violin-makers. Italy*, Praha, Nákl. vlastním - Orbis, 1948.
- LÜTGENDORFF, Willibald, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt, Verlag von Heinrich Keller, 1904; disponible: <https://archive.org/details/diegeigenundlau00vongoog>; ed. 1922: <https://archive.org/details/diegeigenundlaut02lt/page/n5/mode/2up>
- MOYA, Hidalgo, *Violin tone and violin makers*, London, Chatto & Windus, 1916; disponible: <https://archive.org/details/violintoneviolin00moyauoft>

- OTTERSTEDT, Annette, "Presenting a violin-making tradition in its historical context: *Die Alemannische Schule* - Second Edition of Olga Adelmann's Monograph", en ELSTE, Martin; FONTANA, Eszter y KOSTER, John (eds.), *Regional traditions in instrument making. Challenges to the Museum Community*, Leipzig/Halle (Saale), CIMCIM Publication, 1999, pp. 7-22; disponible: http://cimcim.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/7/2019/01/Publication_No._4_1999_Regional_Traditions_in_Musical_Instrument_Making.pdf
- PALATINO, Giovanni Battista, *Libro di M. Giovanbattista Palatino cittadino romano: nel qual s'insegna à scriuere*, Roma in Campo di Fiore, Antonio Blado asolano, 1548; disponible: <https://archive.org/details/librodimgiovanba00pala/page/n9/mode/2up>
- PEARCE, Joseph, *Violins and violin makers. Biographical dictionary of the great Italian artistes, their followers and imitators, to the present time. With essays on important subjects connected with the violin*, London, Longman and Co., 1866; disponible: <https://archive.org/details/violinsviolinmak00pear/page/n7/mode/2up>
- PELUZZI, Euro, *Tecnica costruttiva degli antichi liutai italiani*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1978.
- PICCOLELLIS, Giovanni de, *Liutai antichi e moderni. Note criticobiografiche*, Firenze, Tipi dei successori Le Monnier, 1885.
- POLLENS, Stewart, "Alcune convinzioni errate riguardo al violino barocco", *Performance Practice Review*, 14, 1 (2009), 12 pp.; disponible: https://www.academia.edu/19716564/S_Pollens_Alcune_convinzioni_errate_riguardo_al_Violino_Barocco
- RESTELLI, Alessandro, *La falsificazione di strumenti musicali. Un'indagine storico-critica*, Milano, Università degli studi di Milano, 2012-2013, Tesi di Dottorato; disponible: https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/233396/305355/phd_unimi_R09337.pdf
- SIMPSON, Christopher, *The division-violist: or an introduction to the playing upon a ground*, London, William Godbid, 1659, part. I, p. 1; disponible: <https://archive.org/details/divisionviolisto0000fait/page/n15/mode/2up> (ed. de 1667: *Chelys, minuritionum artificio exornata: sive, Minuritiones ad basin, etiam ex tempore modulandi ratio. In tres partes distributa. The division-viol, or, The art of playing ex tempore upon a ground*, London, W. Godbid for H. Brome, 1667; disponible: <https://archive.org/details/chelysminurition0000simp/page/n17/mode/2up>
- SISTO, Luigi, *I liutai tedeschi a Napoli tra Cinque e Seicento. Storia di una migrazione in senso contrario*, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010.
- STAINER, Cecie, *A dictionary of violin makers*, London, Novello and Company Limited, 1896; disponible: https://archive.org/details/dictionaryofviol00stai_0/mode/2up
- VALDRIGHI, Luigi Francesco, *Nomocheliurgografia antica e moderna ossia Elenco di fabbricatori di strumenti armonici con note esplicative e documenti estratti dall'Archivio di Stato in Modena*, Modena, Coi tipi della Società Tipografica, 1884.
- VANNES, René, *Dictionnaire universel des luthiers*, Bruxelles, Les Amis de la Musique, 1972.
- VIDAL, Antoine, *La lutherie et les luthiers*, Paris, Maison Quantin, 1889; disponible: <https://archive.org/details/lalutherieetlesl00vida>

Un fragmento de *scagliola* del siglo XVII en Borja (Zaragoza): estudio histórico-artístico y petrológico

A 17th century *scagliola* fragment in Borja (Zaragoza): a historical-artistic and petrological study

Rebeca CARRETERO CALVO Y Pilar LAPUENTE MERCADAL

Universidad de Zaragoza

Departamento de Historia del Arte e Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades. Facultad de Filosofía y Letras

Área de Petrología y Geoquímica del Departamento de Ciencias de la Tierra e Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades. Facultad de Ciencias

C/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 - Zaragoza

rcc@unizar.es / plapuent@unizar.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1754-1597> / <https://orcid.org/0000-0002-8321-2396>

Fecha de envío: 21/03/2020. Aceptado: 10/07/2020

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 121-152

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.04>

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



Resumen: Este artículo presenta el estudio histórico-artístico y las conclusiones del análisis petrológico del fragmento de *scagliola* de finales del siglo XVII custodiado en el Centro de Estudios Borjanos de la Institución “Fernando el Católico” y procedente de la iglesia de San Miguel de Borja (Zaragoza). En el texto se contextualiza la obra, se explica su técnica, se revelan los materiales que la conforman y se atribuye al artista veneciano Ambrosio Mariesque, activo en tierras aragonesas al menos entre 1688 y 1709.

Palabras clave: *scagliola*; técnica artística; petrología; siglo XVII.

Abstract: This article presents the historical-artistic study and the conclusions of the petrological analysis of the *scagliola* fragment of the late 17th century kept at the Centro de Estudios Borjanos of the Institution “Fernando el Católico” and from the church of San Miguel de Borja (Zaragoza, Spain). In this study the mentioned artwork is contextualized, its technique is explained and the materials that comprise it are revealed. Its authorship is attributed to the Venetian artist Ambrosio Mariesque, who worked in Aragon at least between 1688 and 1709.

Keywords: *scagliola*; artistic technique; petrology; 17th century.

1. INTRODUCCIÓN

Con motivo de la publicación de su sugerente *Jardín cerrado. Flora escondida en la Colegiata de Santa María de Borja* en 2001¹, el recordado Javier Delgado dio a conocer un pequeño fragmento de *scagliola* de 14 cm de largo por 8 cm de ancho y 3,7 cm de grosor (Fig. 1), conservado en el Centro de Estudios Borjanos de la Institución "Fernando el Católico" y procedente de la iglesia de San Miguel de Borja (Zaragoza)², hoy sede del Museo Arqueológico de la ciudad. El autor llevó a cabo un examen ocular de la pieza y la entregó a la Dra. Pilar Lapuente, petróloga de la Universidad de Zaragoza, para que la analizara científicamente.



Fig. 1. Fragmento de scagliola. Ambrosio Mariesque (atribuido). H. 1688. Procedente de la iglesia de San Miguel de Borja. Foto Rebeca Carretero

En 2002 la profesora Lapuente tomó una muestra realizando un corte en uno de los laterales del fragmento, la sometió a examen a través de distintas pruebas microscópicas y redactó un detallado informe que quedó inédito³. Ahora, en el transcurso de una investigación mayor acerca de la técnica artística de la *scagliola* en los antiguos territorios de la Corona de Aragón durante los siglos XVII y XVIII, presentamos el estudio histórico-artístico del vestigio, lo contextualizamos y aportamos su análisis petrológico con el

1 DELGADO, Javier, *Jardín cerrado. Flora escondida en la colegiata de Santa María de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos de la Institución "Fernando el Católico", 2001, pp. 81-119.

2 DELGADO, Javier, *Jardín cerrado...*, pp. 97-99.

3 Las autoras desean agradecer la colaboración del Servicio General de Apoyo a la Investigación SAI, Universidad de Zaragoza.



Fig. 2. *Frontal del altar mayor*. Ambrosio Mariesque. 1688. Colegiata de Santa María de Borja. Foto Jesús Criado



Fig. 3. *Detalle de la firma de Ambrosio Mariesque*. Frontal del altar mayor. Colegiata de Santa María de Borja. Foto Jesús Criado

objetivo de conocer con todo el detalle posible esta interesante técnica de origen italiano, sus fases de realización y los materiales empleados. De esta manera, abordamos el estudio de este resto artístico desde un punto de vista interdisciplinar.

Aunque fue un joven Manuel Gracia Rivas quien puso a buen recaudo este pequeño fragmento evitando su desaparición a comienzos de la década de 1960, sería Francisco Domínguez Pablo quien lo rescatara en el momento en el que estaba a punto de ser introducido en una hormigonera –junto con el resto de la obra a la que perteneció convertida en escombros– durante la demolición de la antigua iglesia de San Bartolomé de Borja, templo en el que, como explicaremos enseguida, se encontraba⁴.

⁴ Tal y como se narra en el blog del Centro de Estudios Borjanos de la Institución “Fernando el Católico” [consulta: 06/01/2020], disponible: <http://cesbor.blogspot.com/2018/11/una-pieza-que-retorna-al-centro.html>

Pese a que se trata de un vestigio de reducidas dimensiones, sus características han permitido ponerlo en relación con el magnífico frontal de altar del retablo mayor de la colegiata de Santa María de Borja (Fig. 2), firmado y fechado en la zona inferior de la propia obra con la inscripción *Ambrosius Mariesque./ Nazione Veneciana. Fecit. Ano. 1688* (Fig. 3)⁵.

2. CONTEXTO DE LA OBRA

2. 1. La iglesia de San Miguel de Borja

Según fray Gregorio de Argaiz, la iglesia de San Miguel ya existía en el siglo XIII pudiendo ser mezquita o templo de los cristianos mozárabes que fue entregado por el rey Jaime I (1213-1276) a los caballeros templarios hasta su desaparición en los primeros años de la centuria siguiente⁶.

Los especialistas han diferenciado varias fases en la construcción del edificio: la primera, fechada a comienzos del siglo XIII, de la que se conserva el ábside semicircular decorado al exterior por modillones de rollo; una segunda etapa, del siglo XIV o principios del XV –que continuó a lo largo de la centuria– que amplió la nave hasta cinco tramos separados por arcos diafragma apuntados que sostendrían una cubierta de madera a dos aguas, y que dotó al templo de cinco capillas laterales –tres en el lado del evangelio dedicadas a San Juan Bautista, San Juan Evangelista y Santiago, y dos en el de la epístola bajo la advocación de Nuestra Señora de las Nieves y San Juan de Porta Latina– y una torre, de la que sólo se levantó el cuerpo inferior⁷; una tercera, del siglo XVI, cuando se decoró el interior del templo con pinturas “a lo romano”⁸; una cuarta, de principios del siglo XVII, en la que el templo

5 El estado de la cuestión de esta pieza y su “familia” se recoge en CARRETERO CALVO, Rebeca, “‘Ambrosius Mariesque venetianus’, un maestro de las piedras fingidas en Aragón”, en LACARRA DUCAY, M^a del Carmen (coord.), *Un olor a Italia. Conexiones e influencias italianas en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2019, pp. 229-259.

6 ARGAIZ, Gregorio de, *Teatro monástico de la Santa Iglesia, ciudad y Obispado de Tarazona*, t. VII de *La Soledad Laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España*, Madrid, Antonio de Zafra, 1675, pp. 568-569.

7 JIMÉNEZ APERTE, Manuel y ESCRIBANO SÁNCHEZ, José Carlos, “Iglesias medievales en la Comarca de Borja. I”, *Cuadernos de Estudios Borjanos*, VII-VIII (1981), pp. 109-232; GRACIA RIVAS, Manuel, *Guía para una visita a la Ciudad de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos de la Institución Fernando el Católico, 1987, p. 50; y BRESSEL ECHEVERRÍA, Carlos; LOMBA SERRANO, Concepción y MARCO FRAILE, Ricardo, *Borja: arquitectura y evolución urbana*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1988, p. 73.

8 Véase CRIADO MAINAR, Jesús y IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Sobre campo de azul y carmín. Programas de ornamentación arquitectónica al romano del primer Renacimiento aragonés*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, 2006, pp. 79-84.



Fig. 4. Vista del interior hacia la zona de los pies. Iglesia de San Miguel de Borja, actual sede del Museo Arqueológico de la ciudad. Foto Rebeca Carretero

pasó a hacer las veces de iglesia del convento de Santa Clara, fundado junto a él, creando un coro alto en el interior de la clausura cerrado con una magnífica celosía calada –ejecutada por los maestros de obras borjanos Domingo de Aroça y Gonzalo Cisneros el 10 de noviembre de 1608– para facilitar la asistencia de las religiosas a los oficios litúrgicos (Fig. 4)⁹; y una quinta y última etapa llevada a cabo hacia 1692¹⁰, en la que se amplió la nave en un tramo más, se cubrió la techumbre de madera con bóvedas de cañón con lunetos sobre arcos rebajados en la nave, se añadió una imposta corrida a la altura del arranque de las bóvedas (Fig. 5) y se ubicó la entrada en el muro de los pies (Fig. 6)¹¹.

9 JIMÉNEZ AZNAR, Emilio, *El convento de Santa Clara de Borja (fundación y construcción)*, Borja, Centro de Estudios Borjanos de la Institución “Fernando el Católico”, 2004, doc. nº 20, pp. 99-103, esp. p. 101.

10 Para entonces hacía ya prácticamente medio siglo que el convento no usaba esta iglesia. Consúltese JIMÉNEZ AZNAR, Emilio, *El convento...*, p. 63.

11 GRACIA RIVAS, Manuel, *Guía para...*, p. 50; BRESSEL ECHEVERRÍA, Carlos; LOMBA SERRANO, Concepción y MARCO FRAILE, Ricardo, *Borja: arquitectura...*, pp. 73-76; e información de la página web del Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés (SIPCA) del Gobierno de Aragón [consulta: 06/01/2020], disponible: <http://www.sipca.es/censo/7-INM-ZAR-013-055-005/.html#.XhMNgdI2q70>



Fig. 5. Vista del interior hacia el ábside. Iglesia de San Miguel de Borja, actual sede del Museo Arqueológico de la ciudad. Foto Rebeca Carretero

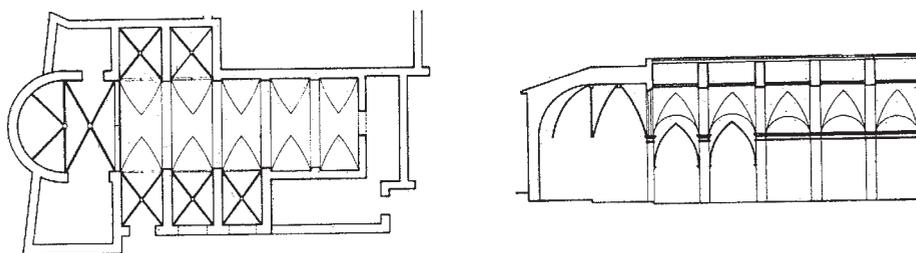


Fig. 6. Planta y alzado de la iglesia de San Miguel de Borja, según Carlos Bressel y Ricardo Marco en 1988

A partir de documentación parroquial, Carlos Bressel, Concepción Lomba y Ricardo Marco aseguraron que en esta última fase se confeccionó un nuevo retablo mayor para el templo que fue colocado en 1692¹², seguramente a la altura de la cornisa que se interrumpe bajo el arco del ábside (Fig. 7). En efecto, el 10 de agosto de 1692 “se puso el retablo de San Miguel dorado con las limosnas de sus devotos aviendose blanqueado su capilla

12 BRESSEL ECHEVERRÍA, Carlos; LOMBA SERRANO, Concepción y MARCO FRAILE, Ricardo, *Borja: arquitectura...*, p. 73.

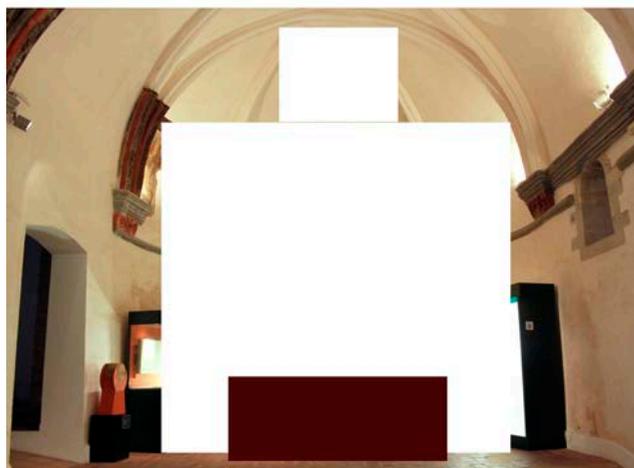


Fig. 7. Vista del ábside y reconstrucción hipotética del volumen del retablo mayor y del frontal de altar. Iglesia de San Miguel de Borja. Foto y elaboración Rebeca Carretero

para este fin". Unos días más tarde, el 23 del mismo mes, "se hizo lampara nueva y se puso en medio de la iglesia de San Miguel que antes estaba en un rincón", mientras que para el día de la festividad del arcángel de ese año "se hicieron 12 candeleros plateados para las fiestas de dicha iglesia"¹³.

Según el cronista local Rafael García, el jurista Tomás Martínez Galindo, natural de Borja, "mandó construir de su cuenta la imagen y camarín de San Miguel, pues hasta entonces no hubo más que un cuadro en el retablo"¹⁴. Asimismo, fue este autor quien, sin revelar tampoco sus fuentes, adjudicó la

13 Archivo de la Colegiata de Santa María de Borja, *Quinque libris de la iglesia parrochial de San Miguel de la ciudad de Borja año 1647*, f. 3. Agradecemos esta información a la generosidad del Dr. Alberto Aguilera Hernández.

14 GARCÍA, Rafael, *Datos cronológicos para la historia de la M. N., M. L. y F. ciudad de Borja*, Zaragoza, Tipografía del Hospicio Provincial, 1902, p. 300. Agradecemos a Manuel Gracia, Presidente del Centro de Estudios Borjanos, su inestimable ayuda para localizar esta información.



Fig. 8. *Imagen retrospectiva del interior hacia la zona de los pies.* Iglesia de San Miguel de Borja. Foto Centro de Estudios Borjanos

escultura del arcángel al escultor Simón Lacasa¹⁵, interesante imagen conservada en la actualidad en el Museo de la Colegiata¹⁶.

En 1868 la parroquia de San Miguel se anexionó a la de San Bartolomé de la misma localidad¹⁷. Durante el episcopado de Manuel Hurtado (1947-1966) el templo quedó desafectado de culto y el Obispado de Tarazona lo alquiló para ser convertido en un almacén del Servicio Nacional de Trigo. En ese momento se desmontaron sus retablos (Fig. 8) y sus bienes muebles fueron trasladados a la iglesia de San Bartolomé. No obstante, poco después este edificio fue demolido y su mobiliario litúrgico –entre el que, como se recordará, se encontraba el de San Miguel– enajenado o destruido¹⁸, como

15 Rafael García asegura que Lacasa era natural de Borja pero que residía en Huesca (GARCÍA, Rafael, *Datos cronológicos...*, p. 300). En efecto, Manuel Gracia ha documentado la existencia de un Simón Diego Lacasa Castro, hijo de Diego Lacasa y Rosa Castro, bautizado en la parroquia de San Miguel el 28 de octubre de 1708, que podría identificarse con este artífice (GRACIA RIVAS, Manuel, *Diccionario biográfico de personas relacionadas con los veinticuatro municipios del antiguo Partido Judicial de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos de la Institución “Fernando el Católico”, vol. I, 2005, pp. 551-552).

16 GRACIA RIVAS, Manuel, *El Museo de la Colegiata*, Borja, Centro de Estudios Borjanos de la Institución “Fernando el Católico”, 2003, pp. 49-50.

17 BRESSEL ECHEVERRÍA, Carlos; LOMBA SERRANO, Concepción y MARCO FRAILE, Ricardo, *Borja: arquitectura...*, p. 73.

18 Según se recoge en la página web del SIPCA [consulta: 06/01/2020], disponible: <http://www.sipca.es/censo/7-INM-ZAR-013-055-005/.html#.XhMNgdI2q70>; y en el blog del Centro de Estudios Borjanos [consulta: 06/01/2020], disponible: <http://cesbor.blogspot.com/2018/11/una-pieza-que-retorna-al-centro.html>

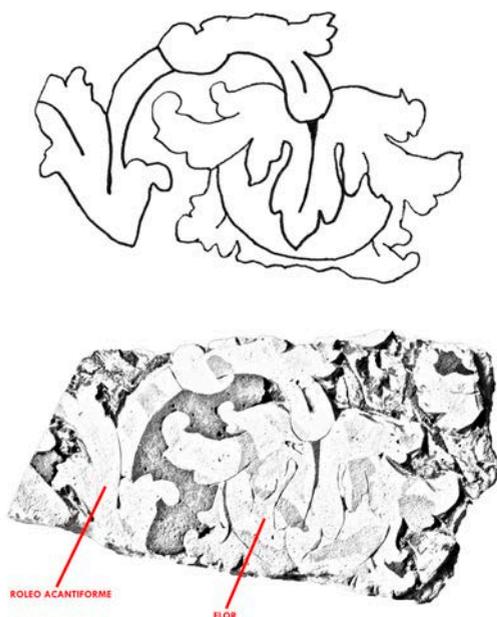


Fig. 9. Diseño decorativo del fragmento de scagliola. Elaboración Rebeca Carretero

fue el caso del frontal de altar al que perteneció el pequeño vestigio que ahora estudiamos.

Entre 1988 y 1999 el Ayuntamiento borjano, con ayuda económica de la Diputación Provincial de Zaragoza, acometió la restauración de la antigua iglesia de San Miguel para albergar el Museo Arqueológico de la ciudad. Esta intervención supuso la desaparición de las bóvedas de época barroca para sacar a la luz la techumbre mudéjar que permanecía oculta sobre ellas¹⁹.

2. 2. Decoración del fragmento

El vestigio conservado muestra un motivo decorativo de raigambre vegetal²⁰, en concreto un roleo de acanto con una flor (Fig. 9). Este ornamento se reproducía ya en los primeros *paliotti* realizados con *scagliola* en la localidad italiana de Carpi –donde, como expondremos más adelante, se perfeccionó la técnica–, como podemos ver en el frontal del altar de la *Addolorata* –en la actualidad dedicado a la *Assunta*– de la catedral carpigiana, confeccionado

19 Información extraída de la página web del SIPCA [consulta: 06/01/2020], disponible: <http://www.sipca.es/censo/7-INM-ZAR-013-055-005/.html#.XhMy9NI2q71>. Véase asimismo BRESSEL ECHEVERRÍA, Carlos; LOMBA SERRANO, Concepción y MARCO FRAILE, Ricardo, *Borja: arquitectura...*, p. 74.

20 Acerca del exorno de este tipo de obras véase CARRETERO CALVO, Rebeca, “Ambrosius Mariesque...”, pp. 244-250.



Fig. 10. Frontal del altar de la Addolorata –en la actualidad dedicado a la Assunta–. Catedral de Carpi (Emilia-Romaña). Guido Fassi. 1629. Foto Rebeca Carretero

por Guido Fassi en 1629 (Fig. 10)²¹. Este exorno, primero situado a modo de marco, seguirá desplegándose en el resto de obras efectuadas con esta técnica artística alcanzando un gran desarrollo y movimiento a lo largo de toda la superficie decorativa.

Todo apunta a que la ornamentación de roleos acantiformes apareció por vez primera en el *Ara Pacis Augustæ* o Altar de la Paz de Augusto, obra maestra construida entre los años 13 y 9 a. C. por voluntad del senado romano para conmemorar la pacificación por el *princeps* de las provincias de Galia e Hispania.

La estructura exterior está acotada por cuatro pilastras corintias angulares, a las que hay que sumar las que flanquean los accesos en los lados cortos. Cada lado se divide horizontalmente en dos zonas por una greca: las inferiores se decoran con motivos de acanto (Fig. 11) y las superiores con relieves figurativos²².

Aunque en el *Ara Pacis* la frondosa y vigorosa planta de acanto asume el papel de centro generador de la ornamentación en la mayor parte de los paneles²³, en los *paliotti* generalmente crea un marco simétrico, dejando el

21 MANNI, Graziano, *I Maestri della scagliola in Emilia Romagna e Marche*, Módena, Consorzio fra le Banche Popolari dell'Emilia Romagna Marche, 1997, pp. 15-17.

22 ROSSINI, Orietta, *Ara Pacis*, Milán, Electa, 2006, esp. pp. 80-93.

23 Acerca de la decoración fitomorfa en esta época puede consultarse: GHISELLINI, Elena, "Modelli ufficiali della prima età imperiale in ambiente privato e municipale", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts - Römische Abteilung / Bullettino dell'Istituto Archeologico Germanico, Sezione Romana*, 95 (1988), pp. 187-204 y tav. 70 a 75; SAURON, Gilles, *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, París, Antiqua e Picard, 2000; y CANEVA, Giulia, *Il*



Fig. 11. *Relieve de roleos vegetales y animales. Detalle del lado sur. Ara Pacis Augustæ de Roma. 13 y 9 a. C. Foto Rebeca Carretero*

Fig. 12. *Grabado de un fragmento de la decoración del Ara Pacis. Agostino Musi. 1536*

espacio central para otros elementos como jarrones de flores –como sucede en el frontal del retablo mayor de la colegiata de Borja– o representaciones figuradas, y actúa como distribuidor del resto de flores. A esto hay que añadir que los autores de los relieves romanos incluyeron entre los roleos insectos, anfibios y pájaros de especies propias de la ribera del Tíber, concediendo una visión realista al exorno del altar, igual que hicieron los *scagliolisti* en sus obras. En este sentido, resulta interesante advertir que el monumento romano estaba en origen totalmente policromado²⁴.

Los primeros restos del monumento augustano se descubrieron antes de 1536, fecha de la publicación de un grabado de Agostino Musi –conocido como Agostino Veneziano– que reproduce un fragmento del *Ara Pacis* con roleos ahora perdido (Fig. 12). En 1566 se exhumaron varias piezas más en el emplazamiento original del altar, en un lateral de la antigua vía Flaminia –en la actualidad del Corso– que fueron a parar a diferentes colecciones o enclaves, como a la fachada que mira al jardín de la Villa Medici de Roma.

No obstante, algunos pintores ya se habían servido de motivos similares en sus pinturas murales como fue el caso de Andrea Mantegna

codice botanico di Augusto: Roma, Ara Pacis. Parlare al popolo attraverso le immagini della natura, Roma, Gangemi Editore, 2010.

24 FORESTA, Simone, “La policromia dell’Ara Pacis e i colori del Campo Marzio settentrionale”, en ROSSI, Maurizio (a cura di), *Colore e Colimetria. Contributi Multidisciplinari*, vol. VII A, *Atti della Settima Conferenza Nazionale del Colore*, Rimini, Maggioli Editore, 2011, pp. 333-340.



Fig. 13. *Detalle de anémonas representadas en cuatro frontales de scagliola:*
 a) fragmento de la iglesia de San Miguel de Borja; b) frontal de la colegiata de Santa María de Borja; c) frontal de la capilla de la Virgen del Rosario de la parroquia de Malón; y d) frontal de la capilla de San José de la iglesia del Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza. Fotos Rebeca Carretero, Jesús Criado, Centro de Estudios Borjanos y Jesús Criado, respectivamente

(h. 1431-1506), que ornó con roleos acantiformes las pilastras fingidas de la conocida como cámara de los esposos del Palazzo Ducale de Mantua, obra fechada entre 1465 y 1474. De igual manera, este tipo de exorno aparece empleado en mármoles del Renacimiento veneciano a partir del siglo XV²⁵. De este modo, podemos establecer que estos motivos vegetales for-

²⁵ Como ejemplo, baste citar el friso del entablamento de la portada principal de la iglesia de Santi Giovanni e Paolo, ejecutado a partir de 1458 bajo la responsabilidad de Bartolomeo Buon, o las lesenas y pilastras del coro de San Giobbe de Venecia, datado h. 1474. Véase WOLTERS, Wolfgang, *Architettura e ornamento. La decorazione nel Rinascimento veneziano*, Verona,

maban parte del imaginario de los artistas del norte de Italia de los siglos XVI y XVII.

Aparte de acantos, en el fragmento que estudiamos creemos reconocer la representación de una de las flores que aparece con mayor frecuencia en los frontales de *scagliola* conservados en territorio aragonés. Se trata de la flor identificada como la anémona (*Anemone coronaria*) (Fig. 13 a) y que distinguimos en gran número en el *paliotto* del altar mayor de la colegiata de Santa María de Borja (Fig. 13 b)²⁶, en el de la capilla de la Virgen del Rosario de la parroquial de Malón (Zaragoza) (Fig. 13 c), y en el del espacio litúrgico dedicado a San José que los duques de Villahermosa tenían en la iglesia del antiguo colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza, hoy Seminario de San Carlos Borromeo (Fig. 13 d), así como en el que realizó para la capilla de la familia Eguarás en la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza), en la actualidad en paradero desconocido.

2. 3. Otra obra similar (y completa) en Borja: el frontal del altar mayor de la colegiata de Santa María

Como avanzamos, la ciudad de Borja conserva una extraordinaria obra de *scagliola* en perfecto estado de conservación: el frontal del altar mayor de la colegiata de Santa María (Fig. 2). Además, esta pieza está firmada y fechada por el veneciano Ambrosio Mariesque en 1688 (Fig. 3). Mide 345 cm de ancho por 92'5 cm de alto²⁷ y 7 cm de grosor. Sobre un fondo negro, un jarrón con flores flanqueado por dos mariposas y dos pájaros se sitúa en el centro de la composición actuando como eje de simetría del conjunto. A ambos lados, dos papagayos dispuestos bajo sendos acantos en torno a los que se distribuyen diferentes especies florales completan el exorno del conjunto. Todo ello está enmarcado, tanto en la zona superior como en los laterales, por una cenefa de flores diversas encadenadas²⁸.

Pese a las reducidas dimensiones del fragmento de *scagliola* que estudiamos, no dudamos en relacionar su paternidad con el artista veneciano Am-

Cierre Edizione, 2007, pp. 33-37. Agradecemos al profesor Jesús Criado Mainar tanto el conocimiento de esta bibliografía, como sus consideraciones al respecto.

26 DELGADO, Javier, *Jardín cerrado...*, p. 88; y CARRETERO CALVO, Rebeca, "Ambrosius Mariesque...", pp. 245-246.

27 No obstante, se aprecia a simple vista que el frontal ha sido recortado o, en el mejor de los casos, embutido en el suelo del presbiterio, por lo que su altura original sería un poco mayor, probablemente próxima al metro. De igual modo se concluye en DELGADO, Javier, *Jardín cerrado...*, p. 81.

28 La identificación de las flores y su supuesto significado se encuentra en DELGADO, Javier, *Jardín cerrado...*, pp. 88-91; y CARRETERO CALVO, Rebeca, "Ambrosius Mariesque...", pp. 244-254.

brosio Mariesque, documentado en tierras moncaínas y en Zaragoza capital al menos entre 1688 y 1709²⁹. Asimismo, a la luz de los datos que manejamos en la actualidad, proponemos la posibilidad de que este vestigio perteneciera al frontal de altar del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Borja (Fig. 7), confeccionado, como se recordará, antes de 1692, fecha de su colocación en el presbiterio del templo.

Por todo ello, podemos concluir que hacia 1688 Mariesque llevaría a cabo dos *paliotti* en *scagliola* para la ciudad de Borja: el conservado en la colegiata y el desgraciadamente desaparecido de San Miguel del que sólo nos ha llegado este pequeño resto.

3. LA TÉCNICA DE LA SCAGLIOLA: ORIGEN Y CARACTERÍSTICAS GENERALES

La *scagliola* es una técnica de imitación de piedras duras y mármoles de colores gracias a la utilización de yeso endurecido –obtenido a partir de la calcinación, molienda e hidratación de la piedra de yeso o “aljez”– mezclado con cola y pigmentos naturales³⁰. El uso de esta técnica para llevar a cabo representaciones figuradas nació en las regiones de Baviera y del Tirol, pero fue en Italia, en concreto en Emilia-Romaña, donde se desarrolló en una auténtica red de *botteghe* en las que se fijaron sus rasgos principales. En esta zona italiana, debido a la ausencia de mármoles y gracias a la riqueza de yeso, se consiguió elaborar un material más maleable que el mármol. El yeso posee menor dureza –se encuentra en el grado 2, bastante blando, de la escala de Mohs, mientras que el mármol está entre el 3 y el 4–, pero, salvando las distancias, presenta interesantes posibilidades de emular sus colores y brillo.

En general, la *scagliola* se empleó para decorar tableros de mesa, cuadros, paneles aplicados a muebles que ornamentarían los interiores de las viviendas nobiliarias y frontales de altar para las iglesias. En el norte de Europa esta técnica nació vinculada a la realeza, pero en la región italiana el comitente fue generalmente eclesiástico³¹.

En efecto, en Baviera y el Tirol la *scagliola* se comenzó a emplear en la corte del archiduque Fernando II de Austria (1578-1637). En Salzburgo, Hans Kerschpaumer confeccionó para él tableros de mesa en estuco coloreado decorados con diversos motivos como pájaros, paisajes, escudos de armas y jarrones. Poco después, fue Blasius Pfeiffer (act. 1587-1622) quien se sirvió de esta técnica para decorar el palacio residencial de Múnich. Una de sus principales obras es el revestimiento mural de la *Reiche Kapelle* de la residencia

29 Véase CARRETERO CALVO, Rebeca, “Ambrosius Mariesque...”, pp. 233 y 254-258.

30 Vertemos aquí parte de la explicación de la técnica expuesta en CARRETERO CALVO, Rebeca, “Ambrosius Mariesque...”, pp. 238-244.

31 MANNI, Graziano, *I Maestri...*, p. 7.

real de Múnich llevado a cabo con paneles de *scagliola* policroma imitando incrustaciones en mármol, que además incluye paneles con arquitecturas y escenas marianas³².

Aunque la historiografía asegura que el archiduque tenía en exclusiva esta técnica, casi coetáneamente, en la ciudad italiana de Carpi (Emilia-Romaña), el artista Guido Fassi –también conocido como Guido del Conte– parece que la empleó ya en 1611. No obstante, la evolución hacia la figuración se alcanzó aquí a partir de la década de 1640 de la mano de otros artífices, bastante más tarde que en las regiones germánicas. La razón que algunos autores consideran para explicar esta coincidencia es que, de algún modo, los carpigianos “espiaron” el trabajo de Pfeiffer en Múnich prediciendo el potencial de explotación comercial de esta nueva técnica³³.

Desde Carpi, la *scagliola* se difundió gracias a la movilidad de los maestros que, una vez formados, se dispersaron por el área de Módena y de Reggio Emilia y después del resto de Italia a partir de la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo de todo el XVIII³⁴.

Gracias a la restauración de algunas de estas piezas podemos conocer cuáles eran los pasos seguidos en su elaboración, además de los materiales empleados. No obstante, es necesario advertir que las fases no eran exactamente iguales si la obra era monocroma –en blanco y negro, como lo fueron los primeros ejemplos carpigianos– o policroma. Así, en primer lugar, se realizaba una plancha de yeso, de entre 5 y 8 cm de grosor, en algunas ocasiones era armada con tallos de cáñamo o creada mediante un marco de madera que la rodeara, pero que después debía ser retirado. Si la pieza era monocroma, una vez seca la base se extendía una capa de yeso negro –compuesto de yeso, cola vegetal y color negro de humo– de pocos milímetros. Este estrato se pulía con piedra pómez y aceite de oliva, de lino o de nuez y se dejaba secar. A continuación, la superficie se grababa con buril delineando el diseño que estaba previamente preparado en un cartón disponiéndolo encima y agujereándolo. En los surcos creados se introducía *scagliola* blanca obteniéndose la base de la figura.

Si la pieza era policroma la base no debía ser recubierta con yeso negro y se trasladaba el diseño directamente sobre la superficie blanca. Se realizaban las incisiones pertinentes y se introducía en ellas la pasta de yeso del color deseado –generado previamente con la mezcla del pigmento correspondien-

32 Esta obra fue comenzada por Pfeiffer en 1607 y concluida por su hijo Wilhelm hacia 1630. Véase MANNI, Graziano, *I Maestri...*, pp. 14-15.

33 MANNI, Graziano, *I Maestri...*, pp. 15-17.

34 MANNI, Graziano, *I Maestri...*, pp. 20-29; y MANDER, Micaela, “Scagliole tra Emilia e Lombardia: una sintesi”, en RÜSCH, Elfi (coord.), *Scagliole intarsiate. Arte e tecnica nel territorio ticinese tra XVII e XVIII secolo*, Milán, Silvana Editoriale, 2007, pp. 20-23.

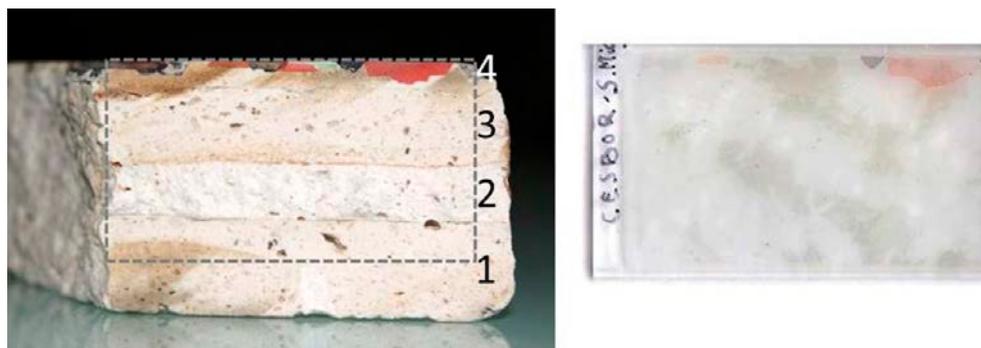


Fig. 14. Izquierda: Corte realizado en el fragmento de scagliola procedente de la iglesia de San Miguel de Borja, con indicación numérica de la superposición de capas. Foto Rebeca Carretero. Derecha: Imagen de la lámina delgada elaborada a partir del corte del fragmento. Foto Pilar Lapuente

te con la *scagliola* blanca—. A continuación, se pulía con aceite vegetal y piedra pómez. Según la complejidad del diseño, las labores de excavado, llenado y pulido podían volver a realizarse.

Por último, cuando el trabajo estaba completamente seco, se aplicaba aceite de nuez con la finalidad de otorgarle una impermeabilización profunda, así como de resaltar los colores³⁵. Después, se trataba la superficie con cera de abejas para conseguir un aspecto de tanto brillo como el del mármol pulido. A pesar de esta apariencia marmórea, su manufactura es frágil y vulnerable a la humedad pues el yeso, base de esta técnica, es un material higroscópico³⁶.

Pese a que este es el procedimiento que en general era seguido para su realización, el estudio del vestigio del frontal de la iglesia de San Miguel de Borja (Fig. 1), ha revelado la manera de trabajar de su artífice que identificamos con el veneciano Ambrosio Mariesque. Así, podemos asegurar que el *scagliolista* italiano afincado en Aragón creó una plancha de yeso de 3,7 cm de grosor sin reforzar con cáñamo. Una vez seca, grabó el diseño previsto con un elemento punzante y plano cuyas marcas se aprecian perfectamente en la superficie del fragmento. A demanda del diseño, en los surcos creados

35 En realidad, su elaboración es mucho más compleja y lenta debido a los tiempos de secado que necesita cada una de las fases de preparación de la base. Para una completa explicación de los pasos a seguir en la creación de la *scagliola* blanca y negra, tomando como base el manuscrito de 1684 atribuido al maestro de Carpi Giovanni Pozzuoli, véase DELLAPIANA, Laura, "La riscoperta di un paliotto in scagliola del 1681", *Alba Pompeia*, XXXIV, Fasc. II, Alba (2013), pp. 73-84, esp. pp. 74-75. La transcripción íntegra del manuscrito de 1684 se encuentra en MASSINELLI, Anna Maria, *Scagliola. L'Arte della pietra di luna*, Roma, Editalia, 1997, pp. 242-249.

36 MANNI, Graziano, *I Maestri...*, pp. 29-31; y MASSINELLI, Anna Maria, *Scagliola. L'Arte...*, pp. 193-215.



Fig. 15. Detalle de uno de los paneles de scagliola con la representación de un jarrón con flores. Capilla de San Andrés de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Foto Rebeca Carretero

introdujo *scagliola* de colores. Lamentablemente, debido al paso del tiempo y por haber perdido la capa de protección final, los colores se han oxidado sobremanera alterando su aspecto y viveza originales.

Sin embargo, tenemos más información gracias al corte realizado en uno de los laterales menores en el año 2002 (Fig. 14, izquierda). Así, podemos observar que los colores empleados fueron el verde –muy inestable pues se ha aclarado hasta casi desaparecer–, el anaranjado –que parece que ha permanecido prácticamente invariable– y el rojo –que ha virado completamente a gris–.

Además, también podemos asegurar que Mariesque utilizó dos técnicas decorativas distintas en su elaboración: por un lado, rellenó los huecos creados en la *scagliola*, pero, por otro, pintó directamente algunas partes de la superficie con pintura³⁷, detalle que se aprecia claramente en el uso del verde y en algunas partes del rojo, como se describirá más adelante. Esta circunstancia podría deberse a cuestiones de tipo económico, o quizá a razones pu-

³⁷ Estas dos modalidades aparecen señaladas en GALLO COLONNI, Gabriella y BACCESCHI, Edi, "La incrustación", en MALTESE, Corrado (coord.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 354-355; y en DELGADO, Javier, *Jardín cerrado...*, pp. 95-96.

ramente artísticas ya que es posible que el tratamiento final tanto cromático como estético que quiso otorgar a la obra así lo demandara.

De hecho, examinando la única pieza firmada por Mariesque en Aragón –el ya mencionado frontal de la colegiata de Santa María de Borja– nos percatamos de que el jarrón con flores que la preside y algunos de los motivos representados exhiben exactamente esta misma gama de colores. De igual modo, este cromatismo aparece también en el zócalo de *scagliola* de la capilla de San Andrés de la catedral de Tarazona, obra atribuida al veneciano³⁸, tanto en algunos de los paneles de decoración geométrica, como en el frente del neto en el que se apoya el jarrón con flores que lo orna (Fig. 15), además de en los roleos, los cueros recortados del escudo y varias de las flores del *paliotto* de la capilla de San Pedro Nolasco de la Seo de Zaragoza, también adjudicado a Mariesque³⁹.

4. ESTUDIO PETROLÓGICO DEL FRAGMENTO DE SCAGLIOLA

4. 1. Metodología

Con objeto de conocer aspectos relacionados con la preparación y ejecución de la *scagliola*, y tal y como se ha mencionado previamente, el fragmento se seccionó transversalmente por el lateral de menor dimensión obteniendo un corte estratigráfico limpio de 3,7 cm de espesor. En el corte se evidencia la presencia de cuatro capas de estuco diferentes en color, textura y espesor (Fig. 14, izquierda), numeradas de 1 a 4 en el orden de la secuencia de ejecución. Estas capas se describirán visualmente con la ayuda de una lupa binocular en el siguiente apartado. A su vez, esta superficie de corte facilitó la realización⁴⁰ de una lámina delgada (Fig. 14, derecha), para su observación microscópica mediante dos técnicas complementarias: la petrografía microscópica de luz transmitida⁴¹ y la microscopía electrónica de barrido con microanálisis por espectroscopía de rayos X. Con la primera se trata de identificar los componentes inorgánicos de la pasta empleada para realizar la *scagliola* y con la

38 CARRETERO CALVO, Rebeca, “La reforma barroca de la capilla de San Andrés de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona”, *Tvriaso*, XXI (2012-2013), pp. 155-182.

39 Sobre esta pieza véase DELGADO, Javier, *Jardín cerrado...*, pp. 106-108.

40 La lámina delgada fue realizada por el personal del Servicio de Preparación de Rocas y Materiales duros perteneciente a los Servicios Generales de Apoyo a la Investigación de la Universidad de Zaragoza, a quienes se agradece el trabajo llevado a cabo.

41 El microscopio usado es un Carls Zeiss del Laboratorio de Microscopía del área de Petrología y Geoquímica de la Universidad de Zaragoza. A este instrumento se le acopla una cámara fotográfica para la obtención de microfotografías en condiciones de luz polarizada plana (nícoles paralelos) y cruzada analizada (nícoles cruzados).

segunda, los pigmentos minerales. Se sabe que determinados aditivos, generalmente de origen animal, retrasan el fraguado, aumentan la plasticidad y trabajabilidad de estas pastas en estado fresco y mejoran la adherencia, dureza y resistencia a agentes externos. A este respecto, es preciso hacer notar que los posibles componentes de tipo orgánico como grasas, resinas o colas no se pueden detectar con ninguna de las dos técnicas utilizadas.

La microscopía óptica de luz transmitida es la técnica habitual del estudio petrológico que, con la ayuda del denominado microscopio petrográfico, permite visualizar la textura de sus componentes minerales así como su identificación a partir de su comportamiento óptico. La muestra obtenida en el corte del fragmento se reduce por abrasión hasta rebajarla a un espesor de 30 micras, para que pueda ser observable, una vez pegada a presión sobre un cristal portaobjetos, con la ayuda del microscopio. Este instrumento lleva incorporada una cámara fotográfica para obtener imágenes en distintas condiciones de luz polarizada. Los objetivos utilizados, de aumentos variables entre $\times 3,5$ y $\times 50$, facilitan una escala de observación suficiente para caracterizar la composición del soporte, habitualmente yeso puro o en mezcla con componentes carbonatados, ya sea cal o polvo de mármol. Igualmente, observando la muestra en distintas condiciones de luz polarizada, se reconocen con facilidad las diferentes capas, su textura y la unión entre ellas. Sin embargo, la escala de trabajo no es suficiente para identificar los granos correspondientes a los pigmentos utilizados.

La misma lámina delgada (Fig. 14, derecha), una vez metalizada con carbono, fue observada y analizada mediante la técnica de microscopía electrónica de barrido (MEB)⁴². Se usó un voltaje de aceleración de 20 kV, se realizaron microanálisis elementales y se tomaron imágenes en modo BSE (Backscattered electron) o electrones retrodispersados. Los electrones BSE se producen por efecto de "rebote" sobre los átomos de la muestra. Cuanto mayor es la densidad del átomo (mayor masa atómica), mayor es la intensidad de electrones rebotados. La imagen que se produce responde a las distintas intensidades detectadas, por lo que pueden distinguirse zonas con distinta composición química. Estas imágenes facilitan la localización de heterogeneidades en la composición y en especial la presencia de las partículas de granulometría muy fina que constituyen los pigmentos.

Al realizar el estudio con microanálisis por rayos X acoplado al MEB se detecta la composición cualitativa elemental de la muestra. Es necesario advertir que la sensibilidad del equipo no permite detectar elementos de número atómico bajo, como son el carbono (C) y el oxígeno (O). Por ello, cuan-

42 Se utilizó un equipo JEOL JSM 6400 con sistema de microanálisis elemental por espectroscopia de rayos X (eXL-10) LINK ANALYTICAL, del Servicio de Microscopía Electrónica de los Servicios de Ayuda a la Investigación (SAI) de la Universidad de Zaragoza.

do se pretende conocer qué fases minerales se están analizando, no siempre será posible concretar el tipo de compuesto, indeterminación que afecta a carbonatos y a óxidos. En las imágenes tomadas se indican los elementos detectados mediante este microanálisis.

4. 2. Descripción macroscópica de la scagliola

Según se ha dicho anteriormente, en el corte realizado son visibles 4 capas, con un total de 37 mm de espesor total de estuco de yeso, identificado por su baja dureza como resistencia al rayado, composición que se verifica microscópicamente en el siguiente apartado. Las tres primeras capas (1), (2) y (3) tienen una textura granulosa, muestran porosidad y sirven de soporte a la taracea decorada que constituye la última capa (4). En las capas (1) y (3) se observan algunos componentes subangulosos a subredondeados dispersos por el conjunto y algunos macroporos que superan los 2 mm de diámetro máximo. Esta característica debe relacionarse con la manipulación de la pasta de yeso hidratada que con objeto de homogeneizarla debió de batirse con intensidad provocando la entrada de burbujas de aire en su interior. La capa central del soporte (2), con un espesor en torno a 8 mm es bastante más uniforme, de granulometría muy fina y mucho más blanca que las otras dos del soporte. Presenta la misma apariencia macroscópica que la última capa (4) en la parte que no está decorada. Los límites de separación entre unas y otras capas son rectilíneos y entre la capa central (2) y la última del soporte (3) se observa una fina coloración de oxidación que pone de manifiesto que entre la aplicación de una y otra capa se permitió el tiempo suficiente para su secado y oxidación en contacto con el aire atmosférico (Fig. 14, izquierda). Esta circunstancia y el hecho de que ambas partes (2) y (4) sean similares podría deberse a la intencionalidad del artista de aumentar el espesor total del soporte antes de comenzar su decoración. Así, el grosor inicial de 22 mm que suponen en conjunto las capas (1) y (2), pasaría después casi a duplicarse, ya que los 37 mm que muestra ahora serían algo más antes de ser pulida su superficie en el proceso final.

En efecto, la última capa (4), en la que se aplicó la decoración, es irregular en cuanto a su espesor, con un máximo de 5 mm; y mientras su límite interno es irregular, festoneado o con tramos rectilíneos, la superficie externa es completamente plana y rectilínea, sin duda obtenida por el pulido final. Su textura es muy fina, mucho menos granulosa que las capas internas, y con una marcada microporosidad. En cuanto a su coloración, visible en las partes que han quedado sin decorar, se observa un blanco luminoso similar al de la capa central (2) del soporte, de ahí que interpretemos que inicialmente el artista había pensado decorar esta capa (2) pero finalmente

consideró que el soporte debería tener un mayor espesor, quizá influido por el tamaño total del frontal.

Observando en detalle esta capa externa (4), del corte estratigráfico con una lupa binocular, se identifican las improntas dejadas por los dos modos de proceder para disponer las partes coloreadas, característica que sin duda se observa mucho mejor a escala microscópica. Así, por una parte se observan los entrantes y salientes rectilíneos efectuados por incisión de una herramienta fina, posiblemente una espátula, para delimitar y generar los huecos en la *scagliola*. Estas incisiones llegan a profundizar entre 2 y 3 mm en la capa externa (4). Se trata de pequeñas porciones en las que se dispuso la misma pasta blanca previamente coloreada de forma uniforme con los distintos pigmentos. Por otra parte, en las zonas que no hay incisiones, la superficie de esta capa blanca o bien se deja sin pintar (correspondiendo a las partes decoradas superficialmente en blanco), o son visibles algunos trazos coloreados de escaso espesor, menores de 1 mm, que pintan la propia pasta de yeso, ya sea en verde, o en un rojo suave anaranjado.

4. 3. Descripción microscópica

La observación de la lámina delgada realizada con el microscopio petrográfico ha permitido verificar que se trata de un estuco de yeso taraceado.⁴³ Se han analizado las diversas capas que constituyen el soporte, así como las porciones de decoración seccionadas en la lámina.

Las zonas internas (1), (2) y (3) del soporte están constituidas por una pasta de yeso blanco bastante puro, en la que los únicos agregados observados son también de yeso, gránulos de yeso alabastrino (lenticular y fibroso) muy limpio y de gran pureza que se observan en las capas (1) y (3) (Fig. 16). Estos componentes subredondeados a subangulosos se encuentran dispersos por la matriz y sus dimensiones varían entre 400 micras y varios milímetros. Presentan un contacto relativamente bien definido con la matriz microcristalina y constituyen agregados irregulares de cristales que muestran textura de reacción con la matriz que los envuelve. Así, es visible una agradación de tamaño desde el borde y una disposición subperpendicular de los cristales respecto al borde del agregado⁴⁴. Como ya se ha comentado en el apartado anterior, ambas capas (1) y (3) presentan una abundante ma-

43 Es decir, tallado y rellenadas las partes con estuco a la manera de las marqueterías de piedra dura.

44 Se asocian con las morfologías definidas por algunos autores como áridos de yeso tipo 2, descritos en algunos morteros históricos, véase IGEA ROMERA, Jesús; LAPUENTE MERCADAL, Pilar y MANDADO COLLADO, Juan, "Aproximación al Estudio Petrográfico de Áridos Yesíferos en Morteros. Ejemplo de Sta. María de la Huerta, Magallón (Zaragoza)", *Macla*, 9 (2008), pp. 133-134.

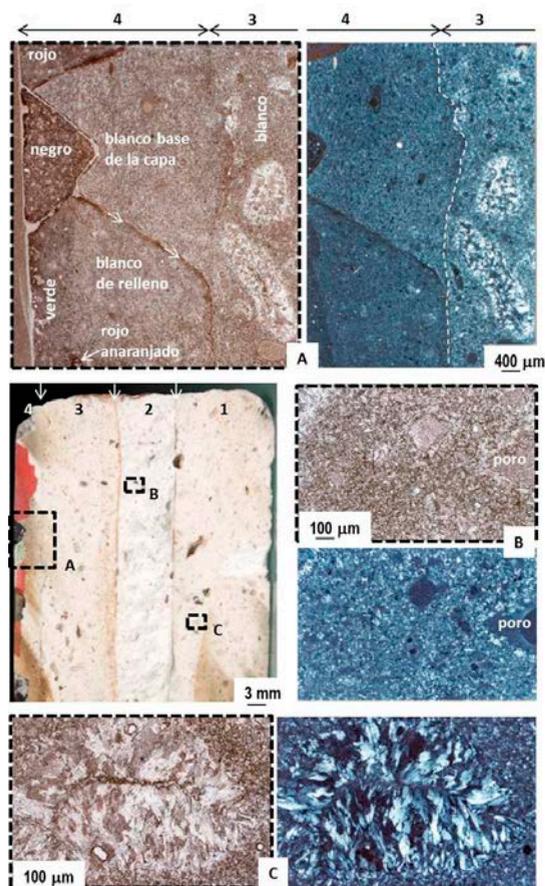


Fig. 16. Lámina de imágenes petrográficas en diferentes condiciones de luz observadas en las zonas (A), (B) y (C) que se detallan en la sección del fragmento de scagliola estudiado que se muestra en la imagen central de la izquierda. Fotos Pilar Lapuente.

(A) Imágenes petrográficas de la parte externa de la scagliola, capa (4), con taracea en rojo y negro; el verde y el rojo que asoma por la parte inferior de la imagen se encuentran pintados sobre el blanco que relleno la hendidura realizada sobre el blanco de la capa exterior (4). Se observa que no existen diferencias entre los dos blancos de la capa (4), pero sí con el estuco de la capa (3) que contiene gránulos de yeso alabastrino. Izda: NP; Dcha: NC.

(B) Imágenes petrográficas de un detalle de la capa central del soporte de la scagliola, capa (2). Arriba: NP; Abajo: NC. Matriz microgranulada de yeso alabastrino muy fino con polvo de cal, observada en NP. Su textura, microporosidad y composición coinciden con las de la capa blanca externa (4).

(C) Imágenes petrográficas de un detalle de un gránulo de yeso alabastrino de la capa interna del soporte de la scagliola, capa (1). Idéntico a los agregados que se observan en la capa (3). Nótese la textura de reacción en su borde con crecimiento de cristales de menor tamaño en su borde. Izda: NP; Dcha: NC.

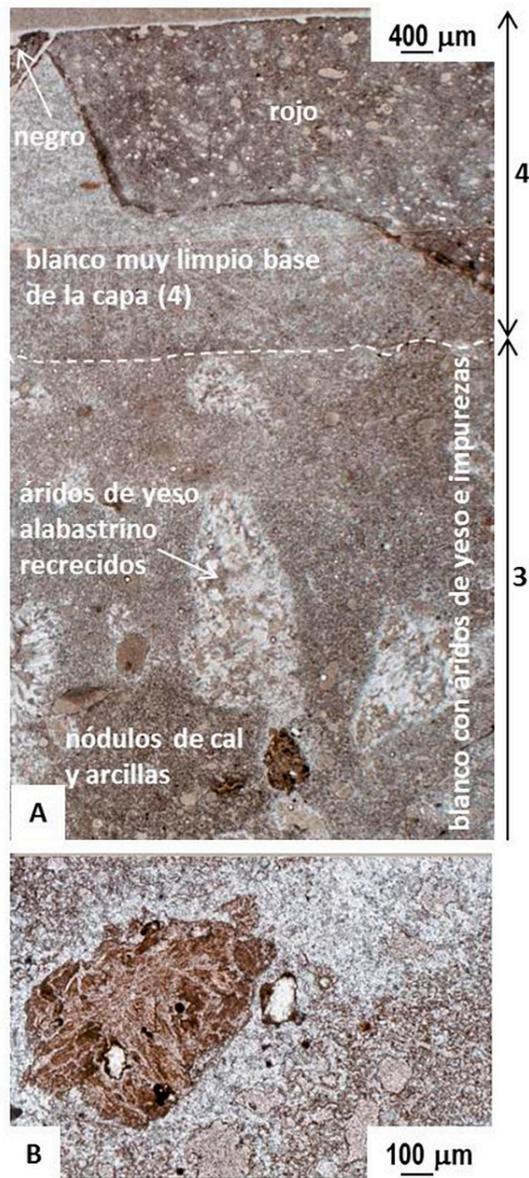


Fig. 17. Lámina de imágenes petrográficas en condiciones de luz polarizada plana (NP). (A): sección del fragmento de scagliola del contacto entre las capas (4) y (3) orientado perpendicularmente a la imagen de la Figura 16. Se observa la heterogeneidad de la capa (3), con los áridos de yeso alabastrino que muestran textura de reacción con la matriz yesífera que los envuelve y nodulizaciones de cal con impurezas de arcillas. (B): Detalle de una estas impurezas. Fotos Pilar Lapuente

croporosidad y contienen algunos muy escasos nódulos de cal con impurezas de arcillas (Fig. 17).

Por su parte, las capas (2) y (4) presentan entre sí idéntica composición y textura, una pasta muy homogénea constituida por una matriz microgranulada de yeso alabastrino muy puro y fino mezclado con partículas de polvo de cal sumamente finas. Ambos componentes están íntimamente mezclados y proporcionan una microporosidad uniforme. Los beneficios de la adición de componentes de cal al yeso son bien conocidos en morteros históricos, ya que mejoran la trabajabilidad de la pasta retardando el fraguado del yeso e incrementando su resistencia⁴⁵.

En la figura 16 se ilustra con imágenes petrográficas a distinta microescala las características observadas en las distintas capas de la *scagliola*. En la imagen (A) se aprecian los detalles de la parte externa (4) del estuco de yeso fino blanco muy puro en su contacto con el soporte (3) que contiene gránulos de yeso alabastrino. En especial en la imagen de la izquierda, realizada en condiciones de luz polarizada plana (NP), se observan diversos aspectos interesantes para conocer el modo de proceder del artista. Así son visibles las incisiones realizadas en la capa (4) para realizar la taracea, límites que se acentúan por la película de oxidación que bordea cada una de las porciones de la decoración, evidenciando un lapso de tiempo, entre la realización del festoneado y su relleno, suficiente para facilitar el proceso de reacción con el oxígeno atmosférico. No se descarta tampoco que una vez realizadas las incisiones, se impregnara la superficie con algún producto orgánico, o que incluso el estuco de yeso contuviese algún producto, posiblemente cola, que aumentara el efecto oxidante de su superficie. A este respecto, cabe recordar que también el límite externo de la capa (2) presenta esta misma película de oxidación, característica que reafirma la hipótesis propuesta de haber reforzado el soporte duplicando las capas.

Igualmente es evidente que eligió la misma pasta de yeso fino blanco muy puro para realizar la decoración, unas veces colorido, es decir teñido en su masa con tintes naturales de pigmentos minerales (como se describirá en el siguiente apartado, para el relleno de las taraceas en rojo y en negro), y otras veces teñido en su superficie y aplicado con brocha (caso del verde y del rojo anaranjado). Un último aspecto a destacar de esta imagen (A) es que el artista, al menos en la parte estudiada, rectificó el relleno de alguno de los huecos pensado inicialmente para una taracea *colorida* en toda su masa,

45 IGEA ROMERA, Jesús; LAPUENTE MERCADAL, Pilar; MARTÍNEZ-RAMÍREZ, Sagrario y BLANCO-VARELA, M^a Teresa, "Caracterización de morteros mudéjares de la iglesia de San Gil Abad (Zaragoza, España): Investigación de la tecnología de fabricación de morteros históricos de yeso", *Materiales de construcción*, vol. 62, n^o 308 (2012), pp. 515-529 [consulta: 21 de marzo de 2020], disponible: <https://doi.org/10.3989/mc.2012.07311>

y acabó introduciendo la misma pasta blanca para pintarla con brocha en su superficie exterior (en la imagen, el límite inferior rectilíneo del verde es muy sutil (con una traza pintada en torno a 0,8 mm, a diferencia de los límites bien marcados de los bordes de la taracea). No cabe duda de que, de este modo, se economizaría el consumo de pigmentos.

Por último, en otras zonas del corte estudiado de la *scagliola* se observa que esta misma pasta, expuesta en su superficie, le sirve al artista para el blanco de la decoración del dibujo, confirmando la observación macroscópica ya expuesta en el apartado anterior. Igualmente, las imágenes petrográficas (B) y (C) de la figura 16, muestran detalles de las capas (2) y (1), respectivamente, que corroboran las descripciones macro y microscópicas realizadas.

En la figura 17, se complementa la imagen petrográfica anterior, orientada perpendicularmente a ella y con una mayor extensión que facilita la observación del aspecto que presenta la capa (3) del soporte. En ella son evidentes las formas irregulares de los áridos de yeso alabastrino y su recrecimiento por reacción de sus bordes en contacto con la matriz también yesífera. Igualmente, es visible la heterogeneidad de esta capa con la presencia de nodulizaciones de grumos de cal con impurezas de arcillas.

4. 4. Descripción de los pigmentos

La coloración de los yesos es, como todas las técnicas relacionadas con este material, de gran complejidad. En cada color aplicado intervienen el pigmento, el disolvente y otros elementos auxiliares. Es preciso reseñar que no debe confundirse pigmento con colorante, ya que el uso de colorantes se generalizó a partir de las anilinas descubiertas en el siglo XIX. Según recoge Gárate Rojas⁴⁶, los artesanos coinciden en que los colores orgánicos no soportan los yesos fuertes, por lo que generalmente se emplearon los inorgánicos como las tierras u óxidos minerales, bien en su estado natural, o manipulados por oxidación o calcinación, u obtenidos tras la precipitación de partículas en un medio adecuado, filtrándose tras su decantación. En cualquier caso, los pigmentos requieren una molienda extrema con un grado de finura extremo para su mejor rendimiento. Algunos son solubles en agua y otros en disolventes como alcohol, vinagre, etc., componentes imposibles de dilucidar con las técnicas aplicadas.

Cuando el yeso está pigmentado, coloreado en toda su masa, se dice que está *colorido* y en este caso el tratamiento se realiza durante el amasado del yeso para que las partículas del pigmento se distribuyan por todo el volu-

46 GÁRATE ROJAS, Ignacio, *Artes de los yesos. Yeserías y estucos*, Madrid, Ed. Munilla-Lería, 1999, p. 381.

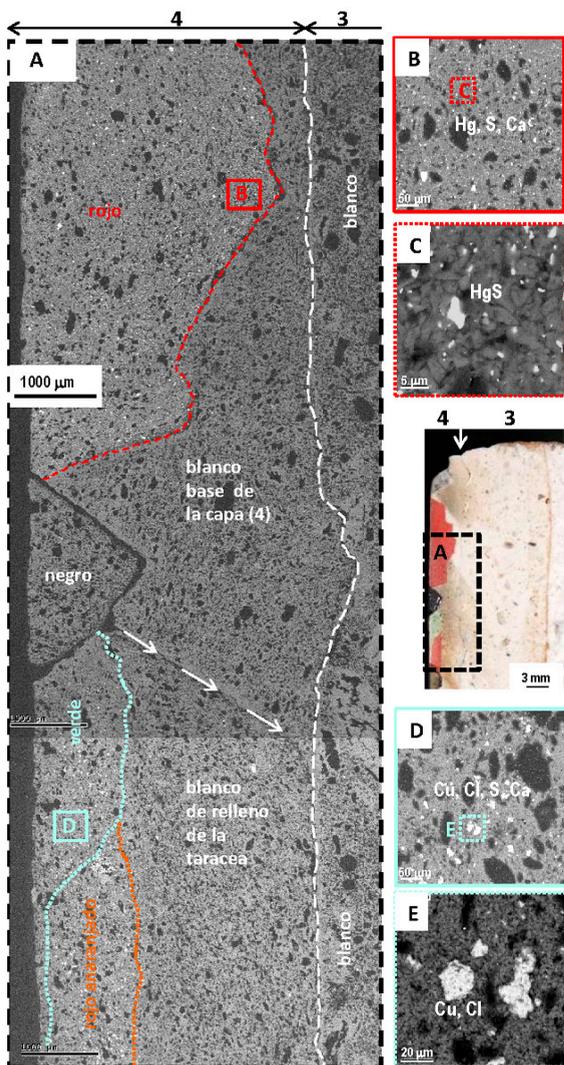
men. Se puede colorir de dos formas, o mezclando el yeso en polvo con una dosis precisa del pigmento, mezclando repetidamente y añadiendo después el agua necesaria para la hidratación, o bien se procede a desleír los pigmentos en poca cantidad de agua y con el agua coloreada se empasta el yeso. En este último caso, al teñirse el yeso en el secado se obtiene una coloración pálida y débil por lo que para obtener colores estables era habitual añadir alguna sustancia orgánica para regular la intensidad y distribución del color. Por otra parte, en la técnica de decorar el yeso ya fraguado pintándolo superficialmente se requiere que los microporos estén abiertos de forma natural para que penetre la pintura, por lo que no puede haberse alisado o pulido previamente.

Respecto a los pigmentos utilizados para los distintos colores, se sabe que para realizar las *scagliolas* se utilizaron algunos extremadamente caros, como son los verdes y amarillos, o determinados rojos, como es el bermeillon o cinabrio, ya que el espectro de posibilidades dentro del mundo mineral es muy amplio y pueden obtenerse los mismos colores con diferentes productos.

Para alcanzar una visión aproximada de los pigmentos usados por el artista veneciano, se analizaron las porciones coloridas y pintadas que contiene la parte decorada de la lámina delgada, es decir, aproximadamente una porción de unos 13 mm x 4,5 mm. En la figura 18 se recogen imágenes de MEB en modo BSE (electrones retrodispersados) de la zona externa del corte realizado en la *scagliola*, prácticamente en la misma zona que la observada en la composición petrográfica de la figura 16. También aquí es de destacar que los bordes incisivos entre las distintas partes de la taracea presentan límites netos muy marcados y rectilíneos que ponen de manifiesto la utilización de una herramienta cortante de gran precisión ya que el espesor de las zonas decoradas es milimétrico.

En la imagen (A), se observa de arriba abajo, las decoraciones de las taraceas en rojo y en negro, ambas en porciones bien delimitadas, y en la parte inferior de las decoradas en verde y en rojo anaranjado. Obsérvese que la textura del estuco de yeso en toda la decoración, capa (4), es idéntica con la excepción de los pigmentos utilizados para cada color. Así, en la taracea roja se observa un punteado blanquecino que corresponde con el pigmento en polvo. Este pigmento se encuentra disperso de forma uniforme por todo el fragmento que compone esta taracea, confirmando que se trata de una porción de decoración *colorida*⁴⁷ en toda su masa, con un espesor máximo de 3 mm. Las imágenes (B) y (C) de esta figura 18 muestran en un mayor

47 Según la descripción realizada en el capítulo 4, Artes de colorir, de GÁRATE ROJAS, Ignacio, *Artes de...*, pp. 151-174.



(A) En la imagen se observan las diferencias texturales y las porciones de la taracea en rojo (arriba), en negro (centro) y la zona decorada en verde sobre una zona en rojo anaranjado; estas últimas pintadas sobre el relleno de una taracea en blanco (abajo). (Obsérvese la incisión, señalada con flechas blancas que la limita físicamente). La línea discontinua blanca marca la separación entre las capas (3) y (4).

(B) Sector analizado en la taracea roja, constituida por yeso (sulfato cálcico hidratado) pigmentado con microgránulos de cinabrio (HgS).

(C) Detalle de los granos de pigmento de cinabrio (gránulos blancos, en la imagen MEB).

(D) Detalle de la zona decorada en verde, correspondiente a la zona externa de la scagliola que se señala en el recuadro. La pincelada de aproximadamente 1 mm de espesor se realiza sobre el relleno de una porción de taracea en blanco.

(E) Sector analizado en la zona pintada de verde, constituida por yeso (sulfato cálcico hidratado) pigmentado con microgránulos de atacamita, $\text{Cu}_2\text{Cl}(\text{OH})_3$, en blanco en la imagen MEB.

Fig. 18. Lámina de composición de imágenes MEB, en modo BSE, correspondientes a la zona externa de la scagliola, que se señala en recuadro (A) de la imagen central de la derecha, del fragmento analizado en el contacto entre las capas (3) y (4). Fotos Pilar Lapuente.

detalle estos microgránulos blanquecinos. Su morfología es irregular y su tamaño variable entre menos de 1 micra y 30 micras de diámetro. En el microanálisis efectuado se detectó S, Ca y Hg, que ponen de manifiesto que se trata de yeso teñido con partículas de cinabrio, es decir, sulfuro de mercurio (HgS), uno de los pigmentos más cotizados de la época.⁴⁸ En el detalle de la imagen (C) se muestra la porción en la que se analizó una de estas partículas y la buena dispersión de los pigmentos en la matriz de yeso, aspecto que lleva a pensar en la meticulosidad de la ejecución del artista, que sugiere quizá en la utilización de algún medio disolvente orgánico adicional al agua en el amasado.

La taracea decorada en negro presenta una textura homogénea del yeso teñido en toda su masa. En el microanálisis se halló S, Ca y muy escasa proporción de Sr, del que solo se detectaron cuatro escasos microgránulos en todo el fragmento. Estos podrían tratarse de impurezas de celestina (sulfato de estroncio) habituales en el propio yeso. En cualquier caso, estos componentes no pueden ser los responsables de su coloración negra debido a su escasa proporción y reducida distribución. De los posibles pigmentos –óxidos de hierro, carbón triturado, negro de grafito, negro de manganeso o el denominado negro de humo–, no puede tratarse de componentes de hierro ni de manganeso, ya que estos elementos habrían sido detectados fácilmente en el microanálisis, por tanto podría responder a cualquiera de los que es el carbono⁴⁹ el responsable del color, bien fuese carbón triturado, negro grafito o humo negro⁵⁰.

Respecto a la zona decorada en verde, tanto en la figura 16 como en la 18 se observa que responde a una coloración por pincelada superficial de aproximadamente 1 mm de espesor, o incluso menos, realizada sobre el relleno de una porción de taracea en estuco blanco, que incluso se superpone a otra pincelada de tonalidad rojo anaranjado. Es evidente que se trata de una decoración pintada y no taraceada o colorida en su totalidad, ya que en la imagen BSE de MEB (Fig. 18 (A)) no se reconoce ninguna incisión cortante o incrustaciones, sino que se observa una acumulación superficial de las minúsculas partículas blanquecinas, que corresponden con los pigmentos. Al aplicar el microanálisis a estas zonas pintadas se ha comprobado que los elementos S y Ca son los únicos componentes de las zonas blancas. Mientras que los corpúsculos responsables de la coloración verde corresponden con

48 Acerca de la obtención de este pigmento, sus tipos y características, véase BRUQUETAS GALÁN, Rocío, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 162-164.

49 Elemento que, por su bajo número atómico, no puede detectarse por esta técnica.

50 Sobre el negro de humo puede consultarse BRUQUETAS GALÁN, Rocío, *Técnicas y materiales...*, p. 172.

cloruros de cobre, que pueden responder a atacamita, $\text{Cu}_2\text{Cl}(\text{OH})_3$, según se muestra en las imágenes (D) y (E) de la figura 18.

Por último, respecto a la zona pintada de rojo anaranjado contiene los mismos elementos (S, Ca y Hg) que la parte colorida en su totalidad de la taracea roja, de hecho parece corresponder con el mismo color más suave, de bermellón diluido.

5. CONCLUSIONES

A partir del fragmento de *scagliola* estudiado y analizado con diversas técnicas, y a pesar de tratarse de una pequeña porción del malogrado frontal del altar de la iglesia de San Miguel de Borja, se ha podido extraer una valiosa información acerca del modo de proceder del artista veneciano en su ejecución.

Así, podemos asegurar que el soporte de la decoración lo realizó primero con dos capas de estuco de yeso, que posteriormente amplió a cuatro, hasta un total aproximado cercano a los 4 cm. Estas capas, aun siendo mayoritariamente de yeso, muestran diferencias en cuanto a homogeneidad y pureza de componentes, así como de tonalidad en blanco. Igualmente, por una parte, el estuco del soporte, capas blancas (1) y (3) contienen áridos de yeso alabastrino en polvo relativamente fino y algunas nodulizaciones de cal con impurezas de arcillas, en una matriz microcristalina de yeso que reacciona con los bordes de los áridos. Se evidencia su porosidad a todas las escalas de observación. Mientras que la capa pensada para ser decorada –inicialmente la (2) y finalmente la (4)–, se trata de un estuco muy blanco y homogéneo composicionalmente, con marcada microporosidad, donde el yeso microcristalino se encuentra íntimamente mezclado con polvo de cal impalpable de gran finura. Es muy probable que este polvo muy fino estuviera diluido en una solución de cola, componente que, junto con la cal, podría haber reaccionado por oxidación en contacto con el aire atmosférico. Este supuesto parte de la observación de un límite de oxidación muy continuo tanto en el límite externo de la capa (2), como en los límites recortados y festoneados de la capa (4) que soporta la decoración, poniendo de manifiesto que, una vez preparado el diseño y recortadas las partes que iban a ser taraceadas, pasó un lapso de tiempo.

Cada pieza de la taracea presenta la misma composición y textura variando únicamente el pigmento utilizado para su coloración en masa. Se ha documentado que al menos se empleó cinabrio o bermellón, atacamita y seguramente negro de humo. Por último, es preciso recordar que el paso del tiempo y la oxidación de la superficie han modificado los colores o la intensidad de la coloración del fragmento de *scagliola*.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGAIZ, Gregorio de, *Teatro monástico de la Santa Iglesia, ciudad y Obispado de Tarazona*, t. VII de *La Soledad Laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España*, Madrid, Antonio de Zafra, 1675.
- Blog del Centro de Estudios Borjanos de la Institución “Fernando el Católico” [consulta: 06/01/2020], disponible: <http://cesbor.blogspot.com/2018/11/una-pieza-que-retorna-al-centro.html>
- BRESSEL ECHEVERRÍA, Carlos; LOMBA SERRANO, Concepción y MARCO FRAILE, Ricardo, *Borja: arquitectura y evolución urbana*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1988.
- BRUQUETAS GALÁN, Rocío, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- CANEVA, Giulia, *Il codice botanico di Augusto: Roma, Ara Pacis. Parlare al popolo attraverso le immagini della natura*, Roma, Gangemi Editore, 2010.
- CARRETERO CALVO, Rebeca, “La reforma barroca de la capilla de San Andrés de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona”, *Tvriaso*, XXI (2012-2013), pp. 155-182.
- CARRETERO CALVO, Rebeca, “‘Ambrosius Mariesque venetianus’, un maestro de las piedras fingidas en Aragón”, en LACARRA DUCAY, M^a del Carmen (coord.), *Un olor a Italia. Conexiones e influencias italianas en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2019, pp. 229-259.
- CRIADO MAINAR, Jesús y IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Sobre campo de azul y carmín. Programas de ornamentación arquitectónica al romano del primer Renacimiento aragonés*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, 2006.
- DELGADO, Javier, *Jardín cerrado. Flora escondida en la colegiata de Santa María de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos de la Institución “Fernando el Católico”, 2001.
- DELLAPIANA, Laura, “La riscoperta di un paliotto in scagliola del 1681”, *Alba Pompeia*, XXXIV, Fasc. II, Alba (2013), pp. 73-84.
- FORESTA, Simone, “La policromia dell’Ara Pacis e i colori del Campo Marzio settentrionale”, en ROSSI, Maurizio (a cura di), *Colore e Colimetria. Contributi Multidisciplinari*, vol. VII A, *Atti della Settima Conferenza Nazionale del Colore*, Rimini, Maggioli Editore, 2011, pp. 333-340.
- GALLO COLONNI, Gabriella y BACCESCHI, Edi, “La incrustación”, en MALTESE, Corrado (coord.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 354-355.
- GÁRATE ROJAS, Ignacio, *Artes de los yesos. Yeserías y estucos*, Madrid, Ed. Muni-lla-Lería, 1999.
- GARCÍA, Rafael, *Datos cronológicos para la historia de la M. N., M. L. y F. ciudad de Borja*, Zaragoza, Tipografía del Hospicio Provincial, 1902.
- GHISELLINI, Elena, “Modelli ufficiali della prima età imperiale in ambiente privato e municipale”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts - Römische Abteilung / Bullettino dell’Istituto Archeologico Germanico, Sezione Romana*, 95 (1988), pp. 187-204.
- GRACIA RIVAS, Manuel, *Guía para una visita a la Ciudad de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos de la Institución “Fernando el Católico”, 1987.

- GRACIA RIVAS, Manuel, *El Museo de la Colegiata*, Borja, Centro de Estudios Borjanos de la Institución "Fernando el Católico", 2003.
- GRACIA RIVAS, Manuel, *Diccionario biográfico de personas relacionadas con los veinticuatro municipios del antiguo Partido Judicial de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos de la Institución "Fernando el Católico", vol. I, 2005.
- IGEA ROMERA, Jesús; LAPUENTE MERCADAL, Pilar y MANDADO COLLADO, Juan, "Aproximación al Estudio Petrográfico de Áridos Yesíferos en Morteros. Ejemplo de Sta. María de la Huerta, Magallón (Zaragoza)", *Macla*, 9 (2008), pp. 133-134.
- IGEA ROMERA, Jesús; LAPUENTE MERCADAL, Pilar; MARTÍNEZ-RAMÍREZ, Sagrario y BLANCO-VARELA, M^a Teresa, "Caracterización de morteros mudéjares de la iglesia de San Gil Abad (Zaragoza, España): Investigación de la tecnología de fabricación de morteros históricos de yeso", *Materiales de construcción*, vol. 62, n^o 308 (2012), pp. 515-529 [consulta: 21 de marzo de 2020], disponible: <https://doi.org/10.3989/mc.2012.07311>
- JIMÉNEZ APERTE, Manuel y ESCRIBANO SÁNCHEZ, José Carlos, "Iglesias medievales en la Comarca de Borja. I", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, VII-VIII (1981), pp. 109-232.
- JIMÉNEZ AZNAR, Emilio, *El convento de Santa Clara de Borja (fundación y construcción)*, Borja, Centro de Estudios Borjanos de la Institución "Fernando el Católico", 2004.
- MANDER, Micalea, "Scagliole tra Emilia e Lombardia: una sintesi", en RÜSCH, Elfi (coord.), *Scagliole intarsiate. Arte e tecnica nel territorio ticinese tra XVII e XVIII secolo*, Milán, Silvana Editoriale, 2007, pp. 20-23.
- MANNI, Graziano, *I Maestri della scagliola in Emilia Romagna e Marche*, Módena, Consorzio fra le Banche Popolari dell'Emilia Romagna Marche, 1997.
- MASSINELLI, Anna Maria, *Scagliola. L'Arte della pietra di luna*, Roma, Editalia, 1997.
- ROSSINI, Orietta, *Ara Pacis*, Milán, Electa, 2006.
- SAURON, Gilles, *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, París, Antiqua e Picard, 2000.
- Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés (SIPCA) del Gobierno de Aragón [consulta: 06/01/2020], disponible: <http://www.sipca.es/censo/7-INMZAR-013-055-005/.html#.XhMNgdI2q70>
- WOLTERS, Wolfgang, *Architettura e ornamento. La decorazione nel Rinascimento veneziano*, Verona, Cierre Edizione, 2007.

Jerónimo Nogueras, escultor y *architector*. Un artista giróvago del Renacimiento español

Jerónimo Nogueras, sculptor and *architector*. A gyrosopic artist of the Spanish Renaissance

Jesús CRIADO MAINAR

Universidad de Zaragoza
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
C. San Juan Bosco, 7. 50009 - Zaragoza
jcm@unizar.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8328-1642>

Fecha de envío: 11/09/2020. Aceptado: 15/10/2020

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 153-188

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.05>

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



Resumen: El aragonés Jerónimo Nogueras (nac. 1534, doc. 1554/55-1597/98) fue un escultor polifacético, formado probablemente entre Cuenca y Sigüenza, que transitó por un territorio geográfico muy extenso entre Aragón y León. Junto a su movilidad, llama la atención su capacidad de adaptación a encargos de naturaleza muy variada y su fidelidad a un lenguaje plástico algo arcaizante, fundado en la escultura de mediados del siglo XVI y sin apenas evolución hacia los postulados romanistas. La insistencia de las fuentes a la hora de calificarlo como “*architector*” subraya su formación inicial como entallador, pero también su capacidad para trazar y coordinar.

Palabras clave: Aragón, Renacimiento, escultura, dibujo, intercambios artísticos.

Abstract: The Aragonese Jerónimo Nogueras (born in 1534, act. 1554/55-1597/98) was a multifaceted sculptor, probably formed between Cuenca and Sigüenza, who traveled through a very extensive geographical territory between Aragón and León. Along with its mobility, its ability to adapt to commissions of a very varied nature and its fidelity to a somewhat archaic plastic language, based on sculpture from the mid-16th century and with hardly any evolution towards Romanist postulates, is striking. The insistence of the sources when it comes to qualifying him as an “*architector*” underlines his initial training as a carver, but also his ability to draw an coordinate.

Keywords: Aragon, Renaissance, sculpture, drawing, artistic exchanges.

Aunque vinculado en esencia al ámbito de la escultura, Jerónimo Nogueras (nacido en 1534, act. 1554/55-1597/98) tuvo una formación inicial como entallador, lo que sumado a sus dotes para trazar hace que su perfil profesional resulte interesante. Calificado en la documentación preferentemente de “ar-

chitector" y escultor, sus primeras noticias proceden del pleito inquisitorial seguido en Cuenca contra el entallador francés Esteban Jamete (nacido h. 1515, act. 1535-1564, †1565), en el que testificó el 15 de junio de 1557 expresando que había permanecido cuatro meses a su servicio en esa ciudad, si bien "de dos años a esta parte" se encontraba en Sigüenza (Guadalajara), donde primero había estado en casa del entallador Juan de la Sierra y "ara un año poco mas o menos" en la del ensamblador Pierres de la Chapela. Estas puntualizaciones permiten situar su paso por el taller de Jamete hacia 1554/55. Al efectuar su declaración manifestó una edad de veinte años "poco mas o menos" y se dijo "habitante en la dicha çibdad de Sigüença y natural de Ateca del Reyno de Aragon, mancebo y por casar, entallador"¹.

Podemos confirmar, en efecto, que Jerónimo Nogueras nació en 1534 en Ateca, una villa emplazada en la parte meridional de la actual Comarca de la Comunidad de Calatayud (Zaragoza), merced al hallazgo de su partida de bautismo². No obstante, una noticia tardía (de 1588) lo hace oriundo de Daroca³ de donde, en realidad, es más probable que procedieran sus padres⁴. Con independencia de esta circunstancia, el hecho relevante es que debió orientar su itinerario formativo hacia el sur; en concreto, a las ciudades episcopales de Sigüenza⁵ y Cuenca, las primeras en las que se le localiza. No está de más recordar que su residencia en Sigüenza (si atendemos a su declara-

1 La comparecencia tuvo lugar en Sigüenza; DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Proceso inquisitorial sobre Esteban Jamete*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1933, pp. 15-16. Hemos revisado la transcripción del texto entrecorillado que citamos y es correcta; corresponde a Archivo Diocesano de Cuenca, Inquisición, leg. 701, exp. 174, f. 28 r. Agradezco a los encargados de este fondo documental las facilidades para la consulta del documento.

Un nuevo estudio del proceso, que incorpora un traslado del mismo al francés, en TURCAT, André, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete, sculpteur français de la Renaissance en Espagne, comdamné par l'Inquisition*, París, Picard, 1994, espec. anexo VII, pp. 346-347.

2 "Domingo a VI de setiembre [1534] b[aptizo] mossen Joan de Sayas a Hieronimo, fijo de Jayme Nogueras, tajante. Compadres Joan Martinez vizcayno y la mujer de Martin de Panyagua"; Archivo Parroquial de Santa María de Ateca, *Quinque libri*, t. II, Bautismos y defunciones (1530-1549), f. 22.

3 MORTE GARCÍA, Carmen, "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXI-XXXII (1988), pp. 324-325, doc. nº 324. También en este caso hemos cotejado el original y la lectura de la Dra. Morte no admite dudas.

4 En los libros parroquiales de Ateca no hemos encontrado ninguna otra mención de Jerónimo Nogueras o sus progenitores, por lo que es posible que la familia estuviera allí de paso. Por otra parte, la documentación del retablo que hizo en Murero entre 1584 y 1585 deja entrever una relación estrecha con la ciudad de Daroca.

5 No se olvide que las poblaciones más meridionales del Reino de Aragón en esta zona formaron parte del Obispado de Sigüenza hasta la redistribución de límites episcopales de 1955 (BOE nº 35/1955, de 21 de noviembre), englobadas en el Arciprestazgo de Ariza.

ción, al menos⁶ entre 1555 y 1557) coincide con los primeros momentos de los trabajos de ornamentación de la Sacristía Mayor de la catedral, conocida como Sacristía de las Cabezas, trazada en 1532 por Alonso de Covarrubias (doc. 1510-1570, +1570) y que en los años que nos interesan (desde septiembre 1554) dirigía Martín de Vandoma⁷ (doc. 1540-1578, +1578).

1. TRASLADO A ORDUÑA: ESCOLUMBE, BELANDIA Y LEÓN

Ignoramos por cuánto tiempo más permaneció Nogueras en Sigüenza, pero no volveremos a saber de él hasta 1566, cuando identificado como vecino de la ciudad de Orduña –un enclave vizcaíno en la frontera entre Burgos y Álava– intervenga en compañía del escultor vitoriano Juan de Ayala *el Mozo* (act. 1530-1580) en la erección del retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de Escolumbe⁸ (Catadiano, Álava) (Fig. 1), en el que ambos trabajaron hasta su conclusión en 1567/68, pues lo visuró en 1568 el gran artífice riojano Pedro de Arbulo Marguvete⁹ (act. 1563-1604, +1608).

A pesar de las dificultades para establecer el estilo de Juan de Ayala *el Mozo*, un artista que colaboró de forma estrecha con los hermanos Beaugrant¹⁰, y lo poco que hasta ahora sabíamos de Jerónimo Nogueras, los autores del *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria* consideraron que la manera asimilable a Ayala se reconoce mejor en las escenas de la parte del evangelio, y dado que ambos maestros percibieron una suma muy similar

6 Lo previsible es que se prolongara más allá de 1557.

7 Las bóvedas se habían completado en 1552 bajo las órdenes de Martín de Durango; PÉREZ-VILLAMIL, Manuel, *Estudios de Historia y Arte. La Catedral de Sigüenza*, Madrid, Tipografía Herres, 1899, pp. 129-133; y MARÍAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631). I*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983, pp. 210-211.

El nombramiento capitular de Vandoma como responsable de las obras tras la muerte de Durango en PÉREZ-VILLAMIL, Manuel, “El Renacimiento español. Martín de Valdoma y su escuela”, *Arte Español*, V, nº 3 (1916), p. 204, nota nº 4; y HERRERA CASADO, Antonio, “Martín de Vandoma, arquitecto y escultor”, *Wad-al-Hayara*, 6 (1979), pp. 241-243, espec. p. 242.

8 Agradezco al Dr. Aurelio Á. Barrón García la ayuda en el estudio de este retablo y la amable cesión de las fotografías del mismo que se reproducen en el trabajo.

9 Juan de Ayala figura en la documentación del encargo desde 1565 pero Jerónimo Nogueras no aparece hasta 1566. Los datos sobre la realización del retablo en USTOA, Daniel, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Escolumbe (patrona de Cuartango)*, Vitoria, Imprenta del Archivo Provincial de Álava, 1937, pp. 14-25.

10 Junto con Juan de Beaugrant, en 1549-1550 asumió la finalización del retablo de Portugalete al fallecimiento de Guyot de Beaugrant; BARRIO LOZA, José Á., “El retablo de Portugalete (historia de un pleito)”, *Estudios de Deusto*, 28/2, 65 (1980), pp. 273-311; y BARRIO LOZA, José Á., *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Museo de Bellas Artes y Caja de Ahorros Vizcaína, 1984, pp. 75-82.



Fig. 1. *Retablo mayor*. Juan de Ayala el Mozo y Jerónimo Nogueras. 1565-1567/68. Santuario de N^{ra} S^{ra} de Escolumbe, Catadiano (Álava).

Foto Aurelio Á. Barrón

por su intervención, habría que asignar a Nogueras por exclusión las piezas situadas en la parte de la epístola y alguna de la calle central¹¹.

11 PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria*, tomo VII, *Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por Sierra de Guibijo a las laderas del Gorbea*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, pp. 441-449, donde también se revisa



Fig. 2. *Visitación*. Retablo mayor. Jerónimo Noguerras. 1566-1567/68. Santuario de N^a S^a de Escolumbe, Catadiano (Álava). Foto Aurelio Á. Barrón

El peculiar estilo de formas robustas y trazos suaves que veremos en creaciones posteriores de Noguerras se advierte, en efecto, en los grupos e imágenes de la parte de la epístola –la *Visitación* (Fig. 2), la *Epifanía* (Fig. 3) y la *Pentecostés*–, muy en especial en el primero de los tres, así como en la monumental *Asunción y Coronación de la Virgen* de la calle central. Pensamos que le pertenecen igualmente el *San Sebastián* (Fig. 4) de la entrecalle del cuerpo inferior, la *Santa Bárbara* (Fig. 5) del piso intermedio y el *San Antonio abad* del tercer piso. Y también atisbamos su gubia en la *Eva* del ático y el *niño desnudo* con restos de un instrumento de la Pasión imposible de identificar que flanquea al *Calvario* por esta parte. El tratamiento plástico de las piezas señaladas nos parece más cuidado que la mayoría de sus obras posteriores, quizás por haber dispuesto el artífice en esta ocasión de más tiempo de lo habitual –unos dos años– o por el reto profesional de competir con el representante del taller alavés más importante del momento y la perentoria necesidad de hacerse un hueco en el mercado artístico de la zona. De cualquier modo, los elementos que se le otorgan en Escolumbe integran un trabajo maduro y se cuentan entre lo mejor de su producción.

la documentación que generó la erección del retablo (en pp. 444-448) y BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando, “28. Catadiano. Retablo mayor de Escolumbe. Eskolunbeko erretaula nagusia”, en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (coord.), *Erretaulak. Retablos*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, t. II, pp. 635-642, nº 28.



Fig. 3. *Epifanía. Retablo mayor*. Jerónimo Noguerras. 1566-1567/68. Santuario de N^{ra} S^a de Escolumbe, Catadiano (Álava).

Foto Aurelio Á. Barrón

Jerónimo Noguerras hizo gala durante muchos años de esa condición de vecino de Orduña, incluso tiempo después de haber abandonado la ciudad vasca, pues ello le permitía conservar la condición de infanzón de la que, como más adelante veremos, haría uso en algún documento de cronología posterior. Cuando en 1571 estaba ocupado en la confección de un sagrario para la parroquia de Belandia (Vizcaya) –que, al parecer, no completó, circunstancia que generó un pleito (en 1578)–, aún seguía domiciliado allí¹². Otras noticias zaragozanas de 1583 y 1586 lo corroboran.

En ese mismo año de 1571 lo encontramos en Santo Domingo de la Calzada atendiendo a un importante requerimiento de don Juan de Quiñones y Guzmán, obispo de Calahorra-La Calzada (entre 1559 y 1575): la realización de su efigie funeraria (Fig. 6), destinada al panteón de la familia Guzmán en la iglesia de Santo Domingo de León, ciudad de procedencia de este prelado, que había tomado parte en las sesiones finales del Concilio de Trento (1545-1563). En paralelo a la publicación del dato en el catálogo de los fondos del

12 El tabernáculo conservado es, en realidad, posterior y lo contrató en 1581 Juan de Ullivarri. La documentación define en esta oportunidad a Noguerras como “imaginario”; PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria*, tomo VI, *Las vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*, Vitoria, Obispado de Vitoria y Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria – Gasteizko Kutxa, 1988, pp. 327-328.



Figs. 4 y 5. *San Sebastián y Santa Bárbara. Retablo mayor*. Jerónimo Nogueras. 1566-1567/68. Santuario de N^a S^a de Escolumbe, Catadiano (Álava). Fotos Aurelio Á. Barrón

Archivo de los Condes de Luna¹³, Manuel Valdés dio cuenta del encargo, formalizado el 20 de febrero de dicho año y que debía quedar ultimado y asentado para junio de 1572¹⁴, así como de la presencia del escultor en esa ciudad en septiembre de 1571¹⁵. También efectuó una detallada descripción de la

13 Se ofrece regesta del documento en ÁLVAREZ ÁLVAREZ, César y MARTÍN FUENTES, José A., *Catálogo del Archivo de los Condes de Luna*, León, Colegio Universitario, 1977, p. 176, doc. n^o 620.

14 VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, "Jerónimo de Nogueras y Juan del Rivero. El sepulcro y la capilla de don Juan de Quiñones en la iglesia del convento de Santo Domingo de León", *Tierras de León*, XVII, 28 (1977), pp. 34-37.

15 En virtud del acuerdo, Nogueras debía desplazarse a León para hacer el sepulcro. Se alude a ello en VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, "Jerónimo de Nogueras...", p. 37, nota n^o 16. La regesta del documento publicada por ÁLVAREZ ÁLVAREZ, César y MARTÍN FUENTES, José A., *Catálogo...*, p. 177, n^o 623, fechado en León a 28-IX-1571, corresponde al encargo de la obra de cantería que Juan del Rivero debía hacer en Santo Domingo a ruegos de nuestro prelado, pero no copia los testigos asistentes a la legitimación del contrato, entre los que según Manuel Valdés figuraba Jerónimo Nogueras.

El traslado a León debió de impedir a Nogueras concluir en plazo el sagrario de Belandia, aunque la falta de noticias sobre él entre 1572 y 1576 nos impide averiguar más a este respecto.

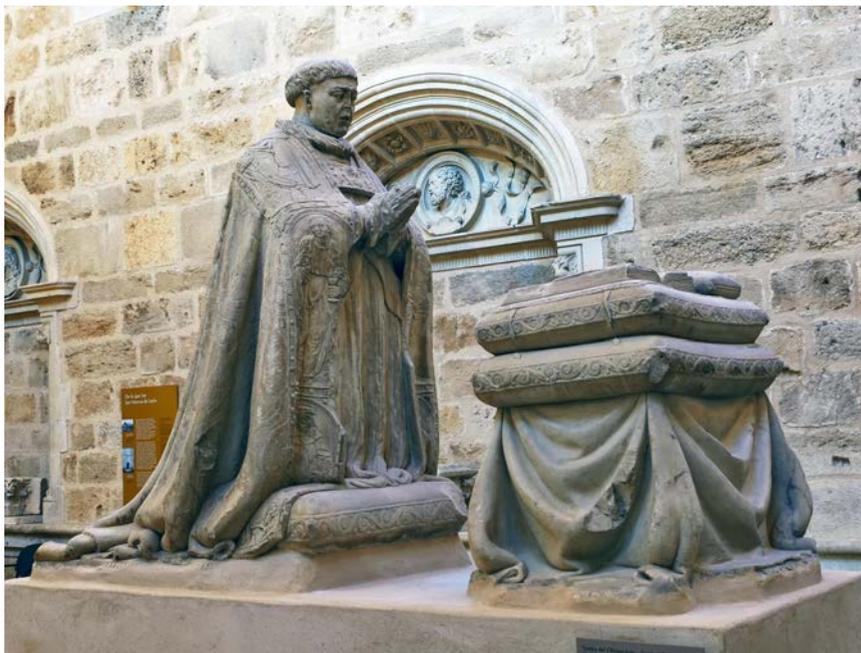


Fig. 6. *Sepulchro del obispo Juan Quiñones y Guzmán*. Jerónimo Nogueras. 1571-1572. Museo de León. Foto Jesús Criado

imagen orante y su pedestal. Poco después, José Á. Barrio Loza transcribiría el contrato a partir de su asiento notarial en Santo Domingo de la Calzada¹⁶.

Tal y como expresa la capitulación, el escultor ejecutaría la obra “conforme a la traza e modelo que el dicho Geronimo de Nogueras tiene hecho, e a la desposiçion del dicho modelo”, usando piedra franca “de las canteras [leonesas] de Bonal –por Boñar– y Las Bodas”. Se trata de una pieza de enjundia que tras la demolición de la iglesia dominica pasó a la sacristía del convento de San Marcos, en la actualidad Anexo Monumental del Museo de León, donde permanece. Antes de conocerse los datos sobre su realización Manuel Gómez-Moreno la atribuyó a Esteban Jordán¹⁷, poniendo en

16 BARRIO LOZA, José Á., “El sepulchro de D. Juan Quiñones en el Museo Arqueológico de León”, *Tierras de León*, XIX, 34-35 (1979), pp. 73-76; en la capitulación, Jerónimo Nogueras vuelve a decirse vecino de Orduña. Asimismo BARRIO LOZA, José Á. y MOYA VALGANÓN, José G. “El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII”, *Kobie*, 10 (1980), pp. 329-330, doc. nº 10; y BARRIO LOZA, José Á., *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 302-303, doc. nº 4.

17 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925, t. I, pp. 313-314. Da por buena esta atribución MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Esteban Jordán*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1952, pp. 100-101 y lám. 39.



Fig. 7. Tímpano con la Piedad del sepulcro del obispo Juan Quiñones y Guzmán. Jerónimo Nogueras. 1571-1572. Museo de León. Foto Jesús Criado

evidencia su interés. En opinión de José G. Moya¹⁸, denota familiaridad con el estilo de Guyot de Beaugrant (doc. 1533-1550) y Arnao de Bruselas (doc. 1537-1564, †1565), lo que indica una certera asimilación de las formas plásticas más avanzadas en el entorno de Santo Domingo de la Cazada y Logroño al filo de los años centrales del siglo.

La estatua orante del obispo, dispuesta ante un reclinatorio cubierto por una tela elegantemente plegada sobre la que apoyan varias almohadas con un libro abierto, resulta algo rígida aunque sobresale por su cualidad monumental. De cuidada articulación, presenta unas formas robustas tanto por su poderosa volumetría corporal como por el meticuloso tratamiento otorgado al rostro, que si bien ha llegado mutilado muestra una voluntad firme por captar los rasgos individuales del personaje. En ausencia de la mitra y el báculo episcopales, la elevada dignidad del eclesiástico se establece por medio de su atuendo, en especial la magnífica capa, en la que el artista reproduce un lujoso tejido de brocado al tiempo que incluye un “fres de imaginería” con santos –entre otros, los *Santos Pedro y Pablo*, *San Juan evangelista* y *San Jerónimo*– completado en el reverso por un magnífico “capillo” con la *Virgen entronizada que acoge a su Hijo, en pie*. El ornamento se cierra sobre el pecho mediante una “traveta” que luce un firmal con un busto de inspiración anticuaria.

18 MOYA VALGAÑÓN, José G. “Relaciones e influencias de la escultura aragonesa con la riojana y la vasca en el Renacimiento”, en ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1993, pp. 156-157.

Según refiere Antonio Ponz, el sepulcro se alzaba en el testero del crucero del lado del evangelio de la iglesia dominica y estaba articulado por una arquitectura jónica inserta dentro de un arcosolio. Contaba con “muchas decoraciones de estatuas, y bajos relieves, con otros adornos” y lo presidía “la estatua de un Prelado de rodillas en el nicho de medio” que acabamos de describir. El autor ilustrado transcribe el texto del epitafio latino, que estaba situado en el ático y no parece haberse conservado¹⁹, pero nada dice de la inscripción griega inserta en una elaborada cartela de cueros recortados entre leones acomodada en uno de los laterales del bloque que sirve de pedestal al prelado orante. A nuestro mausoleo pertenece también un magnífico tímpano semicircular con una *Piedad* de tres figuras (Fig. 7) que debía disponerse sobre el entablamento, conservado asimismo en el museo leonés²⁰ y sobre el que ya llamó la atención en su día José Ángel Barrio para subrayar su elevada calidad y que, en efecto, demuestra las notables facultades de Nogueras para la talla en piedra, que evocan su formación inicial en este medio, y también una capacidad nada desdeñable para componer.

2. ENTRE ZARAGOZA Y JACA: LA ETAPA ARAGONESA

Tras las noticias sobre la realización del sepulcro del obispo Quiñones y Guzmán volvemos a perder la pista del artífice durante unos años hasta que en 1576 reaparezca en Aragón, en la localidad de Maluenda (Comarca de la Comunidad de Calatayud, Zaragoza). En realidad, tan sólo tenemos constancia indirecta de este hecho, pues en noviembre de 1588 Jerónimo Nogueras traspasaba en Zaragoza al pintor Felices de Cáceres (act. 1560-1618, †1618) la liquidación de una comanda de 3.300 sueldos en que le estaba obligado el organero bilbilitano Juan Puche [de Orfila], calificado de habitante en Maluenda. Según precisa el texto notarial, el organero se había comprometido en dicha suma al escultor en Maluenda, el 6 de mayo de 1576, con acto testificado por el notario Pedro García Romeo²¹. Aunque no en 1576, sí podemos confirmar la presencia del constructor de órganos en esta población del

19 DEO OPT. MAX. JOANNI D. G. EPISCOPO CALAGVRRITANENSI PATRVO DE SE BENEMERITO GONSALVS GVTMAN PONENDVM CVRAVIT VIXIT ANN. LXX M. II. Véase PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787, t. XI, carta 6, § 61, pp. 241-242. De este autor toma la transcripción VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, “Jerónimo Nogueras...”, pp. 34-35, nota nº 8.

20 RODRÍGUEZ BELZUZ, Antonio, *Guía de León*, León, Nebrija, 1978, p. 106, que no hemos podido consultar; y BARRIO LOZA, José Á., “El sepulcro de D. Juan Quiñones...”, p. 75 y fig. de la p. 74.

21 Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [AHPZ], Lorenzo Villanueva, 1588, ff. 610 v.-611 y 611-612, (Zaragoza, 29-XI-1588). Documento publicado por MORTE GARCÍA, Carmen, “Documentos...”, pp. 324-325, doc. nº 324, con foliación y fecha incorrectas.

corredor del Jiloca entre 1573 y 1574, años en los que fabricó el instrumento de la parroquia de Santa María²², destruido junto con su pie –cuya ejecución excluye el contrato– en el incendio que sufrió en templo en 1942.

Las siguientes referencias, de 1579, sitúan al artista en Zaragoza y Tudela. En dicho año su nombre y suscripción autógrafa aparecen en el acta de visura y en las cuentas de la parroquia de San Nicolás de Tudela (Navarra) como revisor, junto al bilbilitano Juan Martín de Salamanca (doc. 1547-1580, †1580), de la peana procesional de Santa Catalina de Alejandría que había confeccionado el ensamblador Bernal Gabadi²³ (doc. 1562-1600, †1601), actuando en representación del maestro de la obra.

Hasta donde hemos podido averiguar, a partir de ese año trabajó preferentemente en Aragón, abriendo taller en primera instancia en Zaragoza, aunque con el tiempo trasladaría su residencia a Jaca, donde estaba con toda certeza ya en agosto de 1588²⁴. No obstante, en 1592 lo encontramos en Huesca, desde donde se disponía a desplazarse de nuevo a Jaca para ponerse al servicio real en la construcción del fuerte militar de la Ciudadela²⁵, cuyas obras comenzaron justo ese año. No contamos con menciones posteriores a esa fecha, pero no hay duda de que seguía vivo y en activo unos cinco años después, habida cuenta de que entre 1597 y 1598 tomó parte en el proceso de diseño de la bóveda de la nave mayor de la Seo jaquesa. Nada más sabemos con posterioridad.

Su primera comparecencia localizada por el momento en la capital aragonesa data de comienzos de febrero de 1579, cuando calificado ya de vecino de Zaragoza²⁶ recibió el encargo del mercader de sedas Juan Martínez de una

22 La capitulación se rubricó el 15-II-1573, ejerciendo como fianza de nuestro organero el mazonero bilbilitano Francisco Alamán (doc. 1555-1580, †1596). El acuerdo se canceló al margen el 23-III-1574; CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución "Fernando el Católico", 1996, p. 405.

23 CASTRO, José R., *Cuadernos de arte navarro. B) Escultura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1949, pp. 101-104, espec. p. 103, doc. II.

Bernal Gabadi es uno de los artífices que auxilió a Gaspar Becerra (doc. 1542-1569, †1569) en el retablo mayor de la catedral de Astorga; GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel, "Pedro de Arbullo Marguete y Gaspar Becerra", en GARCÍA GAINZA, M^a Concepción (coord.), *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento español*, en *Príncipe de Viana*, anejo 10, 1991, p. 213.

24 SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, p. 448, doc. n^o 363.

25 ARCO, Ricardo del, "Cartas del Concejo de Huesca (siglos XVI)", en *Estudios varios*, Huesca, Establecimiento Tipográfico de Leandro Pérez, 1911, p. 63, carta XXXIV; y ARCO, Ricardo del, "La Ciudadela de Jaca", *Archivo Español de Arte*, XVIII, 71 (1945), pp. 286-287.

26 Lo que presupone una residencia estable en la ciudad de al menos dos años, aunque lo cierto es que la documentación notarial no suele ser demasiado rigurosa en este particular.

“caxa” conforme a un diseño que había elaborado el propio artífice, citado en esta oportunidad como “architector”. Lo que Nogueras debía hacer era, en realidad, una mazonería con columnas estriadas que albergaría en su interior un *Calvario* de tres figuras, cada una de ocho palmos de altura (unos 152 cm), a instalar en un interior religioso que no se precisa. El maestro percibiría 120 escudos (2.400 sueldos jaqueses) por este cometido, aunque el valor real del mismo debía alcanzar los 150 escudos (3.000 sueldos jaqueses). Todo quedaría ultimado para la Cruz de Mayo de dicho año²⁷. Desconocemos su destino, que tal vez fuera el convento de franciscanos observantes de Nuestra Señora de Jesús de la capital, en donde Juan Martínez dispuso su sepelio en el testamento que ordenó unos meses más tarde²⁸.

Un año después, el 31 de enero de 1580 y otra vez como vecino de Zaragoza, contrató una sillería coral y un facistol para el convento de San Agustín de la Ciudad del Ebro. El nuevo coro contaría con sesenta y cinco sillas –treinta y ocho altas y veintisiete bajas– y para su ejecución se seguirían las especificaciones contenidas en unas trazas que el documento glosa, pero que no quedaron anexadas a la capitulación notarial²⁹. Nogueras tenía de plazo hasta Pascua de Resurrección de 1581 para completar la obra, si bien debía entregar el facistol para el cuarto domingo de cuaresma de ese mismo año; los agustinos le satisfarían por todo ello 400 libras (8.000 sueldos jaqueses), amén de los despojos de la sillería vieja. Transcurridos unos meses, en septiembre de 1580, el escultor traspasó el compromiso al ensamblador guipuzcoano –aunque afincado en Zaragoza– Juan Gorosabel (doc. 1561-1598), que lo asumió por 188 libras, facilitándole el primero toda la madera necesaria y las tres sillas que ya había acabado³⁰. Nada queda de este conjunto, pero consta que se realizó, pues los agustinos y el escultor cancelaron la capitulación en 1583, tras reconocerse satisfechos de la obra los primeros y pagado el segundo³¹.

El 26 de enero de 1583 Jerónimo Nogueras, infanzón y escultor, todavía como vecino de Orduña y habitante de presente en Zaragoza, designaba

27 SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, pp. 317-318, doc. n.º 243. El texto dispositivo del acuerdo está redactado de puño y letra del escultor.

28 AHPZ, Martín Sánchez del Castellar, 1579, ff. 253 v.-255 v., (Zaragoza, 16-VII-1579).

29 Este texto notarial identifica, una vez más, al artífice como “architector”. No obstante, en la cesión subsiguiente consta como escultor.

30 SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, pp. 323-324, doc. n.º 247 [capitulación con Jerónimo Nogueras], y p. 327, doc. n.º 250 [cesión a Juan Gorosabel]. El 1-IV-1580 los agustinos requirieron al carpintero Pedro Pastor para ensamblar una balaustrada de madera destinada al coro y una puerta que se colocaría en su ingreso principal; en SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, pp. 324-325, doc. n.º 248.

31 AHPZ, Martín Martínez de Insausti, 1583, ff. 496 v.-497 v., (Zaragoza, 11-IX-1583).



Fig. 8. *Retablo mayor*.
Antonio de Vidijalbo
(mazonería) y Jerónimo
Nogueras (escultura). H.
1580/81-1582. Parroquia
de San Miguel, Jalón de
Cameros (La Rioja).
Foto Aurelio Á. Barrón

como su procurador a Juan Becerril, labrador, “vezino de la villa de Pesadilla del reyno de Castilla”³² y estante en la capital aragonesa, para que en su nombre demandara el pago de las sumas que le adeudaban los mayordomos “de la yglesia de la villa de Xalon de la diócesis de Calaorra y Reyno de Castilla [...] de resta y fin de pago de un retablo y obra que yo hize en la dicha iglesia” –doc. nº 1–. El documento alude a la localidad riojana de Jalón de Cameros y debe ponerse en relación con la fábrica del retablo mayor de la parroquia de San Miguel Arcángel³³, (Fig. 8) a buen seguro materializado en los años precedentes (quizás 1580/81-1582) y cuya arquitectura había armado el ensamblador de Arnedillo (La Rioja) Antonio de Vidijalbo con anterior-

32 Se trata, sin duda, de La Pesadilla, localidad madrileña desaparecida en el siglo XIX que estuvo emplazada en las inmediaciones de Colmenar Viejo.

33 Agradezco al Dr. Aurelio Á. Barrón García la ayuda en el estudio de este retablo y la amable cesión de las fotografías del mismo que se reproducen en el trabajo.



Figs. 9 y 10. *Detalle de la mazonería y atlante. Retablo mayor. Antonio de Vidijalbo (mazonería) y Jerónimo Nogueras (atlante). H. 1580/1581-1582. Parroquia de San Miguel, Jalón de Cameros (La Rioja). Fotos Aurelio Á. Barrón*

ridad a 1590³⁴, acometiéndose la policromía y las pinturas algo después, a partir de 1595³⁵.

La escritura notarial confirma que nuestro escultor no sólo conservaba su condición de infanzón y vecino de Orduña, sino que seguía manteniendo vínculos estrechos con La Rioja, un territorio en el que consta su presencia en los primeros años setenta con motivo de la concertación del sepulcro del obispo Quiñones y Guzmán. Sea como fuere, encierra un extraordinario va-

34 Se desconoce la fecha exacta, pues el libro de fábrica comienza justamente en 1590; RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*, Logroño, Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño, 2009, p. 407, nota nº 348. No advertimos la diferencia de manos en la escultura –salvo, como veremos, para el *Calvario*– que propone el autor.

35 En 1595 se adjudicó su policromía y sus pinturas a Jerónimo Salazar, que luego las traspasaría a sus colegas Serván Martínez y Adán Mimoso, si bien es probable que las cesiones no concluyeran en estos últimos; MOYA VALGAÑÓN, José G. (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia La Rioja. II. Cenicero-Montalbo en Cameros*, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1976, pp. 236-237; y RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *La evolución del retablo...*, p. 407 y fig. de la p. 408.



Fig. 11. *Imagen titular. Retablo mayor.* Jerónimo Noguerras. H. 1580/81-1582. Parroquia de San Miguel, Jalón de Cameros (La Rioja). Foto Aurelio Á. Barrón

lor, ya que permite asignarle los elementos escultóricos (Figs. 10-12) de esta singularísima máquina camerana de pintura e imaginiería.

La ordenación de la traza del retablo de Jalón de Cameros se inspira en creaciones del gran escultor logroñés Juan Fernández Vallejo³⁶ (1532-1601), aunque la disposición en fuerte esviaje de sus elementos arquitectónicos (Fig. 9) –el retablo adopta una planta ligeramente ochavada– recuerda los ensayos desarrollados en el retablo mayor de Santa Clara de Briviesca entre 1566 y 1571 bajo la dirección del mirandés Pedro López de Gámiz³⁷ (act. 1549-1588, †1588).

Articulado en banco, dos cuerpos y ático, el primero queda definido por cuatro poderosos atlantes que reciben el orden columnario del piso principal, entre los que se alojan dos relieves con parejas de evangelistas –*San Lucas* y *San Juan* al lado del evangelio; *San Marcos* y *San Mateo* en el de la epístola–, mientras que el compartimento principal se reserva para albergar un tabernáculo –no conservado– entre relieves de la *Iglesia* y la *Sinagoga*. Preside

36 Como ya advirtió RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Retablos mayores de La Rioja*, Logroño, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993, p. 221.

37 BARRÓN, Aurelio y RUIZ DE LA CUESTA, M^a Pilar, “Notas sobre el retablo de Santa Clara de Briviesca”, *Archivo Español de Arte*, 279 (1997), pp. 257-269; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “El retablo de Santa Clara de Briviesca en el romanismo norteño”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXVIII-LXXIX (1999), pp. 241-246; VASALLO TORANZO, Luis, “Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca”, *Archivo Español de Arte*, LXXII, 328 (2009), pp. 355-366; VASALLO TORANZO, Luis, *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, pp. 183-250.



Fig. 12. *Asunción-Coronación. Retablo mayor.* Jerónimo Nogueras. H. 1580/81-1582. Parroquia de San Miguel, Jalón de Cameros

Fig. 13. *Asunción y Coronación de la Virgen. Retablo mayor.* Jerónimo Nogueras. 1566-1567/68. Santuario de N^{ra} S^{ra} de Escolumbe, Catadiano (Álava).

Fotos Aurelio Á. Barrón

el primer cuerpo, organizado mediante un orden de columnas dóricas, una espectacular escultura de *San Miguel arcángel* entre dos registros de pinturas en las calles laterales que concluyen con sendos frontones y niños recostados. El segundo cuerpo, de orden jónico y sobreelevado mediante un alto pedestal, tiene en la calle central una amplia caja con la *Asunción y Coronación de la Virgen* que también remata en frontón, como los anteriores de lados rectos y flanqueada, una vez más, en los laterales por pinturas. Como culminación un *Calvario* que reaprovecha un *Crucificado* anterior, escoltado por dos potentes niños –al menos el del lado del evangelio apoyando su brazo izquierdo en una tarja– situados a plomo sobre las columnas exteriores.

Este conjunto de imágenes muestra una marcada evolución estilística con respecto al retablo de Escolumbe y, en menor medida, la escultura orante del obispo Juan Quiñones y Guzmán. Son figuras de canon alargado y poderosa volumetría corporal, que parecen acusar una cierta influencia del lenguaje plástico romanista si bien carecen de la fuerza y el vigor inherentes al mismo. Los *atlantes* del banco (Fig. 10) derivan directamente de la obra de Fernández de Vallejo, pero les falta la fuerza y elegancia de los que pueden

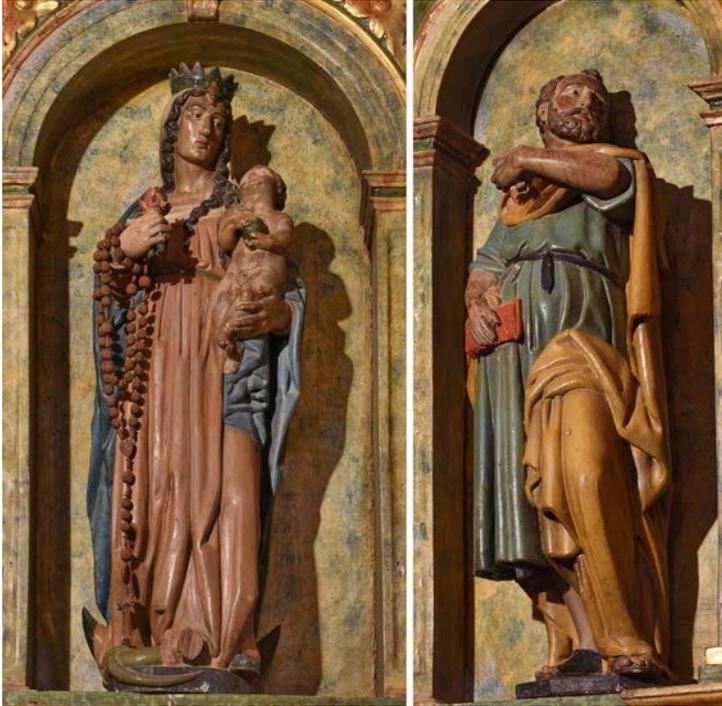


Fig. 14. *Retablo de la Inmaculada Concepción*. Jerónimo Nogueras. 1584-1585. Pared de la Asunción, Murero (Zaragoza). Foto Jesús Criado

Fig. 15. *Trazo del retablo mayor del convento de las Descalzas Reales de Madrid*. Gaspar Becerra. 1562. B.N.E., Madrid

verse en los retablos del maestro logroñés. Sin embargo, es de gran interés la efectista figura de *San Miguel* (Fig. 11), de convincente articulación y correcta resolución, que no deja duda de la capacidad plástica de nuestro escultor. En cambio, para el grupo de la *Asunción y Coronación de María* (Fig. 12) recurre a una fórmula algo más tradicional, al modo de Escolumbe (Fig. 13), con la Virgen en actitud orante para eludir las composiciones dinámicas y fuertemente contrapostadas que derivan del retablo mayor (1558-1563) de Astorga, que tanto Pedro de Arbulo como Fernández de Vallejo conocían de primerísima mano y estaban difundiendo con gran éxito por La Rioja.

Dos años después, en febrero de 1585, hallamos a nuestro “arquitector” en Calatayud, donde acudió para designar un perito que reconociera en su nombre el retablo (Fig. 14) que había hecho para el difunto Antonio Maicas



Figs. 16 y 17.
 Imagen titular y
 San Pedro. Retab-
 lo de la Inmacu-
 lada Concepción.
 Jerónimo No-
 gueras. 1584-
 1585. Parroquia
 de la Asunción,
 Murero (Za-
 ragoza). Foto
 Jesús Criado

(†1584)³⁸, rector de Murero (Comarca del Campo de Daroca, Zaragoza), para el templo parroquial de dicha localidad³⁹. Unas semanas antes, el 1º de enero de 1585, Jerónimo Nogueras y Antonio de Maicas [menor], valedor de los intereses del finado, habían acordado que el retablo fuera visurado por dos maestros, quedando excluidos de forma expresa los escultores de la ciudad de Daroca; ambos estuvieron de acuerdo en que si los veedores otorgaban al trabajo un valor inferior a los 2.500 sueldos pactados inicialmente el maestro restituiría la diferencia, pero si fijaban un precio superior Antonio Maicas [menor] satisfaría la demasía. Como era costumbre, en caso de desacuerdo se recurriría a un tercer experto. En cumplimiento de todo lo anterior, Nogueras, que en esta oportunidad figura como habitante en Murero, nombró como su representante en el negocio a su colega bilbilitano Pedro Martínez *el Viejo* (doc. 1578-1609) –doc. nº 2–.

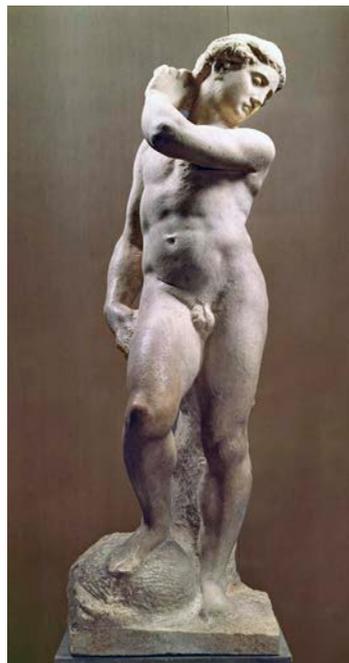
38 Al pie de la mesa de altar antepuesta al retablo de la Inmaculada de Murero hay una lauda funeraria de piedra que incluye en la cabecera una inscripción en letras capitales en la que aún puede leerse: *ESTA SEPVLTVR/A ES DE EL LICENCIADO / ANTONIO MAICAS / RECTOR DESTA Y/GLESIA MVRIO AN/NO 1584 [signo †]*.

39 Archivo Histórico de Protocolos de Calatayud [AHPC], Jerónimo Franco, 1585, s. f., (Calatayud, 22-II-1585). Documento citado por ACERETE TEJERO, José Miguel, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2001, p. 300; el autor no desglosa la totalidad del contenido de esta escritura notarial.

Fig. 18. *San Pablo*.
Retablo de la *Inmaculada*
Concepción. Jerónimo
Nogueras. 1584-1585.
Parroquia de la Asun-
ción, Murero (Zarago-
za). Foto Jesús Criado



Fig. 19. *David-Apolo*.
Miguel Ángel Buona-
rotti. H. 1530. Museo
Nacional del Bargello,
Florencia



Aunque el documento no lo indique de forma explícita, en ese momento el retablo debía estar ya finalizado e instalado en la capilla del rector Maicas. Tampoco menciona su advocación, pero pensamos que debe identificarse con el retablo de la Inmaculada conservado en una capilla del lado de la epístola, con el compartimento central de la predela reformado para incorporar un pequeño armario con una arqueta eucarística⁴⁰. El mueble está completo –al menos en lo que respecta a sus esculturas– aunque recubierto por una burda repolicromía del siglo XIX que empasta los elementos figurativos y oculta los tableros pictóricos, con lo que su aspecto se desvirtúa.

La concepción de la arquitectura es sencilla, pero con detalles formales interesantes. Descansa en una predela más alta de lo habitual pensada para albergar pinturas y que substituye los pedestales por ménsulas en forma de grandes volutas, al modo del retablo de la Virgen del Rosario (h. 1570-1576) de Ibdes (Comarca de la Comunidad de Calatayud) y otros ejemplos que toman como referente último la gran máquina titular de la catedral de Astorga.

40 Recuérdese que al pie del mismo está la lápida funeraria de Antonio Maicas.

Nuestro retablo no figura en la relación de altares del templo efectuada en la visita pastoral de 1605 –retablo mayor, dedicado a la Virgen y descrito como obra “de pincel” y provisto de sagrario; retablo de la Virgen del Rosario, “de maconeria sobredorada a quadros de pincel”; y retablo de los Santos Juanes–. Sí menciona, sin embargo, la capellanía que había instituido el rector Maicas, dotada con un censo que rentaba mil sueldos anuales; Archivo Diocesano de Zaragoza, Visita pastoral de los años 1604 a 1617, pp. 232-233, (Murero, 5-III-1605).

El cuerpo, articulado por un orden de columnas provistas de unos peculiares capiteles pseudocorintios, se adelanta –como toda la calle central– en correspondencia con la casa titular⁴¹ para crear un bello efecto; sus tres huecos alojan imágenes dentro de hornacinas de escaso fondo y provistas de charnelas en la clave⁴² de la *Inmaculada*, *San Pedro* y *San Pablo*. En el ático, un *Calvario* de bulto redondo acomodado en una caja coronada por un frontón de lados rectos, incluida bajo un orden similar al de la zona noble y acotada entre tarjas sostenidas por ángeles que evocan las del ático del retablo (a partir de 1562) de las Descalzas Reales de Madrid (Fig. 15).

La imagen titular de la *Inmaculada* (Fig. 16), de concepción frontal y algo estática, encaja bien en los prototipos figurativos de Nogueras a pesar de que su volumetría resulte algo más reducida que la de otras vírgenes suyas de cronología anterior; no obstante, su cabeza, de potente mentón y con rostro perfilado por una cabellera ondulante en el que destacan unos ojos muy salientes, nos recuerda al grupo de la *Asunción y Coronación* de Jalón de Cameros (Fig. 12).

Más modernos, al adoptar esquemas compositivos de inequívoca inspiración miguelangelesca, nos parecen los bultos de *San Pedro* (Fig. 17) y *San Pablo* (Fig. 18), en los que nuestro escultor ensaya con la figura *serpentinata* sin llegar a otorgar a los personajes un contraposto tan movido como el del *David-Apolo* del gran maestro florentino⁴³ (Fig. 19) al cambiar la pierna de apoyo, aunque con unos resultados muy interesantes que introducen soluciones propias del repertorio romanista, sin duda influidas por el monumental grupo titular del retablo de la capilla de los arcángeles de la Seo de Zaragoza, que Juan de Anchieta esculpió entre 1570 y 1571⁴⁴.

En mayo de 1586, de nuevo en Zaragoza, Nogueras se responsabilizó de la mazonería de un retablo de Nuestra Señora de la Piedad destinado a la desaparecida capilla exterior del monasterio de Nuestra Señora de Veruela (Comarca de Tarazona y el Moncayo, Zaragoza), cuyas pinturas debía hacer Antón Galcerán (act. 1578-1613, †1613) con la supervisión de su maestro, el

41 Como sucede asimismo en el retablo del Rosario de Ibdes.

42 También luce una charnela la hornacina –esta vez es avenerada– de la casa central del retablo de la Virgen del Rosario de Ibdes, que Nogueras debía conocer.

43 Cuyo eco en la escultura romanista del norte peninsular ha analizado ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, “La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura”, *Agurain. 1256-2006. Congreso 750 aniversario de la fundación de la Villa de Salvatierra*, Vitoria, Ayuntamiento de Salvatierra, 2011, p. 281.

44 CRIADO MAINAR, Jesús, “La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza (1569-1579), mausoleo del mercader Gabriel Zaporta”, *La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración 2004*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2004, pp. 59-62 y fig. de la p. 61.



Fig. 20. Retablo de N^a S^a de la Piedad del monasterio de Veruela. Jerónimo Nogueras (mazonería) y Antón Galcerán (pinturas). 1586. Ubicación actual desconocida. Foto Archivo de Veruela en la Curia de la Provincia de Aragón de la Compañía de Jesús, Valencia

pintor flamenco Rolan Moys⁴⁵ (doc. 1571-1592, †1592). Aunque ignoramos el paradero actual de este retablo, conocemos su aspecto a través de una fotografía de no muy buena calidad⁴⁶ (Fig. 20). Su diseño es más convencional que el del retablo de Murero, pues presenta una solución en sintonía con los postulados del Segundo Renacimiento aragonés que debieron pergeñar Galcerán y Moys, aunque el documento no lo precisa. A destacar el empleo de columnas corintias anilladas al tercio del imoscapo decorado con niños entre cartelas y la incorporación de relieves de los *evangelistas* en los netos, al nivel de la predela, apoyados en ménsulas e incluidos en hornacinas planas, cuyo estilo es difícil escrutar a partir de la fotografía si bien parece seguir una línea coherente con las tallas de *San Pedro* y *San Pablo* de Murero.

Días después de asumir el encargo verolense reconoció en compañía de Felipe Los Clavos (doc. 1562-1619, †1624), ambos catalogados de escultores

45 SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, p. 397, doc. 314 [capitulación con Jerónimo Nogueras]; el escultor presentó como garante del acuerdo al ensamblador Felipe Los Clavos. La capitulación con Antón Galcerán en MORTE GARCÍA, Carmen, "Documentos...", pp. 297-298, doc. n^o 277; y SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, p. 400, doc. n^o 317.

46 CRIADO MAINAR, Jesús, *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Grisel, Ayuntamiento de Grisel, 2006, p. 87 [datos que avalan la identificación del retablo] y p. 83, fig. 26 [reproducción de la fotografía].

—si bien el segundo era, en realidad, carpintero y ensamblador—, el retablo que Juan Rigalte (doc. 1559-1603, †1603) había realizado para la capilla de Francisco Lanuza y Beatriz Conesa en la iglesia de San Francisco de Zaragoza bajo título de la Natividad de la Virgen⁴⁷.

Todavía a finales de ese mismo año Nogueras suscribió una escritura notarial con Juan Becerril, estante en Zaragoza, que alude al cumplimiento de cierta obligación que habían acordado el 27 de febrero de 1583, en virtud de la cual el escultor reconocía deber 6.600 sueldos a Becerril como garantía de la fianza que éste había asumido en su nombre en cierto negocio que el documento no detalla. Nogueras figura, una vez más, como vecino de Orduña y habitante en la capital aragonesa⁴⁸. Cuando dos años después, a finales de noviembre de 1588, Nogueras traspasó al pintor Felices de Cáceres el cobro de los 3.300 sueldos que le adeudaba el organero bilbilitano Juan Puche, su intención era zanjar la deuda contraída con Becerril⁴⁹.

El último compromiso zaragozano de nuestro artífice es del 11 de agosto 1588. Una vez más como “architector” pero avecindado ya en Jaca, se obligó a tallar un *Crucificado* con su cruz, de diez palmos de altura (unos 190 cm), para la iglesia de San Pablo de la capital aragonesa. Luis de Legasa, obrero de la parroquia, le remuneraría con 440 sueldos y el escultor aceptó la supervisión de los pintores Rolan Moys y Felices de Cáceres⁵⁰. La obra fue concluida en septiembre y aunque con un ligero retraso el pacto se cumplió⁵¹. Mientras tanto, el 22 de noviembre el administrador de las rentas parroquiales encomendaba a Cáceres el ornato pictórico mural del recinto que acogería la imagen, que quedó ultimado para finales de dicho año⁵². La contabilidad

47 MORTE GARCÍA, Carmen y AZPILICUETA OLAGUE, Miguel, “El escultor Juan de Rigalte (1559-1600)”, *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 78-81, doc. n.º 19; y SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, pp. 398-399, doc. n.º 316.

48 Pese a todo, no hemos conseguido localizar la escritura original del 27-II-1583 en el protocolo del notario Lorenzo Bierge, encargado de su testificación. La obligación de 1586 en AHPZ, Lorenzo Bierge, 1586, f. 1.036 v.-1.038 v., (Zaragoza, 29-VIII-1586).

49 MORTE GARCÍA, Carmen, “Documentos...”, pp. 324-325, doc. n.º 324.

50 La capitulación en MORTE GARCÍA, Carmen, “Documentos...”, pp. 323-324, doc. n.º 322; y SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, p. 448, doc. n.º 363.

51 De acuerdo con la documentación parroquial, el escultor percibió la suma prometida el 26-XI-1588, pero no consta que la liquidación se escriturara ante notario.

52 El contrato en ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos sobre la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. III, 1932, pp. 37-38; y SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, pp. 448-449, doc. n.º 364. Manuel Abizanda publica el albarán de pago de los 360 sueldos prometidos al pintor (en p. 39), aunque ofrece como fecha, equivocada, el 29-X-1589. El época notarial en AHPZ, Miguel Villanueva, 1589, f. 11 v., (Zaragoza, 29-XII-1588). También registran este pago los libros de obrería de la parroquia.

del templo informa de todos estos cometidos, al tiempo que indica que la policromía de la talla la materializó de forma altruista Rolan Moys, que era feligrés de San Pablo⁵³.

El acuerdo con Felices de Cáceres precisa que lo que éste debía pintar era “la capilla nueva que esta frontera de la puerta nueva de la parte del fosal de la dicha iglesia de Sant Pablo”; es decir, un ámbito ahora inexistente⁵⁴ al que se accedía por la puerta ubicada a los pies del templo⁵⁵, que había sido remodelada poco antes (en 1587). Como ha estudiado recientemente Ana I. Bruñén, este recinto, pensado para servicio de los rituales mortuorios del cementerio parroquial, fue desmantelado 1673 para desahogo de la anexa y hacía poco reformada capilla de Nuestra Señora del Pópulo⁵⁶, pasando nuestro *Crucificado* poco después a la capilla que el beneficiado Jerónimo de Abiego edificó en 1676-1678 bajo título del Santo Cristo entre las de Santiago Matamoros y San Miguel del Tercio, en la parte del templo conocida como “navada del Pópulo”⁵⁷. Y todavía en 1690 el mercader Ignacio Garciga, el nuevo propietario de la misma, ampliaría su fábrica incorporando una porción de la sacristía de la capilla de Santiago⁵⁸.

En la completa reorganización del templo llevada a cabo entre 1972 y 1982, la capilla del beneficiado Abiego desapareció y su retablo pasó a otro lugar del complejo parroquial⁵⁹, mientras que el *Crucificado* renacentista de

53 Si bien no coincide el montante de las expensas: según Mario de la Sala, Noguera percibió 1.440 sueldos por el *Crucificado* –en realidad, 440 sueldos– y Cáceres 260 sueldos por la pintura –como hemos visto, 360 sueldos–; SALA VALDÉS, Mario de la, *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta del Hospital Provincial, 1933, pp. 268-269.

54 La reforma de la puerta del fosal en SALA VALDÉS, Mario de la, *Estudios...*, pp. 267-268.

55 Según expresa su finiquito, Cáceres cobró “por la pintura que he hecho en la capilla del Crucifixo que esta tras el choro de dicha yglesia, enfrente la puerta nueva que se ha hecho en dicha iglesia”.

56 BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I., “Capilla de Nuestra Señora del Pópulo en la iglesia de San Pablo de Zaragoza”, *Aragonia Sacra*, XIII (1998), pp. 7-24.

57 BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I., “Una polémica: el Cristo de Abiego y el Cristo de la Agonía”, *Vínculo Escolapio*, LXIV, 250 (marzo 2020), pp. 74-75. Deseamos expresar nuestra gratitud a la autora por su generosa ayuda en el estudio del *Cristo de Abiego*. Asimismo, a Sergio García por las facilidades brindadas para visitar el templo y fotografiar la imagen.

58 ALMERÍA, José A., *et alii*, *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1983, p. 118; BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I. y CRIADO MAINAR, Jesús, “La capilla de Santiago del obispo Diego de Monreal en la parroquia de San Pablo de Zaragoza. 1601-1607”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXIII (2001), p. 41, nota nº 32.

59 En concreto, a la capilla abierta en el muro del coro correspondiente al lado del evangelio, en lo que se conoce como “navada de San Blas”, donde aún permanece su mazonería; en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I., “Una polémica...”, p. 75. En el banco del retablo se incluyó la siguiente inscripción: ESTE RETABLO IZO ACER EL LICENCIADO GERONIMO DE ABIEGO

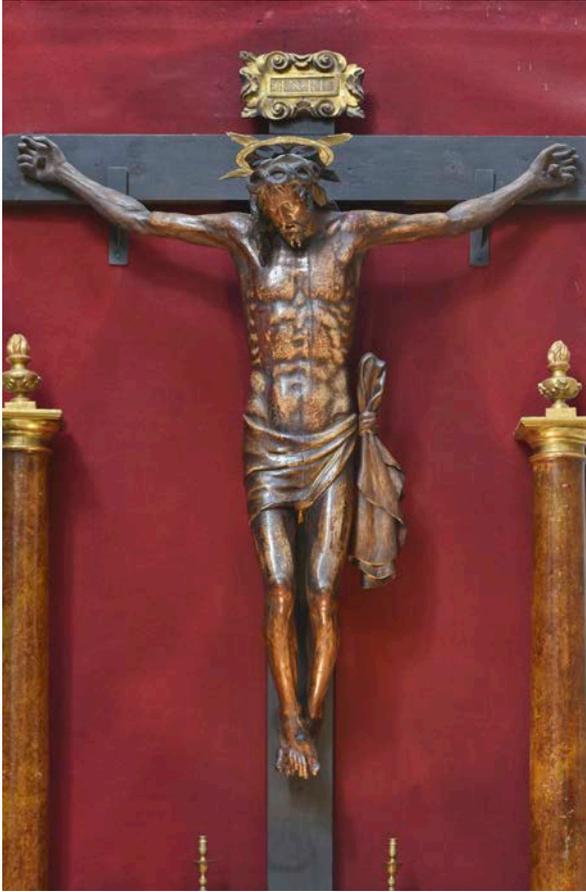


Fig. 21. *Cristo de Abiego*. Jerónimo Noguerras, 1588. Parroquia de San Pablo, Zaragoza.
Foto Jesús Criado

Jerónimo Noguerras –para entonces conocido ya popularmente como *Cristo de Abiego*– se instaló en la actual capilla de San Pedro y San Pablo o de la Milagrosa, donde todavía continúa.

El que la parroquia conserve un segundo *Crucificado*, el célebre *Cristo de la Agonía* que participa en las procesiones de la Semana Santa zaragozana, ha hecho que algunos textos lo hayan asociado de modo erróneo con la obra que aquí nos interesa, cuando en realidad es una talla barroca del siglo XVIII sobre la que no disponemos de datos documentales; tan sólo Federico Torralba, en unas páginas bastante confusas, propuso identificar la imagen renacentista –no sin reservas– con el *Cristo de Abiego*⁶⁰. Otros autores han con-

/ BENEFICIADO DE SAN PABLO EN EL AÑO DE 1676.

60 Tras plantear el problema en términos correctos y analizar las dos esculturas por separado, dudó a la hora de proponer cuál de ellas debía relacionar con las noticias publicadas por Mario de la Sala; TORRALBA, Federico, *La Insigne Iglesia de San Pablo de Zaragoza*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1950, pp. 27-29.



Fig. 22 (izq). *Calvario del retablo de la Inmaculada Concepción*. Jerónimo Nogueras. 1584-1585. Parroquia de la Asunción, Murero (Zaragoza)

Fig. 23 (der.) *Cristo de Abiego, particular*. Jerónimo Nogueras, 1588. Parroquia de San Pablo, Zaragoza. Fotos Jesús Criado

tribuido con posterioridad a la creación de un equívoco⁶¹ que solo la reciente publicación del atinado estudio de Ana I. Bruñén ha conseguido aclarar.

Como ya apuntó Federico Torralba, el *Cristo de Abiego* –es decir, la imagen renacentista que Jerónimo Nogueras esculpió en 1588– (Fig. 21) es una talla de anatomía muy volumétrica, si bien de brazos algo débiles. La obra resulta rígida y acusadamente frontal, desprovista del fuerte sentido del movimiento y de la sutileza de los mejores cristos zaragozanos de la segunda mitad del siglo XVI, en particular el refinado *Cristo del Trascoro* de la Seo (Arnado de Bruselas, 1557-1560) o el poderoso *Cristo de los Artistas* del Hospital de Gracia (Juan de Anchieta, 1570-1571). Su comparación con el *Crucificado* del ático de Murero (Fig. 22), de elaboración más sumaria –como correspon-

61 Comenzando por ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España*. Zaragoza, Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1957, t. I, p. 85, en un epígrafe poco acertado.

de a su emplazamiento elevado– pero con una presentación más dinámica, es reveladora; no obstante, la forma de trabajar sus respectivas cabezas (Fig. 23) muestra coincidencias que confirman una autoría común. También llama la atención el protagonismo otorgado al nudo del paño de pureza. En su actual estado, muy ennegrecido, nada puede apuntarse a propósito de su policromía, a cargo del mejor pintor zaragozano.

Si atendemos a su propia declaración, en ese momento (1588) nuestro artífice residía ya en Jaca, aunque lo cierto es que no volveremos a saber de él hasta mayo de 1592. El concejo de Huesca respondía por entonces a una solicitud de Alonso de Vargas, capitán general de Felipe II, mediante la que demandaba maestros para las obras de la fortaleza de la Ciudadela de Jaca, enviando diez profesionales entre los que se incluía Jerónimo Nogueras, “el qual es de los mejores oficiales que en su arte hay en este Reino”, al que hizo, además, depositario de la carta de respuesta⁶². Nada más hemos averiguado sobre su participación en esta empresa, que justo se estaba poniendo en marcha, ni de cuál pudo ser su contribución al proyecto, a cargo del ingeniero militar Tiburzio Spannocchi y dirigido a pie de obra por el maestro Angelo Bagut⁶³.

Las últimas noticias recopiladas acreditan su implicación en el proceso de diseño de la nueva bóveda de la nave mayor de la catedral jaquesa, que contrató en junio de 1598 el “arquitecto” –y ensamblador– Juan de Bescós (doc. 1576-1610) pero que de forma efectiva materializó el cantero Bartolomé de Hermosa⁶⁴. El Archivo de la Catedral de Jaca custodia tres propuestas para resolver esta actuación. La primera de ellas, firmada por Martín de Gorriti, ofrece una representación de toda la nave mayor con la proyección de las bóvedas⁶⁵. La segunda, de Marco de Mañaría, está formada por dos dibu-

62 La misiva no deja dudas de que en ese momento Nogueras no se hallaba en Jaca, sino en Huesca; ARCO, Ricardo del, “Cartas del concejo...”, p. 63, carta XXXIV.

63 Sobre la construcción de la Ciudadela véase CÁMARA MUÑOZ, Alicia, “La ciudadela del rey en Jaca”, en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Diputación de Huesca y Gobierno de Aragón, 1994, pp. 86-95.

64 OLIVÁN JARQUE, M^a Isabel, “Obras y reformas en la catedral de Jaca en el siglo XVI”, *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 175-180, y pp. 181-183 [capitulación]; SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, pp. 569-570, doc. n^o 464.

Una meticulosa y muy esclarecedora aproximación al proceso constructivo en GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, “Las bóvedas de la nave central y el retablo mayor de la catedral de Jaca. Estudio documental”, en ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel; LOMBA SERRANO, Concepción y PANO GRACIA, José Luis (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2013, pp. 373-378.

65 Este dibujo fue publicado por ARMILLAS, Ana y CASTILLO, Sergio (coords.), *En torno a la catedral de Jaca. Planos y trazas arquitectónicas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2004, s.

jos: una variante para el abovedamiento de la nave central y una planta de la totalidad del templo⁶⁶ –que es la que incorpora su suscripción–. La tercera, que es el que nos interesa, está compuesta por dos folios, en uno de los cuales se incluyó la suscripción de Jerónimo Nogueras: el primero ilustra una solución clasicista a base de casetones ovales y circulares mientras que en el otro se contraponen un tramo de bóveda de crucería estrellada y otro con diseño clasicista, bastante similar al precedente⁶⁷.

Sin embargo, Hermosa llevó a cabo un diseño de terceletes rectos mucho más simple que las soluciones dibujadas en estos tres proyectos. Como expresa el acuerdo de cesión rubricado ante notario entre Bescós y Hermosa, el primero entregó al segundo “una traza firmada de su propia mano para la disposición de la cruzería” en substitución de la que había aprobado el comitente, el camarero Francisco de Herbás⁶⁸.

3. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

Nos faltan demasiados hitos para rehacer con la mínima fiabilidad la trayectoria vital y profesional de Jerónimo Nogueras, un artista giróvago que representa bien el dinamismo de algunos profesionales de la talla⁶⁹ y la escultura, siempre dispuestos a ponerse en camino en pos de mejores oportunidades profesionales y a la espera de encontrar un asentamiento estable lo suficientemente ventajoso que en ocasiones nunca llegaba. Esteban Jamete, en cuya casa sirvió Nogueras –según su propio testimonio– durante cuatro

p., donde se otorga su autoría de forma equivocada a Jerónimo Nogueras. De nuevo en ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel, “193. Proyecto para el abovedamiento de la nave central y cimborrio de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca)”, en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 742-744.

66 ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel, “195. Propuesta para el abovedamiento de la nave central y la reforma de la encrucijada del transepto de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca)”, en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (coord.), *Trazas...*, pp. 748-752.

67 ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel, “194. Propuestas para el abovedamiento de la nave central de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca)”, en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (coord.), *Trazas...*, pp. 745-747.

68 A la que se alude en la capitulación pactada entre el eclesiástico y Bescós: “la forma y disposition de la dicha boveda ha de ser de la manera que esta en una traça que se da al dicho oficial, firmada de la mano del señor camarero [...]”; en SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, pp. 569-570, doc. n^o 464, espec. p. 569. El seguimiento de la obra corresponde, no obstante, a GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, “Las bóvedas de la nave central...”, pp. 375-378.

69 Inherente a los especialistas en la talla de piedra, que debían desplazarse siguiendo los encargos que recibían o a la búsqueda de ellos.

meses en 1554/55, es un buen ejemplo de todo ello, como revela la información incorporada al pleito inquisitorial conquense de 1557⁷⁰.

Junto a esta vocación viajera nos parece relevante su capacidad de evolución o, mejor, de adaptación, pues si atendemos a los datos conocidos Nogueras empezó su carrera como entallador –sin duda en piedra y madera– en Cuenca y Sigüenza para asumir en poco tiempo labores propias de escultor y ensamblador –de nuevo en ambos materiales– que permiten asociarlo a trabajos como los retablos de Escolumbe, Jalón de Cameros, Murero y el monasterio de Veruela, amén del sepulcro del obispo de Calahorra-La Calzada, y finalmente acabar desarrollando cometidos vinculados –en apariencia, cuanto menos– al ámbito de la construcción. La falta de estabilidad inherente a los constantes cambios de domicilio imposibilitaría que llegara a armar un taller de ciertas dimensiones, de modo que para atender los encargos que recibía era imprescindible contar con un perfil profesional versátil, más allá de que pudiera servirse de modo puntual de cesiones o subarriendos a terceros.

A este catálogo de habilidades, que abarca todas las especialidades de la profesión, hay que sumar todavía la facultad de dibujar y trazar, confirmada por las fuentes escritas, que le atribuyen en varias oportunidades la autoría de los diseños usados en sus encargos⁷¹, y también por la propuesta que presentó para el abovedamiento de la nave mayor de la catedral de Jaca, con una alternativa de tradición gótica y otra clasicista que era mucho más innovadora que el resto de las adjuntadas y de la finalmente ejecutada. En este sentido, vale la pena que reparemos en el término “arquitector” o “architector” con el que figura en un buen número de documentos⁷², que indudablemente alude a su formación como entallador, de acuerdo con la interpretación del término que ofrece el proceso inquisitorial contra Esteban Jamete, donde el galo aparece calificado como “entallador o arquitecte [*sic*], que por otro nombre se dice el dicho oficio”⁷³, pero que también pudiera aludir a la habilidad de di-

70 TURCAT, André, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete...*, pp. 346-347; y ROKISKI LÁZARO, M^a Luz, *Escultores del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial, 2010, pp. 125-207.

71 Así, la capitulación del sepulcro del obispo de Calahorra indica que se haría “conforme a la traza e modelo que el dicho Geronimo Nogueras tiene hecho”; en BARRIO LOZA, José Á., “El sepulcro de D. Juan Quiñones...”, p. 75. Por otra parte, el *Calvario* que le encargó Juan Martínez en 1579 debía seguir “una traza que a echo y dibuxado el dicho Nogueras”; en SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, pp. 317-318, doc. n^o 243.

72 Al menos en seis ocasiones (en 1579, 1580, 1583, 1585, 1586 y 1588) que son, en todo caso, una menos que las siete que lo tildan de escultor. La única mención que lo define como entallador procede del proceso contra Esteban Jamete, mientras que en las cuentas del retablo de Escolumbe y en el encargo del sagrario de Belandia aparece siempre como imaginero.

73 Justamente en el interrogatorio a Jerónimo Nogueras; en DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Proceso inquisitorial...*, p. 15. Como ya hizo notar de forma sagaz BUSTAMANTE GAR-

bujar, trazar e, incluso, coordinar⁷⁴ que, como hemos visto, está sólidamente acreditada en su caso.

Las palabras de recomendación que el concejo oscense remitió al capitán Vargas, señalando a Nogueras como “uno de los mejores oficiales que en su arte hay en este Reino”, no por enigmáticas –evidentemente, para nosotros– dejan de ser expresivas y quizás deban interpretarse en esta dirección.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1583, enero, 26

Zaragoza

Jerónimo Nogueras, infanzón y escultor, vecino de Orduña (Vizcaya) y habitante en Zaragoza, constituye procurador a Juan de Becerril, labrador, vecino de La Pesadilla del Reino de Castilla, para que perciba las sumas que le adeudan los mayordomos de la iglesia de Jalón [de Cameros], de la Diócesis de Calahorra, en fin de pago del retablo que hizo para dicho templo. AHPZ, Lorenzo Bierge, 1583, ff. 136 v.-137.

[Al margen: Procura].

Dicta die.

Yo, Hironimo de Nogueras, infançon y escultor, vezino de la ciudad de Orduña y de presente havitante en la ciudad de Caragoça, de grado, et cetera, no revocando, et cetera, hago procurador mio a Juan de Becer[r]il, labrador, vezino de la villa de Pesadilla del Reyno de Castilla, presente, et cetera, especialmente y expressa para que por mi y en nombre mio pueda el dicho mi procurador haver, recibir y cobrar e o confessar y otorgar [*entre líneas*: en su poder], haver recibido de los mayordomos de la yglesia de la villa de Xalon de la diocesis de Calaorra y Reyno de Castilla, et de otras qualesquiere personas que convenga, todas y qualesquiere summas y cantidades de maravedis, las quales me restaron deviendo por los dichos mayordomos y capitulo de la dicha yglesia de la villa de Xalon, de resta [*tachado*: de una] y fin de pago de un retablo y obra que yo hize en la dicha yglesia. Los quales dichos maravedis, como dicho es, son en fin de pago de la taxacion en que fue tassado dicho retablo.

CÍA, Agustín, “Datos de escultores de los siglos XVI y XVII”, *BSAA*, XLIV (1978), p. 311, nota nº 15. Véanse asimismo las puntualizaciones de MARÍAS, Fernando, “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI”, *Academia*, 48 (1979), espec. pp. 177-178.

74 El italiano Juan de Moreto se otorgó en 1521 este mismo apelativo mientras dirigía las obras de la capilla y portada pétreas de San Miguel de la catedral de Jaca (Huesca), cuando se ajustó con Gil Morlanes *el Joven* para compartir dichos trabajos y los del retablo lúgneo que presidiría el recinto; en ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos...*, t. II, 1917, pp. 101-102; y MORTE GARCÍA, Carmen, *Capilla de San Miguel Arcángel y monumento funerario del obispo Pedro Baguer. Catedral de Jaca, Huesca*, Madrid, Gobierno de Aragón, Diócesis de Jaca y BBVA, 2004, pp. 45-46, doc. nº 3.

Y de lo que recibira y cobrara e o confessara haver recebido pueda otorgar y otorgue albaran y albaranes, cartas de fin y quito, y otros qualesquiere actos necesarios y oportunos, y al dicho mi procurador bien vistos.

Y ad lites. Large cum posse jurandi et substituendi, et cetera. Prometiente, et cetera. So obligacion, et cetera. Fiat large, et cetera.

Testes [*tachado*: Bartho] Hieronimo Carruesso y Francisco Dixar, Cesarauguste habitatoris.

[*Suscripciones autógrafas*: Yo, Jeronimo de Nogueras, otorgo lo sobredicho. Yo, Francisco Dixar, soy testigo de lo sobredicho].

2

1585, febrero, 22

Zaragoza

Jerónimo Nogueras, "arquitector", habitante en Murero (Zaragoza), nombra a Pedro Martínez, entallador de Calatayud, tasador de cierto retablo que se comprometió a hacer en virtud del concierto que rubricó con Antonio de Maycas, difunto, rector que fue de Murero, destinado a la capilla del comitente en el dicho templo parroquial. La nominación se ha efectuado de acuerdo con los pactos que el artífice ha alcanzado con Antonio de Maicas [menor], que representa los intereses del finado.

AHPC, Jerónimo Franco, 1585, s. f.

Die vigesimo secundo mensis februarrii anno MDLXXXV. Calatayud.

[*Al margen*: Nominacion].

Eodem die.

Ante la presencia de mi, Geronimo Franco, notario, y de los testigos infrascriptos comparecio y fue personalmente contituydo el magnifico Geronimo de Noguerras, arquitector, habitante en el lugar de Murero, aldea de la Comunidad de Daroca, el qual dixo e propuso tales y semejantes palabras en efecto contenientes vel quasi.

Que attendido y considerado que entre el dicho Geronimo de Noguerras, de una parte, y el quondam muy reverendo licenciado Antonio Maycas, rector del dicho lugar de Murero, de la parte otra, fue hecho trato y concierto que el dicho Geronimo de Noguerras havia de hazer en la iglesia del dicho lugar de Murero, en una capilla del dicho licenciado Antonio Maycas, un retablo, y el dicho licenciado Antonio Maycas por dicha razon le havia de dar y pagar la suma y cantidad de dos mil y quinientos sueldos jaqueses. Y despues de dicho concierto haver dicho el dicho licenciado Antonio Maycas al dicho Geronimo de Noguerras que el dicho retablo y obra que se havia de hazer lo hiziesse bien, que el se offrecia a pagarle todo aquello que dos officiales, con que no fuessen de la ciudad de Daroca, tassassen, dandole cumplido conforme a una traça que en poder de dicho Geronimo de Noguerras estaba.

Y despues de muerto el dicho licenciado Antonio Maycas, entre el magnifico Antonio Maycas, domiciliado en el dicho lugar de Murero, y el dicho Geronimo de Noguerras, haver tratado de nuevo que dicho retablo se viesse y que si valiesse menos de los dichos dos mil y quinientos sueldos jaqueses estuviesse obligado el dicho Geronimo de Noguerras a pagar todo aquel valor que menos valiesse. Y si mas, el dicho Antonio Maycas quedasse obligado a pagar aquello que dos officiales tassassen.

Attento assimismo despues de lo sobredicho los dichos Antonio Maycas y Geronimo de Nogueras, y cada uno dellos, haver comprometido y sueltamente dexado a que dicho retablo fuesse y sea visto por dos officiales de aquel arte, por cada una de las dichas partes nombrado el suyo, con que no fuessen de la dicha ciudad de Daroca, prometiendo de estar a todo aquello que por dichos dos officiales, por via de justicia o amigable composicion determinado fuere, como arbitros arbitradores y amigables componedores, y de no contravenir en lo que por ellos fuere determinado, antes bien, aceptar aquello que determinaren y declararen desde la primera linea hasta la ultima, so pena de mil sueldos jaqueses applicaderos a la parte aceptante y obediente a la dicha sentencia que por dichos maestros fuere dada. Et aun quisieron que si aconteciesse los dichos dos maestros no venir en conformidad, aquellos puedan y hayan de nombrar otro official, y estar a lo que la mayor parte de los tres declararen, so las penas arriba puestas. Segun que de lo sobredicho consta y parece largamente por el instrumento publico de compromis, siquiere concordia, acerca dello por las dichas partes otorgado y fecho en el dicho lugar de Murero, el primero dia del mes de enero del dicho y presente año de mil quinientos ochenta y cinco por el discreto Geronimo Moncayo, habitante en la villa de Villafeliche, et por auctoridad real por todo el Reyno de Aragon publico notario, recebido y testificado, al qual y a lo en el contenido el dicho Geronimo de Nogueras dixo que se referia.

Por tanto et alias, en aquellas mejores via, modo y forma que de fuero, drecho o en otra manera hazer lo podra y devia, cumpliendo con lo que a el toca y es tenido y obligado hazer, conforme al dicho y arriba calendado instrumento publico de compromis siquiere concordia, el dicho Geronimo de Nogueras dixo que nombrava, segun que de hecho nombro, por su parte en arbitro, siquiere official, para ver y reconocer el sobredicho y arriba expressado retablo, y la obra de aquel, y tassar el precio y valor de dicha obra, al magnifico Pedro Martinez, entallador, havitante en la ciudad de Calatayud, como a official sabio y perito en aquel arte, y que no es de la dicha ciudad de Daroca. Dandole, segun que le dio, poder y facultad para que juntamente con el official por el dicho Antonio Maycas nombradero, o con el tercero que en caso de no venir en conformidad los dos puede ser nombrado iuxta el tenor del dicho instrumento publico de compromis y concordia, pueda el dicho Pedro Martinez ver y reconocer el sobredicho retablo y obra, y determinar lo que le parecera por justicia o amigable composicion. Y hazer todas las demas cosas que como official y arbitro sobredicho para las antedichas cosas nombrado, puede y deve hazer conforme al dicho instrumento publico de compromis, siquiere concordia.

Et el dicho Pedro Martinez, que a todo lo sobredicho presente estava, dixo que aceptava la presente nominacion, y que estava presto y aparejado a ver y reconocer el sobredicho retablo y obra, y hazer la sobredicha determinacion y declaracion en lo que en si fuere, y hazer las otras cosas que conforme al dicho y arriba calendado instrumento publico de compromis siquiere concordia pudiere y deviere hazer. Ex quibus, et cetera.

Testes Juan de Gomendradi, maestro de villa, y Bartholome Ciria, entallador, Calataiubi habitatoris.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1957, 2 t.
- ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos sobre la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. II, 1917, y t. III, 1932.
- ACERETE TEJERO, José Miguel, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2001.
- ALMERÍA, José A., *et alii, Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1983.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, César y MARTÍN FUENTES, José A., *Catálogo del Archivo de los Condes de Luna*, León, Colegio Universitario, 1977.
- ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel, "193. Proyecto para el abovedamiento de la nave central y cimborrio de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca)", en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 742-744.
- ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel, "194. Propuestas para el abovedamiento de la nave central de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca)", en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (coord.), *Trazas...*, pp. 745-747.
- ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel, "195. Propuesta para el abovedamiento de la nave central y la reforma de la encrucijada del transepto de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca)", en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (coord.), *Trazas...*, pp. 748-752.
- ARCO, Ricardo del, "Cartas del Concejo de Huesca (siglos XVI)", en *Estudios varios*, Huesca, Establecimiento Tipográfico de Leandro Pérez, 1911, pp. 47-64.
- ARCO, Ricardo del, "La Ciudadela de Jaca", *Archivo Español de Arte*, XVIII, 71 (1945), pp. 277-291.
- ARMILLAS, Ana y CASTILLO, Sergio (coords.), *En torno a la catedral de Jaca. Planos y trazas arquitectónicas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2004.
- BARRIO LOZA, José Á., "El sepulcro de D. Juan Quiñones en el Museo Arqueológico de León", *Tierras de León*, XIX, 34-35 (1979), pp. 73-76.
- BARRIO LOZA, José Á., "El retablo de Portugalete (historia de un pleito)", *Estudios de Deusto*, 28/2, 65 (1980), pp. 273-311.
- BARRIO LOZA, José Á., *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Ministerio de Cultura, 1981.
- BARRIO LOZA, José Á., *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Museo de Bellas Artes y Caja de Ahorros Vizcaína, 1984.
- BARRIO LOZA, José Á. y MOYA VALGAÑÓN, José G. "El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII", *Kobie*, 10 (1980), pp. 283-369.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "El retablo de Santa Clara de Briviesca en el romanismo norteño", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXVIII-LXXIX (1999), pp. 241-300.
- BARRÓN, Aurelio y RUIZ DE LA CUESTA, M^a Pilar, "Notas sobre el retablo de Santa Clara de Briviesca", *Archivo Español de Arte*, 279 (1997), pp. 257-269.

- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando, "28. Catadiano. Retablo mayor de Escolumbre. Eskolunbeko erretaula nagusia", en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (coord.), *Erretaulak. Retablos*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, t. II, pp. 635-642, nº 28.
- BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I., "Capilla de Nuestra Señora del Pópulo en la iglesia de San Pablo de Zaragoza", *Aragonia Sacra*, XIII (1998), pp. 7-24.
- BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I., "Una polémica: el Cristo de Abiego y el Cristo de la Agonía", *Vínculo Escolapio*, LXIV, 250 (marzo 2020), pp. 74-75.
- BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I. y CRIADO MAINAR, Jesús, "La capilla de Santiago del obispo Diego de Monreal en la parroquia de San Pablo de Zaragoza. 1601-1607", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXIII (2001), pp. 35-74.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, "Datos de escultores de los siglos XVI y XVII", *BSAA*, XLIV (1978), pp. 307-320.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia, "La ciudadela del rey en Jaca", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Diputación de Huesca y Gobierno de Aragón, 1994, pp. 86-95.
- CASTRO, José R., *Cuadernos de arte navarro. B) Escultura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1949.
- CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución "Fernando el Católico", 1996.
- CRIADO MAINAR, Jesús, "La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza (1569-1579), mausoleo del mercader Gabriel Zaporta", *La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración 2004*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2004, pp. 11-119 y 169-178.
- CRIADO MAINAR, Jesús, *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Grisel, Ayuntamiento de Grisel, 2006.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Proceso inquisitorial sobre Esteban Jamete*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1933.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del romanismo. Diego de Cegama y la pincladura", *Agurain. 1256-2006. Congreso 750 aniversario de la fundación de la Villa de Salvatierra*, Vitoria, Ayuntamiento de Salvatierra, 2011, pp. 253-326.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, "Las bóvedas de la nave central y el retablo mayor de la catedral de Jaca. Estudio documental", en ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel; LOMBA SERRANO, Concepción y PANO GRACIA, José Luis (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013, pp. 371-383.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925, 2 t.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel, "Pedro de Arbulo Marguete y Gaspar Becerra", en GARCÍA GAINZA, M^a Concepción (coord.), *Jornadas Nacionales sobre el*

- Renacimiento español*, en *Príncipe de Viana*, anejo 10, 1991, pp. 211-216.
- HERRERA CASADO, Antonio, "Martín de Vandoma, arquitecto y escultor", *Wad-al-Hayara*, 6 (1979), pp. 241-243.
- MARÍAS, Fernando, "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI", *Academia*, 48 (1979), pp. 171-216.
- MARÍAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. I, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Esteban Jordán*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1952.
- MORTE GARCÍA, Carmen, "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXI-XXXII (1988), pp. 183-457.
- MORTE GARCÍA, Carmen, *Capilla de San Miguel Arcángel y monumento funerario del obispo Pedro Bagger. Catedral de Jaca, Huesca*, Madrid, Gobierno de Aragón, Diócesis de Jaca y BBVA, 2004.
- MORTE GARCÍA, Carmen y AZPILICUETA OLAGUE, Miguel, "El escultor Juan de Rigalte (1559-1600)", *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 37-90.
- MOYA VALGAÑÓN, José G. (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia La Rioja. II. Cenicero-Montalbo en Cameros*, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1976.
- MOYA VALGAÑÓN, José G. "Relaciones e influencias de la escultura aragonesa con la riojana y la vasca en el Renacimiento", en ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1993, pp. 151-159.
- OLIVÁN JARQUE, M^a Isabel, "Obras y reformas en la catedral de Jaca en el siglo XVI", *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 167-183.
- PÉREZ-VILLAMIL, Manuel, *Estudios de Historia y Arte. La Catedral de Sigüenza*, Madrid, Tipografía Herres, 1899.
- PÉREZ-VILLAMIL, Manuel, "El Renacimiento español. Martín de Valdoma y su escuela", *Arte Español*, V, n^o 3 (1916), pp. 193-216.
- PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787, t. XI.
- PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria*, tomo VI, *Las vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*, Vitoria, Obispado de Vitoria y Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria – Gasteizko Kutxa, 1988.
- PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria*, tomo VII, *Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por Sierra de Guibijo a las laderas del Gorbea*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Retablos mayores de La Rioja*, Logroño, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*, Logroño, Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño, 2009.
- RODRÍGUEZ BELZUZ, Antonio, *Guía de León*, León, Nebrija, 1978.

- ROKISKI LÁZARO, M^a Luz, *Escultores del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial, 2010.
- SALA VALDÉS, Mario de la, *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta del Hospital Provincial, 1933.
- SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991.
- TORRALBA, Federico, *La Insigne Iglesia de San Pablo de Zaragoza*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1950.
- TURCAT, André, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete, sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*, París, Picard, 1994.
- USTOA, Daniel, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Escolumbe (patrona de Cuartango)*, Vitoria, Imprenta del Archivo Provincial de Álava, 1937.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, "Jerónimo de Noguerras y Juan del Rivero. El sepulcro y la capilla de don Juan de Quiñones en la iglesia del convento de Santo Domingo de León", *Tierras de León*, XVII, 28 (1977), pp. 34-37.
- VASALLO TORANZO, Luis, "Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca", *Archivo Español de Arte*, LXXII, 328 (2009), pp. 355-366.
- VASALLO TORANZO, Luis, *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012.

Los alojamientos para trabajadores asturianos en la acción social de los ricos con los pobres y su política paternalista (1861-1970)

Accommodations for Asturian workers in the social action of the rich with the poor and their paternalistic policy (1861-1970)

María del Mar DÍAZ GONZÁLEZ

Universidad de Oviedo

Departamento de Historia del Arte y Musicología

Facultad de Filosofía y Letras. Campus del Milán. Calle Amparo Pedregal s/n, 33011 - Oviedo

mdiazg@uniovi.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0234-1493>

Fecha de envío: 29/04/2020. Aceptado: 10/09/2020

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 189-232

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.06>

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 HAR2017-82591-R



Resumen: La promoción de vivienda obrera es uno de los instrumentos de control más eficaces para disciplinar una plantilla e incrementar el entusiasmo laboral por la empresa contratante. La calidad de vida de trabajadores y familias depende de su alojamiento y de las dotaciones colectivas en el núcleo general de poblamiento. Al hilo de las aportaciones historiográficas más destacables, sin omisión de fuentes primarias materiales y documentales, se aporta ahora un estado de la cuestión desde una perspectiva crítica y revisionista. A la par, se ahonda en la dimensión urbana de los poblados paternalistas asturianos y en la morfología arquitectónica a partir de los ejemplos más significativos.

Palabras clave: paternalismo empresarial; vivienda obrera; reformismo; higienismo; control ideológico; disciplina.

Abstract: The promotion of workers' housing is one of the most effective control instruments to discipline a workforce and to increase job enthusiasm for the hiring company. The life quality of workers and families depends on their accommodation and the collective endowments in the general nucleus of settlement. In line with the most notable historiographical contributions, without omission of primary material and documentary sources, a state of the question is now provided from a critical and revisionist perspective. At the same time, this study delves into the urban dimension of Asturian paternalistic towns and architectural morphology based on the most significant examples.

Keywords: corporate paternalism; workers housing; reformism; hygienism; ideological control; discipline.

“Facilitar al obrero una casa donde respire aire sano, donde pueda recrearse con su familia, donde trueque la desesperación por la fé; donde disfrute de los rayos de luz que Dios nos envía gratuitamente para todos, ¡es una empresa tan grande y generosa! [sic]”¹.

1. INTRODUCCIÓN

Durante los cursos de Doctorado en Historia del Arte (bienio 1995-1997)², la profesora Covadonga Álvarez Quintana impartió un monográfico dedicado a la vivienda obrera promovida por la patronal asturiana de la minería y de la industria para algunos integrantes de sus plantillas laborales. En mi caso, era la primera vez que atendía su docencia universitaria y, desde aquel momento, siempre consideré que su magisterio estimuló en grado sumo mi interés por la investigación³. Al proporcionarnos los rudimentos esenciales para el abordaje de un análisis temático, me fue posible profundizar en adelante asuntos que me habían interesado de manera inconsciente desde mi infancia, de entre los cuales despuntan los aspectos que atañen al patrimonio industrial. Esta contribución se inscribe, por supuesto, en una vía interdisciplinar y el estudio, emanado de la misma, entrecruza las tramas tangibles y materiales –industria y vivienda– con las estructuras sociales –clásistas y jerarquizadas–⁴. La resultante de este planteamiento metodológico vertebraba una suerte de cañamazo multidireccional, con la pretensión de enriquecer la perspectiva de nuestra amplia aportación. No podemos obviar, en efecto, la magnitud inabarcable del tema que nos ocupa y su extensísima delimitación cronológica.

En todos los casos, el ciclo paternalista centra muy pronto sus principales objetivos en lograr la docilidad de sus empleados de todo rango, para

1 LLANO Y ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de, *Hogar y patria. Estudios de casas para obreros*, Oviedo, Imprenta La Comercial, 1906, p. 31, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=430>

2 Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo.

3 Es justo añadir ahora que, junto con los trabajos de Francisco Quirós Linares, José Sierra Álvarez y José Luis García García, la doctora Álvarez Quintana también es pionera en Asturias en la investigación de esta temática. Sus estudios avalan una trayectoria proseguida por otras muchas personas desde entonces, entre las cuales me hallo. No quiero dejar de reconocer la importancia de sus obras, ineludibles siempre para muchos investigadores. También me es grato agradecer la senda que abrió en mi camino, cuajado sin la menor duda de muchas satisfacciones personales.

4 SIERRA ÁLVAREZ, José, “Política de vivienda y disciplina industrial paternalista en Asturias”, *Éria*, 8 (1985), pp. 61-71.

obtener su máximo rendimiento⁵. Estas prácticas hallan su más preclaro correlato dentro de un criterio reformista de sesgo dominante porque, al fin y al cabo, el propósito de las inversiones empresariales iba encaminado a rentabilizar al más alto nivel la clase productora reclutada⁶.

En suma, la concentración de capitales inversionistas en las sociedades hulleras y en las empresas minero-metalúrgicas redonda en un periodo de bonanza que favorece, a partir del último cuarto del siglo XIX, la expansión de los preceptos paternalistas. Junto a las fortunas propiamente regionales, hay numerosas empresas auspiciadas por fondos foráneos (catalanes, vascos, ingleses, belgas, franceses, etcétera), que también rigen los destinos de la mano de obra local. Tanto sus directivos como sus cuadros técnicos, formados en otros países, importan el credo capitalista e incorporan asimismo nuevas técnicas de explotación de los recursos mineros. Además, estos patronos acreditan experiencias previas de otros lugares en cuanto a las políticas sociales, al paternalismo empresarial y a los modelos de las casas baratas, implantadas aquí en versiones aún más avaras y ampliamente desvirtuadas.

2. LA VIVIENDA: UN BIEN SIEMPRE ESCASO

Buena parte de los problemas pasados y presentes de hacinamiento, carestía, infravivienda e insalubridad, derivan precisamente de la dificultad de acceso a un alojamiento digno; se trata de nuestra necesidad más básica y perentoria, que desencadena siempre un modelo de especulación inmobiliaria imperecedero. Lamentablemente, es una práctica generalizada deplorable que sobrevive de forma perniciosa a todos los periodos y regímenes. Por si fuera poco, esta tradición nefasta se fortalece y retroalimenta incluso desde sus múltiples variantes. No deja de perseguir el pingüe beneficio y, cuando no, la usura. Por otro lado, la industrialización auspicia en determinadas áreas un incremento demográfico desaforado que contribuye a multiplicar exponencialmente las ancestrales dificultades⁷.

La salud y el confort de la población, al igual que la adecuada alimentación, mejoran nuestras condiciones vitales, contribuyendo igualmente de forma natural al incremento de la productividad laboral. Dados los enormes

5 SIERRA ÁLVAREZ, José, "De las utopías socialistas a las utopías patronales: para una genealogía de las disciplinas industriales paternalistas", *Reis. Revista Española de Investigaciones*, 26 (1984), pp. 29-44, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_026_04.pdf

6 GARCÍA GARCÍA, José Luis, *Prácticas paternalistas: un estudio antropológico sobre los mineros asturianos*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 151-256.

7 MUÑIZ SÁNCHEZ, Jorge, *La vivienda de empresa en la planoteca del Archivo Histórico de Hunosa*, Siero, FUSBA, 2003, pp. 15-18.

intereses espurios, esta consideración general sencilla y fácilmente comprensible para la mayor parte de los ciudadanos, no suscita más que tibias medidas políticas en la expansión de un derecho universal, injustamente desdenado por los poderes fácticos. En sus dominios respectivos, la patronal minero-metalúrgica e industrial sacó provecho de esta acuciante necesidad como un medio apropiacionista del trabajador. Desde este planteamiento, la vivienda es una moneda de cambio que permite abaratar, a voluntad, los salarios de los operarios, doblando la empresa a su antojo una plantilla forzosamente servil. La conjura del movimiento obrero se erige en uno de los primeros objetivos del paternalismo, cuya implantación local deriva de iniciativas foráneas previamente contrastadas. La involucración en las reivindicaciones laborales y la participación en las huelgas o en cualquier forma de protesta, pone en peligro no sólo el puesto de trabajo, sino el alojamiento familiar y el sustento alimenticio.

Si esto sucede en los entornos industriales, los núcleos urbanos padecen en mayor medida los rigores especulativos. El rentismo asegura un medio de vida cómodo a la burguesía, favorecida además por una serie de medidas proclives a su bonanza económica, como la desamortización de 1836 y la liberalización de los alquileres en 1842⁸. La especulación inmobiliaria es una de las señas de identidad más paradigmáticas de la sociedad capitalista. La necesidad de vivienda para la burguesía impulsa el derribo de las cercas urbanas y también de las murallas de los cascos antiguos, lo que favorece la anexión de arrabales y alfores. Al paso del tiempo, el impulso de los ensanches se verifica como uno de los exponentes más insignes del dominio de la burguesía sobre las clases trabajadoras. Es, sin duda alguna, su primera beneficiaria tanto a nivel económico como en el plano del disfrute de los nuevos y más higiénicos alojamientos. Aún las propuestas más proclives a promover residencias interclasistas, como la aportación de Ildefonso Cerdá (1815-1876) para Barcelona, no están destinadas a acoger a la población obrera en los amplios ensanches, hacinada de nuevo en barrios ocultos y en parcelas interiores, designadas coloquialmente como ciudadelas.

De igual manera, muchas metrópolis punteras españolas (Madrid, Sevilla, Tenerife, Segovia, Málaga, Almería, Oviedo, Gijón, etcétera), conservan modelos elementales de alojamiento proletario en forma de patios, corrales de vecinos, corralillos, casas de corredor o portones. Francisco Quirós Linares reseña su origen medieval en los centros urbanos, pero también sitúa su

8 MUÑIZ SÁNCHEZ, Jorge, *La vivienda de empresa...*, p. 27. Se retoma la cita de Jorge Muñiz Sánchez que se refiere a los argumentos de CASTRILLO ROMÓN, María, *Reformismo, vivienda y ciudad. Orígenes y desarrollo del debate en España 1850-1920*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001 y a las reflexiones de DÍEZ DE BALDEÓN, Clementina, *Arquitectura y clases sociales en Madrid en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Siglo XXI, 1986.

expansión cronológica durante la segunda mitad del siglo XIX, en áreas marginales y fuera de los límites del casco histórico y de los ensanches⁹. Dentro de las características más paradigmáticas de estas infraviviendas o chabolas para jornaleros, se apunta en primer lugar una superficie ínfima de quince, veinte o treinta metros cuadrados, a lo sumo. De este dato se colige fácilmente la elevadísima densidad habitacional respecto al espacio ocupado, lo que contribuye a intensificar el hacinamiento de una población de recursos muy limitados.

Aunque responden a diversas apelaciones en función de las áreas geográficas españolas, las ciudadelas o conjuntos de viviendas de una sola planta, erigidas dentro de un patio interior, con dotaciones compartidas muy precarias (letrina comunitaria, una fuente y un pilón), son modelos específicamente urbanos. A este respecto, Luis Miguel Piñera Entrialgo contabiliza en Gijón, durante el siglo que va de 1860 a 1960, doscientos ejemplos de vivienda obrera de diversas características¹⁰. Tras la repatriación de los capitales antillanos sobre todo (1898), algunos propietarios de amplísimos solares (cuatro mil a nueve mil metros cuadrados) promueven en la villa de Jovellanos no sólo la construcción de su confortable vivienda burguesa con vistas a la calle, sino también el alojamiento proletario en los espacios traseros, para satisfacer de este modo una demanda creciente e incrementar de paso sus rentas inmobiliarias a partir de una mínima inversión¹¹. El fenómeno de las ciudadelas es uno de los más extendidos y, ciertamente, algunas fuentes historiográficas referenciales documentan en Gijón un total de sesenta y dos en 1892¹². A inicios del siglo XX, la capital del Principado de Asturias, que tampoco queda exenta de estas prácticas, registra igualmente numerosas viviendas misérrimas.

Este planteamiento urbanístico perfila un criterio de estratificación social evidente en función de las alturas de los alojamientos urbanos: sótanos

9 QUIRÓS LINARES, Francisco, "Patios, corrales y ciudadelas", *Ería*, 3 (1982), pp. 3-34.

10 PIÑERA ENTRIALGO, Luis Miguel, *Ciudadelas, patios, callejones y otras formas de vida obrera en Gijón*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 1997, pp. 5-8.

11 En cualquier caso, a medida que el valor del suelo experimenta su plusvalía y antes de proceder a su demolición, los inquilinos fueron desalojados con bastante celeridad. Véase, VILA ÁLVAREZ, Nuria, "Las ciudadelas, una forma de vivienda obrera. La recuperación de la Ciudadela de Celestino González Solar", en DOREL-FERRÉ, Gràcia (dir.), *Vivienda obrera y colonias industriales en la Península Ibérica*, Tarrasa, Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya, 2008, pp. 103-112.

12 QUIRÓS LINARES, Francisco, "Patios, corrales y...", p. 18. Si bien hay matices en las cifras, el elevado número de edificaciones de estas características es patente y nadie duda en su importancia y significación. Alvargonzález y Llordén, citados por Francisco Quirós Linares, aluden a cincuenta y seis ciudadelas gijonesas, mientras Luis Miguel Piñera Entrialgo concreta cuarenta y ocho.

y buhardillas destinados a los obreros, piso principal con balcón distintivo para la burguesía y plantas segunda y tercera para las clases medias. La diferenciación vertical ya queda superada en Europa donde se evalúa la necesidad de viviendas baratas desde inicios del siglo XX, pero en nuestro país se vuelve a plantear de nuevo como un medio de convivencia positivo de diversos grupos sociales en las ciudades. Ildelfonso Cerdá denuncia la hipocresía de algunos arquitectos y urbanistas defensores de la segregación, tanto vertical como horizontal, en los nuevos trazados urbanos y en los proyectos arquitectónicos¹³. Expulsadas de la ciudad burguesa y confinadas en los barrios más extremos o en los entornos laborales insalubres, las comunidades de trabajadores refractan la estructura jerárquica de sus patronos, mimetizando a su modo ademanes y criterios.

Inicialmente, la depreciación del suelo de los ensanches justifica este sistema especulativo de transición. Se instaura la costumbre a la espera de su revalorización para impulsar, más adelante, inmuebles de mayor empaque y más lucrativos que los destinados a los trabajadores. De hecho, al eximir durante varias décadas el pago de impuestos de las construcciones ocultas en patios y cercados, el ayuntamiento ampara esta praxis con la excusa de diversificar la oferta de alojamientos económicos. A partir de la segunda década del siglo XX, la inversión en vivienda para proletarios en forma de barriadas interiores ya no resulta tan rentable ni lucrativa como en el pasado. La aprobación de leyes estrictas en materia de higiene, el incremento del valor de los solares y las inversiones en negocios mucho más lucrativos socavan una iniciativa de ocasión, que nunca fue beneficiosa en un extremo suficientemente oportuno para los rentistas. Cuando se puede prescindir de las clases más pobres, se rentabilizan mejor los inmuebles y se apela entonces a la segregación horizontal en los suburbios¹⁴.

En cualquier caso, el mercado inmobiliario es fluctuante y coyuntural dado que, durante los periodos de fortísima densidad demográfica, las crisis económicas estructurales o la posguerra civil, se incrementa la demanda de vivienda de las capas sociales más básicas, lo que implica la subida de los alquileres y su precio de venta. Algunos poblados de las cuencas hulleras as-

13 "Este despoblamiento del centro y el trasvase de los vecinos hacia el ensanche, el extrarradio y los suburbios no sólo tenía causas económicas. También influyó con fuerza el deseo de las familias más acomodadas de poner fin a la convivencia con pobres y trabajadores"; PALLOL TRIGUEROS, Rubén, *El ensanche Norte. Chamberí (1860-1931)*, Madrid, Catarata, 2015, p. 156.

14 PÉREZ DEL HOYO, Raquel; GARCÍA MAYOR, Clara y SERRANO ESTRADA, Leticia, "La construcción de barrios obreros: una aproximación al debate urbanístico en España (1881-1907)", *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 546 (2016), p. 6, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/546/19788>

turianas también reciben de manera inusual esta designación¹⁵. No obstante, las ciudadelas y sus variantes (portones, patios, corrales, callejones, barrios ocultos, casas de vecindad) responden a un fenómeno específicamente urbano de iniciativa privada y al margen de la promoción paternalista.

3. VIDA Y TRABAJO DESDE LA PERSPECTIVA DEL HIGIENISMO

En su primera acepción, el término higiene se refiere a la prevención de las enfermedades contagiosas pero, en su segundo significado, aparece asociado a la limpieza y al aseo personal. Por extensión, se vincula igualmente ahora a las disposiciones normativas y a la aplicación de reglas preventivas relacionadas con la seguridad laboral.

Como concepto histórico, el higienismo se enmarca en la mentalidad ilustrada del siglo XVIII, aunque no logra repercusiones importantes en la práctica arquitectónica y en el urbanismo hasta el siglo XIX. Tampoco se puede eludir el ámbito jurídico que impulsa leyes y disposiciones sociales con propósitos reformistas, más benevolentes que efectivos¹⁶. La insalubridad del trabajo industrial y minero, junto con las malas condiciones de habitabilidad, repercuten negativamente en la higiene vital de la clase obrera, debilitada en su salud. La literatura médica más vetusta al respecto de estas condiciones deplorables no es muy abundante y, sin embargo, en España también se desencadenan interesantes estudios, algunos de los cuales impulsados por la Academia de Medicina y Cirugía de Barcelona. Entre los primeros diagnósticos, destacamos los de Pere Felip Monlau (1808-1871) en 1856¹⁷, y la propuesta moralista de Joaquim Salarich (1816-1884) en 1858. Si bien más tardía, la contribución de José García Viñas (1848-1931) de 1877 se entrevé de mayor firmeza en el aporte de soluciones para atajar la desidia general. El médico anarquista y promotor de la Liga Georgista vislumbra el origen del

15 QUIRÓS LINARES, Francisco, "Patios, corrales y...", p. 14.

16 Dentro de la legislación social, se ha de mencionar el muy tardío *Proyecto de reforma de la ley de accidentes del trabajo*, promovido por el Instituto de Reformas Sociales en 1914 y citado por Esteban Rodríguez Ocaña y Alfredo Menéndez Navarro en su artículo. Desde mediados del siglo XIX, los médicos conocen bien los peligros laborales, la insalubridad de los alojamientos y los rigores de una dieta insuficiente, pero todas estas lacras son silenciadas durante varias décadas debido a las presiones de los empresarios. Véase RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban y MENÉNDEZ NAVARRO, Alfredo, "Salud, trabajo y medicina en la España del siglo XIX. La higiene industrial en el contexto antiintervencionista", *Archivos de Prevención de Riesgos Laborales*, 8 (2005), pp. 58-63, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: http://archivosdeprevencion.eu/view_document.php?tpd=2&i=1365

17 Las prospecciones llevadas a cabo por Pere Felip Monlau proporcionan a nuestro país uno de los más tempranos puntos de vista en lo tocante a las lacras laborales y habitacionales de los trabajadores y, desde su estado de la cuestión, apunta varias soluciones.

problema en la penosa situación ambiental de los más depauperados¹⁸. En su opinión, expresada en sus *Apuntes para el estudio médico-higiénico de la miseria*, las lacras de los trabajadores conforman tres capítulos fundamentales e interrelacionados: degradación de la vivienda, malnutrición y condiciones laborales insalubres y peligrosas¹⁹.

En el ámbito asturiano, Nicanor Muñiz Prada (1851-1927), médico titular de Mieres y profesor de la Escuela de Capataces, también publica en 1885 una ajustada perspectiva de la situación en el interesantísimo trabajo titulado *Apuntes para la topografía médica del Concejo de Mieres y de su comarca minera*²⁰. Dedicar un capítulo, y algunas consideraciones en otro epígrafe más, al análisis de las viviendas, su ubicación y condiciones de habitabilidad. Sus valiosas conclusiones al respecto de sus características no dejan lugar a equívocos, por cuanto “les falta luz, carecen de bodegas, sótanos y letrinas; las puertas y ventanas no tienen ni las dimensiones, ni la orientación conveniente, estando muchas por sus emplazamientos expuestas á [sic] desprendimientos de tierras en épocas de repetidas lluvias, comprometiendo la vida de sus moradores.”

En el pasado, e incluso durante el siglo XIX, ni los actos médicos ni los remedios podían cortar con facilidad los procesos infecciosos e inflamatorios. En aquel contexto, el miedo a las epidemias atenaza a la clase burguesa temerosa de los contagios. Las enfermedades endémicas de los más pobres desencadenan todo tipo de teorías miasmáticas, asociadas a los ambientes sombríos y poco ventilados, perjudiciales para la salud. En gran medida, estos temores están en la base de la segregación de las clases trabajadoras, culpabilizadas de expandir microbios, plagas y pandemias. Determinada

18 García Viñas promueve en Melilla una sección de la Liga Georgista, fundamentada sobre la doctrina económica del norteamericano Henry George (1839-1897). Desde 1879, el economista defiende la teoría política de un solo impuesto sobre la plusvalía de la tierra para limitar el beneficio individual sobre el colectivo (*Single Tax*).

19 Esteban Rodríguez Ocaña y Alfredo Menéndez Navarro citan el texto de José García Viñas, “*Apuntes para el estudio médico-higiénico de la miseria*” (1877), en RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban y MENÉNDEZ NAVARRO, Alfredo, “Salud, trabajo y...”, p. 61.

20 MUÑIZ PRADA, Nicanor, *Apuntes para la topografía médica del Concejo de Mieres y de su comarca minera*, Oviedo, Imprenta del Hospicio Provincial, 1885, pp. 35-37 y 123-124, [consulta: 13 de agosto de 2020], disponible: <https://bvvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=402348>. Del mismo autor y en términos de higienismo, también reviste especial importancia la prospección designada bajo el apelativo *Nociones de higiene con aplicación a los mineros de la hulla. Lecciones dadas en la Escuela de Minas, Hornos y Máquinas de Mieres*, Oviedo, Imprenta de Celestino Flórez y Cia, 1886, [consulta: 13 de agosto de 2020], disponible: <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/36684>. Debo la mención de estos dos apuntes en concreto a Luis Aurelio González Pérez, a quien agradezco especialmente la atenta lectura del artículo, así como la aportación de algunos consejos que han contribuido a completar nuestro estado de la cuestión.

opinión médica les reprocha su pereza y falta de previsión, eludiendo de este modo la verdadera raíz del problema, centrada en una sobreexplotación extrema²¹. Ante la carencia de fármacos, las conclusiones de los facultativos invocan a la “prevención” mediante una adecuada dieta alimenticia, la circulación del aire, el sol y el agua, como sinónimos de salud y pulcritud. Dentro de las recomendaciones prodigadas, se fomenta igualmente el alejamiento de los barrios obreros de los céntricos cascos urbanos, destinados a la burguesía.

La teoría de la mecánica del aire y su circulación, en tanto que sistema natural de ventilación, es glosada por Vitrubio (c. 80/70-15 a.C.) en la *Anti-güedad* y, a partir de ahí, surgen a lo largo de los siglos diversos estudios fundamentados en sus principios. Desde mediados del siglo XIX, la ventilación se erige en uno de los principales motivos de recomendación, como práctica eficaz para limpiar el ambiente pestilente de fábricas y viviendas²². Su exceso tampoco se considera saludable, toda vez que las corrientes renuevan ciertamente el aire y, a veces, también provocaban resfriados y neumonías, imposibles de atajar. El urbanismo decimonónico cobra sin duda su mayor significado en el trazado de los citados ensanches, en ellos se vierten criterios higienistas, entre los cuales “el aire y sus vicisitudes”²³. En los mejores barrios creados en la ciudad burguesa, se fomenta dentro de lo posible una baja densidad de habitación, zonas ajardinadas y calles amplias que se cortan en ángulo recto. Al margen del confort ambiental, estas disposiciones cumplen igualmente con los fines militares en boga, que facilitan mucho los accesos a la policía, la evacuación de las personas y la circulación del tráfico viario.

Además, dentro de los postulados higienistas, el sol también adquiere una gran relevancia, no sólo a nivel de la exposición directa debido a sus propiedades curativas para reumas y artrosis, sino porque está relacionado con una óptima orientación de las viviendas. Eran del dominio público y cotidiano dichos populares tales como “donde no entra el sol, entra el médico”, valorando de este modo su cualidad preventiva y benéfica²⁴. Una casa

21 SALARICH I VERDAGUER, Joaquim, *Higiene del tejedor o sean, medios físicos y morales para evitar las enfermedades y procurar el bienestar de los obreros ocupados en hilar el algodón*, Vich, Imprenta y Librería de Soler Hermanos, 1858, pp. 202-208, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <http://bibliotecavirtual.ranm.es/ranm/es/consulta/registro.cmd?id=278>

22 Cita textual de Joaquim Salarich i Verdaguer: “El aire que respiramos, dentro cuya inmensa mole estamos sumergidos es el alimento más indispensable para nuestra vida. Como los alimentos que deben nutrirnos, debe ser sano para corresponder a las funciones que debe desempeñar, esto es, para purificar la sangre”; SALARICH I VERDAGUER, Joaquim, *Higiene del tejedor...*, p. 8.

23 SALARICH I VERDAGUER, Joaquim, *Higiene del tejedor...*, p. 8.

24 LLANO Y ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de, *Hogar y patria...*, p. 42.

soleada favorece el mantenimiento de una temperatura ambiental cálida y conjura, por lo contrario, la humedad, terriblemente nociva para la salud.

Poco a poco, el higienismo también entra a formar parte de las preocupaciones de los empresarios que se percatan del hacinamiento de sus obreros en los suburbios, donde se apiñan las casuchas insalubres. Al inicio, los patronos asturianos se muestran renuentes a la aplicación de medidas paliativas, si bien toman paulatina conciencia del peligro de contagio en su doble vertiente: enfermedad física y también ideológica. Es una masa de trabajadores mal alojada, deficientemente alimentada y contratada en condiciones laborales deplorables, sin contar los problemas de inseguridad de las tareas encomendadas, la mayor parte de las veces muy peligrosas. Durante las asambleas y las charlas, las organizaciones obreras reivindican con mayor insistencia cuestiones relacionadas con la salud ambiental, las enfermedades profesionales, los accidentes y los temas asistenciales²⁵. Las corrientes marxistas se abren paso entre las clases más débiles y se contraponen a la ideología liberal de corte capitalista, abrazada por la burguesía hegemónica. El riesgo que estas ideas entrañan es advertido por Joaquín Casañ y Alegre (1843-1911) en el prefacio de su obra *Casas para obreros. Memoria que sobre su estudio y medios de plantearlas en España*, publicada en 1890²⁶.

Todas las circunstancias mencionadas, ambientales, sociales y políticas inducen a la patronal a impulsar cierto nivel de reformismo centrado, sobre todo, en la promoción de alojamientos. Teniendo en cuenta que las paupérrimas inversiones redundan en un ostensible incremento de la producción y contribuyen a fidelizar las plantillas, el código paternalista se vislumbra para los industriales muy beneficioso, incluso a corto plazo. Lamentablemente, estas medidas no logran erradicar el chabolismo, ni permiten tampoco el derribo de las infraviviendas, pues el parque de colonias obreras nunca cubre la numerosísima demanda. Los poblados se sitúan en los emplazamientos industriales y mineros por diversos motivos. Las áreas periurbanas son más baratas en cuanto al coste de los solares y, por si fuera poco, están lejos de las ciudades, contribuyendo al arraigo del trabajador con su entorno laboral. Para contraer el gasto lo más posible, se promueve la construcción en altura, se asigna menos superficie habitable a las viviendas, se densifica la disposición urbana y se simplifican las morfologías arquitectónicas (Fig. 1). Estas

25 RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban y MENÉNDEZ NAVARRO, Alfredo, "Salud, trabajo y...", p. 60.

26 Cita textual de Casañ y Alegre: "La cuestión de reformas sociales vuelve hoy á estar sobre el tapete con motivo de las pasadas huelgas, y búscase el medio de hallar términos para la solución del gran problema de la *Cuestión social* [sic]"; CASAÑ y ALEGRE, Joaquín, *Casas para obreros. Memoria que sobre su estudio y medios de plantearlas en España*, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1890, p. 5, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000041775&page=1>



Fig. 1. *Colonia de Maestros Armeros de San Feliz*. Julio Galán Carvajal. 1921. Oviedo. Cortesía de Francisco Velasco

medidas contribuyen a abaratar la fábrica de los inmuebles habitacionales mencionados en los epígrafes siguientes.

4. EL PATERNALISMO EMPRESARIAL Y LA REDENCIÓN DEL OBRERO

“A solas con su esposa. Claudio López Bru: El señor no ha querido darnos hijos. Su esposa, María Gayón: Es cierto, pero tal vez por ello tú tratas como hijos a todos los que dependen de ti... Visto de este modo, tienes millares de hijos”²⁷.

Este tema goza de numerosos y muy sólidos estudios de obligada consulta, por lo que tan solo pretendemos enmarcarlo en el contexto que nos ocupa. Ante todo, se reitera la alusión a los autores de algunas investigaciones anteriormente mencionadas: José Luis García García²⁸, Covadonga Álvarez

27 MARÍA Y CAMPOS, Carlos de; PEÑALOSA CALDERÓN, Javier y MARTÍNEZ CARPINTEIRO, Eduardo, “El marqués de Comillas, fundador de la trasatlántica española”, *Vidas ejemplares*, 260 (1 de enero de 1968), formato cómic.

28 Durante el proceso de redacción de este artículo, el 28 de marzo de 2020 se ha anunciado en la prensa española el fallecimiento por coronavirus de José Luis García García, nacido en el pueblo de Bustiello (Mieres, Asturias). No cabe silenciar su paso por la investigación desde la excelencia del trabajo de nuestro ilustre catedrático de antropología en la Universidad



Fig. 2. Viñeta a color de María Gayón y Claudio López, *II marqués de Comillas*. Vidas Ejemplares. 1 de enero de 1968

Quintana y José Sierra Álvarez. Las aportaciones de todos ellos fundamentan la metodología de muchos trabajos posteriores sobre Asturias, incluyendo asimismo esta contribución. Al margen de los artículos del último autor enumerado, de mano es justo volver a mentar su extraordinaria y significativa monografía, *El obrero soñado. Ensayo sobre el paternalismo industrial (Asturias, 1860-1917)*.

Como bien es sabido, el término a que se refiere este epígrafe atañe a la tutela del patrono sobre el obrero, dentro de una emulación de la estructura familiar patriarcal. Para controlar la vida de su numerosísima plantilla, el empresario invoca a sus funciones paternas en el mejor y en el peor sentido del concepto. En su magnanimidad, este buen padre también se encarga de proveer alimentos, ropas y alojamientos a su numerosa prole. Con el tiempo, la estructura paternalista perfecciona bastante sus fundamentos iniciales y extiende sus tentáculos a la custodia educativa de los hijos de sus productores, socializados a voluntad en sus establecimientos escolares. Ningún aspecto de la vida de las comunidades obreras escapa a su dominio,

Complutense de Madrid. Esta nota quiere evocar su recuerdo y reconocer su inestimable contribución en todas sus aportaciones y, especialmente, en su libro inolvidable *Prácticas paternalistas: un estudio antropológico sobre los mineros asturianos*.

incluyendo el ocio laboral público²⁹ y más aún el fugaz esparcimiento privado de la plantilla³⁰. En este marco de relaciones inversamente proporcionales, los trabajadores se someten de buen grado a la obediencia más estricta. Por si fuera poco, también desarrollan sentimientos de agradecimiento y asimilan actitudes serviles y pasivas que paralizan cualquier pretensión reivindicativa (Fig. 2).

El denominado “paternalismo industrial” engloba la ideología y el conjunto de prácticas sociales de la patronal desde inicios del siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX. En España, los criterios de esta corriente de pensamiento también son adoptados durante la dictadura franquista, lo que acarrea su prolongación varias décadas más en comparación con Europa. En teoría, mediante un ordenamiento vertical llamado a integrar el capital y el empleo bajo el arbitraje del Estado, Franco persigue en apariencia la abolición de la lucha de clases. En marzo de 1939, dicta el Fuero del Trabajo, basado en un conglomerado de leyes tradicionales que fosilizan en el tiempo los criterios autoritarios precedentes³¹. La promoción paternalista se presenta como un recurso favorable para beneficiar a los trabajadores y sacarlos de la pobreza y depauperación. Las medidas implicadas en estas directrices no participan del deseo de ningún cambio social, sino todo lo contrario. Su objetivo principal se cifra en el lucro de la patronal, incrementado ostensiblemente desde una inversión paupérrima en infraestructuras de habitación y en otros equipamientos colectivos. No obstante, los orígenes de las disciplinas paternalistas se engranan en las diversas corrientes reformistas previas, interesadas en paliar las iniquidades evidentes de la industrialización.

En el planteamiento ideológico del paternalismo, se columbra una base filantrópica enraizada en la Ilustración. La sociedad estamental del Antiguo Régimen ya había inculcado una mentalidad proclive a los actos benéficos y caritativos, prodigados por la iglesia y la aristocracia. También encuentra

29 HOYO MAZA, Sara del, “La historia industrial contada por sus protagonistas: el boletín laboral de Nueva Montaña Quijano S.A. (1956-1961)”, en CABAL TEJADA, Rubén y GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Ana (coords.): *Estudios socioculturales: resultados, experiencias, reflexiones*, Oviedo, Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Socioculturales (AJIES), Oviedo, 2016, pp. 103-115, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5886495>

30 Junto con las proyecciones cinematográficas, cuidadosamente seleccionadas, los concursos de habilidades profesionales o culturales, la creación de revistas de empresa se cuenta probablemente como uno de los medios más eficaces y significativos para unificar las conductas de los trabajadores, destacando en ellas sus empleados modélicos y las más ejemplares familias. Véase PUISSANT, Jean, *Temps libres. Panorama des loisirs dans la Région du Centre*, Valonia, Écomusée du Bois-du-Luc, 2010.

31 VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Autobiografía del general Franco*, Barcelona, Círculo de Lectores, Editorial Planeta, 1992, pp. 384-385.

acomodo en el Reformismo Social que defiende la necesidad de subsanar las lacras más graves, sin socavar el sistema capitalista. En este marco, son interesantes las propuestas del ingeniero Émile Cheysson (1836-1910), organizador de la Exposición Universal de 1867 y, más adelante, director del coto de Le Creusot-Monceau les Mines (Borgoña, Francia)³². El abogado, y diputado del Partido Obrero Belga, Paul Pastur (1866-1938) defiende, desde 1886, medidas sociales capaces de conjurar nuevas revueltas mineras en la cuenca carbonífera del Hainaut. Pastur funda L'Université du travail de Charleroi, un centro de formación laico aún vigente desde 1911 en esta ciudad. El ministro de trabajo franquista José Antonio Girón de Velasco (1911-1995) se inspiró en la institución valona, adoptando incluso su designación en su proyecto de la Universidad Laboral³³. Es importante recordar algunos reformistas españoles más arriba mencionados: Pere Felip Monlau, Joaquim Salarich, Joaquín Casañ, Joaquín Costa Martínez, Aurelio de Llano, Nicanor Muñiz Prada y el ingeniero de minas José Suárez Suárez (1848-1919), entre otros.

Una corriente de alcance en la instauración ideológica del paternalismo de la primera mitad del siglo XIX tiene que ver con el socialismo utópico. En efecto, las promociones de vivienda obrera no pueden desligarse de este pensamiento más extremo, aunque no radical. Los más importantes ideólogos societarios o *comunitaristas*, franceses y británicos, esgrimen la vida en comunidad y la concentración de los recursos, como únicas opciones posibles para paliar la pobreza de los productores. Charles Fourier (1772-1837), en su celebérrima propuesta del *Falansterio* en tanto que centro de armonía y amparo³⁴, y Robert Owen (1771-1858), en su fábrica de New Lanark y en sus colonias New Harmony de Estados Unidos, defienden el cooperativismo como medio de organización social. Los socialistas utópicos son precursores en la adopción de medidas estructurales de mayor calado.

Por medio de la acción social, el empresario trata de convertirse en el amo del productor. Para alcanzar este objetivo, se vale de uno de los estímulos más relevantes al respecto, como es la primordial necesidad de alojamientos. No obstante, rara vez se resolvieron las demandas de los más necesitados, ajenos casi siempre a las dádivas patronales. En arreglo a la estructura jerárquica, el prócer sufraga siempre en primer lugar las viviendas de mayor

32 DEVILLERS, Christian y HUET, Bernard, *Le Creusot. Naissance et Développement d'une ville industrielle 1782-1914*, Seyssel (Francia), Éditions Champ Vallon, 1981.

33 DÍAZ GONZÁLEZ, María del Mar, "La Universidad Laboral de Gijón (Asturias). El primer gran proyecto filantrópico gironiano al servicio de la patria: 1945-1978", *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 14 (2017), pp. 191-216, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/3486/2122>

34 SIERRA ÁLVAREZ, José, "De las utopías...", p. 44.

calidad para los directivos. Se atiende luego a los empleados cualificados, técnicos y oficiales, al tratarse de un grupo menos numeroso. Finalmente, tras una cuidadosa selección sustentada sobre los parámetros de productividad, ejemplaridad laboral, familiar, religiosa y afinidades ideológicas, algunos de sus trabajadores también acceden a la prebenda³⁵. La procedencia de parroquias muy alejadas del lugar de trabajo fue criterio favorable para evitar la fatiga del trayecto y la merma del rendimiento. Las viviendas se conceden en régimen de alquiler, incluyendo la gratuidad de la luz y del agua si disponían de estos servicios. Cuando el obrero cesa en la empresa por jubilación, enfermedad, invalidez, fallecimiento u otras causas, la familia pierde el privilegio.

La promoción civil de viviendas es una iniciativa libre, no impuesta por ley, de ahí jerárquica y selectiva. El programa paternalista no es espontáneo, ni tampoco inocente, sino estratégico y calculado al máximo. La construcción de los inmuebles requiere una inversión inicial a fondo perdido, rentabilizada en poco tiempo en la productividad del operario. La opción a una casa de empresa reporta igualmente al patrono otros réditos no menos interesantes. En primer lugar, fomenta entre la plantilla la esperanza de su obtención, favoreciendo los sistemas de control frente a la expansión del marxismo. Contribuye asimismo a la ideologización permanente de los trabajadores y, en último término, erradica la conciencia de clase. En el plano interpersonal, la concesión sella las relaciones de dominio del prócer sobre el obrero y su dependencia con la empresa. En el sentido popular, el beneficiario se convierte en un modelo de conducta para los demás, verificándose su total apropiación. A partir de estas prebendas se crean lazos de vasallaje entre el patrono y el obrero, al que se concede trabajo y vivienda, sin contar el economato y la enseñanza gratuita de sus hijos en sentido adoctrinante. Casi todos los empleados, técnicos y mandos se vieron favorecidos, pero sólo un mínimo porcentaje de trabajadores accede a ella.

El ideario personal del empresario define la política general de la promoción que redundará finalmente en un desclasamiento del obrero. Uno de los ejemplos más paradigmáticos a este respecto se refiere a la modélica colonia de Comillas (Bustiello, Mieres), promovida por Claudio López Bru (1853-1925) de 1896 a 1925 en el coto de Aller³⁶. El segundo Marqués de Comi-

35 También mediaron otras técnicas de adjudicación como el sorteo, y el primero registrado se efectuó el 3 de marzo de 1894 para la entrega de tres casas. Este procedimiento facilitó la donación de catorce viviendas en total que, andando el tiempo, la *Sociedad Hullera Española* trató de recuperar mediante compra a sus propietarios. La compañía siempre demostró sus preferencias por el arriendo. Véase GARCÍA GARCÍA, José Luis, *Prácticas paternalistas...*, pp. 121-122.

36 GARCÍA GARCÍA, José Luis, *Prácticas paternalistas...*, pp. 121-133.



Fig. 3. *Monumento al Marqués de Comillas*. Aniceto Mariñas. H. 1926. Ujo, Mieres, Asturias. Fotografía de la autora

llas auspició la fundación del Sindicato de Obreros Católicos, organización amarillista que se propuso incrementar la sumisión absoluta de su plantilla frente al Sindicato de Obreros Mineros de Asturias (SOMA), creado por Manuel Llaneza (1879-1931) en 1910³⁷. Los empleados de mayor cualificación imponen su poder sobre toda la comunidad, confinada en la burbuja de Bustiello (Fig. 3). Por si fuera poco, en una suerte de mimetismo generalizado

37 El presbítero asturiano Maximiliano Arboleya (1870-1951) apoyó la iniciativa de López Bru. Véase ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, "El poblado/colonia de Bustiello 1890-1925: un monumento de la arqueología industrial que relaciona Asturias con Cataluña", en BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes y SERRA DESFILIS, Amadeo (coords.), *Actas del XI Congreso del CEHA. El Mediterráneo y el Arte Español*, Valencia, Comité Español de Historia del Arte, 1996, pp. 275-278.

de funciones ellos mismos son, vigilantes vigilados, guardianes y custodios de sus propios vecinos³⁸. Para alejar al obrero del peligro del comunismo, el dominio subrepticio se expande a todos los equipamientos sociales y a los centros de ocio.

En esencia, las medidas implementadas por la ideología paternalista pretenden confundir al movimiento obrero y, sobre todo, reconvertir al trabajador mixto asturiano, cuya jornada laboral por cuenta ajena es de diez a doce horas diarias. Durante el verano, el minifundista se ocupaba con más énfasis de sus propias cosechas, relegando el laboreo en los tajos mineros y en los recintos fabriles. Por razones obvias, las inasistencias estivales se incrementan y acarrear el descenso de la producción, lo que incita a la patronal a desarraigar a los obreros mixtos de su espacio rural autóctono, para subvertirlos en obreros-campesinos. Una vez más, las viviendas obran el milagro de la sumisión y el huerto de reducidas dimensiones es el vínculo con el medio de origen labrador para alejar al productor del prostíbulo y de las tabernas. Es un recurso de ocio que requiere poco esfuerzo, incrementa la economía familiar y compensa los bajos salarios.

En definitiva, la planificación de los poblados atiende a los criterios de higiene en sus dos acepciones básicas, tratándose de un centro saludable y sin corrupción moral ni ideológica. Por ese motivo y por razones de menor coste de los solares, se alejan de las grandes urbes, agentes contaminantes en términos políticos. En Cataluña, las colonias del Medio Llobregat se erigen en las cercanías de los cursos de agua por la energía fluvial que mueve sus turbinas, pero también para preservar la salud espiritual de los obreros, mantener la paz social desde el aislamiento y evitar la merma de producción.

5. LA PROMOCIÓN DE VIVIENDA OBRERA EN ASTURIAS Y SU MARCO CRONOLÓGICO

En términos estrictos, este epígrafe no aborda la datación precisa de nuestros edificios, sino de los procesos generales en los que se inscriben las tipologías arquitectónicas comentadas más adelante. Sin embargo, antes de examinar las directrices de una estructura cronológica asturiana, interesante por lo tardía con respecto a otros centros, conviene enfocar el ámbito geográfico para abordar de forma sucinta el cómo y el cuándo se desencadenan los primeros proyectos de otros países. La historiografía española más antigua y pertinente a este respecto repasa brevemente las medidas tomadas en varios lugares de Europa.

38 A partir de las consideraciones de Michel Foucault (1926-1984), José Sierra Álvarez glosa las técnicas de "la vigilancia sin vigilantes y de la autovigilancia". Véase SIERRA ÁLVAREZ, José, "De las utopías...", p. 39.

Pere Felip Monlau se refiere al Consejo Central de Salubridad Pública belga que, en 1838, designa una comisión para sondear el “estado de las habitaciones de la clase obrera”³⁹. De igual modo, el Parlamento inglés inspecciona, en 1844, las condiciones de habitabilidad de los barrios más nutridos. En su memoria, Joaquín Casañ evalúa los fundamentos del problema social europeo y enumera algunas soluciones propugnadas entonces, apoyando su argumentario sobre la singular iniciativa gala de Mulhouse⁴⁰. La construcción de esta celeberrima *cit  ouvri re* se inicia en 1854 con el apoyo político y financiero de Napoleón III (1808-1873)⁴¹. En la carta-prólogo firmada por Rogelio Jove y Bravo (1851-1927) para el libro de Aurelio de Llano (1868-1936), el abogado ovetense vuelve a mencionar el proyecto mulhousiano, presentado incluso en la Exposición Universal de París de 1867⁴². Durante su visita al recinto expositivo parisino, el reformador Joaquín Costa (1846-1911) estudia la mencionada propuesta francesa y se interroga amargamente ante la desidia espa ola⁴³.

En algunos países como Alemania, Francia, Bélgica e Inglaterra se plantea cara a una problemática de largo recorrido. Aparejada a los inicios de la primera industrialización, las pésimas condiciones de vida del proletariado alcanzan cotas inenarrables⁴⁴. Al justificar la descentralización de los asentamientos industriales de las grandes urbes y el aislamiento de las familias obreras en una suerte de ciudad jardín, el urbanista Ebenezer Howard (1850-1928) aporta a finales del siglo XIX una de las soluciones de mayor fortuna en este sentido⁴⁵. Sin menoscabo a las teorías del británico, se anticipan otras ti-

39 MONLAU Y ROCA, Pere Felip, *Higiene industrial.  Qu  medidas higiénicas puede dictar el gobierno a favor de las clases obreras?*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1856, pp. 75-76, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: https://books.google.es/books/ucm?vid=UCM5320554859&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

40 CASA N y ALEGRE, Joaquín, *Casas para obreros...*, pp. 14-16.

41 “Napoleón III auxilió a la compa a con 300.000 francos, que se destinaron   ciertos accesorios y reembolsables, comprometiéndose   emplear en la construcción cuando menos triple cantidad de la concedida por el gobierno... [sic]”; CASA N y ALEGRE, Joaquín, *Casas para obreros...*, pp. 17-18.

42 LLANO Y ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de, *Hogar y patria...*, pp. 7-9.

43 COSTA MARTÍNEZ, Joaquín, *Instituciones económicas para obreros. Las habitaciones de alquiler barato en la Exposición Universal de París en 1867*, Tortosa, Casa Editorial Monclús, 1918. El reformista catalán ha sido citado igualmente por PÉREZ DEL HOYO, Raquel; GARCÍA MAYOR, Clara y SERRANO ESTRADA, Leticia, *La construcción de barrios obreros...*, p. 2.

44 JIMÉNEZ RIESCO, María  ngeles, “La vivienda barata en España (1883-1936): un estado de la cuestión”, *Memoria y Civilización (M&C)*, 10 (2007), pp. 137-140.

45 La primera versión aparece bajo el título *Mañana: Un camino tranquilo hacia una reforma real* (1898) y la segunda *Ciudades Jardín del mañana* (1902). En este contexto, no cabe eludir tampoco las reflexiones al mismo respecto de los arquitectos franceses Auguste Perret (1874-1954) y,

pologías habitacionales segregadoras a las muy elogiadas *gardens cities*, entre las cuales el complejo industrial du Grand-Hornu promovido por Henri De Gorge (1774-1832), de 1810 a 1830 cerca de Mons (Bélgica); la Cité Ouvrière de Bois-du-Luc (Houdeng-Aimeries, Bélgica), iniciada en 1838 y concluida en 1853; la célebre Ciudad Lineal de Arturo Soria (1844-1920) en Madrid, cuyo proyecto se presenta en 1885 o la impactante e inconclusa Colonia Güell (Santa Coloma de Cervelló, Barcelona), planificada y concebida por Antoni Gaudí (1852-1926) y por su comitente, Eusebio Güell (1846-1918), desde 1890 hasta el fallecimiento del promotor.

En definitiva, todos los autores señalados más arriba establecen sus comparativas y apuntan la ausencia de proyectos sólidos para la construcción de alojamientos económicos en España durante varias décadas, y eso a pesar de las carencias insoslayables. Es desde todo punto de vista imposible obviar la influencia de las disposiciones legislativas foráneas en materia de vivienda económica, aunque dicho influjo no es verificable más que sobre el papel de la normativa española posterior⁴⁶. Las propuestas de otros países surten efecto aquí en una primera Real Orden de 9 de septiembre de 1853, dirigida a los gobernadores de Madrid y Barcelona⁴⁷. Lamentablemente, estas buenas intenciones no alcanzan repercusiones materiales destacables hasta el 2 de febrero de 1885, cuando aparecen fechadas y rubricadas las planimetrías de las “68 viviendas para trabajadores promovidas por la madrileña Constructora Benéfica”⁴⁸. El Instituto de Reformas Sociales publica en 1907 las bases de un *Proyecto de ley de casas baratas para obreros* lo que supone un adelanto importante en cuanto al balance de las circunstancias en aquellos momentos y a los planteamientos de futuro. Sin embargo, hasta la conocida y ciertamente muy tardía Ley de Casas Baratas de 1911, la voluntad política en este asunto no sobrepasó el estadio de la mera recomendación⁴⁹. En aquel

sobre todo, de Tony Garnier (1869-1948). El urbanista americano Clarence Samuel Stein (1882-1975) también contribuye a la expansión de la garden city en Estados Unidos.

46 CASTRILLO ROMÓN, María, *Influencias europeas sobre la “Ley de Casas Baratas” de 1911: el referente de la “Loi des Habitations à Bon Marché” de 1894*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2003, pp. 5-25.

47 VALENZUELA RUBIO, Manuel, “Las sociedades constructoras benéficas, una respuesta paternalista al problema de la vivienda obrera. Su incidencia en la configuración de la periferia madrileña (1875-1921)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 20 (1983), pp. 63-96.

48 INSTITUTO DE REFORMAS SOCIALES, *Preparación de las bases para un proyecto de ley de casas para obreros: casas baratas*, Madrid, Instituto de Reformas Sociales, 1907, anexo no paginado, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://expinterweb.mitramiss.gob.es/jspui/handle/123456789/482>

49 INSTITUTO DE REFORMAS SOCIALES, *Preparación de las bases para un proyecto de ley de casas para obreros: casas baratas*, 2 vol., Madrid, Imp. de la Sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1910, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://expinterweb.mitramiss.gob.es/jspui/>

contexto, ninguna de las comisiones formadas obtiene demasiados resultados prácticos en cuanto a la resolución de la penuria y escasez de habitación para la clase productora.

La presión creciente del movimiento obrero evidencia la necesidad de implementar una política de vivienda para frenar las reivindicaciones proletarias. La burguesía, como clase social dominante, sustenta sus planteamientos ideológicos, e higiénicos inclusive, sobre la escisión del estamento menos pudiente y, por ello, subordinado forzosamente a la patronal. Aún así, la respuesta paternalista requiere una regulación de los acuerdos y precisa el arbitraje de planes de construcción, asumidos con tibieza y mucho retraso. Las primeras medidas de progreso se encauzan a través de consorcios y sociedades benéficas.

Valencia, cuya población industrial rebasa los veinte mil empleados repartidos en diversos ramos, acoge las iniciativas teóricas más tempranas. La Sociedad Económica desencadena un primer estudio de la cuestión en 1866, si bien no logra ningún resultado práctico efectivo. A pesar de los estériles intentos de la administración y del consistorio, son las cooperativas fundadas por los propios trabajadores las que finalmente reúnen fondos para erigir sus hogares, diez años más tarde⁵⁰. Dentro de los proyectos españoles, destaca la creación en 1875 de la Constructora Benéfica, apoyada por Alfonso XII (1857-1885) y con una contribución efectiva de veinte mil pesetas de la Princesa de Asturias (1851-1931), para levantar “varias casas en el nuevo barrio del Pacífico”⁵¹.

Los ejemplos propuestos por Joaquín Casañ responden, en esencia, a dos tipos de soluciones políticas basadas, en un primer caso, sobre la promoción benéfica a partir de la fundación de sociedades y, en una segunda opción, sobre el criterio de la cooperativa obrera. En cambio, el modelo asturiano más paradigmático se sustenta en el compromiso privado de la patronal industrial y minera⁵². Algunas excepciones muy vetustas configuran una

[handle/123456789/483](https://expinterweb.mitramiss.gob.es/jspui/handle/123456789/484) y <https://expinterweb.mitramiss.gob.es/jspui/handle/123456789/484>

50 Ciertamente es que esta aseveración no aparece mencionada en la memoria del Instituto de Reformas Sociales de 1907. Véase CASAÑ y ALEGRE, Joaquín, *Casas para obreros...*, pp. 23-28.

51 CASAÑ y ALEGRE, Joaquín, *Casas para obreros...*, pp. 25-26. Los planos de la barriada corren a cargo de los arquitectos Carlos Campuzano, Ricardo Marcos Bausá (1846-1915) y Federico Aparici Soriano (1832-1937), como se puede comprobar en las láminas del documento de 1907 del mencionado Instituto de Reformas Sociales. Véase INSTITUTO DE REFORMAS SOCIALES, *Preparación de las...*, láminas sin paginar.

52 Un resumen de la información obtenida en 1906 y relativa a “las viviendas obreras” menciona las siguientes empresas asturianas promotoras: *Sociedad Gijón Industrial*, *Asociación de Fabricantes Industriales* (ambas en Gijón); *Sociedad Anónima Santa Barbara* (Lugo de Llanera); *Fábrica de Mieres S.A.*, *Sociedad Hullera Española*, *Sociedad Hullera de Turón*, *Minas de Figaredo* (Mieres, Turón y concejo de Aller) y *Empresa de los Ferrocarriles Económicos de Asturias* (de

etapa inicial del mayor interés, pero aún pendiente de profundización en términos historiográficos. La concesión de alojamientos a obreros cualificados extranjeros corrobora la temprana intervención particular para cubrir unas necesidades específicas de afluencia laboral, incluso antes de 1850. La *Asturian Mining Company*, radicada en la Vega de Sueros entre Mieres y Ablaña y en la margen derecha del río Caudal, levanta unas cuarenta casas para el personal foráneo especializado de su fundición. En efecto, se mencionan las viviendas de la Fábrica en una partida de nacimiento de 1848, relativa al lugar de residencia de un maquinista inglés⁵³.

Más adelante, dichas viviendas fueron cedidas a trabajadores franceses por la *Compagnie Minière et Métallurgique des Asturies*. Finalmente, es el establecimiento de Numa Guilhou, o Fábrica de Mieres, quien se apodera de las casas, tal y como se puede advertir en una espléndida viñeta del complejo mierense, inserta en la página 60 de *La Ilustración Española y Americana* de 1877 que las menciona asimismo expresamente⁵⁴. En la misma línea actúa la factoría *Duro y C^{ia}* desde su despegue en 1858, cuando promueve alojamientos para su plantilla más cualificada en La Felguera. Este poblado de nueva creación contaba, en 1860, con los ocho recintos industriales del riojano, pero también con residencias para el personal de dirección y algunos trabajadores. En 1875, Pedro Duro sitúa frente a las instalaciones industriales su propia mansión de aproximadamente 350 m², flanqueada a ambos lados por otras 15 casas mucho más modestas y destinadas a un exiguo número de beneficiarios⁵⁵.

La escasez de fuentes no empaña el hecho de que también la *Real Compañía Asturiana de Minas*, instalada en Arnao desde 1833, se adhiera igualmente a la promoción de diversos alojamientos desde 1855⁵⁶. Inicialmente, son aportaciones muy puntuales cierto es, pero se van incrementando de forma paulatina hasta 1885, cuando la empresa reúne ya una dotación de 83 viviendas. Al margen de las primeras iniciativas, relacionadas con la explotación

Oviedo a Llanes). Véase INSTITUTO DE REFORMAS SOCIALES, *Preparación de las...*, pp. 184-185 y 200.

53 Testimonio proporcionado por Luis Aurelio González Prieto, y coleccionista del documento señalado, en un mensaje fechado de 9 de mayo de 2020.

54 *La Ilustración Española y Americana*, Año XXI, N^o XXVIII, Madrid, 30 de julio de 1877, [consulta: 13 de agosto de 2020], disponible: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ilustracion-espanola-y-americana--185/>

55 Véase el “Croquis de La Felguera en 1875” en FERNÁNDEZ GARCÍA, Aladino, *Langreo. Industria, población y desarrollo urbano*, Oviedo, Facultad de Letras, Universidad de Oviedo, 1890, pp. 206-209.

56 Se recomienda la obra de MUÑIZ SÁNCHEZ, Jorge, *Del pozo a la casa. Genealogías del paternalismo contemporáneo en Asturias*, Gijón, Universidad de Oviedo y Editorial Trea, 2007, pp. 153-157.



Fig. 5. *Colonia de Comillas en Bustiello. 1896-1925. Ujo, Mieres, Asturias. Fotografía de la autora*

el franquismo hasta bien avanzada la década de 1960. En este caso, el aporte financiero adquiere un carácter público y corre a cargo del Estado.

Solo las empresas asturianas de mayor solvencia pueden crear poblados, colonias, cuarteles o barrios obreros, aunque siempre en número insuficiente para atender las necesidades de todas sus plantillas. Estos alojamientos surgen al socaire de desajustes sociales gravísimos, teniendo asimismo en cuenta que el déficit de viviendas es mucho más acusado en los ámbitos de nueva actividad industrial, alejados de los núcleos urbanos⁵⁸. Ciertamente, la carencia habitacional desencadena la competitividad entre los operarios de las firmas, dispuestos a lograr el beneficio de una casa, emblema asimismo de un estatus preeminente en la empresa y de una estimación social (Fig. 5).

Con el fin de centrar ahora nuestro estudio específico y al margen del periodo inicial mencionado, en términos de cronología estricta la trama y ur-

58 ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, "Casa y carbón. La vivienda obrera en la cuenca del Caudal, 1880-1936", *Liño*, 6 (1986), pp. 83-99, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://www.unioviado.es/reunido/index.php/RAHA/article/view/2002/1873>

dimbre inscribe una primera etapa histórica que arranca en 1890 y se extiende hasta la guerra civil española (1936). El promotor de las viviendas e infraestructuras de habitación es el patrono. Por lo general, son poblados de nueva creación, situados cerca de los recintos mineros o fabriles y caracterizados por su baja densidad de habitación. Acogen un número de vecinos reducido, casi nunca superior a quinientos habitantes. El área construida frente a los espacios libres es relativamente equilibrada, tanto en extensión como en altura. Predomina el inmueble colectivo bajo, rara vez supera las tres plantas, en forma de bloque prismático y en desarrollo horizontal, que responde a la designación genérica de cuartel. Más adelante, este equilibrio se resquebraja en favor de barrios de empresa grandes e inhóspitos (colominas).

En efecto, estamos ante una fase muy singular, en lo que a la implantación de tipologías específicamente obreras se refiere, que además versionan modelos importados. Desde el *Proyecto de ley de casas para obreros*, fuente de 1907, cabe establecer un sucinto balance de cuatrocientos cuarenta y un inmuebles erigidos en la cuenca asturiana del río Caudal, repartidos de la siguiente manera: *Fábrica de Mieres* (ciento diecinueve casas), *Sociedad Hullera Española*, (doscientas casas), *Sociedad Hullera de Turón*, (noventa viviendas) y *Minas Figaredo* (treinta y dos alojamientos)⁵⁹.

La segunda etapa arranca aproximadamente en 1945 y se prolonga hasta la década de 1960 inclusive. Se auspician poblados muy interesantes que responden a directrices arquitectónicas vanguardistas, inspiradas en el Movimiento moderno y también en el Funcionalismo de la segunda mitad del siglo XX. Distinguimos dos tipos de morfologías: entidades de población industriales con poco vecindario, en construcciones de baja altura, y polígonos residenciales de gran envergadura y desarrollo vertical, para acoger un gran volumen de habitantes.

Las entidades de población industriales responden, por lo general, a una baja densidad de ocupación. Sus postulados se entretejen en los criterios de la ciudad-jardín para forjar hibridaciones morfológicas equilibradas y con suelo libre. De hecho, la tipología arquitectónica resultante responde al concepto del poblado industrial, pero dentro de una corriente ideológica actualizada del paternalismo. El Estado es el agente de promoción, por cuanto son núcleos de población ex-novo asociados a la industria estatal a gran escala⁶⁰. El caso de Llaranes (1950-1969), promovido por el Instituto Nacional de Industria del gobierno franquista para algunos trabajadores de *Ensidesa*, es un

59 INSTITUTO DE REFORMAS SOCIALES, *Preparación de las...*, pp. 184-185.

60 A este respecto se recomienda la muy oportuna obra de BOGAERTS, Jorge, *El mundo social de ENSIDESA*, Avilés, Azucel, 2000.

ejemplo⁶¹. El ingeniero Amalio Hidalgo († 1988) aporta las trazas generales y delega en los jóvenes arquitectos José María Cárdenas (1919-2001) y Francisco Goicoechea (1919-1980) su realización, colofón de sus respectivos doctorados. Se considera un producto de laboratorio y, en efecto, los planteamientos morfológicos de Llaranes entreveran el ideario de la ciudad-jardín británica (Howard) con una suerte de casticismo tradicional español verificable en algunas áreas del núcleo poblacional, como la plaza mayor⁶². En definitiva, durante la etapa posbélica, la proyección se encomienda a los grandes maestros vanguardistas con el deseo de recuperar cierta estética del racionalismo arquitectónico, cortocircuitado durante la guerra y los dos primeros lustros de la dictadura⁶³.

En estos momentos, el empresario privado restringe bastante sus inversiones en materia social y solo promueve áreas de habitación a muy pequeña escala, destinadas a empleados y trabajadores cualificados y de ahí en un plano estético vanguardista. Dentro del sector eléctrico, la Central Térmica de Soto de Ribera responde en Asturias al criterio restrictivo y jerárquico en la construcción de un conjunto de veintiocho viviendas unifamiliares modernas y confortables⁶⁴. Al tratarse de comunidades aisladas con gran calidad

61 Al margen de diversos trabajos académicos aún inéditos, Rubén Domínguez Rodríguez ha impartido varias conferencias al respecto de este poblado. Véase igualmente DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Rubén, *Llaranes un patrimonio por descubrir*, Avilés, folleto no paginado editado por el Club Popular de Cultura de Llaranes y Centro de Interpretación y Documentación, 2017.

62 ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, "Arquitectura del siglo XX (II): Arquitectura franquista vs. vanguardia funcionalista", en BARÓN THAIDIGSMANN, Javier (ed.), *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1996, pp. 371-372.

63 *Ensidesa* se erige cuando España sale del aislamiento debido a la ayuda financiera de Estados Unidos. Es una operación política reprobable, por cuanto se apoya soterradamente el anticomunismo de Franco y, a la par, se soslayan los efectos represores de su dictadura militar. Joaquín Ruiz Jiménez (1913-2009) ocupa la cartera del ministerio de cultura en 1950 y promueve cierta apertura artística y cultural para mejorar la imagen del régimen. Inicialmente, el franquismo rechaza la arquitectura moderna pero, en aquellos momentos, visibilizan las propuestas más vibrantes de Miguel Fisac (1913-2006), Alejandro de la Sota (1913-1996) o Fernando García Mercadal (1896-1985). El gobierno también se aprovecha de la buena fama de artistas plásticos vanguardistas como Antoni Tàpies (1923-2012), Eduardo Chillida (1924-2002) o Jorge Oteiza (1908-2003), entre otros.

64 La disposición urbanística y planimetrías de este núcleo erigido de 1962 a 1968 se deben a Ignacio Álvarez Castela (1910-1984). No obstante, el arquitecto proyecta igualmente un año antes para la citada térmica un poblado de ciento veinte viviendas en el que se distinguen tres tipologías (A, B y C) que responden al criterio de estratificación laboral de la plantilla. Véase ESCUDERO FERNÁNDEZ, Enrique, "Poblado de Ribera de Arriba" y "Poblado de Soto de Ribera", en GARCÍA BRAÑA, Carlos; LANDROVE BOSSUT, Susana y CRISTINA DOS SANTOS TOSTÕES, Ana, *La arquitectura de la industria, 1925-1965. Registro DOCOMOMO Ibérico*, Barcelona, Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2005, pp. 130-131.

de vida, como Ribera de Arriba, los nuevos núcleos de población reciben el apelativo popular de *vaticanos*.

Las obras gigantescas de presas, embalses y saltos de agua, de iniciativa civil con el apoyo del gobierno español, necesitan muchísimo personal foráneo⁶⁵. Surgen poblados efímeros y circunstanciales para alojar la numerosa plantilla del Salto de Grandas de Salime, inaugurado en 1955. Las viviendas más precarias y los primeros barracones colectivos de ladrillo y techumbre de pizarra acogen los obreros de base, mientras las casas unifamiliares de mayor porte se destinan a los empleados, ingenieros y directivos. Aún se advierten ahora algunas de las maltrechas ruinas de las cuatro colonias encaramadas en las laderas de las montañas desde 1946 en adelante: A Paincega⁶⁶, Campín⁶⁷, Vistalegre y Eritaña⁶⁸.

Los polígonos residenciales aparecen aproximadamente de 1955 a 1965 y, por lo general, carecen de equipamientos. Destacan varios modelos conformados por el barrio de las Mil Quinientas en Gijón, Ventanielles en Oviedo⁶⁹, Vega de Arriba en Mieres, etcétera. En estos casos, el Ministerio de la Vivienda es el subsidiario de las empresas estatales, como *Ensidesa*, *Hunosa* o *Astilleros del Cantábrico*. La gijonesa Ciudad Satélite Pumarilia (1953-1963) se inscribe dentro de un concepto urbanístico de desarrollo en altura y de gran densidad de población⁷⁰, implantada

65 LORENZO PÉREZ, Luis, *Guía descriptiva del Salto de Salime*, Luarca, edición del autor, 1954, p. 20. El proyecto se desencadena a finales de 1945, cuando las dos sociedades anónimas, *Hidroeléctrica del Cantábrico* y *Electra de Viesgo*, fundan una comunidad de bienes para la construcción del Salto de Salime. La Oficina de Estudios Eléctricos del Banco de Urquijo, el Instituto Geográfico, Estadístico y Catastral y diversos servicios dependientes del Ministerio de Obras Públicas se involucran en el mismo.

66 A Paicega en la toponimia oficial, aunque la empresa denominó el poblado como A Paincega. Testimonio oral de Ángela Ferreira Martínez, recibido el martes 10 de marzo de 2020.

67 Me atengo de nuevo a la denominación que le proporciona la empresa, aunque el apelativo de los trabajadores y de los vecinos de Pesoz se refiera a Campín como Segundo Plano. Testimonio oral de Ángela Ferreira Martínez, recibido el martes 10 de marzo de 2020.

68 VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Víctor M., *Salime. Arte y vida*, Oviedo, Fundación Hidrocantábrico, 2004, pp. 121-122.

69 PIQUERO GARCÍA, Ana y BALBÍN PACIOS, Marcos de, "La Fábrica de Gas y la Fábrica de Armas, dos conjuntos emblemáticos del patrimonio industrial asturiano, determinantes en la historia del futuro de Oviedo", en HUERTA NUÑO, Manuel Antonio, *El patrimonio industrial, ¿un patrimonio oxidado?*, Gijón, Trea, 2017, pp. 77-94. El polígono de Ventanielles conformado por dos mil diez viviendas acoge a las clases trabajadoras y continúa siendo en la actualidad un barrio de clases menos pudientes, lo que confirma el dicho de que la pobreza, al igual que la riqueza, es hereditaria.

70 En la prensa regional, el Grupo de las 1500 también se publicita con el nombre de Ciudad Satélite Pumarilia (Pumarín). Se publican reclamos y representaciones ideales de las

en Francia en los HLM, en tanto que tipología de la vivienda pública o semi-pública francesa⁷¹.

6. PLANTEAMIENTO EVOLUTIVO DEL POBLADO INDUSTRIAL RACIONALISTA A PARTIR DE SU MODULACIÓN URBANA

Las colonias industriales asociadas a los centros productivos surgen ex-novo en cumplimiento de una función ideológica centrada en la profilaxis moral. La organización de estos dominios patronales pretende el bienestar de la plantilla laboral y, por extensión, de sus familias al objeto siempre de mitigar las reivindicaciones sociales y de yugular la lucha de clases. Para preservar la eficacia de los dictados y, entre otras cuestiones, justificar su aislamiento, se afianzan sobre el precepto de la autarquía y de la autosuficiencia. No obstante, en los núcleos de población más numerosos, el patrono también se encarga de erigir diversas infraestructuras sociales colectivas entre las cuales el templo, el casino obrero, un quiosco de música, escuelas de niños y de niñas, un consultorio médico, un economato y un hospitalillo. En las áreas más industrializadas españolas, Cataluña, País Vasco y Asturias, donde el movimiento obrero había logrado un mayor desarrollo, se implantan estos sistemas de alojamientos con una dimensión urbanística.

En términos de significado general, un poblado es un lugar ocupado por el hombre y, en España, son de modestas dimensiones y, a lo sumo, equiparables a una villa. Los poblados concebidos por los socialistas utópicos, como el *Falansterio* de Charles Fourier, se proponen acoger de mil quinientos a dos mil habitantes, teniendo en cuenta la excepción de Mulhouse con novecientas viviendas. Por lo contrario, a pesar de la más que probada necesidad de vivienda, los núcleos obreros asturianos son pequeños en su mayor parte.

Al profundizar las acepciones del término poblado, se deriva igualmente una significación territorial relacionada con el concepto de ordenación del espacio ocupado, colonizado o construido. Desde este planteamiento, el poblado se asocia al de colonia obrera, por cuanto es un núcleo creado para gentes venidas a trabajar desde otro lugar.

En una dimensión específica, la colonia fabril concierne a una entidad de población de nueva planta promovida por un único agente a título parti-

“viviendas subvencionadas del plan de urgencia social para Asturias” con el fin de atraer clientela dispuesta a desplazar su residencia al suburbio gijonés.

71 Acrónimo de *Habitation à Loyer Modéré* verificable en la tipología arquitectónica de bloques prismáticos muy sumarios y seriados para abaratar el precio de construcción. La denominación actual (HLM) se inscribe dentro del contexto de leyes sociales en términos de vivienda. La primera disposición francesa es la Loi Siegfried de 30 de noviembre de 1894 que instaura los alojamientos baratos.



Fig. 6. *Cuarteles de El Toral*. c.1920. Concejo de Pola de Siero. Cortesía de David González Palomares

cular. A diferencia de las ciudades históricas, las colonias fabriles se planifican con precisión de forma racionalista y, en este sentido, son equiparables al trazado funcional de los ensanches del último cuarto del siglo XIX. Del mismo modo, la morfología urbana de la colonia fabril, y del poblado, se percibe en las directrices de un callejero regular y en damero.

En Asturias, esa ordenación voluntaria del territorio es mayoritaria, incluso en las colonias más pequeñas. Aún situados en medio de un área rural y cerca del pozo minero casi aledaño, encontramos los cuarteles de El Toral (c. 1928)⁷². Están formados por tres hileras independientes de viviendas de cuatro casas cada una. Se suman aquí un total de doce alojamientos, repartidos entre la planta baja y la superior, con acceso desde una puerta de mayor anchura visible en la fachada (Fig. 6). La muy sencilla estructura planimétrica de esta colonia no elude su ordenación racional en forma de media luna. Esta urbanización campestre tan inusual ha quedado reducida a dos módulos dado que el central, flanqueado a ambos lados por los otros, sólo conserva sus cimientos⁷³.

72 GONZÁLEZ PRIETO, Luis Aurelio, *25 rutas mineras por Asturias y Cantabria. Cuenca central asturiana y Picos de Europa*, Madrid, Ediciones Desnivel, 2010, pp. 76-80.

73 El criadero de El Toral (Pola de Siero) fue explotado en primer lugar por la *Unión Hullera*.

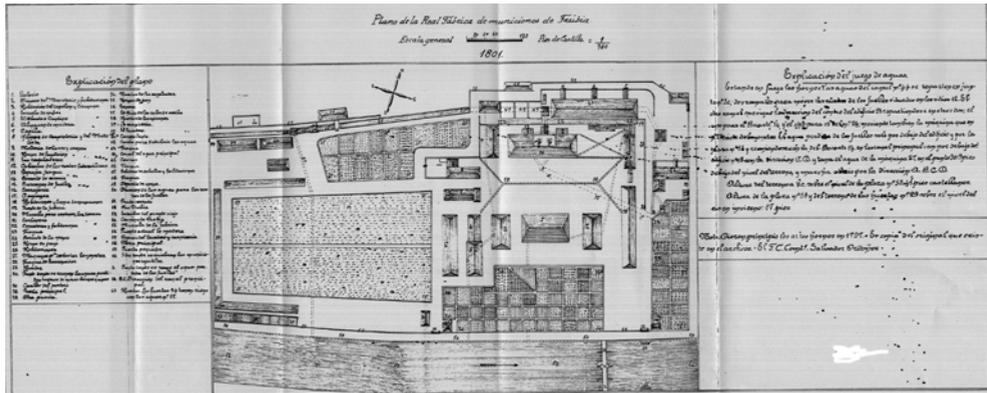


Fig. 7. Plano de la Real Fábrica de Cañones de Trubia. 1801. Archivo Fábrica de Armas de Trubia, Asturias

Dentro de nuestro somero inventario tipológico, interesa comentar el modelo de fábricas-bloque o fábrica-edificio, donde se compatibiliza el trabajo y el alojamiento de los productores. En este caso, las construcciones siguen trazas cultistas derivadas del recinto palaciego e incluso del estilo conventual. En efecto, citemos de nuevo a Charles Fourier que concibe su *Falansterio* dentro del criterio anti-urbano de la fábrica-poblado y entrevé el desarrollo de su proyecto social, reprobado por Friedrich Engels (1820-1895), en un inmueble de inspiración versallesca. En esta misma línea, el industrial francés Jean Baptiste André Godin (1817-1888) crea en Forest (Bélgica) una división de sus importantes fundiciones de Guisa. En 1880, el filántropo lleva de nuevo a la práctica la utopía fourierista en el más modesto *Familistère Godin* de Laeken⁷⁴. La fábrica-bloque de 7.732 m², en ladrillo visto y carpinterías blancas, responde al modelo palacial de cuatro crujías en torno a un gran patio central muy diáfano. Es una arquitectura pensada exprofeso para combinar la vida y el trabajo de su plantilla de 263 asalariados. Actualmente, el *Centro Godin* fue rehabilitado, y tras diversos usos entre los cuales hotel de empresas, recobró en parte sus fines sociales al integrar 57 viviendas en el denominado *Quai des usines* de Bruselas.

En 1920, pertenece a *Duro Felguera* a la que se adjudica la promoción de este poblado. Información oral obtenida de David González Palomares, el 30 de marzo de 2020.

74 Luis Aurelio González Prieto me apuntó el caso del Familisterio de Guisa, primera y más temprana iniciativa de Godin, indicación que agradezco sin duda alguna. Confieso que al conocer personalmente su segundo proyecto, me ha interesado especialmente su suerte en la actualidad. “Le familistère Godin vendu par la Ville de Bruxelles”, *L’Echo* (23 de agosto de 2017), [consulta: 12 de agosto de 2020], disponible: <https://www.lecho.be/economie-politique/belgique-bruxelles/Le-familistere-Godin-venu-par-la-Ville-de-Bruxelles/9925207>

Al aunarse el proceso laboral y el de habitación, como en las fábricas reales, no se trata propiamente de arquitectura industrial. En el siglo XVIII, y de la Ilustración, la corona española asume el patrocinio de las manufacturas del vidrio, tapices, loza y también la producción armamentista. La celeberrima de tabacos en Sevilla constituye probablemente el mejor ejemplo de una fábrica-bloque. Ciertamente es que Asturias cuenta con la Real Fábrica de Cañones de Trubia, fundada en 1794. Durante varias décadas, los maestros armeros trabajan y moran en el recinto, pero cuando el edificio se queda pequeño y expulsa las viviendas, adquiere su verdadero estatuto industrial. Desde ese momento, se convierte en un centro jerarquizado, cuya plantilla es disciplinada por el mando militar. La ya citada colonia de Junigro surge precisamente durante la expansión de esta manufactura compleja y mecanizada, y estas transformaciones son perceptibles a partir de la comparativa de los planos de 1801 y de 1861 (Fig. 7).

La fábrica-recinto es otra variante del modelo anterior en el que se concilian los lugares de trabajo con las viviendas. Para preservar la compactada seguridad de la comunidad, se cerca todo el perímetro que agrupa varios inmuebles: talleres, almacenes, naves, despachos, tendejones y construcciones diversas. La desaparecida manufactura de municiones de Orbaizeta (Navarra) responde a estas características.

Junto a la promoción civil de los patronos, se suscitan asimismo inversiones de iniciativa particular y de menor porte. Las barracas también aparecen en las áreas industriales y en las cuencas mineras, siendo cedidas por sus propietarios en régimen de alquiler. El alojamiento para obreros no prodiga demasiada fortuna a los contratistas de ocasión que, a pesar de ello, levantan estas casas de ínfimo rango en cuanto a superficie habitable (cocina y un dormitorio). Siguen el modelo del alineamiento inspirado, asimismo, en ejemplos foráneos.

Dentro de las morfologías más baratas, la promoción civil elige primordialmente el ya mentado cuartel. El diseño seriado en hilera de dos pisos o más, con corredor y escaleras exteriores para el acceso a las plantas facilita mayor cantidad de alojamientos. Esta propuesta asume el principio de estandarización para abaratar costes y se adapta muy bien a la funcionalidad de los criterios industriales. Lamentablemente, el espacio habitable no supera los cincuenta metros cuadrados, segmentados en cuatro piezas o cuarteles y de ahí su controvertida denominación.

Por lo contrario, dentro de la vivienda obrera las colominas propician el acceso desde el portal y la escalera interior. También reciben la popular apelación de *tocotes*, derivada del sistema de concesión mediante sorteo⁷⁵.

⁷⁵ El término es propiamente asturiano, dado que compendia la expresión invertida de "te tocó por tocote".

La colomina se implanta desde 1920 en tanto que adaptación evolutiva del cuartel. No obstante, esta tipología no alcanza su máxima expansión hasta la conclusión de la guerra civil y durante el extenso periodo franquista.

Las colominas más antiguas carecen de ascensor y, más adelante, dicha dotación solo es obligatoria si el bloque supera los cinco pisos. El portal encarece la fábrica y limita el espacio de las viviendas comunicadas por las escaleras internas y, en comparación con los accesos externos del cuartel, se requieren labores especializadas para resolver los espacios colectivos. Son alojamientos más confortables que mejoran la calidad de vida del obrero, por cuanto las superficies se ven incrementadas a sesenta y setenta metros cuadrados, con el fin de incorporar otro dormitorio y añadir el lujo de un recibidor. Al margen del cuarto de baño completo y del agua corriente, el área colectiva familiar se traslada al salón comedor de mayores dimensiones y una cocina minimizada al máximo⁷⁶.

Este ciclo evolutivo culmina en una entidad de población más compleja de definir: el barrio. Desde el punto de vista funcional y formal, es un área concretada en la ciudad con unidad interna y en radical oposición al centro urbano. Su emplazamiento periférico responde actualmente a un criterio de zonificación postindustrial. Desde la antigüedad, se asocia el barrio a su función gremial, pero la industrialización lo promueve industrial y proletario.

En Oviedo, se crea el ya citado barrio obrero de Ventanielles después de la guerra civil y, en Gijón, el Polígono de Pumarín. Su historia arranca en 1953 cuando el Instituto Nacional de la Vivienda aprueba su construcción para canalizar el fortísimo incremento de la población gijonesa⁷⁷. De 1955 a 1958, se expropián y acondicionan los terrenos de la también denominada Ciudad Satélite de Pumarín conformada por mil quinientas viviendas, distribuidas en torres aisladas de hasta veinte pisos inclusive⁷⁸. La prensa la publicitó como Pumarilia, emulando de este modo la Brasilia de Oscar Niemeyer (1907-2012), inaugurada tres meses antes.

El barrio industrial cumple una función exclusivamente residencial, tratándose de una ciudad dormitorio. La normativa de polígonos residenciales emitida a partir de 1960 estipula los equipamientos obligatorios de un núcleo de población de tres mil quinientas viviendas necesitado, al menos, de tres escuelas, un instituto, ocho guarderías, dos dispensarios, varios comercios y alguna zona consagrada a espectáculos.

76 RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Anselmo, *Fachadas, planos, mediciones de chalets, casas mínimas y viviendas económicas*, Barcelona, Ediciones CEAC, 1954, pp. 136-148.

77 Corrió a cargo de *Construcciones Ángel Rodríguez S.A. (CARSA)*, dándose por concluido en 1968.

78 CASAL MATÍAS, Aitor y RUIZ DE LA PEÑA RUIZ, David, "El polígono de las 1500: un ejemplo de modernidad en la vivienda social asturiana", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 161 (2003), pp. 173-189.

7. LA ARQUITECTURA PATERNALISTA Y SU ENTORNO

De los enunciados ya expuestos aquí mismo, deducimos fácilmente que la mayoría de los trabajadores no pueden acceder al escaso parque de viviendas propiedad de la empresa. Este desequilibrio fáctico premeditado cobra una grandísima significación, por cuanto se engrosan las listas de aspirantes, espoleados por la extrema necesidad. Mientras esa posibilidad se materializa, las familias obreras viven en precario e implementan diversas soluciones.

En muchos casos, autoconstruyen tendejones en las laderas de los empinados y húmedos valles asturianos o chabolas diminutas al lado de las vías férreas y de los caminos de tránsito y carreteras. Ciertamente es que las empresas también sufragan la construcción de barracones de ripia revestidos de barro, pero estas estructuras endeblese destinan al albergue de sus obreros solteros. Por varios motivos, entrevemos de nuevo esta medida como otro medio de controlar un sector específico muy delicado. En primer lugar, su independencia personal contradice la política paternalista que recela de cualquier forma de libertad y que, por lo contrario, se propone "secuestrar el obrero en su propia casa"⁷⁹. Se categoriza al soltero como una fuerza estéril, dado que puede abandonar más fácilmente su empleo al no disponer de una familia obrera estable y arraigada capaz de contener sus impulsos personales e ideológicos⁸⁰.

En algunos casos, son los propios operarios los que improvisan barracones colectivos, dada la penuria de viviendas. Los realquileres de cuartos y las camas calientes, usadas sin cesar en turnos de día y de noche, entran dentro de las prácticas comunes. Durante los extensos periodos de máxima necesidad, las cuadras, pajares, tenadas, almacenes y despachos hacen las veces de viviendas improvisadas. La escasez de alojamiento es enorme antes y después de la guerra civil española, lo que anima a los empresarios a erigir poblados para anclar su fuerza productora. Al margen de los directivos, se clasifica la plantilla del siguiente modo: empleados de bata blanca y de manos limpias, oficiales manuales de mayor cualificación y obrero raso.

La mayor o menor necesidad de arraigar lo más posible su plantilla determina la voluntad del empresario en la concesión de las casas. Se otorgan primero a los de mayor rango y también se asignan al trabajador o minero de

79 SIERRA ÁLVAREZ, José, "Política de vivienda...", p. 66.

80 La ideología paternalista confía a la mujer los cuidados de su familia, la función de la reproducción y el control subrepticio del esposo. En muchos casos, el obrero soltero procede de otros lugares de Asturias, incluso de otras comunidades como Galicia, Castilla, Cantabria, etcétera. Carece de vínculos familiares y es un ser desarraigado que no ofrece confianza a la empresa hasta que no contrae matrimonio y se inserta en la recta vía de la obediencia.

base como resuelve *Solvay* en Lieres, Concejo de Pola de Siero, hasta 1950⁸¹, y *Ensidesa* en Llaranes (Gijón) desde el mismo arranque de la citada década en adelante. En ambos casos y en periodos muy distintos, reclutan mano de obra desde puntos muy alejados del coto hullero y del centro de producción. Lieres y Llaranes son asentamientos periféricos extraurbanos dependientes de la empresa y creados en función de la misma.

La compañía belga *Solvay* promueve en Lieres dos poblados obreros en periodos muy diferentes. El primero levantado en 1905 y de mayor antigüedad es la *cit  ouvri re* de Campiello o de Riega les Cabres, coincide de hecho con la apertura de la explotación minera. La colonia evoca la tipología arquitectónica de los denominados *corons* franco-belgas. El primer proyecto también acoge el chalé (1905) del director Achille Paternotte (1858-1932) contratado en 1903 para dirigir las recién estrenadas minas⁸². De 1908 a 1910, se suman igualmente al conjunto de la colonia obrera las casas gemelas del médico y del ingeniero subdirector y, en una parcela contigua, las viviendas para empleados. En este caso, cuatro adosados en forma de bloque único y en una est tica cultista similar a las anteriores. También el hospital se cuenta entre las construcciones de la primera década y, dentro de los edificios públicos, se erigen las escuelas (c. 1930) y un centro social para controlar el ocio de la plantilla. Finalmente, en sustitución de un primer templo devastado por un incendio, en 1942 se levanta Nuestra Señora de la Salud, proyectada por Federico Somolinos (1908-1999) en estilo neorrom nico⁸³.

De 1953 a 1962, se crea el nuevo barrio para empleados y centro cívico de La Pedrera. El esquema arquitectónico parangona el Estilo internacional en una versión remozada al gusto de la época. El casino-cine, el colegio, la academia *Solvay* y los diez pareados (veinte viviendas) combinan las fachadas de paramentos rústicos hasta media altura, el revoco áspero encalado desde la mitad del paramento hasta las techumbres, dispuestas a partir de la cumbre en diversos niveles descendentes, y amplios ventanales enrasados que canalizan mejor la afluencia de luz natural⁸⁴.

81 Véanse las planimetrías de la colonia *Solvay* reproducidas en MU NIZ SÁNCHEZ, Jorge, *La vivienda de...*, pp. 38-39.

82 ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, "Solvay & Cie. (Lieres). Historia y arquitectura de una empresa belga en Asturias. El poblado (La Cit  Ouvrière) de Campiello", *Boletín del RIDEA*, 150 (1997), pp. 187-231.

83 ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga; SUÁREZ ANTUÑA, Faustino y CASO ROIZ, Óscar, *Solvay-Lieres: conjunto industrial minero 1903-2003*, Lieres, Unión Vecinal de Lieres-Solvay, 2003, pp. 17-138.

84 ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga; SUÁREZ ANTUÑA, Faustino y CASO ROIZ, Óscar, *Solvay - Lieres: conjunto...*, pp. 130-134.



Fig. 8. Colonia de los altos mandos militares de la Fábrica de Armas de Oviedo. De izquierda a derecha: chalé del director, vivienda unifamiliar del subdirector y pareado para dos familias. 1899 y siguientes. Oviedo. Fotografía de la autora

Las tipologías constructivas de las colonias industriales difieren bastante de la arquitectura popular, conformada por un hábitat diseminado de pueblos, quintanas, casas mariñanas, fincas individuales o colectivas, si bien de pocas unidades de ocupación. Por contra, los poblados obreros agrupan series de viviendas alineadas y uniformes en arreglo al criterio estético de la iniciativa libre, no incentivada hasta después de 1911. Contando siempre con algunas excepciones por supuesto, las colonias se distancian varios kilómetros de las capitales del concejo y se sitúan cerca del punto de trabajo: la fábrica, el pozo, la cantera, las salinas... La menor contaminación, un aire más saludable y la tranquilidad vecinal justifican supuestamente la segregación.

Sin duda, es éste un argumentario difícil de sostener, pues las viviendas están situadas cerca de los tendidos ferroviarios, en áreas ganadas al curso de los ríos⁸⁵, próximas a las escombreras y a la vera de las enormes tolvas de materias primas. El bajo coste del suelo rural urbanizable y la proximidad física al establecimiento industrial obran entre los verdaderos motivos de estas ubicaciones perniciosas, como la colonia de Comillas en Bustiello (Ujo), anegada en diversas ocasiones por las crecidas del río Aller.

⁸⁵ En asturiano se denominan *llerones* y se definen como espacios llanos a ras de ambas orillas del curso del agua. Si bien son apreciados por su planitud en comparación con una orografía montañosa, generan prados improductivos debido a la amenaza de las crecidas, lo que abarata su precio de venta.

Examinados en retrospectiva, los poblados paternalistas asumen una morfología específica claramente identificable y, por lo general, los modelos entran en correspondencia con el escalafón del empleado. De mayor a menor estatus, hallamos residencias unifamiliares exentas con jardín, inspiradas en los palacetes historicistas y bauxartianos de la burguesía urbana, que no responden al criterio industrial. Las casas pareadas conformadas por viviendas contiguas para directivos de menor rango permiten alojar a dos familias de forma independiente. En este contexto, la Fábrica de Armas de Oviedo nos proporciona uno de los mejores ejemplos al respecto de esta casuística. Los alojamientos de los mandos superiores del recinto ovetense reproducen el esquema jerárquico en el parcelario de la calle Tenderina. El conjunto arranca desde el vistoso y amplio palacete unifamiliar del director, formando línea conforme al trazado de la citada calle. Cercadas exteriormente mediante verjas metálicas, estas casas exentas con entorno ajardinado aparecen en un plano de 1899, publicado por Eduardo Oliver-Copons (1855-1934) en 1900⁸⁶. A medida que desciende el escalafón de sus moradores, se rebaja el porte y las dimensiones del inmueble, tratándose a pesar de todo de una colonia privilegiada destinada a los militares de la factoría (Fig. 8).

En general, se concibe una suerte de adosados seriados de una planta o dos a lo sumo para los empleados administrativos de la industria y de la minería, cuya estética se acerca bastante al poblado industrial importado de Francia, Bélgica e Inglaterra. La necesidad obliga a la subdivisión de estas viviendas, densificando así la ocupación de los bloques. En orden descendente tanto a nivel de diseño, calidad y espacio habitable se sitúan las ya citadas ínfimas barracas de planta baja y techumbre a una o dos aguas, en el mejor de los casos.

A este respecto, resulta muy interesante mencionar las paupérrimas casuchas situadas en la perpendicular de la calle Vetusta de Oviedo⁸⁷. Desde el punto de vista tipológico, responden claramente al esquema barraca que, junto con otras construcciones de la misma índole, formaban parte de un barrio oculto muy precario en los alrededores de las calles de El Rayo y Vetusta en la Tenderina⁸⁸. La edificación de chabolas se sitúa en la década de 1930 y Ser-

86 DÍAZ GONZÁLEZ, María del Mar, "La Colonia de San Feliz: un poblado de empresa vinculado a la Fábrica de Armas de Oviedo (1921)", *Boletín del RIDEA*, 15 (1998), pp. 87-111.

87 Actual Carlos Sainz y Primera Travesía de El Rayo. Información aportada por la archivera Ana Herrero, Archivo Municipal de Oviedo,

88 Agradezco la diligencia de la archivera Ana Herrero que atendió mi consulta al respecto de este área y tuvo a bien proporcionarme un plano de 1940 y una fotografía del parcelario actual del Archivo Municipal de Oviedo. A partir de los dos documentos señalados y de otros materiales gráficos, realizados durante esta investigación, se han corroborado las hipótesis de partida señaladas más arriba.



Fig. 9. Barracas en barrio oculto de la calle Vetusta. H. 1940. Oviedo. Fotografía de la autora

gió Tomé apunta incluso su promotor “Lope Iglesias quien, haciendo uso de licencias para tendejones conseguía después su habitabilidad aun careciendo de agua, siendo frecuente que en el barrio discurriesen los excrementos al aire libre por los prados”⁸⁹. Fruto de diversos derribos, realineaciones del trazado y nuevas construcciones en la zona, se visibilizaron estas prácticas deleznable. El área está próxima al recinto fabril ovetense, cuyo parque de alojamientos propios nunca cubrió las demandas de toda su extensa plantilla, como es habitual. No olvidemos que en términos residenciales toda la zona estaba ocupada por operarios del recinto y por mandos intermedios, alojados en las calles adyacentes a la fábrica del citado barrio e incluso en el de Pumarín y Teatinos (Fig. 9).

En esta escala inferior, encontramos diversas variantes del adosado en hilera en los llamados cuarteles. El citado barrio de Junigro, datado de 1861, en Trubia conserva los ejemplos más antiguos costeados en Asturias por la fábrica de cañones trubieca⁹⁰. Con el fin de aprovechar al extremo el espacio,

89 “El problema de las viviendas del Rayu había sido tratado en Sesión Permanente del 22-V-1934”. TOMÉ FERNÁNDEZ, Sergio, *Oviedo. La formación de la ciudad burguesa 1850-1950*, Asturias, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, 1988, pp. 281-282.

90 ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, “Nacimiento y evolución de la casa de empresa en

cada domicilio cuenta con dos alcobas al fondo sin ventana. Los únicos puntos de luz proceden de la puerta de acceso, que vierte directamente a la cocina, y del vano del dormitorio contiguo. Destacan igualmente, los cuarteles promovidos en Ujo (Aller) por la *Sociedad Hullera Española* del Marqués de Comillas. Se trata de viviendas alineadas, superpuestas, formando tabletas o pastillas con más de una planta. El acceso a los alojamientos superiores se resuelve mediante una escalera exterior y un corredor en voladizo. Estos recursos promueven la vigilancia de unos vecinos sobre otros y restringen la intimidad de las familias.

Los cuarteles más antiguos (1890-1920) responden a un trazado en forma de espina de pez a partir de dos hileras adosadas la una contra la otra. Sin embargo, las leyes higienistas promulgadas desde 1911 condicionan más adelante su planimetría en cuatro crujías independientes en torno a un patio central sin cerrar totalmente los bloques. En arreglo a las teorías de circulación del aire, esta distribución urbana facilita la apertura de ventanas en todos los huecos. La tipología del cuartel evoluciona paulatinamente hacia el comentado inmueble de pisos con escalera y portal, tratándose de una disposición urbana que salvaguarda mejor la privacidad de sus moradores.

En este sentido, la *Sociedad Industrial Asturiana* (SIA), auspiciada por el Plan Nacional de la Vivienda, promueve en 1955 “una mejora del hábitat minero” y a tal efecto aprueba la construcción del poblado allerano de Oyanco y de dos escuelas unitarias en la misma localidad⁹¹. Los inmuebles de la SIA ya responden a la tipología más innovadora de colomina, en tanto que derivación evolutiva del modelo arcaico descrito más arriba.

8. CONCLUSIONES

Desde los argumentos ya expuestos, se insiste en destacar una vez más las ventajas de la promoción paternalista para el empresariado. Por parte de la patronal asturiana siderometalúrgica y minera, se arbitra esta ideología como un medio favorable para el control efectivo de las plantillas productoras. Es un precepto conducente a la disciplina y a la paz social, siendo también un recurso apropiado para el incremento del rendimiento laboral.

la Fábrica Nacional de Armas de Trubia (1794-1936)”, *Liño*, 10 (1991), pp. 125-150, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://www.unioviado.es/reunido/index.php/RAHA/article/view/1787/1662>

91 DÍAZ GONZÁLEZ, María del Mar, “La escuela primaria de la minería en el Concejo de Aller (Asturias). Del primer franquismo al tardofranquismo: 1940-1975”, *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 15 (2015), p. 361, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <http://www.revistavegueta.ulpgc.es/ojs/index.php/revistavegueta/article/view/315/562>

Entre los principales objetivos de nuestra contribución interdisciplinar, no se eluden las lacras derivadas de la infravivienda, no sólo en términos de bienestar, sino en aspectos tales como la salud individual de los trabajadores y de sus familias. El hacinamiento y las malas condiciones de vida favorecen la expansión de enfermedades contagiosas que justifican los criterios de segregación vertical y horizontal de las clases más desfavorecidas.

La hegemonía de la burguesía bancaria, comercial e industrial incita a urbanistas y arquitectos a concebir los trazados de los ensanches desde principios segregadores. Las clases trabajadoras son expulsadas a los suburbios, a los extrarradios y a los entornos fabriles, donde se van a erigir sus viviendas en el mejor de los casos. En cambio, durante cierto tiempo en los cascos urbanos se apela a la convivencia entre ricos y pobres, confinados en las ciudadelas interiores, en sótanos insalubres y en las buhardillas bajo cubierta, diminutas e inaccesibles.

Como es sabido, la industrialización apareja un incremento ostensible de la demanda de alojamiento no atendida por el Estado, que emite al respecto desganadas recomendaciones. Sin embargo, la expansión del movimiento obrero espolea el interés de la patronal que comprende el peligro de la lucha de clases. Con el fin de paliar las reivindicaciones y evitar las huelgas, los patronos implementan desde 1890 en adelante tibias medidas en materia de seguridad laboral, en cuanto a la creación de mutuas asistenciales, temas sociales y, sobre todo, en cuestiones relacionadas con la vivienda.

Ciertamente, la política paternalista no aspira en ningún momento a un cambio estructural y, muy al contrario, sólo pretende conjurar el credo socialista, convirtiendo a la plantilla en una gran familia dominada por el patriarca. Claudio López Bru, Marqués de Comillas, responde al criterio del bondadoso padre, que emplea, aloja y socorre a sus hijos más ejemplares. Al frente de la *Sociedad Hullera Española*, expande su calculado programa paternalista, materializado en el poblado de Bustiello y en los cuarteles de Ujo (Mieres). Las pretensiones de esta acción social se extienden incluso a otros niveles personales e íntimos, al margen de la productividad del trabajador primer factor de interés sin duda. La sumisión, la ideologización permanente, el desclasamiento y el adoctrinamiento de los hijos figuran entre los requisitos a alcanzar.

La promoción paternalista no resuelve la necesidad acuciante de vivienda, porque nunca se erige en número suficiente para beneficiar a toda la plantilla obrera. Sólo un pequeño porcentaje de trabajadores accede a una casa de la empresa. Aún así, con el anhelo de obtener esta prebenda, la medida les estimula al buen comportamiento, a la productividad y a la disciplina.

El planteamiento de los poblados obedece a criterios de racionalidad en el diseño arquitectónico y también en cuanto a la ordenación de los territo-

rios sobre los que se asientan. En comparación con el hábitat tradicional, las nuevas agrupaciones industriales son claramente diferenciables. Al margen de la fábrica-bloque que rige durante las primeras décadas de actividad de la Real Fábrica de Cañones de Trubia, las tipologías industriales predominantes atienden a los modelos de cuartel y colomina, diseminados en forma de poblados, colonias y, más adelante, en barrios de mayor envergadura.

Cierto es que también encontramos viviendas unifamiliares y pareados con entornos ajardinados. En estos casos, son alojamientos destinados al escalafón más alto: director, subdirector, ingenieros, médicos, personal cualificado y administrativo. La jerarquía y el estatus de cada miembro son tenidos siempre en cuenta hasta el más mínimo detalle y se entrega a cada uno lo que conviene y le conviene⁹².

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen, "Mariano Belmás y su novedosa propuesta de vivienda económica para Asturias a finales del siglo XIX", en ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel (ed.), *Arqueología industrial, patrimonio y turismo cultural*, Gijón, INCUNA, 2001, pp. 169-176.
- ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, "Arquitectura del siglo XX (II): Arquitectura franquista vs. vanguardia funcionalista", en BARÓN THAIDIGSMANN, Javier (ed.), *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1996, pp. 357-372.
- ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, "Casa y carbón. La vivienda obrera en la cuenca del Caudal, 1880-1936", *Liño*, 6 (1986), pp. 83-99, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://www.unioviedo.es/reunido/index.php/RAHA/article/view/2002/1873>
- ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, "El patrimonio arquitectónico-industrial asturiano: estado actual y reivindicación de su valor histórico, arquitectónico y generador de identidades", en *Actas del XII Congreso del CEHA. Arte e identidades culturales*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 355-370.
- ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, "El poblado/colonia de Bustiello 1890-1925: un monumento de la arqueología industrial que relaciona Asturias con Cataluña", en BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes y SERRA DESFILIS, Amadeo (coords.), *Actas del XI Congreso del CEHA. El Mediterráneo y el Arte Español*, Valencia, Comité Español de Historia del Arte, 1996, pp. 275-278.
- ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, "La casa, espacio de trabajo de la mujer. En torno al símil de la vivienda como hotel", en SAURET GUERRERO, María Teresa y QUILES FAZ, Amparo, *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de

92 No por tratarse de la última nota es menos importante y, al contrario es la que más aspira a destacar el apoyo personal y el afecto de Sara del Hoyo Maza, durante la conclusión de esta investigación en coincidencia además con dificultades familiares, sumadas al periodo de confinamiento general.

- Málaga, 2002, pp.125-134.
- ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, "Nacimiento y evolución de la casa de empresa en la Fábrica Nacional de Armas de Trubia (1794-1936)", *Liño*, 10 (1991), pp. 125-150, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://www.unioviado.es/reunido/index.php/RAHA/article/view/1787/1662>
- ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, "Sobre el modelo puro de poblado industrial y las contaminaciones urbanas. El caso de la colonia fabril de Trubia entre 1890 y 1936", en *Actas del VIII Congreso Internacional para la conservación del Patrimonio Industrial*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, 1995, pp. 19-24.
- ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, "Solvay & Cie. (Lieres). Historia y arquitectura de una empresa belga en Asturias. El poblado (La Cité Ouvrière) de Campiello", *Boletín del RIDEA*, 150 (1997), pp. 187-231.
- ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga; SUÁREZ ANTUÑA, Faustino y CASO ROIZ, Óscar, *Solvay - Lieres: conjunto industrial minero 1903-2003*, Lieres, Unión Vecinal de Lieres-Solvay, 2003.
- BARREIRO PEREIRA, Paloma, *Casas baratas. La vivienda social en Madrid 1900-1939*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.
- BIEL IBÁÑEZ, Pilar, "El patrimonio industrial. De espacio de trabajo a legado histórico", en SILVA SUÁREZ, Manuel, *Técnica e ingeniería en España*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pp. 463-534.
- BOGAERTS, Jorge, *El mundo social de ENSIDESA*, Avilés, Azucel, 2000.
- CASAL MATÍAS, Aitor y RUIZ DE LA PEÑA RUIZ, David, "El polígono de las 1500: un ejemplo de modernidad en la vivienda social asturiana", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 161 (2003), pp. 173-190.
- CASAL MATÍAS, Aitor, "Polígonos de nueva planta y modernidad en la Asturias de los años 50", en *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears y Comité Español de Historia del Arte, 2008, pp. 645-657.
- CASAÑ y ALEGRE, Joaquín, *Casas para obreros. Memoria que sobre su estudio y medios de plantearlas en España*, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1890, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000041775&page=1>
- CASTRILLO ROMÓN, María, *Influencias europeas sobre la "Ley de Casas Baratas" de 1911: el referente de la "Loi des Habitations à Bon Marché" de 1894*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2003.
- CASTRILLO ROMÓN, María, *Reformismo, vivienda y ciudad. Orígenes y desarrollo del debate en España 1850-1920*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.
- COSTA MARTÍNEZ, Joaquín, *Instituciones económicas para obreros. Las habitaciones de alquiler barato en la Exposición Universal de París en 1867*, Tortosa, Casa Editorial Monclús, 1918.
- CUETO ALONSO, Gerardo Joaquín y HOYO MAZA, Sara del, "Apuntes sobre la promoción patronal de vivienda obrera en Cantabria", en ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel (ed.), *Vivienda obrera en la ciudad industrial del siglo XX*, Gijón, TICCIIH-España y CICEES, 2015, pp. 129-136.

- DEVILLERS, Christian y HUET, Bernard, *Le Creusot. Naissance et Développement d'une ville industrielle 1782-1914*, Seyssel (Francia), Éditions Champ Vallon, 1981.
- DÍAZ GONZÁLEZ, María del Mar, "La Colonia de San Feliz: un poblado de empresa vinculado a la Fábrica de Armas de Oviedo (1921)", *Boletín del RIDEA*, 15 (1998), pp. 87-111.
- DÍAZ GONZÁLEZ, María del Mar, "La escuela primaria de la minería en el Concejo de Aller (Asturias). Del primer franquismo al tardofranquismo: 1940-1975", *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 15 (2015), pp. 345-371, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <http://www.revistavegueta.ulpgc.es/ojs/index.php/revistavegueta/article/view/315/562>
- DÍAZ GONZÁLEZ, María del Mar, "La Universidad Laboral de Gijón (Asturias). El primer gran proyecto filantrópico gironiano al servicio de la patria: 1945-1978", *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 14 (2017), pp. 191-216, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/3486/2122>
- DÍEZ DE BALDEÓN, Clementina, *Arquitectura y clases sociales en Madrid en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Siglo XXI, 1986.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Rubén, *Llaranes un patrimonio por descubrir*, Avilés, folleto no paginado editado por el Club Popular de Cultura de Llaranes y Centro de Interpretación y Documentación, 2017.
- DOREL-FERRÉ, Gràcia (dir.), *Vivienda obrera y colonias industriales en la Península Ibérica*, Tarrasa, Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya, 2008.
- ESCUADERO FERNÁNDEZ, Enrique, "Poblado de Ribera de Arriba" y "Poblado de Soto de Ribera", en GARCÍA BRAÑA, Carlos; LANDROVE BOSSUT, Susana y CRISTINA DOS SANTOS TOSTÕES, Ana, *La arquitectura de la industria, 1925-1965. Registro DOCOMOMO Ibérico*, Barcelona, Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2005, pp. 130-131.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Aladino, *Langreo. Industria, población y desarrollo urbano*, Oviedo, Facultad de Letras, Universidad de Oviedo, 1890, pp. 206-209.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, María Fernanda (coord.), *Vivienda pública en Asturias (1982-2002)*, Oviedo, Consejería de Infraestructuras y Política Territorial, 2003.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, María Fernanda, "Arquitectura industrial en el municipio de Mieres, 1830-1936", en *Actas del XII Congreso del CEHA. Arte e identidades culturales*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 581-592.
- GARCÍA GARCÍA, José Luis, *Prácticas paternalistas: un estudio antropológico sobre los mineros asturianos*, Barcelona, Ariel, 1996.
- GONZÁLEZ PRIETO, Luis Aurelio, *25 rutas mineras por Asturias y Cantabria. Cuenca central asturiana y Picos de Europa*, Madrid, Ediciones Desnivel, 2010.
- HOYO MAZA, Sara del, "La historia industrial contada por sus protagonistas: el boletín laboral de Nueva Montaña Quijano S.A. (1956-1961)", en CABAL TEJADA, Rubén y GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Ana (coords.): *Estudios socioculturales: resultados, experiencias, reflexiones*, Oviedo, Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Socioculturales (AJIES), Oviedo, 2016, pp. 103-115, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5886495>

- INSTITUTO DE REFORMAS SOCIALES, *Preparación de las bases para un proyecto de ley de casas para obreros: casas baratas*, Madrid, Instituto de Reformas Sociales, 1907, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://expinterweb.mtramiss.gob.es/jspui/handle/123456789/482>
- INSTITUTO DE REFORMAS SOCIALES, *Preparación de las bases para un proyecto de ley de casas para obreros: casas baratas*, 2 vol., Madrid, Imp. de la Sucesora de M. Míñesa de los Ríos, 1910, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://expinterweb.mtramiss.gob.es/jspui/handle/123456789/483> y <https://expinterweb.mtramiss.gob.es/jspui/handle/123456789/484>
- JIMÉNEZ RIESCO, María Ángeles, “La vivienda barata en España (1883-1936): un estado de la cuestión”, *Memoria y Civilización (M&C)*, 10 (2007), pp. 137-181.
- JUTGLAR BERNAUS, Antoni, P. F. Monlau y J. Salarich. *Condiciones de vida y trabajo obrero en España a mediados del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1984.
- LLANO Y ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de, *Hogar y patria. Estudios de casas para obreros*, Oviedo, Imprenta La Comercial, 1906, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=430>
- LORENZO PÉREZ, Luis, *Guía descriptiva del Salto de Salime*, Luarca, edición del autor, 1954.
- LORENZO PÉREZ, Luis, *Guía descriptiva del Salto de Salime*, Oviedo, Fundación Hidrocantábrico y Fundación Endesa, 2003 (facsimil de la primera edición de 1954).
- MARÍA Y CAMPOS, Carlos de; PEÑALOSA CALDERÓN, Javier y MARTÍNEZ CARPINTEIRO, Eduardo, “El marqués de Comillas, fundador de la trasatlántica española”, *Vidas ejemplares*, 260 (1 de enero de 1968), formato cómic.
- MONLAU Y ROCA, Pere Felip, *Higiene industrial. ¿Qué medidas higiénicas puede dictar el gobierno a favor de las clases obreras?*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1856, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: https://books.google.es/books/ucm?vid=UCM5320554859&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- MUÑIZ PRADA, Nicanor, *Apuntes para la topografía médica del Concejo de Mieres y de su comarca minera*, Oviedo, Imprenta del Hospicio Provincial, 1885, [consulta: 13 de agosto de 2020], disponible: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=402348>
- MUÑIZ PRADA, Nicanor, *Nociones de higiene con aplicación a los mineros de la hulla. Lecciones dadas en la Escuela de Minas, Hornos y Máquinas de Mieres*, Oviedo, Imprenta de Celestino Flórez y Cia, 1886, [consulta: 13 de agosto de 2020], disponible: <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/36684>
- MUÑIZ SÁNCHEZ, Jorge, “La vivienda minera de empresa en Asturias”, *Boletín de la Fundación Emilio Barbón*, 4 (2011), pp. 71-88.
- MUÑIZ SÁNCHEZ, Jorge, *Del pozo a casa. Genealogías del paternalismo minero contemporáneo en Asturias*, Gijón, Trea, 2007.
- MUÑIZ SÁNCHEZ, Jorge, *La vivienda de empresa en la planoteca del Archivo Histórico de Hunosa*, Siero, FUSBA, 2003.
- PALLOL TRIGUEROS, Rubén, *El ensanche Norte. Chamberí (1860-1931)*, Madrid, Catarata, 2015.

- PÉREZ DEL HOYO, Raquel; GARCÍA MAYOR, Clara y SERRANO ESTRADA, Leticia, "La construcción de barrios obreros: una aproximación al debate urbanístico en España (1881-1907)", *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 546 (2016), pp. 1-30, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/546/19788>
- PIÑERA ENTRIALGO, Luis Miguel, *Ciudadelas, patios, callejones y otras formas de vida obrera en Gijón*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 1997.
- PIQUERO GARCÍA, Ana y BALBÍN PACIOS, Marcos de, "La Fábrica de Gas y la Fábrica de Armas, dos conjuntos emblemáticos del patrimonio industrial asturiano, determinantes en la historia del futuro de Oviedo", en HUERTA NUÑO, Manuel Antonio, *El patrimonio industrial, ¿un patrimonio oxidado?*, Gijón, Trea, 2017, pp. 77-94.
- PUISSANT, Jean, *Temps libres. Panorama des loisirs dans la Région du Centre*, Valonia, Écomusée du Bois-du-Luc, 2010.
- QUIRÓS LINARES, Francisco, "Patios, corrales y ciudadelas", *Ería*, 3 (1982), pp. 3-34.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Anselmo, *Fachadas, planos, mediciones de chalets, casas mínimas y viviendas económicas*, Barcelona, Ediciones CEAC, 1954.
- RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban y MENÉNDEZ NAVARRO, Alfredo, "Salud, trabajo y medicina en la España del siglo XIX. La higiene industrial en el contexto antiintervencionista", *Archivos de Prevención de Riesgos Laborales*, 8 (2005), pp. 58-63, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: http://archivosdeprevencion.eu/view_document.php?tpd=2&i=1365
- SALARICH I VERDAGUER, Joaquim, *Higiene del tejedor o sean, medios físicos y morales para evitar las enfermedades y procurar el bienestar de los obreros ocupados en hilar el algodón*, Vich, Imprenta y Librería de Soler Hermanos, 1858, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <http://bibliotecavirtual.ranm.es/ranm/es/consulta/registro.cmd?id=278>
- SARASÚA GARCÍA, Carmen, "Trabajo y trabajadores en la España del siglo XIX", *Working Papers*, 7 (2005), pp. 1-24, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: http://www.h-economica.uab.es/papers/wps/2005/2005_07.pdf
- SIERRA ÁLVAREZ, José, "De las utopías socialistas a las utopías patronales: para una genealogía de las disciplinas industriales paternalistas", *Reis. Revista Española de Investigaciones*, 26 (1984), pp. 29-44, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_026_04.pdf
- SIERRA ÁLVAREZ, José, "Política de vivienda y disciplina industrial paternalista en Asturias", *Ería*, 8 (1985), pp. 61-71.
- SIERRA ÁLVAREZ, José, *El obrero soñado. Ensayo sobre el paternalismo industrial (Asturias, 1860-1917)*, Madrid, Editorial Siglo XXI, 1990.
- TIELVE GARCÍA, Natalia, "Company towns: arquitectura y paternalismo. De la Compagnie Royale Asturienne des Mines a Cristalería Española", *Estoa*, 12 (2018), pp. 123-135, [consulta: 25 de abril de 2020], disponible: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/estoa/article/view/1566/1235>
- TOMÉ FERNÁNDEZ, Sergio, *Oviedo. La formación de la ciudad burguesa 1850-1950*, Asturias, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, 1988
- VALENZUELA RUBIO, Manuel, "Las sociedades constructoras benéficas, una res-

- puesta paternalista al problema de la vivienda obrera. Su incidencia en la configuración de la periferia madrileña (1875-1921)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 20 (1983), pp. 63-96.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Autobiografía del general Franco*, Barcelona, Círculo de Lectores, Editorial Planeta, 1992
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Víctor M., *Salime. Arte y vida*, Oviedo, Fundación Hidro-cantábrico, 2004.
- VILA ÁLVAREZ, Nuria, "Las ciudadelas, una forma de vivienda obrera. La recuperación de la Ciudadela de Celestino González Solar", en DOREL-FERRÉ, Gràcia (dir.), *Vivienda obrera y colonias industriales en la Península Ibérica*, Tarrasa, Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya, 2008, pp. 103-112.
- VILA ÁLVAREZ, Nuria, *Un patio gijonés: la ciudadela de Celestino González Solar (1877-1977)*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 2007.

De piedra, arcos y agua. La construcción de puentes en el noreste de Galicia durante la Edad Moderna

Stone, arches and water. The construction of bridges in the Northeast of Galicia during the Early modern period

Javier GÓMEZ DARRIBA

Universidade de Santiago de Compostela

Facultade de Xeografía e Historia, Praza da Universidade, 1. 15782 - Santiago de Compostela

javier.gomez.darriba@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6712-2983>

Fecha de envío: 04/07/2020. Aceptado: 10/09/2020

Referencia: *Santander. Estudos de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 233-276

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.07>

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



Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto I+D+i (PGC Tipo B) Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia. El siglo XX, PID2019-105009GB-I00

Resumen: Entre 1550 y 1800 se construyeron o reedificaron diversos puentes en la provincia de Mondoñedo con la finalidad de mejorar la circulación de personas y mercancías en el Camino Real. El objetivo del presente trabajo es dar a conocer las infraestructuras que se erigieron y repararon, así como su morfología, patrocinadores, método de financiación, y por supuesto los arquitectos, ingenieros y maestros de obras que las diseñaron y edificaron, siendo la mayor parte de ellos procedentes de Cantabria.

Palabras clave: puentes; arquitectura; ingeniería; urbanismo; siglo XVI; siglo XVII; siglo XVIII; Galicia; Cantabria.

Abstract: Between 1550 and 1800 several bridges were built or rebuilt in the province of Mondoñedo with the aim of improving the movement of people and goods on the Camino Real. The aim of this paper is to make known the infrastructures that were built and repaired, as well as their morphology, sponsors, method of financing, and of course the architects, engineers and master builders who designed and built those infrastructures, most of them coming from Cantabria.

Keywords: bridges; architecture; engineering; urbanism; 16th century; 17th century; 18th century; Galicia; Cantabria.

1. INTRODUCCIÓN

En la Galicia moderna, como en cualquier otro lugar de la geografía española, resultó esencial edificar puentes y cuidar asimismo de su estado una

vez contruidos para facilitar el tránsito de la población y de mercancías, contribuyendo así a la libre circulación entre localidades y a la prosperidad comercial de las mismas. Sin embargo, en la praxis, se obvió con frecuencia esta cuestión tan fundamental. De manera que la falta de recursos económicos, el incumplimiento de una legislación específica –o la ausencia de la misma–, el constante trasiego de todo tipo de animales y cargas, la falta de limpieza de los ríos, el inherente clima lluvioso o la ineficacia de ciertos modos y/o materiales de construcción, ocasionaron que habitualmente el aspecto de estas infraestructuras resultase verdaderamente calamitoso, cuando no una trampa mortal para quien osase cruzarlas. A esta situación no fue ajena la provincia de Mondoñedo, que abarcaba la zona nororiental del Reino y cuyos 2069,57 km² de extensión suponían un 6,8% del territorio gallego. La capital de esta circunscripción era asimismo una sede episcopal, y el 48,7% del suelo provincial de jurisdicción del obispo. Se calcula que en las últimas décadas del siglo XVI vivían en dicha circunscripción unos 40 000 habitantes¹, y que en el último tercio del siglo XVIII la cifra se habría doblado hasta los 85 000 o 90 000. En este periodo el núcleo urbano de Mondoñedo se erigió en el más preponderante del noreste gallego, y llegó a albergar más población que otras ciudades episcopales como Lugo, Ourense o Tui². Allí residía el prelado, verdadero señor espiritual de la provincia, que asimismo ostentaba gran parte del poder temporal; y allí también se hallaba establecido el Ayuntamiento, auténtico instrumento estatal a la hora de canalizar las ordenanzas y provisiones reales que afectaban al distrito provincial³. Dentro de sus competencias estaba la de construir y mejorar las infraestructuras

1 RODRÍGUEZ GALDO, María Xosé, *Señores y campesinos en el obispado de Mondoñedo (siglos XIV-XVI). Análisis de la sociedad rural gallega de fines de la Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1976, p. 11; SAAVEDRA FERNÁNDEZ, Pegerto, *Economía, Política y Sociedad en Galicia: la provincia de Mondoñedo*, Madrid, Xunta de Galicia, 1985, pp. 59, 74; RÍO BARJA, Francisco Javier y VIDAL, María Magdalena, “Mapa de las jurisdicciones de la provincia de Mondoñedo en el XVIII”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 36/101 (1986), pp. 167-177; RÍO BARJA, Francisco Javier, *Cartografía xurisdiccional de Galicia no século XVIII*, Santiago, Consello da Cultura Galega, 1990, p. 93; CASTRO REDONDO, Rubén, *Cartografía digital de Galicia en 1753. Jurisdicciones, provincias y Reino*, Santiago de Compostela, Andavira, 2019, pp. 76-80.

2 SAAVEDRA FERNÁNDEZ, Pegerto, *Economía, Política...*, p. 74; EIRAS ROEL, Antonio, “Una primera aproximación a la estructura demográfica urbana de Galicia en el censo de 1787”, *Sémata*, 1 (1988), pp. 156-157; EIRAS ROEL, Antonio, *La población de Galicia, 1700-1860. Crecimiento, distribución y estructura de la población de Galicia en los siglos XVIII y XIX*, La Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1996, pp. 46-56.

3 SAAVEDRA FERNÁNDEZ, Pegerto, *Economía, Política...*, pp. 473-474; REY CASTELAO, Ofelia, *A Galicia Clásica e Barroca*, Vigo, Galaxia, 1998, pp. 11-12; LÓPEZ DÍAZ, María, “Poder e instituciones municipales: el concejo mindoniense en los siglos XVI y XVII”, *Sémata*, 15 (2003), pp. 415-444.

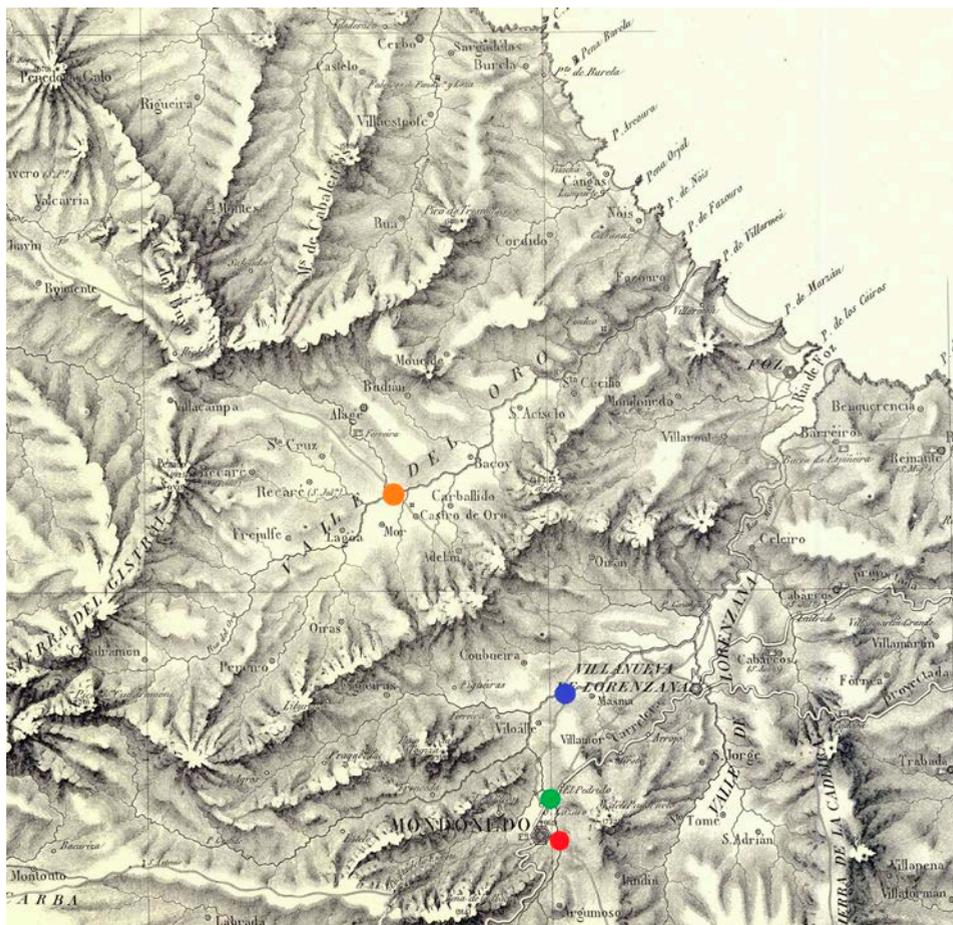


Fig. 1. Localización geográfica de los puentes objeto de estudio. En rojo el del Pasatiempo; en verde el de San Lázaro; en azul el de Viloalle; y en naranja el de Castro de Ouro.

[Infografía del autor sobre la *Carta Geométrica de Galicia* de Domingo Fontán (1845). Imagen tomada de la Cartoteca del Instituto Geográfico Nacional]

públicas, tales como los caminos, las calzadas, los puentes, las fuentes, las canalizaciones, etc. Pero, por lo general, la escasez de propios y la estrechez de las arcas municipales dificultaban que se pudiesen emprender las referidas obras con garantías, de ahí que estos bienes públicos presentasen un estado francamente lamentable. La fórmula más socorrida para nutrirse de una urgente financiación era la de solicitar arbitrios al Real Consejo, aunque no siempre se conseguían⁴. De concederse, solían fijar una provisión insufi-

⁴ Antes de la creación del Real Consejo, los vecinos mindonienses ya contribuían con sus impuestos al “repartimiento de puentes, fuentes, calzadas y reconstrucción de las murallas”. Esta información se extrae de un acuerdo de carácter tributario tomado por los poderes de la

ciente para acometer todo cuanto se había pedido. No obstante, de vez en cuando la caridad y/o el espíritu promotor de un miembro de la Iglesia local intercedían para sufragar estas obras de tanta utilidad.

A lo largo del presente trabajo abordaremos estas cuestiones haciendo especial hincapié en el devenir histórico de los puentes, en sus promotores y en los arquitectos, ingenieros, maestros de obras y canteros que materializaron su constante renovación. Ahora bien, nuestro objetivo no es estudiar todas cuantas infraestructuras cruzaban los ríos del noreste de Galicia, sino aquellas más representativas y que formaban parte del Camino Real (Fig. 1). El Camino proveniente de Castilla alcanzaba el Mondoñedo extramuros atravesando el puente de Ruzos o del Pasatiempo, que a su vez cruzaba el río Grande o de Brea –según la denominación de la Edad Moderna⁵–, conocido en la actualidad como Rego de Valiñadares. Una vez se adentraba en el núcleo intramuros por la Porta da Fonte, salía del mismo por la Porta dos Ferreiros o de las Angustias, y a continuación llegaba al arrabal de San Lázaro, donde se bifurcaba en dos direcciones que conducían a las principales villas costeras de la provincia: Ribadeo y Viveiro. Para alcanzar la primera había que cruzar el puente de San Lázaro, sito en el barrio homónimo, y seguir la ruta jacobea hasta Vilanova de Lourenzán y posteriormente a Ribadeo⁶. Mientras que para llegar a Viveiro era necesario cruzar el puente de Viloalle, ubicado a 5 kms del núcleo urbano de Mondoñedo, y *a posteriori* el de Castro de Ouro, distante 17 kms de la capital.

Algunos de los puentes citados presentaban en el siglo XVI, o bien una estructura de madera, o bien unos pilares de piedra que sostenían una pasarela lignaria. Con el paso de los años fueron ganando en resistencia y todos ellos llegaron a las últimas décadas del siglo XVII siendo íntegramente pétreos; situación que se mantuvo en el XVIII. No obstante, se ha llegado a decir que a mediados del setecientos Mondoñedo era un lugar muy mal comunicado al que apenas se podía acceder en cualquier vehículo por presentar “rutas de pésimo estado, con vados peligrosos y puentes de madera, ni siquiera aptos para animales al paso”. Esta apreciación, en cierto modo, no está exenta de fundamento, pero aun así resulta exagerada⁷. En cualquier

ciudad en 1405; CAL PARDO, Enrique, *Catálogo de los documentos medievales, escritos en pergamino, del Archivo de la Catedral de Mondoñedo (871-1492)*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 1990, pp. 474-475.

5 Archivo Municipal de Mondoñedo [en adelante, AMM], Carp. 2317, s.f.

6 Acerca del antiguo itinerario del Camino Norte, véase FERNÁNDEZ PACIOS, Juan Ramón, *Hospitalidade e peregrinación. O Camiño do Norte na Mariña luguesa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009, pp. 163-183.

7 MADRAZO, Santos, *El sistema de comunicaciones en España, 1750-1850*, T. I, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Turner, 1984, p. 245. Acerca de la red viaria

caso los puentes de piedra ganaban en resistencia a los lignarios, aunque ello no impedía que las frecuentes inundaciones también los deteriorasen. A veces los daños eran tan graves que urgía acometer una reedificación completa. Pero la posibilidad de financiarla resultaba utópica para el concejo dada la escasez de fondos ya mencionada. Es más, en ocasiones no había dinero ni para intervenir parcialmente los arcos, pilares o “cortamares” (tajamares). En estos casos la mejor solución para salvarlos de la ruina pasaba por solicitar una provisión al Real Consejo. Como dijimos, estas no siempre eran aceptadas; y de serlo no se solía despachar la cantidad solicitada. Con lo cual, en base a la cifra dispensada había que conformar una nueva idea y presupuesto de todo cuanto se podía arreglar. De proyectar la traza y condiciones de la obra se encargaba un avezado maestro cantero. El sistema de pago se formalizaba con el visto bueno del Real Consejo mediante un arbitrio o repartimiento. En el siglo XVI también fue común recurrir a la sisa. El cobro de impuestos se establecía en un radio determinado para cada puente, que se delimitaba en función de la procedencia de los usuarios más asiduos. De esta forma, a la hora de reparar los de los arrabales de la ciudad, esto es, el de Ruzos y el de San Lázaro, se veían obligados a contribuir los vecinos del núcleo urbano y los aldeanos pertenecientes al único curato con que contaba el valle de Mondoñedo. Pero si la obra concernía al puente de Viloalle, podían ser requeridos los feligreses de distintas parroquias y jurisdicciones de la provincia, pues soportaba un tráfico de personas y animales procedentes de variados puntos de la Mariña Lucense⁸. A mediados del siglo XVIII el Padre Sarmiento se mostró muy crítico con este sistema de financiación, al que tildó de “peste” capaz de arrasar “a los pueblos y con más extorsión a los pobres labradores”, pues denunció que las partidas económicas destinadas a

gallega en el siglo XVIII conviene consultar GARCÍA-FUENTES DE LA FUENTE, Manuel, *El camino de acceso a Galicia en el siglo XVIII*, La Coruña, Diputación Provincial, 1987; GARCÍA-FUENTES DE LA FUENTE, Manuel, *Galicia incomunicada por red viaria en el siglo XVIII*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1999; NÁRDIZ ORTIZ, Carlos, *El territorio y los caminos en Galicia. Planos históricos de la red viaria*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992.

8 Acerca de este método de financiación véase FERNÁNDEZ VEGA, Laura, *La Real Audiencia de Galicia. Órgano de gobierno en el Antiguo Régimen (1480-1808)*, T. II, La Coruña, Diputación Provincial de La Coruña, 1983, pp. 15-17; ALVARADO BLANCO, Segundo; DURÁN FUENTES, Manuel y NÁRDIZ ORTIZ, Carlos, *Pontes históricas de Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991, p. 23; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, *La arquitectura de puentes en Castilla y León (1575-1650)*, León, Junta de Castilla y León, 1992, pp. 27-29; FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo, *La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*, Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004, pp. 522-523, 526-539; GORDO PELÁEZ, Luis J., *Equipamientos y edificios municipales en la Corona de Castilla en el siglo XVI*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 61-62.

estas obras eran parcialmente usurpadas por los recaudadores⁹. Por último, existía otro método para sufragar la construcción de un puente, pero desde luego era mucho más excepcional: que alguien lo suficientemente pudiente y caritativo decidiese patrocinar uno nuevo. Ello ocurrió en 1716 con la Ponte Nova do Castro de Ouro gracias al espíritu promotor del arcediano Lope de Salazar, obra a la que también aludió el Padre Sarmiento en uno de sus escritos como luego veremos.

Conocido el método de financiación, toca comentar los aspectos constructivos que se seguían a la hora de ejecutar este tipo de obras. Cuando alguno de los puentes se hallaba dañado, un maestro cantero efectuaba una primera inspección de su estado. En caso de que el concejo lograra un arbitrio que permitiese su arreglo, reclamaba al mejor arquitecto con que podía contar –dentro de sus posibilidades– para que diseñase la traza y condiciones de la obra. Plasmado el proyecto, se anunciaba el remate de su construcción por Mondoñedo y otras villas y ciudades como Viveiro, Ribadeo o Lugo. La subasta tenía lugar en el interior de la Casa Consistorial mindoniense o bajo los soportales de la misma. Dada la complejidad de este tipo de obras, no siempre se adjudicaba a quien hacía la postura más baja, sino a quien demostraba mayor pericia y experiencia en ellas. En este sentido, en el periodo que abarca los años 1590-1660, fue una constante que de su diseño y ejecución se encargasen distintos maestros provenientes de la cornisa cantábrica. Algunos como Francisco de Artiaga eran vascos. Otros asturianos. Pero mayoritariamente venían de Cantabria, y más en concreto de la Merindad de Trasmiera. Es el caso de Pedro de Morlote, Francisco de Castañeda o Diego Ibáñez Pacheco. La presencia de trasmeranos en obras de puentes y en otras de carácter público, como caminos, calzadas y fuentes, resultó una constante en dicho periodo no solo en la cornisa cantábrica, sino también en Galicia o en la meseta Norte¹⁰. Desde la década de 1660 en adelante y durante

9 PENSADO, José L., *Fr. Martín Sarmiento, testigo de su siglo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1972, pp. 38-39.

10 ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, *La arquitectura de puentes...*, pp. 42-44. Acerca del importante papel jugado por los arquitectos y maestros de obras trasmeranos en la Galicia de los siglos XVI y XVII conviene consultar PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Seminario C. Central, 1930; SOJO Y LOMBA, Fermín de, *Los Maestros Canteros de Trasmiera*, Madrid, Huelves y Compañía, 1935; BONET CORREA, Antonio, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1966; GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel; ALONSO RUIZ, Begoña y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan, *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, Santander, Universidad de Cantabria, 1991; ALONSO RUIZ, Begoña, *El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*, Santander, Universidad de Cantabria, 1992; GOY DIZ, Ana, "Los trasmeranos en Galicia: la familia de los Arce", en ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel (dir.), *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio. Camargo, 14-17 julio 1992*,

todo el siglo XVIII estas obras pasaron a asumirlas maestros gallegos salvo alguna excepción, siendo la mayor parte oriundos de la Mariña Lucense. Avanzada esta última centuria, y debido a la mayor preocupación estatal por su arreglo, la inspección, el diseño o la dirección de las obras se reservó con frecuencia a ingenieros militares o maestros foráneos especializados. La totalidad de los artífices aludidos contaban en sus cuadrillas con diversos canteros y eventualmente con labradores y gentes ajenas al oficio de la cantería que dejaban a un lado sus quehaceres habituales para ganarse un jornal que les ayudase a sobrevivir. Estos individuos podían desempeñar dicha clase de trabajos siempre y cuando no se solapasen con sus labores agropecuarias, pues las obras de puentes solían realizarse entre junio y agosto, aprovechando que el clima era más seco que durante el resto del año. De ahí la constante preocupación del gobierno municipal por concluirlos durante el verano, pues, si no se finalizaban entonces, cualquier daño incipiente podría agravarse sobremanera en caso de venir un invierno excesivamente lluvioso. En los siguientes apartados analizaremos la historia de los principales puentes del noreste gallego, haciendo especial hincapié en los patrocinadores, arquitectos, ingenieros, maestros de obras y canteros que los llevaron a cabo.

2. EL PUENTE DE RUZOS O DEL PASATIEMPO

Uno de los símbolos más identificativos de la actual ciudad de Mondoñedo lo constituye la Ponte do Pasatempo, un sencillo puentecito de piedra que desde tiempo inmemorial salva el cauce de un riachuelo de escaso caudal conocido hoy como Rego de Valiñadares (Figs. 2-4). Debe su fama a la célebre leyenda relacionada con la ejecución del mariscal Pedro Pardo de Cela en 1483 por orden de los Reyes Católicos. Dicho relato presenta distintas variantes, pero todas coinciden en que algunos canónigos acudieron hasta el puente con la intención de entretener al emisario del correo, o si acaso a la esposa del propio Pardo de Cela, a fin de impedir que el indulto regio que traían consigo llegase a la ciudad y redimiese al condenado¹¹. La populari-

Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 147-163; FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo, *La arquitectura en tiempos...*; DÚO RÁMILA, Diana, "Maestros canteros de Trasmiera en Galicia (siglo XVI)", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 24 (2011), pp. 81-100; CAGIGAS ABERASTURI, Ana I., *Los maestros canteros de Trasmiera*, Tesis Doctoral, Santander, Universidad de Cantabria, 2015; CAGIGAS ABERASTURI, Ana I., *Canteros de Trasmiera. Historia social*, Santander, Universidad de Cantabria, 2019.

11 VILLAAMIL Y CASTRO, José, *Crónica de la Provincia de Lugo*, Madrid, Aquiles Ronchi, 1866, p. 67; VILLARES PAZ, Ramón, "Puentes galaicas con algo de historia", en BARREIRO RIVAS, Xosé Luís (coord.), *Menos muros y más puentes. La ingeniería y la construcción del espacio civilizado*, A Coruña, Grupo Puentes, 2007, pp. 42-44. Véanse más versiones de esta historia mítica en RUÍZ LEIVAS, Xosé, *Guía fantástica de Mondoñedo. Paseo por las Rúas Mindonienses de la mano del recuerdo, la historia y la leyenda*, Mondoñedo, Asociación de Amigos de la Ciudad de Mondoñedo, 2012, pp. 24-25.



Fig. 2. *Puente de Ruzos o del Pasatiempo*. Antonio Rodríguez Maseda. 1688-1689. Mondoñedo (Lugo). [Fotografía del autor]

dad de este hecho histórico parcialmente fabulado, sumado al topónimo Pasatiempo, aplicado en Época Moderna a un lugar cercano pero jamás a dicho puente, explican que la pasarela fuese rebautizada con dicho apelativo, o bien en el siglo XIX, o fundamentalmente en el XX. No quepa la menor duda de que durante toda la Edad Media y Moderna se le conoció como puente de Ruzos, datando de 1305 la alusión más antigua a dicha “ponte do Ruço”¹². Como apuntamos con anterioridad, por él transcurría el Camino Real que penetraba de lleno en el barrio dos Muíños. Este proseguía por la rúa da Fonte hasta alcanzar la puerta de la muralla homónima por la que se accedía a la Plaza Pública.

Distintas noticias del siglo XVI confirman que por aquel entonces su estructura era de madera. Cuando menos la pasarela. En 1546 contaba con unas vigas lignarias y era tan pésimo su estado que a ciertos animales les re-

12 Realmente se trata de un documento de 1410 que resulta un traslado de otro de 1305. También existen menciones de fines del siglo XV que señalan la proximidad de molinos al puente y de la zona de Pelamios sita en dicho barrio; CAL PARDO, Enrique, *Catálogo de los documentos...*, pp. 501, 610, 677; CAL PARDO, Enrique, *Tumbos de la Catedral de Mondoñedo. Tombo Pechado. Transcripción íntegra de sus documentos. Tomos I y II*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 2006, pp. 358, 422, 435; CAL PARDO, Enrique, *Mondoñedo –Catedral, Cidade, Bispado– na segunda metade do século XV*, Lugo, Deputación de Lugo, 2015, pp. 331-332.



Fig. 3. Puente de Ruzos o del Pasatiempo en una fotografía no posterior a 1904. Mondoñedo (Lugo). [Colección F. Marful]

sultaba imposible atravesarlo¹³. En 1578 continuaba en muy malas condiciones, careciendo incluso de antepechos que garantizaran la seguridad de los viandantes. La situación tampoco mejoró pasados tres años¹⁴. Las alusiones a las vigas que aparecen en todas estas noticias y el hecho de que en 1567 se hubiesen colocado cuatro de estas “trabes” inducen a concluir que era de madera¹⁵. Quizá debido a que esta estructura sufría continuos daños fruto de la endeblez intrínseca al material, el Ayuntamiento decidió realizar uno de piedra en 1592. *A priori* no parece que con el nuevo se ganase mucha más durabilidad, pues únicamente se emplearía pizarra. La ejecución se contrató al vizcaíno Francisco de Artiaga y a Martín de Ris, dos canteros foráneos que posiblemente tuviesen alguna experiencia previa en este tipo de obras, pues al año siguiente se adjudicaron también la del puente de San Lázaro, y

13 FERNÁNDEZ PACIOS, Juan Ramón, *Hospitalidade e peregrinación...*, pp. 177, 286, 291-292.

14 REIGOSA MÉNDEZ, Roberto, “Cuidados en el espacio público durante el renacimiento en Mondoñedo”, *Mondoñedo documental, fuentes para su estudio*, (2017), [consulta: 2 de agosto de 2017], disponible: <https://mondomedieval.blogspot.com/2017/05/cuidados-en-el-espacio-publico-durante.html>

15 REIGOSA MÉNDEZ, Roberto, “Primeros datos sobre el puente del ‘Pasatempo’”, *Mondoñedo documental, fuentes para su estudio*, (2017), [consulta: 31 de junio de 2017], disponible: <https://mondomedieval.blogspot.com/2017/03/primeros-datos-sobre-el-puente-del.html>

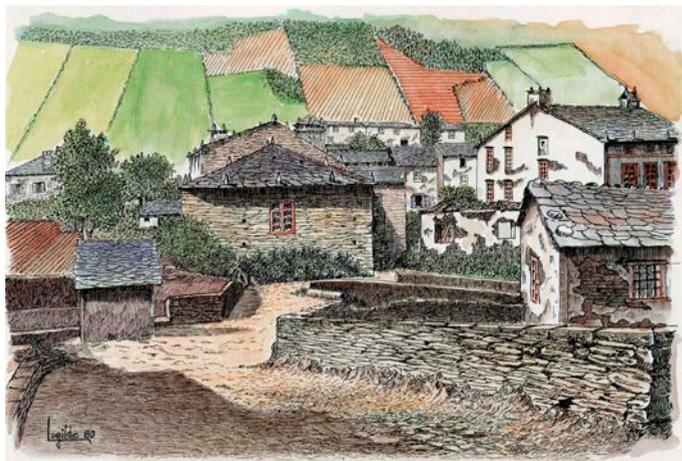


Fig. 4. Calzada del puente de Ruzos. Mondoñedo (Lugo). [Dibujo de José María Lugilde (1989) basado en una fotografía de J. Solá (1920). Tomado de LUGILDE, José M., *Recordos do pasado. Lugo e provincia*, Lugo, Dip. Prov. de Lugo, s.d., p. 85]

desmerecieron a un colega que pretendía tomarla acusándole de carecer de pericia en construcciones de esta índole¹⁶.

Habiéndose erigido estos dos puentes en pizarra, no sorprende que en agosto de 1607 el Ayuntamiento acordase visitarlos con objeto de “que se remedien antes que se acaben de caer”¹⁷. Justo diez años después el Concejo obligó nuevamente a repararlos¹⁸. Y al año siguiente, en la primavera de 1618, decidió arreglar el de Ruzos, hacer *ex novo* el de San Lázaro, y reedificar una de las puertas de la muralla. Todas estas obras se las adjudicó al maestro cántabro Pedro de Morlote. Se conserva una extensa relación de las mismas, muy detallada además en lo que respecta al puente de San Lázaro y a la intervención en la cerca. Sin embargo, apenas se reseña nada del puentecillo del barrio dos Muíños. Simplemente que se mandó “reparar y adrezar”. De hecho, y a diferencia de las restantes obras, su arreglo no se sacó a subasta pública. Ello induce a pensar que el reparo sufrido hubo de ser de mínima trascendencia¹⁹.

16 AMM, Carp. 922, Libro de Actas (1586-1595), ff. 176r.-176v., 205v.; REIGOSA MÉNDEZ, Roberto, “Notas del Mondoñedo renacentista, fecha de construcción del puente de piedra de Ruzos”, *Mondoñedo documental, fuentes para su estudio*, (2017), [consulta: 2 de agosto de 2017], disponible: https://mondomedieval.blogspot.com/2017/06/notas-del-mondonedo-renacentista-fecha_95.html

17 El Consistorio acordó supervisarlos el mismo día de la reunión –6 de agosto de 1607–; AMM, Carp. 923, Libro de Actas (1595-1608), f. 348r.

18 La intervención en el del Pasatiempo fue de escasa relevancia, pues el cantero Fandiño –seguramente Alonso Fandiño– cobró tan solo 5 reales por ella; AMM, Carp. 924, Libro de Actas (1609-1622), ff. 254r.-255r.

19 AMM, Carp. 924, Libro de Actas (1609-1622), ff. 309r., 310r., 311r., 313r.-314r., 315r.; Archivo Histórico Provincial de Lugo [en adelante, AHPL], Protocolos Notariales, Mondoñedo, Domingo Rodríguez Bermúdez, leg. 7193-5, ff. 87r.-87v., 200v.-205v.

En 1633 intervinieron en él una decena de oficiales capitaneados por el cantero Alonso de Noche²⁰. Dos años después una inundación causó estragos en los puentes mindonienses. El Ayuntamiento, el obispo y el oidor real comprobaron su estado. Acto seguido acudieron a la Real Audiencia y al Real Consejo con el objeto de conseguir una derrama de 3000 ducados que financiase su reparación. Pero solo se les proveyó con 150 ducados, una ínfima cantidad que, como luego veremos, se asignó exclusivamente al puente de Viloalle²¹. Ello explica que meses más tarde, a inicios de 1636, el de Ruzos continuase en muy mal estado, no pudiéndose “pasar de a pie ny a caballo sino con mucho peligro”²². El 2 de enero de 1651 el Consistorio acordó notificar nuevamente al Real Consejo que comprobase el aspecto de los puentes locales e incluso el de otros más alejados de la capital, pues urgía hacerlos de cantería y frenar así el gasto inútil que se invertía continuamente en ellos. Los municipales consideraban que merecían un repartimiento que debiera aplicarse a distintas ciudades del Reino, pues la de Mondoñedo había contribuido a financiar los de Ponte Sampaio, Neira de Rei o Portomarín entre otros²³. Lo cierto es que no debieron lograr nada al respecto²⁴.

En julio de 1681 el Ayuntamiento mandó una vez más arreglar el puente de Ruzos porque amenazaba ruina²⁵. Justo tres años después se comprobó

20 Alonso cobró 20 reales por su trabajo. También intervinieron Alonso Díaz, Domingo de Loboso, Domingo López das Lousas o Diego de Monte entre otros. En total se les abonó 66,5 reales por su labor; AMM, Carp. 925, Libro de Actas (1633-1636), ff. 27v., 33v.

21 AMM, Carp. 925, Libro de Actas (1633-1636), ff. 206v.-207v., 210r., 225r.-225v.

22 AMM, Carp. 925, Libro de Actas (1633-1636), ff. 281r.-281v.

23 AMM, Carp. 928, Libro de Actas (1651-1655), 1651, ff. 5r.-5v. El 1 de noviembre de ese mismo año todavía no se habían inspeccionado los puentes mindonienses, AMM, Carp. 928, Libro de Actas (1651-1655), 1651, f. 42r. Respecto al de Portomarín, cabe resaltar que fue llevado a cabo por Diego Ibáñez Pacheco junto con otros maestros canteros de su órbita tales como Francisco López Rosillo o Antonio Rodríguez Maseda, GOY DIZ, Ana, “La actividad de un maestro cántabro en tierras de Lugo: Diego Ibáñez Pacheco”, *Altamira*, 52 (1996), p. 227; FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo, *La arquitectura en tiempos...*, pp. 259, 937-938. El 27 de noviembre de 1651 el propio Rodríguez Maseda declaró que daba poder al arquitecto Diego Ibáñez Pacheco para que en su nombre pudiese cobrar el dinero “procedido de los repartimientos de las puentes de Portomarin y de Neira”, o sea, 3512 reales “que es lo que toca pagar para dichas puentes y sus adereços y reparos a la dicha villa de Vivero [...] y a el como persona en quien se remato el adereço echura y reparo de la dicha puente de Portomarin”, AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Juan de Legaspe, leg. 8257-5, ff. 248r.-248v.

24 En 1658 el Consistorio ordenó arreglar el de Ruzos hasta en dos ocasiones. En abril de 1660 acordó despachar libranzas para que el procurador general pudiese pagar al desconocido equipo de canteros y carpinteros que habían trabajado en él; AMM, Carp. 929, Libro de Actas (1656-1660), 1658, ff. 65v., 96r., y 1660, f. 51r.

25 AMM, Carp. 934, Libro de Actas (1681-1685), f. 50r.

que era necesario componer su calzada²⁶. Al fin, el 11 de agosto de 1688, el Concejo manifestó que se hallaba deshecho “del todo sin que se pueda passar ni tener entrada”. Expresó también que intentar cruzarlo equivalía a arriesgar la vida, y que algún individuo ya se había precipitado desde él. No tenía sentido que un puente inscrito en el Camino Real, que a su vez constituía una de las principales entradas a la ciudad, contase aún con una pobre estructura de madera cubierta de losa. Así que el Ayuntamiento aprobó la realización de uno que tuviese un arco de cantería. Fijó cédulas en la urbe por si alguien quería ajustar la obra, y solo mostró interés por ella el arquitecto Antonio Rodríguez Maseda, quien trazó la planta y redactó las condiciones para la misma, presupuestándola en 250 ducados. El 27 de agosto se le remató su construcción²⁷. Pese al mal estado del puente, la obra no pudo ejecutarse en ese verano porque el Ayuntamiento no tenía liquidez suficiente para abonarle los 250 ducados sobredichos. Con lo cual, no quedó más remedio que ganar una licencia real que permitiese hacer un repartimiento popular para contribuir a una obra pública de tanto interés. En noviembre de 1688 se supo que el arbitrio no afectaría solamente a los vecinos de la capital, sino también a los feligreses de Lindín, Argomoso y Santa María Maior. Estos parroquianos quisieron desentenderse de una situación inédita para ellos, y, fruto de esta pugna con el Consistorio, surgió un pleito que fue llevado a la Real Audiencia de Galicia. El litigio tiene su interés por las declaraciones del propio Ayuntamiento y de los mencionados feligreses, pues ambas partes aportaron algunas noticias del estado que presentaba el puente, tanto antaño como en aquel momento. Así por el ejemplo, el Concejo declaró que “abria cincuenta años que dicha puente era de piedra”. Los vecinos de Argomoso alegaron que siempre habían sido los de Mondoñedo y alrededores los encargados de haberlo “conpuesto y adreçado puesto sus bigas y losas ençima della”. Y un individuo argumentó que no era necesaria una fábrica tan costosa, afirmando “ser bastante para el servicio de la çidad un redifiçeo de madera, como se acostumbro desde inmemorial tiempo a esta parte”. Estas y otras muchas noticias presentes en el pleito nos confirman que efectivamente el puente era parcialmente lignario. A finales de marzo de 1689 todavía no

26 AMM, Carp. 934, Libro de Actas (1681-1685), acta municipal del 10 de julio de 1684, s.f.

27 AMM, Carp. 935, Libro de Actas (1686-1690), 1688, ff. 65r.-65v., 67v.-69v.; Archivo del Reino de Galicia [en adelante, ARG], Real Audiencia, leg. 14594-35, ff. 4r.-5r., 35v. Acerca de la figura de Antonio Rodríguez Maseda; véase esencialmente PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas...*, pp. 477-480; BONET CORREA, Antonio, *La arquitectura en Galicia...*, pp. 531-532, 535-538; FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo, *La arquitectura en tiempos...*, pp. 916, 937-983; GÓMEZ DARRIBA, Javier, *La ciudad de Mondoñedo en los siglos XVII y XVIII. Construcción y nueva imagen de un centro de poder episcopal*, Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2020.

se había construido²⁸. Hubo de edificarse hacia mediados de año porque el 16 de agosto Rodríguez Maseda mandó a sus testamentarios cobrar lo que el Ayuntamiento le debía “de la echura de la puente de Ruços”²⁹.

Nada más volvemos a saber acerca del puente hasta el siglo XVIII. Al parecer, en 1710 había junto a él una pequeña capilla dedicada a Nuestra Señora del Portal. Allí mismo, el 10 de marzo, el licenciado Rosendo Gavín Baamonde y el “maestro de obras en el arte de escultura y arquitectura” Bernabé García de Seares rubricaron un acuerdo. El artista se comprometió a realizar un retablo de nogal y castaño para dicha ermita, que por cierto había sido erigida por su cliente. La traza del mueble la había diseñado Bernabé siguiendo las directrices del patrono –“la planta que de dicha obra y edificio entre los dos yçieron”–. El retablo sería columnario y contaría con seis cajas. Las tres superiores cobijarían las imágenes de san José, santa Juana y el Ángel de la Guarda. Mientras que las del cuerpo inferior a san Rosendo, Nuestra Señora del Portal y san Cayetano. El escultor llevaría a cabo las figuras, el mueble, y su ensambladura. Dispondría para ello de un plazo de seis meses. A mayores tendría que hacer en madera un frontal, un atril y cuatro candeleros. Cobraría por todo ello 850 reales de vellón³⁰.

La trágica inundación que sufrió Mondoñedo en 1761 hubo de afectar al puente, pues el 29 de junio de 1764 se adjudicó el arreglo de un tajamar a una cuadrilla de canteros liderada por el maestro Bartolomé Ramos, quien siguió los planteamientos fijados por el ingeniero militar Martín Gabriel en el verano de 1762. Este había redactado unas condiciones para esta y otras obras similares como consecuencia del referido aluvión³¹. Una década más

28 ARG, Real Audiencia, leg. 14594-35, ff. 4r., 14r.-14v., 23r., 31r.

29 AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Luis Fernández Salgado, leg. 8270-3, f. 29r. (primera foliación).

30 Actuó como fiador el licenciado Luis Romero, presbítero y organista de la catedral; AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Agustín de Rega y Peña, leg. 8264-4, ff. 26r.-27r. Según Eduardo Lence-Santar dicha capilla se consagró el 8 de mayo de 1711. Este autor siempre la identificó como la de San Cayetano, ubicada en una colina que distaba del puente unos 500 metros aproximadamente, LENCE-SANTAR Y GUITIÁN, Eduardo, *Mondoñedo: El Santuario de los Remedios*, Mondoñedo, César G. Seco Romero, 1909, p. 77; LENCE-SANTAR Y GUITIÁN, Eduardo, *Del Obispado de Mondoñedo*, T. II, Mondoñedo, s.e., 1915, pp. 100-101. Sea como fuere, ninguna de las dos se conserva. Consta que la de San Cayetano se derribó avanzado el siglo XX, SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Santos, *La ciudad de Mondoñedo*, Lugo, Caja de Ahorros de La Coruña y Lugo, 1975, p. 56.

31 El equipo liderado por Bartolomé Ramos lo conformaban un gran número de maestros y canteros avecindados en Mondoñedo, tales como Nicolás Polo, Salvador de Otero, Fausto García, Juan Antonio y José Ramos, Luis Fernández Bouso, Juan Albariño y Juan Prieto. A todos ellos también les adjudicaron ese mismo 29 de junio de 1764 otras obras en la capital provincial, caso de la del camino de Lindín por 8000 reales o la del puente de A Recadieira por 6700; AMM, Carp. 2317, s.f.

tarde, concretamente el 5 de julio de 1775, su edificio de cantería y pizarra volvió a sufrir daños por culpa de otra fuerte riada. Ignacio Estévez, maestro de obras del nuevo Seminario de Santa Catalina, fue el encargado de peritar los reparos que necesitaba. Recomendó asegurar sus cimientos, arreglar los pretiles, los paredones circundantes, y hacer lo propio con la calzada. Estas obras concluyeron a finales de dicho año e ignoramos quién las tomó a su cargo³². En la actualidad el puente sigue conservando un único arco de medio punto con una rasante mínimamente alomada. Su luz mide 7 metros y tanto el dovelaje del intradós como la parte superior de los pretiles se componen de cantería. Todo lo demás es de pizarra³³.

3. EL PUENTE DE BREA O DE SAN LÁZARO

El de Brea o San Lázaro constituye otro de los puentes históricos de la ciudad de Mondoñedo, tanto por su antigüedad como por hallarse inscrito en el viejo trazado del Camino Real. Se encuentra al norte del núcleo urbano, a kilómetro y medio de la catedral, inmerso en el arrabal de San Lázaro, cuya denominación deviene de la leprosería existente allí desde la Edad Media³⁴. Bajo él también fluyen las aguas del Rego de Valiñadares (Fig. 5). La primera mención al mismo data de 1355³⁵. Ignoramos cómo era su estructura en el Medievo. Puede que parcialmente lignaria. Desde luego así fue en ciertos momentos del siglo XVI, pues consta que en 1546 apenas se componía de una única viga de madera³⁶; y que en 1578, aparte de presentar un mal estado de conservación, carecía de antepechos y de las vigas necesarias para garantizar una mínima seguridad a su paso³⁷. El 11 de mayo de 1593 el Ayuntamiento decidió realizar uno nuevo con pizarra, cal y argamasa, pues así se había edificado el de Ruzos en el año anterior, como pudimos comprobar en el apartado previo. Ese mismo día el Concejo confirmó que el actual solo presentaba piedra en sus pilares, siendo de madera la pasarela. E indicó que

32 AMM, Carp. 952, Libro de Actas (1771-1780), 1775 y 1776, s.f.

33 ALVARADO BLANCO, Segundo; DURÁN FUENTES, Manuel y NÁRDIZ ORTIZ, Carlos, *Puentes históricas...*, p. 355.

34 Acerca de dicho lazareto véase CUPEIRO LÓPEZ, Patricia, "El Lazareto de Mondoñedo", *Estudios Mindonienses*, 24 (2008), pp. 435-485; GÓMEZ DARRIBA, Javier, *La ciudad de Mondoñedo...*, pp. 388-390.

35 Esta reseña al puente de Brea fue interpretada por Enrique Cal Pardo como si se tratase del de Ruzos; CAL PARDO, Enrique, *Catálogo de los documentos...*, p. 365; CAL PARDO, Enrique, *Tumbos del Archivo de la Catedral de Mondoñedo. Calendarios. Transcripción íntegra de sus documentos*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 2005, p. 375.

36 FERNÁNDEZ PACIOS, Juan Ramón, *Hospitalidade e peregrinación...*, pp. 287, 292.

37 REIGOSA MÉNDEZ, Roberto, "Cuidados en el espacio público..."



Fig. 5. *Puente de San Lázaro*. Fray Lorenzo de Santa Teresa. 1734-1735. Mondoñedo (Lugo). [Fotografía del autor]

cada vez que había una crecida, la corriente lo derruía con suma facilidad. Escasos días más tarde tuvo lugar la subasta pública de la obra. El cantero local Juan Rodríguez propuso realizarlo en 48 ducados, e inmediatamente los ya conocidos Francisco de Artiaga y Martín de Ris bajaron su puja a 47. Estos, que venían de efectuar el del Pasatiempo, manifestaron a las autoridades municipales que eran “buenos oficiales y que el dicho Juan Rodríguez no era oficial de puentes”. El Concejo debió fiarse de sus palabras, pues adjudicó la construcción a los canteros foráneos. La contratación se estableció en el precio acordado y se les obligó a concluirlo antes del 1 de agosto del año en curso. Debieron cumplir con el plazo fijado, pues el día 19 la obra estaba acabada y el Ayuntamiento les satisfizo un pago que les debía³⁸.

En 1604 se reparó, aunque desconocemos el grado de intervención. De la obra debió ocuparse el cantero Pedro Franco, pues el alcalde mayor se había concertado en pagarle “a vista de Castaneda”, es decir, de Francisco de Castañeda, un maestro trasmerano vinculado a Pedro de Morlote. Esto

38 AMM, Carp. 922, Libro de Actas (1586-1595), ff. 205v.-206v., 208v.; REIGOSA MÉNDEZ, Roberto, “Notas del Mondoñedo renacentista. Puente sobre el Río Brea (Valiñadares) en el lugar de Veiga de Brea (San Lázaro)”, *Mondoñedo documental, fuentes para su estudio*, (2017), [consulta: 2 de agosto de 2017], disponible: <https://mondomedieval.blogspot.com/2017/06/notas-del-mondonedo-renacentista-puente.html>

parece indicar que Pedro Franco se encargó de ejecutarlo y Castañeda de emitir un juicio o tasación respecto al resultado final. Incluso es posible que fuese también quien habría ideado su traza y condiciones³⁹. Tres años después el Concejo acordó visitar este puente y el de Ruzos “para que se remedien antes que se acaben de caer”⁴⁰. En julio de 1612 hizo lo mismo, y los munícipes examinaron su estado junto con un “oficial” porque según parece seguía estando “para caer”⁴¹. En 1617 se ordenó nuevamente enmendar los daños que presentaba⁴². Este conjunto de reseñas dan buena muestra del lamentable aspecto que debía lucir por aquel entonces. Por esta razón, el 30 de abril de 1618 el Ayuntamiento determinó que había que inspeccionarlo y hacer lo propio con el del Pasatiempo, así como con la puerta de la muralla de la Rúa del Pumar. Tres días después el Concejo comprobó el estado de las respectivas fábricas y el 4 de mayo ordenó abrir una subasta pública para la obra del puente, “conforme hesta trazada y con las condiciones que estan rubricadas”⁴³. En la visita pericial del día anterior los miembros de la corporación municipal habían estado acompañados del maestro cántabro Pedro de Morlote, así como de los canteros locales Juan Rodríguez “el Nuevo” y

39 Respecto a la financiación de la obra, el Ayuntamiento llegó a un acuerdo con los vecinos de San Pedro da Torre, O Reguengo y Vigo –aldeas sitas al noreste de la urbe y de obligado paso por el puente–, para que entre ellas se repartiesen la mitad del costo de su reparo. De financiar la parte que correspondería a los vecinos del núcleo urbano se encargaría el alcalde mayor, quien la tomó por cuenta propia; AMM, Carp. 923, Libro de Actas (1595-1608), f. 254v. En cuanto a Francisco de Castañeda cabe destacar que fue aparejador de la obra de la girola de la catedral de Mondoñedo, diseñada por el también trasmerano Pedro de Morlote hacia 1597-1598, y concluida en el primer lustro del siglo XVII, GÓMEZ DARRIBA, Javier, “El maestro trasmerano Pedro de Morlote y la nueva cabecera de la catedral de Mondoñedo (1598-1603)”, *Quintana*, 17 (2018) pp. 239-259, disponible: <https://doi.org/10.15304/qui.17.5173>; GÓMEZ DARRIBA, Javier, *La ciudad de Mondoñedo...*, pp. 42-46, 157-178. A partir de 1605 también actuó como aparejador del convento de la Inmaculada Concepción en Viveiro; PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas...*, pp. 91-92; DONAPÉTRY IRIBARNEGARAY, Juan, *Historia de Viveiro y su concejo*, Viveiro, Artes Gráficas A. Santiago, 1953, pp. 230-231; ADRÁN GOÁS, Carlos y PARDO DE CELA, Santiago F., “La fundación del monasterio de la Inmaculada Concepción Francisca de Viveiro”, en PÉREZ LÓPEZ, Segundo Leonardo (coord.), *El Monasterio de la Concepción*, Viveiro, Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo Ferrol, 2001, pp. 79-82, 124-127; ADRÁN GOÁS, Carlos, “Abadologio”, en PÉREZ LÓPEZ, Segundo Leonardo (coord.), *El Monasterio de la Concepción*, Viveiro, Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo Ferrol, 2001, pp. 300-302.

40 El Consistorio acordó supervisarlos el mismo día de la reunión, esto es, el 6 de agosto de 1607; AMM, Carp. 923, Libro de Actas (1595-1608), f. 348r.

41 AMM, Carp. 924, Libro de Actas (1609-1622), ff. 103v., 107v.

42 AMM, Carp. 924, Libro de Actas (1609-1622), ff. 254r.-255r.

43 Así pues, se mandaron poner cédulas de remate para el día de la Asunción de mayo; AMM, Carp. 924, Libro de Actas (1609-1622), ff. 309r., 310r.; AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Domingo Rodríguez Bermúdez, leg. 7193-5, ff. 200v.-201r.

Antonio da Insua. Todos comprobaron el grave destrozo que las avenidas del invierno anterior habían ocasionado en su único arco, de tal manera “que no podía pasar mas de una persona arrimada al antepecho y con peligro”. Así que decidieron demolerlo y hacerlo *ex novo*. Su cimentación pasaría a tener 10 pies de ancho y no 9 como el antiguo. Seguiría contando con un único arco, pero a diferencia del anterior sería de medio punto y con una vara más de longitud. Toda la obra se haría con sillares de cantería, inclusive los pretiles, mientras que la calzada se solaría con guijarros. En las cepas del arco se colocarían sendos estribos a contracorriente de 8 pies de ancho, y habría un par de paredones a ambos lados para encauzar el agua⁴⁴.

El 24 de mayo tuvo lugar el remate de la obra. Se hizo concretamente ante la puerta de la Casa Consistorial, en la que el portero de la misma dispuso unos bancos y el escribano pasó a leer las condiciones rubricadas en presencia de los canteros que pretendían adjudicársela. Estos fueron los mismos que habían acudido a examinar su estado tres semanas atrás. Es decir, Pedro de Morlote, Juan Rodríguez “el Nuevo” y Antonio da Insua. Antes de nada acordaron entre sí poner una cláusula por la cual los vecinos de las aldeas más próximas –al puente– habrían de dar la mitad del servicio de acarreo de piedra, cal, madera, y cuantos materiales se necesitasen para la edificación. En ese mismo día solo pujó por la obra Juan Rodríguez, poniéndola primeramente en 130 ducados y a continuación en 120. Pero el Ayuntamiento no se la admitió y pospuso cinco días el remate. Y así, el 29 de mayo, Morlote la dejó en 100 ducados, prometiendo aportar el 20% del costo total –20 ducados– con tal de que se la contratasen. El Consistorio sí confió en el trasmerano y se la adjudicó, otorgándole un plazo de ocho días para que presentase las correspondientes fianzas⁴⁵.

De los tres canteros que acudieron a la visita pericial y posterior subasta, Morlote reunía mayores habilidades que nadie. Los restantes no eran más que dos pedreros analfabetos que, aunque desarrollaron con prolijidad su oficio en Mondoñedo, jamás en su vida dibujaron obra alguna⁴⁶. Morlote, sin embargo, era el maestro de mayor fama en la ciudad. Él sí daba trazas y redactaba cláusulas, aunque para vivir de su profesión tuviese que tomarlas

44 AMM, Carp. 924, Libro de Actas (1609-1622), f. 310r.; AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Domingo Rodríguez Bermúdez, leg. 7193-5, ff. 87r.-87v., 201r.-202v.

45 AMM, Carp. 924, Libro de Actas (1609-1622), ff. 313r.-314r.; AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Domingo Rodríguez Bermúdez, leg. 7193-5, ff. 203r.-204v. Acerca del formulismo del “prometido” en las pujas de la Galicia del siglo XVII véase TAÍN GUZMÁN, Miguel, *Los arquitectos y la contratación de obra arquitectónica en la Galicia barroca (1650-1700)*, Sada, Ediciós do Castro, 1997, pp. 91-95.

46 Precisamente escasos años después, en mayo de 1622, a Juan Rodríguez “el Nuevo” se le remató la obra de un simple paredón en la orilla, junto al puente; AMM, Carp. 924, Libro de Actas (1609-1622), ff. 478r.-478v.

luego. Un ejemplo representativo es la cabecera de la catedral de Mondoñedo, que ideó y levantó entre 1597 y 1603, así como algunas de las calzadas de la ciudad. Además, en lo que a construcción de puentes se refiere, contaba con más experiencia que los otros, pues en 1615 había reconstruido uno sobre el río Ouro –al que pronto dedicaremos un apartado–. Este era mucho más grande que el mindoniense, y cobró por recomponerlo ocho veces más⁴⁷. En definitiva, muy probablemente fuese el cántabro quien diseñó en 1618 el puente de San Lázaro. En los días siguientes a su adjudicación Morlote se ausentó de la capital provincial, donde por cierto estaba avecindado. Se hallaba en la feligresía de Santa María de Bretoña (A Pastoriza, Lugo). De esta forma soslayó el obligado trámite de las fianzas. Así que el Ayuntamiento volvió a insistirle el 19 de mayo que acudiese a la ciudad para cumplir con este requerimiento, y le dio tres días más de plazo so pena de cárcel, pues apremiaba hacer el puente antes de la llegada del invierno. Morlote presentó como fiadores a un tal Matías Fernández y al cantero Pedro de Folgueirosa, vecino también de Mondoñedo, y se comprometió a hacer la obra conforme a las trazas y condiciones aludidas, teniendo que tenerla lista para finales de febrero de 1619⁴⁸.

Nada más volvemos a saber de este puente a lo largo del siglo XVII, salvo que en 1660 el Ayuntamiento mandó recomponer su calzada⁴⁹. En 1706 se trató su reparación. Pero no fue hasta el 19 de marzo de 1710 cuando el Concejo se concertó con el maestro de obras Miguel Rico de Sacido para que erigiese uno nuevo, habida cuenta de que el antiguo se hallaba arruinado. Este artífice local tendría que emplazarlo un poco más hacia el sur respecto a la ubicación del antiguo, o, si se quiere, más próximo a la ciudad de Mondoñedo. El flamante edificio mediría 26 pies de largo y 12 de ancho, es decir, 7,24 por 3,34 m. Tendría un solo arco sustentado en dos cepas ochavadas, y

47 AHPL, Protocolos Notariales, Viveiro, Jácome Núñez de Castrillón, leg. 3884-1, ff. 143r.-146r.; PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas...*, p. 397; CANOURA QUINTANA, Andrés, *Alfoz y Valadouro. Historia de un Valle*, Lugo, Diputación Provincial, 2000, p. 109.

48 AMM, Carp. 924, Libro de Actas (1609-1622), f. 315r.; AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Domingo Rodríguez Bermúdez, leg. 7193-5, ff. 198r.-199r., 200r., 205r.-205v. El 22 de febrero de 1619 el procurador de causas en las audiencias de Mondoñedo, Miguel Ibáñez, se obligó a devolver 100 reales a un vecino del lugar de San Pedro de Torre –próximo al puente–. Dicha cantidad se la había prestado con el objeto de poder pagar a Pedro de Morlote por su obra y por otras que había acometido en la muralla de la ciudad, AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Domingo Rodríguez Bermúdez, leg. 8374-3, f. 55r. En octubre de ese año el puente ya estaba terminado, pero Morlote solicitó al Ayuntamiento alargar el “empedrado y calzada” del mismo, AMM, Carp. 924, Libro de Actas (1609-1622), f. 381v. Tres meses después se desplomó un árbol sobre su flamante fábrica, ocasionando daños en el antepecho y en los paredones. El Consistorio aprobó que lo extrajese el cántabro de no hacerlo los vecinos, AMM, Carp. 924, Libro de Actas (1609-1622), f. 395v.

49 AMM, Carp. 929, Libro de Actas (1656-1660), acta municipal del 31 de octubre de 1660, s.f.

contaría también con un par de “menguardias” o tajamares de cantería de dos varas. Se construiría con pizarra y cantería, y los vecinos de Mondoñedo colaborarían en el carreteo de materiales para la obra. Dichos materiales los pondría por cuenta propia el Concejo a excepción de la cantería. Miguel Rico se obligó a tenerlo terminado para principios de octubre de dicho año, cobrando por ello 1100 reales. Con él hubo de colaborar el maestro mindonien- se Antonio Blanco previa solicitud formal de Miguel⁵⁰. La ejecución que ambos llevaron a cabo debió de resultar un desastre, pues solo cinco años más tarde el procurador general escribió a Miguel para que lo reedificase a su costa por hallarse en mal estado “y con un oio mui grande” en su calzada⁵¹. Además, por lo que sabemos, en octubre de 1729 estaba totalmente arruinado⁵². Cinco años después, en febrero de 1734, el Ayuntamiento aprobó que se fijasen cédulas para construir uno nuevo en vista de que para cruzarlo había que utilizar unos maderos, e igualmente acordó pleitear contra Miguel Rico para que financiase la obra con el dinero que años antes había cobrado por su trabajo⁵³. El nuevo puente fue diseñado por fray Lorenzo de Santa Teresa. Este lego franciscano residente en el convento mindoniense de San Francisco del Rosal, perteneciente a la Reforma de San Pedro de Alcántara, dirigió las obras durante 164 días desde la apertura de los cimientos. A finales de año todavía se estaba arrancando la cantería. Se finalizó en 1735, aunque al año siguiente aún no le habían satisfecho todos los pagos tocantes a los 26 000 reales de vellón que había costado⁵⁴.

50 AMM, Carp. 940, Libro de Actas (1706-1710), 1706, f. 28v., 1710, s.f.; AMM, Carp. 941, Libro de Actas (1711-1715), 1712, s.f.; AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Agustín de Rega y Peña, leg. 8264-4, ff. 29r.-30v.

51 AMM, Carp. 941, Libro de Actas (1711-1715), acta municipal del 27 de abril de 1715, s.f.

52 AMM, Carp. 944, Libro de Actas (1726-1730), 1729, s.f.

53 AMM, Carp. 945, Libro de Actas (1731-1736), 1734, s.f.

54 Los datos que confirman la autoría del fraile se hallan en dos cabildos municipales; uno con fecha de 18 de marzo de 1736 y otro de 29 de noviembre de dicho año. En este último se aprobó la entrega de 900 reales al síndico del convento alcantarino de San Francisco del Rosal para que a su vez se los otorgase a fray Lorenzo por su trabajo; AMM, Carp. 945, Libro de Actas (1731-1736), 1734, 1735 y 1736, s.f. El citado costo total de la obra se reseña en una reunión consistorial del 18 de septiembre de 1738, AMM, Carp. 946, Libro de Actas (1737-1740), 1738, s.f. Es un hecho que los arquitectos pertenecientes a las órdenes religiosas solían tener habilidad para construir pequeñas infraestructuras ingenieriles como el expresado puente. Sobre la figura de estos peculiares legos en la Galicia moderna véase PITA GALÁN, Paula, *Los frailes arquitectos del siglo XVIII en Galicia: trayectoria artística de los maestros regulares de las órdenes de San Benito, San Francisco y Santo Domingo*, Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2019. Acerca de fray Lorenzo de Santa Teresa consúltese GÓMEZ DARRIBA, Javier, “La arquitectura de la humildad. El convento alcantarino de San Francisco del Rosal en Mondoñedo”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 67/133 (2020), pp. 103-132, <https://doi.org/10.3989/ceg.2020.133.04>



Figs. 6 y 7. Escudo con los instrumentos de la Pasión (izq.) y de la ciudad de Mondoñedo (der.) en el puente de San Lázaro. Fray Lorenzo de Santa Teresa. 1734-1735. Mondoñedo (Lugo) [Fotografías del autor]

Morfológicamente resulta un puentecillo compuesto por sillares de cantería. Cuenta con dos arcos rebajados y un pilar medianero reforzado a ambos lados por sendos tajamares triangulares que contribuyen al eficaz desvío de las corrientes del agua⁵⁵. Estos prolongan su altura sobre el pretil y en su faz interior se inscriben dos escudos (Figs. 6 y 7). El del flanco sur se compone de una serie de instrumentos de la Pasión, tales como la cruz, el sudario, las tenazas o el martillo. Mientras que el del lado opuesto exhibe el escudo de la ciudad de Mondoñedo⁵⁶. Bajo el blasón figura una inscripción ilegible que culmina con la fecha de 1735. Aunque pueda parecer que el número 5 se trata de un 9, ello se debe a la tipografía de la época. Lo cierto y verdad es que la data que se ve es la de 1735, año en el cual la documentación ma-

⁵⁵ La luz de cada uno de los arcos mide 4,5 m de ancho; ALVARADO BLANCO, Segundo; DURÁN FUENTES, Manuel y NÁRDIZ ORTIZ, Carlos, *Pontes históricas...*, p. 356.

⁵⁶ Acerca de las armas del municipio de Mondoñedo véase LENCE-SANTAR Y GUITIÁN, Eduardo, "Heráldica. Escudo de la ciudad de Mondoñedo", *Galicia*, 9 (1906), pp. 4-5; FERNÁNDEZ VILLALBA, José Isidro, *Mondoñedo, regreso al pasado. Recopilación de artículos publicados en diversos medios de comunicación por Don Eduardo Lence-Santar y Guitián*, T. I, Mondoñedo, Museo Catedralicio y Diocesano de Mondoñedo, 1999, pp. 20-21, 179-180.

nuscrita corrobora que se concluyó la obra. Dichos tajamares los coronan sendos pináculos rematados en bola. Estos son los únicos originales de todo el conjunto, pues los cuatro restantes que aparecen en la entrada y salida del puente se hicieron en el siglo XX. Ello lo denota su morfología y lo confirman las fotografías de dicha centuria. No se puede descartar la posibilidad de que el puente construido por fray Lorenzo de Santa Teresa contase con tres arcos. Y es que en 1788 y en 1798 los maestros de obras locales Juan de la Barrera y Alonso Carballeda inspeccionaron su estado después de que el río hubiera desbordado. En ambas ocasiones manifestaron que tenía tres arcos. También dijeron que en 1786 el obispo Francisco Cuadrillero y Mota había pagado de su peculio la construcción de un puente de cantería de un solo arco en dicho barrio⁵⁷. Es posible que este cruzase el Rego de Cesuras o riachuelo de Pelourín. Por último, en 1799 el arquitecto académico Miguel Ángel de Uría reconoció el estado de ciertos edificios públicos de la ciudad. Entre ellos el del puente objeto de estudio. Se centró en sus cimientos, pero no tenemos constancia de que a raíz de su visita se hiciese en la urbe alguna de las reformas que planteó, valoradas por cierto en 32 250 reales⁵⁸.

4. EL PUENTE DE VILOALLE

El puente de Viloalle se ubica en la parroquia mindoniense de Santa María de Viloalle, a 5 km del núcleo urbano de Mondoñedo (Fig. 8). Durante la Edad Moderna su cuidado fue competencia del Ayuntamiento mindoniense. Dada la importancia de su emplazamiento, su superior tamaño respecto a los puentes de la capital, y el mayor caudal del río Masma que lo atraviesa, supuso siempre una gran preocupación para el Consistorio, pues su atención requería de un notable gasto que constreñía a unas arcas municipales de por sí maltrechas. Por él transcurría el Camino Real que se dirigía desde Mondoñedo hacia lo que en tiempos modernos se conocía como el Valle de Oro, así como a la villa costera de Viveiro y a otras localidades “marinas circunbeñinas”⁵⁹. Constituía en definitiva un paso de primerísima importancia en una de las arterias más transitadas de toda la Mariña Lucense, que unía la ciudad episcopal con buena parte del litoral Cantábrico circunscrito a su

57 AMM, Carp. 831, s.f. En un texto panegírico que le dedicó el canónigo magistral de Mondoñedo a este obispo, se reseña que el prelado había contribuido generosamente a la composición de caminos públicos y calzadas; y también a la construcción de puentes, sin especificarse nada más acerca de esta cuestión, LÓPEZ DE LA FUENTE, José, *Elogio funebre del Il.^{mo} Señor D. Francisco Cuadrillero Mota, del Consejo de S.M., Obispo, y Señor de la Ciudad, y Obispado de Mondoñedo*, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1797, p. 33.

58 AMM, Carp. 955, Libro de Actas (1797-1800), 1799, s.f. y acta municipal del 10 de diciembre de 1800, s.f.

59 Esta transcripción relativa al puente ha sido tomada de ARG, Real Audiencia, leg. 475-88, f. 4v.



Fig. 8. *Puente de Viloalle*. H. 1546-1594. Reedificado parcialmente en los siglos XVII y XVIII. Mondoñedo (Lugo). [Fotografía del autor]

provincia. La primera noticia que conocemos del puente data de 1546. Por aquel entonces, a diferencia de los de la capital diocesana, estaba construido en piedra. Pero tenía un gran defecto, y es que carecía de la altura suficiente como para soportar ciertas riadas, de ahí que en ocasiones acabase cubierto por las aguas⁶⁰. Esta referencia, sumada a las múltiples noticias de los siglos XVII y XVIII que se conservan sobre el mismo y que presentaremos en los siguientes párrafos, nos lleva a concluir que el actual puente de Viloalle hubo de construirse entre 1546-1594, y que a partir de entonces solo se habrían operado en él distintos arreglos a fin de garantizar su sostenibilidad.

En los albores del siglo XVII sufrió una remodelación parcial aunque de cierta importancia. El 2 de octubre de 1601 el Ayuntamiento aprobó que en los días de mercado y fiesta se pregonase si algún oficial de cantería quería tomar a su cargo el arreglo del mismo, que se remataría en la inmediata festividad de San Lucas en quien lo pusiese en menor cuantía. Quizá la falta de caudales por parte del Concejo o el hecho de que nadie acudiese a interesarse por la obra –suceso que ocurría con cierta frecuencia–, provocaron que esta se pospusiese hasta el verano de 1602. Entonces, gracias a una Real Provisión, el Ayuntamiento dispuso de 100 ducados que podría emplear tanto

60 FERNÁNDEZ PACIOS, Juan Ramón, *Hospitalidade e peregrinación...*, pp. 288, 293.

en su reparo como en el de la Fuente Vieja, esto es, el único surtidor monumental con que contaba la ciudad⁶¹. La restauración del “puente de piedra” la proyectó y dirigió el citado Francisco de Castañeda, un maestro cantero procedente de Trasmiera muy activo entonces en la provincia de Mondoñedo. En mayo de 1603 el Consistorio trató con él la redacción de las condiciones de la obra, y al mes siguiente acordó abrir las subsiguientes pujas⁶². De todos modos hubo que esperar a mayo de 1604 para que Castañeda recibiese los primeros pagos concernientes al acarreo de materiales. A su transporte contribuyeron los feligreses de Viloalle, una regla generalizada en este tipo de obras, como también el que se iniciasen en los meses en que finalizaba la primavera y daba comienzo el verano, pues la climatología facilitaba que el avance de las mismas resultase más llevadero y eficaz. En marzo de 1605 ya debía estar terminado el “edefyçio de la dicha puente”, y tan solo quedaba por finiquitar el pago concertado con Castañeda, quien, recordemos, en 1604 también había dirigido y/o tasado la reparación del puente de San Lázaro⁶³.

Nada más volvemos a saber del de Viloalle hasta 1635, año en que Mondoñedo sufrió una fuerte inundación. En el mes de abril, el Ayuntamiento, el obispo, y el oidor real, comprobaron el estado en que habían quedado los tres principales puentes públicos de la urbe, cuya inoperancia perjudicaba con “gran dano” y “poco comerçio” a la misma. El Consistorio decidió acudir a la Real Audiencia y al Real Consejo para solicitar provisiones con que financiar su restauración. Pidió 3000 ducados pero recibió 150, es decir, tan solo la vigésima parte de lo demandado⁶⁴. Dicha cantidad se depositó íntegramente en el arreglo del puente de Viloalle, licitado mediante cédulas dispuestas en villas y ciudades como Viveiro, Ribadeo o Lugo. Las cláusulas de esta reparación las redactó el arquitecto cántabro Diego Ibáñez Pacheco entre mayo y junio de 1635; y el 9 de julio se le remataron a Pedro de Palacios

61 AMM, Carp. 923, Libro de Actas (1595-1608), ff. 175r., 196r., 198r.; AMM, Carp. 1625, s.f. Acerca de la Fuente Vieja véase GÓMEZ DARRIBA, Javier, *La ciudad de Mondoñedo...*, pp. 461-469.

62 AMM, Carp. 923, Libro de Actas (1595-1608), ff. 221r., 223v.

63 AMM, Carp. 923, Libro de Actas (1595-1608), ff. 248r.-249r., 270r. En relación a los repartimientos fruto de la obra de este puente, se conserva la relación de lo recaudado en alguna de las parroquias de la diócesis a inicios de 1605, AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Pedro de Saavedra y Cordido, leg. 7044-1, ff. 9r.-10v.

64 AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Alonso de Castro Estua y Labrada, leg. 1797-9, f. 103r. Gran parte de esta información se extrae de las reuniones consistoriales del 28 y 29 de abril de 1635, así como de la del 4 de agosto de dicho año, AMM, Carp. 925, Libro de Actas (1633-1636), ff. 206v.-207v., 210r., 225r.-225v. Acerca de la Real Provisión que obligaba a hacer repartimientos en los partidos de la provincia mindoniense véase AMM, Carp. 1625, s.f. Ya en abril de 1634 el Cabildo catedralicio había tratado acerca de los puentes derruidos en la ciudad para que la Real Audiencia permitiese configurar un arbitrio a lo largo y ancho de la diócesis, Archivo de la Catedral de Mondoñedo [en adelante, ACM], Actas Capitulares, vol. 11, f. 160r.

en los 150 ducados sobredichos. Este maestro cantero, vecino precisamente de Vilوالle, habría de tapar con grandes sillares toda la luz del primer arco según se viene de Mondoñedo. Lo haría de forma provisional, a fin de que la caudalosa corriente del agua no le impidiese acometer la reparación propiamente dicha, que tendría lugar en el pilar que dividía dicho arco del segundo, así como en su correspondiente tajamar. Estas partes las tendría que deshacer y asentar de nuevo. Eliminaría además los árboles nacidos en los “cortamares”, así como las raíces de las hiedras que revestían la cantería del edificio. También lo pavimentaría con losas y aumentaría el tamaño de la calzada hacia Mondoñedo, empedrándola con guijarros. Tendría que tener todo listo como muy tarde para noviembre, enmendando antes que nada el mencionado pilar por la urgencia que entrañaba⁶⁵.

Lo cierto es que Diego Ibáñez Pacheco se convirtió en un especialista en la construcción y reparación de puentes, de ahí que se le contratasen tantos, y que, por no dar abasto con todos, los subcontratase a otros arquitectos y maestros canteros. En 1631 le traspasó a Miguel Arias da Barreira la mitad de la reedificación del de Galiñeiros, que aún hoy comunica las feligresías de San Pedro de Arxemil y San Miguel de Pedrafita (O Corgo, Lugo), mientras que la otra mitad se la asignó a Domingo Vázquez, un maestro de cantería vecindado en Villafranca del Bierzo. En 1649 Ibáñez Pacheco también asumió la reparación del puente de Neira de Rei (Baralla, Lugo), o el de Portomarín, y asimismo se repartió su edificación con otros maestros, entre los cuales se hallaban el propio Miguel Arias, Antonio Rodríguez Maseda o Francisco López Rosillo⁶⁶. Por su parte, Pedro de Palacios también debió especializarse en este tipo de obras, pues así lo acredita el currículum que le conocemos, y el hecho de que en 1645 los vecinos de las feligresías de Conforto, Vilameá y Vilaoudriz (A Pontoneva, Lugo), le reclamasen en calidad de “maestro y sobrestante de obras y puentes”.

65 AMM, Carp. 1625, s.f.; AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Alonso de Castro Estua y Labrada, leg. 1797-9, ff. 101r.-106r.

66 PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas...*, pp. 44, 295; FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo, “Aproximación a la figura del arquitecto clasicista Miguel Arias da Barreira (1631-1650)”, en FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo; GONZÁLEZ LOPO, Domingo Luis y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Enrique (eds.), *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, T. II, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, p. 61; FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo, *La arquitectura en tiempos...*, pp. 259, 933, 937-938; GOY DÍZ, Ana, “La actividad de un maestro cántabro...”, p. 227; GOY DÍZ, Ana, “La transformación de los templos medievales en la época moderna: el caso de la iglesia de los franciscanos de Lugo, hoy parroquia de San Pedro”, en CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita, y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Carla (coords.), *Opus Monasticorum IX. Universos en Orden. Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano*, vol. 1, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016, p. 549; HERVELLA VÁZQUEZ, José, “Reparación de varios puentes de Lugo en el siglo XVII”, *Lucensia*, 21/43 (2011), pp. 309-313.

Querían que acudiese al río Eo a ver el deficiente estado en que se hallaba el Puente Nuevo y sus cuatro pilares, dado que en los últimos años había sufrido todo tipo de reparos inútiles, entre ellos los del cantero mindonien- se Juan Rodríguez⁶⁷.

Pese a su experiencia en este tipo de obras, Palacios no salió bien parado en la de Viloalle, pues el 7 de octubre de 1641 el Ayuntamiento se concertó con él para que reedificase el pilar que precisamente había reparado “seis o siete años” antes. Dicho “estriuo” se hallaba entonces “desmoronado” y con riesgo de arruinarse aún más con las “crecientes del agua en el invierno”, lo que motivó que el Consistorio estableciese con él un pleito por entender que la obra “hauia quedado falssa y no se auia echo conforme a las condiciones contenidas en la escritura del concierto”. Para asegurarse de ello, el Concejo había llamado a otros maestros a fin de que examinasen el estado del puente, pero como respondieron “indecissamente” prefirió convenirse nuevamente con Palacios en su arreglo. El maestro cobraría 20 ducados. Pondría la cante- ría a su costa y habría de terminarlo en el presente mes de octubre⁶⁸.

Pero ni por esas se consiguió dar la debida firmeza al pilar. El 1 de oc- tubre de 1653 el Ayuntamiento ordenó arreglarlo dada la proximidad del invierno. Veinte días más tarde algunos regidores comprobaron su estado junto con Antonio Rodríguez Maseda. Este les indicó que convenía restau- rarlo cuando la corriente del río bajase con menor fuerza que en aquel otoño. Mientras tanto, como medida cautelar, debía retirarse parte de la arena que lo circundaba para que el caudal atravesase los arcos con mayor fluidez⁶⁹. A finales de junio del año siguiente el Concejo hizo llamar a oficiales para que reparasen “por ahora” un “guardamar” que se había “desmoronado”⁷⁰. Y finalmente el 3 de julio de 1654 compareció en el Consistorio el maestro cantero Pedro Díaz de Noriega, vecino de San Vicente de la Barquera, con quien se trató remediar dicho tajamar y el “agujero que esta en el pie del pilar de dicha puente”. El cántabro se comprometió a tener todo acabado para el inmediato 15 de agosto a cambio de 350 reales⁷¹. El día 31 el Concejo

67 El maestro aclaró que el problema derivaba del lugar donde radicaba, nada adecuado para la situación de un puente dado el caudal y la fuerte corriente. Convenía hacerlo en otro sito, aunque cerca del actual; ARG, Real Audiencia, leg. 15106, s.f.

68 AMM, Carp. 927, Libro de Actas (1641-1650), s.f.

69 AMM, Carp. 928, Libro de Actas (1651-1655), 1653, ff. 73v.-74r., 90v.-91r.

70 AMM, Carp. 928, Libro de Actas (1651-1655), 1654, ff. 87v.-88r.

71 AMM, Carp. 928, Libro de Actas (1651-1655), 1654, ff. 89v.-90r., 92v. El 14 de agosto se le entregaron 100 reales correspondientes al presupuesto acordado, y el 28 del mismo mes se le abonaron otros 250 que le debían, AMM, Carp. 928, Libro de Actas (1651-1655), 1654, ff. 109r., 117r. En dicha década Pedro Díaz de Noriega trabajó a las órdenes de Antonio Rodríguez Maseda y de Diego Ibáñez Pacheco en la construcción del primitivo convento de la Encarna-

acudió a comprobar el estado en que había quedado, y lo halló bien salvo por “algunos oyos”, los cuales convendría subsanar antes de que se hundiesen más. También creyó conveniente reparar su segundo tajamar⁷².

En junio de 1657 la corporación municipal volvió a tratar la necesidad de mejorar el puente porque una de las bóvedas goteaba el agua que caía sobre su paso⁷³. Poco tiempo después, el 1 octubre de 1659, se especificó que el caudal había provocado ciertas aperturas en los arcos. Así que aprobaron visitarlo en compañía de un maestro de cantería que se encargase de recomponerlo. Este debió ser Alonso Gutiérrez, pues pasados dos días se advirtió que también era menester enmendar el “poyal” de la entrada que se hallaba “caydo casi del todo”, y se ajustó con él la reforma en 300 reales⁷⁴. Dos décadas más tarde, en julio de 1679, el alcalde mayor manifestó que el puente debía restaurarse de nuevo⁷⁵. Justo cinco años después el Ayuntamiento acordó mejorar su calzada⁷⁶. Y el 18 de septiembre de 1686 determinó llamar a Antonio Rodríguez Maseda para que examinase su estado y se ajustasen con él los reparos que precisaba⁷⁷. Pasados tres meses Antonio hizo testamento. Declaró que el Concejo le debía 500 reales de las obras que dirigía en el puente, y que en consecuencia estaba adeudando ciertas partidas a los oficiales que le asistían⁷⁸.

En julio de 1699 el Consistorio volvió a expresar que el puente necesitaba de una restauración. Entre septiembre y octubre de aquel año se enmendó por enésima vez la parte inferior de su primer arco según se viene de Mondoñedo. En esta ocasión el arreglo lo llevó a cabo el maestro local Miguel Rico de Sacido, quien había hecho postura de la obra en 460 reales, 25 más

ción en Mondoñedo, GÓMEZ DARRIBA, Javier, “‘Reconstruyendo’ una ruina del siglo XVII. El desaparecido convento de la Encarnación de Mondoñedo”, *Sémata*, 31 (2019), pp. 257-258, <https://doi.org/10.15304/s.31.5994>

72 AMM, Carp. 928, Libro de Actas (1651-1655), 1654, ff. 117v.-118r.

73 AMM, Carp. 929, Libro de Actas (1656-1660), 1657, ff. 61v.-62r.

74 AMM, Carp. 929, Libro de Actas (1656-1660), 1659, ff. 87v.-89r. Alonso Gutiérrez había vivido en 1654-1655 entre Asturias y Cantabria, GÓMEZ DARRIBA, Javier, “‘Reconstruyendo’ una ruina...”, p. 258,

75 AMM, Carp. 933, Libro de Actas (1676-1680), 1679, ff. 49v.-50r.

76 AMM, Carp. 934, Libro de Actas (1681-1685), acta municipal del 10 de julio de 1684, s.f.

77 AMM, Carp. 935, Libro de Actas (1686-1690), 1686, s.f.

78 Estos eran: Juan de Orense, Juan Ledo, Pedro García Barriga, Estevo Rodríguez –que por cierto era casero del propio Rodríguez Maseda–, Antonio Ledo, Alonso Carreiras –que pudo ser el mismo que estuvo presente como testigo en la firma de dicho testamento–, Luis Davila de Viloalle, y, seguramente, Juan do Moíño, cuya decena de “cubilotes de cal” que le faltaban por pagar debieron destinarse para dicha obra; AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Luis Fernández Salgado, leg. 8269-11, ff. 45v., 48r. (segunda foliación). Documento citado por FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo, *La arquitectura en tiempos...*, p. 980.

que los licitados por su colega Esteban González. Ahora bien, Miguel aseguró que su remedio tendría una durabilidad de unos 10 años⁷⁹. Curiosamente, el 28 de diciembre de 1702, el Concejo lo inspeccionó junto con el maestro Alonso Rico, padre de Miguel, y este dictaminó que ya entonces amenazaba ruina⁸⁰. La mala praxis de su hijo aquí precedió a la ya analizada en el puente de San Lázaro en 1710.

En agosto de 1744 el arquitecto José Martínez Celis efectuó un análisis pericial a petición del Ayuntamiento. Por aquel entonces el puente presentaba un aspecto desastroso. A este vecino de Vilanova de Lourenzá lo tenían en Mondoñedo por “el mejor maestro de fabrica de puentes y otras ôbras de arquitetura de piedra que ay en esta probinzia”. Ignoramos si dicho personaje era el José Martínez que solía firmar como Celiz o Zeliz y que por aquel entonces tendría 64 años; o si, en realidad, era su hijo homónimo, que desde mediados de siglo comenzó a trabajar en la ciudad de A Coruña y su entorno⁸¹. Fuese quien fuese, el arquitecto tasó la restauración en 4500 reales de vellón. El Consistorio ordenó acometerla en lo que quedaba de agosto y el inmediato mes de septiembre, pues era la época del año en que corría menos agua, y le encomendó al procurador general que buscase artífices que quisiesen llevarla a cabo⁸². Pero esta no se hizo entonces⁸³. Con lo cual, en otoño de 1749 el arquitecto José Vidal reconoció nuevamente su estado. Este personaje se había trasladado desde A Coruña a instancias del intendente general del Reino de Galicia para comprobar la situación de diversos puentes, caminos y pasos de la provincia de Mondoñedo. Declaró que el de Viloalle contaba con tres arcos y que su estado era bueno a excepción de los “cortamares y estriuos que estan ârruinados”. Manifestó también que era muy necesario reedificarlos lo antes posible y que su coste rondaría los 2500 reales. En todo caso lejos de los 6000 que valdría hacerlo *ex novo* en caso de que se arruinase por completo⁸⁴. Aun así no debió repararse en aquel tiempo, pues en marzo de 1756 el Ayuntamiento advirtió que podría venirse abajo tras un nuevo reconocimiento hecho en esta ocasión por el maestro Pedro Estévez y Barros. Justo un año después se remató su arreglo en Esteban Fernández Villanue-

79 AMM, Carp. 937, Libro de Actas (1696-1700), 1699, ff. 53r.-54v., 62v., 64r., 73v.-74r.

80 En mayo de 1703 se le librarón 15 reales a cuenta de lo que había trabajado en dicho puente; AMM, Carp. 938, Libro de Actas (1701-1703), 1702 y 1703, s.f.

81 Sobre ambos personajes véase GÓMEZ DARRIBA, Javier, *La ciudad de Mondoñedo...*, pp. 52-61.

82 AMM, Carp. 947, Libro de Actas (1741-1745), 1744, s.f.

83 A mediados de julio de 1746 todavía no se había arreglado el puente; AMM, Carp. 948, Libro de Actas (1746-1750), 1746, s.f.

84 El expediente de este perito se halla a continuación del acta municipal del 11 de octubre de 1748; AMM, Carp. 948, Libro de Actas (1746-1750), s.f.

va por 3000 reales, quien ya tenía la obra finalizada en junio⁸⁵. Ahora bien, dicho maestro no intervino en el arco mayor, que a inicios de 1761 presentaba tales daños que, de no enmendarse con prontitud, pondrían en riesgo la estructura del edificio hasta el extremo de desmoronarse. Al menos esta fue la sentencia que dieron los maestros Bartolomé Ramos y José Carballeda, a quienes se les contrató su composición por tan solo 400 reales⁸⁶. Precisamente el propio Carballeda intervino por el doble en una de las cepas de dicho arco en septiembre de 1763, la cual se había deteriorado por culpa de las últimas riadas⁸⁷. Apenas transcurridos dos años y a decir del maestro Fausto García, el arco menor que se encaminaba hacia Mondoñedo presentaba un grave riesgo de venirse abajo. Sus colegas Pedro Estévez y Barros y Luis Fernández Bouso presupuestaron su arreglo en 2300 reales, y la obra se remató en el maestro José Ramos por 1900⁸⁸.

Las obras acometidas entonces en el puente de Viloalle no han de confundirse con la subasta del puente de A Recadieira, ganada por Bartolomé Ramos el 29 de junio de 1764. Esta estructura se inscribía entonces en términos de la parroquia de Santa María de Viloalle –hoy lo hace en la de Nosa Señora de Os Remedios–, y lo contrató Ramos por 6700 reales luego de bajar en 300 la postura inicial de Pedro Estévez. Se hizo de un único arco. Su diseño pudo deberse al ingeniero militar Martín Gabriel. De ser así, lo habría proyectado en el verano de 1762 a raíz de una fortísima inundación que sufrió Mondoñedo en el año anterior. Fuese o no el tracista, la idea de llevarlo a cabo, así como la de arreglar uno de los tajamares de su homólogo del Pasatiempo, o la de realizar las obras del camino de Lindín, sí se debieron a dicho ingeniero. Todas estas actuaciones se las adjudicó el citado Bartolomé, quien bajo su mando contó con una nutrida compañía de oficiales avecindados en el curato de Mondoñedo, caso de Nicolás Polo, Salvador de Otero, Fausto García, José y Juan Antonio Ramos, Luis Fernández Bouso, Juan Albariño o Juan Prieto. Deberían concluir la flamante pasarela para octubre de 1764⁸⁹.

De todo lo dicho hasta ahora se desprende que el puente de Viloalle experimentó numerosas reformas a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Fundamentalmente en su primer pilar si se viene de Mondoñedo y en los taja-

85 La mención a Pedro Estévez en su labor de perito aparece en un acuerdo municipal no correspondiente a marzo de 1756, sino al 28 de enero de 1757; AMM, Carp. 950, Libro de Actas (1756-1760), 1756, 1757, s.f.; ACM, Actas Capitulares, vol. 20, f. 40v. (b).

86 AMM, Carp. 951, Libro de Actas (1761-1770), 1761, ff. 12r.-12v., 14v.-15r., 22r.

87 También pujaron por esta obra Pedro Estévez y Barros y Pedro de Santos; AMM, Carp. 951, Libro de Actas (1761-1770), 1763, ff. 49r., 53r.; AMM, Carp. 2317, s.f.

88 El 28 de noviembre de 1765 estaba terminada. Así lo reconoció el maestro de obras municipal José Carballeda; AMM, Carp. 951, Libro de Actas (1761-1770), 1765, ff. 51r.-52v., 55v.-57r.

89 Para las obras de Lindín contaban con un presupuesto de 8000 reales; AMM, Carp. 2317, s.f.

mares adyacentes a este. Tantas intervenciones justifican que su trazado no sea axialmente rectilíneo, sino sinuoso de principio a fin. A dichas composiciones también se debe el desigual formato de los arcos. El hecho de que en 1546 un cantero asegurase que la rasante del puente quedaba sumergida bajo las aguas cada vez que se producía una avenida, sumado a que no hemos hallado ninguna noticia acerca de una reedificación total del mismo, sino simplemente arreglos de mayor o menor importancia; y por último a que el arco central y el de salida, pese a sus reformas, tienden a un ligero apuntamiento, nos induce a pensar que pudo haberse construido *ex novo* en una fecha incierta pero concerniente a los años 1546-1594. A partir de ahí es posible que se efectuasen las continuas reparaciones documentadas. Su calzada mide aproximadamente unos 80 m de largo y el edificio se compone de grandes sillares graníticos. Los pretiles son más recientes, aunque por lo general no tanto como los añadidos en 2017, bien diferenciables porque su tono contrasta con la pátina adquirida por el resto de la obra con el transcurso de los años. El segundo pilar apenas conserva nada de sus tajamares. Todo lo contrario sucede con el primero, pues lo flanquean a ambos lados. El gran tamaño que presentan denota que su principal función fue la de servir de estribo al propio pilar. No en vano este constituyó durante toda la Época Moderna la zona más frágil e intervenida del edificio.

5. LA PONTE NOVA DE CASTRO DE OURO

Este puente se halla a 17 km del núcleo urbano de Mondoñedo, en la parroquia de San Salvador do Castro de Ouro, perteneciente en la actualidad al municipio lucense de Alfoz (Fig. 9). La documentación de los siglos XVII y XVIII se refiere a él como puente del “Valle de Oro”, “Castrodoiro” o “Castrodouro”. Sorteaba el cauce del río Ouro y se inscribía en el Camino Real que unía la capital mindoniense con la villa de Viveiro. En la actualidad se ubica a escasos metros de su emplazamiento original, pues hacia 1989-1990 fue desmontado para hacer uno acorde al tráfico de la carretera LU-160. Al parecer, en su nueva disposición se mudaron de sitio los antiguos tajamares y se perdió parte de un rótulo inscrito en él, del cual solo se conserva un trozo que apenas resulta legible. En cualquier caso, estos epígrafes solían aludir al corregidor, oidor o intendente bajo cuya responsabilidad se ejecutaba su construcción o reforma, e incluso podían referirse a otro personaje que hubiese promovido o financiado esta. En el caso que nos ocupa, las pocas letras descifrables de la segunda línea parecen mencionar al arcediano “LOP”. De ser así estaríamos ante una reseña al canónigo Lope de Salazar y Saavedra, que patrocinó su reedificación en la segunda década del siglo XVIII⁹⁰.

90 A la lectura de dicha inscripción y a la aportación de datos referentes al traslado del

Este edificio resultó una histórica preocupación para la ciudad de Mondoñedo, que siempre invirtió en él a fin de que ostentase la mayor firmeza posible para facilitar el tránsito de personas, monturas y mercancías por el Camino Real. El continuo tráfico que pasaba por el mismo y las frecuentes crecidas del Ouro ocasionaron todo tipo de desperfectos, que fueron subsanados en distintas ocasiones gracias al patrocinio de renombrados personajes mindonienses, materializando dichas reformas arquitectos y aparejadores instalados en la capital. Una primera muestra de ello se produjo el 31 de mayo de 1615. Por aquel entonces el maestro cántabro Pedro de Morlote, residente en Mondoñedo, compareció en Viveiro para escriturar la reedificación de “la puente nueva del Castrodoro”, luego de que el corregidor Villadiego de Montoya se la hubiese rematado en 800 ducados. El trasmerano tendría que deshacer parte de la vieja estructura, caso por ejemplo del arco mayor, para a continuación levantarla de nuevo. De la escritura notarial se desprende que el puente precedente ya contaba con tres arcos, siendo uno mucho más pequeño que los demás⁹¹. Con lo cual, como ocurría con el de Viloalle, puede que su fábrica primitiva fuese del siglo XVI. Sea como fuere, se desmoronó hacia 1613-1614, y la reforma de Morlote no debió de resultar del todo satisfactoria, pues hacia 1620 una crecida del río dañó uno de sus arcos y a partir de entonces se puso en marcha un repartimiento para financiar su arreglo⁹². En 1658 el Ayuntamiento mindoniense mostró inquietud por el estado de la infraestructura, pues se declaró sabedor de que lo estaba reparando un vecino vivariense y no precisamente de forma eficaz⁹³.

Finalmente, el 4 de agosto de 1716, el maestro José Antonio Ferrón, vecino de Pontedeume (A Coruña) pero residente en la ciudad de Mondoñedo, en la cual se hallaba dirigiendo las obras de la iglesia conventual de la Encarnación y de la fachada del santuario de Los Remedios, ajustó la reedificación del puente con Domingo Pardo y Luaces, procurador general de la ciudad y de la provincia mindoniense. La financiación del mismo corrió mayoritariamente a cargo de un destacado miembro del Cabildo de Mondoñedo, el difunto arcediano de Trasancos don Lope de Salazar y Saavedra, quien había dejado 700 ducados a su heredero y sobrino, el también prebendado Juan

puente ha contribuido el historiador del arte Roberto Reigosa Méndez, a quien agradecemos su ayuda.

91 Actuaron como fiadores de Morlote Diego Pérez de Larrasa y Fernando de Castro; AHPL, Protocolos Notariales, Viveiro, Jácome Núñez de Castrillón, leg. 3884-1, ff. 143r.-146r.; PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas...*, p. 397; CANOURA QUINTANA, Andrés, *Alfoz y Valadouro...*, p. 109.

92 VELA SANTAMARÍA, Francisco Javier, “El obispado de Mondoñedo en el tránsito del siglo XVI al XVII. Evolución de su población”, *Liceo Franciscano*, 213 (2019), p. 275.

93 AMM, Carp. 929, Libro de Actas (1656-1660), 1658, f. 40v.



Fig. 9. *Ponte Nova de Castro de Ouro*. Siglo XVI. Reedificado en 1615 por Pedro de Morlote y en 1716 por José Antonio Ferrón. Recolocado en su nuevo emplazamiento hacia 1989-1990. Alfoz (Lugo). [Fotografía del autor]

de Torres Bracamonte, para que este se los entregase a dicho procurador y rehiciese con ellos el puente. El concierto establecido con Ferrón dictaminaba que la obra principiaría a inicios de septiembre de 1716 y se acabaría a fines de noviembre, siempre y cuando la climatología fuese favorable. El maestro eumés demolería la vieja fábrica de tres arcos y la reconstruiría desde los cimientos en base a una planta firmada por él. Ahora bien, el flamante edificio mantendría las mismas dimensiones del viejo, incluso en lo tocante a los arcos de cantería. Con lo cual, continuaría habiendo dos arcos mayores y uno menor, o lo que es lo mismo, su fisonomía no habría de cambiar demasiado. También presentaría “cortamares” del lado que recibiese el agua, y estribos profundos por el flanco contrario. En ambas entradas tendría pretils de cantería y “desaogaderos”; y su calzada pétreo se desnivelaría para expeler con eficacia el agua que pudiese acumularse en su paso. Dicho de otra forma, contaría con la característica rasante alomada. En la parte superior del pretil se colocaría un letrero que reseñase la caridad con que lo había financiado Lope de Salazar, y sobre el mismo una cruz de piedra. A Ferrón le pondrían a pie de obra algunos materiales, tales como la cal, la madera para las cimbras, o la piedra aprovechable de la demolición del viejo puente. Cobraría 8400 reales de vellón por erigirlo, de los cuales, como dijimos, 7700 provendrían

de la donación del arcediano. Pasados nueve días de la firma de la escritura, Ferrón se personó ante el procurador general para dar las debidas fianzas. El maestro cobró 400 reales por haber realizado el diseño y las condiciones de la obra, y asimismo por el viaje que había efectuado para reconocer *in situ* el lugar donde se ejecutaría. Aprovechó el encuentro con el procurador para asegurarle que, de hacerlo él solo, no podría terminarlo en el plazo estimado. Por este motivo se le aceptó que lo acompañasen como aparejadores otros dos maestros avecindados en Mondoñedo: Martín Fernández de Feal y Jacinto Darriba⁹⁴.

En 1757, esto es, pasados cuarenta años de la construcción del puente, el Padre Sarmiento, entonces residente en el monasterio madrileño de San Martín, reseñó una anécdota que le había sucedido a un monje benedictino de dicho cenobio, en la que, a tenor de lo descrito, se alude al referido puente:

“al pasar por un puente en el Obispado de Mondoñedo en compañía de unos paysanos, advirtió que estos se paraban rezar con especial devocion. Preguntóles la causa, y le dixerón que rezaban por el alma de un Canónigo de Mondoñedo, que habia mandado fabricar su costa aquel Puente, en un sitio donde antes por falta de él habian sucedido mil desgracias; y que el mismo Canónigo se habia hallado allí en un fuerte peligro”⁹⁵.

Nada volvemos a saber del puente hasta el 27 de julio de 1789. Entonces el maestro Ignacio Estévez, que contemporáneamente se hallaba dirigiendo las obras del crucero de la catedral de Mondoñedo, llevó a cabo un examen pericial del mismo. Manifestó que su cuerpo alto y sus tres arcos eran de pizarra, siendo solo de cantería la parte inferior. Esto significa que hubo de modificarse *a posteriori* de la obra de Ferrón, pues a él le habían contratado la

94 AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Antonio Fernández de Parga, leg. 6856-4, ff. 152r.-154r.; AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Agustín de Rega y Peña, leg. 8265-2, ff. 70r.-73r. Esta última escritura confirma que José Antonio Ferrón era “residente al presente y desde algun tiempo a esta parte” en la ciudad de Mondoñedo. Algo lógico dado que allí dirigía las obras de las iglesias sobredichas. El puente debió concluirse más o menos en el plazo determinado. Pero a mediados de abril de 1717 todavía no se había satisfecho la totalidad del pago a los maestros, AMM, Carp. 942, Libro de Actas (1716-1720), 1717, s.f. Como en otoño la situación no tenía visos de mudar, al menos para Martín Fernández de Feal y Jacinto Darriba, el 4 de octubre comparecieron ante escribano para elevar su queja a los procuradores del Reino de Galicia, AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Agustín de Rega y Peña, leg. 8265-3, ff. 122r.-122v. La información que indica que Ferrón ejerció de aparejador en las iglesias mindonienses ha sido tomada de LENCE-SANTAR Y GUITIÁN, Eduardo, *Mondoñedo: El Santuario...*, p. 12; COUSELO BOUZAS, José, *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Compostela, Seminario, 1932, p. 345; GÓMEZ DARRIBA, Javier, *La ciudad de Mondoñedo...*, pp. 262, 328.

95 Biblioteca Nacional de España, Mss/1975, f. 207v.; VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio, *Semanario erudito, que comprehende varias obras ineditas, criticas, morales, instructivas, politicas, historicas, satíricas, y jocosas de nuestros mejores autores antiguos y modernos*, T. XX, Madrid, Blas Román, 1789, p. 135.

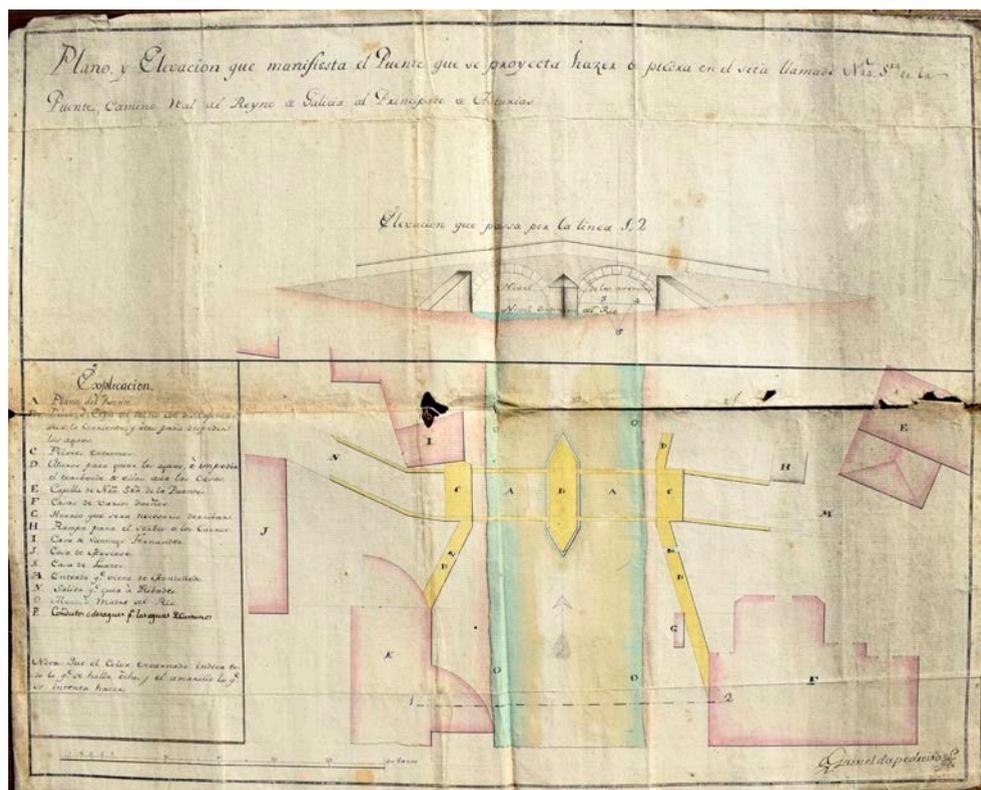


Fig. 10. Plano del puente de A Ponte de Arante. Gabriel da Pedreira. 1791-1792. Ribadeo (Lugo), AMM, Carp. 2250-5, s.f. [Fotografía del autor]

ejecución de las arquerías y su dovelaje en sillares de cantería. Esto mismo lo confirmó el maestro de Tabeirós al expresar que los arcos “fueron renovados dos de ellos en lo antiguo”. Por lo demás, aunque no se conserva parte del folio que alude a sus “cortamares”, parece que ya entonces, como en la actualidad, estos se hallaban en el lado opuesto al curso del río, cuando Ferrón se había comprometido a hacer todo lo contrario. Estévez también pudo comprobar cómo la madre o cauce natural se había desplazado por culpa de la acumulación de maleza en los arcos central y menor. Así las cosas, propuso hacer una zanja y un paredón para devolver el agua a su cauce primigenio, e igualmente eliminar la arena y demás detritus que se amontonaban ante los arcos, con el consabido riesgo de tapiarlos, desmoronarlos, o desviar la corriente en caso de que se produjese una avenida extraordinaria. Tasó este y otros arreglos en 30 000 reales, pero ignoramos si se llevaron a cabo entonces⁹⁶. Seguramente no, pues en marzo de 1792 llegó hasta Mondoñedo un

96 AMM, Carp. 1625, s.f. A este reconocimiento ya aludió COUSELO BOUZAS, José, *Galicia Artística...*, p. 286.

Real Acuerdo por el que se mandaba reconocer su estado. En julio de aquel año el arquitecto académico Fernando Domínguez Romay levantó el plano para su arreglo, y en agosto se remató la obra en 3000 reales de vellón en un artífice cuyo nombre desconocemos⁹⁷. Coetáneamente este maestro mayor de las fortificaciones del Reino de Galicia ya había intervenido en el diseño de otro puente de la Mariña Lucense a instancias del capitán general del Reino. Concretamente en el inmediato al santuario de Nosa Señora das Virtudes da Ponte, en la parroquia de San Pedro de Arante (Ribadeo). El diseño del mismo se debía al arquitecto Gabriel da Pedreira, vecino de Vilanova de Lourenzá (Fig. 10). Este personaje había sido elegido en diciembre de 1791 para proyectarlo y sustituir de esta forma al viejo puente de madera. En febrero de 1792 el capitán general devolvió el plano a un regidor de Mondoñedo para que se fijasen las cédulas de remate. Ahora bien, el proyecto de Gabriel traía consigo unas adiciones hechas por Fernando Domínguez Romay⁹⁸. En la actualidad no se conserva la infraestructura dieciochesca.

Volviendo a la Ponte Nova do Castro de Ouro, cabe destacar que su calzada ronda los 50 metros de longitud y que el edificio se compone enteramente de sillares de cantería. Cada uno de sus arcos cuenta con un tamaño particular, no siendo el de mayor luz el central. El más amplio es el primero según se viene de Mondoñedo y presenta un formato apuntado, mientras que los dos restantes son rebajados. El edificio conserva en cada uno de sus extremos sendos “desaogaderos” y junto al de salida se recolocó en el siglo XX el rótulo antes mencionado. Pese a las distintas modificaciones que sufrió a lo largo de la historia, y, sobre todo, a la construcción *ex novo* que vivió a partir de 1716, no podemos olvidar que en aquella fecha se había configurado con el mismo número de arcos que presentaba el anterior, e igualmente cada uno de ellos con las dimensiones que tenían antaño.

97 AMM, Carp. 954, Libro de Actas (1791-1796), actas municipales del 9 y 13 de marzo de 1792, del 22 de agosto de dicho año y del 12 de enero de 1793, s.f.; AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Luis Fernández del Riego, leg. 6281-6, ff. 47r.-47v. Sobre la figura de Fernando Domínguez y Romay véase PÉREZ RODRÍGUEZ, Fernando, “El arquitecto académico Fernando Domínguez y Romay (1751-1818): noticias sobre su vida, formación profesional y títulos”, en FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo; GONZÁLEZ LOPO, Domingo Luis y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Enrique (eds.), *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, T. II, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 81-93.

98 AMM, Carp. 954, Libro de Actas (1791-1796), actas municipales del 11 de diciembre de 1791 y del 29 de febrero de 1792, s.f.; AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Luis Fernández del Riego, leg. 6281-6, f. 9r. Finalmente, hacia abril o incluso antes, la construcción fue adjudicada a Pedro Estévez y Barros en 27 000 reales. Este maestro vecino de Mondoñedo tendría hasta junio de 1793 para llevar a cabo “sus arcos, el pilar del medio, y tajamares de cantería con todo el antepecho del citado puente”, AHPL, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Luis Fernández del Riego, leg. 6281-6, ff. 9r.-10r.

6. LOS PUENTECILLOS Y LA ACEQUIA DEL RÍO DE SIXTO

En el Medievo, el Mondoñedo extramuros contaba con un riachuelo denominado Compín, rebautizado en la modernidad como río de Sixto. Su cauce corría paralelo a la muralla por su lienzo meridional hasta terminar desaguardo en el Valiñadares. Lo cierto es que no dejaba de resultar un foso de la cerca medieval. De hecho, para penetrar en el núcleo intramuros había que salvar su corriente desde la Plazuela de la Fuente Vieja cruzando una gran piedra. Lo mismo sucedía si se quería pasar desde dicha plazuela a una calle conocida como Valada de Reigosa –hoy Rúa Febrero–. Pero mediada la década de 1760 este rudimentario sistema de paso se sustituyó por unos puentecillos de cantería con un solo arco de medio punto⁹⁹. Dichas infraestructuras se hicieron a raíz de una gravísima inundación que sufrió la ciudad en los días 10 y 11 de septiembre de 1761, en la que perecieron seis personas y se dañaron multitud de inmuebles. Tuvieron que pasar años para que el sector meridional de la urbe recuperase el estado en que se hallaba antes del desastre. A ello contribuyó Carlos III otorgando más de 146 000 reales de vellón¹⁰⁰. Como consecuencia de esta catástrofe se trazó un plan general de carácter preventivo que evitase que otro temporal resultase tan dañino. El encargado de diseñarlo fue el teniente coronel Martín Gabriel, un ingeniero del Ejército que en el verano de 1762 acudió hasta Mondoñedo para trazar el “mapa, reconocimiento y calculo” de las obras que habrían de acometerse¹⁰¹. Pero su idea de canalizar el río de Sixto bajo unas bóvedas subterráneas generó discrepancias, y, pasados dos años, el Ayuntamiento le encomendó al arquitecto Pedro Estévez y Barros que delinease un nuevo plano que se habría de enviar al intendente general del Reino de Galicia para que diese su aprobación¹⁰². Estévez y Barros

99 Sobre todas estas cuestiones véase la tesis doctoral de GÓMEZ DARRIBA, Javier, *La ciudad de Mondoñedo...*

100 FLÓREZ, Enrique, *España Sagrada. Theatro Geographico Historico de la Iglesia de España. Origen, divisiones, y límites de todas sus Provincias. Antigüedad, Traslaciones, y estado antiguo y presente de sus Sillas, con varias Disertaciones criticas. Tomo XVIII. De las Iglesias Britoniense, y Dumense, incluidas en la actual de Mondoñedo*, Madrid, Antonio Marín, 1764, pp. 283-284; CAL PARDO, Enrique, *Episcopologio Mindoniense*, Mondoñedo-Ferrol, Estudios Mindonienses, 2003, p. 787; GÓMEZ DARRIBA, Javier, *La ciudad de Mondoñedo...*, pp. 484-485.

101 El plano original firmado el 18 de agosto de 1762 se conserva en el Archivo Municipal de Mondoñedo, pero en un estado deplorable por causa de numerosas roturas y pliegues. Se inserta dentro de un expediente custodiado a su vez en una caja en la que también figura una copia realizada coetáneamente por Cayetano Cruz; AMM, Carp. 2317, s.f. Francisco Javier Novo Sánchez publicó una imagen del plano con la transcripción de su leyenda en VIGO TRASANCOS, Alfredo (dir.), *Galicia y el siglo XVIII. Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo (1701-1800)*, T. I y II, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2011, pp. 656 y 355-356 respectivamente.

102 AMM, Carp. 951, Libro de Actas (1761-1770), 1764, ff. 15r., 17r., 23r.-24r., 26r.-26v., 32r.,

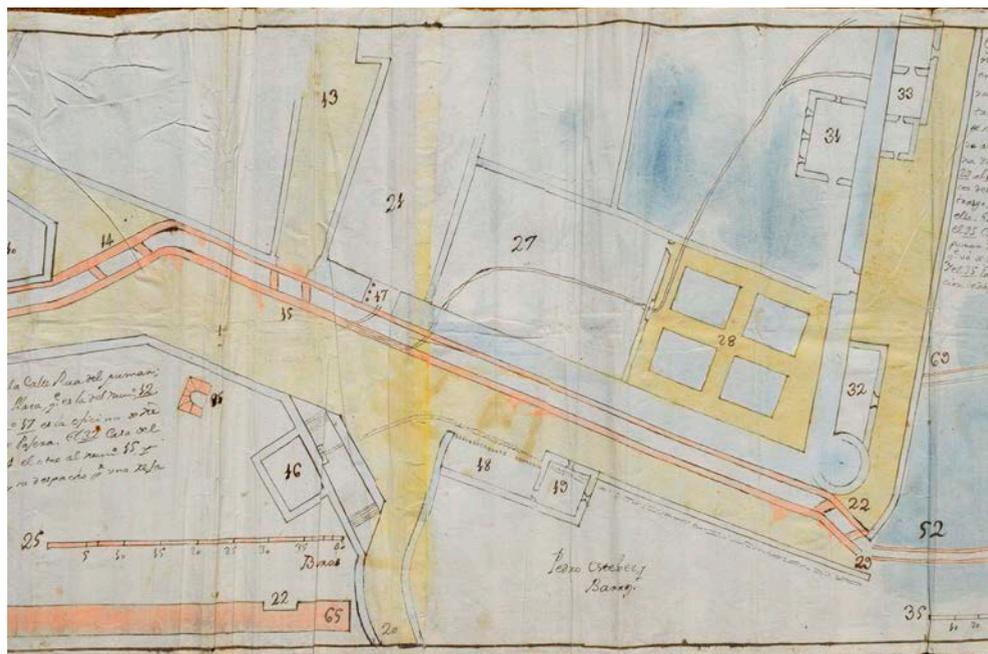


Fig. 11. Plano de Mondoñedo. En tono salmón se aprecia la planta y alzado de la acequia. Los números 14, 15 y 22 corresponden a los puentecillos de cantería ideados para cruzar el río; el 85, ubicado junto a la Fuente Vieja (nº 16), al alzado de dichos puentes.

Pedro Estévez y Barros. 1764-1765. Mondoñedo (Lugo), AMM, Carp. 2317, s.f.

[Fotografía del autor]

efectuó dos mapas idénticos que recibieron la aprobación oficial el 6 de febrero de 1765¹⁰³. Su propuesta se basaba en canalizar el agua del Sixto por medio de una acequia que afluiría en el Rego de Valiñadares (Fig. 11). La cruzarían dos puentecillos de cantería que comunicarían la Plazuela de la Fuente Vieja con la Valada de Reigosa y con una de las puertas de la muralla –conocida como Porta da Fonte–; y un último que se ubicaría junto a un cubo de la muralla denominado Torrillón. De igual manera, los vecinos de la Rúa da Rigueira podrían sortear el caudal del Sixto para llegar a sus casas andando sobre piedras de gran tamaño y escaso espesor. Esta solución no la reflejó en el plano pero sí la planteó. Aún hoy existen ejemplos de este rudimentario sistema de paso en el barrio dos Muíños. Los planteamientos de Pedro Estévez se sacaron a subasta el 21 de abril de 1765. Días antes, él mismo había fijado la postura inicial en 63 000 reales, pero se la adjudicó un grupo de maestros lo-

49v.-50r. y 1765, ff. 6v.-7r., 12v.-13r.; AMM, Carp. 2317, s.f.

103 Se conservan en el AMM, Carp. 2317, s.f. Francisco Javier Novo Sánchez publicó uno de ellos e hizo alusión al otro en VIGO TRASANCOS, Alfredo (dir.), *Galicia y el siglo XVIII...*, T. I y II, pp. 656 y 355-356 respectivamente.

cales después de haber rebajado dicha cifra en 11 000 reales. Estos eran Fausto García, Nicolás Polo, Juan Prieto, Luis Fernández Bouso, José Ramos y Juan Antonio Ramos. Finalmente permitieron que Estévez ejerciese el liderazgo sobre ellos, y se obligaron a terminar las obras en un plazo de 18 meses¹⁰⁴. Estas se alargaron hasta finales de 1767, aunque en mayo de dicho año ya debían estar avanzadas, pues el Ayuntamiento quiso efectuar un reconocimiento de todo lo que Estévez había operado hasta la fecha. Para tal fin nombró a los maestros José Carballeda y José de Silva, pero el propio Estévez alegó que ninguno de los dos podría elaborar un peritaje en condiciones porque ni eran arquitectos ni estaban familiarizados con la comprensión de mapas y planos. De hecho Carballeda ni tan siquiera sabía leer o escribir. De esta forma requirió que sus obras fuesen examinadas por profesionales más duchos en la materia. El Ayuntamiento le aseguró al intendente general del Reino que el único experto por aquellas tierras era un monje benedictino que al presente se hallaba “ynposiblittado”. Aunque no reveló el nombre del religioso, no existe la menor duda de que se trataba de fray Benito de Ponte, maestro de obras del monasterio de San Salvador de Vilanova de Lourenzá, al que el Concejo y la Iglesia mindonienses habían requerido en varias ocasiones desde la década anterior para que elaborase planos y análisis periciales de diversa índole. Terminado el conjunto de estas obras públicas en 1767, el intendente envió a Mondoñedo en mayo del año siguiente al arquitecto Francisco Antonio Zalaeta para que realizase el peritaje debido, y este reconoció que todo se había hecho satisfactoriamente¹⁰⁵. En 1795 la acequia diseñada por Pedro Estévez sufrió desperfectos por causa de una inundación¹⁰⁶. Pronto debió desaparecer bajo un nuevo pavimento, pues en los últimos años del primer tercio del siglo XIX el canal ya estaba cubierto, al menos en las inmediaciones de la Porta da Fonte, que sería demolida en 1834¹⁰⁷. Sea como fuere, hoy se mantiene subterránea, aunque todavía resulta visible el antiguo puente dieciochesco que comunicaba la Plazuela de la Fuente Vieja con la urbe intramuros.

104 AMM, Carp. 951, Libro de Actas (1761-1770), 1765, ff. 35r.-38v., 39v.-43r., 47v.-48v., 1766, ff. 5r.-5v., 8v.-12v.-13r., 45v., 48v., y acta municipal del 14 de marzo de 1767, s.f.; AMM, Carp. 2317, s.f.

105 AMM, Carp. 951, Libro de Actas (1761-1770), 1767, s.f. y 1768, s.f.; AMM, Carp. 2317, s.f. Zalaeta empleó doce días en ir a Mondoñedo, hacer el peritaje y regresar. Cobró 60 reales por jornada, esto es, un total de 720, AMM, Carp. 951, Libro de Actas (1761-1770), acta municipal del 17 de mayo de 1768, s.f. Acerca de la figura de fray Benito de Ponte véase PITA GALÁN, Paula, *Los frailes arquitectos...*, pp. 886-888.

106 Así lo declaró el 27 de mayo Juan de la Barrera, un maestro de obras local y analfabeto; AMM, Carp. 831, s.f.

107 ARG, Real Audiencia, leg. 25469, s.f. Sobre la historia y derribo de dicha puerta véase GÓMEZ DARRIBA, Javier, *La ciudad de Mondoñedo...*, pp. 77-81, 107-108.

7. CONCLUSIONES

Entre los siglos XVI y XVIII la provincia nororiental del Reino de Galicia, la de Mondoñedo, limítrofe con el Principado de Asturias y relativamente cercana a Cantabria, vio cómo se erigían y reconstruían numerosos puentes sobre sus ríos. En el presente trabajo hemos analizado en profundidad algunos de los inscritos en el Camino Real, como el del Pasatiempo; el de San Lázaro; el de Viloalle; o el de Castro de Ouro, y también hemos aportado nuevos datos y documentos gráficos acerca de otros cuya antigua estructura ha desaparecido, caso del de A Recadieira y el de Arante. Para conocer el origen de todos ellos; su primitiva fisionomía y ulteriores reedificaciones; los promotores, tracistas y constructores; así como el método de financiación empleado en sus obras, hemos realizado análisis *in situ* y una profunda investigación en varios archivos, tales como el Municipal de Mondoñedo, el de la Catedral de dicha ciudad, el Histórico Provincial de Lugo y el del Reino de Galicia. Los resultados de la misma ponen de manifiesto que en el fomento de estas infraestructuras públicas participaron instituciones como el Real Consejo, la Real Audiencia, el Ayuntamiento de la capital provincial, así como destacados miembros de la Iglesia mindoniense; y por supuesto los usuarios más asiduos, esto es, aquellos vecinos próximos a los puentes, quienes para llegar a distintas localidades tenían que atravesarlos de manera irremediable. Asimismo, hemos comprobado la evolución de estos edificios a lo largo de los siglos. En este sentido, algunos eran de madera en el siglo XVI pero paulatinamente se convirtieron en estructuras íntegramente pétreas. También hemos dado a conocer la inédita labor que numerosos arquitectos, ingenieros, aparejadores y maestros canteros desempeñaron en su diseño, construcción y reparación. Procedentes indistintamente de Galicia, Asturias y Cantabria, entre todos ellos merecen destacarse Pedro de Morlote, Pedro de Palacios, Diego Ibáñez Pacheco, Antonio Rodríguez Maseda, fray Lorenzo de Santa Teresa y Pedro Estévez y Barros. En definitiva, la metodología empleada en el presente trabajo ha servido para conocer en profundidad algunos de los puentes más señeros del noreste gallego, y, qué duda cabe, resultará útil a todo aquel que quiera hacer lo propio respecto a otros puentes de cualquier región de España.

BIBLIOGRAFÍA

- ADRÁN GOÁS, Carlos, "Abadologio", en PÉREZ LÓPEZ, Segundo Leonardo (coord.), *El Monasterio de la Concepción*, Viveiro, Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo Ferrol, 2001, pp. 255-311.
- ADRÁN GOÁS, Carlos y PARDO DE CELA, Santiago F., "La fundación del monasterio de la Inmaculada Concepción Francisca de Viveiro", en PÉREZ LÓPEZ,

- Segundo Leonardo (coord.), *El Monasterio de la Concepción*, Viveiro, Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo Ferrol, 2001, pp. 53-155.
- ALONSO RUIZ, Begoña, *El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*, Santander, Universidad de Cantabria, 1992.
- ALVARADO BLANCO, Segundo; DURÁN FUENTES, Manuel y NÁRDIZ ORTIZ, Carlos, *Pontes históricas de Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, *La arquitectura de puentes en Castilla y León (1575-1650)*, León, Junta de Castilla y León, 1992.
- BONET CORREA, Antonio, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1966.
- CAGIGAS ABERASTURI, Ana I., *Los maestros canteros de Trasmiera*, Tesis Doctoral, Santander, Universidad de Cantabria, 2015.
- CAGIGAS ABERASTURI, Ana I., *Canteros de Trasmiera. Historia social*, Santander, Universidad de Cantabria, 2019.
- CAL PARDO, Enrique, *Catálogo de los documentos medievales, escritos en pergamino, del Archivo de la Catedral de Mondoñedo (871-1492)*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 1990.
- CAL PARDO, Enrique, *Episcopologio Mindoniense*, Mondoñedo-Ferrol, Estudios Mindonienses, 2003.
- CAL PARDO, Enrique, *Tumbos del Archivo de la Catedral de Mondoñedo. Calendarios. Transcripción íntegra de sus documentos*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 2005.
- CAL PARDO, Enrique, *Tumbos de la Catedral de Mondoñedo. Tombo Pechado. Transcripción íntegra de sus documentos. Tomos I y II*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 2006.
- CAL PARDO, Enrique, *Mondoñedo –Catedral, Cidade, Bispado– na segunda metade do século XV*, Lugo, Deputación de Lugo, 2015.
- CANOURA QUINTANA, Andrés, *Alfoz y Valadouro. Historia de un Valle*, Lugo, Diputación Provincial, 2000.
- CASTRO REDONDO, Rubén, *Cartografía digital de Galicia en 1753. Jurisdicciones, provincias y Reino*, Santiago de Compostela, Andavira, 2019.
- COUSELO BOUZAS, José, *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Compostela, Seminario, 1932.
- CUPEIRO LÓPEZ, Patricia, "El Lazareto de Mondoñedo", *Estudios Mindonienses*, 24 (2008), pp. 435-485.
- DONAPÉTRY IRIBARNEGARAY, Juan, *Historia de Vivero y su concejo*, Vivero, Artes Gráficas A. Santiago, 1953.
- DÚO RÁMILA, Diana, "Maestros canteros de Trasmiera en Galicia (siglo XVI)", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 24 (2011), pp. 81-100.
- EIRAS ROEL, Antonio, "Una primera aproximación a la estructura demográfica urbana de Galicia en el censo de 1787", *Sémata*, 1 (1988), pp. 155-177.
- EIRAS ROEL, Antonio, *La población de Galicia, 1700-1860. Crecimiento, distribución y estructura de la población de Galicia en los siglos XVIII y XIX*, La Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1996.

- FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo, "Aproximación a la figura del arquitecto clasicista Miguel Arias da Barreira (1631-1650)", en FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo; GONZÁLEZ LOPO, Domingo Luis y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Enrique (eds.), *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, T. II, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 45-62.
- FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo, *La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*, Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- FERNÁNDEZ PACIOS, Juan Ramón, *Hospitalidade e peregrinación. O Camiño do Norte na Mariña luguesa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009.
- FERNÁNDEZ VEGA, Laura, *La Real Audiencia de Galicia. Órgano de gobierno en el Antiguo Régimen (1480-1808)*, T. II, La Coruña, Diputación Provincial de La Coruña, 1983.
- FERNÁNDEZ VILLALBA, José Isidro, *Mondoñedo, regreso al pasado. Recopilación de artículos publicados en diversos medios de comunicación por Don Eduardo Lence-Santar y Guitián*, T. I, Mondoñedo, Museo Catedralicio y Diocesano de Mondoñedo, 1999.
- FLÓREZ, Henrique, *España Sagrada. Theatro Geographico Historico de la Iglesia de España. Origen, divisiones, y límites de todas sus Provincias. Antigüedad, Traslaciones, y estado antiguo y presente de sus Sillas, con varias Disertaciones criticas. Tomo XVIII. De las Iglesias Britoniense, y Dumiense, incluidas en la actual de Mondoñedo*, Madrid, Antonio Marín, 1764.
- FONTÁN, Domingo, *Carta Geométrica de Galicia*, Paris, L. Bouffard, 1845.
- GARCÍA-FUENTES DE LA FUENTE, Manuel, *El camino de acceso a Galicia en el siglo XVIII*, La Coruña, Diputación Provincial, 1987.
- GARCÍA-FUENTES DE LA FUENTE, Manuel, *Galicia incomunicada por red viaria en el siglo XVIII*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1999.
- GÓMEZ DARRIBA, Javier, "El maestro trasmerano Pedro de Morlote y la nueva cabecera de la catedral de Mondoñedo (1598-1603)", *Quintana*, 17 (2018) pp. 239-259, <https://doi.org/10.15304/qui.17.5173>
- GÓMEZ DARRIBA, Javier, "'Reconstruyendo' una ruina del siglo XVII. El desaparecido convento de la Encarnación de Mondoñedo", *Sémata*, 31 (2019), pp. 251-272, <https://doi.org/10.15304/s.31.5994>
- GÓMEZ DARRIBA, Javier, "La arquitectura de la humildad. El convento alcantariño de San Francisco del Rosal en Mondoñedo", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 67/133 (2020), pp. 103-132, <https://doi.org/10.3989/ceg.2020.133.04>
- GÓMEZ DARRIBA, Javier, *La ciudad de Mondoñedo en los siglos XVII y XVIII. Construcción y nueva imagen de un centro de poder episcopal*, Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2020.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel; ALONSO RUIZ, Begoña y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan, *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, Santander, Universidad de Cantabria, 1991.
- GORDO PELÁEZ, Luis J., *Equipamientos y edificios municipales en la Corona de Castilla en el siglo XVI*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

- GOY DIZ, Ana, "Los trasmeranos en Galicia: la familia de los Arce", en ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel (dir.), *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio. Camargo, 14-17 julio 1992*, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 147-163.
- GOY DIZ, Ana, "La actividad de un maestro cántabro en tierras de Lugo: Diego Ibáñez Pacheco", *Altamira*, 52 (1996), pp. 223-261.
- GOY DIZ, Ana, "La transformación de los templos medievales en la época moderna: el caso de la iglesia de los franciscanos de Lugo, hoy parroquia de San Pedro", en CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Carla (coords.), *Opus Monasticorum IX. Universos en Orden. Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano*, vol. 1, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016, pp. 531-568.
- HERVELLA VÁZQUEZ, José, "Reparación de varios puentes de Lugo en el siglo XVII", *Lucensia*, 21/43 (2011), pp. 309-317.
- LENCE-SANTAR Y GUITIÁN, Eduardo, "Heráldica. Escudo de la ciudad de Mondoñedo", *Galicia*, 9 (1906), pp. 4-5.
- LENCE-SANTAR Y GUITIÁN, Eduardo, *Mondoñedo: El Santuario de los Remedios*, Mondoñedo, César G. Seco Romero, 1909.
- LENCE-SANTAR Y GUITIÁN, Eduardo, *Del Obispado de Mondoñedo*, T. II, Mondoñedo, s.e., 1915.
- LÓPEZ DÍAZ, María, "Poder e instituciones municipales: el concejo mindoniense en los siglos XVI y XVII", *Sémata*, 15 (2003), pp. 415-444.
- LÓPEZ DE LA FUENTE, José, *Elogio funebre del Il.^{mo} Señor D. Francisco Quadrillero Mota, del Consejo de S.M., Obispo, y Señor de la Ciudad, y Obispado de Mondoñedo*, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1797.
- LUGILDE, José M., *Recordos do pasado. Lugo e provincia*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, s.d.
- MADRAZO, Santos, *El sistema de comunicaciones en España, 1750-1850*, T. I, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Turner, 1984.
- NÁRDIZ ORTIZ, Carlos, *El territorio y los caminos en Galicia. Planos históricos de la red viaria*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992.
- PENSADO, José L., *Fr. Martín Sarmiento, testigo de su siglo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1972.
- PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Seminario C. Central, 1930.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, Fernando, "El arquitecto académico Fernando Domínguez y Romay (1751-1818): noticias sobre su vida, formación profesional y títulos", en FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo; GONZÁLEZ LOPO, Domingo Luis y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Enrique (eds.), *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, T. II, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 81-93.
- PITA GALÁN, Paula, *Los frailes arquitectos del siglo XVIII en Galicia: trayectoria artística de los maestros regulares de las órdenes de San Benito, San Francisco y Santo Domingo*, Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de

- Compostela, 2019.
- REIGOSA MÉNDEZ, Roberto, "Primeros datos sobre el puente del 'Pasatempo'", *Mondoñedo documental, fuentes para su estudio*, (2017), [consulta: 31 de junio de 2017], disponible: <https://mondomedieval.blogspot.com/2017/03/primeros-datos-sobre-el-puente-del.html>
- REIGOSA MÉNDEZ, Roberto, "Cuidados en el espacio público durante el renacimiento en Mondoñedo", *Mondoñedo documental, fuentes para su estudio*, (2017), [consulta: 2 de agosto de 2017], disponible: <https://mondomedieval.blogspot.com/2017/05/cuidados-en-el-espacio-publico-durante.html>
- REIGOSA MÉNDEZ, Roberto, "Notas del Mondoñedo renacentista, fecha de construcción del puente de piedra de Ruzos", *Mondoñedo documental, fuentes para su estudio*, (2017), [consulta: 2 de agosto de 2017], disponible: https://mondomedieval.blogspot.com/2017/06/notas-del-mondonedo-renacentista-fecha_95.html
- REIGOSA MÉNDEZ, Roberto, "Notas del Mondoñedo renacentista. Puente sobre el Río Brea (Valiñadares) en el lugar de Veiga de Brea (San Lázaro)", *Mondoñedo documental, fuentes para su estudio*, (2017), [consulta: 2 de agosto de 2017], disponible: <https://mondomedieval.blogspot.com/2017/06/notas-del-mondonedo-renacentista-puente.html>
- REY CASTELAO, Ofelia, *A Galicia Clásica e Barroca*, Vigo, Galaxia, 1998.
- RÍO BARJA, Francisco Javier, *Cartografía jurisdiccional de Galicia no século XVIII*, Santiago, Consello da Cultura Galega, 1990.
- RÍO BARJA, Francisco Javier y VIDAL, María Magdalena, "Mapa de las jurisdicciones de la provincia de Mondoñedo en el XVIII", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 36/101 (1986), pp. 167-177.
- RODRÍGUEZ GALDO, María Xosé, *Señores y campesinos en el obispado de Mondoñedo (siglos XIV-XVI). Análisis de la sociedad rural gallega de fines de la Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1976.
- RUÍZ LEIVAS, Xosé, *Guía fantástica de Mondoñedo. Paseo por las Rúas Mindonienses de la mano del recuerdo, la historia y la leyenda*, Mondoñedo, Asociación de Amigos de la Ciudad de Mondoñedo, 2012.
- SAAVEDRA FERNÁNDEZ, Pegerto, *Economía, Política y Sociedad en Galicia: la provincia de Mondoñedo*, Madrid, Xunta de Galicia, 1985.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Santos, *La ciudad de Mondoñedo*, Lugo, Caja de Ahorros de La Coruña y Lugo, 1975.
- SOJO Y LOMBA, Fermín de, *Los Maestros Canteros de Trasmiera*, Madrid, Huelves y Compañía, 1935.
- TAÍN GUZMÁN, Miguel, *Los arquitectos y la contratación de obra arquitectónica en la Galicia barroca (1650-1700)*, Sada, Edición do Castro, 1997.
- VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio, *Semanario erudito, que comprehende varias obras ineditas, criticas, morales, instructivas, politicas, historicas, satiricas, y jocosas de nuestros mejores autores antiguos y modernos*, T. XX, Madrid, Blas Román, 1789.
- VELA SANTAMARÍA, Francisco Javier, "El obispado de Mondoñedo en el tránsito del siglo XVI al XVII. Evolución de su población", *Liceo Franciscano*, 213 (2019), pp. 265-288.

- VIGO TRASANCOS, Alfredo (dir.), *Galicia y el siglo XVIII. Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo (1701-1800)*, T. I y II, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2011.
- VILLAAMIL Y CASTRO, José, *Crónica de la Provincia de Lugo*, Madrid, Aquiles Ronchi, 1866.
- VILLARES PAZ, Ramón, "Puentes galaicas con algo de historia", en BARREIRO RIVAS, Xosé Luís (coord.), *Menos muros y más puentes. La ingeniería y la construcción del espacio civilizado*, A Coruña, Grupo Puentes, 2007, pp. 31-50.

José Saderra Blancafort, platero barcelonés del último tercio del siglo XIX

José Saderra Blancafort, Barcelonian silversmith from the last third of the 19th century

Francisco Javier MONTALVO MARTÍN

Universidad de Alcalá
Departamento de Historia y Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras. C/Colegios, 2. 28801 - Alcalá de Henares
francisco.montalvo@uah.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3337-4976>
Fecha de envío: 05/05/2020. Aceptado: 10/07/2020
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 277-296
DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.08>
ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: Hace casi cuarenta años que se publicaron las primeras noticias del platero barcelonés José Saderra Blancafort, que consistían en citar tres obras en paradero desconocido. Hubo que esperar veinte años para ver cómo se mencionaban otras tres piezas más. En el 2018 se mentaron seis objetos nuevos, pero estaba pendiente hacer una semblanza biográfica y profesional, labor que realizamos en este trabajo, en donde damos a conocer por primera vez su segundo apellido, las dos variantes de su marca personal, numerosos datos biográficos y la confección de su catálogo de obras, al que incorporamos ocho piezas nuevas.

Palabras clave: Platería; Barcelona; siglo XIX; José Saderra Blancafort; marcas; catálogo.

Abstract: Almost forty years have passed since the publication of the first data regarding the Barcelonian silversmith José Saderra Blancafort, which mentioned three works whose whereabouts are still unknown. Twenty years were needed to see three further pieces quoted. In 2018 six new objects were named, but a biographical and professional profile was still pending. In this paper we do fulfill this task by providing, for the first time, his second family name Blancafort, the two variants of his personal mark and numerous new biographical data, as well as by compiling his catalogue of works, to which we incorporate eight more pieces.

Keywords: Silversmithing; Barcelona; 19th century; José Saderra Blancafort; marks; catalogue.

1. TRAYECTORIA BIOGRÁFICA Y PROFESIONAL

Son muchos los objetos de plata que pasan por el comercio de antigüedades, especialmente los que circulan por las subastas españolas. De esta disciplina artística, que también forma parte de nuestro patrimonio, han aparecido en los cinco últimos años varias piezas realizadas por el artífice José Saderra Blancafort, de quien nos vamos a ocupar ahora.

José Saderra Blancafort fue uno de los plateros barceloneses más importantes del último tercio del siglo XIX, del que se han mencionado algunas obras, pero apenas se han aportado datos biográficos. De tal manera que en este trabajo daremos a conocer algunos aspectos de su biografía y estableceremos el catálogo de sus obras conservadas¹.

En 1981 Santiago Alcolea fue el primer historiador en mencionar a José Saderra, como el autor de dos coronas de plata dorada con piedras preciosas para una imagen de la Virgen con el Niño que fueron enviadas a Puerto Príncipe (Haití) el 18 de junio de 1876; y el de un báculo neogótico que el 15 de septiembre de 1886 se regaló a don Juan Bautista Grau Vallespinós, poco después de ser nombrado obispo de Astorga; pero lamentablemente se ignoraba el paradero de estas piezas².

El profesor Cruz Valdovinos dio a conocer tres obras más en 2001. Se trata de un juego aguamanil, compuesto por jarro y palangana, que se encuentra en la catedral nueva de Lérida; un cáliz de la iglesia parroquial de San Martín en Fuertescusa (Cuenca); y una pareja de candeleros en el convento jerónimo de Santa Paula de Sevilla³.

Por nuestra parte, en 2018 publicamos seis piezas más de Saderra, que se sitúan en los umbrales del lenguaje modernista. Se trata de una escribanía de 1877; y un convoy, una pareja de candeleros, una compotera, seis tazas con sus platillos y una pareja de candelabros, realizadas entre 1878 y 1900, pues están contrastadas por el cónsul marcador José Rovira⁴.

Actualmente sabemos que José Saderra Blancafort nació en Barcelona, en 1834⁵.

1 Agradecemos a Jaume Tresserras Graupera la ayuda prestada en este trabajo.

2 ALCOLEA, Santiago, "L'orfebreria barcelonina del segle XIX", *D'Art*, 6-7 (1981), pp. 158-159, 183 y 190.

3 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Joc d'aiguamans" en FITÉ LLEVOT, Francesc y PLANAS BADENAS, Josefina (coords.), *Ars Sacra Seu Nova de Lleida. Els tresors artístics de la Catedral de Lleida*, Lleida, 2001, pp. 116-117 y 327-328, nº 70.

4 MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "La platería modernista civil barcelonesa" en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (coord.), *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, Alicante, 2018, pp. 193-194.

5 Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB), Registro civil de Barcelona (RCB), Nacidos 1871. Libro 1º, f. 37, 147, [consulta 30 de abril de 2020], disponible: <http://w151.bcn>.

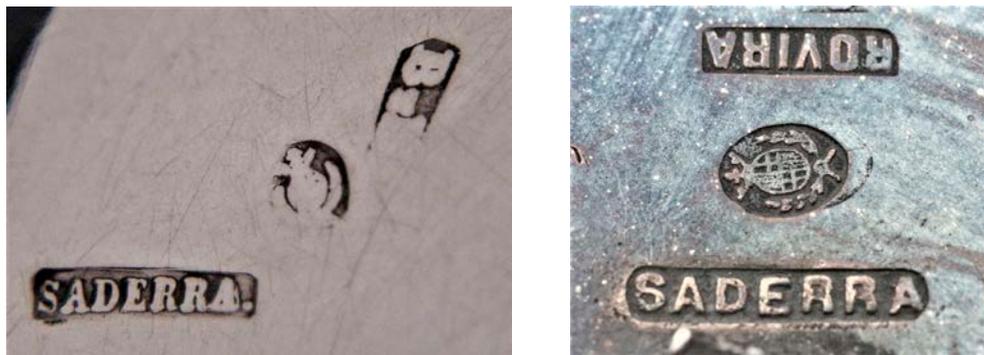


Fig. 1. Primera variante de la marca personal de José Saderra Blancafort. 1858-1878
 Fig. 2 (der.). Segunda variante de la marca personal. 1878-1900

Hijo de Onofre Saderra, de oficio tornero, y de María del Rosario Blancafort, casó en 1869 con Antonia Casciñas Bofill, con la que tuvo al menos dos hijas, María de las Mercedes Ramona Basilisa, nacida el 9 de enero de 1871, y Ramona Josefa Úrsula, que nació el 21 de octubre de 1872⁶.

Residió en el piso 3º del número 6 de la calle de Palma de San Justo de la ciudad condal; pero desconocemos la fecha exacta de su muerte, aunque tuvo que ser entre 1886, año en el que realizó el citado báculo del obispo Grau Vallespinós, y el 20 de enero de 1905, fecha en la que se menciona a su mujer, como viuda. No obstante debió de fallecer en torno a 1900, pues se conservan muchas obras suyas contrastadas por el cónsul marcador José Rovira, quien actuó como tal entre 1878 y 1900 y además hay algunas plenamente modernistas⁷.

cat/opac/: "El día 9 de enero de 1871 y hora de las 8 de la noche nació una niña en la calle Palma S. Justo nº 6, piso 3º, hija de D. José Saderra y Blancafort de 36 años de edad, natural de Barna, de profesión platero, y de D^a Antonia Casciñas y Bofill de 37 años, natural de Barna. Abuelos paternos: D. Onofre, de oficio tornero, natural de Ydem y de D^a María del Rosario, natural de Ydem; y maternos: D. Salvador, natural de Barna, de oficio zapatero, y de D^a Mícaela, natural de Ydem. Ha sido bautizada en la parroquia de S. Justo núm. 2 el día 10 de enero de 1871 con los nombres de M^a de las Mercedes Ramona Basilisa". RCB, Nacidos, 1872. Libro 4º, f. 142, 5082, [consulta 30 de abril de 2020], disponible: <http://w151.bcn.cat/opac/>: "El día 21 de octubre de 1872 y hora de las 3 de la tarde nació una niña en la calle de Palma de S. Justo nº 6, piso 3º, hija de D. José Saderra Blancafort de 38 años de edad, natural de Barna, de profesión platero, y de D^a Antonia Casciñas Bofill de 38 años de edad, natural de Ydem. Abuelos paternos: D. Onofre, de oficio tornero, ... Ha sido inscrita en el Juzgado de Palacio núm. 194 el día 23 de octubre de 1872 con los nombres de Ramona Josefa Úrsula".

6 AMCB, RCB, Matrimonios, 1869, Índice, p. 63, 1252, [consulta 30 de abril de 2020], disponible: <http://w151.bcn.cat/opac/>. El documento de los registros de los expedientes matrimoniales correspondientes a este año no está disponible en línea, sólo se ofrecen los índices: *Saderra Casciñas, José, Nº 1252*. Léase también la nota nº 4.

7 Arxiu de Revistes Catalanes Antiques (ARCA), *La Veu de Catalunya*, XV, 2120 (26-01-1905),

Tuvo dos hermanos varones que hicieron carrera eclesiástica, pues ambos fueron presbíteros. Antonio murió el 28 de mayo de 1866, sin que sepamos la fecha exacta de su nacimiento⁸; y Ramón, que nació el 29 de diciembre de 1844 y falleció el 20 de enero de 1905⁹.

Como platero utilizó al menos dos marcas distintas, la primera siendo cónsul marcador ByR. (quizás Juan Baxeras Rosales), es decir, entre 1858 y 1878; y la segunda cuando lo fue José Rovira, entre 1878 y 1900. En la primera presenta su primer apellido completo en letras capitales, seguido de un punto, dentro de contorno rectangular que curva ligeramente sus ángulos: SADERRA. (Fig. 1). En cambio, en la segunda también reproduce su primer apellido en letras mayúsculas, pero sin punto, con el marco rectangular más curvado en los lados cortos y las letras más separadas entre sí: SADERRA (Fig. 2).

A continuación, vamos a actualizar su catálogo de obras, comenzando por las que fueron contrastadas, entre 1858 y 1878, por el cónsul marcador que emplea como marca personal las letras ByR., como son una escupidera, una computera, dos parejas de candeleros, una pareja de candelabros y una escribanía.

Comenzaremos por la **escupidera** que se encuentra en la colección M. M. de Madrid. Es de planta circular con cuerpo de perfil convexo; tapa troncocónica invertida con gran orificio central, moldura perlada en la base y charnela junto al mango; este es abalaustrado, que comienza con un cañón cilíndrico moldurado y termina en bola aplastada¹⁰. Respecto a las tres letras

[consulta 30 de abril de 2020], disponible: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/es/publicaciones/listar_numeros.do?busq_ano=1905&submit=Buscar+en+todo+el+a%C3%B1o&busq_dia=26&busq_mes=1&busq_idPublicacion&posicion&busq_infoArticulos=true. La información aparece en la esquila mortuoria de su hermano el presbítero Ramón Saderra Blancafort (1844-1905), indicando que había fallecido el 20 de enero de 1905.

8 ARCA, *El Principado: diario de avisos, noticias y decretos*, 1867, 148, p. 3525, [consulta 30 de abril de 2020], disponible: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1221679. La información hace referencia a la celebración de una misa por el primer aniversario de la muerte del presbítero Antonio Saderra Blancafort en la iglesia parroquial de Belén de Barcelona.

9 AMCB, RCB, *Nacimientos*, 1844, Libro 4^o, f. 769, [consulta 30 de abril de 2020], disponible: <http://w151.bcn.cat/opac/>: "Nacimiento de Ramón Restituto Tomás el día veinte y nueve de diciembre de 1844 a la hora de la una de la madrugada en la calle de Juan de Monjuich, núm. 5; cuarto 7, es hijo legítimo. Padres: Onofre Saderra, natural de Barna, de profesión tornero y de M^a Rosario Blancafort, natural de Barna. Abuelos paternos: José Saderra, natural de Torello y Mariangela Figueras, natural de Piera. Abuelos maternos: J. Blancafort, natural de Barna y Josefa Llorens, natural de Barna. Se bautiza en la parroquia de S. Miguel presbítero 29 diciembre 1844". Léase también la nota n^o 6.

10 Plata moldeada, torneada y troquelada. 6,5 cm de altura máxima al mango, 4 cm de altura a la boca, 23 cm de longitud, 11,5 cm de diámetro de la base y 9,6 cm de diámetro de la boca.



Fig. 3. *Escupidera*. 1858-1878.
Colección M. M., Madrid

que aparecen en el cuerpo, suponemos que hacen referencia a su primitivo propietario, que no hemos podido identificar, por ahora. En cualquier caso, es un ejemplar de bello diseño, bien proporcionado en sus partes, donde el artífice muestra gran habilidad en las superficies lisas y en el esmerado acabado de todos sus elementos. Por otra parte, es un tipo de pieza que, si bien escasea en la platería española, demuestra el refinamiento que alcanzó la burguesía catalana del siglo XIX (Fig. 3).

Como copa se vendió en octubre de 2016 en Setdart una pieza, que en realidad es una **compotera** de cuerpo semiovado decorado por dos grandes rosetas de cuatro pétalos grabadas sobre fondo reticulado; asas formadas por dos cartones mixtilíneos que se cruzan y terminan en hojas, uniéndose a la boca por medio de un doble ramal vegetal en ce; tapa de cupulilla rebajada de base perlada y superficie decorada por cuatro triángulos y otros tantos óvalos de fondo reticulado, en alternancia, y gran remate de esfera estriada sobre cuello troncocónico flanqueado por dos cartones vegetales en ese y por encima un pivote de perlita sobre cuello troncocónico; y pie circular corto formado por cuerpo troncocónico, seguido de otro de perfil convexo que termina en moldura perlada, y peana cilíndrica¹¹. Se trata de una pieza muy elegante, de bello diseño, con elementos muy originales, como las asas y el remate de la tapa, además de estar dorada (Fig. 4).

En los primeros días del mes de enero de 2020 pasó por el comercio de antigüedades una pareja de **candeleros** de mechero acampanado inver-

Marcas en la base: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, ByR. y SADERRA. dentro de rectángulo. Burilada larga y ancha junto a las marcas. Inscripción en la zona central del cuenco: RGC. Pesa 222 gramos.

11 Setdart. Barcelona. 17-10-2016, lote nº 35149024. Plata fundida, torneada, troquelada, rayada y dorada. 15 cm de altura y 17 cm de anchura. Marcas algo frustras en la peana cilíndrica del pie: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ByR. y SADERRA.



Fig. 4.- *Compotera*.
1858-1878. Comercio de
antigüedades

tido; vástago formado por dos cuerpos troncocónicos, el superior invertido y el inferior de base más amplia y decoración de grecas; y pequeño nudo de jarrón; el pie es circular, compuesto por cuerpo troncocónico de base rehundida, seguido de otro de perfil convexo decorado con grecas, y peana cilíndrica¹². El artífice codifica un tipo de candelero propio, con elementos de gran dinamismo y decoración geométrica que equilibra el movimiento de la estructura. Además, aplicará también este modelo en otras piezas de vástago como los candelabros que veremos a continuación.

Poco después, el 3 de abril de 2020, se subastó en la misma institución una pareja de **candelabros** compuestos por mechero de jarrón sobre platillo circular; largo astil de cinco cuerpos troncocónicos superpuestos separados por bocelos de diferentes tamaños; nudo de jarrón decorado con triángulos grabados en la zona superior; y cuello moldurado que da paso al pie circular, formado por elevado cuerpo troncocónico, seguido de otro convexo con decoración de grecas grabadas y moldura perlada que da paso a la pestaña saliente que apoya en tres patas semiesféricas. De la parte alta del astil arrancan tres brazos de bastoncillo en ese que sostienen sendos mecheros de

12 Todocolección. 5-1-2020, lote nº 53240736. Plata torneada y grabada. 23 cm de altura y 12 cm. de diámetro del pie. Marcas en la peana cilíndrica del pie: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ByR. y SADERRA., [consulta 30 de abril de 2020], disponible: <https://www.todocoleccion.net/antiguedades/m-pareja-candeleros-antiguos-s-xix-plata-ley-tres-punzones-barcelona-x53240736>. Años antes se habían subastado como obra de Carreras en Segre. Madrid. 19-12-2012, lote nº 441.



Fig. 5. *Escribanía*.
1877. Comercio de
antigüedades

jarrón sobre platillo circular¹³. También crea un modelo que tendrá mucho éxito posteriormente, al que incluso añadirá unos vidrios transparentes colgando del platillo de los mecheros.

La **escribanía**, que está fechada el 24 de diciembre de 1877, también pasó por el comercio de antigüedades. Consta de tabla rectangular que apoya sobre cuatro grandes pies triangulares de tracería calada en las esquinas, con un ensanchamiento semicircular de superficie cóncava en el frente y faldón vegetal calado; del centro se levanta un pedestal cilíndrico a modo de media columna de base moldurada con un medallón oval enmarcado por cuatro cartones vegetales en ce, en cuyo interior presenta las letras JC; sobre ella descansan varios objetos, como una balanza atravesada por una espada, varios libros cerrados en los que apoyan una lámpara de mano y un tintero, un libro abierto dispuesto en vertical y remate de estrella de cinco puntas rodeada de un resplandor de ráfagas asimétricas; los recipientes son de cuerpo cilíndrico recorrido por una greca; asas rectangulares quebradas, con una flor de lis en la zona central; tapa de cúpula bulbosa rematada en boliche sobre roseta; y pie circular con cuerpo troncocónico sobre moldura perlada,

13 Todocolección 3-4-2020, lote nº 197310126. Plata fundida, torneada, troquelada y grabada. 36 cm de altura. Marcas en la peana cilíndrica del pie: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, B y R. y SADERRA. Pesa 900 gramos.

seguido de otro de perfil convexo¹⁴. Sin duda, es una obra muy original, rica en los detalles ornamentales con la representación de numerosos objetos de pequeño tamaño, como son los libros, la lámpara, el resplandor, la balanza y la espada, relacionados con la actividad profesional de don Juan Coma y Xipell, que formaba parte de la élite mercantil catalana con fuertes inversiones en negocios del sector textil y bancario, entre otros, y cuyo nombre se menciona en la inscripción de la tabla y en las siglas del pedestal. Por otra parte, los motivos vegetales que cuelgan de la tabla, a base de cintas, ramas y hojas de tipo naturalista preludian el modernismo (Fig. 5).

También a esta etapa corresponden los mencionados **candeleros** del convento jerónimo de Santa Paula de Sevilla, que fueron citados por la historiadora María Jesús Sanz Serrano como obras granadinas, muy movidas y cercanas al estilo modernista, pero obviamente son piezas barcelonesas hechas por José Saderra, como dijo José Manuel Cruz Valdovinos¹⁵.

Al periodo comprendido entre 1878 y 1900, mientras fue cónsul marcador José Rovira, pertenecen un relicario, una pareja de candeleros, un convoy, dos compoteras, un juego de seis tazas con sus platillos, una palmatoria, dos parejas de candelabros y un juego aguamanil, todas, menos la última, aparecidas en el comercio de antigüedades en los últimos cinco años.

El **relicario** está formado por viril rectangular con marco recto calado formando triángulos, ensanchamientos semicirculares en los lados verticales, rosetones en las esquinas, y remate de cruz latina sobre base de cartones vegetales y con ráfagas en el cuadrón. En el interior presenta una pequeña cruz latina, casi griega, que alberga la reliquia, inscrita a su vez en otra cruz latina de brazos rectos que terminan en sendos perillones. Vástago abalaustrado y pie circular escalonado, ambos con decoración grabada de tipo *guilloché*¹⁶.

Los **candeleros** están formados por mechero cilíndrico sobre jarrón; platillo circular; extenso astil cilíndrico con toro en la zona superior y cuerpo periforme en la inferior; nudo de jarrón bajo grueso toro; y pie circular com-

14 Balclis. Barcelona. 11-3-2015, lote nº 935. Plata torneada, fundida, troquelada, rayada, recortada y grabada. 23 x 27 x 19 cm. Marcas en el reverso de la tabla: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ByR. y SADERRA. Inscripción la zona superior de la tabla: A D. Juan Coma y Xipell/Recuerdo de gratitud. Los obligados dentro del grupo de Cordova... 24 Diciembre 1877. Inscripción en el soporte central: J G cruzadas. Pesa 860 gramos.

15 SANZ SERRANO, María Jesús, *La orfebrería sevillana del barroco*, Sevilla, 1976, Vol. II, pp. 81 y 288, la autora confundió la marca de localidad de Barcelona con la de Granada y no supo identificar las otras dos, pertenecientes al cónsul marcador (ByR.) y artífice (SADERRA.). CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Joc d'aguamans ...", pp. 116-117 y 327-328.

16 Segre Subastas. Madrid. 15-7-2020; lote nº 697. Plata torneada, calada, estampada y grabada. 29,5 cm de altura y 11 cm de diámetro de pie. Pesa 247,5 gramos. Marcas en el zócalo del pie: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y SADERRA.



Fig. 6. Pareja de candeleros.
1878-1900. Comercio de
antigüedades

puesto por cuerpo troncocónico, escocia, cuerpo de perfil convexo y pestaña saliente; las piezas están recorridas por toros sogueados de diferentes tamaños¹⁷. Son un modelo diferente a los que hemos visto antes, pero asimismo de gran calidad, lo que demuestra la habilidad creativa de Saderra. De cualquier modo, destacan por su esbeltez y elegante diseño, donde combina muy bien lo estructural con la decoración, que contribuye a resaltar las formas (Fig. 6).

El **convoy** está compuesto por cuatro pocillos cilíndricos decorados con ramas, cintas y tallos calados; base circular que apoya sobre cuatro patas de bola aplastada; vástago a modo de pilar de sección cuadrangular sobre base circular, anillo perlado a media altura y remate de perilla; y asa octogonal. La decoración calada de tipo vegetal de los pocillos, de gran naturalismo y trepidante dinamismo, anuncian la llegada del lenguaje modernista¹⁸. En esta obra lo más sobresaliente es el contraste de su rígida estructura con la decoración tan movida y exuberante de los pocillos, repleta de motivos vegetales

17 Sala de Ventas. Barcelona. 19-12-2017, lote nº 549. Plata torneada, fundida y troquelada. 30,5 cm de altura. Marcas en el interior del pie: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y SADERRA. Pesa 700 gramos. Se habían subastado anteriormente en Balclis. Barcelona. 28-5-2014; lote nº. 838, como consta en MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "La platería modernista ...", p. 194; nota nº 37.

18 Balclis. Barcelona. 27-2-2014, lote nº 746. Plata torneada, fundida y calada. 34,5 cm de altura. Marcas en el reverso del soporte: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y SADERRA. Pesa 870 gramos.



Fig. 7. *Convoy*. 1878-1900. Comercio de antigüedades

muy naturalistas, propio de Saderra, que se acerca al modernismo (Fig. 7).

Además, se conservan dos **compoteras** con sus respectivos platillos. Una apareció en el comercio como especiero, pero no hay duda de que se trata de una compotera de cuerpo semiesférico con dos cenefas troqueladas, la superior rayada y la inferior sogueada; asas quebradas, en forma de greca en la zona alta, y en ramal curvo terminado en voluta, abajo, en su unión al centro del cuerpo; tapa de cupulilla con moldura perlada en la base y sogueada a media altura, y remate de perillón ovalado; pie circular corto formado por cuerpo troncocónico y peana cilíndrica. El plato es circular de base rehundida con amplia orilla y borde sogueado. No hemos podido identificar aún a quién corresponden las letras P G que aparecen tanto en el cuerpo como en el plato, que probablemente hacen referencia a su antiguo propietario¹⁹. La otra, aunque el catálogo de la subasta la denomina

¹⁹ Todocolección. 26-5-2017, lote nº 51559847. Plata moldeada, fundida, torneada, troquelada y grabada. Cuenca: 10 cm de altura. Plato: 11,5 cm de diámetro. Marcas en el reverso del plato: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y SADERRA. Inscripción en la orilla del plato: P G cruzadas. Pesa 118 gramos, [consulta 30 de abril de 2020], disponible: <https://www.todocoleccion.net/antiguedades/conservado-especiero-plata-ley-carlos-iv-contrastes-barcelona-prin-siglo-xix-burilada~x51559847>



Fig. 8. *Compotera*.
1878-1900. Comercio
de antigüedades

puerpera, en realidad es asimismo una compotera de cuerpo campaniforme invertido con asas de cartones en ese con terminaciones flordelisadas en los extremos; tapa cupuliforme con decoración punteada de cuatro óvalos y sendos rectángulos irregulares, en alternancia, y remate de perillón ovoide que termina en perlita; y pie circular corto formado por cuerpo troncocónico y peana escalonada. El plato es circular de base rehundida con amplia orilla que se decora con cuatro círculos, que alternan con sendos rectángulos de gran tamaño; y asiento con moldura central circular para encajar el pie de la vasija. Tampoco hemos identificado al primitivo propietario de esta obra, cuyas letras iniciales F C aparecen en el asiento del plato y en el cuerpo del cuenco²⁰ (Fig. 8). La diferencia más notable entre ellas, se encuentra en las asas, pues mientras en la primera son muy geométricas, de tradición clasicista; en la segunda son más dinámicas y naturalistas, como se puede

²⁰ Balclis. Barcelona. 25-10-2017, lote nº 1081. Plata moldeada, torneada, fundida, grabada, punteada y recortada. 13 cm de diámetro del platillo. Marcas en el reverso del platillo: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y SADERRA, repetidas en la peana cilíndrica del pie de la compotera. Inscripción en el asiento del plato, repetida en el cuerpo de la compotera: FA unidas. Pesa 110 gramos.



Fig. 9. *Palmatoria*. 1878-1900.
Comercio de antigüedades

apreciar en los extremos, cuando se unen al cuerpo y a la boca, por lo que se sitúan en los umbrales del modernismo.

En el juego de **seis tazas** con sus platillos, las vasijas son de tipo acampanado invertido con una gran greca grabada en el centro del cuerpo; asa de doble cartón en ese, el interior con decoración vegetal; y pie circular compuesto por cuerpo troncocónico, seguido de otro de perfil convexo para terminar en pestaña saliente. Los platos son circulares con borde moldurado y una gran greca corrida en la caída de la orilla al asiento²¹. La peculiar forma de las asas con el ramal interno de tipo vegetal, a modo de flores encadenadas, le dan un aire claramente modernista.

La **palmatoria** formada por plato circular que apoya en cuatro patas de bola aplastada; de orilla elevada; borde moldurado del que emerge una espiga en ese para colocar el desaparecido apagavelas; campo decorado con grecas; y elevación central acampanada para recibir el mechero. Este es de jarrón con platillo circular saliente; mango sinuoso perfilado por bastoncillo que se ensancha formando un óvalo en el cabo que inscribe un pequeño aro²². Lo más sobresaliente de esta pieza es el sencillo mango formado por un bastancillo sinuoso, que se ensancha en el cabo para encerrar un aro y se estrecha poco antes de unirse al plato (Fig. 9).

Entre las dos parejas de **candelabros** de este período hay algunos parecidos. En una, las piezas están formadas por mechero de jarrón bajo pla-

21 Lamas Bolaño. Barcelona. 28-4-2016; lote nº 923. Plata torneada, recortada y grabada. 12,5 cm de longitud. Pesa 820 gramos. Marcas en el pie: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y SADERRA.

22 Todocolección. 7-12-2019, lote nº 181744028. Plata moldeada, fundida, torneada y grabada. 22,5 cm de longitud, 12,5 cm de diámetro del platillo y 9,5 cm de altura. Marcas en la superficie del plato: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y SADERRA. Burilada corta y estrecha en el reverso del mango, [consulta 30 de abril de 2020], disponible: <https://www.todocoleccion.net/antiguedades/antiguo-candil-candelabro-plata-ley-contraste-rovira-saderra-barcelona-s-xix-x181744028>



Fig. 10. Pareja de candelabros.
1878-1900. Comercio de anti-
güedades

tillo circular del que cuelgan diez vidrios transparentes prismáticos; largo y estrecho astil interrumpido por varios boceles de diferentes tamaños; nudo aovado con dos grandes asas laterales, quebradas en forma de siete; y pie circular, compuesto por cuerpo acampanado, seguido de peana cilíndrica y pestaña saliente, que apoya en cuatro patas semiesféricas. De la parte alta del astil arrancan dos brazos de cartelas en ce que sostienen sendos mecheros de jarrón bulboso sobre platillo circular²³.

En la otra pareja, los candelabros están compuestos por mechero cilíndrico sobre platillo circular del que cuelgan doce vidrios transparentes prismáticos; largo astil cilíndrico y estrecho interrumpido por varios boceles de diferentes tamaños; nudo de jarrón decorado con grecas en la zona superior; y cuello moldurado que da paso al pie circular, formado por cuerpo tronco-cónico, seguido de otro convexo y pestaña saliente que apoya en tres patas esféricas. De la parte alta del astil arrancan tres brazos de cartelas en ese con decoración vegetal en su zona superior que sostienen sendos mecheros de tipo bulboso sobre platillo circular²⁴ (Fig. 10). Es muy probable que

23 Subarna. Barcelona. 30-4-2020, lote nº 4. Plata torneada, fundida y grabada. Pesan 854 gramos. Marcas en el pie: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y SADERRA.

24 Todocolección. 19-5-2018. Plata torneada, fundida, rayada, recortada y grabada. 47 cm. de

Saderra hiciera antes la primera pareja porque las asas quebradas del nudo siguen aferradas a la tradición clasicista; en cambio los brazos de la segunda se adornan con tallos y ramas muy naturalistas, propio de un lenguaje más avanzado como el modernista, que empezaba a abrirse paso en los años finales del siglo XIX.

Hemos dejado para el final el **juego de aguamanil** formado por jarro troncocónico con cuello cóncavo y boca de tipo acorazonado con vertedero muy saliente de perfil alabeado; asa de tornapuntas en ese con una hoja en su lomo; y pie circular compuesto por cuerpo troncocónico y peana cilíndrica que termina en pestaña saliente. La palangana es de planta circular con orilla elevada; borde formado por seis segmentos conopiales; y pie circular. Tanto el jarro como la jofaina están decorados principalmente por motivos vegetales dispuestos a tresbolillo siguiendo la técnica de grabado mecánico a la francesa, denominada *guilloché*, combinada con molduras perladas, hojas de lis y alguna cadeneta de tipo geométrico. Este juego destaca por su original diseño, sobre todo por la forma troncocónica del cuerpo del jarro y por el borde de contornos de la palangana; así como por emplear la mencionada técnica de grabado de origen francés, que en Barcelona no resultaba desconocida para los artífices²⁵.

2. MARCO CRONOLÓGICO

Como dijimos anteriormente, el periodo de actividad profesional de José Saderra Blancafort viene a coincidir con el de los cónsules marcadores ByR. y José Rovira. El primero lo hizo entre 1858 y 1878, y el segundo entre 1878 y 1900.

Con seguridad, sabemos que en 1876 Saderra hizo las coronas de la Virgen y el Niño para Puerto Príncipe, en paradero desconocido; y a finales de 1877 la escribanía que se subastó en Barcelona el 11 de marzo de 2015, pero ignoramos la fecha exacta de realización de la escupidera, una compotera, la pareja de candelabros y las dos parejas de candeleros, aunque siempre en el período comprendido entre 1858 y 1878, quizás más cerca de la segunda fecha. Por tanto, a este período corresponden ocho de las obras conocidas por ahora.

altura y 23 cm de anchura. Pesa 2.250 gramos con los contrapesos. Marcas en el pie: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y SADERRA.

25 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Joc d'aiguamans ...", pp. 116-117 y 327-328. Plata fundida, torneada, troquelada y grabada. Jarro: 27 cm de altura, 17 cm de anchura y 10 cm de diámetro del pie; palangana: 9 cm de altura y 31,3 cm de diámetro. Marcas en el borde del pie del jarro: escudo oval cuartelado, coronado, sobre palmas cruzadas, ROVIRA y SADERRA. Burilada junto a las marcas.

De la etapa comprendida entre 1878 y 1900 se tiene noticia concreta del báculo neogótico que hizo en 1886 para el obispo de Astorga, pero lamentablemente ignoramos la fecha exacta de las diez obras más que han llegado hasta nuestros días. No obstante, por razones estéticas, deben de estar hechas en un periodo amplio, dentro de esta etapa.

3. TIPOLOGÍAS

José Saderra hizo indistintamente obras de uso religioso y de tipo civil. Sin embargo, las piezas conservadas que damos a conocer ahora, son casi todas de carácter doméstico, la mayoría de iluminación (tres parejas de candelabros, tres parejas de candeleros y una palmatoria); mientras que el resto son de mesa, aparador y estrado (tres compoteras, una escupidera, una escribanía, un convoy, un juego de seis tazas y un juego aguamanil).

Aunque las tres parejas de candelabros presentan puntos en común, también se observa en ellas algunas diferencias notables. Las coincidencias se pueden apreciar sobre todo en los pies, los brazos y los mecheros, pero menos en el vástago. En la primera pareja estudiada, que hizo entre 1858 y 1878, no hay vidrio alguno; en cambio en las dos últimas, cuelgan cristales transparentes del platillo del mechero central. En cuanto a los brazos, el primer ejemplar tiene tres de bastoncillo en ese, pero sin adorno alguno; por su parte, la segunda pareja tiene dos brazos en ce y su extremo superior remata en tallo vegetal; por el contrario, la tercera pareja cuenta con tres brazos en ese, pero con crestería vegetal muy naturalista. Por otra parte, el nudo del vástago de la pareja que tiene solamente dos brazos, es aovado y con dos asas quebradas; mientras que, en las otras, el nudo es de jarrón y no tienen asas.

Entre las tres parejas de candeleros también hay diferencias notables, pues en los que se hicieron antes de 1878 los mecheros son acampanados, el vástago está compuesto por diferentes cuerpos troncocónicos y la decoración grabada a base de grecas; mientras que, en los otros, labrados siendo cónsul marcador José Rovira, el mechero es cilíndrico sobre jarrón, el vástago muy alargado y cilíndrico, el nudo está muy bajo y la decoración es estampada, en vez de grabada.

En cuanto a la palmatoria, sigue un modelo bastante común en la platería barcelonesa de la segunda mitad del siglo XIX. Incluso nos atrevemos a decir que Saderra también es el autor de otro ejemplar muy parecido, pero sin marcas, que se halla a la venta en Todocolección, conservando aún el apagavelas²⁶. En ambos casos, repiten varios elementos de otras piezas, como

26 Todocolección. 10-4-2020, lote nº 142707358. Plata fundida, torneada, troquelada y grabada. 22,5 cm de longitud y 9,5 cm de altura. Pesa 130 gramos, [consulta 30 de abril de 2020], disponible: <https://www.todocoleccion.net/antiguedades/palmatoria-portavelas>

el mechero de jarrón con platillo circular saliente, que es muy similar al de los primeros candeleros; y el pie circular sobre patas de bolas aplastadas y elevación troncocónica, que se asemeja extraordinariamente a la de las tres parejas de candelabros.

Respecto a las compoteras, la que hizo en primer lugar es claramente distinta a las otras dos, como se puede apreciar en el hecho de estar dorada, pero también en la forma de las asas, el remate de la tapa y la rica decoración, demostrando un trabajo más esmerado. Entre las otras dos, se aprecian parecidos, pero sobre todo evidentes diferencias, pues mientras una presenta cuerpo semiesférico, asas quebradas y decoración troqueladas de molduras sogueadas, rayadas y perladas, la otra es de cuerpo acampanado invertido, las asas de cartones en ese cuyos extremos finalizan en motivos vegetales y la decoración es grabada, de motivos geométricos. No obstante, conviene resaltar la habilidad del platero para aplicar diferentes soluciones estéticas en un mismo tipo de pieza.

Las escupideras de plata son piezas muy raras, por lo que Saderra muestra con este ejemplar su habilidad artística, pero también que fue uno de los plateros preferidos de la burguesía barcelonesa más refinada de la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, aunque son muy pocos, conocemos otros ejemplares de escupideras realizados en Barcelona en el mencionado siglo, entre las que cabe destacar la que hizo José Martí entre 1817 y 1824, quizás siguiendo un modelo codificado en la Real Fábrica de Platería de Martínez en donde se formó²⁷; y la que realizó Felipe Moner que pasó por el comercio de antigüedades barcelonés en octubre de 2016, que reproduce casi literalmente el modelo de Martí²⁸.

No conocemos otra escribanía semejante a la que se subastó en Balclis en marzo de 2015, pues, aunque en otros ejemplares barceloneses contemporáneos tienen sobre el soporte central a veces algún libro abierto, alguna espada, e incluso alguna balanza, por ahora no hemos encontrado tantos elementos como los que porta esta obra de Saderra, por lo que pensamos que se trata de un modelo propio, de gran originalidad.

El modelo de convoy es bastante común en la platería catalana de finales del siglo XIX y principios del XX, pero lo que hace que sea algo diferente a otros de su especie es la decoración vegetal calada naturalista de los pocillos.

Las seis tazas con sus platillos que se vendieron en Lamas Bolaño en abril de 2016 siguen un modelo típico de la época en cuanto al cuerpo de los

apagavelas-realizada-plata-siglo-xix~x142707358

27 TRALLERO, Manuel, "Els deixebles catalans d'Antonio Martínez", *D'Art*, 12 (1986), pp. 192-195, fig. 9.

28 Subarna. Barcelona. 29-11-2017, lote nº 5. Plata torneada y recortada. 9 cm de altura y 29 cm de longitud. Pesa 516 gramos.

vasos y los platos, e incluso a la decoración grabada de grecas que llevan; en cambio, las asas son una creación propia de Saderra por su doble ramal y la decoración calada que enmarca.

El jarro y la palangana del juego de aguamanil de la catedral de Lérida siguen modelos franceses, como se puede apreciar en la forma troncocónica del cuerpo del jarro y en el borde de contornos de la jofaina.

Para el relicario sigue un tipo bastante común de viril rectangular con teca en forma de cruz latina, astil abalaustrado y pie circular escalonado.

Ignoramos qué forma pudieron tener las dos coronas que hizo para Puerto Príncipe en 1876, así como el báculo de 1886 para el obispo de Astorga, ya que no se han conservado. Tampoco sabemos qué aspecto tiene el cáliz de Fuertescusa, ya que no hemos tenido oportunidad de verlo.

4. ESTILO

En las obras de José Saderra podemos observar, casi a partes iguales y a la vez, la presencia de tres de los lenguajes artísticos más importantes del siglo XIX, como el neoclasicismo, el romanticismo y el modernismo.

De gusto neoclásico cabe citar la escupidera en pleno, como se puede apreciar por la pureza de sus líneas; los tinteros de tambor y el pedestal columnario de la escribanía; la tercera pareja de candeleros, tanto por la estructura como por la decoración de molduras troqueladas; la estructura del convoy; la segunda compotera al completo; el relicario; y el nudo y las asas de la segunda pareja de candelabros; y en general la decoración de grecas de muchas de las obras.

Al lenguaje romántico pertenecen la primera compotera en su conjunto, especialmente por las asas y la decoración; la primera pareja de candeleros; la estructura de las tres parejas de candelabros; los motivos decorativos que hay sobre el pedestal de la escribanía; y la palmatoria.

Mientras que de estética modernista son las asas de los tinteros y la decoración colgante de la tabla de la escribanía; la tercera compotera en su conjunto; la crestería de los brazos de la tercera pareja de candelabros; las asas de las tazas; y el diseño dinámico y la decoración naturalista del juego de aguamanil.

5. ASPECTOS TÉCNICOS

José Saderra puso en práctica muchas de las técnicas propias del trabajo de platería, como el moldeado, el fundido, el grabado, el calado, la estampación y el torneado, aprovechando a la perfección los recursos que proporcionaban los nuevos instrumentos y máquinas fabriles.

El moldeado se observa con claridad en la escupidera, la palmatoria y los platos de las compoteras.

La técnica del fundido se puede ver en las tapas de los tinteros y en los objetos del pedestal de la escribanía; en los remates de las tapas de las tres compoteras; en las patas del convoy; en los tres pares de candelabros; en la palmatoria; y en el asa del jarro del juego de aguamanil.

Empleó el grabado en casi todas las piezas, pues tan sólo no lo usó en la escupidera y en el convoy; además, tanto en el relicario, como en el jarro y la palangana del juego de aguamanil, puso en práctica la técnica mecánica denominada *guilloché*, de origen francés.

El calado lo utilizó en varias obras, como en los faldones de la tabla de la escribanía, en el viril del relicario, en los pocillos del convoy, las asas de las tazas y en la crestería de los brazos de una de las parejas de candelabros.

Aplicó magistralmente el estampado en muchas de sus obras, como en las molduras perladas de la escupidera, en el pie de los primeros candelabros, en los pies de los recipientes y pedestal de la escribanía, y en la tapa y pie de las dos primeras compoteras. Los candeleros de una de las tres parejas están recorridos por numerosas molduras sogueadas desde el mechero hasta el pie; y en la segunda compotera las cenefas troqueladas sogueadas, rayadas y perladas inundan la tapa, el cuerpo y el borde del platillo.

Pero la técnica que más usó fue, sin duda, la del torneado, como se puede comprobar, con mayor o menor intensidad, en todas las piezas conservadas: la escupidera, las tres compoteras, las tres parejas de candeleros, las tres parejas de candelabros, la escribanía, el relicario, el convoy, el juego de tazas, la palmatoria y el juego de aguamanil.

6. CONCLUSIONES

Salvo la escupidera que se encuentra en la colección M. M. de Madrid, la pareja de candeleros del convento de Santa Paula de Sevilla, el cáliz de Fuertescusa y el juego de aguamanil de la catedral de Lérida, del resto de las obras conservadas tan sólo sabemos que han pasado por el comercio de antigüedades en los últimos seis años, por lo que ignoramos su paradero actual, aunque suponemos, que la mayoría se encontrará en colecciones privadas, ya que no nos consta que se custodien en institución pública alguna.

Concluimos este trabajo destacando el hecho de dar a conocer por primera vez: el segundo apellido del artífice; las dos marcas personales que empleó a lo largo de su trayectoria artística; y el establecimiento de la primera semblanza biográfica, pues tan sólo se conocían algunos datos sueltos de su actividad profesional. También queremos resaltar la incorporación de ocho obras nuevas a su catálogo, tales como la escupidera; la compotera que se

subastó en Setdart el 17 de octubre de 2016; la pareja de candeleros que se vendieron en Todocolección el 5 de enero de 2020; la pareja de candelabros que se subastaron en Todocolección el 3 de abril de 2020; la computera que se vendió en Todocolección el 26 de mayo de 2017; la palmatoria subastada en Todocolección el 7 de diciembre de 2019, la pareja de candelabros que pasó por Subarna el 30 de abril de 2020, y el relicario subastado en Segre el 15 de julio de 2020. En cualquier caso, albergamos la esperanza de que futuras investigaciones aporten más información sobre su vida y obra.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOLEA, Santiago, "L'orfebreria barcelonina del segle XIX", *D'Art*, 6-7 (1981), pp. 158-159, 183 y 190; disponible: <https://recerquesmones.files.wordpress.com/2019/04/120248-165242-1-pborfebreria.pdf>
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Joc d'aiguamans", en FITÉ LLEVOT, Francesc y PLANAS BADENAS, Josefina (coords.), *Ars Sacra Seu Nova de Lleida. Els tresors artístics de la Catedral de Lleida*, Lleida, 2001, pp. 116-117 y 327-328, nº 70.
- MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "La platería modernista civil barcelonesa" en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (coord.), *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, Alicante, 2018, pp. 193-194; disponible: https://www.academia.edu/39273518/La_plater%C3%ADa_modernista_civil_barcelonesa
- SANZ SERRANO, María Jesús, *La orfebrería sevillana del barroco*, Sevilla, 1976, Vol. II, pp. 81 y 288.
- TRALLERO, Manuel, "Els deixebles catalans d'Antonio Martínez", *D'Art*, 12 (1986), pp. 192-195, fig. 9; disponible: <https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100143/150886>

Un personaje histórico desde varias perspectivas: Ricardo Corazón de León en literatura, cine, crónicas y documentos

A historical person from several points of view: Richard Lionheart in literature, cinema, chronicles and documents

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: 21/06/2020. Aceptado: 10/09/2020

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 297-330

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.09>

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



Resumen: Ricardo I de Inglaterra, conocido como Corazón de León, es uno de los personajes más famosos de la Historia y también de los más legendarios. Presente en muchas novelas y películas como un héroe de las cruzadas o destronado por su hermano Juan en época de Robin Hood, su visión ha ido cambiando y sus actos se han juzgado mucho más severamente con el paso de los años. El contraste de lo que la literatura y el cine nos han contado con el escaso patrimonio documental que existe sobre el rey es lo que se realiza en este artículo.

Palabras clave: Ricardo Corazón de León; novelas; cine; cruzadas; Inglaterra medieval; Walter Scott; Robin Hood; crónicas; documentos.

Abstract: Richard I of England, known as the Lionheart, is one of the most famous and legendary people in History. He appears in a lot of novels and movies as a hero of the Crusades or as a dethroned king by his brother John in the time of Robin Hood. His description has been changing and his acts have been judged more severely over the years. The main purpose of this study is to contrast what literature and cinema showed with the scarce documentary heritage about this king.

Keywords: Richard Lionheart; novels; cinema; crusades; Medieval England; Walter Scott; Robin Hood; chronicles; documents.

1. INTRODUCCIÓN

Ricardo I de Inglaterra, universalmente conocido como Ricardo Corazón de León, es sin ninguna duda uno de los personajes más famosos de la historia

universal. Extraño resulta encontrar a alguien que no lo haya oído nombrar en alguna ocasión, aun cuando sus conocimientos sobre él sean mínimos o ni siquiera existan. Ricardo Corazón de León ha sido para muchos uno de los protagonistas de nuestra infancia o adolescencia y lo fue encabezando numerosas aventuras frente a los musulmanes o como alguien a quien su hermano había arrebatado injustamente el trono de Inglaterra.

Así lo conocimos muchos gracias al cine, a la literatura o incluso a los tebeos de aventuras como el que le dedicó el calandino José Repollés Aguilar con su habitual seudónimo de Joseph Lacier¹. Como en los grandes héroes de nuestra infancia que en la actualidad han sido sustituidos por los personajes creados por Marvel, no había puntos medios en ellos y los buenos eran muy buenos y los malos muy malos. Ricardo Corazón de León siempre era el bueno y era algo sobre lo que no había discusión.

Esta caracterización por lo general positiva del monarca inglés le debe mucho sin ninguna duda al Romanticismo y a la particular forma de escribir nuestro pasado que surgió a partir del siglo XIX, lo que afectaría, como no podía ser de otra manera, a la literatura con el surgimiento de una nada despreciable cantidad de novelas históricas a partir de este momento o a una industria cinematográfica que, desde el primer momento, encontró en el pasado un auténtico filón para rodar todo tipo de historias, aun cuando fuera reinventándolas en su totalidad.

En la actualidad, las más recientes tendencias historiográficas ya no solo se centran en la reconstrucción del pasado a partir de las fuentes primarias, sino que también se está prestando últimamente una importancia cada vez mayor a cómo se ha recreado este pasado en diferentes medios. Publicaciones como la editada por Mónica Bolufer, Juan Gomis y Telesforo M. Hernández sobre la relación entre historia y cine² o cursos como el que la Universidad de León ha realizado en julio de 2020 sobre la Edad Media a través del cine y de los videojuegos³ constituyen una muestra más que evidente de cómo estas nuevas perspectivas se han ido abriendo paso a lo largo del tiempo.

Ricardo Corazón de León ha hecho correr ríos de tinta por parte de unos y de otros y ha provocado entre los historiadores de muy diferentes épocas valoraciones muy diferentes. John Gillingham las ha sintetizado magistralmente en su completísima monografía sobre el monarca inglés:

“De acuerdo con Ranulfo Higden, autor del siglo XIV de una historia del mundo que fue al mismo tiempo erudita y popular, los bretones se jactaban

1 LACIER, Joseph, *Ricardo Corazón de León*, Barcelona, Bruguera, 1969.

2 BOLUFER, Mónica; GOMIS, Juan y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (eds.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015.

3 Su título ha sido *Mundo medieval virtual: Edad Media, cine, videojuegos y otros media*.

de su Arturo al igual que los griegos de su Alejandro, los romanos de su Augusto, los ingleses de Ricardo y los franceses de Carlomagno [...] Durante los últimos doscientos o trescientos años, las opiniones ortodoxas han sido más duras con Ricardo. ‘Ciertamente fue uno de los peores gobernantes que jamás tuvo Inglaterra’ [...] Para Hume, Ricardo estaba ‘tan movido por la pasión y tan poco por la política’, era ‘negligente’, ‘irreflexivo, insensato, violento’ [...] Por tanto, sus súbditos ‘tenían razones para recelar, dada la continuidad, durante su reinado, de una perpetua escena de sangre y violencia’. Para Gibbon, ‘si el heroísmo se confina al valor brutal y feroz, Ricardo se encumbrará entre los héroes de su tiempo’ [...]

El gran erudito decimonónico, William Stubbs, pensaba que ‘tratándolo con toda indulgencia, fue un mal gobernante; su energía, o mejor dicho, su inquietud, su amor por la guerra y su genio para ella, lo inhabilitaban de modo efectivo para ser pacífico, y su evidente carencia de sentido común político, para ser prudente’. Para el más influyente historiador inglés en el tema de las cruzadas, sir Steven Runciman, aunque Ricardo fue un ‘soldado espléndido y galante’, también fue ‘un mal hijo, un mal marido y un mal rey’⁴.

Es más que evidente cómo hay una diferencia muy acusada entre las opiniones de estos historiadores y lo que la inmensa mayoría de las novelas y del cine nos han transmitido. No procederé a realizar un exhaustivo estado de la cuestión sobre las opiniones que se han vertido sobre este monarca a lo largo del tiempo, puesto que se trata casi siempre del primer capítulo de cualquiera de los muchos estudios que se le han dedicado, pero sí que, asumiendo este fuerte contraste, confrontaré las visiones que han arrojado unos y otros, profundizaré sobre cuáles son los motivos que se esconden detrás de determinadas interpretaciones y haré hincapié sobre un tema de importancia capital que, en mi opinión, no siempre se ha puesto de relieve con la insistencia que es necesaria y que consiste en la notable escasez de documentación que hay sobre el periodo.

2. RICARDO CORAZÓN DE LEÓN EN WALTER SCOTT Y EN ALGUNAS NOVELAS POSTERIORES

Sería tremendamente ingenuo pensar que pueda abordarse en un artículo de estas características todas y cada una de las apariciones que ha tenido un personaje sobre el que, como decía antes, se han escrito multitud de novelas, obras de teatro e incluso cómics. Simplemente esta cuestión proporcionaría material suficiente como para escribir una tesis doctoral y lo mismo podría decirse del apartado dedicado al cine, por lo que reduciré enormemente cada una de estas dos partes, sin duda mucho más de lo que sería deseable, a

⁴ El propio John Gillingham califica a los que nombra como “los mejores y más influyentes historiadores”; GILLINGHAM, John, *Ricardo Corazón de León*, Madrid, Sílex, 2012, pp. 39-40.

una selección de referencias que considero que son representativas de lo que quiero señalar y que, a su vez, reflejan las distintas mentalidades de diferentes momentos a lo largo de estos últimos doscientos años.

En este sentido, se perfila como completamente obligatorio comenzar con Walter Scott, el considerado por muchos como el padre de la novela histórica. En lo que se refiere a Ricardo Corazón de León, son dos las novelas de Scott en las que aparece: la primera, *Ivanhoe* (1819), que se ubica a su vuelta de las cruzadas cuando fue apresado por Leopoldo de Austria e Inglaterra estaba gobernada por su hermano Juan Sin Tierra –ya habrá ocasión de hacer matizaciones sobre esto–; la segunda, *El talismán* (1825), que retrocede atrás en el tiempo y se ambienta en la tercera cruzada.

Sin profundizar por el momento en nada y quedándose con una primera impresión, cualquiera que lea las dos novelas y que lo haga en el orden en el que fueron publicadas se encuentra en primer lugar con una en la que el rey Ricardo no es más que uno de los diversos personajes camuflados que aparecen, mientras que la segunda es lo que hoy definiríamos como una precuela que sí concede al monarca el protagonismo exclusivo del que no disfruta en la primera⁵.

Empezando por *Ivanhoe*, más que de una novela hablamos de un auténtico fenómeno cultural de los siglos XIX y XX, cuya primera edición vendió diez mil copias en las dos primeras semanas⁶ y que todavía a finales del siglo pasado seguía siendo para muchos un héroe en tanto en cuanto simbolizaba, en opinión de Luis Alfonso Hernández y de Luis Sánchez, “la rebelión, el desafío al orden instituido, especialmente cuando es injusto; la camaradería o amistad en pro de un ideal común; el arrojo ante el peligro, la generosidad con los débiles [...] la lucha por la libertad, el nacionalismo, el idealismo amoroso, la acción como método...”⁷.

Ivanhoe ha hecho correr ríos de tinta entre los historiadores para negar su valor, especialmente por parte de aquellos que desprecian la capacidad de la literatura y del cine para hacer recreaciones auténticas de nuestro pasado. Efectivamente, está completamente fuera de duda de que Walter Scott

5 Esta sería la impresión que se llevaría un lector inglés, puesto que en España se publicó primero *El talismán* -en 1826- y posteriormente *Ivanhoe* a comienzos de los años treinta, por lo que los lectores de nuestro país sí que pudieron seguir en orden los episodios de la vida de Ricardo Corazón de León que relató Scott. Con todo, *El talismán* fue recibido en España con bastante frialdad, según la opinión de varios lectores del momento; FREIRE LÓPEZ, Ana María, “Un negocio editorial romántico (Aribau y Walter Scott)”, *Anales de Literatura Española*, 18 (2005), p. 170.

6 JOHNSON, Edgar, *Sir Walter Scott: the great unknown*, Londres, Hamish Hamilton, 1970, pp. 686-687.

7 HERNÁNDEZ CARRÓN, Luis Alfonso y SÁNCHEZ POZÓN, Luis, “Catálogo de mitos juveniles: de *Ivanhoe* a *Elvis*”, *Puertas a la lectura*, 1 (1996), p. 7.

cometió una serie de inexactitudes históricas serias que han sido muy bien sintetizadas por Enrique García y que son fundamentalmente dos: por un lado, la confrontación entre sajones y normandos que ya no existía a finales del siglo XII y, por el otro, el tratamiento que recibe Juan Sin Tierra, presentado como un príncipe durante la ausencia de Ricardo cuando realmente nunca dejó de actuar como el conde de Mortain y cuando la usurpación que todas las historias de Robin Hood nos han hecho ver sería en realidad algo, cuando menos, bastante matizable, si no cuestionable⁸. Sobre todo esto volveré más adelante.

Teniéndolo en cuenta y no perdiéndolo de vista, creo que la negación radical de absolutamente todo lo que Scott cuenta en *Ivanhoe* se trata también de una postura extrema si se tiene en consideración que cita personajes que existieron en la realidad cronológicamente ubicados de forma acertada –aun cuando los entremezcle con otros que sí son ficticios– y si se valora en su justa medida que algunos temas como, por ejemplo y entre varios, el antisemitismo o el recelo que empezaban a despertar unas órdenes militares cuya eficacia en Tierra Santa llevaba ya bastante tiempo poniéndose en entredicho son cuestiones que sí están muy bien reflejadas en la novela⁹.

Más allá de la mayor o menor exactitud con la que Walter Scott reflejó la Edad Media, la clave para entender lo que tenemos entre manos consiste en darse cuenta cómo sajones y normandos no son aquí otra cosa más que una representación simbólica de ingleses y escoceses que, en opinión de Scott y según Chris Worth, estaban mejor juntos que no separados, motivo por el cual *Ivanhoe* no deja de ser una novela escrita durante el apogeo de los nacionalismos del siglo XIX que aboga por la unión de todos estos elementos disidentes en beneficio de una nueva nación¹⁰.

En concordancia con este mensaje, Ricardo Corazón de León tiene una importancia capital no tanto durante el desarrollo de la trama argumental,

8 GARCÍA DÍAZ, Enrique, "Los errores históricos de Ivanhoe", *Narrativas*, 14 (2009), pp. 24-32.

9 Hay pequeños detalles que sí que han llevado a plantearse a algunos especialistas que hay elementos de los que se acusó a Scott de ser producto de su imaginación, cuando realmente hay evidencias de ellos durante la Edad Moderna, como sucede por ejemplo con los collares de siervos que llevan Gurth y Wamba y que William W. Heist identificó en proscritos de los siglos XVII y XVIII; HEIST, William W., "The collars of Gurth and Wamba", *The review of English Studies*, 16 (1953), pp. 361-364.

Quizá la clave para valorar con justicia a Walter Scott en este terreno radicaría no tanto en la negación sistemática por parte de los historiadores de su validez, sino en intentar discernir lo que él pudo inventar de lo que simplemente fue cambiado de época y llevado a la Edad Media por error, como terreno intermedio a aquellos temas en los que el escritor escocés sí se muestra certero, que, a mi parecer, también son unos cuantos.

10 WORTH, Chris, "Ivanhoe and the making of Britain", *Link and letters*, 2 (1995), p. 69.

sino en la parte final como un elemento unificador de disidencias y como algo novedoso que rompe con la época anterior y que abre una nueva. En palabras de Joseph Duncan, “Ivanhoe and Richard are the pivotal characters who indicate the possibility of a better future”¹¹. Si se tiene en cuenta esto, es evidente que no tiene sentido que Walter Scott hubiera descrito al rey Ricardo como alguien lleno de defectos o con luces y sombras, sino que lo que a él le interesó fue más bien mostrar al héroe que simbolizaba el brillante porvenir que le aguardaba a Inglaterra si era capaz de superar las desuniones internas.

Remarcar con rotundidad las diferencias entre el antes y el después de Ricardo y dar una sensación de completo caos durante su ausencia –demonizando en parte también a Juan Sin Tierra, aunque esto sea otro tema sobre el que no profundizaré– se convierte por lo tanto en algo fundamental para que encaje el mensaje que quiere transmitir Walter Scott. Ricardo es el deseado, Ricardo es lo que necesita una Inglaterra que va a la deriva:

“Sus afligidos vasallos tenían más deseos que esperanzas de su regreso a Inglaterra, después de tan largo cautiverio, por hallarse sometidos también a una opresión, tanto más insufrible cuanto que la ejercían manos subalternas. Los nobles, cuyo poder se había acrecentado extraordinariamente [...] habían recobrado y extendido su antiguo predominio; y no satisfechos con despreciar la autoridad, cada vez más débil, del Consejo de Estado de Inglaterra, sólo se ocupaban en fortificar sus castillos y posesiones”¹².

Cuando se habla de Tierra Santa y de las cruzadas, Ricardo Corazón de León se presenta como alguien que no ha tenido rival y cuyas hazañas son cuasi legendarias, tal y como narra un peregrino en las primeras páginas:

“A nadie ceden los caballeros ingleses del ejército de Ricardo [...] Digo –repetió con voz firme y decidida– que a los caballeros ingleses no aventajan ninguno de cuantos han sacado el acero en defensa de Sión; y digo además, porque lo he visto, que el rey Ricardo en persona, con otros cinco caballeros, sostuvieron un torneo después de la toma de Jerusalén, desafiando a cuantos se presentasen; y digo que en aquel día cada caballero corrió tres carreras, y echó al suelo tres antagonistas”¹³.

Finalmente, y sin posibilidad de detenernos en la multitud de detalles de indudable interés que contiene *Ivanhoe*, el mensaje de Scott cala cuando sajones y normandos ponen fin a sus diferencias y el misterioso caballero del candado le pregunta al sajón Cedric si conoce a Ricardo Plantagenet:

“– ¡Ricardo de Anjou! –exclamó Cedric dando un paso atrás, atónito y confuso.

11 DUNCAN, Joseph E., “The anti-romantic in ‘Ivanhoe’”, *Nineteenth-Century Fiction*, 4 (1955), p. 297.

12 SCOTT, Walter, *Ivanhoe o el cruzado*, Ciudad de México, Porrúa, 1999, p. 1.

13 SCOTT, Walter, *Ivanhoe...*, p. 27.

– No, noble Cedric: Ricardo de Inglaterra, cuyo más vivo interés, cuyo más vehemente deseo, es ver unidos a todos los que la Providencia ha colocado bajo su protección. ¡Y qué! ¿No doblas la rodilla a tu soberano?

– Jamás se dobló ante la sangre normanda –respondió Cedric.

– Reserva, pues, tu homenaje –dijo el rey– para cuando veas que mi protección abraza igualmente a normandos y a ingleses”¹⁴.

Michael Ragussis afirmaba cómo en esta novela multitud de personas se veían en la obligación de ocultar su identidad, de ir disfrazados y de esconder sus rostros, lo que ya no sería necesario en la nueva Inglaterra que unifica Ricardo en su parte final¹⁵. Aunque ciertamente la aparición de personajes disfrazados no es ni mucho menos exclusiva de *Ivanhoe* sino que fue un recurso relativamente frecuente en las narraciones de Scott, lo cierto es que no puede estar más atinado este autor en su observación del antes y el después de toda esa situación política ficticia que describió el novelista escocés.

Mucho menos famosa fue su novela *El talismán*, que, tal y como he dicho, nos traslada a la época de la tercera cruzada y acaba de presentarnos a Ricardo Corazón de León como el ser más noble que pueda imaginarse y como al auténtico motor de la cruzada, en tanto en cuanto su autor sugiere abiertamente que esta estaba detenida cuando el monarca inglés se encontraba enfermo y que no se reactivó hasta que se recuperó. De entrada, esta es ya la primera gran imprecisión histórica de la novela y, desde luego, gracias a ella, Walter Scott fue uno de los grandes culpables de que se creyera que el rey Ricardo había sido su único protagonista glorioso en comparación con las actuaciones grises de todos los demás.

Nada más lejos de la realidad. No es posible abordar a continuación todo lo que se ha escrito sobre las cruzadas y sobre la actuación de Ricardo en Tierra Santa, un tema bastante controvertido ante la ausencia de documentación y la existencia de testimonios contradictorios, si bien no dejan de ser interesantes los datos que da Andrew Jotischky indicando que las tropas inglesas se batieron en retirada en más de una ocasión, que la violencia que estas ejercieron fue mucho más allá de lo comúnmente admitido y que la iniciativa de muchas acciones la llevó realmente el rey de Francia, mientras el de Inglaterra siempre actuaba con posterioridad o directamente no lo hacía por encontrarse enfermo¹⁶.

Con todo, Scott no tiene ninguna duda a la hora de caracterizar a Ricardo Corazón de León como un ser virtuoso que no tiene ningún temor a

14 SCOTT, Walter, *Ivanhoe...*, p. 257.

15 RAGUSSIS, Michael, “Writing nationalist History: England, the conversion of the jews, and Ivanhoe”, *English Literary History*, 60 (1993), p. 194.

16 JOTISCHKY, Andrew, *The crusades: critical concepts in historical studies*, Londres, Routledge, 2008, pp. 418-425.

permitir que un misterioso médico árabe –Saladino disfrazado– le cure de su enfermedad, dando órdenes de que nadie le haga nada en el supuesto de que fallezca tras aplicarle el remedio que sólo este personaje oriental conoce:

“El árabe le alargó su mano sin vacilar, y sus largos, delgados y oscuros dedos permanecieron un momento aprisionados y casi quemados dentro de la ancha mano del rey Ricardo.

–Su sangre late como la de un niño –dijo el rey–; no debe latir así la de un hombre que quiere envenenar a un príncipe. De Vaux: tanto si vivo como si muero, despide a este Hakim con honor y seguridad. Amigo, saluda de mi parte al noble Saladino. Si muero, moriré sin dudar de su lealtad; si vivo, le daré las gracias de la manera que un guerrero quiere que se las den”¹⁷.

Uno de los rumores que siempre circuló sobre Ricardo Corazón de León es que había instigado el asesinato de Conrado de Montferrat, gran rival del monarca inglés que había sido elegido rey de Jerusalén pocos días antes de su muerte. La historiografía, de acuerdo con las crónicas, coincide en su inmensa mayoría en que este crimen fue cometido por la secta islámica de los nizaríes o asesinos, pero, como han destacado Gérard Chaliand y Arnaud Blin, esto benefició enormemente tanto a Ricardo como a Saladino¹⁸.

Preparando el terreno, Walter Scott descarga al rey inglés de cualquier responsabilidad en este asunto y nos presenta al personaje como un conspirador peligroso que constantemente había estado buscando la desestabilización de las tropas cristianas:

“–Tranquilizaos –dijo Conrado de Montserrat–; antes de que ese médico, si no recurre a una especie de milagro, tenga tiempo de acabar la curación de Ricardo, será posible hacer surgir una abierta ruptura entre el francés, o por lo menos el austríaco, y sus aliados de Inglaterra, de manera que la divergencia sea irreconciliable; y aunque Ricardo se levante de su lecho, será quizá para tomar el mando de sus propias tropas nacionales, pero jamás, por sus solas fuerzas, para hacerse cargo de la totalidad de las tropas de la Cruzada”¹⁹.

En definitiva, *El talismán* constituye el colofón perfecto a algo a lo que Walter Scott había dado comienzo con *Ivanhoe* y que consistió en un ensalzamiento de la figura de Ricardo Corazón de León que caló con notable fuerza en multitud de generaciones posteriores que leyeron sus novelas o que las conocieron a partir del cine²⁰. Como el propio escritor escocés sentenció para

17 SCOTT, Walter, *El talismán*, Barcelona, Planeta, 1987, pp. 103-104.

18 CHALIAND, Gérard y BLIN, Arnaud, *The history of terrorism: from Antiquity to ISIS*, Oakland, University of California Press, 2016, p. 73.

19 SCOTT, Walter, *El talismán*, p. 111.

20 Aunque no guarde relación directa con el tema, una significativa muestra de la influencia de Scott se puede ver en la película *La sombra de una duda* (Alfred Hitchcock, 1943), en la que aparece una niña incapaz de despegar la mirada del libro que está leyendo, revelándole a su padre cuando este le pregunta que se trata de *Ivanhoe*.

rematar su propósito, “la posteridad podrá acusar a Ricardo de impetuoso y arrebatado; pero también dirá que cuando pronunciaba una sentencia era justo cuando debía serlo y clemente cuando podía”²¹.

Si esta fue la impresión general sobre Ricardo Corazón de León a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX a nivel popular, que no tanto a nivel historiográfico como apuntaba, esta consideración de héroe, que también era la predominante en el cine de esta época, empezará a matizarse progresivamente. No es que de la noche a la mañana el monarca inglés se hubiera convertido en un villano, pero, desde luego, la visión que de él había dado Walter Scott empezaba a resquebrajarse, aunque por el momento fuera algo quizá exclusivo de autores provocadores que rompían con lo tradicional.

En este sentido, descuella sobre todo Gore Vidal y *En busca del rey*, una novela que, según él mismo reveló, escribió en Italia en 1948 mientras recorría todo el país en un jeep con el dramaturgo Tennessee Williams²². Aunque él mismo la consideraba como su primera novela histórica (“my first historical novel”, en palabras textuales suyas²³), lo cierto es que, en sentido estricto, no lo es, puesto que la trama principal se ambienta en una Austria plagada de monstruos, dragones, vampiros y hombres lobo, lo que ha llevado a afirmar a Jörg Behrendt que nos encontramos ante un cuento de hadas²⁴, mientras que Susan Baker y Curtis S. Gibson lo han calificado como un romance medieval sin que llegue a ser tampoco una historia de amor²⁵.

Prescindiendo de todos los elementos fantásticos que contiene la novela, esta narra la teórica búsqueda que el trovador Blondel de Nesle realizó por Europa central de un Ricardo que, a la vuelta de la cruzada, había sido apresado por Leopoldo de Austria. Según cuenta la tradición, Blondel recorrió sus dominios cantando bajo las ventanas de los castillos para ver si Ricardo lo oía. Cuando llegó al de Dürnstein, el rey lo oyó, se asomó por la saetera de la estancia en la que estaba, se puso a cantar y, de esa manera, Blondel supo dónde retenían a su rey²⁶.

Esta historia, con la que se abre también la versión cinematográfica de *Ivanhoe* de 1952, no es más que una leyenda puesto que, como explica Jean Flori, a los que habían capturado a Ricardo no les interesó en ningún mo-

21 SCOTT, Walter, *El talismán*, p. 285.

22 PEABODY, Richard y EBERSOLE, Lucinda (eds.), *Conversations with Gore Vidal*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 9.

23 PEABODY, Richard y EBERSOLE, Lucinda (eds.), *Conversations...*, p. 94.

24 BEHRENDT, Jörg, *Homosexuality in the work of Gore Vidal*, Hamburgo, Lit, 2002, p. 32.

25 BAKER, Susan y GIBSON, Curtis S., *Gore Vidal. A critical companion*, Westport, Greenwood Press, 1997, p. 19.

26 GILLINGHAM, John, *Ricardo...*, p. 371.

mento mantenerlo en secreto, sino que “no ocultan en absoluto su hazaña; la publican incluso por todo lo alto, para que nadie la ignore”²⁷. El propio Vidal lo aclara en su prólogo:

“La búsqueda de Ricardo por parte de Blondel fue una invención de la *Crónica de Reims*, un texto del siglo XIII. Como suele suceder, los hechos no tuvieron nada que ver con el presente relato. Según todas las versiones, Ricardo fue capturado por el austriaco Leopoldo, descubierto por una comisión inglesa constituida al efecto, juzgado por una corte y devuelto a su país después de pagar el primer plazo de un generoso rescate. Blondel, un poeta cortesano entrado en años, nunca figuró en este delicado manejo político”²⁸.

Con todo, al igual que sucede con las novelas de Walter Scott, no se trata tanto de evaluar la veracidad histórica, sino de centrar la mirada en cómo fue descrito Ricardo Corazón de León y en mostrar cómo esta imagen fue evolucionando a lo largo del tiempo. El Ricardo que describe Vidal ya no es el héroe que nos presentó Scott, sino que es alguien “colérico como de costumbre”, el que su propio trovador sospecha que asesinó a Conrado de Montferrat, alguien a quien no le gustaba vivir en Inglaterra y que fue objeto de la maldición de su padre²⁹, el ejecutor de casi tres mil prisioneros porque “era necesario [...] eran sólo paganos”, un rey que “al acceder al trono había vendido episcopados, había confiscado propiedades de nobles que no le caían en gracia para venderlas en provecho propio” y que, si había hecho las paces con Escocia, había sido “por una suma de dinero”³⁰.

Lejos de cualquier heroísmo o incluso patriotismo de épocas pasadas, la visión que da Gore Vidal de las cruzadas, mucho más acorde con lo que se piensa en la actualidad, dista mucho de la descripción que de ellas había dado Walter Scott:

“Todas las naciones de Europa ambicionaban dominar el Oriente, y alguien había tenido la feliz ocurrencia de recordar que Jerusalén albergaba el sepulcro de Cristo, de modo que los reyes reclutaron ejércitos, recibieron la bendición papal y, acompañados por obispos mitrados, zarparon hacia Palestina, donde combatieron contra las gentes de tez oscura seguros de la justicia de su causa [...] Ricardo, al menos, no era hipócrita en privado, y Blondel se alegraba de ello. El rey siempre hablaba en términos de pillaje, rutas comerciales y posiciones estratégicas [...] También era una idea atinada, sabía Blondel, porque así los caballeros tenían un lugar adonde ir, un lugar donde los jóvenes podían lu-

27 FLORI, Jean, *Ricardo Corazón de León. El rey cruzado*, Edhasa, Barcelona, 2002, p. 213.

28 VIDAL, Gore, *En busca del rey. Ricardo Corazón de León*, Barcelona, Edhasa, 2006, pp. 9-10.

29 Con respecto a esto, Martin Aurell señala cómo circuló el rumor de que se había puesto a sangrar cuando vio el cadáver de su padre, lo que, según la mentalidad de la época, equivalía a ser identificado como su asesino; AURELL, Martin, *El Imperio Plantagenet: 1154-1214*, Madrid, Sílex, 2012, pp. 68-69.

30 VIDAL, Gore, *En busca...*, pp. 15, 28, 224-225, 62 y 80 respectivamente.

char y matar sin temor a ser censurados, donde podían ejercer su bravura y ser bien recompensados, donde podían convivir, practicar juntos la violencia”³¹.

No sería tampoco muy exacto decir que todo lo que Gore Vidal afirmaba sobre Ricardo Corazón de León era negativo, puesto que en algunos casos el autor le atribuye algunas virtudes como que “era indiferente al frío, como correspondía a un rey” (p. 53) o que, tal y como lo describe una dama, “es un hombre tan encantador, realmente...creo yo” (p. 201), si bien a nada de esto le falta el contrapunto cuando matiza que esos encantos los exhibía cortejando a las mujeres delante de sus maridos (p. 106) o cuando pone en boca de Blondel hazañas inverosímiles que apuntan más a la parodia que al ensalzamiento:

“Pero ese día Ricardo parecía alto como una torre, y por momentos creí que de su boca saldrían fuego y humo en vez de palabras. Lo recuerdo gritando y maldiciendo mientras se internaba en una callejuela con sólo un puñado de hombres, muy lejos de su ejército. Cien sarracenos esperaban en el extremo de la calle y él los mató a todos: la sangre fluía por las calles y su espada humeaba...”³².

Con el paso del tiempo, la visión de las cruzadas y del rey Ricardo Corazón de León en la literatura ha ido desprendiéndose cada vez más de la pátina heroica con la que fue retratado en los tiempos del Romanticismo. El monarca inglés ya no aparece en ningún sitio como el protagonista de grandes hazañas a la par que la superioridad moral y los mayores derechos de los cristianos frente a los musulmanes en la conquista de Tierra Santa son ideas que ya no defiende prácticamente nadie que aborde estos temas con un mínimo de objetividad.

En lo que llevamos de siglo XXI, las historias ambientadas en las cruzadas –que no tanto en la Inglaterra gobernada por Juan Sin Tierra a la que regresó Ricardo– han seguido escribiéndose con mayor o menor protagonismo del monarca inglés. Quizá las más representativas son las que el escritor sueco Jan Guillou escribió a caballo entre finales del milenio anterior y comienzos de este dedicadas al personaje de ficción de Arn Magnusson.

Miembro de la orden del Temple como consecuencia de haber sido condenado por mantener relaciones sexuales con una mujer con la que no estaba casado, Magnusson recaló en Tierra Santa procedente de su Suecia natal y allí tiene contacto personal con Ricardo Corazón de León. Siguiendo por consiguiente la estructura habitual de muchas novelas históricas, el personaje de ficción es el que entra en contacto con los auténticos, a los que llegamos a conocer a través de su punto de vista.

Las descripciones que Guillou hace del rey inglés van un poco en la misma línea de Gore Vidal, calificándolo como “furioso”, “infantil” y “car-

31 VIDAL, Gore, *En busca...*, p. 54.

32 VIDAL, Gore, *En busca...*, p. 115.

nicero" en *El caballero templario*³³, acusándolo de obligar a jóvenes poco experimentados a lanzarse a luchar contra profesionales con los riesgos que ello suponía para su vida³⁴ o indicando cómo "ese hombre, cuyo nombre era Ricardo Corazón de León, un nombre maldito por siempre jamás, había preferido divertirse en una negociación decapitando a tres mil prisioneros antes de cobrar el último pago que había pedido en rescate por ellos, que llevarse la Verdadera Cruz de vuelta a la cristiandad"³⁵.

En definitiva, aunque no cabe duda de que podrían destacarse muchos más casos si este artículo fuera exclusivo de literatura, lo cierto es que los ejemplos señalados muestran, a mi juicio, cómo la figura de Ricardo Corazón de León ha ido experimentando un progresivo proceso de erosión en su popularidad muy parejo al que se puede observar en el cine.

3. RICARDO CORAZÓN DE LEÓN EN EL CINE

Luis Miguel Carmona incluye a Ricardo Corazón de León entre su selección de los cien personajes históricos que más han aparecido en el cine, destacándolo en muy diversas realizaciones que van entre 1913 y 2005³⁶. Efectivamente, su popularidad, acrecentada por la influencia de Walter Scott a la que he aludido en el apartado anterior, le han llevado a aparecer en dos grandes tipos de películas: en primer lugar, en la inmensa mayoría de las adaptaciones cinematográficas que se han hecho de las historias de Robin Hood y, en segundo, en aquellas cuya acción se ha trasladado a Tierra Santa para recrear la tercera cruzada.

Aunque probablemente desde el punto de vista temático sería más coherente abordarlas en función de qué historia están contando, me interesa especialmente reflejar cómo, al igual que en la literatura, se fue operando progresivamente un cambio de mentalidad con respecto al monarca conforme fue avanzando el siglo XX, motivo por el cual realizaré un recorrido cronológico. No resulta nada complicado darse cuenta de cómo hay una diferencia muy marcada entre la primera mitad de la centuria y la segunda.

33 GUILLOU, Jan, *El caballero templario*, Barcelona, Planeta, 2003, pp. 432, 432 y 440 respectivamente.

34 Es interesante señalar cómo, en este pasaje, el escritor sueco hace un homenaje a Walter Scott al indicar que uno de los que él llama "blandengues" espoleados por el rey para su propia diversión era precisamente Wilfred de Ivanhoe; GUILLOU, Jan, *Regreso al norte*, Barcelona, Planeta, 2003, p. 197.

35 GUILLOU, Jan, *Regreso...*, p. 315.

36 CARMONA, Luis Miguel, *Los 100 grandes personajes históricos en el cine*, [San Sebastián de los Reyes], Cacitel, 2006, pp. 310-314.

Empezando por las principales películas anteriores a los años cincuenta, la primera que merece una especial atención fue *Robin Hood* (Allan Dwan, 1922), protagonizada por Douglas Fairbanks, uno de los grandes pioneros de la industria cinematográfica al ser uno de los fundadores de la productora United Artists junto a su mujer Mary Pickford, David W. Griffith y Charles Chaplin.

De forma totalmente acertada bajo mi punto de vista, Frank McLynn ha destacado una dicotomía muy marcada en las historias que se han hecho sobre Ricardo Corazón de León y sobre Juan Sin Tierra, de manera que el primero siempre ha sido presentado como el virtuoso y honrado frente al celoso y ruin de su hermano que, además y para más inri, cometió la osadía de intentar usurparle el trono³⁷.

Este contraste intencionado se pone de manifiesto al máximo en esta película con un Ricardo, interpretado por Wallace Beery, jovial, honesto, campechano, generoso y siempre dispuesto a la diversión frente a un Juan intrigante, envidioso y de constante rictus serio al que da vida un actor, Sam De Grasse, que más adelante se especializaría en papeles de villano.

Durante la primera media hora la película es un completo desfile de fiesta y alegría, muy en la línea de las que se celebraban en los felices años veinte de la pasada centuria, con multitud de amantes en todos los rincones del castillo y plena diversión por parte de todos. Esta es la Inglaterra de Ricardo Corazón de León, la de la alegría, aquella en la que nunca hay ningún problema.

Frente a esta visión, la segunda media hora de película constituye la perfecta antítesis de lo que hemos visto en la primera, con una Inglaterra en la que ya se ha quedado Juan en el trono después de la marcha de Ricardo a la cruzada y con una serie de imágenes completamente diferentes: hileras de ahorcados, malvados recaudadores que toman el dinero mediante el ejercicio de la violencia, expulsión de sus tierras de todos aquellos que no pueden pagar, latigazos y torturas a madres en presencia de sus hijos pequeños, propiedades que arden, cárceles a rebosar de mujeres, niños y ancianos...

El propio Wallace Beery interpretó de nuevo al año siguiente, en 1923, al rey Ricardo en una adaptación de la novela *El talismán*; sin embargo, lo cierto es que no resulta posible calibrar su interpretación –que cabe suponer que no sería muy diferente de la de *Robin Hood*–, puesto que de este largometraje se desconoce su paradero y, casi con toda seguridad, se trata de una película perdida³⁸.

37 Literalmente, “if we judge only by reputation and mythology, Richard I was the greatest king of England in the Middle Ages and his brother John the very worst. The good brother/bad brother dichotomy is a staple of most myths, as old as Cain and Abel”; McLynn, Frank, *Richard and John. Kings at war*, Cambridge, Da Capo Press, 2007, p. 1.

38 Richard the Lion-Hearted 1923, [consulta: 7 de junio de 2020], disponible: <http://www.silentera.com/PSFL/data/R/RichardTheLionHearted1923.html>

En los años treinta, la película por excelencia en la que hace su aparición Ricardo Corazón de León es *Las cruzadas* (Cecil B. De Mille, 1935), una superproducción en la que el rigor histórico brilla completamente por su ausencia y en la que, como destaca Enric Alberich, “elude a personajes importantes, prescinde de algunos datos y hechos y mezcla elementos de diferentes Cruzadas, pero se centra sobre todo en la Tercera y sitúa en primer plano el enfrentamiento entre las carismáticas figuras de Saladino y Ricardo Corazón de León”³⁹.

Teniendo pues en cuenta que nos encontramos fundamentalmente ante lo que Juan J. Alonso, Enrique A. Mastache y Jorge Alonso han definido más que acertadamente como “una película de amor con excusa de la tercera cruzada”⁴⁰, basada en un triángulo entre ambos personajes y la esposa de Ricardo, la reina Berenguela⁴¹, que concluye con un mensaje pacifista extrapolable a la situación bélica en la que se recalca la necesidad de entendimiento entre cristianos y musulmanes, se comprenderá con facilidad cómo, dentro de los “Ricardos” deformados que nos mostró el séptimo arte en la primera mitad del siglo XX, probablemente el que aquí interpreta Henry Wilcoxon sea el que menos parecido guarde con la realidad.

Teniendo en cuenta que el protagonismo de Ricardo Corazón de León en *Robin de los bosques* (Michael Curtiz y William Keighley, 1938) es mínimo y únicamente limitado a su estancia en una posada desde la que aguarda el derrocamiento de su hermano Juan y su posterior reposición en el trono⁴², hay que

39 ALBERICH, Enric, *Películas clave del cine histórico*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2009, p. 51.

40 ALONSO, Juan J.; MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Jorge, *La Edad Media en el cine*, Madrid, T&B editores, 2007, p. 159.

41 Interpretada por Loretta Young, adquiere un protagonismo muy sobredimensionado que no tuvo en la realidad y que, aunque la película se base de un libro de Harold Lamb, acusa claramente la influencia de Walter Scott y *El talismán*, fundamentalmente en lo que se refiere a la belleza de los personajes femeninos: “La noble Berengaria, hija de Sancho, rey de Navarra, y reina consorte del heroico Ricardo, estaba considerada como una de las damas más bellas de su tiempo. Era esbelta y exquisitamente formada, agraciada, con una tez nada común en su país, abundante cabellera rubia, y unos rasgos tan sumamente juveniles, que todo el mundo le calculaba menos edad de la que realmente tenía, a pesar de que no pasaba de los veintiún años”; SCOTT, Walter, *El talismán*, p. 162.

42 Excepción hecha de la versión muda de 1922 que ya he comentado, lo cierto es que las películas de Robin Hood, aunque casi siempre cuentan con una aparición o, cuando menos, alusiones a Ricardo Corazón de León al ser su reposición en el trono un elemento clave de la trama, no son las más idóneas para un estudio de cómo se ha representado este personaje en el cine, puesto que su protagonismo es muy reducido y se limita a las escenas finales. Es el caso de la magistral película de 1938 protagonizada por Errol Flynn y Olivia de Havilland o de la no menos famosa *Robin Hood, príncipe de los ladrones* (Kevin Reynolds, 1991), con un monarca al que interpreta Sean Connery y que solo aparece al final tras haber desembarcado en Inglaterra.

esperar a los años cincuenta para que el monarca inglés cobre todo su esplendor gracias a las adaptaciones cinematográficas de las novelas de Walter Scott.

La primera de ellas es *Ivanhoe* (Richard Thorpe, 1952). Aunque el rey Ricardo, interpretado aquí por Norman Wooland, solo aparece al principio como un prisionero en Austria y al final cuando descubre su rostro ante su hermano Juan indicándole con ello que han concluido sus labores de gobierno, lo cierto es que todo lo que se va comentando de él a lo largo de la película no tiene desperdicio como un ejemplo más que evidente de conversión de un personaje medieval a los parámetros e ideología del momento.

Así, *Ivanhoe*, interpretado por Robert Taylor, busca incesantemente obtener el dinero necesario para rescatar a Ricardo, a quien presenta como alguien con valores democráticos que tiende su brazo a todo el mundo con la noble intención de congeniar a todos en la nueva Inglaterra que surgirá a su regreso. Obtenido el rescate de Ricardo de manos de la comunidad judía a través del personaje de Isaac de York, su hermano Juan aparece en contraposición como alguien que expresa que no se puede confiar en quienes van pactando con los judíos, a donde parece dirigirse la política de Ricardo por el simple hecho de haber sido liberado con su dinero⁴³.

Si se examinan los acontecimientos que estaban teniendo lugar por aquel entonces y se repara en la creación del estado de Israel en 1948, en el apoyo decidido que los Estados Unidos dieron a este proyecto y en los enfrentamientos que se habían producido ya en 1949 entre judíos y árabes, se entiende mucho mejor cómo Ricardo y Juan se ponen en esta película a plena disposición de la política del momento, con un *Ivanhoe* a quien Juan Vicente García ha definido como “un adalid de la tolerancia interreligiosa mucho más allá de lo que hubiera pretendido Walter Scott”⁴⁴, con un Ricardo presentado como un demócrata que acoge a todos y un Juan, malvado para no variar, que personifica a todos aquellos que desconfían o se oponen a dicha alianza, derivando el largometraje, como afirmó Walter Srebnick, en un producto de la Guerra Fría y del macartismo⁴⁵.

Al igual que sucedió con las novelas de Scott, *El talismán* (David Butler, 1954) fue una película mucho menos popular pese a contar con un buen re-

43 No es cierto que fueran los judíos los que pagaran el rescate de Ricardo, puesto que este se obtuvo fundamentalmente, como ha indicado John Gillingham, con un tributo del 25% sobre los ingresos y los bienes muebles, además de “toda la producción de lana de un año de los monasterios cistercienses así como todo el oro y la plata de las iglesias de todo el país”; GILLINGHAM, John, *Ricardo...*, p. 379.

44 GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, “Miradas a un tiempo oscuro. El cine y los estereotipos sobre la Edad Media”, en BOLUFER, Mónica; GOMIS, Juan y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (eds.), *Historia y cine...*, p. 139.

45 SREBNICK, Walter, “Re-presenting History: *Ivanhoe* on the screen”, *Film&History: an interdisciplinary journal of film and television studies*, 29 (1999), p. 47.

parto en el que se incluyen actores del calibre de George Sanders, Rex Harrison o de la enormemente popular en los años cincuenta Virginia Mayo.

Aunque sea empleando un tono irónico, la descripción que de esta película han hecho Juan J. Alonso, Enrique A. Mastache y Jorge Alonso no puede ser, en mi opinión, más acertada:

“Un *peplum* de los que causaban furor en los años 50, una película de aventuras que busca entretener utilizando la excusa histórica de la tercera cruzada, pero sin la pretensión de narrar los hechos con exactitud, de modo que cualquier parecido con la realidad histórica es un milagro. Aparecen todos los tópicos del género, por ejemplo, desde la primera escena queda claro que es una película de buenos y malos: los buenos son el rey Ricardo (George Sanders) y Saladino (Rex Harrison), quien se hace pasar por un físico árabe, de nombre Ilderín, enviado al campamento cristiano por el propio Saladino para curar a Ricardo y defenderlo de los traidores que lo rodean; los malos son sir Gails y el conde de Monferrato, que se pasan la película conspirando e intentando asesinar a Ricardo para ocupar su mando y su papel en la cruzada”⁴⁶.

Con todo, aunque esta película exalta claramente la figura de Ricardo, contiene detalles interesantes que nunca se habrían dicho o mostrado en las anteriores, como cuando el rey quiere darle un regalo a uno de los personajes que están cuidándole en la tienda y está a punto de decir que lo había robado de Chipre, rectificando al momento el verbo y sustituyéndolo por “tomar”.

Si a esto se le añaden otras frases como la que Ricardo dice cuando interpreta la cruzada como “la caza de fantasmas con camisones” o como la que pronuncia Saladino al calificar a los cristianos como “hombres que cruzan medio mundo para luchar por un sepulcro vacío”, podríamos afirmar que en los años cincuenta nos encontramos ante un punto de inflexión que anticipa la pérdida del *glamour* que iban a sufrir todos estos temas y personajes en un breve espacio de tiempo.

En la segunda mitad del siglo XX, al igual que sucedía en la literatura, Ricardo Corazón de León ya no era el personaje que había sido antaño para guionistas o realizadores.

La película egipcia *Saladino* (Youssef Chahine, 1963), de difícil visionado, ya plantea con claridad que, si no hubiera sido por el hecho de tener enfrente a un rival de la enjundia de este líder islámico, Ricardo I de Inglaterra no habría adquirido la fama con la que volvió de las cruzadas, si bien y salvo este matiz tampoco ofrece una imagen del monarca muy diferente a la que estábamos acostumbrados y sigue planteando este conflicto bélico como un duelo entre dos grandes personalidades⁴⁷.

46 ALONSO, Juan J.; MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Jorge, *La Edad Media...*, p. 158.

47 GANIM, John M., “Reversing the crusades: hegemony, orientalism, and film language in

El primer largometraje que mostró sin ninguna duda a un Ricardo muy diferente fue *El león en invierno* (Anthony Harvey, 1968), que ganó tres premios Oscar y fue un completo éxito por reunir un reparto que, entre otros, unía a Peter O'Toole interpretando a Enrique II con una Katharine Hepburn que aquí figura dando vida a Leonor de Aquitania.

Adaptación de una obra de teatro elaborada por James Goldman, se ambienta en Chinon en la Navidad de 1183 y muestra el encuentro entre los reyes y sus hijos varones en un tenso momento en el que, apenas medio año después de que hubiera muerto el primogénito, correspondía a Enrique II nombrar a un nuevo sucesor o, cuando menos, despejar el incierto panorama que esto había provocado.

Son tantos los matices que tiene *El león en invierno* que el desmenuzamiento de sus escenas y el análisis del rigor histórico de cada una de ellas sería motivo suficiente para escribir un artículo independiente. Entre estos detalles, destaca el hecho de que Ricardo, al que interpreta un casi debutante Anthony Hopkins, aparece aquí en una etapa de su vida que no se había reflejado por el momento en ninguna obra literaria ni cinematográfica relevante, esto es, antes de su acceso al trono, cuando era un infante en abierta lucha con sus hermanos por el ejercicio del poder, bastante unido a su madre y con una relación muy tirante con su padre.

El primer estereotipo que hasta el momento había lastrado las producciones anteriores y que era el de la marcada dicotomía entre el Ricardo virtuoso y el Juan traidor queda absolutamente pulverizado en esta película. No hay ninguna superioridad moral de unos sobre otros, sino que a lo que asiste el espectador es a un complejo entramado de intrigas y mentiras en donde, con Felipe II de Francia como gran elemento desestabilizador, el objetivo es siempre imponerse sobre los demás.

Es también en *El león en invierno* donde por primera vez se trata una cuestión que, referida a Ricardo, había sido completamente tabú hasta el momento y es todo lo que tiene que ver con su presunta homosexualidad, que muchos han sospechado a partir de un comentario de Benito, abad del monasterio de Peterborough, el que afirmó que

“Ricardo, duque de Aquitania e hijo del rey de Inglaterra, concluyó una tregua con Felipe, rey de Francia, quien le testimoniaba desde hacía mucho tiempo tan gran honor que todos los días comían en la misma mesa y en el mismo plato, sin que la noche los separase. El rey de Francia lo estimaba tanto como a su vida y ambos se amaban con tal amor que, ante la violencia de sus propios sentimientos, el rey de Inglaterra [*Enrique III*], presa de estupor, no podía por menos de preguntarse a qué podía obedecer todo aquello. Inquieto

por el futuro y a pesar de haberlo decidido con anterioridad, pospuso su regreso a Inglaterra, pues quería saber lo que podía esconderse tras un amor tan repentino"⁴⁸.

En la película, las insinuaciones son claras en las escenas que comparten Anthony Hopkins como Ricardo y Timothy Dalton como Felipe II, si bien no es menos evidente que no nos encontramos ante dos enamorados, sino que el rey de Francia, consciente de la atracción que despierta en el heredero inglés, lo utiliza para conducirlo a sus propósitos y, especialmente, para que delate sus gustos delante de su padre y, según la mentalidad de la época, quede en ridículo delante de él. Nada de todo esto se había visto en la gran pantalla hasta el momento.

La otra película que merece un comentario especial es *Robin y Marian* (Richard Lester, 1976), rodada entre Zamora y Navarra. Se trata fundamentalmente de una comedia provista de numerosas situaciones absurdas que cobra pleno sentido en un momento, los años setenta, en los que el cine había apostado por una desmitificación profunda, irreverente y no siempre bien comprendida de muchos acontecimientos de nuestro pasado, siendo quizá Monty Python los mejores exponentes de esta tendencia. *Robin y Marian* es también una extraordinaria historia de amor llena de momentos emotivos entre dos personajes crepusculares, ancianos si tenemos en cuenta la esperanza de vida en la Edad Media, soberbiamente interpretados por Sean Connery y Audrey Hepburn.

La labor desmitificadora del largometraje se pone de manifiesto en la visión que se da de Ricardo Corazón de León, interpretado por Richard Harris, como alguien extremadamente sádico y violento, que no tiene ningún reparo en ordenar el asalto e incendio de un castillo, que presume de haber asesinado a todas las mujeres y niños que se encontraban en él, que ordena la ejecución del médico que le atiende por haber recibido el flechazo que le arrebataría la vida y que manifiesta odiar tanto a Inglaterra como a sus pa-

48 BROSSARD-DANDRÉ, Michèle y BESSON, Gisèle (eds.), *Ricardo Corazón de León. Historia y leyenda*, Madrid, Siruela, 2007, p. 255.

John Gillingham atribuye este comentario a Rogelio de Howden en vez de a Benito de Peterborough; GILLINGHAM, John, *Ricardo...*, p. 413.

Esta cuestión, sobre la que yo no voy a profundizar más de lo que indico en esta nota y que creo que no tiene respuesta, ya había sido planteada en la literatura. Aunque no puedo entrar a detallarlo como me gustaría por falta de espacio y por la necesidad de hacer una selección de las obras que he creído más representativas, la novela *El corazón del león* (1977), de Jean Plaidy, aborda sin tapujos este tema al indicar los sentimientos encontrados que experimentaba Ricardo cuando se encontraba ante el rey de Francia.

Los especialistas se encuentran bastante divididos al respecto, si bien los más reputados se muestran reacios a creerlo e interpretan este pasaje como que ambos monarcas recelaban mutuamente de las acciones del contrario y, por eso, nunca dejaban de vigilarse; FLORI, Jean, *Ricardo...*, pp. 480-490 o GILLINGHAM, John, *Ricardo...*, pp. 413-416.

dres. Al igual que sucedía con el caso anterior, el Ricardo que muestra *Robin y Marian* y que muere en el primer cuarto de hora de película parece tratarse de una persona completamente diferente a la que nos mostró el cine de la primera mitad del siglo XX.

¿Y qué ha sido de Ricardo Corazón de León en el cine del siglo XXI? Se puede afirmar sin miedo a equivocarnos que, en la actualidad, el personaje ha entrado en una nueva fase que se caracterizaría no ya por su difamación o, cuando menos, por el serio cuestionamiento de sus capacidades y presuntos valores heroicos, sino por su olvido y su evidente apartamiento en las tramas de las películas en las que, años atrás, sí tuvo un indudable protagonismo.

Considerando que tampoco resulta posible analizar en profundidad todas las películas o sagas que se han realizado, es imprescindible hablar de Ridley Scott y de dos producciones suyas en las que el rey Ricardo podría haber tenido un papel muy relevante: *El reino de los cielos* (2005) y *Robin Hood* (2010). Considerando en primer lugar que ambas películas dejan bastante que desear desde el punto de vista del rigor histórico y, en este sentido, no difieren gran cosa del cine espectáculo que rodaba Cecil B. De Mille, lo cierto es que poco hay que decir sobre ellas en lo concerniente al tema que nos ocupa.

En cuanto a la primera, Ridley Scott adelanta los acontecimientos al periodo comprendido entre 1184 y 1189, mostrando a un rey de Jerusalén, un Balduino IV al que interpreta el siempre enmascarado Edward Norton, junto a sus partidarios y detractores que abordan cómo enfrentarse a un Saladino que pretende conquistar la ciudad, como logró hacer en 1187. Nada tiene que ver Ricardo en todo este proceso y su aparición, al igual que en *Robin Hood, príncipe de los ladrones*, no se produce hasta la última escena cuando “una vez perdida Jerusalén, los cristianos regresaron a sus hogares; también Balian, a cuya herrería francesa llega en la última escena de la película Ricardo de Inglaterra a buscarlo para que se incorpore a la tercera cruzada”⁴⁹.

En cuanto a la segunda, Ridley Scott da un nuevo y sorprendente giro de tuerca a la historia de Robin Hood, presentando a los franceses como a los que querían invadir Inglaterra⁵⁰, mostrando al famoso arquero colaborando

49 ALONSO, Juan J.; MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Jorge, *La Edad Media...*, p. 159. Aunque pueda parecer una simple anécdota, Balian de Ibelim, el protagonista principal de la película al que interpreta Orlando Bloom, se niega a acompañar al rey Ricardo en su viaje a Tierra Santa, lo que resulta difícil de creer que hubiera sucedido en el cine de la primera mitad del siglo XX, que es el que más acusa la influencia de las novelas de Scott.

50 Efectivamente, tal y como destaca John Gillingham, hubo algunos intentos de invasión francesa, si bien la situación predominante era justo la contraria, con los ingleses dominando territorialmente desde 1152 toda la mitad occidental de lo que es la actual Francia como consecuencia del matrimonio de Leonor de Aquitania con el que en 1154 se convertiría en Enrique II de Inglaterra; GILLINGHAM, John, *Ricardo...*, pp. 392-393.

con Juan Sin Tierra o haciendo que el rey inglés quemara en las escenas finales la famosa Carta Magna que, aunque a regañadientes, sí suscribió en 1215.

En lo que se refiere a Ricardo Corazón de León, su presencia vuelve a ser meramente testimonial al arrancar la película en 1199 en el momento en que este falleció asaltando el castillo de Châlus-Chabrol, como uno de los episodios de la casi constante guerra que los reyes de Francia e Inglaterra mantuvieron tras el regreso del inglés a las islas. Queda claro pues desde el inicio que en la película de Robin Hood que vamos a ver a continuación, Ricardo no va a tener ningún protagonismo y efectivamente así sucede.

Es interesante señalar cómo la aparición del rey Ricardo en esta película coincide con lo que mostró *Robin y Marian* en 1976, aunque, si bien en aquella película Richard Harris pulverizó cualquier buena opinión que pudiera haberse tenido de Corazón de León, en esta Ridley Scott no fue tan lejos y presentó este asalto al castillo no como un capítulo de la guerra contra Felipe II o como un capricho del inglés, sino como si en estos momentos se estuviera produciendo el retorno de los ejércitos de la tercera cruzada, lo que realmente había sucedido un lustro antes.

Examinando conjuntamente literatura y cine, el veredicto es concluyente: Ricardo Corazón de León fue presentado durante mucho tiempo como un héroe y, con el paso del tiempo, esas heroicidades fueron pasando a segundo plano frente a la imagen de alguien tremendamente ambicioso y en ocasiones despiadado. También aparece ante nosotros como alguien que durante bastante tiempo interesó o tuvo la capacidad de entretener al público o a los lectores, pero que ahora, utilizando una expresión quizá muy coloquial, parece haber pasado de moda.

Quedaría pues, tras esta panorámica, reflexionar sobre qué podemos saber sobre Ricardo Corazón de León a partir de la documentación que se conserva de dicha época.

4. LAS DIFERENTES VISIONES DE RICARDO CORAZÓN DE LEÓN Y SUS MENCIONES EN CRÓNICAS Y DOCUMENTOS

No sin razón afirmaba Enrique García a la hora de enjuiciar la labor de Walter Scott que los errores históricos que contiene *Ivanhoe* se deben fundamentalmente “a su desconocimiento de la historia de Inglaterra en el siglo XII” y al hecho de que “la Inglaterra del siglo XII es un periodo difícil para documentarse”⁵¹. En esta misma línea se había manifestado Chris Worth al hablar de la “poorly documented social life of Richard’s reign”⁵².

51 GARCÍA DÍAZ, Enrique, “Los errores...”, p. 24.

52 WORTH, Chris, “*Ivanhoe* and...”, p. 66.

Efectivamente, el reinado de Ricardo Corazón de León corresponde al de alguien cuya escasez de testimonios documentales es más que notable por una suma de circunstancias, entre las que sobresalen las peripecias vitales de un rey que apenas pisó el suelo inglés como consecuencia de haber estado en Tierra Santa y prisionero en Austria durante el primer lustro de su reinado y guerreando en Francia contra Felipe II durante el segundo.

Si exceptuamos las poesías trovadorescas que compuso y que ha estudiado con detenimiento Ángeles García⁵³, no podemos decir que el rey Ricardo I de Inglaterra mostrara una gran preocupación por la cultura escrita ni tampoco da la sensación de que fuera el más letrado de sus hermanos si se tiene en cuenta que su sucesor, el tantas veces vilipendiado Juan Sin Tierra, hablaba varios idiomas y fue el creador de los registros de cancillería ingleses⁵⁴.

Informarse sobre la vida de Ricardo Corazón de León a través de fuentes primarias reduce las posibilidades a prácticamente dos: por un lado, recurrir a unos muy escasos documentos que nos dan también algunos problemas de credibilidad y que no siempre fueron realizados por el propio monarca y, por el otro, intentar completar las lagunas mediante unas crónicas que se encuentran plagadas de distorsiones de la realidad y que ensalzan la figura del rey hasta niveles que rozan lo mítico y legendario⁵⁵.

En la biografía que Michèle Brossard-Dandré y Gisèle Besson realizaron sobre Ricardo Corazón de León a partir de diferentes pasajes de sus crónicas que van desde su época de infante hasta su muerte, los autores dedicaron un apartado a analizar la vida y obra de los cronistas que escribieron sobre él, a saber, Ambrosio, Benito de Peterborough, Giraud de Barri, Gillermo de Newburgh, Raúl de Coggeshall, Raúl de Diceto, Ricardo de Devizes y Roger de Hoveden⁵⁶.

Sería muy extenso entrar a detallar las particularidades de cada uno de ellos, si bien puede decirse que hay una serie de elementos coincidentes

53 GARCÍA CALDERÓN, Ángeles, "Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra y trovador", *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, 9 (2010), pp. 111-119.

54 AURELL, Martin, *El Imperio...*, p. 34.

No pretendo afirmar que Ricardo Corazón de León no fuera alguien culto, puesto que los historiadores sí coinciden en general que tenía un alto nivel; GILLINGHAM, John, *Ricardo...*, p. 402. Con todo, no tengo la sensación de que estuviera por encima de sus hermanos y, en lo que se refiere al fomento de la escritura documental y a la preocupación por guardar un registro de lo acontecido, lo encuentro claramente por debajo de su sucesor.

55 Sin ir más lejos, es lo que afirmaba Andrew Jotischky cuando hablaba de que, si hiciéramos caso al cronista Ricardo de Devizes, el monarca inglés lo habría hecho todo perfecto en la cruzada cuando otros testimonios indican que, en más de una ocasión, fue del rey de Francia el que llevó la iniciativa; JOTISCHKY, Andrew, *The crusades...*, p. 425.

56 BROSSARD-DANDRÉ, Michèle y BESSON, Gisèle, *Ricardo...*, pp. 336-344.

como son el hecho de que no estuvieran presentes en los hechos que relatan –lo que es comprensible si se tiene en cuenta que la mayoría pertenecían al clero regular y que, por ello, se encontraban en sus respectivas comunidades monásticas muy lejos del lugar donde transcurrían los acontecimientos–, de que construyeran sus relatos a partir del testimonio de testigos de muy diversa índole, de que no realizaran auténticas biografías sino que anotaran únicamente lo que ellos consideraban más impactante⁵⁷ y, en definitiva, de que, como miembros del clero, les tocara hablar de alguien que, en teoría, actuaba al servicio de los intereses de la Iglesia en Tierra Santa.

No es lo mismo hablar de un cruzado que de alguien que fue excomulgado como lo sería luego Juan Sin Tierra, motivo por el cual las crónicas del periodo escritas por todos estos clérigos fueron las primeras que crearon el enorme contraste entre los dos hermanos, Ricardo y Juan, que tanto acabaría influyendo en las novelas y las películas de muchos siglos después.

Si desviamos nuestra mirada hacia el mundo musulmán para intentar obtener fuentes totalmente ajenas a las luchas internas de los cristianos y a las connotaciones políticas que determinaron la redacción de estas, lo cierto es que también nos encontramos con una multitud de diferentes puntos de vista en lo que se refiere a la descripción de quien no dejaba de ser un invasor enemigo.

El terror que infundían los cruzados en general y Ricardo Corazón de León en particular en los musulmanes ha sido bien descrito por Amin Maa-louf, basándose en testimonios de la época y poniendo de relieve la complejidad de su carácter:

“Este rey de Inglaterra, Malek al-Inkitar –nos dice Baha al-Din–, era un hombre valiente, enérgico, audaz en el combate. Aunque inferior en rango al rey de Francia, era más rico y tenía más fama como guerrero. De camino se paró en Chipre y se apoderó de esta ciudad. Y cuando apareció frente a Acre acompañado de veinticinco galeras repletas de hombres y de material de guerra, los frany⁵⁸ lanzaron gritos de alegría [...] En cuanto a los musulmanes, este acontecimiento colmó sus corazones de temor y aprensión.

A los treinta y tres años, el gigante pelirrojo que lleva la corona de Inglaterra es el prototipo del caballero belicoso y frívolo cuya nobleza de ideales no consigue enmascarar la desconcertante brutalidad y la total ausencia de escrúpulos⁵⁹.

Por otra parte, John Gillingham cita a diversos historiadores musulmanes que presentaron al rey inglés como un héroe no inferior a Saladino e

57 En el caso de Raúl de Coggeshall, por ejemplo, “antes de la coronación no menciona para nada su infancia ni su juventud, y su vida se reduce a tres episodios relevantes: la cruzada y sus hazañas guerreras, el cautiverio en Alemania y la muerte frente a Chaluz”; BROS-SARD-DANDRÉ, Michèle y BESSON, Gisèle, *Ricardo...*, pp. 340-341.

58 Se refiere con esta denominación a los cruzados.

59 MAALOUF, Amin, *Las cruzadas vistas por los árabes*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 312-313.

incluso uno de ellos, Ibn al-Athir de Mosul, lo presenta como “el hombre notable de su tiempo”, lo que puede llamar de entrada la atención hasta que se repara en lo que afirmaba el propio autor: “tenían buenas razones para presentar a Ricardo como un enemigo formidable. ¿Cómo podrían explicarse de otro modo las derrotas de su señor en Acre, Arsuf y Jaffa?”⁶⁰.

Queda claro lo que nos ofrecen las crónicas: una enorme disparidad de opiniones y puntos de vista que son los culpables de que los historiadores hayamos escrito en ocasiones cosas tan diferentes.

El considerado como uno de los mejores medievalistas del siglo XX, Steven Runciman, afirmaba con, en mi opinión, excesiva confianza en las crónicas y muy escasas cautelas que

“Había serios defectos en el carácter de Ricardo. Físicamente era magnífico: alto, de piernas largas y fuertes, con cabellos de oro rojizo y facciones hermosas; herencia materna eran no sólo el aspecto propio de la casa de Poitou, sino también sus encantadores modales, su valor y su afición a la poesía y al espíritu aventurero. Sus amigos y criados le seguían con devoción y temor. De sus progenitores heredó un temperamento cálido y un apasionado egoísmo [...] Era avaricioso, aunque capaz de gestos generosos, y aficionado a la vida pródiga. Su energía era inflexible, pero en su ferviente interés por la tarea del momento olvidaba otras responsabilidades. Le gustaba organizar, pero le fastidiaba la administración”⁶¹.

En comparación con esta descripción tan detallada y notablemente idealizada hecha por Runciman, Jean Flori consideraba que

“Si nos es posible, aunque con imprecisión, un retrato moral de Ricardo, un retrato físico, aunque vago, resulta en cambio completamente ilusorio. Los raros documentos ilustrados que poseemos de él, por ejemplo la estatua yacente de Fontevraud, o los sellos que lo representan, no pueden considerarse realistas. Obedecen a la ley del género y no tienen ningún carácter de precisión. Por otro lado, casi no poseemos testimonios escritos sobre su apariencia física, aparte de algunas menciones dispersas, sospechosas también”⁶².

Creo que todos estos detalles tan contradictorios constituyen una clara muestra de las enormes inexactitudes y divergencias que contienen las crónicas, un tipo de fuente a la que los historiadores nos vemos obligados a recurrir cuando no existen otras alternativas, pero que nos conducen en más de una ocasión a impresiones engañosas o a realidades que no son tales, sino que son un producto exclusivo de la imaginación de los cronistas.

Conociendo pues las limitaciones de todo lo que se ha expuesto hasta este punto, cabe preguntarse qué información contienen los documentos que

60 GILLINGHAM, John, *Ricardo...*, pp. 57-58.

61 RUNCIMAN, Steven, *Historia de las cruzadas*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp.648-649.

62 FLORI, Jean, *Ricardo...*, p. 294.

nos hablan de Ricardo Corazón de León, esto es, aquellos que fueron expedidos entre 1189 y 1199 y que están desprovistos de cualquier artificio literario, aunque esto suponga, en contrapartida caer en cierta parquedad de detalles. Ciertamente, la primera afirmación que se puede hacer de forma categórica es que las etapas que más interesaron a novelistas y cineastas, esto es, la relativa a las cruzadas y a su regreso a la teórica Inglaterra de Robin Hood, son precisamente aquellas de la que menos información se dispone a través de documentos.

Para todo lo que se refiere a la documentación real inglesa, la obra de referencia que más ha sido citada por parte de historiadores de todas las generaciones ha sido la que compiló Thomas Rymer a caballo entre los siglos XVII y XVIII, conocida por lo general por su forma abreviada como los *Foedera* y que consiste en, como lo definió Gerard Reedy, "thousands of parallel columns of objective, passionless, magnificent documentation about English history from 1101 and the reign of Henry I"⁶³.

Los primeros diplomas de los que tenemos constancia abordan las líneas maestras de su política exterior y demuestran cómo la paz con Escocia era una acción de obligado cumplimiento previa a abandonar la isla. Partir a Tierra Santa y no hacerlo, esto es, haber dejado completamente desguarnecida la retaguardia de un monarca que constantemente estaba mirando hacia Oriente en 1189 hubiera sido un completo suicidio en un territorio en el que no faltaban las turbulencias políticas, por lo que Ricardo anuló sin dudar en diciembre la política antiescocesa que había mostrado su padre y reconoció su independencia, reintegrando a su rey Guillermo los castillos de Roxburgh y Berwick⁶⁴.

El 30 de diciembre de ese mismo año, Ricardo I de Inglaterra y Felipe II de Francia acordaron mutuamente que ambos acudirían a la cruzada y, sobre todo, abordaron algo que preocupaba a los dos y es que se produjeran agresiones de los súbditos de uno contra los territorios del otro. El documento resultante de este encuentro que tuvo lugar en Nonancourt contiene sendos compromisos de ambos a no agredirse mutuamente y a ayudarse en el caso de asedios, especialmente si estos se producían contra París o Rouen⁶⁵.

Los siguientes documentos sobre Ricardo Corazón de León nos trasladan ya a Sicilia, a donde los reyes de Francia e Inglaterra llegaron en septiembre de 1190 y en donde Juana, su hermana, había sido hecha prisionera al enviudar por Tancredo de Lecce, quien se había hecho proclamar rey de

63 REEDY, Gerard, "Rymer and History", *Clío*, 7.3 (1978), p. 412.

64 RYMER, Thomas, *Foedera, conventiones, literae et cuiuscumque generis acta publica inter reges Angliae et alios quosvis imperatores, reges, pontifices, principes vel comunitates*, La Haya, Jean Neaulme, 1789, p. 21.

65 RYMER, Thomas, *Foedera...*, p. 20.

la isla. Ricardo infligió una seria derrota militar a Tancredo, liberó a su hermana y estableció un pacto con él en noviembre cuyos detalles serían muy extensos de detallar, pero entre los que destaca para los intereses del inglés cómo este obtuvo veinte mil onzas de oro con las que sufragar su viaje a Tierra Santa⁶⁶.

El último documento de interés antes de que Ricardo pusiera el pie en Oriente nos traslada a Chipre y al acuerdo que en marzo de 1191 firmaron los reyes de Francia e Inglaterra por el cual el inglés quedó libre del compromiso que había adquirido hace años de casarse con Alicia, la hermana del monarca francés que, a su vez, había sido amante del padre de Corazón de León. Independientemente de las motivaciones que se arguyen por parte de unos y de otros, lo cierto es que, de nuevo, el dinero hace acto de presencia al recibir Felipe II diez mil marcos en compensación por liberar a Ricardo de dicho compromiso⁶⁷.

En sentido estricto e intentando despegarnos de anécdotas, mitos y leyendas, el patrimonio documental nos muestra a un Ricardo que no deja de ser un rey exactamente igual que cualquiera de sus contemporáneos, inmerso en multitud de estrategias para evitar la pérdida de poder, atento a cualquier maniobra que pudiera reportarle un beneficio económico, constantemente vigilado por su homólogo francés sin que ello dé a entender ninguna clase de relación sentimental entre ambos y, desde luego, sin que el inglés parezca en nada superior al francés como sí dieron siempre a entender crónicas, novelas y películas.

Cuando nos adentramos en las cruzadas, uno de los temas favoritos de novelistas y cineastas tal y como he resaltado, los documentos nos abandonan por completo. El intercambio de misivas entre unos y otros contendientes es algo en lo que existe coincidencia plena por parte de los especialistas –aunque muchas veces no se conozca el contenido exacto de dichas misivas ni llegue a existir ninguna prueba que demuestre que realmente existieran todas las que mencionan las crónicas–, pero en lo que se refiere a documentos oficiales cancillerescos quedamos sumergidos en una completa oscuridad.

Precisamente por este motivo, por la inexistencia de este tipo de diplomas conservados en archivos para esta etapa, los historiadores nos hemos visto obligados a entrar de lleno en un mundo plagado de testimonios muchas veces contradictorios donde los límites entre realidad y ficción quedan a veces muy desdibujados. La etapa de las cruzadas es, sin ninguna duda, la del Ricardo más legendario y abierto a las controversias.

66 RYMER, Thomas, *Foedera...*, p. 22.

67 RYMER, Thomas, *Foedera...*, pp. 22-23.

La única excepción durante todo este periodo sería quizá un teórico testimonio de septiembre de 1192 en el que el líder de los nizaríes informó a Leopoldo de Austria de cómo había sido el asesinato de Conrado de Montferrat, atribuyéndoselo a sus hombres y exculpando al monarca inglés⁶⁸. Ciertamente, el documento tiene muy escasa credibilidad y coincide plenamente con John Gillingham cuando afirma que “posiblemente se trate de una falsificación urdida por los hombres de Ricardo en un intento por disipar los rumores”⁶⁹.

El cautiverio de Ricardo Corazón de León en Austria es, por el contrario, un periodo bastante bien documentado, lo que resulta completamente lógico si se tiene en cuenta que fueron bastantes las comunicaciones entre unos y otros a fin de negociar todo lo relativo a su liberación. A fin de no entrar en excesivas reiteraciones con respecto a lo que ya han dicho otros, me centraré en dos cuestiones en las que la documentación también contradice abiertamente los que nos han enseñado la literatura y el cine: por un lado, el papel que jugó en todo este proceso la reina madre Leonor de Aquitania y, por el otro, el protagonismo o, más bien, la falta de él que caracterizó a Juan Sin Tierra.

Con respecto a lo primero, hasta la segunda mitad del siglo XX, la inmensa mayoría de la literatura y el cine silenció a Leonor de Aquitania, cuando su liderazgo en Inglaterra durante la ausencia de Ricardo está completamente fuera de duda y, desde luego, fue muy superior al que desempeñó Juan Sin Tierra.

Aunque ha habido especialistas que han cuestionado su autenticidad⁷⁰, la reina madre dirigió tres cartas al papa Celestino III para reprocharle la parsimonia y despreocupación que mostraba el sumo pontífice ante el apresamiento del rey de Inglaterra en territorio enemigo, hecho que la corona inglesa consideraba una traición por parte de una Iglesia que, en su opinión y tal y como manifiesta Frank Barlow, debería haber protegido por encima de todo a un cruzado⁷¹.

Como era de esperar dado su enérgico carácter, el tono que emplea Leonor de Aquitania en estas cartas es bastante contundente, sin arredrarse en ningún momento ante el papa, resaltando el grave perjuicio ocasionado a la monarquía inglesa, presentándose a sí misma en la intitulación como “misera et utinam miserabilis Anglorum regina, ducissa Normanniae, comitissa An-

68 RYMER, Thomas, *Foedera...*, p. 23.

69 GILLINGHAM, John, *Ricardo...*, p. 328.

70 LEES, Beatrice A., “The letters of Queen Eleanor of Aquitaine to Pope Celestine III”, *English Historical Review*, 21 (1906), pp. 78-93.

71 BARLOW, Frank, *The feudal kingdom of England, 1042-1216*, Londres y Nueva York, Longman, 1988, p. 353.

degaviae, miserae matri"⁷² y reprochándole que no hiciera nada para resolver el asunto, como puede verse en este fragmento traducido por Jean Flori:

“Los reyes y príncipes de la tierra han conspirado contra mi hijo; lejos del Señor, lo guardan con sus cadenas, mientras que otros destrozan sus tierras; unos lo retienen mientras otros lo flagelan. Y durante todo este tiempo, la espada de San Pedro se ha mantenido envainada. Habéis prometido tres veces que enviaríais legados, y no lo habéis hecho [...]. Por desgracia, ahora sé que las promesas de un cardenal no son más que promesas"⁷³.

En cuanto a Juan Sin Tierra, la literatura y el cine fueron mucho más lejos incluso que las ya de por sí devastadoras crónicas de comienzos del siglo XIII al presentarlo como un usurpador del trono que se llamó a sí mismo rey o príncipe mientras su hermano Ricardo se encontraba prisionero en Austria. Si nos atenemos a lo que nos indica el patrimonio documental, nada más lejos de la realidad.

Que Juan Sin Tierra intentó aprovecharse de una situación, la ausencia de su hermano, que le era favorable es algo innegable, pero si hubiera actuado de la forma tiránica que le atribuyeron la literatura y el cine, la reina madre no habría desempeñado el peso político al que he hecho referencia y no daría la sensación, como así sucede, que el hermano menor de Ricardo fue un personaje bastante secundario en todo este entramado. Centrarse en Juan requeriría un artículo aparte con una bibliografía, aunque no tan copiosa como la relativa a Ricardo, sí en todo caso muy abundante, por lo que no es posible hacerlo aquí, si bien son muchos los matices que podrían ponerse a lo que siempre se ha presentado como una usurpación, empezando por Walter Scott⁷⁴.

Por otra parte, si dicha toma ilegítima del poder sería, cuando menos, cuestionable, ningún documento nombra a Juan Sin Tierra en este periodo nombrándose a sí mismo como rey o príncipe y, cuando se refieren a él, siempre lo hacen como lo que era, esto es, el conde de Mortain. Un pacto suscrito en julio de 1193 entre, una vez más, los reyes de Inglaterra y Francia constituyen una buena prueba de esto cuando ambos aluden a Juan Sin Tierra como el “comes Iohannis”⁷⁵.

Si siguiéramos haciendo caso a la literatura y al cine, Ricardo habría desembarcado por sorpresa en una Inglaterra donde nadie lo esperaba y, ocultándose en el bosque y valiéndose de la ayuda de Robin Hood, habría

72 RYMER, Thomas, *Foedera...*, p. 24.

73 FLORI, Jean, *Ricardo...*, p. 222.

74 Enrique García ya advirtió de cómo Scott fue en gran medida el responsable de este equívoco que se perpetuó con el paso del tiempo hasta haberse convertido para muchos en una verdad casi dogmática; GARCÍA DÍAZ, Enrique, “Los errores...”, p. 28.

75 RYMER, Thomas, *Foedera...*, pp. 26-27.

recuperado el trono que le había arrebatado su hermano. Nada de esto sucedió de esta manera.

En primer lugar, la liberación de Ricardo no tuvo nada de sorprendente en tanto en cuanto desde el segundo semestre de 1193 estaban cerrándose los detalles relativos a ella y al pago del rescate. Así por ejemplo, el propio rey informó al arzobispo de Canterbury a finales del mes de septiembre de que su puesta en libertad estaba cercana, mientras que el 20 de diciembre el emperador Enrique VI notificó a los súbditos ingleses que el lunes después de Navidad Ricardo Corazón de León sería un hombre libre⁷⁶.

Tampoco puede decirse que Juan Sin Tierra no estuviera informado. Especialmente célebre es la nota que Felipe II de Francia le envió en julio de 1193 sugiriéndole que se preocupara de sí mismo porque “el demonio está suelto”, detalle que citan la inmensa mayoría de historiadores que han escrito sobre ambos hermanos⁷⁷ y que, curiosamente, aunque el cine prefirió mostrarnos a un Juan estupefacto ante la llegada de su hermano a Inglaterra como si esto le hubiera pillado completamente por sorpresa, Walter Scott sí que reflejó en *Ivanhoe*⁷⁸.

En cuanto a Robin Hood, no existe ninguna mención ni documental ni cronística sobre el mismo, puesto que de nuevo nos encontramos ante una invención del novelista escocés en lo que se refiere a su ubicación en una época, finales del siglo XII, que no es la que corresponde. Fuera quien fuera Robin Hood, lo que tampoco toca analizar aquí, William E. Simeone ubicó a un personaje llamado así entre 1323 y 1324⁷⁹, esto es, ciento cincuenta años después de la época de nuestros protagonistas, sin que exista ninguna constancia para años anteriores.

Con Ricardo I ya de nuevo en Inglaterra tras su desembarco en Sandwich el 13 de marzo de 1194, comienza el último lustro de su vida, la segunda parte de su reinado y una etapa que prácticamente no ha interesado a ningún autor de ficción, pese a la enorme cantidad de recursos que esta presenta tanto para novelistas como para guionistas por la situación prácticamente continua de conflicto bélico entre Inglaterra y Francia.

El patrimonio documental de este periodo alude en su inmensa mayoría a esta guerra que no dejaba de ser más que la extensión de un problema que se había originado en los años cincuenta y que no concluiría hasta la batalla

76 Ambos documentos figuran en RYMER, Thomas, *Foedera...*, p. 27.

77 Por ejemplo, NORGATE, Kate, *John Lackland*, Londres, MacMillan and Co., 1902, p. 47; FLORI, Jean, *Ricardo...*, p. 225 o GILLINGHAM, John, *Ricardo...*, p. 386.

78 SCOTT, Walter, *Ivanhoe...*, p. 79.

79 SIMEONE, William E., “The historic Robin Hood”, *The journal of American folklore*, 262 (1953), p. 307.

de Bouvines de 1214, con victoria militar francesa todavía bajo el reinado de Felipe II. Los pactos entre unos y otros se suceden –entre Ricardo y el rey francés en 1195, entre el rey inglés y Balduino de Flandes en 1197...⁸⁰ –, se mandan comunicaciones para informar sobre el desarrollo de la guerra como la que Ricardo envió al obispo de Durham en septiembre de 1197 para contarle la victoria que las tropas inglesas habían obtenido en Gisors⁸¹, se tratan otros asuntos como la permuta de propiedades entre la monarquía y el arzobispo de Rouen...⁸²

La sensación que nos transmite la lectura detenida de toda esta documentación es la misma que comentaba con respecto a la de la primera etapa, esto es, la de un monarca que no difería en nada de sus contemporáneos y que, al igual que esto, se encontraba inmerso en las numerosas luchas por el poder que marcaron toda su vida. Si dejamos atrás novelas, películas e incluso crónicas partidistas que solo buscan ensalzar o establecer juicios morales, el patrimonio documental nos enseña a un rey que no parece tener el *glamour* con el que muchos lo conocimos.

5. REFLEXIONES SOBRE EL CARÁCTER DE RICARDO CORAZÓN DE LEÓN A MODO DE CONCLUSIÓN

Multitud de caras y caracterizaciones son las que le hemos conocido a Ricardo Corazón de León que van desde el más legendario héroe hasta un despiadado ejecutor de musulmanes, pasando por alguien que, según un romance del siglo XIV, habría recurrido al canibalismo de forma intencionada para marcar así una diferencia con los musulmanes y con los franceses presentes en Tierra Santa⁸³.

Ese Ricardo que muchos han presentado como un héroe de guerra es para otros alguien que se aprovechó de las circunstancias y de los méritos que iban consiguiendo los demás. El mismo rey que, según las crónicas, masacró a casi tres mil musulmanes o que, como indicaba antes, quería diferenciarse de ellos recurriendo al canibalismo, al mismo tiempo sintió, según otros autores, fascinación por la cultura islámica y su amistad con algunos dirigentes le granjeó enemistades con sus compañeros cruzados⁸⁴.

80 RYMER, Thomas, *Foedera...*, pp. 29-30 y 30-31 respectivamente.

81 RYMER, Thomas, *Foedera...*, p. 31.

82 RYMER, Thomas, *Foedera...*, p. 31.

83 AMBRISCO, Alan S., "Cannibalism and cultural encounters in Richard Coeur de Lion", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 29.3 (1999), p. 499.

84 GILLINGHAM, John, *Ricardo...*, pp. 68-69.

Muchos han considerado que Ricardo I de Inglaterra era homosexual basándose en un comentario de que no se despegaba del rey de Francia y que incluso dormía con él. Si nos atenemos a esto, otra historia del siglo XIII presenta al rey inglés acosando a una religiosa de la abadía de Fontevraud que se habría arrancado los ojos y se los habría enviado al enterarse de que era eso lo que fascinaba al monarca⁸⁵. Ante tantos testimonios contradictorios, otros han zanjado la cuestión apuntando la posibilidad de que realmente fuera bisexual.

Sobre este complejo campo de cultivo, la literatura y el cine, cuyo principal objetivo es entretener y no necesariamente la recreación fidedigna de la realidad histórica, añadieron su particular visión sobre Ricardo Corazón de León, ajustando y moldeando al personaje según la mentalidad del momento. Es por ello por lo que el Ricardo que nos presentó Walter Scott en un momento de efusión de los nacionalismos decimonónicos no tiene nada que ver con el que nos mostró el cine de la segunda mitad del siglo XX, cuando las posturas antibelicistas surgidas después de la Segunda Guerra Mundial o de Vietnam provocaron que las cruzadas no fueran contempladas de la misma manera.

Frente a todo esto, los documentos que surgieron de la cancillería de Ricardo I de Inglaterra son francamente escasos, en algunos casos se duda de su autenticidad, faltan por completo en algunos lapsos temporales, no contienen demasiados detalles más allá de las fórmulas protocolarias y, desde luego, no permiten aclarar los múltiples interrogantes que nos surgen sobre el rey.

Cabe preguntarse con todo esto si realmente podremos llegar a conocer cómo fue Ricardo Corazón de León. La sensación que tengo es que esto no es posible porque los testimonios más o menos fidedignos no nos permiten llegar a conclusiones sólidas y quizá las aproximaciones más acertadas al personaje son aquellas que, como la recientemente publicada por José Luis Corral, hacen alusión a las dudas y múltiples visiones que existen sobre él⁸⁶ más que las que realizan afirmaciones absolutas.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERICH, Enric, *Películas clave del cine histórico*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2009, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://books.google.es/books?id=2D4m6MITG8EC>

85 GILLINGHAM, John, *Ricardo...*, p. 411.

86 CORRAL LAFUENTE, José Luis, "Ricardo Corazón de León ¿rey valiente o soberano cruel y ambicioso?", [consulta: 20 de junio de 2020], disponible: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/ricardo-corazon-leon-rey-valiente-o-soberano-cruel-y-ambicioso_14681/1

- ALONSO, Juan J.; MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Jorge, *La Edad Media en el cine*, Madrid, T&B editores, 2007.
- AMBRISCO, Alan S., "Cannibalism and cultural encounters in Richard Coeur de Lion", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 29.3 (1999), pp. 499-528, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://search.proquest.com/docview/216757776>
- AURELL, Martin, *El Imperio Plantagenet: 1154-1214*, Madrid, Sílex, 2012.
- BARLOW, Frank, *The feudal kingdom of England, 1042-1216*, Londres y Nueva York, Longman, 1988.
- BAKER, Susan y GIBSON, Curtis S., *Gore Vidal. A critical companion*, Westport, Greenwood Press, 1997, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://books.google.es/books?id=XWtMF1sl9twC>
- BEHRENDT, Jörg, *Homosexuality in the work of Gore Vidal*, Hamburgo, Lit, 2002, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://books.google.es/books?id=WKE-JO6RPsOcC>
- BROSSARD-DANDRÉ, Michèle y BESSON, Gisèle (eds.), *Ricardo Corazón de León. Historia y leyenda*, Madrid, Siruela, 2007.
- CARMONA, Luis Miguel, *Los 100 grandes personajes históricos en el cine*, [San Sebastián de los Reyes], Cacitel, 2006.
- CHALIAND, Gérard y BLIN, Arnaud, *The history of terrorism: from Antiquity to ISIS*, Oakland, University of California Press, 2016, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://books.google.es/books?id=U6swDwAAQBAJ>
- CORRAL LAFUENTE, José Luis, "Ricardo Corazón de León ¿rey valiente o soberano cruel y ambicioso?", [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/ricardo-corazon-leon-rey-valiente-o-soberano-cruel-y-ambicioso_14681/1
- DUNCAN, Joseph E., "The anti-romantic in 'Ivanhoe'", *Nineteenth-Century Fiction*, 4 (1955), pp. 293-300, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://www.jstor.org/stable/3044394>
- FREIRE LÓPEZ, Ana María, "Un negocio editorial romántico (Aribau y Walter Scott)", *Anales de Literatura Española*, 18 (2005), pp. 163-180, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/un-negocio-editorial-romantico-aribau-y-walter-scott-877358/>
- GANIM, John M., "Reversing the crusades: hegemony, orientalism, and film language in Youssef Chahine's *Saladin*", en RAMEY, Lynn T. y PUGH, Tison (eds.), *Race, class and gender in "medieval" cinema*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 45-58, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://search.proquest.com/docview/2131745039>
- GARCÍA CALDERÓN, Ángeles, "Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra y trovador", *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, 9 (2010), pp. 111-119, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <http://www.latorredelvirrey.es/wp-content/uploads/2016/05/11.angelesgarcialcalderon.pdf>
- GARCÍA DÍAZ, Enrique, "Los errores históricos de Ivanhoe", *Narrativas*, 14 (2009), pp. 24-32, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <http://carlosmanzano.net/narrativas/sumario14.htm>

- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, "Miradas a un tiempo oscuro. El cine y los estereotipos sobre la Edad Media", en BOLUFER, Mónica; GOMIS, Juan y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (eds.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, pp. 135-158, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/23/_ebook.pdf
- GILLINGHAM, John, *Ricardo Corazón de León*, Madrid, Sílex, 2012.
- GUILLOU, Jan, *El caballero templario*, Barcelona, Planeta, 2003.
- GUILLOU, Jan, *Regreso al norte*, Barcelona, Planeta, 2003.
- HEIST, William W., "The collars of Gurth and Wamba", *The review of English Studies*, 16 (1953), pp. 361-364, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://www.jstor.org/stable/pdf/511549.pdf>
- HERNÁNDEZ CARRÓN, Luis Alfonso y SÁNCHEZ POZÓN, Luis, "Catálogo de mitos juveniles: de Ivanhoe a Elvis", *Puertas a la lectura*, 1 (1996), p. 7, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5975265.pdf>
- JOHNSON, Edgar, *Sir Walter Scott: the great unknown*, Londres, Hamish Hamilton, 1970, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://books.google.es/books?id=5qNBAAAAIAAJ>
- JOTISCHKY, Andrew, *The crusades: critical concepts in historical studies*, Londres, Routledge, 2008.
- LACIER, Joseph, *Ricardo Corazón de León*, Barcelona, Bruguera, 1969.
- LEES, Beatrice A., "The letters of Queen Eleanor of Aquitaine to Pope Celestine III", *English Historical Review*, 21 (1906), pp. 78-93, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://doi.org/10.1093/ehr/XXI.LXXXI.78>
- MAALOUF, Amin, *Las cruzadas vistas por los árabes*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- McLYNN, Frank, *Richard and John. Kings at war*, Cambridge, Da Capo Press, 2007.
- NORGATE, Kate, *John Lackland*, Londres, MacMillan and Co., 1902, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://catalog.hathitrust.org/Record/000311568>
- PEABODY, Richard y EBERSOLE, Lucinda (eds.), *Conversations with Gore Vidal*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: [https://books.google.es/books?id=5kmN\]bgZywsC](https://books.google.es/books?id=5kmN]bgZywsC)
- RAGUSSIS, Michael, "Writing nationalist History: England, the conversion of the jews, and Ivanhoe", *English Literary History*, 60 (1993), pp. 181-215, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://www.jstor.org/stable/2873312>
- REEDY, Gerard, "Rymer and History", *Clío*, 7.3 (1978), pp. 409-422.
- Richard the Lion-Hearted 1923, [consulta: 7 de junio de 2020], disponible: <http://www.silentera.com/PSFL/data/R/RichardTheLionHearted1923.html>
- RUNCIMAN, Steven, *Historia de las cruzadas*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- RYMER, Thomas, *Foedera, conventiones, literae et cuiuscumque generis acta publica inter reges Angliae et alios quosvis imperatores, reges, pontifices, principes vel comunitates*, La Haya, Jean Neaulme, 1789, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://catalog.hathitrust.org/Record/100675829>
- SCOTT, Walter, *El talismán*, Barcelona, Planeta, 1987.
- SCOTT, Walter, *Ivanhoe o el cruzado*, Ciudad de México, Porrúa, 1999.

- SREBNICK, Walter, "Re-presenting History: Ivanhoe on the screen", *Film&History: an interdisciplinary journal of film and television studies*, 29 (1999), pp. 46-54, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://muse.jhu.edu/article/395987/pdf>
- WORTH, Chris, "Ivanhoe and the making of Britain", *Link and letters*, 2 (1995), pp. 63-76, [consulta: 21 de junio de 2020], disponible: <https://ddd.uab.cat/pub/lal/11337397n2/11337397n2p63.pdf>



Informes, trabajos,
investigaciones iniciadas

Camilian Demetrescu. Primeras etapas artísticas (1949-1979)

Camilian Demetrescu. Early artistic stages (1949-1979)

Tonino CONTI ANGELI

Universidad de Cantabria

Departamento de Historia moderna y contemporánea

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo

Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

tonino.conti@alumnos.unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7747-1976>

Fecha de envío: 15/09/2020. Aceptado: 17/10/2020

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 333-350

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.10>

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



Resumen: Camilian Demetrescu es un pintor, escultor, escritor y teórico del Arte rumano. Disconforme con las ideologías totalitarias, abandona el realismo socialista para dedicarse al arte abstracto. Exiliado en Italia, expone en diversas ciudades europeas, participa en la *Biennale* de Venecia y es comisario técnico de la X Quadriennale de Roma. Su larga trayectoria deja un extenso patrimonio cultural. Sin embargo, es una figura poco conocida en el panorama artístico actual. Este trabajo presenta el perfil biográfico del artista rumano vinculado a los contextos histórico-artísticos de sus primeras etapas creativas.

Palabras clave: Camilian Demetrescu; teoría del color; totalitarismo; arte contemporáneo; realismo socialista; arte abstracto.

Abstract: Camilian Demetrescu was a Romanian painter, sculptor, writer and art theorist. Due to his dissatisfaction with totalitarian ideologies, he abandoned socialist realism to dedicate himself to abstract art. While exiled in Italy, he exhibited his works in various European cities, took part in the Venice Biennale and was technical curator of the X Quadriennale in Rome. His long career leaves an extensive cultural heritage. However, he is a little known figure in the current art scene. This paper presents the biographical profile of the Romanian artist linked to the historical-artistic contexts of his early creative stages.

Keywords: Camilian Demetrescu; color theory; totalitarianism; contemporary art; socialist realism; abstract art.

1. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO (1924-1969)

Demetrescu es bautizado como Paul Constantin pero adopta el nombre artístico de Camilian. Nace en Bușteni, un pequeño pueblo de montaña en el dis-

trito de Prahova en Rumanía, el 18 de noviembre de 1924 y fallece en Gallese el 6 de mayo de 2012. Debido a un error de su abuelo y de un notario, en el registro inicial consta como Dumitrescu. Los acontecimientos históricos y la inestabilidad política de Rumanía marcan profundamente la trayectoria personal y artística de Camilian. Desde 1924 hasta 1969, es súbdito y ciudadano de distintos gobiernos: monarquía, régimen aliado del Eje Berlín-Roma, hegemonía soviética y finalmente la dictadura de Ceaușescu. Camilian realiza su formación cultural durante este revuelto contexto histórico. Terminada la etapa de educación primaria, como huérfano de militar, consigue acceder al exclusivo Liceo Militar “Mihai Viteazul”¹, creado para formar en cultura, oficios y disciplina a la élite rumana; termina el bachillerato en 1943. En 1944 se afilia al partido comunista en repulsa al gobierno filonazi del *Conducator* Ion Antonescu, a la espera de la liberación con la ayuda del Ejército Rojo. Pronto se da cuenta de que se trata solo de un “cambio de color”. Muchos años después, cuando Camilian contaba con 58 años, un periódico italiano publica un artículo que comenta estos acontecimientos: “En el ‘44 era miembro del partido comunista. Cuando llegó el Ejército Rojo a Rumanía entendió que las cosas no iban bien. Su maestro ideológico, cuenta, fue deportado, y él salió del partido, marginado durante veinte años”² (Fig. 1).

En 1944 se matricula en la Facultad de Medicina y sigue cursos de Filosofía. Después de tres cursos académicos Camilian abandona la Facultad de Medicina a causa de su falta de asistencia: un ataque de tuberculosis le obliga a estar aislado, pierde las clases de Anatomía con la consecuente expulsión de aquel centro académico. Finalmente opta por una formación superior artística en la Facultad de Bellas Artes de Bucarest. En este período corrige y formaliza sus datos personales: consigue el apellido Demetrescu y su nombre Paul Constantin se transforma definitivamente en Camilian, en homenaje a su padre³.

Se titula en Bellas Artes en el 1949. Durante el período formativo en la Facultad, Camilian no cuenta con grandes maestros, y no sigue los pasos de

1 Se matricula en el *Liceo* debido a su condición de huérfano de militar. Su padre, oficial de carrera, había muerto con 36 años cumpliendo su trabajo en un barco rompehielos en el río Danubio; MAMALI, Mihaela, comunicación personal, 7 de julio de 2020.

2 ZOPPELLI, Mario, “Scusi, lei di che ha paura? Risponde lo scultore Camilian Demetrescu”, *Il Giorno*, s/n (20 de octubre de 1983), s/p.

3 Camilian no existe como nombre en Rumania y es una creación de Demetrescu. Es el pseudónimo que utiliza para la publicación de melancólicas poesías en honor de su padre, así como otros poemas románticos. En una de las autobiografías escritas para catálogos señala: “A dodici anni ho perso la prima radice: mio padre Camil (36 anni). L’unica cosa che ho potuto fare per risuscitarlo è stata di prendere il suo nome”; MARCHIORI, Giuseppe, “Camilian Demetrescu” (Exposición celebrada en Trieste, Galleria d’Arte Forum, del 27-III-1976 al 15-IV-1976), Trieste, Galleria d’Arte Forum, 1976, p. 7.



Fig. 1. *Camilian Demetrescu*. 1972

sus docentes. Toma algunas clases de los pintores Camil Ressu (1880-1962) y de Alexandru Ciucurencu (1903-1977). Además, Camilian valora, por sus cualidades profesionales y humanas, al escultor Gheorghe Anghel (1904-1966). La admiración es mutua. Se conserva, en un catálogo de la obra de Anghel, una foto de un busto del joven Camilian⁴ (Fig. 2). Desaparecida la monarquía con la abdicación de Miguel I en 1947, instaurada la República Popular Rumana en 1948, Camilian vive y trabaja bajo el nuevo gobierno comunista. En 1949 es miembro fundador de la *Uniunea Artistilor Plastici din R. P. R.*⁵ (en adelante UAP). Demetrescu ya es un artista profesional. En este período realiza –como todos los que se dedican a las artes visuales– obras gráfico-plásticas alineadas con el *realismo socialista*. Mientras tanto, y hasta su exilio, Rumanía inicia, con Gheorgiu-Dej, un proceso de creciente distanciamiento de la URSS que desemboca, en 1965, en la instauración del régimen totalitario de Nicolae Ceaușescu.

4 MICHALACHE, Marin, *Gheorghe Anghel*, Bucarest, Meridiane, 1987, s/p. Después del exilio de Demetrescu, sus obras se catalogan como artista desconocido. En este caso, la escultura, originalmente titulada “Retrato de Camilian Demetrescu” se publica posteriormente como “Retrato de varón”.

5 La UAP (Uniunea Artiștilor Plastici din România, traducible como Unión de los artistas plásticos) es la continuación del *Sindicatului Artelor Frumoase din București*, fundado en el 1921. La UAP se convierte en organización legal en el 1946 y con el decreto nº 266/1950 obtiene el reconocimiento de ente de utilidad pública.

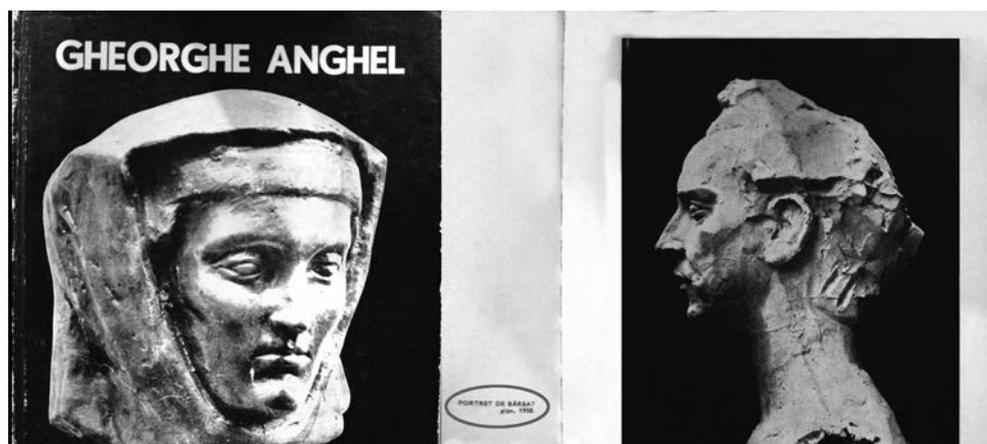


Fig. 2. Portada del libro sobre el escultor Gheorghe Anghel y foto del busto que retrata al joven Camilian Demetrescu. 1958

La UAP, en 1965, elige su nuevo secretario. El Gobierno no impone ninguna candidatura y la asociación se fija en Camilian Demetrescu, el artista más adecuado entre los miembros de la UAP por su dinamismo en el ámbito cultural y artístico⁶. Se convierte así en el primer secretario de la Unión de artistas elegido democráticamente. A pesar de las muchas actividades ligadas a su cargo sigue estudiando Filosofía e Historia del Arte y su investigación se traduce en la publicación de artículos vinculados al ámbito artístico⁷. El cargo le permite consolidar relaciones con personalidades vinculadas a la cultura dentro y fuera del país. Debido a la soviétización de Rumanía, parte de la intelectualidad rumana es condenada a un exilio forzoso. El endurecimiento del régimen, la falta de libertad, la presión de la *Securitate*⁸ y el fracaso de la

6 Sobre esta elección se formula la hipótesis de que había sido permitida por la *Securitate* con el objetivo de convertir a Demetrescu en un espía; FINI, Massimo, "Sei un bravo scultore. Vuoi fare la spia?", *Domenica del Corriere*, 4 (25 de enero de 1986), pp. 41-43.

7 Camilian redacta artículos sobre artistas, tendencias artísticas y breves ensayos sobre el panorama artístico de su país y europeo. Destacan algunos de sus últimos escritos e intervenciones radiofónicas realizadas en Rumanía antes de su salida de su país: DEMETRESCU, Camilian, "Luchian Înnoitorul", *Arta Plastica*, s/n, (11 de noviembre de 1968), UAP, s/p; DEMETRESCU, Camilian, "'Salon' sau confruntare?", *Contempurul*, s/n, (15 de noviembre de 1968), s/n. DEMETRESCU, Camilian, "Tot despre calitate", *Contempurul*, s/n (28 de noviembre de 1968), s/p. Algunos de estos escritos los comunica también a través de Radio România: por ejemplo, "Arte frumoasă". Centenarul Stefan Luchian", *Fonoteca Radio România* (18 de diciembre de 1968), XW 10600; disponible: <http://www.radio-ahive.ro/articol/arte-frumoa-se/2051481/5671/2>

8 PREDESCU, Magda, "Uniunea artiștilor plastici în perioada 1954-1963: între 'aparatus de stat' și 'dispozitiv'", *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 17/3 (2017), pp. 269-291. En este documento se afirma que en 1958 la *Securitate* consideraba a Camilian como un nacionalista reaccionario.



Fig. 3. Estudio para el "Entierro de Nicolae Bălcescu". Camilian Demetrescu. 1952

"Primavera de Praga", lo empujan a tomar una trágica e ineluctable decisión: salir definitivamente de Rumanía. En la primavera de 1969 aprovecha el encargo del gobierno para organizar una exposición en Roma con motivo de su reapertura de la Academia de Rumanía. Para ello utiliza los contactos conseguidos cuando era secretario de la UAP y obtiene los permisos necesarios para salir de Rumanía junto a su mujer Mihaela: comienza el exilio.

1.1. Camilian y el realismo socialista (1943-1969)

La etapa artística relativa al contexto histórico ya descrito corresponde al *realismo socialista*. Entre las obras realizadas por Camilian asociadas a esta corriente artística, una resulta ser paradigmática, y el mismo Demetrescu la resalta en su autobiografía. Camilian ya había pintado dos obras importantes "La entrada de las tropas soviéticas" y "Grupo de trabajadores que visitan el Museo Peles". En 1952, para la conmemoración de los cien años de la muerte del héroe Nicolae Bălcescu⁹ (1819-1852), el Gobierno invita a los mejores artistas, entre los que se encuentra Camilian, para que realicen obras que resalten la

9 Nicolae Bălcescu es un historiador y político rumano nacido en Bucarest el 29 de julio de 1819. Fundó una *Revista de estudios históricos sobre la Dacia*. Fue un héroe de la Revolución del 11 de junio de 1848 en Valaquia. Tuvo contacto con exponentes del *Risorgimento* italiano. Muere en Palermo, enfermo de tuberculosis, el 29 de noviembre de 1852; "BALCESCU, Nicolae", *Gran Enciclopedia Larousse*, París, Larousse, 1974, 8ª ed., Vol. I, p. 950.

figura del héroe de la revolución de Valaquia de 1848 (Fig. 3).

Demetrescu analiza y estudia la historia del patriota nacionalista-revolucionario rumano y escoge los últimos momentos de su vida. Se inspira en una *Piedad* de estilo italiano y crea “*El entierro de Nicolae Bălcescu*”. Finalmente presenta la obra para ser evaluada: resulta rechazada por el jurado de la Comisión. Uno de los miembros del jurado –anota Camilian años más tarde– pregunta, en voz alta, qué quiere decir el autor con ese cuadro; el sospechoso interrogante llega pronto “hasta los oídos del Comité central”. La UAP organiza una reunión sobre el caso y en ese contexto un camarada expone su interpretación de la obra: “Con este cuadro, camaradas, nuestro colega quiere sepultar los ideales de la revolución de 1848”¹⁰. Finalmente, otro camarada de la Unión organiza con todas las obras rechazadas una exposición a puerta cerrada en las grandes salas de la Galería Nacional. En esa ocasión están presentes, además de los autores de las obras, especialistas de la UAP, altos funcionarios del partido y algún representante soviético. El grupo de personalidades revisa las obras y avanza hasta llegar frente a la obra de Camilian. Con estas palabras Demetrescu describe el acontecimiento, aunque muchos años más tarde, durante su exilio:

“Arrivati innanzi al mio funerale, che francamente stonava per la sua mancanza totale di spirito patriottico, [...] il mio collega accusatore, che fremeva aspettando il momento, si rivolse al consigliere sovietico: “Compagno Smirnov (se non erro) non le sembra che questo quadro vuol significare la sconfitta della rivoluzione, la sepoltura dei suoi ideali?” Con una smorfia [Smirnov] saltò: “Nieeeet, non è questo. A me sembra... un duello, come in Puskin, un duello romantico. Il suo difetto –e mostrò con la mano un particolare del mio dipinto– è di non essere terminato, non è rifinito. È questo il suo grande difetto [...]” concluse ridendo l’esperto sovietico”¹¹.

Demetrescu, en su biografía redactada años después, recuerda el caso del “Entierro de Nicolae Bălcescu” y de cómo, los que él llama “inventores del pasado”, utilizan los datos históricos con fines propagandísticos:

“Lo straordinario episodio della nostra storia [...] doveva essere pazientemente scomposto e rimaneggiato, secondo le esigenze del presente. Con un paio di forbici e un barattolo di colla, gli inventori de passato riuscivano a modernizzare in fretta le pagine di quella storia ottocentesca, falsata e deturpata dagli storici borghesi. L’eroe principale, Nicolae Bălcescu fu sottoposto ad un efficace intervento di cosmesi intellettuale [...]. Dalla provetta dei nostri inventori uscì fuori un Bălcescu tutto democratico-proletario, internazionalista e nemico della borghesia, precursore-modello dell’intellettuale impegnato di oggi. Così dovevamo raffigurarlo noi artisti, proporlo all’immaginazione popolare: come un esemplare attivista politico, combattente sulle barricate della

10 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, p. 64.

11 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, p. 64.

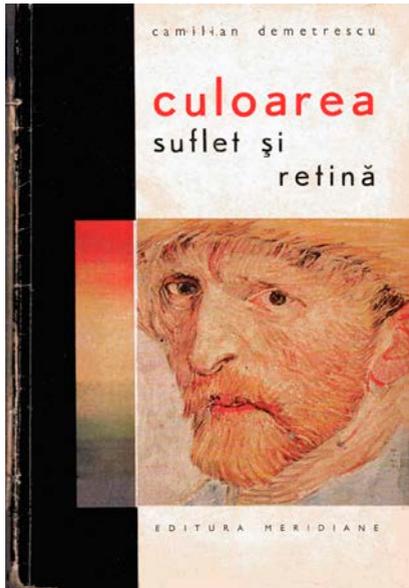


Fig. 4. *Culoarea suflet și retină*. Camilian Demetrescu. 1966

rivoluzione proletaria, in una parola come un compagno precursore. Tesserarlo *post-mortem*"¹².

Las dificultades y obstáculos aumentan y Camilian necesita más invisibilidad. Como otros contemporáneos de la vanguardia, se concentra en la investigación sobre el color. Después de quince años de trabajo, el resultado es el libro, "*Culoarea suflet și retină*"¹³ (El color alma y retina)" (Fig. 4). Este tratado sobre el color en el Arte de la pintura, denso de informaciones histórico-técnicas, expresa las posibilidades expresivas y autónomas del color y de la pintura como arte abstracto; de hecho, compara la pintura con la música y escribe sobre armonía, acorde y gama en la pintura¹⁴. Incluye algunas láminas sobre la distinta percepción de los colores en la medida que unos interactúan con otros (Fig. 5). Las presenta como ejercicios prácticos sobre la ley

12 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, pp. 62-63.

13 DEMETRESCU, Camilian, *Culoarea suflet și retină*, Bucarest, Editura Meridiane, 1966. Esta publicación, un tratado sobre el color, incluye bastantes láminas de Vincent van Gogh y otras de pintores como Henri Rousseau, Pablo Picasso, Hans Holbein, Henri Matisse, Frans Hals, Paul Cézanne, Leonardo da Vinci, Tintoretto, Tiziano, Eugene Delacroix, Pieter Pietersz, Claude Monet y Paul Gauguin. Todos grandes maestros del color en el pasado y en la Edad Contemporánea. No se menciona a ningún pintor realista ni historicista. El único pintor rumano representado es Alexandru Ciucurencu, atrevido y bizarro colorista, que tras aprender con George Demetrescu Mirea (1852-1934) y Camil Ressu (1880-1962) completó su formación en París con André Lothe, pintor cubista. Hemos visto que Camilian también recibió lecciones de Ressu y precisamente de Ciucurencu.

14 DEMETRESCU, Camilian, *Culoarea...*, cap. II, pp. 18-23. En el capítulo IV trata de la armonía, el acorde y la gama, pp. 55-73.



Fig. 5. *Culoarea suflet și retină, láminas 5, 6 y 7 con ejemplos de interacción del color.* Camilian Demetrescu. 1966

del contraste simultáneo de los colores que había establecido Michel-Eugène Chevreul en 1839¹⁵. Estas investigaciones siguen a las que, en Nueva York, comunicaba Josef Albers¹⁶, sin que sepamos si tuvo conocimiento de ellas, aunque es posible pues el 21 de diciembre de 1968 habló en Radio România sobre las “Transformaciones del lenguaje en el arte moderno. Apuntes de Camilian Demetrescu sobre la corriente del *Pop art*”¹⁷. En esa ocasión conversa de la *Biennale* de Venecia en la que acababa de participar Albers, pero no lo cita. Habla, sin embargo, del arte abstracto, de la singular y rompedora *Coca Cola Plan* de Robert Rauschenberg que explica admirablemente. También menciona, entre otros, la obra de Roy Lichtenstein y Billy Apple. A principios de diciembre de 1968 se había creado un programa sobre Bellas

15 DEMETRESCU, Camilian, *Culoarea...*, pp. 33-34 donde comenta las observaciones de Chevreul sobre el contraste simultáneo.

16 Josef Albers (1888-1976), pintor y profesor alemán de la Bauhaus se exilió en Estados Unidos en 1933. En América, su enseñanza sobre la interacción del color y sus composiciones abstractas, tituladas *Homenaje al cuadrado*, tuvieron un fuerte influjo en el arranque del arte abstracto americano. Entre sus alumnos más relevantes se encuentran John Cage y Robert Rauschenberg. En 1963 publicó *Interaction of color*; traducida al español en 1979: ALBERS, Josef, *Interacción del color*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

17 DEMETRESCU, Camilian, “Transformări de limbaj în arta modernă”, *Fonoteca Radio România*, (21 de diciembre de 1968), XW 10642; disponible: <http://www.radio-arhive.ro/articol/artefrumoase/2159261/5671/2>

Artes –*Arte frumoase*– en Radio România. Buscaba la renovación de las artes y Demetrescu participó desde el primer día con su firma “Transformări de limbaj în arta modernă”¹⁸ dedicada a las vanguardias artísticas y a la relación del arte con la técnica y los avances contemporáneos.

El tratado sobre el color de Demetrescu se adopta como libro de texto en las escuelas y facultades de Bellas Artes¹⁹. Poco después de publicarse fue censurado, circunstancia que perduró hasta la caída del régimen de Ceaușescu. Ante esta peligrosa situación, en 1967, dimite del cargo de secretario de la UAP y busca la forma de salir del país.

2. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO (1970-1980)

El 16 de mayo de 1969 llega con su esposa a Italia. Es el inicio del exilio. A partir de este momento es consciente de que tiene que vivir dos exilios: el de la patria y el cultural. Cada vez que Camilian se encuentra en la situación de hablar de su salida de Rumanía y sobre el porqué ha elegido la península itálica contesta: “Non è stata una scelta. Né io ho scelto l’Italia, né l’Italia ha scelto me. E’ stato un caso fortuito, come la nascita un bambino non desiderato. Ma se avessi potuto farlo, l’avrei scelta comunque”²⁰.

Italia se convierte así en el país que lo ha visto nacer por segunda vez: “Por un capricho del destino y de la historia he nacido dos veces: en 1924 en Rumanía, en 1969 en Italia”²¹. Recién llegados a Roma, Camilian y su esposa Mihaela, son acogidos por unos parientes. El artista entra en contacto con el conde Cencelli, quien le ofrece la posibilidad de utilizar su antigua masía adosada a una capilla que se encuentra en el pueblo Gallese Scalo, a unos cincuenta kilómetros al norte de Roma, en la provincia de Viterbo. La casa y la capilla están ligadas a vicisitudes y leyendas cuyo origen se remonta hacia el año mil: para Camilian esta anécdota es un aliciente más para transformar estos dos locales en alojamiento y atelier. Trabaja en su nuevo taller durante unos seis meses y realiza las primeras obras abstractas de su etapa italiana. En la primavera de 1970 expone en una galería de Roma, situada en Via Mar-

18 *Fonoteca Radio România*, (4 de diciembre de 1968), XW 10512; disponible: <http://www.radio-arhive.ro/articol/arte-frumoase-prima-ediie-1968/2051461/5671/2>

19 El curso de Pedagogía de las Artes Plásticas y Decoración del plan de estudios 2019-2020, en la Universidad de Artes Plásticas de Bucarest, contempla en su bibliografía el libro de Camilian Demetrescu *Culoarea suflet și retină*. Aparece junto a G. C. Argan, R. Arnheim, R. Huyghe, W. Kandinski, y V. Van Gogh entre otros; disponible: <https://docplayer.ro/179237920-Universitatea-na%C5%A3ional%C4%83-de-arte-bucure%C5%9Fti-facultatea-de-arte-plastice-specializarea-arte-plastice-pictur%C4%83tematic%C4%83.html>

20 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, 1995, p. 3.

21 DEMETRESCU, Camilian, *Hierofanie. La forza del simbolo tra speranza e nichilismo. Sculture Arazzi Tempere 1969-2004*, Firenze, Vallecchi, 2005, p. 173.

en las temáticas y técnicas del arte abstracto²⁶, sin abandonar su compromiso con la diáspora rumana y sus intervenciones en el ámbito socio-político. En el verano de 1977, junto a su mujer y a su primer hijo Camil, con la ayuda de unos amigos y con el permiso del propietario, restaura los pocos restos que quedan de una ermita cisterciense dedicada a los santos apóstoles Felipe y Santiago el Menor. La ermita dista entre dos y tres kilómetros de la vivienda de Demetrescu. El objetivo inicial que lo mueve es crear un espacio expositivo acorde al contexto cultural y natural del lugar. Finalmente, la ermita se consagra nuevamente y obtiene el permiso para poder instalar allí su nuevo taller. Instalado en su nuevo lugar de trabajo, compatibiliza la creación artística con escritos, conferencias, encuentros y entrevistas sobre los eventos socio-políticos italianos, rumanos y europeos. Su actividad de disidente causa, en más de una ocasión, graves problemas: su primer hijo tendrá que estar vigilado en todo momento por los educadores de la escuela y por los *carabinieri*, debido a las amenazas de muerte proferidas por la *Securitate*. También las “Brigadas rojas”, en enero de 1979, realizan algunos destrozos en la ermita-taller y roban las costosas máquinas necesarias para realizar las grandes esculturas de madera. Su comentario a este ataque terrorista es lapidario: “ahora, sin máquinas, volveré a utilizar las manos²⁷”.

2.1. Camilian y el arte abstracto (1970-1979)

En los primeros años de producción y exposición de sus obras abstractas los catálogos, los folletos, las cuartillas y desplegados que sirven de presentación e invitación incluyen una biografía sucinta de Camilian con datos personales esenciales, fechas y lugares de las exposiciones anteriores. Progresivamente se añade cada vez más información donde aparecen los motivos que lo empujan a elegir el arte abstracto. En un artículo del año 1975 consta que Camilian: “visse appartato in Romania con la discrezione necessaria a chi

26 Aunque nos hemos referido a sus charlas sobre arte abstracto en Radio România, Mihaela Mamali confirma –muchos años después–, lo que Camilian escribe en relación a la posibilidad de hacer arte abstracto en Rumanía: antes de su llegada a Italia, nunca había trabajado en obras abstractas debido a las prohibiciones del gobierno; M. Mamali, comunicación personal del 10 de julio de 2020.

27 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, p. 95. Camilian anota en su autobiografía que, en la noche anterior al robo, invitado en un centro cultural romano, había expuesto un “Homenaje a las manos” en el que explicó a los jóvenes que “l’abbandono del lavoro manuale è parallelo alla dissacrazione della vita”. Citando las palabras de Paul le Cour comenta: “Lo spirito si ritirava man mano che si sviluppava la scienza della materia; la negazione dello spirito portava alla negazione di Dio”. En ese encuentro avisa del peligro de la ideologización casi idolátrica de la tecnología, y valora el trabajo hecho con las manos como parte de una dimensión místico-metafísica. El aumento de la presencia de la tecnología en la vida cotidiana, la robotización que mengua el trabajo manual, disminuye la relación directa entre la materia y el ser humano.

distaccava dal realismo dell'arte ufficiale"²⁸. En otra ocasión, en 1978, explica su experiencia y su decisión de dejar su país:

"Per più di vent'anni –dice Demetrescu– mi sono sforzato di aiutare la rivoluzione con la mia arte, ma il risultato è stato di averla tradita, perché non son mai riuscito a confondere il realismo socialista con la realtà, l'ottimismo ufficiale con le sofferenze del mio popolo. [...] Di qui la scelta dell'esilio e del nuovo discorso estetico teso alla riscoperta dell'umanità dell'uomo, alla sua spiritualità come riequilibrio tra spirito e materia. E ciò non solo come fatto artistico"²⁹.

Finalmente, en las presentaciones de los catálogos de las exposiciones, en las entrevistas y en sus biografías trazadas como presentación la respuesta a la pregunta sobre el porqué había optado por el arte abstracto es:

"Per guarire dall'incubo del cosiddetto realismo socialista, imposto dal regime comunista, che avevo subito per 26 anni prima del mio esilio in Italia nel 1969, sono passato all'astrattismo. Ad un'arte però, che non voleva girare le spalle alla Grande Tradizione, ma riscoprire, in tempi moderni, gli archetipi e i miti della mia terra e delle mitologie mediterranee e d'oriente, la spiritualità e la visione del mondo monoteista e orfica dei Daci, miei antenati"³⁰.

Argan se encarga de presentarlo a los centros de Arte de mayor renombre. También es quien redacta las primeras presentaciones y valoraciones de su obra en las que observa el influjo de uno de sus compatriotas más ilustres, el maestro Constantin Brancusi (1876-1957). Más adelante la crítica aprecia en su obra otras fuentes de inspiración, otros conceptos formales originarios: el constructivismo ruso de Vladimir Tatlin (1885-1953), las obras de Anton Pevsner (1888-1962), uno de los primeros artistas en utilizar materiales plásticos, y el arte cinético de Naum Gabo (1890-1977)³¹, además de las dinámi-

28 PIERALLINI, Claudia, "L'Artigiano inutile", *Il Resto del Carlino*, (26 de febrero de 1975) s/p.

29 ZARA, Guido, "La ricerca artistica non tollera le imposizioni", *Avanti*, (10 de junio de 1978), s/p.

30 DEMETRESCU, Camilian, *Hierofanie. La forza del simbolo tra speranza e nichilismo*, Firenze, Vallecchi, 2005, p. 113.

31 ARGAN, Giulio Carlo, *Camilian Demetrescu*, Milano, Galleria "Il Giorno", 1970, s/p.; exposición celebrada en Milán, Galleria "Il Giorno", del 23-VI-1970 al 4-VII-1970. En las primeras exposiciones de Arte abstracto, las presentaciones críticas a mano de Argan son prácticamente una constante fija. Inicialmente críticos e historiadores del Arte subrayan que es perceptible la presencia de la obra de Brancusi. En un segundo momento, conociendo mejor el temperamento, la cultura y la sabiduría artísticas del rumano, aparece en las presentaciones de los catálogos un cambio radical hacia una calificación más objetiva: "Como para cada artista rumano moderno [...] es inevitable referirse a Brancusi que para Rumania es un *genius loci* antes de ser primariamente un gran maestro del Arte moderno europeo, pero la referencia [a Camilian Demetrescu] no puede ser más que indirecta o remota: en su obra hay una diversa poética, una diversa literatura, una diversa sustancia de la imagen. [...] En la cultura de Demetrescu hay otras vertientes culturales: por ejemplo, el retomar y desarrollar una investigación, que se puede hacer remontar incluso a Pevsner y a Gabo"; ARGAN, Giulio Carlo, *Camilian Deme-*



Fig. 7. *Concha topológica móvil*. Camilian Demetrescu. 1973

Fig. 8. *Resurrección*. Camilian Demetrescu. 1977. *Homenaje al prisionero político*. Museo Memorial, Sighetu (Rumanía)

cas volumétricas de Jean (Hans) Arp (1886-1966) y los móviles de Alexander Calder (1898-1976). Entre los primeros comentarios de las esculturas del maestro rumano destacan los escritos por Argan que encuentra canales de comunicación entre las obras del artista rumano y el observador:

“Le forme plastiche di Camilian Demetrescu sono fatte di materiali leggeri [...] Sono modulate, nella curvatura delle superfici e dei profili, per vincere la gravità e muoversi liberamente nello spazio. Evocano cose fragili e tese [...] La presenza di quelle forme nello spazio è provvisoria [...] come se davvero fossero state portate dal vento e potessero, come son venute, involarsi. [...] È tuttavia significativo che la tendenza di quella ricerca [inspirata al *costruttivismo* russo] verso una determinazione scientifica, quasi matematica, della forma, si traduca in Demetrescu in una tendenza poetica o letteraria, nella ricerca di quella che potremmo chiamare la “frase plastica” nel medesimo senso con cui si dice “frase poetica o musicale”: con la trasparente intenzione di fare della scultura, che si diceva essere arte tipicamente spaziale, un’arte intrinsecamente temporale, il tramite sensibile, rivelatorio di una continuità esistenziale”³².

Arturo Carlo Quintavalle –amigo de Argan y, con el tiempo, también gran amigo de Camilian– observa cómo el conocimiento profundo sobre las

trescu, Milano, Galleria Cadario, 1972, s/p.; exposición celebrada en Milán, Galleria Cadario, del 11-I-1972 al 31-I-1972.

32 ARGAN, Giulio Carlo, *Camilian Demetrescu*, Bologna, Galleria La Nuova Loggia, 1972, s/n.; exposición celebrada en Bologna, Galleria La Nuova Loggia, a partir del 26 de febrero de 1972.

vanguardias históricas y la teoría del color alimentan la creación de las nuevas obras abstractas de Demetrescu:

“Un modo nuovo, mi sembra questo di Demetrescu, e geniale, di proporre la ricerca delle avanguardie (e penserei al rovesciamento che egli compie ad esempio, delle analisi di Albers per tornare forse al valore, ai valori che i colori acquistano nelle teorizzazioni più tecniche di Klee a al tempo del primo Bauhaus) nel contesto attuale, un modo per inverare, per così dire, la topologia attraverso l'analisi del naturale. Un modo per mantenere attraverso la “temporalità”, quella “continuità esistenziale” che è fondamento, per Demetrescu, del suo rapporto con il mondo”³³.

En efecto, el progreso de la investigación hacia nuevas formas y materiales lleva a Camilian a realizar estudios sobre las geometrías no euclidianas vinculadas a las formas topológicas (Figs. 7 y 8). Las obras vinculadas al concepto de la cuarta dimensión parecen remitir, a primera vista, a la obra de Max Bill (1908-1994) inspirada en la banda o cinta de Moebius. Sin embargo, Camilian aclara la diferencia teórico-estética entre las formas derivadas de la banda, símbolo del infinito, y sus obras topológicas³⁴. El artista define en su *Diario*³⁵ el núcleo de lo que quiere expresar a través de la interrelación entre las líneas de las formas cóncavo-convexas y el color:

“Per arrivare a un equilibrio estetico più attivo, ho pensato di invertire i ruoli nel binomio colore (sensualità) – linea (astrazione pura): astrattizzare il colore e vitalizzare la linea, un disegno che abbia l'attributo essenziale del colore, cioè la sensualità, e un colore che aspiri alla spiritualità della linea. Invertendo così le funzioni, ho tentato di realizzare tra questi due elementi distinti quello che i teorici del colore chiamano, nel rapporto cromatico, l'analogia dei contrari. E così, la spiritualità del colore corregge e compensa la sensualità della linea; e nello stesso tempo, l'austerità del colore (elemento essenzialmente sensuale) viene corretta dalla sensualità del disegno (elemento puramente astratto): situazione che può sembrare paradossale, ma che risponde ad una delle

33 QUINTAVALLE, Arturo Carlo, “Camilian Demetrescu”, *NAC-Notiziario arte contemporanea*, 6-7 (junio-julio 1972), p. 27.

34 Las “superficies independientes”, así define Camilian la configuración plásticas de sus esculturas, se comportan diversamente de la banda de Möbius: “la cara externa de la superficie se convierte en cara interna de sí misma [...] superficies que describen ellas mismas y que no pueden nunca jamás constituir un contenedor de un volumen virtual” (la faccia esterna de la superficie diventa la faccia interna di se stessa, [...] superfici che descrivono se stesse e che non possono più costituire un contenitore di un virtuale volume); *Camilian Demetrescu: Istituto di storia dell'arte, Università di Parma: Parma, febbraio 1975, Sala delle Scuderie in Pilotta. Testi di Rosario Assunto, introduzione di Giulio Carlo Argan*, Parma, Grafiche STEP, 1975, p. 51. Existe una carta manuscrita del matemático Francesco Speranza, del 26 de junio de 1974, como respuesta a las preguntas de Camilian acerca de las transformaciones topológicas.

35 Cuadernos manuscritos que recogen las reflexiones, pensamientos, descripciones de sus obras, además de conceptos y teorías sobre estética y filosofía del arte; Archivo de la familia Demetrescu.

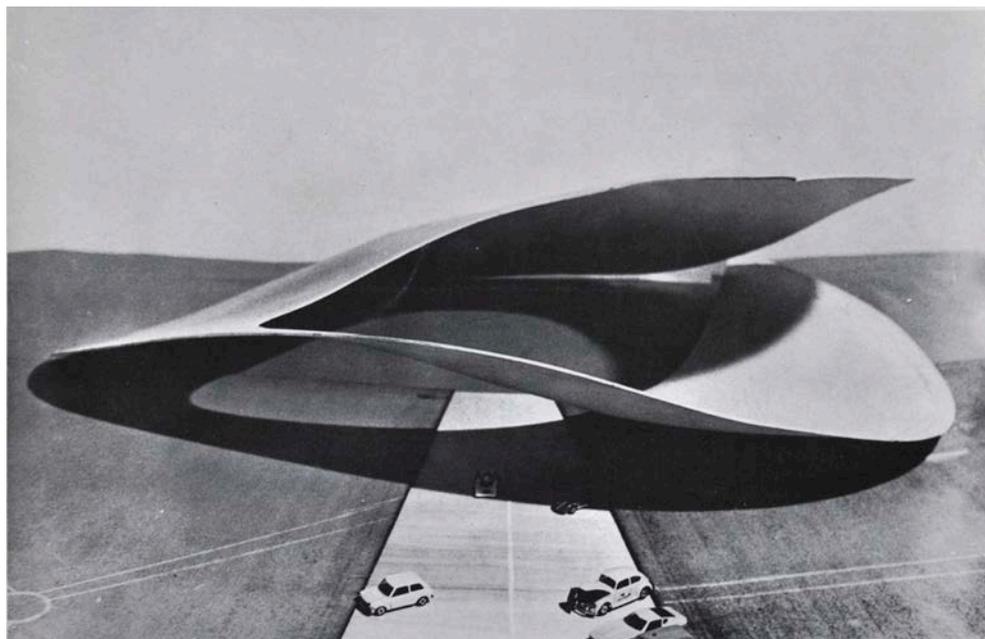


Fig. 9. *Cronostruttura*. Camilian Demetrescu. 1974

importanti leggi dell'armonia come il contrasto. Il bianco delle sculture dipinte, le tinte spente delle serigrafie più recenti, o il colore severo del legno patinato delle ultime sculture, hanno questa funzione compensatrice nel loro rapporto con il disegno prevalentemente sensuale delle forme³⁶.

Los temas representados en sus esculturas se alimentan de los mitos griegos y de su tierra, inspirados en los estudios de su compatriota y también disidente Mircea Eliade. El mismo Demetrescu, en un artículo de periódico de 1978, define el sentido de sus creaciones abstractas:

“Le antiche saghe rumene sono per me il ricordo ancestrale di una lunga esperienza spirituale che fa parte intrinsecamente del mito del mio patrimonio genetico e morale. Questo patrimonio non ha soltanto una prospettiva nel passato ma, nello stesso tempo, per la sua capacità di perpetuarsi, una prospettiva nel futuro. Ecco perché queste antiche leggende hanno per me un valore di progetto: sono gli archetipi della nostra spiritualità che sfugge a criteri di progresso e segue la meta della liberazione. L'arte non è progresso, è liberazione spirituale³⁷.”

36 Camilian Demetrescu: Istituto di storia dell'arte, Università di Parma: Parma, febbraio 1975, Sala delle Scuderie in Pilotta. Testi di Rosario Assunto, introduzione di Giulio Carlo Argan, Parma, Grafiche STEP, 1975, pp. 53-54.

37 D'ATTILIA. Miela, “Nelle sue sculture astratte il ricordo delle leggende e delle saghe rumene”, *Il nostro tempo*, 33/ 27 (2 de julio de 1978), s/p.

Las formas tratan de representar conchas marinas, bulbos, arados para fecundar cielos, nubes y pájaros mitológicos; además de formas abstracto-concretas como sus “cronoestructuras”³⁸ o proyectos arquitectónicos (Fig. 9).

En los años que dedica al arte abstracto, Camilian conoce un período lleno de reconocimientos y premios. Expone en varias ciudades de Italia y de Europa. Entre los momentos expositivos importantes se encuentran la invitación a la *Biennale di Venezia* (1971-1972), el *Festival dei due Mondi* en la ciudad de Spoleto (1972), y el nombramiento como comisario técnico para la *X Quadriennale* de Roma (1977). La última exposición de obras abstractas la realiza en París en la Galería Paris-Sculpt en 1979.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERS, Josef, *Interacción del color*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Camilian Demetrescu*, Milano, Galleria de “Il Giorno”, 1970, s/p.; exposición celebrada en Milán, Galleria de “Il Giorno”, del 23-VI-1970 al 4-VII-1970.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Camilian Demetrescu*, Milano, Galleria Cadario, 1972, s/p.; exposición celebrada en Milán, Galleria Cadario, del 11-I-1972 al 31-I-1972.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Camilian Demetrescu*, Bolonia, Galleria La Nuova Loggia, 1972, s/p.; exposición celebrada en Bolonia, Galleria La Nuova Loggia a partir del 26 de febrero de 1972.
- ARMIRAGLIO, Federica, *Van Gogh*, New York, Rizzoli, 2005.
- “BALCESCU, Nicolae”, *Gran Enciclopedia Larousse*, París, Larousse, 1974, p. 950, vol I, 8ª ed.
- Camilian Demetrescu: Istituto di storia dell’arte, Università di Parma: Parma, febbraio 1975, Sala delle Scuderie in Pilotta. Testi di Rosario Assunto, introduzione di Giulio Carlo Argan*, Parma, Grafiche STEP, 1975.
- D’ATTILIA, Miela, “Nelle sue sculture astratte il ricordo delle leggende e delle saghe rumene”, *Il nostro tempo*, 33/ 27 (2 de julio de 1978), s/p.
- DEMETRESCU, Camilian, *Culoarea suflet și retina*, Bucarest, Editura Meridiane, 1966; disponible: <https://es.scribd.com/document/36930158/Culoarea-Suflet-Si-Retina>
- DEMETRESCU, Camilian, *Exil. Le prove del labirinto*, Rimini, Il Cerchio, 1995.
- DEMETRESCU, Camilian, *Hierofanie. La forza del simbolo tra speranza e nichilismo. Sculture Arazzi Tempere 1969-2004*, Firenze, Vallecchi, 2005.
- FINI, Massimo, “Sei un bravo scultore. Vuoi fare la spia?”, *Domenica del Corriere*, 4, (25 de enero de 1986), pp. 41-43.
- “Il romeno Camilian Demetrescu e le cronostutture plastiche”, *La Nazione* (Firenze, Ediz. Perugia), s/n (6 de octubre de 1972), s/p.
- MICHALACHE, Marin, *Gheorghe Anghel*, Bucarest, Meridiane, 1987, s/p.
- ORSINI, Valentina (dir.), *Camilian Demetrescu*, Roma, SM-13, 1970; exposición celebrada en Roma, Galleria SM-13, del 10-III-1970 al 3-IV-1970.

38 “Il romeno Camilian Demetrescu e le cronostutture plastiche”, *La Nazione* (Firenze, Ediz. Perugia), s/n (6 de octubre de 1972), s/p.

- PIERALLINI, Claudia, "L'Artigiano inutile", *Il Resto del Carlino*, (26 de febrero de 1975) s/p.
- PREDESCU, Magda, "Uniunea artiștilor plastici în perioada 1954-1963: între 'aparatur de stat' și 'dispozitiv'", *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 17/3 (2017), pp. 269-291; disponible: <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/55926>
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo, "Camilian Demetrescu", *NAC-Notiziario arte contemporanea*, 6-7 (junio-julio 1972), p. 27.
- ZAPPA, Gianluca, "L'uomo moderno è in crisi ma c'è una speranza", *Avvenire*, s/n (27 de abril de 1986), s/p.
- ZARA, Guido, "La ricerca artistica non tollera le imposizioni", *Avanti*, (10 de junio de 1978), s/p.
- ZOPPELLI, Mario, "Scusi, lei di che ha paura? Risponde lo scultore Camilian Demetrescu", *Il Giorno*, s/n (20 de octubre de 1983), s/p.

Comparativa de los modelos de gestión de parques arqueológicos con grabados prehistóricos *in situ*: el Grupo Galaico de Arte Rupestre y el contexto internacional

Comparison of archaeological park management models with *in situ* Prehistoric engravings: the Galaic Rock Art Group and the international context

Estrela Cecilia GARCÍA GARCÍA

Universidad de Santiago de Compostela
Praza da Universidade, I. 15703 - Santiago de Compostela
estrelacecilia.garcia@rai.usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5346-8366>

Fecha de envío: 14/09/2020. Aceptado: 15/10/2020

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 351-370

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.11>

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



Resumen: Partiendo de ejemplos de parques y áreas arqueológicas con grabados rupestres al aire libre del contexto español, europeo y de Asia Central, siendo el caso protagonista el Grupo Galaico de Arte Rupestre, se realiza una comparación de sus distintos modelos de gestión, protección y difusión para extraer las diferencias y similitudes. Este análisis sirve para extraer las virtudes y carencias de cada modelo y analizar el estado de la cuestión actual en base a estas conclusiones.

Palabras clave: grabados rupestres; petroglifos; patrimonio arqueológico; Prehistoria; protección patrimonial; conservación; difusión.

Abstract: Taking as a starting point examples of archaeological parks and areas with open-air rock engravings from the Spanish, European and Central Asian context, with the protagonism of the Galician Group of Rock Art, a comparative study of their various models of management, protection and promotion is made in order to extract the differences and similarities. This analysis serves to highlight the virtues and shortcomings of each model and to analyse the current state of affairs based in these results.

Keywords: rock art engravings; petroglyphs; management; archaeological heritage; Prehistory; archaeological park; protection heritage; conservation; promotion.

1. INTRODUCCIÓN

La gestión del patrimonio arqueológico al aire libre, en concreto del arte rupestre, es una tarea compleja que siempre requiere un extremo cuidado y



Fig. 1. Mapa de la situación de los lugares seleccionados en la Península Ibérica.
Elaboración propia

estudio. Se debe tener en cuenta su estado, que lógicamente difiere dependiendo de las particularidades de cada caso. Dependiendo de estas circunstancias específicas, la aproximación de su gestión cambiará de manera acorde a estas, ya que requiere un tratamiento determinado a la hora de abordar su conservación y puesta en valor.

Aludiendo al principal objeto de estudio de este artículo, que son los grabados prehistóricos al aire libre de Galicia, también llamados petroglifos, o Grupo Galaico de Arte Rupestre, se deben contemplar las circunstancias propias que a cada yacimiento se refieren, puesto que como se ha mencionado, requieren de medidas de actuación especiales, y, como cualquier tipo de manifestación artística de estas características y antigüedad, su fragilidad es máxima. Si no son preservados de forma adecuada su integridad puede verse seriamente comprometida; por estas razones es importante el desarrollo de un modelo o plan de gestión eficaz de protección, mantenimiento, y de puesta en valor capaz de garantizar la completa integridad de una estación o área arqueológica, encontrando un equilibrio entre difusión y conservación.

A nivel internacional se han llevado a cabo numerosas propuestas al respecto, que usualmente derivan en la redacción de textos o cartas de organismos como el ICOMOS que contienen recomendaciones de carácter general para todos los países del mundo, cuyo objetivo es establecer unas pautas generales que, teóricamente, se deben aplicar para asegurar la óptima con-

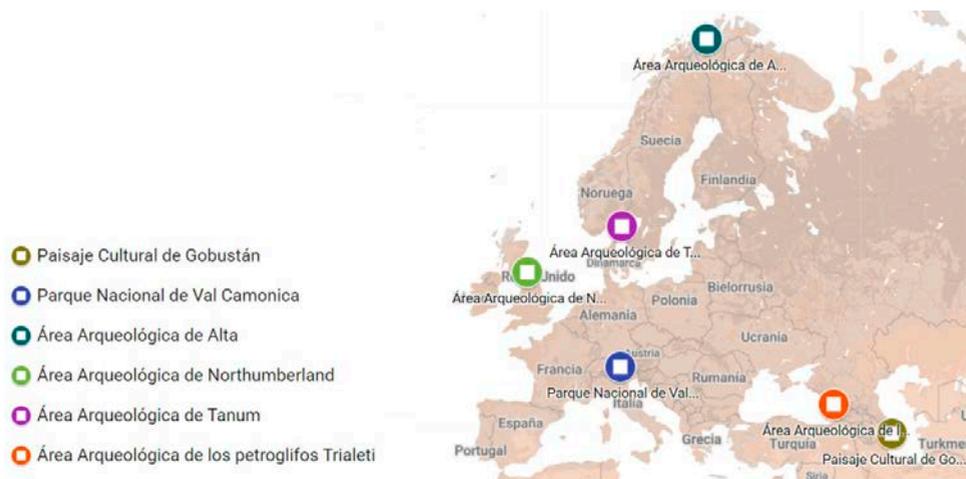


Fig. 2. Mapa de la situación de los lugares seleccionados en el continente europeo y Asia Occidental. Elaboración propia

servación de este patrimonio de manera generalizada, ya que la legislación o las normativas específicas de cada país es distinta.

Sin embargo, el cumplimiento de estos acuerdos no es obligatorio, ya que sólo se deben aplicar estas normas cuando el país ha ratificado de manera oficial el acuerdo¹. Esto lleva a una enorme diferencia de gestión entre diferentes países, que se acrecienta con los sucesivos cambios de las normativas legales, y en muchos casos también deriva en la impunidad de actos de agresión contra el patrimonio arqueológico.

En general dentro de los países que se van a estudiar a continuación se han ratificado la mayor parte de textos referidos a la protección y salvaguarda del patrimonio arqueológico, y en concreto para comprender mejor el asunto que nos ocupa, debemos dirigir nuestra atención a la Carta de Lausana de 1990, en la que en su artículo séptimo se aboga por la mejor manera de divulgación del patrimonio arqueológico: “La presentación al gran público del patrimonio arqueológico es un medio esencial para promocionar éste y dar a conocer los orígenes y el desarrollo de las sociedades modernas. Al mismo tiempo, es el medio más importante para promocionar y hacer comprender la necesidad de proteger este patrimonio”².

Asimismo, se recalca la idea de potenciar tanto la divulgación didáctica del yacimiento y su contexto, como el trabajo constante de revisión de

1 PÉREZ-JUEZ GIL, Amalia, *Gestión del patrimonio arqueológico*, Barcelona, Ariel, 2006, p. 34.

2 ICOMOS, 1990, *Carta internacional para la gestión del patrimonio arqueológico*, Art.7; disponible: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/arch_sp.pdf

los contenidos que se presentan, que vendrán del trabajo de investigación científica *in situ*³.

Por tanto, estos criterios recogidos en esta Carta son los que se han tenido en cuenta de manera principal para la selección de los emplazamientos o ejemplos que se han trabajado, que veremos a continuación.

2. CRITERIOS DE SELECCIÓN: LOS LUGARES ESCOGIDOS

En este marco, se han analizado diferentes áreas o parques arqueológicos que contienen este tipo de grabados, pertenecientes al contexto de la Comunidad Autónoma de Galicia, del territorio español, y al contexto internacional de la Unión Europea y parte de Asia Occidental, para encontrar cuáles son los puntos en común entre ellos y cuáles son las diferencias, de tal forma que se pueda aportar un sentido más global y unitario dentro de la gestión de los grabados rupestres, de tal forma que los resultados de esta comparación sacan a relucir las carencias y de la gestión de cada lugar, y así definir una estrategia más clara en cuanto al abordamiento del caso protagonista: el Grupo Galaico de Arte Rupestre. Los casos seleccionados son:

Grupo Galaico de Arte Rupestre, dentro del cual se incluyen (todos ellos en la provincia de Pontevedra):

Parque Arqueológico del Arte Rupestre (PAAR) de Campo Lameiro.

Área Arqueológica de Mogor, en Marín.

Área Arqueológica de A Caeira, en Poio.

Área Arqueológica de Outeiro dos Lameiros, en Santa Cristina de la Ramallosa.

Zona Arqueológica de Siega Verde (Salamanca, España).

Parque Arqueológico del Val do Côa (Portugal).

Parque Nacional de Valcamónica (Italia).

Área Arqueológica de Alta (Noruega).

Área Arqueológica de Tanum (Suecia).

Paisaje Cultural del Arte Rupestre de Gobustán (Azerbaiján).

Área Arqueológica de los Petroglifos de la Cultura Trialeti (Georgia).

Área Arqueológica de Northumberland (Reino Unido) (Figs. 1 y 2).

Estos lugares, a pesar de albergar diferencias geográficas, estilísticas, o cronológicas en algunos casos, son representativos de diferentes modelos de gestión de grabados rupestres al aire libre, y que se ubican dentro de un área, zona o parque arqueológico, figura clave para el desarrollo correcto de las labores de protección y difusión de este tipo de patrimonio, siguiendo los principios descritos en la Carta de Lausana.

³ ICOMOS, 1990, *Carta internacional...*

Dentro del mismo territorio también existen muchos otros casos de grabados al aire libre fuera de estas zonas de protección que hemos descrito, pero para el estudio presente solamente se han estudiado aquellos circunscritos a estas áreas, ya sean estas delimitadas de forma clara (vallado u otro tipo de demarcación) o, por el contrario, no lo estén.

La cronología de la mayor parte de estos emplazamientos corresponde con la Edad del Bronce, que varía dependiendo del desarrollo social y económico de cada área, pero que de manera general comprende un periodo entre el 5000 y el 500 a.C. En algunos casos como son el de Siega Verde, el Val do Côa y el área de los petroglifos Trialeti el arte se corresponde con las últimas etapas del Paleolítico, entre unos 20000 y 10000 años antes del presente. Adicionalmente, en dos de estos lugares, que son Gobustán y Valcamónica, el área que ocupan contiene representaciones correspondientes a numerosos periodos históricos, desde el Paleolítico hasta la Edad Media, siendo los grabados prehistóricos los de mayor incidencia en ambas.

Como se puede observar, la distribución geográfica es muy diversa, ya que como se ha mencionado abarca lugares de todo el continente europeo e incluso de Asia Central. Esto ha sido así para establecer un contexto generalizado que incluyera todas las variantes posibles dentro de un espacio geográfico medio, ya que dentro de cada país existen diferentes modos de actuación frente a la gestión de su arte prehistórico, normativas y numerosos ambientes que juegan un papel fundamental en su gestión.

3. ZONAS DE PROTECCIÓN Y DIFUSIÓN DE GRABADOS RUPESTRES AL AIRE LIBRE: EL PARQUE ARQUEOLÓGICO

Para garantizar protección y difusión de este tipo de arte rupestre, la figura clave a gran escala que garantiza de manera efectiva esta misión es la del parque arqueológico por la ineludible conservación *in situ* de este tipo de patrimonio que en él se encuentre, debido a sus características inherentes que lo conforman, que favorecen la gestión íntegra de los grabados prehistóricos al aire libre, siguiendo los principios de la Carta de Lausana.

Un parque arqueológico se puede definir de numerosas formas, ya que no existe una definición específica a nivel oficial o legislativo en España, y en ocasiones es confundido con el término de “zona” o “área” arqueológica. La principal diferencia entre estos términos radica en la escala o tamaño del área, junto con el número de recursos disponibles para su gestión, que es mayor en el caso del parque arqueológico.

La Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 no ofrece una definición concreta de este término; no obstante, algunas legislaciones en materia de patrimonio histórico y cultural a nivel de las Comunidades Autónomas sí

que contemplan esta figura de protección al tratarse de textos más recientes, como es el caso de la Ley del Patrimonio Cultural de Galicia, o ley 5/2016, en la que en su artículo 12 se menciona la declaración de un entorno de protección alrededor de monumentos, zonas arqueológicas y otras figuras de protección patrimonial, en el cual se puede incluir “espacios y construcciones próximas cuya alteración incida en la percepción y valoración de los bienes culturales en su contexto”⁴.

A pesar de estas referencias a nivel legislativo, su conceptualización es bastante general y poco específica, y difieren en gran medida unas de otras, generando confusión. Asimismo, el excesivo uso de este término de otros contextos lo que impide la concreción en una definición general⁵.

Con todo, existen algunas descripciones que nos ayudan a entender mejor el concepto, y que demuestran cierta clase de consenso a nivel institucional. En el año 1986 se propuso en España el Plan Nacional de Parques Arqueológicos, en el cual se daban unas directrices generales de cuáles son las características que lo definen, aunque esta propuesta nunca fue formalizada a nivel institucional y legislativo, dando lugar a este “vacío definitorio” que se ha generado⁶.

Siguiendo la línea de este Plan, y aplicando una perspectiva más reciente, encontramos otras definiciones de la figura de parque arqueológico como esta propuesta por Carretón:

“Los Parques Arqueológicos son yacimientos declarados BIC, adaptados a las visitas con itinerarios y una clara carga didáctica para el visitante, generalmente a través de un centro de interpretación o un aula de actividades didácticas.

Además de estas peculiaridades, por lo general, el Parque Arqueológico está dotado de ciertas características naturales que hacen del entorno una parte importante del propio parque”⁷.

Es relevante destacar dos términos clave dentro de esta definición, que son los de entorno natural y cultural, claramente representativos de las características principales de esta figura: la combinación de la carga cultural del propio yacimiento arqueológico junto con el medio natural y el entorno en el cual se enmarca, formando ambos una asociación inquebrantable.

4 GALICIA, ley 5/2016, del 16 de mayo de 2016, del Patrimonio Cultural de Galicia, p. 18592; disponible: https://www.xunta.gal/dog/Publicados/2016/20160516/AnuncioC3B0-110516-0001_gl.pdf

5 PÉREZ-JUEZ GIL, Amalia, *Gestión...*, p.212

6 OREJAS SACO DEL VALLE, Almudena, *Los parques arqueológicos y el paisaje como patrimonio*, 3/1 (2001); disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1230569>

7 CARRETÓN, Adrian, *Los parques arqueológicos. Museos al aire libre*; blog disponible: <https://patrimoniointeligente.com/parques-arqueologicos/>

Con esto se sobreentiende que, para el caso que nos ocupa, se trata de la figura de acondicionamiento y puesta en valor más adecuada, ya que los petroglifos, al tratarse de bienes inmuebles, necesitan de una infraestructura de cierto tamaño que respete su relación con el entorno y a la vez los proteja de los agentes de agresión, a pesar de que en algunos casos esta figura no se puede aplicar por motivos de la reducida extensión en la cual se hallan los grabados; en estos casos se recurre a otras figuras como “zona arqueológica” o “área arqueológica”, cuya terminología varía dependiendo de las figuras de cada país.

Esto nos lleva de nuevo a la Carta de Lausana, en la cual se menciona la “protección y conservación –del patrimonio arqueológico– en su espacio original”⁸. Por tanto, el contexto espacial o el entorno original es un elemento fundamental para comprender y estudiar un yacimiento arqueológico. La figura del parque arqueológico es clave para poder llegar a comprender todas las dimensiones en las cuales este arte se manifiesta.

A pesar de ello, la declaración y constitución de un espacio como parque arqueológico no viene dada solamente por la declaración de BIC, zona arqueológica o cualquier otra categoría legal para proteger y delimitar un yacimiento, sino que es la culminación de un proceso complejo y que requiere la colaboración de diversos sectores de la cultura y la sociedad: comunidad científica, universidades, instituciones públicas y privadas, administraciones, gobiernos y sociedad.

Así, la construcción de este lugar ha de seguir unos pasos que se adaptarán al contexto de cada lugar, y que se pueden resumir en estos cuatro:

Intervención arqueológica de los restos.

Acondicionamiento del yacimiento.

Desarrollo de la infraestructura para el acceso público.

Plan de divulgación y conservación.

Es notable mencionar que este proceso no es exclusivo de los parques arqueológicos, sino que se puede aplicar a cualquier contexto de similares características a escalas más pequeñas.

El primer paso, denominado intervención arqueológica, consiste en realizar las tareas del trabajo previo de carácter científico en el cual se han de estudiar los restos materiales que se hallan en el yacimiento, un reconocimiento necesario que requiere de labores de investigación, catalogación y restauración si se da el caso, lo que sentará las bases para una posterior intervención y acondicionamiento del yacimiento para su ulterior apertura al público y las visitas, ya que permite la total comprensión e interpretación

8 ICOMOS, 1990, *Carta internacional...*, Art. 5, p. 3.



Fig. 3. Recorrido del Parque del Paisaje Cultural en Gobustán (Azerbaiyán).
Foto Nilufar

del yacimiento, y de aquí se extraerá el contenido científico que se divulgará de cara a la sociedad.

Dentro de la fase segunda de acondicionamiento es necesario tener en cuenta el estado de conservación de los restos, ya que es este el que determinará cuáles serán las estrategias a llevar a cabo con respecto al acondicionamiento de los restos: qué partes se enseñarán al público y cuáles se mantendrán fuera del recorrido para asegurar su conservación, el emplazamiento de las infraestructuras de visitas al aire libre, el plan de conservación, etc. Se trata de una fase crucial dentro del proceso de creación de un parque arqueológico, así como de cualquier área expositiva. Dentro de esta fase se engloba la naturaleza del proyecto en su totalidad, y debe estar bien planeada y estructurada para asegurar el éxito a largo plazo.

A partir de aquí se determinará cuál es la mejor manera de presentar estos restos para que se mantenga el equilibrio entre respeto al entorno y contexto natural, a los propios restos, y también permitir al público poder apreciarlos de forma adecuada.

La tercera fase de desarrollo de la infraestructura de acceso público se podría englobar dentro de la segunda, ya que también es crucial para la construcción del parque arqueológico, pero es fundamental recordar que el objetivo principal junto a la protección es el de la divulgación, y por tanto esta infraestructura debe contemplar la correcta adaptación del yacimiento a la acogida del público general como parte del desarrollo principal del proyecto, siempre que las condiciones de conservación lo permitan (Fig. 3).

Se debe construir una infraestructura adecuada para garantizar la correcta interpretación del lugar, áreas de descanso y esparcimiento, así como un conjunto museístico o interpretativo en el cual se pueda llevar a cabo la tarea didáctica a través de una exposición permanente con sus correspondientes recursos museísticos, que debe ser complementaria y completar el discurso de la visita al yacimiento. Por otra parte, también debe incluir ins-



Fig. 4. *Tienda del Museo de Vitlycke en Tanum (Suecia)*. Foto Vitlycke Museum

talaciones para el trabajo técnico de limpieza, restauración, conservación e investigación científica que se debe desarrollar junto con las tareas de divulgación. A todo esto, se le pueden complementar más adelante actividades temporales como exposiciones, talleres didácticos, celebraciones especiales y otros recursos que atraigan nuevos visitantes (Fig. 4).

En este punto el parque o área arqueológica ya estaría construida y lista para su uso por los profesionales y público visitante, cubriendo las necesidades de gestión a corto y medio plazo.

Por último, el plan de divulgación y conservación es el recurso que asegurará el mantenimiento adecuado del parque a largo plazo, incluyendo los requisitos inmediatos para gestionarlo. Idealmente, se redactará con una visión que incluya el mayor número posible de sectores de la sociedad, incluyendo instituciones, universidades, el tejido local de empresas e industria locales, miembros del gobierno, administraciones y comunidad científica, etc. y será revisado cada cierto periodo de tiempo adaptándose a las necesidades específicas de cada momento.

Este punto resulta imprescindible para la conservación del parque y de los restos arqueológicos, así como para mantener el patrimonio arqueológico dentro del imaginario de la identidad de la sociedad, ya que es este sentimiento identitario relacionado con la cultura y el patrimonio lo que provoca una mayor protección de la sociedad hacia el yacimiento en cuestión.

Por supuesto, y a mayores de estos puntos generales, es importante que el parque cuente con la infraestructura adecuada para poder así proteger el patrimonio y realizar una correcta misión de salvaguarda, a la vez que se les da un acceso controlado a los visitantes, como recorridos controlados, vigilancia y vallado o separación delimitada del área arqueológica.

Normalmente en esta parte del plan se implican numerosos sectores de la sociedad, lo que culmina en un plan específico de gestión del lugar arqueológico pensado en un corto y largo plazo, para de esta forma procurar

que el mayor número de agentes sociales e institucionales participen en su conservación y difusión, lo que crea un sentido de identidad y cuidado de cara al bien patrimonial, al que se suelen adherir también organismos internacionales como la Unión Europea o la Unesco.

No se debe confundir este plan de gestión íntegra con la protección legislativa que cada país o delimitación territorial pueda tener con respecto al patrimonio arqueológico al aire libre, que como ya hemos mencionado anteriormente, cambiará dependiendo del emplazamiento. La protección legislativa es algo con lo que, por lo general, todos los países cuentan, y que asegura la protección a nivel institucional. Pero esta protección se aplica a nivel general, englobando todo el patrimonio arqueológico –o incluso de otros tipos– dentro del mismo texto legislativo. Si bien es cierto que se pueden establecer diversas cláusulas aludiendo a diferentes casos, para hacer una protección más específica, estos textos no mencionan su gestión ni el plan de divulgación más allá de lo general.

No obstante, el plan de gestión íntegra engloba mucho más que el plano institucional y/o legislativo. Por un lado, toda la atención se centra en un lugar en concreto, focalizándose en las necesidades específicas del bien patrimonial y ocupándose de estas en función del estado en el cual se encuentra en ese momento, además de realizar una proyección de cara al futuro que abarque tanto el corto como el largo plazo. Y, por otro lado, no solamente abarca el plano de la protección específica y la salvaguarda, sino que engloba la investigación, la conservación, la divulgación y muchos aspectos diversos derivados de esta gestión.

Además, en la redacción y aplicación de estos planes se implican numerosas partes de la sociedad que, con su labor conjunta, contribuyen a la correcta gestión del patrimonio, desde el ámbito más local hasta el internacional.

Como se verá a continuación, la mayor parte de casos que se han estudiado siguen estas premisas como modelo de gestión, incluyendo este plan como herramienta fundamental de esta labor.

4. RESULTADOS DE LA COMPARACIÓN DE LOS MODELOS DE GESTIÓN DE GRABADOS PREHISTÓRICOS AL AIRE LIBRE

En base a los criterios descritos, en la Tabla 1 se puede ver una comparativa de los recursos de gestión de un parque o área arqueológica dentro de los casos de estudio antes mencionados.

La comparativa se ha dividido en dos tablas, en la primera de ellas se compara la infraestructura con la que cuenta cada lugar, que abarca aquellos elementos dedicados tanto a la protección como a la difusión *in situ* de los

grabados, desde vallados, señalización, la presencia de un centro de interpretación o museo hasta visitas guiadas o áreas de descanso para el público visitante.

	INFRAESTRUCTURA						
	Área de acceso	Museo / área expositiva	Recorrido marcado al aire libre	Señalización	Itinerarios / visitas guiadas	Áreas recreativas (Tienda, cafetería, área de descanso, etc.)	Programa de investigación y catalogación
CONJUNTOS DE GRABADOS RUPESTRES AL AIRE LIBRE DENTRO DE UN PARQUE ARQUEOLÓGICO O SIMILAR							
Grupo Galaico de Arte Rupestre (Galicia, España)	X	X	X	X	X	X	X
Zona Arqueológica de Siega Verde (Salamanca, España)	X	X	X	X	X	X	X
Parque Nacional de Valcamónica (Italia)	X	X	X	X	X	X	X
Área Arqueológica de Alta (Noruega)	X	X	X	X	X	X	X
Área Arqueológica de Tanum (Suecia)	X	X	X	X	X	X	X
Parque Arqueológico del Valle del Côa (Portugal)	X	X	X	X	X	X	X
Área Arqueológica de los Petroglifos de la cultura Trialeti (Georgia)							
Paisaje Cultural del Arte Rupestre de Gobustán (Azerbaiyán)	X	X	X	X	X	X	X
Área Arqueológica de Northumberland (Reino Unido)	X		X	X			X

Tabla 1. *Comparativa de modelos y análisis de la estructura de gestión*

La segunda tabla abarca los recursos, es decir, la protección a nivel legislativo o aquellos medios que existen para su protección y proyección a nivel local, nacional e internacional, así como el área que abarcan, que ayudan a entender la envergadura del trabajo de gestión de cada lugar (Tabla 2).

Como se puede observar, existen distintas tendencias de actuación que definen el modelo de gestión de cada lugar. Estas variaciones tienen sus raíces en numerosos motivos y factores, sin embargo, y en concordancia con los parámetros de comparación de la Tabla 1 se pueden establecer tres factores principales que marcan estas diferencias: los medios de los cuales disponen, la concentración y dispersión de estaciones con grabados a lo largo de un territorio, y el interés y apoyo social y administrativo para llevar a cabo labores de conservación y promoción.

	RECURSOS				
	Plan Integral de Gestión y Conservación	Protección Legislativa	Localización en grandes extensiones de terreno (Parques Nacionales, Municipalidades, etc.)	Miembro del CARP	Patrimonio Mundial
CONJUNTOS DE GRABADOS RUPESTRES AL AIRE LIBRE DENTRO DE UN PARQUE ARQUEOLÓGICO O SIMILAR					
Grupo Galaico de Arte Rupestre (Galicia, España)		X		X (excepto Outeiro dos Lameiros)	
Zona Arqueológica de Siega Verde (Salamanca, España)		X		X	X
Parque Nacional de Valcamónica (Italia)	X	X	X	X	X
Área Arqueológica de Alta (Noruega)	X	X	X	X	X
Área Arqueológica de Tanum (Suecia)	X	X	X	X	X
Parque Arqueológico del Valle del Côa (Portugal)	X	X	X	X	X
Área Arqueológica de los petroglifos de la cultura Trialeti (Georgia)		X		X	
Paisaje Cultural del Arte Rupestre de Gobustán (Azerbaiján)		X	X	X	X
Área Arqueológica de Northumberland (Reino Unido)		X	X		

Tabla 2. *Comparativa de modelos y análisis de los recursos de protección*

De esta forma, interpretando los datos extraídos de la comparativa, podemos establecer una escala en la que colocar estos ejemplos, siguiendo un espectro de niveles de mayor a menor protección en función de la cantidad de recursos con los que cuentan, que son: Protección Máxima, Protección Alta, Protección Media, Protección Media-Baja, Protección Baja y Protección Nula.

Dentro del nivel de Protección Máxima se enmarcan casos como los de Valcamónica (Italia), Alta (Noruega), Tanum (Suecia), Val do Côa (Portugal), y Gobustán (Azerbaiján). Se trata de casos en los cuales, debido a la alta concentración de grabados en un área delimitada de terreno (que puede variar en tamaño pero tiende a ser extensa), así como por el creciente interés social y administrativo para con este patrimonio, se ha desarrollado una infraestructura muy completa con una figura de protección como es el parque arqueológico, área arqueológica u otras como parques nacionales o reservas; que deriva en la posterior creación de un plan integral de gestión específico para cada lugar, en el cual se cubren todas las necesidades de protección y difusión de los grabados a corto, medio y largo plazo. Al quedar provisto de estos dos recursos, se propicia la creación de una estructura de gestión fuerte y eficaz, lo que facilita consecuentemente el reconocimiento internacional por parte de instituciones como la Unesco o el Consejo Europeo.



Fig. 5. Visita guiada en el área arqueológica de Siega Verde (Salamanca).
Foto Salamanca AL DÍA.es

Bajando en la escala nos encontramos con el caso de Siega Verde en el nivel de protección alta (que es el único de los casos que no alberga grabados rupestres de la Edad del Bronce, sino del Paleolítico), representa el ejemplo más completo tras el primer nivel, faltando únicamente un plan integral de gestión y la localización en un área extensa de terreno (Fig. 5).

Se trata de una zona arqueológica con un conjunto de grabados inscritos en un área delimitada por una valla protectora, a la que solamente se puede acceder desde el área de acceso y de entrada junto con un recorrido guiado con una persona experta⁹. El área protegida de Siega Verde es relativamente pequeña, sobre todo si contamos con el hecho de que no todos los grabados se encuentran abiertos al público. Se trata de un conjunto que comparte candidatura de Patrimonio Mundial con el del Valle del Côa de Portugal, y que se encuentra en una zona delimitada bastante pequeña dentro del mismo municipio, por lo tanto, no se ha incluido dentro de este parámetro en la comparativa (Tabla 2).

En consecuencia, su localización no influye en cuanto a la vulnerabilidad de su integridad, sino que es la ausencia de este plan de gestión lo que podría dificultar la creación de una estructura de protección firme.

Igualmente, el Grupo Galaico de Arte Rupestre se encuentra dentro de este nivel, pero profundizaremos en este caso más adelante.

Siguiendo en el nivel de Protección Media, dirigiendo nuestra mirada al norte de Europa, vemos el caso de los petroglifos de Northumberland, unos

9 VAL RECIO, Jesús y BURÓN ÁLVAREZ, Milagros, "Siega Verde: Outdoor rock art on the World Heritage list", *Cuadernos de arte rupestre: revista del Centro de Interpretación de Arte Rupestre de Moratalla*, 7 (2016), p. 142; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5965062>



Fig. 6 (izq). Petroglifo de Old Bewick en el condado de Northumberland (Reino Unido).
Foto ERA England's rock art

Fig 7 (der). Grabados dañados por acción antrópica en el Área Arqueológica de
Trialeti (Georgia). Foto Manana Gabunia y Mariam Gabashvili

de los más reconocidos en todo el Reino Unido, y que han sido objeto de un exhaustivo estudio por parte de expertos de los condados de Northumberland y Durham, así como de la Universidad de Newcastle¹⁰.

La situación de estos grabados es muy particular, ya que debido al elevado número de estaciones en una extensión tan grande de terreno –todo el condado de Northumberland, extendiéndose incluso al sur de Escocia–, el grado de dispersión es enorme, lo que hace imposible el establecimiento de un área delimitada en la que concentrar los grabados que no sea el condado entero. Los grabados se encuentran normalmente en paisajes típicos del rural inglés, en rocas de tipo granítico horizontales, ubicados en paisajes de praderas llanas y con apenas relieve.

10 SHARPE, Kate; BARNETT, Tertia; RUSHTON, Sara; BRYAN, Paul; LEE, Graham; MAZEL, Aron D. y NORTHUMBERLAND AND DURHAM ART PILOT PROJECT, *The prehistoric rock art of England: recording, managing and enjoying our carved heritage*, [Northumberland and Durham Rock Art Pilot Project], 2008, p. 32; disponible: https://archaeologydataservice.ac.uk/catalogue/era-836/dissemination/pdf/ERA_Brochure.pdf

Desde esta plataforma de estudio se ha intentado solventar el problema de la dispersión territorial, creando una red de información y difusión tanto de contenidos pedagógicos como de guías para la protección y el cuidado de los grabados rupestres a través de una página web llamada Rock Art on Your Mobile Phone o RAMP por sus siglas, en la que se facilita el trabajo de campo para su reconocimiento y acceso¹¹. Esto, a su vez, también abarca el problema del desinterés público que puede derivar del abandono por la dispersión, aunque no se pueda llegar a todas las estaciones por el volumen de trabajo que esto conlleva.

En el nivel medio-bajo de protección no se ha incluido ninguno de los casos analizados, ya que de los lugares seleccionados ninguno encaja dentro de los parámetros de este nivel, que serían estaciones o yacimientos que cuentan con algunas medidas de protección como son normativas legales o señalización, pero que debido al poco o nulo mantenimiento se encuentran en un estado de semi-abandono.

En el penúltimo paso de la escala, denominado de protección baja, se han encuadrado los petroglifos de la cultura Trialeti en Georgia, puesto que la ilustran una situación en la que su desprotección puede llevar al abandono completo de un bien patrimonial. Estos grabados, a pesar de contar con el reconocimiento internacional del CARP y la protección dentro del marco legislativo de su país, se hallan en un estado de deterioro muy acusado, encontrándose “largely abandoned [...] Moreover, it dilapidates further with every passing day without proper care”¹².

Se trata de un área reconocida a nivel académico, pero que necesita de un profundo estudio de campo, y de la creación de una infraestructura y un plan de protección y conservación para asegurar que en un futuro no se destruyan y se pierdan por completo, encontrándose en una posición muy vulnerable ante la que es necesario actuar de manera urgente¹³.

No se ha enmarcado en el último nivel de protección nula ya que todavía se pueden visitar estos grabados y existe la oportunidad de recuperarlos, pero el margen es mínimo y, como se ha reiterado anteriormente, la situación es límite.

11 ERA. *England's rock art: Managing, protection and legislation*, Northumberland and Durham County: English Heritage, S.f.; disponible: https://archaeologydataservice.ac.uk/era/section/record_manage/rm_manage_home.jsf

12 RUSUDAN, Shelia, “Georgian Altamira - Tsalka’s amazing petroglyphs”, *Georgian Journal*, (8 de marzo de 2015); disponible: <https://www.georgianjournal.ge/discover-georgia/29878-georgian-altamira-tsalkas-amazing-petroglyphs.html>

13 GABUNIA, Manasa y GABASHVILLI, Mariam, “Trialeti Petroglyphs - Under destruction”, *Heritage Conservation Regional Network Journal*, 5 (2012); disponible: internet



Fig. 8. Visitantes en la estación de Laxe dos Carballos, en el Parque Arqueológico del Arte Rupestre en Campo Lameiro (Pontevedra). Foto Faro de Vigo

5. EL PARADIGMA DEL GRUPO GALAICO DE ARTE RUPESTRE: COMPARATIVA DE MODELOS DE GESTIÓN EN LA COMUNIDAD DE GALICIA

El Grupo Galaico de Arte Rupestre se ha incluido dentro de la categoría de protección alta ya que los casos contenidos dentro de las Tablas 1 y 2 corresponden con conjuntos de grabados localizados en una zona muy delimitada y en alta concentración, que cumplen con todos los parámetros necesarios para su correcta gestión a excepción del plan integral de gestión, aunque existen excepciones como veremos (Fig. 8).

Ahora bien, el Grupo Galaico de Arte Rupestre solamente hace referencia a los únicos cuatro lugares de estas características de la Comunidad de Galicia que en este momento se encuentran en activo, puesto que el resto de estaciones con grabados rupestres prehistóricos que hay hasta ahora en la comunidad gallega no se encuentran en las mismas condiciones, y su situación es mucho más grave, encontrándose en niveles más bajos de protección de la escala, que abarcan desde la Protección Media a la Protección Nula dependiendo de cada circunstancia.

Estos cuatro casos suponen un gran ejemplo de gestión a pequeña-media escala de este tipo de patrimonio, ya que con todas la infraestructura y herramientas de gestión con las que cuentan (Véanse tabla 1 y 2) han conseguido preservar y difundir de manera muy exitosa este patrimonio, creando un oasis en medio del desierto de la situación en la que se encuentran el resto de estaciones con grabados en Galicia.



Fig. 9. Estación de A Pedreira en Oia (Pontevedra). Foto E. C. García García

Las demás estaciones, que suponen la enorme mayoría del total, se ubican fuera de un área definida, y solamente señalizadas y marcadas en casos muy concretos, con un grado de dispersión muy elevado y que dificulta mucho la tarea de su gestión de manera íntegra (Fig. 9).

Cabe destacar como existen distintas circunstancias que todavía agravan más la situación, que son el mal estado de conservación debido a agentes como la erosión, el desgaste propio de su situación al estar al aire libre, o incluso actos vandálicos o incendios, entre otros¹⁴. Consecuentemente, el resto de estaciones de Galicia se hallarían en una situación comparable a la del Reino Unido, pese a que en Galicia no existe ninguna herramienta como RAMP, ya que los recursos educativos y de información de acceso están diseminados en varios medios como guías, páginas web, revistas, etc.

E incluso dentro de los ejemplos comparados en la Tabla 1 se pueden dar excepciones que cuestionen su nivel de protección: en este pasado mes de agosto de 2020 el área arqueológica de A Caeira sufrió una agresión de carácter antrópico. Unos 10 petroglifos fueron rayados siguiendo su surco con un objeto punzante, lo cual se trata de una práctica de agresión al patri-

14 GARCÍA GARCÍA, Estrela Cecilia, *Estrategias para la puesta en valor del patrimonio arqueológico: el ejemplo de los petroglifos gallegos*, Santander, Universidad de Cantabria, 2019 (Trabajo de Fin de Máster); disponible: <https://repositorio.unican.es/xmlui/handle/10902/17180>

monio, junto con nuevos grabados que previamente no estaban ahí¹⁵. Este suceso indica que a pesar del reconocimiento institucional, social y cultural que esta estación en concreto posee, y de entrar dentro de estos parámetros de protección, no son suficientes sin medidas de protección más severas que aseguran su integridad, y por tanto no se deben dar por sentado siendo preciso realizar un ejercicio de revisión permanente.

Por estas razones, y a pesar de existir ejemplos positivos de gestión en la comunidad gallega, todavía es necesario la creación de un plan de gestión íntegro, no solamente para reforzar el modelo existente de gestión dentro de estas áreas protegidas, a la vez que unificarlo de manera oficial, sino también porque supone una herramienta indispensable para poder mejorar la situación del resto de grabados del Grupo Galaico de Arte Rupestre, que tanta necesidad tienen de cuidados específicos para asegurar su integridad en el futuro.

La ausencia de mantenimiento de las estaciones señalizadas al aire libre provoca el consecuente abandono de éstas, así como acrecienta el desinterés por parte de la sociedad y las instituciones, avanzando cada vez más en el camino a la negligencia y el abandono, lo que si no se resuelve podría llevarlos a una situación muy similar a la de Georgia, puesto que en estos momentos se están produciendo agresiones diarias a estos bienes patrimoniales tan valiosos que los pone en peligro de destrucción y desaparición en un largo o incluso medio plazo.

Si bien es cierto que por motivos de infraestructura resulta imposible mantener absolutamente las más de 3402 estaciones que hay contabilizadas en Galicia¹⁶, número que podría ser mucho mayor como afirma el presidente de Apatrugal –Asociación Para la Defensa del Patrimonio Galego– que calcula que podría haber unos 8000 o 9000 petroglifos ocultos en los montes gallegos¹⁷. Ante semejante cuantía de estaciones, es comprensible que se quieran reforzar los casos con mayor infraestructura de protección y difusión, mas es vital intentar llegar al máximo número de estaciones para asegurar su man-

15 TELMO, Pedro, "Así estragaron 10 petroglifos da estación de Outeiro dos Lameiros en Baiona", *Xornal de Vigo e comarcas*, (16 de agosto de 2020); disponible: <http://xornaldevigogal/val-minor/55941-video-asi-estragaron-10-petroglifos-da-estacion-de-outeiro-dos-lameiros-en-baiona/>

16 VÁZQUEZ MARTÍNEZ, Alia; RODRÍGUEZ RELLÁN, Carlos y FÁBREGAS VALCARCE, Ramón, "Petroglifos gallegos, una perspectiva desde el siglo XXI", *Cuadernos de Arte Prehistórico*, 6 (2018), p. 61.

17 FERNÁNDEZ COTO, Carlos Henrique, cit. por VARELA, Manuel, "Hasta 8000 petroglifos ocultos en los montes gallegos y a expensas del fuego", *La Voz de Galicia*, (31 de agosto de 2020); disponible: <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/galicia/2020/08/30/8000-petroglifos-ocultos-montes-gallegos-expensas-fuego/00031598799365481221421.htm>

tenimiento a lo largo del tiempo y evitar la desaparición de un patrimonio tan rico y valioso.

6. CONCLUSIONES

Resumiendo lo planteado, los datos indican un proceso claro a seguir para lograr la efectividad máxima de la gestión de este tipo de arte rupestre, de tal forma que se cubran todas las necesidades y requerimientos para asegurar su conservación y difusión adecuadas a corto, medio y largo plazo.

Por supuesto, se trata de un proceso largo que se puede extender en el tiempo varios años, incluso décadas, ya que para que todos los pasos se lleven a cabo correctamente primero deben asentarse y corregir las incidencias que inevitablemente irán surgiendo, para conformar una estructura fuerte y efectiva capaz de abordar cualquier problema.

Hoy en día con amenazas como el cambio climático, la reciente pandemia del Sars-Cov-2, que amenazan seriamente los modos de vida de todo el planeta, y por consiguiente la manera en la cual consumimos, creamos y protegemos el patrimonio arqueológico y la cultura, debemos ser capaces de colaborar en comunidad para realizar las tareas de salvaguarda que este tipo de manifestaciones artístico-culturales requieren.

Como se ha visto, existen muchos modelos de gestión y es imposible crear uno único para abordar todas las problemáticas de todos los contextos que hemos estudiado, y mucho menos tantos lugares que por razones de tiempo y espacio no se han incluido, pero es necesario realizar un análisis global para ver qué medidas son las más eficaces y las más respetuosas tanto como con los grabados como con su entorno natural, para preservar estos espacios e historias de las culturas pasadas que habitaron estos territorios, preservando una historia fundamental para comprender el posterior desarrollo de las sociedades modernas.

BIBLIOGRAFÍA

CARRETÓN, Adrian, *Los parques arqueológicos. Museos al aire libre*; blog disponible: <https://patrimoniointeligente.com/parques-arqueologicos/>

GABUNIA, Manasa y GABASHVILLI, Mariam, "Trialeti Petroglyphs - Under destruction", *Heritage Conservation Regional Network Journal*, 5 (2012); disponible: internet

GARCÍA GARCÍA, Estrela Cecilia, *Estrategias para la puesta en valor del patrimonio arqueológico: el ejemplo de los petroglifos gallegos*, Santander, Universidad de Cantabria, 2019 (Trabajo de Fin de Máster); disponible: <https://repositorio.unican.es/xmlui/handle/10902/17180>

ICOMOS, 1990, *Carta internacional para la gestión del patrimonio arqueológico*; disponi-

- ble: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/arch_sp.pdf
- OREJAS SACO DEL VALLE, Almudena, *Los parques arqueológicos y el paisaje como patrimonio*, 3/1 (2001); disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1230569>
- PÉREZ-JUEZ GIL, Amalia, *Gestión del patrimonio arqueológico*, Barcelona, Ariel, 2006.
- RUSUDAN, Shelia, "Georgian Altamira - Tsalka's amazing petroglyphs", *Georgian Journal*, (8 de marzo de 2015); disponible: <https://www.georgianjournal.ge/discover-georgia/29878-georgian-altamira-tsalkas-amazing-petroglyphs.html>
- SHARPE, Kate; BARNETT, Tertia; RUSHTON, Sara; BRYAN, Paul; LEE, Graham; MAZEL, Aron D. y NORTHUMBERLAND AND DURHAM ART PILOT PROJECT, *The prehistoric rock art of England: recording, managing and enjoying our carved heritage*, [Northumberland and Durham Rock Art Pilot Project], 2008; ; disponible: https://archaeologydataservice.ac.uk/catalogue/era-836/dissemination/pdf/ERA_Brochure.pdf
- TELMO, Pedro, "Así estragaron 10 petroglifos da estación de Outeiro dos Lameiros en Baiona", *Xornal de Vigo e comarcas*, (16 de agosto de 2020); disponible: <http://xornaldevigo.gal/val-minor/55941-video-asi-estragaron-10-petroglifos-da-estacion-de-outeiro-dos-lameiros-en-baiona/>
- VAL RECIO, Jesús y BURÓN ÁLVAREZ, Milagros, "Siega Verde: Outdoor rock art on the World Heritage list", *Cuadernos de arte rupestre: revista del Centro de Interpretación de Arte Rupestre de Moratalla*, 7 (2016), pp. 137-150; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5965062>
- VARELA, Manuel, "Hasta 8000 petroglifos ocultos en los montes gallegos y a expensas del fuego", *La Voz de Galicia*, (31 de agosto de 2020); disponible: <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/galicia/2020/08/30/8000-petroglifos-ocultos-montes-gallegos-expensas-fuego/00031598799365481221421.htm>
- VÁZQUEZ MARTÍNEZ, Alia; RODRÍGUEZ RELLÁN, Carlos y FÁBREGAS VALCARCE, Ramón, "Petroglifos gallegos, una perspectiva desde el siglo XXI", *Cuadernos de Arte Prehistórico*, 6 (2018), pp. 61-83; disponible: <http://www.cuadernosdearteprehistorico.com/gallery/3%20oficial%20num%206%20juldic%202018%20cuad.pdf>

Patrimonio arquitectónico inmaterial: el proyecto de cinematógrafo de la calle Parras en Cáceres (1937) en su contexto urbanístico, histórico e ideológico

Intangible architectural heritage: the movie theater of the Parras Street in Caceres (Spain) (1937) in its urbanistic, historical and ideological context

Angélica GARCÍA MANSO

Universidad de Extremadura
Grupo de Investigación MUSAEXI
Campus de Cáceres

Facultad de Formación del Profesorado. C. Campus Universitario s/n. 10071 - Cáceres
angelicamanso@hotmail.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

Fecha de envío: 10/01/2020. Aceptado: 10/08/2020

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 371-386

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.12>

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



Resumen: Se analiza el proyecto de un cinematógrafo en Cáceres que no llegó a ser erigido. Se efectúa un examen del contexto arquitectónico y urbanístico en el que históricamente se sitúa el proyecto, en plena Guerra Civil (año 1937), según diseño del arquitecto José María Pellón y Vierna, de estética conservadora, quien inscribe su propuesta en una skyline monocorde y de carácter institucional, y que reforzaría así, de haberse construido, el ambiente de ciudad provinciana con funciones predominantemente administrativas.

Palabras clave: Patrimonio inmaterial; urbanismo del ocio; descripción de cinematógrafo; Cáceres; claves políticas de la estética arquitectónica; arquitecto Pellón y Vierna.

Abstract: This paper analyses the project of a movie theater in Cáceres that was never built. It makes a research on the architectural and urban context in which the project is historically situated, in the middle of the Spanish Civil War (1937), according to the design of the architect José María Pellón y Vierna, with a conservative aesthetic view, who inscribes his proposal in a flat urban skyline of an institutional nature, and which would thus reinforce, if it had been built, the atmosphere of a provincial city with predominantly administrative functions.

Keywords: Intangible heritage; leisure urban planning; description of movie theaters; Cáceres (Spain); political keys to architectural aesthetics; architect Pellón y Vierna.

1. INTRODUCCIÓN: LOS CINEMATÓGRAFOS QUE NO LLEGARON A ERIGIRSE

El patrimonio arquitectónico inmaterial –concepto que no se debe hacer corresponder de forma literal con el de “patrimonio cultural inmaterial” según ha sido establecido este por la Unesco en el año 2003, en su trigésimo segunda convención– se refiere a proyectos que no culminaron en una construcción física y que, sin embargo, en su existencia virtual pueden informar de forma certera acerca de la historia local, de la trayectoria evolutiva de su urbanismo, de la historia arquitectónica de un lugar o espacio, de la historia de los cinematógrafos en concreto, o, en fin, de la historia de la arquitectura del ocio y de las propias vivencias asociadas a este. Todo ello se define en virtud de una paradoja: el hecho mismo de que no llegaran a construirse. De ahí que, siguiendo la expresión de Lozano Bartolozzi, el “patrimonio perdido” constituye un “paisaje sin memoria”¹. En el presente estudio no se trata de abordar el diseño de un cine desaparecido, sino que nuestro análisis se ocupa del lugar de inmuebles que no llegaron a nacer, abandonados por motivos coyunturales y difíciles de delimitar en la mayoría de los casos, en proyectos que decaen por el desvío hacia otros intereses, por la falta de financiación tras haberse dado los primeros pasos, o, en fin, también por responder a propuesta fallidas de raíz, cuando la competencia ofrece espacios más modernos y atractivos para el mismo propósito. No obstante, también de tales casos fallidos en ocasiones es posible extraer lecturas y claves patrimoniales en el contexto estético, urbanístico e histórico de la idea inicial. En el caso que nos ocupa, además, se trata de un proyecto que se fecha en plena Guerra Civil española, y su construcción chocará con las carencias de materiales, herramientas y mano de obra, que se vuelcan en proyectos de carácter y fines bélicos. El resultado es un “paisaje sin memoria” por cuanto las propuestas no llegaron a generar vivencias, si bien, en sí mismos, constituyen una idea de ciudad.

En un orden de cosas diferente, si ya de por sí resulta difícil el estudio de los edificios que fueron cinematógrafos y el hallazgo de documentación resulta aleatorio², los testimonios relativos a la arquitectura no edificada se inscriben más aún en lo meramente circunstancial, sometidos a la aparición azarosa de los proyectos en archivos públicos o familiares sean del arquitecto o del promotor, en papeles dispersos, de muy diverso cariz dependiendo

1 LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, *Patrimonio perdido. Paisajes sin memoria*, Trujillo (Cáceres), Real Academia de las Artes y Letras de Extremadura, 2019.

2 Muchos de estos actualmente han desaparecido; otros se han mimetizado en usos diferentes o han sido abandonados y se encuentran en estado de ruina. La bibliografía a este respecto comienza a ser amplia, sobre todo en estudios de carácter local; con ámbito nacional, véase SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, “Las salas de cine en España: Evolución histórica, arquitectura y situación actual”, *Patrimonio Cultural de España*, 10 (2015), pp. 97-109.

de si habían iniciado o no su tramitación burocrática y, en ocasiones, no más que bocetos, e incluso meras ideas que no llegaron a plasmarse. Sucede en lo que se refiere a los cines de la provincia de Cáceres con proyectos como el encargado al arquitecto Rodolfo García-Pablos que se conserva en el Archivo Municipal de Plasencia sobre un cine que nunca se llegó a construir (pues realmente no se trataba de una remodelación)³; sucede con diferentes planos de Fernando Hurtado Collar custodiados por su hijo, también arquitecto de profesión⁴, como lo son los hijos de Vicente Candela⁵, en uno y otro caso responsables de importantes cinematógrafos erigidos en la capital y pueblos de la provincia. En ocasiones, son los promotores los que, excepcionalmente, han guardado papeles de inversiones económicas que no cuajaron. Es el caso de los hermanos García Calbelo, Ángel y Víctor, en Cáceres, abogados y empresarios locales con cargos políticos, quienes, de ideología nítidamente conservadora, en esos momentos –plena Guerra Civil– se inscriben en el bando franquista, hasta el punto de que Víctor García Calbelo llegará a ser presidente de la Diputación Provincial entre los años 1939 y 1941, tras el final de la contienda.

Uno de los hijos de Víctor García Calbelo, Antonio García Villalón, conserva en el archivo familiar unos documentos de más de ochenta años, entre los que se encuentran los planos para un cinematógrafo que no llegó a ser erigido. Su lugar: el número 25 de la calle Parras, donde actualmente se encuentra el Hotel Ágora, si bien con salida también hacia la calle Pintores (en el número 28) a sus espaldas, tratándose la calle Pintores de una de las de mayor relevancia comercial en la ciudad a lo largo de toda su historia.

A partir de las fotografías del alzado y planos facilitadas por García Villalón –y a pesar de que el proyecto conservado carece de memoria y presupuesto– es posible hacerse una idea bastante precisa de la iniciativa y de cómo esta se inscribía en el tejido urbano y de ocio de la ciudad, más aún cuando el mismo arquitecto estaba proyectando simultáneamente una casa familiar, con fachada hacia la calle Pintores, en cuyo bajos se pensaba como acceso secundario o salida de emergencia del cinematógrafo. El proyecto de

3 Los planos y alzados, que son de enorme interés, se conservan en el Archivo Municipal de Plasencia: Sección de Arquitectura y Urbanismo 31.17/53 (1948). Sobre los antecedentes del Cine Romero, sobre cuyo solar se iba a asentar el nuevo cinematógrafo, y los restantes cines placentinos; GARCÍA MANSO, Angélica, "Narrativas del paisaje urbano de Plasencia: los cinematógrafos", en AMOR GÓMEZ, Yolanda (coord.), *Memoria histórica de Plasencia y las comarcas 2018*, Plasencia (Cáceres), Universidad Popular de Plasencia y Ayuntamiento de Plasencia, 2018, pp. 147-166.

4 LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, *Patrimonio perdido...*

5 CANDELA SAHUQUILLO, Vicente y CANDELA SAHUQUILLO, Antonio, "V. Candela Rodríguez, arquitecto", *Revista Oeste* (Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura), 11-12 (1994), pp. 113-128.

la vivienda que sí se construyó se conserva en el Archivo Histórico Municipal de Cáceres⁶. El arquitecto de uno y otro inmueble era el mismo, José María Pellón y Vierna. Ambos proyectos se fechan en 1937 y, en tanto, la casa sí fue construida, y existe todavía hoy con un estado de conservación desigual de cada una de las plantas, la sala de proyecciones quedó para siempre como una posibilidad que no cuajó. El cinematógrafo, en fin, también quedó sin nombre; de ahí que en adelante nos refiramos a él por el nombre de la calle en cuya ubicación estaba previsto: el cine de la calle Parras.

De cualquier forma, el interés por el Séptimo Arte de uno de los dos hermanos promotores, de Víctor García Calbelo, transcurrió al margen del proyecto que se quedó en el cajón. Así, poco más de una década después, ya en la década de los años 50, la ciudad vivió el cine de forma intensa, aunque, en cierta forma, bipolar con la llegada de un nuevo prelado a la diócesis y de un nuevo director de la Biblioteca y Casa de la Cultura, el valenciano Llopis Ivorra de un lado y el cántabro Víctor Gerardo García del Camino, de otro⁷. Pues bien, el promotor Víctor García Calbelo llegó a participar en un concurso de cortometrajes en el año 1960, con una película familiar (que suponemos perdida)⁸. Y es que, al cabo, su participación respondía a un compromiso más social que artístico, más familiar (por el hecho de poseer un tomavistas como registro de la cotidianidad) que de un pasatiempo cultural, que tiene su correspondencia con el mismo proyecto del cinematógrafo de la calle Parras: más una idea personal que un negocio. En efecto, el cine estaba de moda como forma de promoción personal en la ciudad provinciana, que parecía poner así “una vela a Dios y otra al diablo” a la vez que lo justificaba con el sentido moralizador de las imágenes que propugnaban, aunque sin apenas valor estético y de forma un tanto superficial ciertamente.

2. CONTEXTO URBANO: LA CIUDAD DECIMONÓNICA EN EL SIGLO XX

Por descontado que el cine de la calle Parras se concibe y proyecta en un contexto urbano: el crecimiento decimonónico de la ciudad de Cáceres opera fundamentalmente hacia el norte y hacia el oeste, tras haberse expandido durante los siglos precedentes por las laderas naturales del cerro que perfila el recinto amurallado y, ya en la primera mitad del siglo XIX, con la reasignación de espacios eclesiales desamortizados, que contribuyeron a alguno

6 JIMÉNEZ BERROCAL, Fernando, *Inventario general del Archivo Histórico Municipal de Cáceres* (2 vols.), Cáceres, Ayuntamiento de Cáceres, 2015, vol. II, p. 118.

7 GARCÍA MANSO, Angélica, “Apuntes didácticos sobre la Edad de Oro del cine en Cáceres y el papel de la diócesis en su desarrollo”, *Cauriensia*, 11 (2016), pp. 546-566.

8 GARCÍA MANSO, Angélica, *El octavo pecado de la capital: El cine en el Cáceres de los años cincuenta*, Cáceres, Filmoteca de Extremadura, 2013.

de los cambios fisionómicos más fuertes de la ciudad⁹. En efecto, hacia el norte desde el siglo XIX se potencian con fuerza las actuales calles Margallo y Barrio Nuevo como ejes de mayor longitud. Hacia el oeste, con la sucesiva escala que suponen la calle Pintores, que desemboca en la Plaza Mayor desde el entorno de San Juan; la paralela calle Moret, que desemboca en la plaza de la Concepción; y, en tercer lugar y en un círculo más externo, bordeando la ladera de la colina frente a la ciudad antigua, la calle Parras, que desemboca en la plaza del obispo Galarza, lugar donde se encontraba un importante enclave eclesiástico (luego militar) actualmente desaparecido –convertido en estacionamiento de vehículos tras haber sido mercado de abastos– y como forma de conexión con la salida norte antes mencionada. Es decir, tres calles y tres plazas: Pintores a Plaza Mayor como círculo más interior, Moret a plaza de la Concepción como círculo intermedio y Parras a plaza de Galarza como círculo exterior, si bien sucede que la calle Moret nace de Pintores y es la más breve, de forma que existen zonas de paso entre Parras y Pintores, como, por ejemplo, el callejón de Felipe Uribarri en la plaza de San Juan, de donde nace Pintores.

En un orden de cosas diferente, la ciudad decimonónica suele presentar una construcción predominantemente a dos alturas, es decir, de una planta. Por su parte, la ciudad a caballo entre los siglos XIX y XX eleva una altura más las casas, según se hace patente en las construcciones más antiguas que se pueden descubrir aún en la calle Barrio Nuevo o en la calle Parras, es decir, hacia el norte y hacia el oeste respectivamente; también la calle Pintores acaba creciendo (de hecho, por su condición de arteria central, lo hará tanto como Parras, o más para descompensar la inclinación de la colina adyacente). Así, la existencia de una calle con un *skyline* más elevado tendrá consecuencias en el diseño del cinematógrafo objeto de análisis.

También es importante destacar cómo el ocio se traslada desde los alrededores de la Plaza Mayor, donde se ubicaban el Teatro Principal, en la plaza de las Canteras junto al Palacio de la Audiencia, y el Teatro Variedades (en la calle Margallo)¹⁰, el oeste (aunque, ciertamente, una década después, en el año 1947, la zona se recuperará como polo teatral y cinematográfico con el Cine Capitol en la calle Sancti Spiritus). Así, en el año 1929 se inaugura el Gran Teatro, de larga construcción y uno de los hitos que conectan el centro con la expansión hacia el oeste desde finales del siglo XIX; poco después, en el 1933, el Cine Norba, ya en pleno Paseo de Cánovas (entonces de Armiñán)

9 CAMPESINO FERNÁNDEZ, Antonio, *Estructura y paisaje urbano de Cáceres*, Cáceres, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 1982. También, RUIZ GARCÍA, Javier, *La evolución urbana de Cáceres*, Cáceres, Grupo de Ciudades Patrimonio de la Humanidad, 2011.

10 NARGANES ROBAS, David y JIMÉNEZ BERROCAL, Fernando, *El teatro en Cáceres. Archivos y documentación (1586-1926)*, Mérida, Junta de Extremadura, 2009.

en su intersección con la avenida de la Virgen de la Montaña, que suponen uno y otro la clausura del teatro decimonónico y el cinematógrafo de barra-cas, además de coincidir con la desaparición del cine mudo. En fin, uno y otro inmuebles, junto a la explotación estival de la Plaza de Toros, centrarán el ocio cacereño hasta prácticamente mediados de siglo, momento en el que se abre el citado Cine Capitol¹¹.

Pues bien, en el contexto descrito el cinematógrafo promovido por los hermanos García Calbelo se encuentra en plena calle de la ciudad abigarrada y decimonónica, sin polos monumentales de relieve en su entorno (como sucederá con el citado Capitol, prácticamente rodeado de entornos palaciales y eclesiásticos), con la singularidad añadida de dar hacia dos importantes calles comerciales. Es decir, se proyecta en pleno *skyline* continuista, aunque se haya elevado ya con edificios de tres alturas. No obstante, en unos momentos en los que Cáceres mira ya hacia el oeste, con la expansión que organizará el Paseo de Cánovas, la propuesta del nuevo cinematógrafo no deja de dar la impresión de querer reorientar nuevamente el ámbito del ocio hacia una zona de servicios predominantemente comerciales y de artesanos.

3. DESCRIPCIÓN DE PLANOS Y ALZADO: LA PROYECCIÓN DE UN SKYLINE MONOCORDE

El edificio que se diseña ofrece acceso a dos calles: a la calle Parras, para la que se propugna la fachada noble en virtud de la mayor anchura disponible, y la calle Pintores, con un paso más angosto que funciona como salida de emergencias y como acceso auxiliar, aunque también como escaparate del cine a la calle comercial de mayor relevancia en el momento. (Fig. 1)

El conjunto de la estructura atraviesa volúmenes previamente edificados muy diferentes que habrían de abrirse con el fin de lograr el espacio diáfano de una sala para más de 2200 butacas y superar el desnivel orográfico existente entre las calles Pintores y Parras. La platea se esboza como leve embudo, recto en el lado este y con una ligera inclinación en la pared del lado oeste. Escenario y pantalla se disponen orientadas hacia la calle Pintores, en un espacio tras el que se sitúan unas puertas que conducen por sendas escaleras laterales hacia un distribuidor y un largo pasillo que avanza hacia el sur, es decir, hacia la citada calle Pintores, como salida auxiliar. El acceso principal a la sala se efectúa desde la calle Parras mediante un vestíbulo en el que, de acuerdo con el plano, lo que más llama la atención, es su disposición arqueada, con un leve giro en el que se disponen cuatro puertas de acceso a la platea.

11 Sobre el conjunto de cinematógrafos citados, PAREDES PÉREZ, María Montaña, "Fuentes documentales para el estudio del cine en Cáceres", *Balduque*, 7 (2015), pp. 144-162.

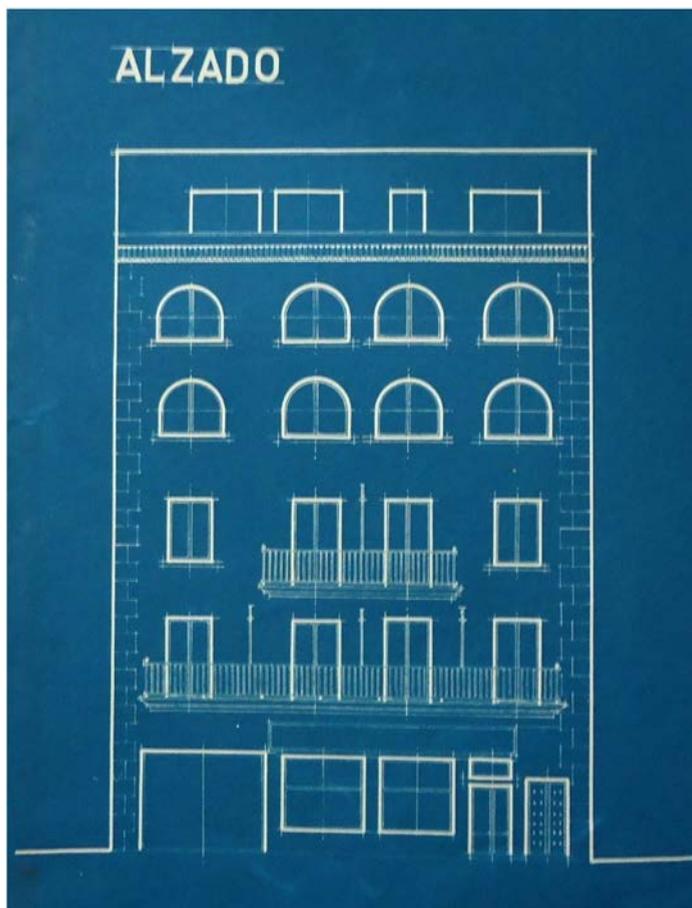


Fig. 1. Alzado hacia calle Pintores. Archivo Histórico Municipal de Cáceres

Los demás planteamientos responden a la disposición habitual en los cine-teatros. Así, en los planos se descubre el acceso a las dependencias auxiliares (servicios y taquillas) en la planta primera, sin que se aprecie con claridad meridiana en estos el acceso a la cabina de proyección ni la propia cabina; en el otro frente se descubre la disposición de oficinas y vestuarios tras la pantalla el lienzo de pared plana que ocupa la pantalla, sin que se muestre anfiteatro ni ambigú de planta segunda ni tampoco cafetería, de tal forma que, al menos en lo que al plano horizontal se refiere, la disposición resulta más teatral que propiamente cinematográfica.

En efecto, el escenario ofrece embocadura y puertas laterales y es en su parte delantera donde se dispone el eje perpendicular para la pantalla, que aparecería así enmarcada de acuerdo con el patrón habitual del momento en las salas multiusos (para la representación teatral, proyecciones de cine,

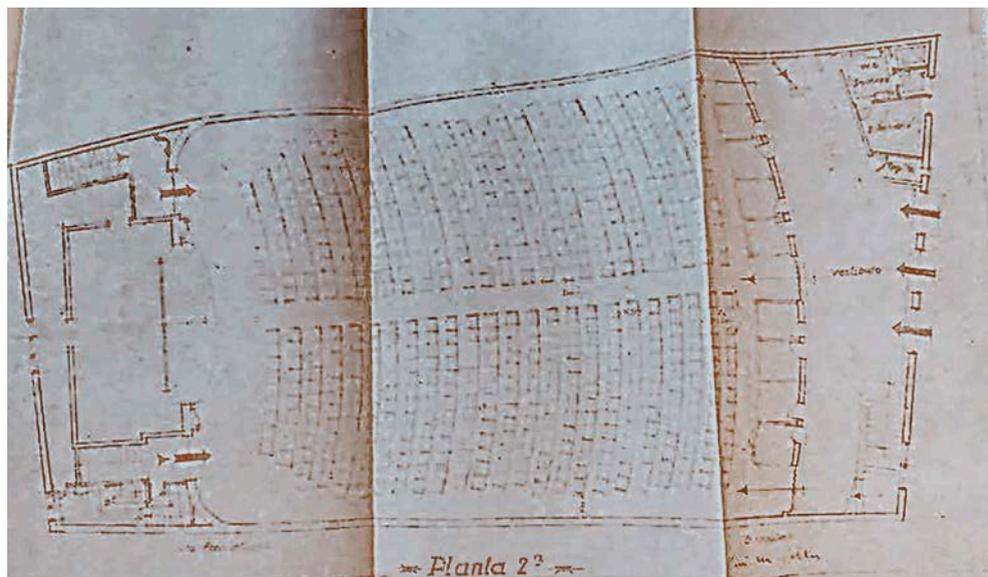


Fig. 2. *Plano principal*. Archivo Personal Antonio García Villalón

celebración de conferencias, etcétera), antes de la aparición de formatos de proyección más apaisados como el cinemascope. (Fig. 2)

Al igual que los planos resultan un tanto previsibles y se presentan básicamente adaptados al enclave salvo la aportación creativa de un ambigü en ligera curvatura en los accesos a la sala, la fachada no ofrece un dibujo muy elaborado (al menos en este primer alzado, único que parece conservarse) y apenas permite distinguir (salvo acaso por la disposición de las taquillas al nivel de la calle y orientados hacia esta) que se trate de un cinematógrafo. El elemento más característico a este respecto podría ser el frontón rectangular, proporcionalmente alto, que preside el inmueble, el cual, además, está carente de entablamento, como mero e hipotético soporte para el nombre del cine. El conjunto denota una enorme simplicidad, como una especie de voluntad de no llamar la atención sobre el edificio, de forma que se presenta así más como corteza o envoltura que como fachada propiamente dicha; de hecho, sus tres alturas se corresponden con la media de elevación de los edificios de la calle, en su mayor parte residencial excepción hecha de los bajos, e incluso el juego de ventanas incide más en un entorno habitacional que en lienzos murales o paramentos propios de un cine o un teatro del siglo XX.

El acceso, en fin, responde al de un edificio más institucional que de ocio: la triple entrada recta de doble hoja, agrupadas las puertas en encuadramiento a base de planchas de granito o enmarcadas entre lesenas rectangulares y con un leve dintel corrido común a las tres aberturas, es habitual en

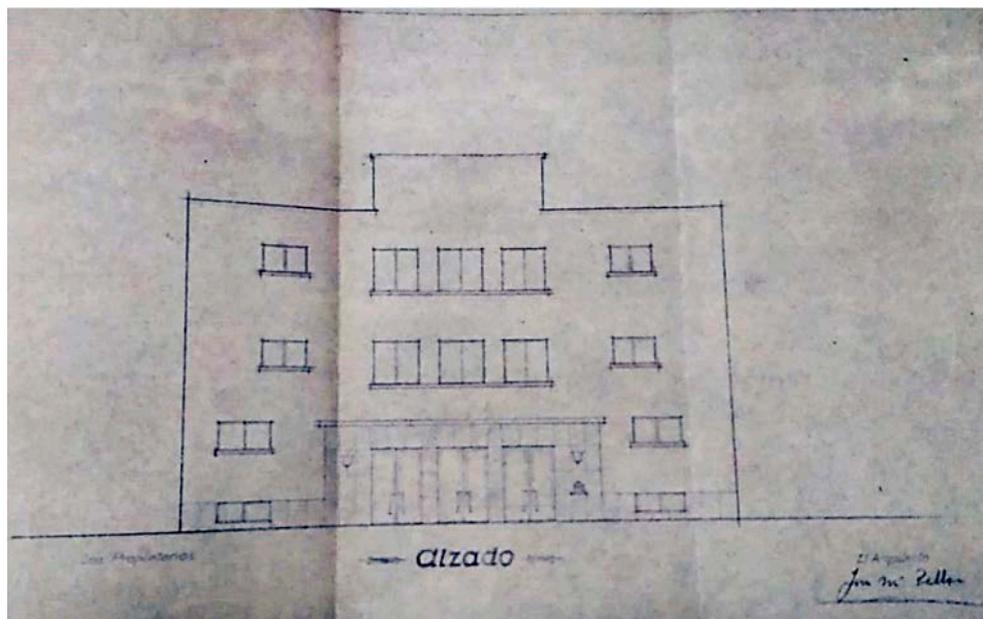


Fig. 3. Alzado principal hacia calle Parras. Archivo Personal Antonio García Villalón

inmuebles funcionales y propios de servicios públicos y se trata de un acceso que establece continuidad con el estrecho zócalo que protege la base y acoge los ventanucos inferiores. (Fig. 3)

4. TRASCENDENCIA URBANÍSTICA: LA DOCTRINA ARQUITECTÓNICA SUBYACENTE

El concepto de “arquitectura academicista” posee diferentes acepciones, que van desde aquella que refleja formas de inspiración neoclásica, postulada desde las escuelas de formación de los profesionales también llamadas de “Bellas Artes”, hasta el reconocimiento de unos inmuebles en los que prevalece una estética que huye de lo superfluo y muestra la voluntad de alejarse igualmente de los avances tecnológicos¹², además de una simetría axial y la voluntad de no asemejarse a la arquitectura popular. Por lo demás, la inspiración herreriana o escurialense aporta al academicismo arquitectóni-

12 HITCHCOCK, Henry Rusell, *Arquitectura y urbanismo de los siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1985. En lo que se refiere al marco extremeño, puede verse LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y CRUZ VILLALÓN, María, *La arquitectura en Badajoz y Cáceres: del eclecticismo fin de siglo al racionalismo (1890-1940)*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1995. También GONZÁLEZ GONZÁLEZ, José Manuel, *Arquitectura contemporánea en Extremadura*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2011.

co español un referente político, a la vez que estético, que, con variaciones, pervive a lo largo de los siglos. Es desde la segunda perspectiva desde la que se puede considerar a Pellón y Vierna como arquitecto academicista: de carácter conservador tanto en su ideología política (de familia aristocrática) como en lo propiamente arquitectónico, sus diseños se apoyan en fórmulas consagradas y carentes de riesgo fuera de lo establecido en la enseñanza profesional, y, sobre todo, en búsqueda de la uniformidad en un espacio urbano, que se vuelve reiterativo cuando no pretende la monumentalidad. Así, la calle se lee en clave de continuidad monótona donde solamente elementos ilustrativos, de carácter secundario, permiten determinar la finalidad de cada inmueble. Según argumentaremos, su proyecto casi responde literalmente a los presupuestos estéticos defendidos por pensadores como de adscripción falangista en su momento, caso de Antonio Tovar. Tales principios se definen con términos como severidad o ausencia de decoración, rigidez o recurso a materiales de aspecto austero y duro y, finalmente, predominio de una geometría de inspiración herreriana¹³.

El trabajo de Pellón y Vierna se desarrolla de forma prioritaria en Cáceres, Plasencia, Madrid, El Álamo, Getafe y Leganés. En Cáceres con proyectos como el que es objeto de análisis, además de viviendas. En Plasencia, como arquitecto municipal, es uno de los responsables, también junto con el aparejador Mirón Calzada, del ensanche urbano y del Parque de Los Pinos, sin que se conozcan actuaciones sobre el casco monumental (toda vez que, cuando llegó a Plasencia, el alcázar de la ciudad había sido ya demolido contra criterios de conservación que en la actualidad lo hubieran impedido), aunque sí es responsable de la remodelación de la plaza de San Pedro de Alcántara en 1960 y de parte de la reforma del Cine Alcázar¹⁴. En el entorno madrileño, en el municipio madrileño de El Álamo proyectó su casa consistorial; además, en Leganés, en calidad nuevamente de arquitecto municipal, se responsabilizó de edificios de servicios como el mercado o el campo de deportes en lo que se refiere a Getafe. En Guijo de Granadilla, de nuevo en la provincia cacereña, proyectó la ermita del Cristu Benditu, de diseño fuertemente tradicionalista, si no periclitado. Finalmente, en lo que se refiere a edificios de ocio, en Plasencia se encargó de diferentes reformas del Cine-Teatro Alcázar en los años 1939 y 1956 y colaboró con García-Pablos en el diseño del nuevo Cine Romero en la misma década, un proyecto que, al igual que sucede con el de la cacereña calle Parras, se quedó sobre el papel –por lo demás, el arquitecto principal, García-Pablos, también estaba especializado

13 Véase, BOX, Zira, "El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo (1)", *Revista de Estudios Políticos*, 155 (2012), pp. 151-181.

14 Véase, FERNÁNDEZ ROJO, Laura, "Las actuaciones para la conservación del Teatro Alcázar (1917-2017)", en AMOR GÓMEZ, Yolanda (coord.), *Memoria histórica...*, pp. 167-186.

en edificios religiosos y de estética conservadora (de hecho, el alzado de fachada, aunque elaborado, del nuevo Romero parece una vez más anacrónico para su momento)–.

En efecto, el cine de la calle Parras se diseña en los momentos de esplendor de los cinematógrafos de la Gran Vía madrileña, que se estaban erigiendo desde la década anterior, marcando la modernidad de la capital. Pero también es el momento de esplendor de los nuevos locales cacereños: el Gran Teatro, del año 1929, y un clásico como el ya desaparecido Cine Norba, obra señera del arquitecto Ángel Pérez, inaugurado cuatro años antes¹⁵. De ahí que se deba entender el trabajo de Pellón y Vierna en el marco de un diálogo estético, con un trasfondo eminentemente ideológico, por cuanto el proyecto de la calle Parras va directamente contra las líneas estéticas del momento para potenciar aspectos como la cubicidad, la macizez, la cuadratura, la simplificación decorativa, la importancia de vanos y, en general, lo plano, de acuerdo con unas conocidas premisas del teórico Víctor d'Ors¹⁶: la fachada del cinematógrafo que se propone es de líneas sencillas, rectas, sin elementos decorativos, con unas puertas enmarcadas en vanos y, en general, ofrece una evidente condición rasa o plana.

5. CONCLUSIÓN: TRASCENDENCIA HISTÓRICA Y PATRIMONIAL DEL CINEMATÓGRAFO DE LA CALLE PARRAS

De acuerdo con el examen anterior, los “cines de papel”, en lograda definición de Fernando Betancor¹⁷, en ocasiones se imbrican en un marco ideológico que se refleja arquitectónica y urbanísticamente en el entorno al que van dirigidos. En relación ya con el proyecto concreto del cine de la calle Parras de Cáceres, más allá de la documentación existente, de la necesidad de nuevos inmuebles de ocio en la ciudad de Cáceres (que se vería colmada una década después con el Cine Capitol) se impone una doble visión: una primera referida a la ubicación y otra a la estética arquitectónica. En sendas orientaciones se descubre una lectura de carácter conservador: la inserción

15 HURTADO URRUTIA, Miguel, “De nuestra memoria cultural: Ángel Pérez, arquitecto (1897-1977)”, *Revista científica, literaria y artística del ATENEO DE CÁCERES*, 10 (2010), pp. 45-48.

16 En un ensayo publicado en el mismo año de 1937 con el título de “Hacia la reconstrucción de las ciudades españolas”, publicado en el mes de junio de la revista falangista *Vértice* y citado, entre otros, en BONET CORREA, Antonio (ed.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 50.

17 BETANCOR PÉREZ, Fernando, “Las Palmas de Gran Canaria y sus cines olvidados: Aproximación a la historia de la arquitectura cinematográfica a través de los proyectos que quedaron en el papel”, en MORALES PADRÓN, Francisco (ed.), *XIII Coloquio de Historia Canario-americana; VIII Congreso internacional de Historia de América*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, pp. 3033-3054.

del edificio en un entorno residencial (no administrativo ni con preeminencia comercial, que ya beneficiaba otras calles de la ciudad con negocios de mayor escala) de alguna manera traslada el ocio a un entorno inmediato, casi familiar (en lugar de romper la normalización o uniformidad de la residencia burguesa), idea que se refuerza con el aspecto que ofrece la fachada. Y es que se proyecta un inmueble de marcada austeridad estética, que cumple casi de forma exacta las premisas de un pensamiento ideológico uniformador como es el falangista, según lo definen Víctor D'Ors y, casi simultáneamente, Antonio Tovar¹⁸, personalidad que hemos citado con anterioridad.

En fin, resulta prácticamente imposible conocer los motivos reales por los que el edificio no llegó a erigirse. Sea como fuere, al igual que otros inmuebles proyectados por Pellón y Vierna que se conservan en Cáceres (caso de Pintores 28 y Virgen de la Montaña 17) el resultado hubiera devenido anodino y, por así decir, gris, en afortunada expresión de Francisco Acedo¹⁹. De proponer una imagen cinematográfica, el edificio sería equivalente a un filme mudo y monocolor en unos momentos en los que el Séptimo Arte recorre nuevos caminos. En el contexto bélico, la adquisición de materiales, la financiación y la mano de obra se hacían difíciles, salvo que se presentara como modelo de gestión falangista, pues, *de facto*, se propugnaba un inmueble militante, lejos del teatro burgués con ínfulas aristocráticas y del Cine Norba que nació en la España republicana. En la posguerra, las dificultades citadas se multiplicaban aún más. La iniciativa, ciertamente, era privada, pero los promotores y el mismo arquitecto no eran personas ajenas al régimen franquista desde antes de la Guerra Civil. A este último respecto, de alguna manera, que José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange, utilizara en su momento el escenario del Cine Norba para dictar importantes discursos políticos, definidores de las líneas políticas que encarnaba, en el año 1934 y en los primeros días del año 1936²⁰, hubiera propugnado un edificio más acorde a una voluntad uniformadora y de pensamiento único²¹.

18 LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 71-72.

19 ACEDO FERNÁNDEZ-PEREIRA, Francisco, *Cáceres. Paseo por la eternidad*, Cáceres, Editorial Libros y Café, 2013.

20 RODRÍGUEZ ARROYO, Jesús Carlos, "La retaguardia franquista en Sierra de Gata (la actuación de las milicias nacionales: Requetés y Falange)", *XL Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo (Cáceres), Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 2012, pp. 483-512.

21 SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores, Galería-Librería Yerba & Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad de Murcia, 1983, pp. 173-197. También, más recientemente: BOX, Zira, "El cuerpo..."

Las necesidades de posguerra, las tensiones entre los distintos grupos de poder dentro de un mismo bando, el hecho de que durante algún tiempo la dedicación de los promotores fuera más política que comercial (pues, como hemos apuntado ya, Víctor García Calbelo llegará a ser presidente de la Diputación de Cáceres) retrasarían *sine die* y se puede decir que prácticamente harían olvidar la memoria sobre los papeles acerca de un cine que, de haber existido, probablemente no hubiera cambiado la ciudad como sí lo hicieron las demás salas de proyecciones. No se trata de ver en ello “justicia poética” alguna, sino de entrever un esfuerzo de explicación sobre cómo se organiza el patrimonio a partir de inmuebles emblemáticos.

En este contexto, el cine de la calle Parras iba a nacer sin fuerza patrimonial ni urbanística, como ejemplo de uniformidad del régimen franquista emergente en una población en la que se reforzaba así su carácter provinciano, alejado de la modernidad. También, en expresión de César Rina, como un modelo dentro del marco de las “guerras de la memoria”²², la realización del cinematógrafo hubiera constituido un esfuerzo más falangista que propiamente franquista.

Los “cines de papel” poseen la importancia del patrimonio de ocio que pudo ser y no fue, de un patrimonio de ficción, con todas las virtudes y defectos metodológicos que ello pudiera provocar. Pero también se ofrecen al investigador como un acicate para comprender el ocio de una ciudad a partir de sus omisiones, de la historia que se encuentra detrás de la existencia fantasmal de inmuebles que no llegaron a generar memoria pública, o, en fin, de la ideología que, en ocasiones, respalda edificios condenados probablemente al fracaso urbano de haber sido erigidos.

A lo largo del estudio hemos sintetizado la inspiración del diseño, la ubicación urbana y el trasfondo sociopolítico del cine de la calle Parras, como forma, espacio y tiempo que permiten inferir los procesos de transformación de la imagen de una población, aunque sea como hipótesis.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEDO FERNÁNDEZ-PEREIRA, Francisco, *Cáceres. Paseo por la eternidad*, Cáceres, Editorial Libros y Café, 2013.
- BETANCOR PÉREZ, Fernando, “Las Palmas de Gran Canaria y sus cines olvidados: Aproximación a la historia de la arquitectura cinematográfica a través de los proyectos que quedaron en el papel”, en MORALES PADRÓN, Francisco (ed.), *XIII Coloquio de Historia Canario-americana; VIII Congreso internacional de Histo-*

22 RINA SIMÓN, César, “Las ‘Guerras de la Memoria’ entre militares y falangistas en Cáceres, 1936-1942”, en RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (ed.), *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 444-462.

- ria de América, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, pp. 3033-3054.
- BONET CORREA, Antonio (ed.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.
- BOX, Zira, "El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo (1)", *Revista de Estudios Políticos*, 155 (2012), pp. 151-181; disponible: <https://recyt.fecyt.es/index.php/RevEsPol/article/view/40218>
- CAMPESINO FERNÁNDEZ, Antonio, *Estructura y paisaje urbano de Cáceres*, Cáceres, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 1982.
- CANDELA SAHUQUILLO, Vicente y CANDELA SAHUQUILLO, Antonio, "V. Candela Rodríguez, arquitecto", *Revista Oeste* (Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura), 1 (1994), pp. 1-12.
- FERNÁNDEZ ROJO, Laura, "Las actuaciones para la conservación del Teatro Alkázar (1917-2017)", en AMOR GÓMEZ, Yolanda (coord.), *Memoria histórica de Plasencia y las comarcas 2018*, Plasencia (Cáceres), Universidad Popular de Plasencia y Ayuntamiento de Plasencia, 2018, pp. 167-186.
- GARCÍA MANSO, Angélica, *El octavo pecado de la capital: El cine en el Cáceres de los años cincuenta*, Cáceres, Filmoteca de Extremadura, 2013.
- GARCÍA MANSO, Angélica, "Apuntes didácticos sobre la Edad de Oro del cine en Cáceres y el papel de la diócesis en su desarrollo", *Cauriensa*, 11 (2016), pp. 546-566; disponible: <http://cauriensa.es/index.php/cauriensa/article/view/XI-EM8>
- GARCÍA MANSO, Angélica, "Narrativas del paisaje urbano de Plasencia: los cinematógrafos", en AMOR GÓMEZ, Yolanda (coord.), *Memoria histórica de Plasencia y las comarcas 2018*, Plasencia (Cáceres), Universidad Popular de Plasencia y Ayuntamiento de Plasencia, 2018, pp. 147-166.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, José Manuel, *Arquitectura contemporánea en Extremadura*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2011.
- HURTADO URRUTIA, Miguel, "De nuestra memoria cultural: Ángel Pérez, arquitecto (1897-1977)", *Revista científica, literaria y artística del ATENEO DE CÁCERES*, 10 (2010), pp. 45-48.
- HITCHCOCK, Henry Rusell, *Arquitectura y urbanismo de los siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1985.
- JIMÉNEZ BERROCAL, Fernando, *Inventario general del Archivo Histórico Municipal de Cáceres* (2 vols.), Cáceres, Ayuntamiento de Cáceres, 2015.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 71-72.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, *Patrimonio perdido. Paisajes sin memoria*, Trujillo (Cáceres), Real Academia de las Artes y Letras de Extremadura, 2019.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y CRUZ VILLALÓN, María, *La arquitectura en Badajoz y Cáceres: del eclecticismo fin de siglo al racionalismo (1890-1940)*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1995.
- NARGANES ROBAS, David y JIMÉNEZ BERROCAL, Fernando, *El teatro en Cáceres. Archivos y documentación (1586-1926)*, Mérida, Junta de Extremadura, 2009.
- PAREDES PÉREZ, María Montaña, "Fuentes documentales para el estudio del cine en Cáceres", *Balduque*, 7 (2015), pp. 144-162.
- RINA SIMÓN, César, "Las 'Guerras de la Memoria' entre militares y falangistas

- en Cáceres, 1936-1942", en RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (ed.), *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 444-462.
- RODRÍGUEZ ARROYO, Jesús Carlos, "La retaguardia franquista en Sierra de Gata (la actuación de las milicias nacionales: Requetés y Falange)", *XL Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo (Cáceres), Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 2012, pp. 483-512.
- RUIZ GARCÍA, Javier, *La evolución urbana de Cáceres*, Cáceres, Grupo de Ciudades Patrimonio de la Humanidad, 2011.
- SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores, Galería-Librería Yerba & Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad de Murcia, 1983, pp. 173-197.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, "Las salas de cine en España: Evolución histórica, arquitectura y situación actual", *Patrimonio Cultural de España*, 10 (2015), pp. 97-109.

Retratos familiares en las colecciones de la reina María de Hungría: semejanza, afectos y poder

Family portraits in the Collections of Queen Mary of Hungary: Likeliness, Affections and Power

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: 14/09/2020. Aceptado: 31/10/2020

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 387-412

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.13>

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: Este artículo estudia los retratos familiares en las colecciones de la reina María de Hungría, una de las grandes coleccionistas de arte del Renacimiento Europeo. En un contexto en el que los retratos familiares reforzaban el poder femenino, la colección se somete a los interrogantes de qué objetos fueron promovidos para el recuerdo y contemplación privadas. Por último, otras obras de arte como esculturas, genealogías iluminadas, algunas medallas y juegos de ajedrez se interpretan como retratos al servicio de la legitimación dinástica.

Palabras clave: María de Hungría; Renacimiento; retrato; Tiziano; Bernard van Orley; Hans Daucher; Nicolás Tiempers; Luis II de Hungría; escultura; medallas.

Abstract: This article studies the family portraits in the collections of Queen Maria of Hungary, one of the great art collectors of the European Renaissance. In a context in which family portraits reinforced female power, the collection is subjected to the question of which objects were promoted for private memory and contemplation. Finally, other works of art such as sculptures, illuminated genealogies, some medals and chess sets are interpreted as portraits in the service of dynastic legitimation.

Keywords: Mary of Hungary; Renaissance; portrait; Titian; Bernard van Orley; Hans Daucher; Nicolás Tiempers; Louis II of Hungary; sculpture; medals.

1. INTRODUCCIÓN

María de Austria (1505-1558), más conocida como María de Hungría por su breve periodo como reina consorte del rey Luis II de Hungría y I de Bohemia (1506-1526) –de la dinastía Jagellón–, es uno de los ejemplos más sobresalientes de mujer en el poder en la Edad Moderna por haber sido durante veinticinco años Gobernadora de los Países Bajos¹. Además de su importante responsabilidad política también destacó como una de las grandes coleccionistas de obras de arte en el contexto de la Europa del siglo XVI².

Tras la muerte de Luis II en la batalla de Mohács, Fernando de Austria, hermano de la María de Hungría que había quedado viuda y sin hijos, pudo reclamar para sí o para su esposa –Ana Jagellón, hermana de Luis– el trono de Bohemia, Moravia y Silesia; y contó con el apoyo de María. Mayores dificultades encontró Fernando en sus aspiraciones al reino de Hungría que tuvo otros pretendientes en las personas de Juan Zápolya y de su esposa Isabela Jagellón.

Sin embargo, María de Hungría conservó para sí algunas ricas ciudades mineras en Bohemia y Hungría que le habían sido cedidas como parte de la dote matrimonial. Pudo contar, por ello, con una importante fuente de financiación que le permitió mantener una corte en Bruselas y allí donde vivió. Además, libre de los gigantescos gastos de guerra que tuvieron sus hermanos el emperador Carlos y Fernando –entre los que supo mediar con extraordinaria habilidad–, promovió la actividad artística y la práctica de los regalos como forma de evidenciar su peculiar corte como reina viuda de Hungría, de Bohemia y Gobernadora de Países Bajos –“reine douairière

1 La primera gran obra que reconoce sus méritos es JUSTE, Théodore, *Les Pays-Bas sous Charles-Quint: Vie de Marie de Hongrie, tirée des papiers d'état. Introduction a l'histoire des Pays-Bas sous Philippe II*, Bruxelles et Leipzig, Muquardt, 1855. Véase también GORTER-VAN ROYEN, Laetitia, *Maria van Hongarije regentes der Nederlanden. Een politieke analyse op basis van haar regentschapsordonnanties en haar correspondentie met Karel V*, Hilversum, Verloren, 1995.

2 Distintas obras han tratado aspectos de su coleccionismo. El primer artículo que analiza las piezas que atesoró es, PINCHART, Alexandre, “Tableaux et sculptures de Marie d’Autriche, la reine douairière de Hongrie (1558)”, *Revue Universelle des Arts*, 3 (1856), pp. 127-146. Las publicaciones más importantes están recogidas y comentadas en MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, *El patronazgo artístico de María de Hungría: estado de la cuestión*, Madrid, Servicio de Publicaciones UAM - Colección Trabajos Fin de Máster, 2015. Por otra parte, la mayor fuente documental hasta ahora publicada son los inventarios publicados por Fernando Checa Cremades, la cual contiene así mismo una introducción de Bob van den Boogert, coautor del catálogo de exposición que constituyó la primera gran aproximación al mecenazgo y coleccionismo de María de Hungría. Véase CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Inventarios de Carlos V y la Familia Imperial*, Tomo III, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2010 y VAN DEN BOOGERT, Bob, KERKHOFF, Jaqueline, KOLDEWEIJ, A, *Maria van Hongarije: koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*, Utrecht, Waanders; Rijksmuseum Het Catharijneconvent; Noordbrabants Museum, 1993.



Fig. 1. *Retrato de María de Hungría*. Hans Krell. 1524. © The Bavarian State Painting Collections. Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie in der Neuen Residenz, Bernhard Schneider, Bamberg (Alemania)

d'Hongrie, de Bohême et régente"³-, así como mantener viva la memoria de su difunto esposo ya que no quiso volver a tomar marido aunque había enviudado con veintiún años. La reina viuda portó siempre un corazón de oro que también había llevado su marido. Al testar quiso que se fundiese, como símbolo del amor y afecto que se profesaron:

"Ayant porté [...] depuis la mort du feu roi, mon mari, à qui Dieu face paix, un coeur d'or qu'il a aussi porté jusques à su fin, j'ordonne que le dit coeur avec la chaynette où il pend soit fondu, et donné ce qu'en viendra aux povres: car puisqu'il a faict compaignie jusques au dernier aux personnes, que ores de si longtamps ont estez séparéz de présence, ne l'ont estez d'amour et affection, c'est raison qu'il se consomme et change d'espace, comme le corps des justement aymans ont faict et feront"⁴.

Ya desde el siglo XV se tiene constancia del desarrollo del retrato cortesano como tipología, cuya naturaleza es esencialmente representativa. No

3 En la documentación aparece como reina viuda de Hungría y en algunas ocasiones: "reine douairière d'Hongrie, de Bohême et regente"; WEISS, CH., *Papiers d'État du cardinal de Granvelle: d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon*. Tome 4, Paris. Imprimerie Royale, 1843, p. 149.

4 WEISS, CH., *Papiers d'État du cardinal de Granvelle...*, p. 511. En el décimo aniversario de la muerte de Luis, María acuñó una moneda (Fig. 7) con un inscripción que declara su voluntad de permanecer viuda: MARIA · REGINA E[T]C[ETERA] · QVOS · DEVS · CONIVNXIT · HOMO · NO[N] SE[PARET].

sólo se pretendía dejar constancia y memoria de su efigie sino mostrar la expresión de su estatus o de la naturaleza de su cargo⁵. Simultáneamente –o unos pocos años después–, entre los linajes gobernantes y de la alta nobleza se generalizó la acumulación de retratos familiares, constituyendo galerías dinásticas. Aparte, otras efigies estaban destinadas a una contemplación más privada, especialmente las de pequeño tamaño. Clasificar qué objetos estaban reservados a un uso íntimo y cuáles eran propagandísticos no es tarea fácil, con la excepción de los de pequeño formato que estaban destinados a un uso privado, como veremos. Los retratos familiares se usaban con frecuencia para reforzar el ejercicio de gobierno femenino. Aunque la Europa de este momento estaba repleta de mujeres en el poder, rara vez lo ejercían en nombre propio, sino que a menudo lo profesaban como esposas o representantes de un varón de su familia y los retratos ayudaban a señalar de donde provenía su poder. Por este motivo, la mayoría de las ocasiones los retratos podían ser tanto públicos como privados y cambiar su función dependiendo de su ubicación concreta. Un retrato familiar podía ser un recuerdo de la persona querida ausente o fallecida, pero al ser colocado junto a otros cambiaba su significado, sirviendo a una idea de conjunto familiar o dinástico, idea que se refuerza en las siguientes generaciones⁶.

En este artículo exploraremos los afectos y la imagen de poder que delatan los retratos familiares coleccionados y promovidos por la Reina, preguntándonos también qué papel pudo jugar en ello la semejanza con los retratados o el grado de idealización con el que se pintaron.

2. SEMEJANZA

El prognatismo de los Habsburgo es una característica física bastante conocida que, como largamente ha estudiado Fernando Checa Cremades, fue suavizado por Tiziano, ganándose así el favor del Emperador como el único pintor capaz de retratarlo⁷. María de Hungría también aparece representada

5 CHECA CREMADES, Fernando, "El retrato español", *Revista de libros*, 97 (2005), p. 28.

6 FALOMIR FAUS, Miguel, "De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II", en *D. Maria de Portugal Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo: as relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade / Instituto de Cultura Portuguesa, 1999, p. 140. Sobre los diversos usos, a partir de un personaje, como hacemos en el presente texto, ver REDONDO CANTERA, María José, "Linajes, afectos y majestad en la construcción de la imagen de la Emperatriz Isabel de Portugal", *Congreso Internacional Imagen y apariencia Murcia, 19-21 de noviembre, (2008)*; disponible: <http://congresos.um.es/imagen-yaparancia/11-08/paper/viewFile/1111/1081>

7 Véase CHECA CREMADES, Fernando, *Carlos V y la imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones El Viso e Iberdrola, 2000 y CHECA CREMADES, Fernando, *Tiziano y la pintura*

por este mismo artista ya como Regente, con una mandíbula proporcionada⁸. Las primeras representaciones de la princesa coinciden con las de Tiziano en la minimización de esta característica física, a diferencia de algunos de los retratos de Carlos como príncipe borgoñón, pero las causas pueden ser totalmente distintas. Uno de los primeros retratos de la joven María de Austria nos ofrece una imagen estilizada pintada por el alemán Hans Krell (Fig. 1). Pese a ello resalta un labio inferior grueso que ofrece una pista de cuál era su verdadero aspecto: tenía el conocido mentón Habsburgo como su hermano Carlos. Ciertamente la princesa María debió de tener una mandíbula prominente, como demuestran otros retratos en medallas. Sin embargo, esta peculiaridad física despertó el orgullo y la curiosidad en torno a su origen dinástico. Según Pierre de Bourdeille, abad y señor de Brantome (1540-1614), Leonor de Austria (1548-1558), hermana de ambos, escrudivió las efigies de la tumba real borgoñona en Dijon, exclamando

“¡Ah! Pensé que tomábamos nuestras bocas de los austriacos; pero por lo que veo ahora aquí parece más bien que las tenemos por María de Borgoña, nuestra antepasada, y de los duques de Borgoña, nuestros ancestros. Si alguna vez veo al Emperador, mi hermano, se lo contaré; ¡no! Le escribiré enseguida”⁹.

La mandíbula Habsburgo fue suavizada pero no eliminada del todo en los retratos de la Reina, puesto que eran una herencia fisionómica que destacaba su pertenencia a la dinastía, por tanto, un elemento que pudo haber resultado muy útil para su legitimación en el ejercicio de gobierno. Prueba de ello es que su hermana, estando en una posición muy distinta, hizo todo lo contrario. Leonor, marginada en la corte francesa por su esposo, no resaltó esta característica en las imágenes que promueve de sí misma. Sin embargo, el busto conservado en el *Museo Nacional del Prado* muestra a una Leonor que ya ha enviudado, y desvela al fin esta parte de su fisionomía en su imagen regia, aunque probablemente se hizo para un entorno en el que se valoraba el parecido (Fig. 8).

El testimonio fiel de los retratos ya había sido una cuestión importante para su tía Margarita de Austria, en cuya corte de Malinas crecieron los hermanos –a excepción de Fernando y Catalina–¹⁰. Para sus sobrinos también fue un aspecto que guio sus encargos artísticos. A la hora de valorar a los

veneciana en el siglo XVI, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1998.

8 Véase un *Retrato de María de Hungría* sin fechar; copia de un original perdido de Tiziano: inv. PE 243, Musée des Arts Décoratifs, París.

9 MANSFIELD, Lisa, “Portraits of Eleanor of Austria: From Invisible to Inimitable French Queen Consort”, en BROOMHALL, Susan (ed), *Women and Power at the French Court, 1483-1563*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, p. 194.

10 EICHERBERGER, Dagmar y BEAVEN, Lisa, “Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria”, *The Art Bulletin*, 77, 2 (1995), pp. 227-228.

artistas Carlos V consideró muy positivamente la capacidad de los pintores para reflejar el parecido fidedigno de su esposa, la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1439), aunque solo encargó retratos tras la muerte de ésta¹¹. El valor de la semejanza en el encargo pues, estaba muy relacionado a los afectos del retratado, ya que lo que buscaba era un soporte para el consuelo y el recuerdo¹². Otro ejemplo de ello son los sucesivos retratos de la infanta María de Portugal encargados por Leonor. La por entonces reina de Francia envió artistas a la corte lusa para ver el aspecto cambiante de su hija a lo largo de los años¹³. María de Hungría también demostró una preocupación semejante por poseer retratos fidedignos de familiares. En su caso estaba totalmente sola, a excepción del tiempo que pasaron junto a ella sus sobrinas danesas, Cristina y Dorotea. Prefirió, además, que los retratos se sacasen del natural o que, si esto no era posible, se tomasen de copias de bustos, considerando como última opción la copia de pinturas. Buscaba el mayor parecido natural y consideraba que la escultura se acercaba más a la realidad que la pintura¹⁴. Esto enlaza con el debate del *paragone*, un juego intelectual muy popular que los teóricos del Arte en el Renacimiento tomaron de los textos clásicos. En él se discutía sobre los méritos de las distintas artes a fin de establecer una jerarquía entre ellas¹⁵.

En los últimos años de su vida encargó retratos familiares exclusivamente a Tiziano y a Antonio Moro, dos grandes artistas que –pese a la ligera idealización del italiano–, demostraron gran habilidad en el ejercicio de este género. La reina viuda envió a María Tudor, con motivo de su compromiso, un retrato de Felipe II hecho por Tiziano. Puntualizó que había sido pintado hacía tres años –probablemente no tenía otro más reciente– pero que pese a ello todos “pensaban que era de buen parecido”¹⁶. De hecho, la Regente de

11 SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, p. 72.

12 Ver REDONDO CANTERA, María José, “La contribución de Isabel de Portugal al coleccionismo de pintura imperial” en VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena; ARROYO ESTEBAN, Santiago y CHECA CREMADES, Fernando (coords), *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2013, pp. 121-145.

13 JORDAN GSCHWEND, Annemarie, “Antoine Trouvèon, un portraitiste de Leonor d’Autriche récemment découvert”, *Revue de l’Art*, 159 (2008), pp. 13-15.

14 ESTELLA MARCOS, Margarita, “El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y REDONDO CANTERA, María José (eds), *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 2000, p. 288.

15 FORTINI BROWN, Patricia, *Arte y vida en la Venecia del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2008, p. 59.

16 DE GROOT, Wim, *The Seventh Window: The King’s Window Donated by Philip II and Mary Tudor to Sint Janskerk in Gouda (1557)*, Amsterdam, Verloren Publishers, 2005, p. 237.



Fig. 2. Retrato del rey Luis II de Hungría. Hans Krell. H. 1522. Kunsthistorisches Museum. Viena

Fig. 3. Retrato del Rey Luis II de Hungría. Hans Krell. 1526. Colección privada

los Países Bajos lo envió con la condición de tenerlo de vuelta tras la boda “por ser cosa muerta, cuando ella tenga la persona viva en su presencia”¹⁷. Aquí observamos como el retrato actúa para hacer presente al ausente, buscando el mayor parecido del natural para lograr esta función.

Cabe mencionar un ejemplo más de hasta qué punto María de Hungría gustaba de plasmar la realidad con retratos fidedignos. Como sabemos, supervisó los tapices conmemorativos de la Conquista de Túnez, una de las grandes victorias del Emperador y el mayor éxito contra el imperio turco en vida de Carlos V. María encargó la serie de tapices que representa la Jornada a Wilhelm Pannemaker, que trabajó sobre cartones de Pieter Coecke van Aelst y Jan Cornelisz Vermeyen. Si éste último fue el cronista gráfico de esta campaña africana de Carlos V¹⁸, cosa que demuestra que el Emperador también estaba interesado en promover el encargo, Pieter Coecke había realizado dos años antes una incursión en territorio turco. El motivo del viaje del artista es desconocido, aunque en una biografía de 1604 Karel van Mander menciona que Coecke van Aelst pretendía ofrecerle sus servicios a

17 María de Hungría al embajador Renard, Bruselas a 19 de noviembre de 1553, en WEISS, CH., *Papiers d'État du cardinal de Granvelle...*, pp. 150-151.

18 RUBIO MORAGA, Ángel Luis, “La Propaganda Carolina. Arte, Literatura y Espectáculos al servicio del Emperador Carlos V”, *Historia y Comunicación Social*, 11 (2006), p. 118.



Fig. 4. *Retrato póstumo de Luis II.* Bernard van Orley. 1532-1534. Szépművészeti Múzeum. Budapest

Solimán el Magnífico con la realización de una serie de ricos tapices¹⁹. En su viaje realizó numerosos dibujos que más tarde fueron publicados por su viuda en 1550. Born opina que teniendo en cuenta las fechas es posible que el viaje fuera ordenado por la reina Regente de Países Bajos para disponer de imágenes fidedignas para la serie de tapices conocida como *La conquista de Túnez*²⁰. En cualquier caso, los paños ofrecen rostros tan realistas que De Burnes defiende el empleo de un verismo casi científico²¹. Pudiera ser que el realismo de los rostros se deba al traslado de los retratos sacados por Coecke del natural, lo que demostraría hasta qué punto la semejanza con la naturaleza fue buscada y deseada, tanto a la hora de representar a los familiares y aliados como a los enemigos.

19 BORN, Annick, "The Moeurs et fachons de faire de Turcs. Süleyman and Charles V: Iconographic Discourse, Enhancement of Power and Magnificence, or Two Faces of the Same Coin?", en HERBERT KARNER, Ingrid Ciulisová y GARCÍA GARCÍA, Bernardo (eds), *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400-1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism*, Lovaina, KU Leuven, 2014, p. 294.

20 BORN, Annick, "The Moeurs et fachons...", p. 294.

21 En esta misma referencia se aclara que el debate y estudio en torno a estas cuestiones es objeto de la tesis doctoral de Antonio Gozalbo, en proceso de finalización; MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2020, p. 153.



Fig 5. *Luis II de Hungría*. Hans Daucher. H. 1536. © Victoria & Albert Museum, Londres

3. AFECTOS

Dos motivaciones principales hay tras el encargo y coleccionismo de retratos que realizó María de Hungría. Una es de carácter privado, el afecto al retratado, y otra de carácter público, la necesaria exhibición de poder. En ambos podemos observar el equilibrio entre los conceptos de semejanza e idealización que previamente hemos señalado.

Desafortunadamente, de su breve etapa como reina de Hungría poco sabemos acerca de los retratos familiares que pudo haber encargado o llevado consigo a Buda. Tenemos conocimiento de que a la muerte de su tía Margarita heredó aquellos que ésta tenía en su colección en Malinas, y que encargó otros tan pronto como la sucedió en el gobierno de los Países Bajos. Sola y lejos de sus seres más queridos, los primeros años de su regencia la sumieron en una depresión. Las apremiantes obligaciones del nuevo cargo político mantuvieron a María en cama largos periodos, rechazando actividades de las que antes disfrutaba, como la caza o la música, según informaba Antoine de Croÿ a Carlos V²². Uno de los temas más conmovedores de la correspondencia con sus hermanos Carlos y Fernando son las constantes pe-

22 GORTER-VAN ROYEN, Laetitia y HOYOIS, Jean-Paul (eds.), *Correspondance de Marie de Hongrie avec Charles Quint et Nicolas de Granvelle. Tome 2: 1533*, Turnhout, Brepols, 2018, p. XVIII.



Fig 6. *Luis II de Hungría*. Atribuido a Tiziano. H. 1536. Szépművészeti Múzeum. Budapest

pciones de retratos familiares. En una carta a María, fechada el 12 de marzo de 1532, Fernando se disculpa por no haber podido enviar aún los retratos solicitados, ya que la pintura del Emperador aún no estaba terminada²³. Se refería al famoso retrato pintado por Jakob Seisenegger que entró al servicio de la corte de Fernando en 1525²⁴. Al mismo artista se le encargaron otras efigies de Fernando, de su esposa Ana y de sus hijos para satisfacer los deseos de su hermana²⁵.

María asumió la Regencia de los Países Bajos a los veintiséis años, habiendo enviudado cuando únicamente tenía veintiuno. Previamente y durante cuatro años había disfrutado de un feliz matrimonio con Luis II de Hungría. El joven rey húngaro perdió la vida con veinte años en la batalla de Mohács frente a los turcos el 29 de agosto de 1526.

Como recoge Attila, está documentado que María llevó retratos de su marido pintados antes de 1526 a Viena y a los Países Bajos. Eran de la mano de Hans Krell y se conservan hoy en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena y en *Les Musées royaux des Beaux-Arts* de Bélgica²⁶. El mismo autor apunta

23 GORTER-VAN ROYEN, Laetitia, *Maria van Hongarije...*, p. 192.

24 KUSCHE ZETTELMAYER, Maria, "La influencia de Jakob Seisenegger (1505-1567) en la retratística española del siglo XVI", en BRAVO, Miguel Cabañas (ed), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, Editorial CSIC, 2005, p. 281.

25 GORTER.VAN ROYEN, Laetitia, *Maria van Hongarije...* p. 192.

26 Hans Krell, 1526, *Kunsthistorisches Museum*, Viena y Hans Krell, 1525, *Musées royaux des*



Fig. 7. *María y Luis II de Hungría*. Artista desconocido. 1536. © The Frick Collection. Nueva York

a que el retrato conservado en el *Szépművészeti Múzeum* de Budapest es un retrato de un Luis imaginado como si aún estuviese vivo, con más años de los que llegó a tener (Fig. 4). Algunas notas extraídas por Louis-Prospér Gachard de los archivos de Lille en 1841 muestran varios pagos de 1532 a 1535 por retratos a Bernard van Orley, pintor de la reina. Entre otros aparecen uno de María pintado del natural que regaló a la condesa de Salm, otros dos de sí misma y dos de Luis, que obtuvo “pour en faire son très-noble plaisir”, es decir, estaban pensados para recuerdo y memoria propia, para contemplarlos en un ambiente privado. Se listan igualmente un retrato más de Luis que recibió el mes de mayo de 1534 y finalmente otro, sobre lienzo, que encargó al mismo autor “de la grandeur qu’il était en son vivant”²⁷. Es llamativo que el que fuera hecho sobre lienzo entrase en las cuentas con la puntualización de que fue representado tal y como era en vida. Siendo así es probable que Attila tenga razón en considerar el conservado en el museo de Budapest como un retrato envejecido. Es muy posible que el modelo fuese un retrato de Hans Krell de 1526 (Fig. 2). En cualquier caso, podemos fechar la obra citada de Van Orley entre 1532 y 1534, puesto que todos los retratos

Beaux-Arts de Belgique, Bruselas. BÁRÁNY, Attila, “Queen Maria, the Cult of Louis II and Hungary in the Low Countries” en *Történetek a mélyföldrol. Magyarország Németalföld kapcsolata a kora*, Debrecen, Printart-Press, 2014, p. 379.

27 GACHARD, Louis Prosper, *Rapport à Monsieur le ministre de l’intérieur: sur différentes séries de documents concernant l’histoire de la Belgique, qui sont conservées dans les archives de l’ancienne chambre des comptes de Flandre*, à Lille, Bruxelles, M. Hayez, 1841, pp. 264-265.

listados pertenecen a esta horquilla de tiempo siendo las cuentas cerradas en 1535. Si esta hipótesis es correcta, las parejas de retratos de María y Luis pensados para la contemplación privada podrían haberle mostrado a la reina viuda qué aspecto tendría su marido si continuase envejeciendo junto a ella.

De similar aspecto se retrata al rey de Hungría en las famosas vidrieras basadas en cartones de Van Orley de la catedral de Santa Gúdula de Bruselas, que son del año 1530. El programa iconográfico de estas vidrieras, sin embargo, estaba pensado para mostrar a todos los miembros de la dinastía arrodillados como orantes y defensores de la fe. Por ello, la presentación de un Luis barbudo y adulto pudo deberse en este caso a un interés por suavizar la excesiva juventud al momento de hacerse cargo del reino húngaro y enfrentarse a los turcos. Recordemos que esto podía asociarse a la inexperiencia y no se conjugaba bien con el buen gobierno, de hecho, éste fue uno de los prejuicios con los que tuvo que cargar María de Hungría al aceptar su cargo. Contaba con el precedente de su tía, pero ocupó el puesto siendo cinco años más joven.

La reina continuó encargando retratos de Luis y en algunos de ellos vemos de manera mucho más clara cómo su rostro está deliberadamente envejecido. Por ejemplo, podemos observar la efigie de Luis envejecido en medallas, como la del *Victoria & Albert Museum* de Londres realizada por Hans Daucher, medallista, escultor y entallador alemán que la pudo realizar en 1536²⁸ (Fig. 5).

Probablemente en el décimo aniversario de la muerte de su esposo encargó el retrato atribuido a Tiziano que se conserva en el museo nacional de Budapest (Fig. 6). Dado que está de perfil y es muy similar a la efigie de la medalla de *The Frick Collection* de Nueva York (Fig. 7), sostenemos que probablemente la medalla –o el boceto de la medalla que indirectamente está fechada en 1536 pues se señala que el rey tenía 30 años– sirvió de modelo al retrato. Sabemos que el mismo artista, Tiziano, retrató a Francisco I en base a una medalla de Benvenuto Cellini²⁹. Siendo así es más que probable que el retrato fuese póstumo, por lo tanto, de 1536 o fecha posterior. En el inventario *post mortem* de Felipe II publicado por Fernando Checa aparece un retrato

28 Este modelo en plomo para una medalla es obra de Hans Daucher (h. 1485-1538), escultor y medallista de Augsburgo. El *V&A Museum* data la obra hacia 1526. Tal vez se realizara para conmemorar el primer aniversario de la muerte del rey Luis II. Su viuda encargó otras medallas conmemorativas al cumplirse los diez y los veinte años de su muerte y pudiera ser que el modelo de Daucher se realizara en 1536. Véase, <http://collections.vam.ac.uk/item/O93696/ludwig-ii-of-hungary-medal-daucher-hans/>. También, SCHER, Stephen K (ed.), *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, New York, Harry N. Abrams / The Frick Collection, 1994, p. 204.

29 SCAILLIÉREZ, Cécile, *François I^{er} et ses artistes dans les collections du Louvre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, pp. 50-51.

de Luis en el que se le da la autoría inequívocamente a Tiziano, aunque en el inventariado aparecía con calzas de color rojo³⁰.

Sobre el resto de los retratos familiares es difícil establecer una clara separación entre los pensados para ser contemplados de manera privada y aquellos que se utilizaron para reforzar la pertenencia dinástica y, por tanto, su papel como mujer en el poder. Quizá podríamos incluir aquí algunas de las medallas, aquellas entendidas como retratos de medio relieve y no conmemorativas. Los retratos en miniatura y las medallas se utilizaban como regalos diplomáticos y representaban a un grupo muy reducido de la sociedad, miembros de la familia real y de personas de su entorno más cercano³¹. Siendo la técnica artística completamente diferente, en ocasiones medallas y retratos en miniatura cumplían la misma función. Ambas tipologías coincidían en que eran fáciles de transportar, ocultar, regalar y llevar sobre el cuerpo. Son obras que podían contemplarse con privacidad para recordar al individuo, algo que a partir de la segunda mitad del siglo XVI será fundamental³². Probablemente la que hemos mencionado de Luis II conservada en *The Frick Collection* servía a esta función, ya que contiene a su anverso el retrato de la reina María de Hungría³³ (Fig. 7).

Las memorias de Sir James Melville, embajador de Escocia en Londres, nos dejan una anécdota sobre un retrato en miniatura de María Estuardo: la reina inglesa Isabel I, conmovida durante una conversación sobre su prima la reina de Escocia, quiso verla de inmediato y así lo pudo hacer contemplando su imagen en un retrato en miniatura³⁴. De manera similar, Carlos V en su retiro en Yuste tuvo consigo varias imágenes familiares en medalla de Margarita de Austria y Filiberto de Saboya, y varias otras del emperador Maximiliano y María de Borgoña³⁵. En 1549 encargó a Leoni dos medallas,

30 "Otro retrato entero del rey Ludobico de Ungria al ollio de mano de Ticiano con calcas coloradas [sic] que tiene de alto bara y cinco dozauros y de ancho una bara y un dozauro. Tasado en cien reales", Inventario post mortem de los bienes de Felipe II (1598-1610), Archivo General de Palacio, Madrid, Libros y Registros, legs. 235 y 236, p. 490, en CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Inventarios de Felipe II*, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2018, p. 1536.

31 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*, London, National Galleries of Scotland-British Museum, 2008, p. 13.

32 RODRÍGUEZ MARCO, Isabel María, "Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato", *Espacio Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 6 (2018), p. 336.

33 La inscripción fecha indirectamente esta medalla en 1536: LVDOVIC° · VNGA · E[T]C[ETERA] · REX · CONTRA · TVRCA[S] · PVGNANDO · OCCUBVIT · 1526 · ETATIS · SVE · 30.

34 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), p. 35.

35 CHECA CREMADES, Fernando, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, p. 21.



Fig. 8. *Leonor de Austria*. Jacques du Brœucq. 1550. Museo Nacional del Prado, Madrid

una suya y otra de la Emperatriz. Otra que tuvo del príncipe Felipe fue muy querida “hasta el punto que siempre la tiene en su mano o sobre su mesa”, conforme cuenta Leoni a Ferrante Gonzaga en una carta fechada el 30 de marzo de 1549³⁶. La medalla de la difunta Emperatriz, junto a dos de su hijo Felipe, otra de María Tudor, las de sus hijas Juana y María y un camafeo con su propia imagen las colocó en un tablero cerrado con imágenes devocionales de la Anunciación y de la Quinta Angustia³⁷.

Una espectacular medalla de Leone Leoni datada en 1550, en la que aparece Carlos V y en su reverso María, pudo haber sido el encargo que Leoni menciona haber recibido de la Reina en una carta a Granvela³⁸. La reina viu-

36 ARMAND, Alfred, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. Tome III*, Paris, E. Plon, 1887, p. 204; CANO CUESTA, Marina, *Catálogo de medallas españolas*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, p. 26.

37 ARMAND, Alfred, *Les médailleurs...* p. 204.

38 Leone Leoni al obispo de Arras, 20 de diciembre de 1549, Milán en, PLON, Eugène, *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche: Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pom-*

da de Hungría también poseyó ejemplares de las medallas del emperador y de la Emperatriz Isabel; así como otras de su hermana Leonor y de su sobrino Felipe, todas fundidas en Bruselas por Leone Leoni en 1549. También tuvo una muy rica medalla en oro conmemorativa del enlace de Felipe II y María Tudor. La fundió Jacome da Trezzo en 1555. Se atribuye al mismo medallista y orfebre una más de María como reina de Bohemia, fundida en 1552, y otras dos en plomo de Juana de Portugal³⁹.

Las cuentas del tesorero Rogier Pathie revelan otro encargo más a Trezzo: una medalla de oro de Felipe II, con fecha del 23 de abril de 1556⁴⁰; así como otras tantas que no especifican artista, todas de distintos familiares a excepción de una de plata de Francisco I de Francia⁴¹. Merece la pena mencionar la medalla de plomo de Maximiliano, que aparece junto a un papel blanco con su retrato, pues quizá se tratase de una copia en boceto para pasarlo a lienzo. Destacamos también dos medallas de plata de Margarita de Austria⁴². Tanto su abuelo el emperador como su tía Margarita fueron figuras familiares muy queridas por la reina María.

4. PODER

No podríamos separar tajantemente qué piezas artísticas son elementos de recuerdo, de afecto y qué otras obras están pensadas para la legitimación del poder y la promoción del linaje, ya que muchas de ellas son polivalentes. En la mayoría de las ocasiones la pieza respondía a ambas naturalezas. Cuando un retrato era colocado junto a otros su significado podía cambiar, perdía su individualidad y pasaba a formar parte de una nueva idea de conjunto: galerías dinásticas en la mayoría de las ocasiones⁴³. Sabemos que María dispuso varios de sus retratos en grupo, conforme a este modelo y pretensión. La primera de estas galerías se situó en el Palacio de Coudenberg en Bruselas. En los retratos que se exhibían en este espacio se encontraba casi toda la fa-

peo Leon sculpteur de Philippe II, Paris, Plon, Nourrit & Co., 1887, p. 67.

39 ARMAND, Alfred, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. Tome II*, Paris, E. Plon, 1883, p. 339.

40 Cuentas de Rogier Pathie, Tesorero que fue de la Reina María de Hungría, Archivo General de Simancas [en adelante AGS], Contaduría Mayor de Cuentas [en adelante CMC], 1ª época, Leg. 1017, p. 1750. La primera noticia que se tiene de este lejajo fue publicada por Rudolf Beer: BEER, Rudolf, "Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivo General zu Simancas", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XII (1891), pp. XCIV y XCV.

41 AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, p. 56.

42 AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, pp. 58 y 56.

43 FALOMIR FAUS, Miguel, "De la cámara a la galería...", p. 140.

milia Habsburgo. Se incluyeron, además, retratos de altos nobles y príncipes emparentados con el linaje. La mayoría de los retratos fueron trasladados, acompañando a la reina a sus muchas residencias, cambiando su significado en función del programa iconográfico. El famoso retrato ecuestre de Carlos V realizado por Tiziano en 1548 estuvo algún tiempo en esta galería, sirviendo para glorificar la victoria de Carlos en la batalla de Mühlberg. Este retrato imperial cambió de ubicación varias veces y su último destino estuvo en la residencia de la reina viuda en Cigales (Valladolid).

El tema de las galerías dinásticas de María de Hungría, sus retratos pictóricos familiares, sus usos y funciones ya ha sido tratado, por lo que no nos detendremos más de lo necesario⁴⁴. Tan solo recordaremos que la reina debió de haber exhibido sus galerías dinásticas en diversos espacios de los palacios de Coudenberg, Binche, Turnhout y en sus residencias en España, siendo transportadas de un lugar a otro. Los cuarenta y cinco retratos que trajo a España se estima que fueron separados en dos programas iconográficos diferentes⁴⁵. En aquel tiempo un retrato en manos de un coleccionista del siglo XVI podía entrar tan fácilmente como salir de la colección a través de los habituales regalos cortesanos, aunque la Reina los celaba bastante y, así, solicitó a María Tudor que le retornara el retrato de Felipe II pintado por Tiziano⁴⁶. En este fluctuar de las colecciones volvemos a resaltar la dualidad de los retratos familiares que fácilmente pueden pasar a recordar a un familiar ausente al que poder contemplar en solitario tras haber formado parte de un programa iconográfico para exaltar el poder dinástico.

La reina viuda planificó otras galerías dinásticas en escultura, como la conocida serie inacabada encargada a Leone Leoni, que estaba pensada para el palacio de Binche, aunque únicamente pudo contemplar su propia imagen y de Felipe II. Al mismo escultor encargó otras piezas, como el busto de bronce de sí misma, conservado en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena. Según Vasari, le acompañaron otros hoy perdidos de su hermano Fernando como Rey de Romanos y de su hijo Maximiliano, y otro más de la reina Leonor. Para los retratos de su hermano y su sobrino Maximiliano, Pérez de Tudela señala que Leone Leoni los habría retratado en un viaje apremiado por María en 1552⁴⁷. Ponz los menciona empleados más tarde en el jardín de

44 MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, "Retratos de aliados y enemigos en las galerías dinásticas de la Reina María de Hungría", *Eikón Imago*, 9/1 (2020) [FRANCO LLOPIS, Borja (ed.), *Guerra y alteridad. Imágenes del enemigo en la cultura visual de la Edad media a la actualidad*], pp. 161-181.

45 MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, "Retratos de aliados y enemigos...", pp. 169-170.

46 DE GROOT, Wim, *The Seventh Window...*, p. 237.

47 PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena, "Adenda a la correspondencia artística entre el cardenal Granvela y el Duque de Villahermosa (1560-1574)", *BSAA arte*, 82 (2016), p. 45.



Fig. 9. Grabado en papel con medalla de Luis II de Hungría y María de Austria. H. 1700-1750. RCIN 611547. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2020

Medio Día del palacio de Aranjuez⁴⁸ pero, como no aparecen entre las cuentas de la reina en España, hubo de ser Felipe II quien los trajo de Bruselas. Sin embargo, el destino escogido por la reina viuda para estos retratos debió de ser Turnhout, lugar en el que también dejó el grueso de su colección de libros por considerarlos un legado dinástico no enajenable. Seguramente los bustos señalados constituían otra galería dinástica escultórica. Según las fuentes, un retrato de mármol viajó con ella a España: el de su hermana Leonor de Austria retratada por Jacques du Brœucq⁴⁹, ahora conservado en el *Museo Nacional del Prado*, que probablemente sirvió para sacar el desaparecido en bronce (Fig. 8). El mismo museo conserva un busto en mármol de María de Hungría. Puesto que Leonor y María planeaban retirarse juntas, es de suponer que tenían intención de colocarlos en su residencia, o bien pensaban sacar nuevas copias en bronce.

De un uso más privado, pero igualmente enfocado al ejercicio de poder son las genealogías formadas por pequeños retratos en pergaminos miniados. La reina poseyó numerosas genealogías de este tipo, que mostraban tanto su linaje familiar como el de otras familias gobernantes en los diversos territorios europeos que, en bastantes casos –no lo olvidemos–, estaban emparentadas mediante matrimonio con los Habsburgo.

48 ESTELLA MARCOS, Margarita, “El mecenazgo de la reina María...”, pp. 295 y 317.

49 AGS, CMC, 1ª epoca, Leg. 1017, p. 621.

María de Hungría atesoraba un pergamino grande en el que estaba pintada la genealogía de los reyes de Francia; otro pergamino grande con las genealogías de los reyes de Castilla y la Casa de Borgoña “pintado y retratado en él los reyes que ha habido”; otro pergamino grande de las genealogías de España y Borgoña sin retratos; dos genealogías de Inglaterra “la una pintada en un pergamino de cuero e la otra en papeles”; un lienzo con la genealogía de los reyes de Inglaterra pintados “de oro e plata e de colores embuelta en un palo de madera e atado con tres çintas de seda colorada”; un pergamino viejo en el que estaba pintada la genealogía de las armas de la casa de Borgoña; otro pergamino con la genealogía y escudos de armas del duque de Saboya; otro pergamino largo en el que estaba la genealogía de Cristo nuestro Redentor según la carne, que comienza desde Adán “y es toda ella un árbol de todo el testamento viejo”; uno en el que estaba iluminada la genealogía de los reyes de Inglaterra y escrita en latín; otro de la genealogía de todos los sumos pontífices y emperadores y reyes de Francia e de Inglaterra escrita en lengua francesa. Por último, otra genealogía más, pintada y escrita en francés, de los reyes de Francia e Inglaterra, con la siguiente descripción: “comienza de Bruto y el Rey Príamo [...] e feneçía en Luis rey de Francia”⁵⁰.

Las genealogías se remontaban a figuras bíblicas e, incluso, se paragonaban con la genealogía de Cristo. También se mezclaban las genealogías propias con figuras legendarias de la Guerra de Troya o relevantes personajes del Imperio romano por lo que, sin duda, el objetivo era engrandecer y legitimar a la Casa, al linaje y a ella misma en el ejercicio del poder.

Otra de las piezas artísticas que las mujeres del Renacimiento utilizaron para significar su participación en la política internacional fueron los juegos de ajedrez de personajes. Algunos eran auténticos retratos en miniatura y con ellos se infiltraba el mensaje dinástico en un ámbito que, aparentemente, era meramente lúdico. Así, en las piezas de estos ajedreces aparecían las patronas que los encargaban junto a los protagonistas de su tiempo. Desde principios del siglo XVI artistas alemanes afincados en Augsburgo tallaban y policromaban piezas de madera para juegos de mesa como el ajedrez o las damas que portaban rostros de personajes poderosos. Se ha demostrado que el patronazgo de algunos de estos juegos corresponde a mujeres en el poder como Luisa de Saboya o Margarita de Austria. Juana de Castilla también tuvo uno, del que se apropió Isabel de Portugal⁵¹.

El mejor conservado es un juego de tric-trac –tablas reales o *backgammon* que se juega de modo semejante al de las damas pero que requiere una estra-

50 AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, pp. 635-636, 639-640.

51 Véase REDONDO CANTERA, María José, “Formación y gusto de la colección de la Emperatriz Isabel de Portugal”, en RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (coord.), *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999.

tegia más elaborada– del *Kunsthistorisches Museum* de Viena, obra de Hans Kels datada en 1537.

Este juego se compone de treinta tablas circulares a modo de medallas. En las tapas exteriores se representa a Carlos V y Fernando I con las armas del linaje, la cadena del Toisón y los escudos de los territorios gobernados por los Habsburgo. Junto a ellos aparecen Fernando el Católico, Carlos el Temerario y Vladislao II de Hungría y Bohemia. Los escudos de los territorios del imperio enmarcan las cuatro esquinas, que muestran a Nino, legendario rey fundador del imperio asirio, Ciro II el Grande, fundador del Imperio aqueménida, Alejandro Magno y Rómulo, es decir, los gobernantes de los cuatro grandes imperios mundiales. En la otra tapa del juego se representa a Alberto I de Austria Rey de Romanos, Federico III, Maximiliano I y Felipe el Hermoso.

En su interior, las piezas representan a familiares como el rey Luis II de Hungría –que parece haber sido tallado a partir del mismo boceto empleado en la medalla de Hans Daucher (Fig. 5)–, la reina viuda María, Margarita de Austria y María de Borgoña– así como personajes de su tiempo, emperadores romanos y otros gobernantes antiguos junto a pasajes bíblicos y mitológicos protagonizados por mujeres templando a varones⁵². La inscripción AF hace referencia a Fernando y a su esposa, Ana de Hungría. María de Hungría aparece retratada de perfil, asemejándose mucho a la imagen de su abuela María de Borgoña. Ambas se representan con la mandíbula prominente, estableciendo un claro paralelo entre ellas⁵³. La fuerte presencia de personajes históricos y mitológicos femeninos y el prototipo en el que se basa la imagen de Luis, hacen posible que el juego fuese comisionado por María de Hungría para Fernando y Ana de Hungría. Podría haber sido encargado con la intención de que el nuevo rey de Hungría no olvidase el papel político tan importante que podían desempeñar las mujeres de la dinastía.

En las cuentas del tesorero de la reina viuda en su estancia en Cigales aparecen varios juegos de ajedrez confeccionados con materiales preciosos como plata, marfil y jaspe. Uno de ellos era un “axedrez de personajes”. Poseía otros dos juegos “de turcos” y uno de ellos era de marfil⁵⁴. Sabemos también que pensaba regalar un juego de tablas reales más a su sobrina,

52 TORRE FAZIO, Julia de la, *El retrato en la miniatura española bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, p. 38. Se pueden ver las piezas que componen este juego de tric-trac o tablas reales en este enlace: https://www.khm.at/en/objectdb/?query=all_persons%3AHans%20Kels%20d.%20%C3%84.

53 WILSON-CHEVALIER, Kathleen, “Art patronage and women (including Habsburg) in the orbit of King Francis I”, *Renaissance Studies*, 16/4 (2002), p. 485.

54 AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, pp. 721-722.

Juana de Portugal que fue recibido por la reina en junio de 1558⁵⁵. El encargo se realizó a "Nicolás Trempes", que aparece como entallador de su Majestad en la relación de salarios⁵⁶ de la corte de la reina viuda y que, más tarde, tuvo que pleitear ante el Consejo de Castilla porque su obra quedó sin pagar. El pleito subsiguiente resulta un documento muy interesante porque informa de la gran calidad del tablero y sus piezas, y del autor, natural de Amberes. Además, nos relata las circunstancias del encargo.

Declara que cuando la reina llegó a España le mandó "que hiziese un tablero para jugar tablas, con sus tablas e todo recaudo que fuese muy rico e de la más sutil delicada obra que pudisese". Trempes le mostró un tablero que traía

"comenzado de Flandes, para que si agradase a su magestad, aquellas obras se continuasen y acabase o se hiziese otro, y la dicha serenissima Reina se contento tanto de la obra que llevaba el dicho tablero que mando que lo acabase, asi como lo llevaba comenzado porque era muy bueno y le contentaba, y mando que pusiese en el las armas de la serenissima Princesa de Portugal"⁵⁷.

Da noticia de que trabajó en el encargo dos años y que le habían prometido cuatrocientos ducados. En el pleito aportó la tasación de la obra por varios artistas. Uno de ellos, Gautier Tribnes, entallador, declara "que si el dicho tablero solo se vendiere e hiziera en Flandes o en Alemania, podría valer dozientos ducados, antes mas que menos", atendiendo a la calidad, delicadeza y trabajo de la obra, pero que si fuese realizado en España valdría más de cuatrocientos ducados⁵⁸. Diego de Castro, entallador de la villa de Valladolid, valora que el tablero, sin las tablas, puede costar trescientos ducados⁵⁹. Nicolás Trempes, que aparece también mencionado como Tiempes y Trenpes, ha de ser Nicolás Tiempers, el entallador documentado en Valladolid hasta 1577. Poco se sabe de su obra, pero se cree que trabajó con el escultor Juan de Juni en algunos retablos⁶⁰ y contrajo matrimonio con su

55 AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, p. 2041.

56 AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, p. 1866.

57 Pleito ante el Consejo Real, 1 de enero de 1559. Nicolás Trempes, tallista, vecino de Amberes, con el fiscal de Su Majestad y el tesorero de la difunta reina de Hungría, por el pago de un tablero para jugar tablas reales que le había encargado la reina, valorado en más de cuatrocientos ducados, AGS, Consejo Real de Castilla [en adelante CRC], 743, 6, f. 18.

58 AGS, CRC, 743, 6, f. 3v.

59 AGS, CRC, 743, 6, f. 4.

60 José Martí y Monsó publicó la primera noticia sobre Nicolás Tiempers o Nicolás de Amberes. En 1561 era yerno de Juan de Juni cuando el 20 de marzo de ese año fue presentado como fiador del gran imaginero en el concierto para la conclusión del retablo mayor de Santa María la Antigua de Valladolid. Tiempers estuvo casado con María de Montoya al menos de 1561 a 1572 fecha en la que aparece como difunta. Nicolás de Amberes seguía vivo el 8 de abril de 1577 cuando Juan de Juni hizo testamento y mencionó que el entallador de Amberes le adeu-

hija, María de Montoya⁶¹, lo cual es indicio de la alta estima en la que le hubo de tener el imaginero.

Tiempers presenta como testigos a otros artistas que María tuvo a su servicio en España: Esteban de Notere⁶², platero de 32 años, declara haber visto el tablero en Cigales “con su cubierta verde”⁶³. Sin duda el juego y su tablero debieron de ser de gran calidad y muy similar al conservado en Viena. En este caso estaba pensado, como ya hemos mencionado, para regalarlo a su sobrina Juana, que en esos momentos actuaba como Regente en nombre de su hermano, Felipe II. Otro artista mencionado en este documento como testigo es “Simon van Nubel”. Ya en las notas que recoge Beer sobre las Cuentas del Tesorero Rogier Pathie se menciona a “Simon van de Novele, pintor de su magestad”, denominado también “Simon van der Nobe”⁶⁴. Gracias al pleito podemos saber que firma como Simon van Tinomus, dice tener 26 años y ser pintor de la Reina. El último testigo es un entallador que se hacía llamar Gutiérrez⁶⁵, cuyo apellido ha de ser Tizzon, a juzgar por las cuentas del tesorero⁶⁶. Todos ellos dan cuenta de que lo que afirma Tiempers es cierto.

daba parte de la dote que había recibido al casarse con su hija María de Montoya; MARTÍ Y MONSO, José, *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1901, pp. 344-345, 363, 365 y 373. Posteriormente cuantos han tratado de la obra de Juni han recogido las noticias de Martí y Monsó; así Portela Sandoval que menciona a Nicolás Tiempers como uno de los ayudantes de Juan de Juni en PORTELA SANDOVAL, Francisco, *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1977, p. 333. Parrado del Olmo recoge documentos del Archivo de Protocolos de Valladolid según los cuales el 6 de abril de 1564 “Nicolás Tiempers, entallador, se compromete a pagar a Artur Flamenco, su oficial, 3750 maravedís, por el trabajo que éste le prestó en dicho oficio”. Más adelante, el 3 de octubre del mismo año, Tiempers de Amberes se compromete a realizar doce sillas francesas para el conde de Urueña; de modo que aparte de colaborar con Juni continuó trabajado en su oficio de entallador independientemente; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Noticias artísticas de protocolos vallisoletanos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 39 (1973), pp. 527-528.

61 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo Segundo. Escultores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1941, pp. 27-28.

62 Esteban de Notere aparece en las cuentas del tesorero, pero no como platero sino como potero de cámara y músico de la Reina, teniendo en su poder varios instrumentos musicales y algunos textiles. AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, pp. 508, 710-715.

63 AGS, CRC, 743, 6, f. 19.

64 BEER, Rudolf, “Acten, Regesten und Inventare...”, p. XCIV.

65 AGS, CRC, 743, 6, ff. 20 y 22.

66 “Y reçivensele mas en quenta noventa e una libras que dio y pago a Gutierrez Tizzon entallador por ciertas mesas y sillas e bancos e cosas que hizo de su oficio para el servicio de la casa de su magestad” AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, p. 1898. También aparece mencionado como Gutiérrez Tizi6n y Galterio Tizi6n; AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, pp. 1996 y 2005.

Por último, volvemos a mencionar las medallas con retratos, ya que en ocasiones cumplían la función de ser medallas conmemorativas. Así en una medalla de 1546 la reina María comparte espacio con Luis II (Fig. 9)⁶⁷. La medalla conmemoraba los veinte años de la muerte heroica del esposo en la batalla de Mohács, escena representada en el reverso que está acompañada de una inscripción ilustrativa:

LUDO: HVNG: BOEM: ZC · REX · ANV: AGENS · XX · IN · TVRCAS APUD · MOHAZ · CVM · PARVA · SVORVM · MANU · PVGNAS · HONESTE OBYT · MDXXVI [Luis, rey de Hungría y Bohemia, luchó a la edad de 20 años contra los turcos en Mohács con un pequeño grupo de seguidores y sufrió una muerte honorable en 1526].

En el anverso observamos que Luis ya no es un joven de 20 años, sino que ha desarrollado barba y rostro de adulto. Sin embargo, la reina, y pese a lo tardío de su ejecución, no aparece con vestimenta de viuda puesto que aquí representa su compromiso permanente con Hungría y en la lucha contra el turco. La unión de los reinos cristianos contra el expansionismo del imperio turco fue una idea sobre la que María insistió desde que fue reina de Hungría hasta el final de sus días, con lo que la conmemoración de esta batalla servía de retórica de poder a su propia persona. El autor escogido en este caso es Christoph Fuessl (doc. 1526-1561), eslovaco. Nos hemos referido arriba a otra medalla encargada en 1536, el en décimo aniversario del fallecimiento de su esposo.

Pese a esto, y a modo de conclusión, no podemos olvidar que las medallas, al ser un retrato auténtico, también tenían un significado más íntimo, el deseo del promotor de conmemorar a una persona, un hecho o un pensamiento. Esta presente el doble valor al que nos hemos referido. En los retratos familiares nunca la imagen está totalmente libre de afecto. Al mismo tiempo, siendo coleccionadas y exhibidas por mujeres en el ejercicio del poder, tampoco están totalmente libres del mensaje político que las legitima en su gobierno.

Hemos mencionado tres monedas de Luis, de los años 1526 –o tal vez modelo descartado para otra medalla a fundir en 1536–, 1536 y 1546, por lo que la Reina encargaba medallas en el aniversario de su muerte a manos del ejército turco. De este modo tenemos un claro ejemplo de cómo un objeto artístico podía ser polivalente.

⁶⁷ *The Frick Collection* conserva una de estas monedas, puede ser consultada en <https://collections.frick.org/objects/2694/ludwig-ii-king-of-hungary-bohemia-and-croatia-b-1506-r?>. También, HERÄUS, Carl Gustav, *Bildnisse der regierenden Fürsten und berühmter Männer vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhunderte in einer Folge von Schaumünzen*, Wien, J. G. Heubner, 1828, vol. 1, p. 39, vol. 2, lám. XXVIII.

La semejanza a su vez sirve de punto de encuentro entre familiares nunca vistos o antepasados, como demuestra el comentario de Leonor frente a las efigies borgoñonas⁶⁸, a la vez que el parecido refuerza la pertenencia dinástica a ojos de un tercero.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMAND, Alfred, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. Tome II, III*, Paris, E. Plon, 1883-1887; disponible: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=dc.relation%20all%20%22cb30028265v%22&rk=21459;2>
- BÁRÁNY, Attila, "Queen Maria, the Cult of Louis II and Hungary in the Low Countries" en *Történetek a mélyföldrol. Magyarország és Németalföld kapcsolata a kora újkorban*, Debrecen, Printart-Press, 2014, pp. 362-397.
- BEER, Rudolf, "Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivo General zu Simancas", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XII (1891), pp. XCI-CCIV; disponible: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1891/0491/thumbs>
- BORN, Annick, "The Moeurs et fachons de faire de Turcs. Süleyman and Charles V: Iconographic Discourse, Enhancement of Power and Magnificence, or Two Faces of the Same Coin?" en HERBERT KARNER, Ingrid Ciulisová y GARCÍA GARCÍA, Bernardo (eds), *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400-1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism*, Lovaina, KU Leuven, 2014, pp. 283-302.
- CANO CUESTA, Marina, *Catálogo de medallas españolas*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.
- CHECA CREMADES, Fernando, "El retrato español", *Revista de libros*, 97 (2005), pp. 27-31; disponible: https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=2915
- CHECA CREMADES, Fernando, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992.
- CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Inventarios de Carlos V y la Familia Imperial, Tomo III*, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2010.
- CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Inventarios de Felipe II*, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2018.
- DE GROOT, Wim, *The Seventh Window: The King's Window Donated by Philip II and Mary Tudor to Sint Janskerk in Gouda (1557)*, Amsterdam, Uitgeverij Verloren, 2005.
- EICHERBERGER, Dagmar y BEAVEN, Lisa, "Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria", *The Art Bulletin*, 77, 2 (1995), pp. 227-228; disponible: <https://www.jstor.org/stable/3046099?seq=1>
- ESTELLA MARCOS, Margarita, "El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura", en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y REDONDO CANTERA, María José (eds), *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 2000, pp. 283-322.

68 Véase nota 9.

- FALOMIR FAUS, Miguel, "De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II", en *D. Maria de Portugal Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo: as relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade / Instituto de Cultura Portuguesa, 1999, pp. 125-140; disponible: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6261.pdf>
- FORTINI BROWN, Patricia, *Arte y vida en la Venecia del Renacimiento*, Madrid. Akal, 2008.
- GACHARD, Louis Prosper, *Rapport à Monsieur le ministre de l'intérieur: sur différentes séries de documents concernant l'histoire de la Belgique, qui sont conservées dans les archives de l'ancienne chambre des comptes de Flandre, à Lille, Bruxelles*, M. Hayez, 1841; disponible: <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:000781202>
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo Segundo. Escultores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1941.
- GORTER-VAN ROYEN, Laetitia, *Maria van Hongarije regentes der Nederlanden. Een politieke analyse op basis van haar regentschapsordonnanties en haar correspondentie met Karel V*, Hilversum, Verloren, 1995.
- GORTER-VAN ROYEN, Laetitia y HOYOIS, Jean-Paul (eds.), *Correspondance de Marie de Hongrie avec Charles Quint et Nicolas de Granvelle. Tome 2: 1533*, Turnhout, Brepols, 2018.
- HERÄUS, Carl Gustav, *Bildnisse der regierenden Fürsten und berühmter Männer vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhunderte in einer Folge von Schaumünzen*, Wien, J. G. Heubner, 1828, 2 vols.; disponible: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11200390_00053.html y https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11200391_00085.html
- JORDAN GSCHWEND, Annemarie, "Antoine Trouvèon, un portraitiste de Leonor d'Autriche récemment découvert", *Revue de l'Art*, (2008), vol. 159, pp. 11-20.
- JUSTE, Théodore, *Les Pays-Bas sous Charles-Quint: Vie de Marie de Hongrie, tirée des papiers d'état. Introduction a l'histoire des Pays-Bas sous Philippe II*, Bruxelles et Leipzig, Muquardt, 1855; disponible: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10273851_00007.html
- 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), p. 33-54 ; disponible: <https://doi.org/10.5944/etfvii.6.2018.22873>
- KUSCHE ZETTELMEYER, Maria, "La influencia de Jakob Seisenegger (1505-1567) en la retratística española del siglo XVI", en BRAVO, Miguel Cabañas (ed.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, Editorial CSIC, 2005, pp. 281-293.
- 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*, London, National Galleries of Scotland-British Museum, 2008, pp. 13-24.
- MANSFIELD, Lisa, "Portraits of Eleanor of Austria: From Invisible to Inimitable French Queen Consort", en BROOMHALL, Susan (ed), *Women and Power at the French Court, 1483-1563*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, pp. 173-205; disponible: <https://10.2307/j.ctv8pzd9w.9>

- MARTÍ Y MONSO, José, *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1901; disponible: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10067959
- MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, *El patronazgo artístico de María de Hungría: estado de la cuestión*, Madrid, Servicio de Publicaciones UAM - Colección Trabajos Fin de Máster, 2015.
- MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, "Retratos de aliados y enemigos en las galerías dinásticas de la Reina María de Hungría", *Eikón Imago*, 9/1 (2020) [FRANCO LLOPIS, Borja (ed.), Guerra y alteridad. Imágenes del enemigo en la cultura visual de la Edad media a la actualidad], pp. 161-181; disponible: <http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/406/pdf>
- MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2020.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Noticias artísticas de protocolos vallisoletanos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 39 (1973), pp. 527-530; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2701558.pdf>
- PINCHART, Alexandre, "Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie (1558)", *Revue Universelle des Arts*, 3 (1856), pp. 127-146; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5415542v/f136.item>
- PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena, "Adenda a la correspondencia artística entre el cardenal Granvela y el Duque de Villahermosa (1560-1574)", *BSAA arte*, 82 (2016), pp. 33-50; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5866515.pdf>
- PLON, Eugène, *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche: Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leon sculpteur de Philippe II*, Paris, Plon, Nourrit & Co., 1887; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9691485j.r=Leone%20Leoni%20Sculpteur%20de%20Charles%20Quint?rk=21459;2>
- PORTELA SANDOVAL, Francisco, *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1977.
- REDONDO CANTERA, María José, "Formación y gusto de la colección de la Emperatriz Isabel de Portugal", en RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (coord.), *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999.
- REDONDO CANTERA, María José, "La contribución de Isabel de Portugal al coleccionismo de pintura imperial" en VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena; ARROYO ESTEBAN, Santiago y CHECA CREMADES, Fernando (coords), *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austria en el siglo XVI*, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2013. pp. 121-145.
- REDONDO CANTERA, María José, "Linajes, afectos y majestad en la construcción de la imagen de la Emperatriz Isabel de Portugal", *Congreso Internacional Imagen y apariencia Murcia, 19-21 de noviembre, (2008)*; disponible: <http://congresos.um.es/imagenyapariciencia/11-08/paper/viewFile/1111/1081>
- RODRÍGUEZ MARCO, Isabel María, "Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato", *Espacio Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 6, (2018), pp. 331-

- 348; disponible: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/20598>
- RUBIO MORAGA, Ángel Luis, "La Propaganda Carolina. Arte, Literatura y Espectáculos al servicio del Emperador Carlos V", *Historia y Comunicación Social*, 11, (2006), pp. 115-126; disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0606110115A>
- SCAILLIÉREZ, Cécile, *François I^{er} et ses artistes dans les collections du Louvre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.
- SCHER, Stephen K (ed.), *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, New York, Harry N. Abrams / The Frick Collection, 1994.
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005; disponible: <http://roderic.uv.es/handle/10550/38530>
- TORRE FAZIO, Julia de la, *El retrato en la miniatura española bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.
- VAN DEN BOOGERT, Bob, KERKHOFF, Jaqueline, KOLDEWEIJ, A, *Maria van Hongarije: koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*, Utrecht, Waanders; Rijksmuseum Het Catharijneconvent; Noordbrabants Museum, 1993.
- WEISS, CH., *Papiers d'État du cardinal de Granvelle: d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon. Tome 4*, Paris. Imprimerie Royale, 1843; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6231075j?rk=171674;4>
- WILSON-CHEVALIER, Kathleen, "Art patronage and women (including Habsburg) in the orbit of King Francis I", *Renaissance Studies*, 16/4 (2002), pp. 474-524.

La Cantiga 105 de Santa María: una historia de agresión física y sexual a una mujer con riesgo de muerte

The Cantiga 105 of Holy Mary: A story of physical and sexual assault to a woman at risk of death

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: 2/09/2020. Aceptado: 16/10/2020

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 413-428

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.14>

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



Resumen: La Cantiga 105 de Santa María narra la historia de una joven de Arrás (Francia) que juró mantener su virginidad. Casada en contra de sus deseos, no mantuvo relaciones sexuales ni el día de la boda ni durante un año después. Por ello el marido la agredió causándola una grave herida genital con un cuchillo. Se analizan los hechos desde el punto de vista médico.

Palabras clave: Cantigas de Santa María; Alfonso X; virginidad; violencia contra las mujeres; Edad Media; fuego salvaje.

Abstract: The Cantiga 105 de Santa María tells the story of a young woman from Arras (France) who swore to keep her virginity. Married against her wishes, she did not have sex on the wedding day or for a year afterward. For this reason, the husband attacked her causing a serious genital wound with a knife. The Cantiga's interest lies in reporting violence against women within marriage. Facts are analyzed from a medical point of view.

Keywords: Canticles of Holy Mary; Alfonso X; virginity; violence against women; Middle Ages; wild fire.

1. INTRODUCCIÓN

Las Cantigas de Santa María (*Cantares en loor de Santa María*) conforman un cancionero marial que fue coordinado por Alfonso X, redactado en verso y acompañado de excelentes miniaturas y de partituras musicales. El trabajo,

en definitiva, buscaba la “alabanza y honor de Santa María”¹. Se estima que su realización debió producirse entre los años 1257 y 1283² y son uno de los testimonios medievales más importantes del siglo XIII, particularmente en España³; un “tesoro musical y pictórico” según Solalinde⁴. Además, manifiestan la devoción a Santa María y la gratitud de las gentes por sus actuaciones milagrosas pues, según creían, intervenía solucionando las desdichas humanas⁵.

La Cantiga 105 es diferente a otras por dos razones. En primer lugar por su lamentable desenlace y en segundo lugar porque comunica una agresión contra una mujer en el seno del matrimonio. El relato procede de *Les Miracles de la Sainte Vierge* de Gautier de Coincy (1177-1236), donde se narra la historia “De la pucèle d’Arras à cui Nostre-Dame s’apparut”. Inmediatamente después de la agresión, la situación se complicó en la villa de Arrás pues la población se vio afectada por el *fuego salvaje*⁶, aunque mediante la intercesión de Santa María la mujer agredida fue curada tanto de sus heridas genitales como del *fuego*, enfermedad conocida como ergotismo que es causada por el micelio de un hongo, ergot o cornezuelo de centeno⁷.

1 LÓPEZ SERRANO, Matilde, *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1980.

2 MONTOYA, Jesús (ed.), *Cantigas*, Madrid, Cátedra, 2016, pp. 33-36.

3 METTMANN, Walter (ed.), *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 1988, vol. I, pp. 7-49. Con anterioridad publicadas en cuatro volúmenes de 1959 a 1972 por Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. En 1981 fueron reeditadas en Vigo por Edicións Xerais de Galicia en dos tomos. Además, HOPPIN, Richard Halowell, *La música medieval*, Madrid, Akal, 2000, pp. 334-340. También, POLO PUJADAS, Magda, *Historia de la música*, Santander, Editorial Universidad Cantabria, 2010, pp. 40-41.

4 SOLALINDE, Antonio G., *Antología de Alfonso X El Sabio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 23.

5 MONTOYA, Jesús (ed.), *Cantigas...*, pp. 39-44. y FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 1985, pp. LX-LXIII.

6 El fuego salvaje o ardiente se refiere concretamente a un ardor abrasador en el cuerpo, conocido también como *ignis sacer* o *fuego sagrado*, *mortifer ardor*, o *mal de los ardientes*, en MARTÍN ANSÓN, María Luisa, “El fuego de San Marcial y el fuego de San Antón en el contexto del arte medieval”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22 (2010), pp. 9-26. Sobre esta enfermedad y otras que asolaban las poblaciones medievales, ver ARQUIOLA, Elvira, “Las enfermedades en la Europa Medieval (y II)”, en ALBARRACÍN TEULÓN, Agustín (coord.), *Historia de la enfermedad*, Madrid, Saned, 1987, pp. 172-181.

7 Era originada por la ingesta de harinas contaminadas con el micelio de un hongo “*claviceps purpurea*” (cornezuelo de centeno), cuyo crecimiento en determinados cereales como el centeno, estaba favorecido por la humedad. El cuadro clínico se caracterizaba por presentar dolor en diversas partes del cuerpo, en extremidades y partes acras, manos y pies, con sensación de ardor y fuego, y posterior gangrena. Las personas fallecían con terribles sufrimientos, o quedaban con una morbilidad incapacitante. También presentaban náuseas y vómitos, cuadros convulsivos y alucinatorios. Ver SURÓS FORNS, Juan, “Intoxicaciones, enfermedades profesionales y por agentes físicos”, en PEDRO PONS, Agustín, FARRERAS VALENTÍN, Pe-

En el presente trabajo se analizan el texto y las miniaturas de la Cantiga 105 desde el punto de vista médico y se formulan diversas preguntas sobre su trasfondo y significado.

2. MATERIAL Y MÉTODO

Se utilizan las ediciones de Walter Mettmann⁸ como guía y referencia para estudiar el texto íntegro de la cantiga 105 y la de José Filgueira Valverde, que aporta su traducción al castellano con abundantes notas⁹, entre ellas la fuente y procedencia del milagro en referencia a Gautier de Coincy.

La cantiga relata cómo Santa María sanó a la mujer a quien había herido su marido porque no podía poseerla a su gusto. (“Como Santa María guareceu a mollér que chagara séu marido porque a non podía aver a sa guisa”). Un día Santa María se apareció a una niña en un huerto de Arrás y le comunicó que más adelante la visitaría junto con el niño Jesús. Pero para que la visión se produjera debería guardar su virginidad y apartarse de toda maldad (“esto será se ta virgiidade quiseses toda la vida guardar”) (Fig. 1).

Pero sin su consentimiento los padres la desposaron con un rico de Auvernia. Después del banquete de los desposorios, los novios fueron encerrados para que estuvieran juntos (“por averen seu solaz”). La presencia de la Virgen impidió que se consumaran las relaciones sexuales (Fig. 2) por lo que la joven no tuvo que llevar velo de casada (“por que pois non houv ´ a trager enfaz”). Al cabo de un año el marido, mediante engaño, la hirió con un cuchillo en “tal lugar, que vergonna me faz”. Fue tal el desaguisado que “no

dro, SURÓS FORNS, Juan, SURYNYANCH, Ramón y FOUCHTMAN, Raimundo, *Tratado de patología y clínica médicas. Tomo VI: Enfermedades infecciosas, intoxicaciones, enfermedades profesionales y por agentes físicos, enfermedades alérgicas*, Barcelona, Salvat Editorial, 1968, p. 1175. Esta enfermedad es causada por la presencia de alcaloides ergóticos en el cornezuelo de centeno, como ergotamina, ergobasina y derivados del ácido lisérgico. Estos alcaloides actúan sobre la musculatura lisa del útero pudiendo producir contracciones uterinas con riesgo de aborto o aceleración del parto, y sobre los vasos periféricos dando lugar a una vasoconstricción, lo que explica la necrosis y gangrena. Los cuadros alucinatorios son debidos a los derivados del ácido lisérgico. En la obstetricia actual se utiliza un derivado semisintético del cornezuelo de centeno –maleato de metilergometrina– para favorecer el alumbramiento dirigido (expulsión placentaria) y para la prevención y tratamiento de la hemorragia post aborto o postparto. Ver MEANA, Javier y GARCÍA-SEVILLA, Jesús, “Fármacos que modifican la actividad simpática” en FLÓREZ, Jesús; ARMIJO, José Antonio y MEDIAVILLA, África (dirs.), *Farmacología humana*, Barcelona, Masson, 2003 (4ª ed.), pp. 281-285.

8 METTMANN, Walter (ed.), *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa María...*, pp. 20-24. También en el siguiente enlace <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/105>

9 FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas...*, pp. LII y LIII y 181-183.

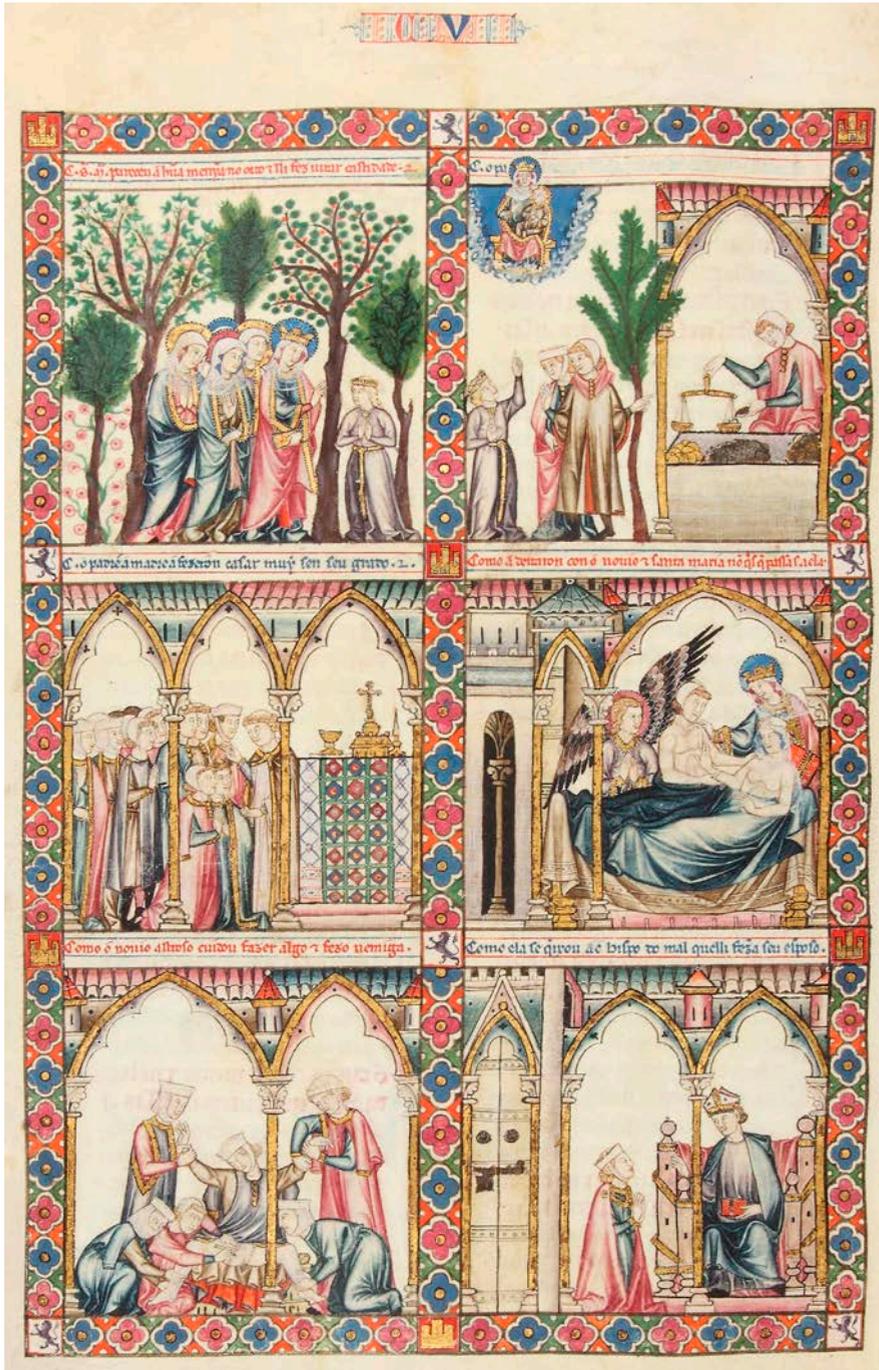


Fig. 1. Cantiga 105. Códice T-I-1. Patrimonio Nacional



Fig. 2. Cantiga 105, detalle. Códice T-I-1. Patrimonio Nacional

puede uno por nada hablar de ello"¹⁰, pues los físicos de Pisa no pudieron cerrar la llaga (Fig. 3). Ella se quejó al obispo que para no enfrentarla a su marido la impulsó a volver con él.

Después de estos hechos, todos los habitantes de la villa de Arrás padecieron el *fuego salvaje* y pensaron que era un castigo divino por el daño que el marido había causado a su esposa, quien también sufrió la enfermedad. Introducida la mujer en la iglesia quedó adormilada. Al despertar se quejó a Santa María, pues no solo no la había protegido de su marido sino que también había enfermado ("diste-me fogo que tan mal queimava e queima, que o corpo me desfaz"). Poco después Santa María se apareció a la mujer comunicándole su próxima curación y la anunció que sanarían quienes recibieran un beso suyo.

El texto va acompañado de miniaturas en el ejemplar rico de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial: códice T-I-1. Para el análisis del texto y de las miniaturas se han considerado tres escenarios concretos en la Cantiga 105: a) la aparición de Santa María en el huerto a la doncella de Arras y la

10 FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas...*, p. 182.

promesa de virginidad; b) la boda y posterior defensa de la virginidad con ausencia de relaciones sexuales; y c) la agresión del marido hacia su esposa. Se describen estos hechos, así como los detalles de las miniaturas, y se interpretan desde el ámbito médico.

3. ANÁLISIS DE LOS HECHOS

Antes de iniciar este apartado es preciso señalar que en muchas ocasiones las narraciones de las cantigas, basándose en antiguos relatos, corresponden a una construcción ideológica al servicio de una doctrina con un claro fin de ejemplaridad, como expone José Filgueira¹¹. La historia de esta Cantiga fue descrita previamente por Gautier de Coincy¹². Existe cierta similitud entre el argumento de este autor y el expuesto en la cantiga. En ambos textos Santa María se aparece en un huerto a una niña de Arrás que se compromete a guardar y defender su virginidad (Fig. 1). La castidad fue ensalzada en la Edad Media por los escritores monásticos que, influidos por los padres de la Iglesia, pensaban que era el camino más virtuoso que una mujer podía elegir, pues las vírgenes eran consideradas parte esencial de la humanidad ya que eran consagradas a Cristo¹³. El matrimonio era “una elección de segundo orden”¹⁴ pero útil, pues contribuía a la *sedatio concupiscentiae* y era necesario para la procreación –*procreatio prolis*¹⁵–, pues el objetivo básico y principal del matrimonio era el nacimiento de hijos legítimos y la reproducción social de las familias¹⁶. Como expone Carmen Carlé¹⁷, en tres palabras se resumía la vida futura de una mujer: casada, monja o beata. Otros autores como Georges Duby¹⁸ también manifiestan un criterio semejante.

11 FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas...*, p. XLIV.

12 “De la pucèle d’Arras, á qui Nostre Dame s’aparut”; COINCY, Gautier, *Les miracles de la Sainte Vierge, publiè par M. l’abbè Pouquet*, Paris, Parmentier et Didron, 1857, pp. 257-274.

13 LABARGE, Margaret Wade, *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1988, pp. 50-53.

14 LABARGE, Margaret Wade, *La mujer en la Edad Media...*, p. 51.

15 MORAL DE CALATRAVA, Paloma, “La ‘mujer cerrada’: la impotencia femenina en la Edad Media y el peritaje médico-legal de las parteras”, *Dynamis*, 33/2 (2013), pp. 461-483. También en BELLIDO, Juan Félix, *La condición femenina en la Edad Media*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 2010, p. 20.

16 RODRÍGUEZ, Ana, *La estirpe de Leonor de Aquitania. Mujeres y poder en los siglos XII y XIII*, Barcelona, Crítica, 2014, pp. 40-41.

17 CARLÉ, María del Carmen, *La sociedad hispano medieval. III. Grupos periféricos: las mujeres y los pobres*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2000, p. 25.

18 DUBY, Georges, *Leonor de Aquitania y María Magdalena*, Madrid, Alianza, 1998, p. 55: “Para evitar que la mujer haga el mal, se precisa, ...casarla o hacerla esposa de Cristo, encerrada en un convento”. Pero otros autores en la Edad Media, como Chaucer, disientan de la virginidad. En el prólogo de la comadre de Bath, escribe, “si no se sembrase semilla, ¿de dónde vendría la



Fig. 3. Cantiga 105, detalle. Códice T-I-1. Patrimonio Nacional

La joven de la cantiga rechaza la propuesta de matrimonio que desean sus padres, pero aun así se celebra la boda. La mujer en la Edad Media se encontraba “en una sociedad masculina, gobernada por una teología masculina y con una moral hecha por hombres para hombres”¹⁹. Según Leah Otis-Cour²⁰ la tradición germánica consideraba dos etapas en el matrimonio: la entrega de la mujer por su familia al marido y posteriormente la confirmación de este acuerdo, mediante la *cópula carnalis*.²¹ Así, aunque los novios fueron encerrados para que tuvieran relaciones sexuales, se observa en la figura 2 que estando la pareja en el lecho Santa María se sitúa entre ellos y consigue que la doncella mantenga su virginidad. La mujer rechaza con su mano izquierda cualquier acercamiento del esposo, que tiene los ojos cerrados pues

virginidad?”; en CHAUCER, Geoffrey, *Cuentos de Canterbury*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 201.

19 LABARGE, Margaret Wade, *La mujer en la Edad Media...*, p.13.

20 OTIS-COUR, Leah, *Historia de la pareja en la Edad Media: placer y amor*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2000, pp. 104-105.

21 MORAL DE CALATRAVA, Paloma, “La ‘mujer cerrada’...”, p. 462.

la Virgen parece adormecerlo con su mano derecha posada en su hombro. La figura 2 expresa la defensa de la virginidad. El texto de la cantiga ensalza por encima de todo el deseo de la doncella de mantener su virginidad y de hecho el matrimonio no mantuvo relaciones sexuales durante un año. Por ello el irritado²² marido hirió a su esposa en la vulva. Este hecho representa una importante diferencia con la edición sobre *Les miracles de la Sainte Vierge* de Guatier de Coincy, pues en los párrafos sobre el milagro de la doncella de Arrás apenas se comenta este hecho, tal vez por pudor religioso o literario.²³

En la figura 3 se observa cómo la joven se encuentra sentada y retenida por cuatro mujeres. Dos de ellas de pie que fijando sus ojos en la cara de la doncella se encargan de sujetar sus brazos, mientras que las que están arrodilladas hacen lo mismo con las piernas. Esta figura es demostrativa pues cada mujer colaboradora utiliza ambas manos para retener y bloquear las extremidades de la joven. Además las que están arrodilladas mantienen las extremidades inferiores de la joven en abducción, es decir, separando las articulaciones coxo-femorales y manteniendo así mismo las piernas flexionadas. Dada la postura sedente la mujer prácticamente está en una *posición ginecológica*²⁴ que permite visualizar los genitales externos desde el monte de Venus hasta el ano, aunque la vulva y sus partes anatómicas (labios mayores y menores o ninfas), no aparecen bien definidas.

Esta miniatura sugiere algunas preguntas y reflexiones. En primer lugar existe una disyunción con el texto de la cantiga que no menciona que hubiese cuatro mujeres en colaboración con el marido. En segundo lugar, si bien la miniatura pudiera parecer a primera vista que escenifica un acto quirúrgico, más bien representa al marido realizando una acción vergonzosa²⁵. El texto no menciona que hubiera una intervención quirúrgica y puede inferirse que los autores de la miniatura habrían considerado que para ceñirse a la historia debían incluir a cuatro personas colaboradoras, pues solo así podrían

22 FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas...*, p. 183.

23 COINCY, Gautier, *Les miracles...*, pp. 257-274. Relata como el manuscrito de la Biblioteca Nacional consta de cuatro miniaturas referentes a esta historia, pero no representan la agresión. En los comentarios de la edición de 1857 se añade, "*ceci explique certaines circonstances du fait que nous avons dû passer sous silence ; les détails... ne seraient plus acceptables aujourd'hui ; nous avons donc dû les supprimer*".

24 En ginecología para la exploración de genitales externos se requiere que la paciente esté en la mesa de exploración con las extremidades inferiores separadas (abducción), y las piernas flexionadas, apoyando los talones en unos estribos, denominando a esta postura posición ginecológica. Es la más conveniente para la exploración de vulva, vagina y cérvix uterino.

25 MONTERO, Ana Isabel, "Visions of the Lewd: The Latent Presence of the *Cantigas de escarnio* in the Miniatures of the *Cantigas de Santa Maria*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 45/1 (2011), p. 120.

sujetar a la doncella. En tercer lugar, Belle Tuten²⁶ sugiere una similitud del instrumento que tiene el marido en su mano derecha con algunos modelos de escalpelos que pueden observarse en las obras quirúrgicas de Abulcasis cuyos textos eran conocidos en la Península Ibérica y tal vez pudieron servir de consulta a los autores de la miniatura²⁷. Por último se ha considerado que la figura 3 puede admitir una determinada simbología, pues el cuchillo logra lo que el marido no pudo conseguir: romper la virginidad de su esposa.²⁸ En otras palabras se representaría una violación.

Siguiendo el texto e interpretándolo desde el punto de vista médico como si el acontecimiento relatado hubiera ocurrido, la herida vulvar debió de ser severa ya que estuvo a punto de matar a la joven²⁹. Torres Falcón ha clasificado la violencia física en levisima, leve, moderada y grave, siendo esta última la que cursa con riesgo de muerte y con lesión permanente³⁰. La violencia que se narra en la cantiga corresponde al último tipo, pues la mujer no podía levantarse de su lecho.

Tres razones pueden explicar la gravedad que pudo entrañar la situación si la tomamos como ocurrida. La primera, por la violencia ejercida y el

26 TUTEN, Belle S., "Power and trauma in the 'Maid of Arras', Cantigas de Santa Maria 105", en TURNER, Wendy. J. y LEE, Christina, (eds.), *Trauma in medieval society*, Leiden / Boston, Brill, 2018, pp. 105-121. El instrumento representado en la Cantiga parece tener mango recto y hoja triangular, semejante a algunos de Abulcasis.

27 Abulcasis o Albucasis representa el máximo prestigio de la escuela médica cordobesa (s. X-XI) siendo sus obras traducidas al latín en Toledo por Gerardo de Cremona entre otros autores. Su obra, *Kitab al-Tasrif*, es un compendio de treinta libros, estando los dos últimos dedicados a la cirugía con dibujos de los instrumentos quirúrgicos; USANDIZAGA, Manuel, "Árabes españoles", en USANDIZAGA, Manuel, *Historia de la Obstetricia y de la Ginecología en España*, Santander, Aldus, 1944, pp. 23-24. También, LAÍN ENTRALGO, Pedro, "Helenidad, monoteísmo y sociedad señorial (Edad Media): medicina árabe", en LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Historia de la Medicina*, Barcelona, Salvat Editores, 1985, pp. 160 y 176. Para LAÍN los escritos quirúrgicos de Abulcasis son metódicos y sistemáticos y tuvieron predicamento hasta el siglo XVIII encontrándose en ellos diverso instrumental como pinzas, bisturís, trépanos, lancetas y otros. También, TUTEN, Belle S., "Power and trauma...", pp. 115-117. En relación a los instrumentos quirúrgicos de Abulcasis ver: *ALBUCASIM, sive potius, Alsharavii de metodo medendi libri tres, ex arabico sermone in latinum a Gerardo Carmonensi conversi porrò in hoc opere ea praecipuè tractantur quae ad chirurgiam spectant accedit delineatio instrumentorum chirurgicorum*, Bibliothèque National de France; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10532633h/f35.image.r=7127>

28 McCORMICK, Anne Catherine, *Revealing tales: sex, violence, and gender in the Marian miracle collections of Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo, and Alfonso X el Sabio*, Berkeley, University of California, 1996, Thesis Ph. D. Citada por TUTEN, Belle S., "Power and trauma...", p. 114.

29 "Por ello tan gran daño le hizo que estuvo a punto de matarla", traducción de FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas...*, p. 182.

30 TORRES FALCÓN, Marta, "Familia", en SANMARTÍN, José (coord.), *El laberinto de la violencia: causas, tipos y efectos*, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 77-87.

forcejeo que debió existir lo que facilitaría heridas profundas o extensas y de dirección descontrolada; la segunda que con mucha probabilidad aquel hombre debió ocasionar un importante destrozo tisular ya que era desconocedor de la anatomía pues en ningún lugar del texto se le relaciona con la medicina o cirugía ni se dice que tuviera estos conocimientos. Así se dice en el texto “ca tanto foi sen guisa”; es decir, causó un verdadero desaguisado que ni siquiera los médicos pudieron curar. La joven fue llevada a la iglesia con mal estado general, lo que puede explicarse por la hemorragia y por el intenso dolor postraumático. Aquella pudo ser importante ya que la irrigación sanguínea de la vulva es muy abundante³¹. Además de la hemorragia, no debe olvidarse el riesgo infeccioso pues se desconocen las características y las condiciones higiénicas del cuchillo. Y en tercer lugar, la agresión sexual como acción de ultraje y dominio tendría una severa y dolorosa repercusión emocional.

Como expone Carmen Carlé³², la violencia física se empleaba para “imponer la autoridad marital reconocida por la ley”. La mujer, como manifiesta Arias Bautista, se situaba en el peldaño más bajo de todas las categorías³³. La citada autora considera que en la Edad Media, la violencia ordinaria afectaba tanto a hombres como a mujeres, pero la violencia contra las mujeres era distinta, “pues se ejercía como consecuencia de la ideología que justificaba una punición o corrección de esta por los varones a quienes estuvieran sujetas”³⁴.

La doncella se quejó al obispo que la impulsó a volver con su marido. Siglos más tarde Fray Luis de León, en *La perfecta casada*, dirá “que por áspero que sea el marido, es necesario que la mujer le soporte”³⁵.

El rechazo a tener relaciones sexuales por parte de la doncella de Arras se debió a su deseo, pues había prometido mantener la virginidad; pero surgen algunas preguntas sobre el trasfondo de esta historia cuyas posibles respuestas no aminoran ni un ápice la gravedad de los hechos.

Como primera pregunta, ¿pudo tener la joven alguna anomalía o patología vulvo-vaginal que pudiese impedir o dificultar las relaciones sexuales y por ello se intentó realizar una cirugía del himen? La patología vulvo vagi-

31 GARCÍA-PORRERO, Juan Antonio y HURLÉ, Juan Mario, “Aparato circulatorio”, en GARCÍA-PORRERO, Juan Antonio y HURLÉ, Juan Mario, *Anatomía humana*, Madrid, McGraw-Hill Interamericana de España, 2005, pp. 71 y 686. La vulva está irrigada por las arterias pudendas externas, ramas de las arterias femorales y por las arterias pudendas internas, ramas de las arterias ilíacas internas o hipogástricas.

32 CARLÉ, María del Carmen, *La sociedad hispano medieval...*, p. 34.

33 ARIAS BAUTISTA, María Teresa, *Violencias y mujeres en la Edad Media castellana*, Madrid, Castillum, 2007, p. 535.

34 ARIAS BAUTISTA, María Teresa, *Violencias y mujeres...*, p. 382.

35 LEÓN, Fray Luis de, *La perfecta casada*, Barcelona, Hyma, 1953, p. 86.

nal³⁶ que puede impedir o dificultar una relación sexual, o que se asocian con un dolor intenso (dispareunia), durante el coito³⁷ incluye: a) anomalías de la membrana himeneal (himen imperforado, anomalías de forma o consistencia); b) anomalías de la vulva (labios mayores o menores); y c) anomalías de la vagina (ausencia de vagina o presencia de tabiques vaginales). Si hipotéticamente la doncella de Arras hubiera padecido alguna de estas patologías y por ello hubiese necesitado algún tipo de tratamiento quien debiera haber actuado hubiera sido una partera o un cirujano, pero no el marido. Como plantea Tuten tampoco se debe descartar la posibilidad de una impotencia del marido³⁸, pues no tuvo relaciones sexuales durante un año.

En segundo lugar, para el redactor de la cantiga y el iluminador ¿fue una agresión del marido por no tener relaciones sexuales? Para poder dar respuesta a esta pregunta se analiza la información que aporta la cantiga: el título de la cantiga expresa la intención del marido y en la cantiga se califica la acción del marido como maldad y crueldad. Por otra parte, si la mujer hubiese tenido alguna anomalía vulvo-vaginal para poder tener relaciones sexuales –situación denominada *mujer cerrada* (*clausio matricis*), condición ya referida en la IV Partida, título VIII, Ley I y II de Alfonso X³⁹– la inspección, valoración y la eventual solución quirúrgica hubieran estado a cargo de una partera y no de su marido. Paloma Moral realiza una exhaustiva investigación sobre estas anomalías y sobre las parteras, que precisamente eran las encargadas de la valoración de las posibles causas de la *clausio matricis* y de

36 IGLESIAS, Enrique, "Malformaciones del aparato genital", en USADIZAGA BEGUIRISTAIN, José Antonio y FUENTE PEREZ, Pedro de la, *Obstetricia y Ginecología*, Madrid, Marbán, 2011, pp. 922-931.

37 USADIZAGA, José Antonio, "Sexualidad", en USADIZAGA BEGUIRISTAIN, José Antonio y FUENTE PEREZ, Pedro de la, *Obstetricia y Ginecología*, Madrid, Marbán, 2011, pp. 1316-1324.

38 TUTEN, Belle S., "Power and trauma...", p. 115.

39 El Título VIII de la IV Partida trata "De los varones que non pueden convenir con las mugeres, nin ellas con ellos por algunos embargos que tienen en si mesmos". La ley I de éste Título aclara "Qué cosa es aquella que embarga al home de non poder yacer con las mugeres, et cuántas maneras son deste non poder" y señala que son dos maneras: "la una es que aviene por desfallecimiento de natura, asi como el que es tan de fria natura que non se puede esforzar para yacer con las mugeres, o quando la muger ha su natura tan cerrada que non puede el varon yacer con ella". La II ley aclara "Cómo et cuándo se embarga el casamiento por este non poder" y vuelve a argumentar como en el apartado anterior: "Impotencia en latin tanto quiere decir en romance como non poder": la impotencia "que dura por siempre" "es la que aviene en los homes que son frios de natura, et en las mugeres que son tan estrechas que por maestrias que les fagan sin peligro grande dellas, nin por uso de sus maridos que se trabajan por yacer con ellas, non pueden convenir con ellas carnalmente"; *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. Tomo III, Madrid, Imprenta Real, 1807, p. 43.

su posible tratamiento⁴⁰. En este sentido, Abulcasis se manifiesta en estos casos a favor de las mujeres como “las ejecutoras de la cirugía”⁴¹. No obstante, también era una intervención asignada a médicos y cirujanos.

Por lo tanto, lo más probable es que el relato se refiera a una agresión física y sexual, hecho que posiblemente fue su verdadero trasfondo. En este sentido algunos autores interpretan que fue una mutilación por venganza de un marido avergonzado⁴², y otros definen la conducta del marido cómo horripilante, vergonzosa e indescriptible⁴³. Además, en otras publicaciones se define a esta cantiga como una “historia increíble de maltrato sexual”⁴⁴. Por último, cabe resaltar que la cantiga informa sobre la violencia contra la mujer en el seno del matrimonio, agresiones que quedaban ocultas en la mayoría de las ocasiones y su demostración, como manifiesta María Teresa Arias⁴⁵, era casi imposible e inimaginable. Los esposos tenían un derecho ilimitado para “educar y domesticar” a sus esposas, como escribe Claudia Opitz⁴⁶, cuyos cuerpos “eran poseíbles”⁴⁷. La violencia en el matrimonio se justificaba

40 MORAL DE CALATRAVA, Paloma, “La ‘mujer cerrada’...”, pp. 466-467. La partera era encargada de las funciones de diagnóstico y tratamiento. Así lo consideraban Muscio, Abulcasis, y Constantino el Africano; pero también estas funciones eran propias de cirujanos y médicos (Canon de Avicena, Guy de Chauliac), entre otros. En este mismo trabajo la autora cita a Muscio, para explicar las causas por las que un hombre no podía “conocer carnalmente a una mujer”. Según este autor clásico, las funciones femeninas eran contacto sexual, concepción, menstruación y estas podían verse impedidas si: “La membrana crecía de forma externa, la mujer no podía desarrollar ninguna de ellas”. El tratamiento sería quirúrgico mediante la incisión de esa membrana; “si esta membrana crecía en medio de la vagina, solo podía menstruar”. El tratamiento quirúrgico incluiría la extirpación de la “excrecencia carnosa”; “si la membrana estaba cerca del cérvix, ni podía menstruar ni concebir,” aunque si podía tener relaciones sexuales.

41 SPINK, Martin S. y LEWIS, Geoffrey L. (eds.), *Abulcasis on surgery and instruments: a definitive edition of the Arabic text with English translation and commentary*, London, The Wellcome Institute of the History of Medicine, 1973, pp. 458-460. Citado por MORAL DE CALATRAVA, Paloma, “La ‘mujer cerrada’...”, p. 467.

42 SUAREZ, José, “Titillations in the Cantigas de Santa Maria”, *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, 9 (1997), p. 67. Citado por TUTEN, Belle S., “Power and trauma...”, p. 114.

43 MONTERO, Ana Isabel, “Visions of the Lewd...”, p. 120. También, TUTEN, Belle S., “Power and trauma...”, p. 114.

44 ROMANÍ, J., SIERRA, X. y CASSON, A., “Análisis de la enfermedad dermatológica en ocho Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio, Parte II: mutilación genital, escrofulodermia, sarna, erisipela y los males del rey Alfonso”, *Actas Dermo-Sifiliográficas*, 107/8 (2016), pp. 661-665.

45 ARIAS BAUTISTA, María Teresa, *Violencias y mujeres...*, pp. 381-382.

46 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. Vol. 2: La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992, p. 334.

47 ARIAS BAUTISTA, María Teresa, *Violencias y mujeres...*, p. 381.

y casi nunca era visible, salvo en determinados casos en “los que no podían cerrarse los ojos”⁴⁸. La acción que recoge el relato de la cantiga pertenece a este tipo. En la dramática situación que comenta la cantiga, la joven solo podía esperar la intercesión de Santa María⁴⁹, pues ciertamente no encontró remedio ni en los médicos ni en la Iglesia. Hechos violentos como los narrados muestran “unas relaciones de poder y la condición de víctimas potenciales de todas las mujeres por la existencia de una sociedad en desigualdad”⁵⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS BAUTISTA, María Teresa, *Violencias y mujeres en la Edad Media castellana*, Madrid, Castellum, 2007.
- ARQUIOLA, Elvira, “Las enfermedades en la Europa Medieval (y II)”, en ALBARRACÍN TEULÓN, Agustín (Coord.), *Historia de la Enfermedad*, Madrid, Saned, 1987, pp. 172-181.
- BELLIDO, Juan Félix, *La condición femenina en la Edad Media*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 2010.
- CARLÉ, María del Carmen, *La sociedad hispano medieval. III. Grupos periféricos: las mujeres y los pobres*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2000.
- CHAUCER, Geoffrey, *Cuentos de Canterbury*, Madrid, Cátedra, 2009.
- COINCY, Gautier, *Les miracles de la Sainte Vierge, publiè par M. l'abbè Pouquet*, Paris, Parmentier et Didron, 1857; disponible: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ172168805
- DUBY, Georges, *Leonor de Aquitania y María Magdalena*, Madrid, Alianza, 1998.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 1985.
- GARCÍA-PORRERO, Juan Antonio y HURLE, Juan Mario, “Aparato circulatorio”, en GARCÍA-PORRERO, Juan Antonio y HURLÉ, Juan Mario, *Anatomía humana*, Madrid, McGraw-Hill Interamericana de España, 2005, pp. 579-723.
- HOPPIN, Richard Halowell, *La música medieval*, Madrid, Akal, 2000.
- IGLESIAS, Enrique, “Malformaciones del aparato genital”, en USANDIZAGA BEGUIRISTAIN, José Antonio y FUENTE PEREZ, Pedro de la, *Obstetricia y Ginecología*, Madrid, Marbán, 2011, pp. 922-931.
- LABARGE, Margaret Wade, *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1988.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, “Helenidad, monoteísmo y sociedad señorial (Edad Media): medicina árabe”, en LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Historia de la Medicina*,

48 ARIAS BAUTISTA, María Teresa, *Violencias y mujeres...*, p. 536.

49 MADERO EGUÍA, Marta, “Injurias y mujeres (Castilla y León, siglos XIII y XIV)”, en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (dir), *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 2: La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992, p. 590.

50 PASCUA SÁNCHEZ, María José de la, “Entre lo público y lo privado: la violencia en la historia de las mujeres”, en *Violencia y género, Actas del “Congreso Interdisciplinar sobre Violencia y Género”, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga los días 29 y 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2000*, Málaga, Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, 2002-2003, p. 38.

- Barcelona, Salvat Editores, 1985, pp. 137-243.
- Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. Tomo III*, Madrid, Imprenta Real, 1807; disponible: <https://archive.org/details/BRes002052>
- LEÓN, Fray Luis, de, *La perfecta casada*, Barcelona, Hymns, 1953.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde, *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1980.
- MADERO EGUÍA, Marta, "Injurias y mujeres (Castilla y León, siglos XIII y XIV)", en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (dir), *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 2: La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 581-591.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa, "El fuego de San Marcial y el fuego de San Antón en el contexto del arte medieval", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22 (2010), pp. 9-26; disponible: <https://revistas.uam.es/anuario/articulo/view/2322/2422>
- McCORMICK, Anne Catherine, *Revealing tales: sex, violence, and gender in the Marian miracle collections of Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo, and Alfonso X el Sabio*, Berkeley, University of California, 1996, Thesis Ph. D.
- MEANA, Javier y GARCÍA-SEVILLA, Jesús, "Fármacos que modifican la actividad simpática" en FLÓREZ, Jesús; ARMIJO, José Antonio; y MEDIAVILLA, África, *Farmacología humana*, Barcelona, Masson, 2003 (4ª ed.), pp. 285-295.
- METTMANN, Walter (ed.), *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 1986-1989, 3 tomos.
- MONTERO, Ana Isabel, "Visions of the Lewd: The Latent Presence of the *Cantigas de escarnio* in the Miniatures of the *Cantigas de Santa Maria*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 45/1 (2011), pp. 107-131.
- MONTOYA, Jesús (ed.), *Cantigas*, Madrid, Cátedra, 2016.
- MORAL DE CALATRAVA, Paloma, "La 'mujer cerrada': la impotencia femenina en la Edad Media y el peritaje médico-legal de las parteras", *Dynamis*, 33/2 (2013), pp. 461-483; disponible: <http://dx.doi.org/10.4321/S0211-95362013000200009>
- 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. Vol. 2: La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 321-400.
- OTIS-COUR, Leah, *Historia de la pareja en la Edad Media: placer y amor*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2000.
- PASCUA SÁNCHEZ, María José de la, "Entre lo público y lo privado: la violencia en la historia de las mujeres", en *Violencia y género, Actas del "Congreso Interdisciplinar sobre Violencia y Género", celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga los días 29 y 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2000*, Málaga, Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, 2002-2003, pp. 37-56.
- POLO PUJADAS, Magda, *Historia de la música*, Santander, Editorial Universidad Cantabria, 2010.
- RODRÍGUEZ, Ana, *La estirpe de Leonor de Aquitania. Mujeres y poder en los siglos XII y XIII*. Barcelona, Crítica, 2014.
- ROMANÍ, J., SIERRA, X. y CASSON, A., "Análisis de la enfermedad dermatológica en 8 Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio. Parte II: mutilación

- genital, escrofuloderma, sarna, erisipela y los males del rey Alfonso", *Actas Dermo-Sifiliográficas*, 107/8 (2016), pp. 661-665; disponible: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0001731016300448>
- SOLALINDE, Antonio G., *Antología de Alfonso X El Sabio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- SPINK, Martin S. y LEWIS, Geoffrey L. (eds.), *Albucasis on surgery and instruments: a definitive edition of the Arabic text with English translation and commentary*, London, The Wellcome Institute of the History of Medicine, 1973.
- SUAREZ, José, "Titillations in the Cantigas de Santa María", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, 9 (1997), pp. 59-70.
- SURÓS FORNS, Juan, "Intoxicaciones, enfermedades profesionales y por agentes físicos", en PEDRO PONS, Agustín, FARRERAS VALENTÍN, Pedro, SURÓS FORNS, Juan, SURYNYANCH, Ramón y FOUCHTMAN, Raimundo, *Tratado de patología y clínica médica, Tomo VI: Enfermedades infecciosas, intoxicaciones, enfermedades profesionales y por agentes físicos, enfermedades alérgicas*, Barcelona, Salvat Editorial, 1968, pp. 1047-1208.
- TORRES FALCÓN, Marta, "Familia", en SANMARTÍN, José (coord.), *El laberinto de la violencia: causas, tipos y efectos*, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 77-87.
- TUTEN, Belle S., "Power and trauma in the 'Maid of Arras', Cantigas de Santa Maria 105" en TURNER, Wendy J. y LEE, Christina, (eds.), *Trauma in medieval society*, Leiden / Boston, Brill, 2018, pp. 105-121.
- USANDIZAGA, José Antonio, "Sexualidad", en USANDIZAGA BEGUIRISTAIN, José Antonio y FUENTE PEREZ, Pedro de la , *Obstetricia y Ginecología*, Madrid, Marbán, 2011, pp. 1316-1324.
- USANDIZAGA, Manuel, "Árabes españoles", en USANDIZAGA, Manuel, *Historia de la Obstetricia y de la Ginecología en España*, Santander, Aldus, 1944, pp. 19-33.



Reseñas

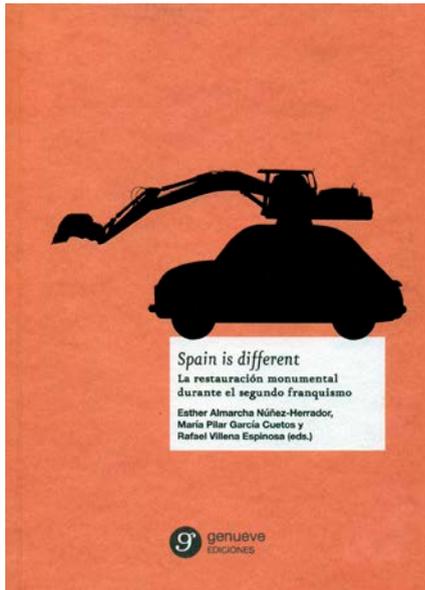
ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther, GARCÍA CUETOS, María Pilar y VILLENA ESPINOSA, Rafael (eds.), *Spain is different: la restauración monumental durante el segundo franquismo*, Cuenca, Genuève Ediciones, 2019.

ISBN: 978-84-120070-6-0

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 431-434

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.15>

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



Con extraordinario acierto, Esther Almarcha Núñez-Herrador, María Pilar García Cuetos y Rafael Villena Espinosa han utilizado el eslogan *Spain is different* para titular un libro centrado en la restauración monumental durante el segundo franquismo. Bajo mi punto de vista, la habilidad en la recuperación de este lema publicitario, que utilizó el Ministerio de Información y Turismo español a partir de 1957 en la promoción del turismo español y que adquirió gran popularidad, resulta doble. Así se comprueba tras una detenida lectura de la monografía, pues como una constante en prácticamente todos sus capítulos, se constata la estrechísima relación que

existió entre la política institucional de restauración monumental y la promoción y expansión turística en los años del desarrollismo. Pero, además, la propia traducción de esta fórmula propagandística resulta plenamente válida para referirse a los criterios de conservación y restauración que se aplicaron en nuestro país en los años sesenta y setenta, criterios que resultaron a menudo diferentes, y en no pocas ocasiones alejados, de los principios aceptados por la comunidad internacional -que por entonces transitaba por el *restauro crítico*-, consagrados en la Carta de Venecia (1964).

El libro es resultado del proyecto de investigación *Restauración monumental y desarrollismo en España, 1959-1975* (ref. HAR2011-23918) del Plan Nacional de I+D+i, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y los fondos FEDER, y dirigido por la profesora María Pilar García Cuetos, de la Universidad de Oviedo, quien ha pilotado también otros proyectos ligados al franquismo. Publicado en la Colección de Ciencias Sociales y Humanidades de Genuève Ediciones, siguiendo el espíritu interuniversitario

de la editorial, el volumen reúne trabajos de profesores procedentes de las Universidades de Castilla-La Mancha, Extremadura, Jaén, La Rioja, Sevilla, Pablo Olavide, Oviedo, Santiago de Compostela y Zaragoza.

Esta obra coral se centra en el periodo que transcurre entre 1958 a 1975, es decir, los denominados años del desarrollismo, una etapa de aperturismo del régimen e integración internacional, alejada de la autarquía de los años precedentes. Coincide por tanto con la franja cronológica que abordó la muestra *Patrimonio monumental de España. Exposición sobre su conservación y revitalización*, que se celebró en el Palacio de Cristal de Madrid en 1975, y a la que se alude repetidamente como referente a lo largo de sus páginas.

El libro se estructura a través de trece capítulos en los que se abordan aspectos diversos ligados a la restauración monumental en estas décadas, como la ideología franquista, la legislación y la promoción turística del patrimonio. A ellos se unen dos bloques más homogéneos dedicados al estudio y análisis de destacados arquitectos y a las restauraciones desarrolladas en varias provincias y en edificios concretos.

La monografía se inicia con un trabajo de Rafael Villena Espinosa que recopila los soportes efímeros que utilizó el franquismo como vehículo visual para transmitir su discurso nacionalista, apoyándose en este caso en el traje regional como símbolo identitario.

La obra prosigue con tres capítulos que estudian a otros tantos arquitectos restauradores de este periodo. Así, Pilar Mogollón Cano-Cortés realiza una aproximación a la figura de José Menéndez-Pidal Álvarez, que trabajó en las provincias de Badajoz, Cádiz y Sevilla, resultando su labor en Mérida de gran trascendencia. Con respeto a la arqueología y al monumento, nutrió sus actuaciones con estudios previos rigurosos y las opiniones de los especialistas. Por su parte, José Manuel Almansa repasa la personalidad y actuaciones de José Antonio Llopis Solbes en las ciudades de Úbeda y Baeza. Coincidiendo con su declaración como conjuntos histórico-artísticos, intervino en su arquitectura religiosa, civil y militar, así como en sus ambientes y entornos urbanos. De la mano de Silvia García Alcázar se destaca al gran artífice de la conservación monumental en la Región de Murcia, Pedro A. San Martín Moro. Con una formación moderna y recogiendo en las memorias de sus proyectos algunos principios de la restauración científica, ejecutó su labor principalmente en Cartagena, Lorca y Murcia, mostrando su interés por la musealización de los yacimientos arqueológicos para acercarlos a la sociedad.

La monografía ofrece otro bloque donde se aborda la restauración monumental en dos zonas del país: La Rioja y Andalucía occidental. Begoña Arrúe Ugarte se centra en el papel que desarrolló la Dirección General de Bellas Artes en los monasterios riojanos de Santa María la Real de Nájera,

San Millán de la Cogolla y Santa María de San Salvador de Cañas. Analiza pormenorizadamente las distintas intervenciones ejecutadas en estos cenobios, evidenciando la ausencia de criterios ligados a la restauración científica o crítica, como lo demuestran diversas reconstrucciones, adiciones, transformaciones o la eliminación de retablos y órganos. María Gracia y María del Valle Gómez de Terreros Guardiola firman de manera conjunta dos capítulos consecutivos sobre la restauración monumental en Andalucía Occidental (Cádiz, Córdoba, Huelva y Sevilla). En el primero constatan que durante los años del desarrollismo las actuaciones aumentaron sustancialmente respecto a la etapa anterior, resultando la provincia de Sevilla la principal protagonista, especialmente en su arquitectura militar y religiosa. En el segundo realizan una interesante reflexión sobre los criterios de intervención que aplicaron los arquitectos restauradores en la Sexta Zona, calificándolos de eclecticismos, con propuestas individualizadas en cada caso, en gran medida ligadas al aprovechamiento turístico.

María Antonia Pardo Fernández profundiza en el marco legislativo que estableció el franquismo en torno a los conjuntos histórico artísticos, a los que prestó gran atención, nuevamente por su interés para la promoción turística. Para ello, la autora recoge las diversas normas legales que se promulgaron en 1956, 1958 y 1964. Tomando como ejemplo la restauración de conjuntos extremeños, especialmente Trujillo, pone de manifiesto que la legislación no impuso unas pautas claras, por lo que los criterios de intervención utilizados resultaron muy vagos, propiciando reconstrucciones y recreaciones ligadas a conceptos como ambientación y armonización, y desplegando un gran sentido escenográfico que nuevamente hay que ligar al impulso del turismo.

Las cuatro siguientes investigaciones se ciñen a la restauración de monumentos específicos. María Pilar García Cuetos analiza pormenorizadamente las intervenciones que desarrolló a lo largo de los años cincuenta y sesenta Alejandro Ferrant en el recinto amurallado de Ibiza que, convertido en signo de identidad de la isla, fue también un reclamo para visitantes. Por su parte, Belén Castro Fernández estudia y contextualiza el traslado y el cambio de ubicación de la iglesia de Santo Estevo de Chouzán (Lugo) con motivo de la construcción de un pantano. La operación fue realizada por Francisco Pons Sorolla, quien sacrificó valores históricos en favor de un criterio estético. Ascensión Hernández Martínez aborda la restauración de la iglesia parroquial de la Magdalena de Zaragoza, lo que sirve a la autora para aplicar la crítica de la autenticidad como método de estudio. La intervención fue acometida por Íñiguez Almech acompañado por Ramiro Moya, destacando en ella la eliminación de elementos barrocos para acentuar el carácter mudéjar del templo, carácter plenamente apprehendido y asimilado por la sociedad zaragozana, aplaudido por la prensa y alabado por otros arquitectos.

tos restauradores. Cierra este bloque Esther Almacha Núñez-Herrador que estudia el devenir del palacio del Infantado de Guadalajara desde que ardió en 1936 como consecuencia de un bombardeo hasta 1972 en que se decidió su dedicación a museo, biblioteca y archivo, lo que obligó a intensificar las labores de reconstrucción y restauración.

De la mano de Jesús Nicolás Torres Camacho el libro se clausura con un clarificador capítulo dedicado a la promoción del patrimonio cultural como un producto de consumo estrechamente ligado al turismo. El autor subraya el papel que desempeñó el Ministerio de Información y Turismo en este periodo a través de varios programas y actuaciones que tuvieron notables impactos urbanísticos, ambientales y monumentales.

Nos encontramos, en suma, ante una obra de gran relevancia para profundizar en el conocimiento de la historia de la conservación y restauración monumental del siglo XX en nuestro país. Utilizando además abundantes fuentes documentales y gráficas, esta publicación viene a cubrir una parte de la gran laguna historiográfica que existía sobre el periodo franquista, certificando la ajustada correspondencia que se estableció durante los años del desarrollismo entre las políticas públicas de restauración del patrimonio monumental y el fomento del turismo.

Pilar ANDUEZA UNANUA
Universidad de La Rioja

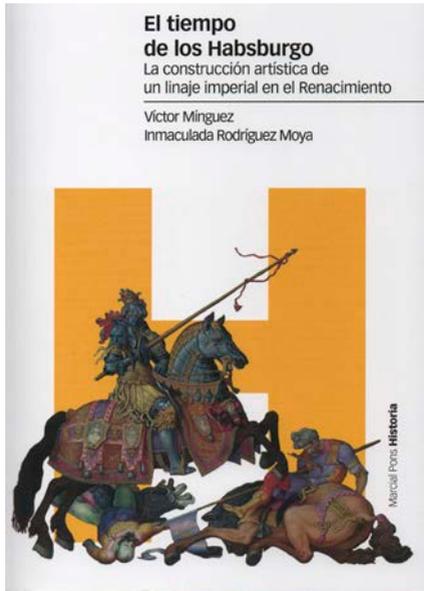
MÍNGUEZ, VÍCTOR Y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (eds.), *El tiempo de los Habsburgo: la construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2020.

ISBN: 978-84-17945-08-4

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 435-438

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.16>

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



Esta nueva publicación de la editorial Marcial Pons constituye una síntesis y análisis de un tema histórico-artístico largamente tratado, la imaginería de los Habsburgo y su intencionalidad política y religiosa. La investigación está vinculada al grupo de investigación Iconografía e Historia del Arte de la Universitat Jaume I.

La obra podría dividirse en dos partes. Los seis primeros capítulos son una síntesis de la literatura clásica sobre los Habsburgo y sus principales proyectos narrativos y artísticos de legitimación dinástica. Conforman un estado de la cuestión sobre el origen y los mitos desde los primeros Habsburgo que

demuestra la madurez intelectual de los autores y un amplio conocimiento sobre el tema. Otros cuatro grandes bloques denominados símbolos, sacralización, gloria póstuma y planeta habsbúrgico engloban análisis de diferentes recursos iconográficos. El primero de ellos trata sobre los árboles genealógicos de la dinastía. Con una larga tradición que quisieron remontar al siglo VII y al primer rey de Jerusalén, los Habsburgo utilizaron este recurso para entroncar con las genealogías míticas griegas, latinas y bíblicas. Siguió siendo útil en época de Carlos II, cuando el rey niño se rodeó de la protección de sus grandes antepasados cercanos: Maximiliano I, Carlos V y Felipe II. En este apartado también se atiende a la heráldica y las enseñas y estandartes de entradas triunfales y festividades, un recurso dominado con maestría por Maximiliano I. Se incluyen igualmente divisas donde se demuestra la voluntad de encarnar una monarquía universal.

Seguidamente, en una nueva sección se discute si esta alegoría era política o religiosa, señalando que en muchas ocasiones los emblemas hacían

referencia a una hegemonía católica, presentando la Jerusalén celeste. La entrega celestial de las insignias de poder comenzó con la coronación imperial de Carlos V por Clemente VII y fue continuada por Felipe II, campeón de la cristiandad y socorro de la Iglesia.

El apartado “gloria póstuma” presenta el último descanso de los reyes y emperadores. Maximiliano monumentalizó la tradición borgoñona de esculturas yacentes, mientras que Carlos V y Felipe II dejarían grandes obras del arte español, cambiando el Rey Prudente el formato de los entierros con las magníficas esculturas orantes de Leone y Pompeo Leoni.

Finalmente, a las exequias se les dedica un último apartado.

El monográfico rastrea los orígenes de la familia, pero la primera gran figura que analiza es la de Maximiliano, ya que crea un panegírico visual sin precedentes, para sí mismo y para su nieto Carlos, sobre el que se apoyarán sus sucesores. Fundamentalmente la obra se centra en los programas iconográficos y discursos legitimarios de Maximiliano I, Carlos V, Felipe II y Fernando I.

Aunque constantemente remite a referencias pasadas y posteriores, llegando hasta Carlos II, el estudio se detiene en el siglo XVI, puesto que es en esta horquilla de tiempo en la que la dinastía alcanza su cénit, como señalan los autores. Cada uno de estos grandes personajes siguió estrategias particulares pero similares, puesto que ante todo la familia intentó fabricar un imperio familiar basado en el linaje y la religión, para justificar y afirmar su política expansiva y hegemónica. Otro motivo por el que los autores deciden centrarse en el siglo del Renacimiento es por las peculiares circunstancias históricas que se vivieron en este momento. Los primeros Habsburgos hispánicos tenían como claros enemigos a Francia y al Imperio turco, como refleja gran parte de su simbología, pero la conquista de Ultramar acorraló al reino enemigo y cambió el discurso y la política internacional.

Los autores, Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, reconocen la deuda contraída con los estudios de Fernando Checa, a quien decidan el libro y mencionan recurrentemente. Parten del término “Renacimiento habsbúrgico”, acuñado por éste para referirse a la relevancia de la Casa de Austria en la configuración del arte de la centuria. Sin embargo, también se cuestionan algunas características del denominado estilo imperio. Más allá de las características volumétricas inspiradas en la escultura clásica que tradicionalmente se han asociado, se observan otras, como la voluntad de representar el verismo de los rostros en los tapices.

En definitiva, el valor de esta novedad editorial reside, no sólo en la labor de recopilación y síntesis de los estudios publicados hasta la fecha, sino que también se atreve a aportar ideas originales que son sujeto de tesis

doctorales en desarrollo. Igualmente, los capítulos dedicados a la imaginería sirven como estado de la cuestión para aquellos interesados en continuar investigando por estos derroteros, puesto que señalan las lagunas de conocimiento que existen todavía y la ausencia de estudios sobre algunas piezas artísticas, como los escudos heráldicos. Su lectura resulta de utilidad, tanto para el que no esté familiarizado con el tema como para el investigador que trate de manera transversal cualquiera de los temas que aborda.

Cruz María MARTÍNEZ MARÍN
Universidad de Cantabria

