

Santander

Estudios de Patrimonio

6 / 2023



Santander

Estudios de Patrimonio

6 / 2023



Santander : estudios de patrimonio. – N. 6 (2023) – 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, publicada por 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 analizados por el software *iThenticate* y 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/index.php/sanespat/about/submissions>

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

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 y Gonzalo Barrón Ruiz de la Cuesta

© Universidad de Cantabria, 2023

Edición subvencionada por los Vicerrectorados de Ordenación Académica y Profesorado, y de Investigación y Política Científica.

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

Alicia Azuela de la Cueva. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Rebeca Carretero Calvo. Universidad de Zaragoza, España

Jesús Criado Mainar. Universidad de Zaragoza, España

Elena De Laurentiis. Società Internazionale di Storia della miniatura, Italia

Concepción Diego Liaño. Universidad de Cantabria, España

Pedro Luis Echeverría Goñi. Universidad del País Vasco, España

Alejandro García Avilés. Universidad de Murcia, España

Nuno Cruz Grancho. ARTIS/ Instituto de História da Arte. Univ. Lisboa, Portugal

Fernando Grilo. Universidade de Lisboa, Portugal

Patxi Guerrero Carot. Archivo Ducal de Medinaceli, España

Fernando Gutiérrez Baños. Universidad de Valladolid, España

Christiane Heine. Universidad de Granada, España

Julien Lugand. Université de Perpignan-Via Domitia, Francia

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

Chistine Seidel. Staatsgalerie Stuttgart, Alemania

Teresa Leonor M. Vale. Universidade de Lisboa, Portugal

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

José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco, España

Revisores de los números 4, 5 y 6 de los años 2021-2023:

ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen

ÁGRED A PINO, Ana M^a

ANGUITA CANTERO, Ricardo

ANGUITA HERRADOR, M^a del Rosario

ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel

ARENAS ORIENT, Carlos

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia

BARRÓN RUIZ DE LA CUESTA, Alberto

BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R.

BOROBIO CRESPO, Enrique

CABIECES IBARRONDO, María Victoria

CAGIGAS ABERASTURI, Ana

CARRETERO CALVO, Rebeca

CERDÀ GARRIGA, Magdalena

CIRICI NARVÁEZ, Juan Ramón

COSTA GARCÍA, José Manuel

CRIADO MAINAR, Jesús Fermín

CUÑAT CISCAR, Virginia

DÍAZ BARRADO, Mario Pedro

DÍAZ GONZÁLEZ, María del Mar

ETCHARRY, Stéphan

FERNÁNDEZ CUESTA, Gaspar

FERRER ALBELDA, Eduardo

FRECHILLA ALONSO, M^a Almudena

GAN QUESADA, Germán

GIL DE ARRIBA, Carmen

GÓMEZ PELLÓN, Eloy

GRANCHO, Nuno Cruz

GUIJARRO GONZÁLEZ, Susana

HEINE, Christiane

HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis

HOYOS ALONSO, Julián

LIÑÁN, Rafael

LOSADA VAREA, Celestina

MACÍAS PRIEGO, Guadaira

MANCEBO ROCA, Juan Agustín
MARTÍNEZ MONTERO, Jorge
MARTÍNEZ RUIPÉREZ, Antonia
MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier
MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel
NÚÑEZ IZQUIERDO, Sara
ODRIOZOLA FEU, Juan Manuel
PALIZA MONDUATE, M^a Teresa
PARRADO DEL OLMO, Jesús M^a
PASCUAL MOLINA, Jesús F.
PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel
PÉREZ MANCILLA, Victoriano
PÉREZ MARTÍN, Sergio
PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel
PÉREZ VARELA, Ana
PESO TARANCO, Carlos del
RIBALAYGUA BATALLA, Cecilia
RIEGO AMÉZAGA, Bernardo
RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo
RODRÍGUEZ MORTELLANO, Itzel
SALMÓN MUÑIZ, Fernando
SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes de
SANTOS APARICIO, Antonio
SERRANO MARTÍN, Eliseo
SIGÜENZA PELARDA, Cristina
VANNUGLI, Antonio
VEGA DE LA ROSA, Carmelo
VELÁZQUEZ HERNÁNDEZ, Aurelio
ZALAMA, Miguel Ángel

Índice / Table of Contents

ARTÍCULOS / ARTICLES	15
BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., <i>Precisiones, rectificaciones y noticias sobre la promoción de los Velasco en tierras de Burgos / Clarifications, rectifications and news about the Velasco family's promotion in the lands of Burgos</i>	17
BESÓ ROS, Adrià, <i>El Alto Horno número 2 de la siderúrgica del Puerto de Sagunto. Valoración patrimonial de un elemento industrial / Blast furnace number 2 of the Puerto de Sagunto steelworks plant. Heritage assessment of an industrial element</i>	91
CRiado MARTÍN, Antonio Javier y CRIADO PORTAL, Antonio José, <i>Empleo litúrgico de líquidos en los ritos de cremación de los pueblos celtiberos durante la Edad del Hierro (siglos V-I a. C.) / Liturgical use of fluids in the cremation rites of Celtiberian peoples during the Iron Age (5th – 1st centuries BC)</i>	125
ESPINO HIDALGO, Blanca del; CARRERA DÍAZ, Gema; DELGADO MÉNDEZ, Aniceto y MOYA MUÑOZ, Jorge, <i>Caracterización de técnicas de construcción en tierra para la arquitectura tradicional en los sistemas de información sobre patrimonio cultural / Characterisation of earth construction techniques for traditional architecture in cultural heritage information systems</i>	151
FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, <i>El entallador Alonso de Portillo (act. 1460-1513) y su taller: nuevas obras en Palencia / The sculptor Alonso de Portillo (act. 1460-1513) and his workshop: new works in Palencia</i>	185
FERNÁNDEZ OLIVERA, Mariana, <i>El legado conservero del barrio Puerto de Mar del Plata y su interés patrimonial desde el análisis simbólico-social / The canning legacy of the Puerto of Mar del Plata neighbourhood and its patrimonial interest from the symbolic-social analysis</i>	215
GRANCHO, Nuno Cruz, <i>Reflexiones sobre dos cruces procesionales conservadas en Casa-Museu Medeiros e Almeida y Museu do Dinheiro: entre el Gótico tardío y el primer Renacimiento / Reflections on two processional crosses preserved in Casa-Museu Medeiros e Almeida and Museu do Dinheiro: between Late Gothic and Early Renaissance</i>	247
LORDUY-OSÉS, Lucas, <i>Vicente Rojo. Obra en común México-España (1964-2019) / Vicente Rojo. Joint work between Mexico and Spain (1964-2019)</i>	267
NAVARRO MORENO, David, <i>Las villas de Cartagena y su caracterización cultural. Una visión de conjunto / The villas of Cartagena and their cultural characterisation. An overview</i>	325

PALIZA MONDUATE, Maite, <i>La promoción de casas de vecindad en Bilbao (1876-1931): la actividad de los contratistas de obras como promotores / The development of tenement houses in Bilbao (1876-1931): The activity of building contractors as developers</i>	361
INFORMES, TRABAJOS, INVESTIGACIONES INICIADAS / REPORTS, WORKS, AND INITIATED RESEARCHES	415
BENCHENNI, Fatima; MEBROUKI, Abdelkader y MONJO-CARRIÓ, Juan, <i>Una propuesta de valores para su consideración en el patrimonio arquitectónico / A proposal of values for consideration in the architectural heritage</i>	417
CAMBRA SÁNCHEZ-GIL, Álvaro, <i>El San Sebastián del Museo de Arte Sacro de Teruel: una escultura inédita de Geörg Stieger (1657-1720) / The Saint Sebastian from the Sacred Art Museum of Teruel: an unprecedented sculpture by Geörg Stieger (1657-1720)</i>	443
CORTÉS PERRUCA, José Luis, <i>Un viaje de ida y vuelta: el retorno a Aragón de un retablo de la Misa de San Gregorio del círculo de Blasco de Grañén / A round trip; the return to Aragon of an altarpiece of St. Gregory's Mass from the circle of Blasco de Grañén</i>	463
CUBILLO MEDINA, Víctor, <i>Juan de Sobiñas, bordador renacentista de Medina del Campo / Juan de Sobiñas, Renaissance embroiderer from Medina del Campo</i>	485
MEDINA GONZÁLEZ, Amaya, <i>Los tocados corniformes en las pinturas de Francisco de Mendieta / The horned female headdresses in Francisco de Mendieta paintings</i>	509
RESEÑAS / REVIEWS	535
AGREDA PINO, Ana María, <i>Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna</i> , Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2022 (Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA)	537
AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo; GARCÍA-TALEGÓN, Jacinta y GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M. (eds.), <i>La piedra en el patrimonio monumental</i> , Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2022 (Cruz María MARTÍNEZ MARÍN)	542
BERNAL CASASOLA, Darío; DÍAZ, José J.; VIJANDE VILA, Eduardo; EXPÓSITO ÁLVAREZ, José Ángel y CANTILLO DUARTE, Juan Jesús (eds.), <i>Arqueología Azul en Trafalgar. De la investigación al turismo sostenible</i> , Cádiz, Editorial Universidad de Cádiz, 2022 (Diego Manuel CALDERÓN PUERTA)	545
GODOLI, Ezio; PETTENELLA, Paola y VALACCHI, Eugenia (eds.), <i>Mazzoni architetto d'interni e designer</i> , Pisa, Edizioni ETS, Quaderni del Cedacot /7, 2023 (Juan Agustín MANCEBO ROCA)	549

- RYDELL, Anders, *Ladrones de libros. El saqueo nazi de las bibliotecas europeas y la lucha por recuperar la herencia literaria*, Madrid, Desperta Ferro Ediciones, 2022 (Adrián MAGALDI FERNÁNDEZ) 554
- VERDEJO GIMENO, Pedro, *La arquitectura de estaciones intermedias de ferrocarril: la sección non nata del Teruel-Alcañiz*, Valencia, Generalitat Valenciana - Consellería de Política Territorial, Obres Públiques i Mobilitat, 2021 (Elena de ORTUETA HILBERATH) 559



Artículos

Precisiones, rectificaciones y noticias sobre la promoción de los Velasco en tierras de Burgos

Clarifications, rectifications and news about the Velasco family's promotion in the lands of Burgos

Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA

Universidad de Cantabria

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander
barrona@unican.es

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

Fecha de envío: 3/09/2023. Aceptado: 18/10/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 17-90.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.01>

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



Resumen: Precisamos algunos datos y aportamos noticias sobre la actividad patrimonial de los Velasco en Burgos y en La Rioja occidental. Identificamos a los enterrados en el panteón familiar de Medina de Pomar y comentamos las reformas que se hicieron en el monasterio de Santa Clara. Se revisa la acción de los condestables en la capilla de la catedral de Burgos y se aportan noticias sobre el monasterio de Briviesca, que pasó de Juan Gil de Hontañón a Juan de Rasines en 1523. Comentamos los datos sobre la estancia de Simón de Colonia en Haro y sobre la construcción de un nuevo monasterio en Ajubarte.

Palabras clave: Gótico; Tardogótico; Simón de Colonia; Francisco de Colonia; Juan de Rasines; Casa Velasco; Mencía de Mendoza; Juana de Aragón; Juliana Ángela de Velasco.

Abstract: We specify some data and provide news on the patrimonial activity of the Velasco family in Burgos and in western La Rioja. We identify those Velascos buried in the family pantheon of Medina de Pomar and specify the reforms that were made in the monastery of Santa Clara. We review the actions of the Constables in the chapel of Burgos cathedral and provide news on the monastery of Briviesca, which passed from Juan Gil de Hontañón to Juan de Rasines in 1523. We discuss the data related to the stay of Simón de Colonia in Haro and to the construction of a new monastery in Ajubarte.

Keywords: Gothic; Late Gothic; Simón de Colonia; Francisco de Colonia; Juan de Rasines; Velasco family; Mencía de Mendoza; Juana de Aragón; Juliana Ángela de Velasco.



Fig. 1. Alcázar de Pedro Fernández de Velasco. Hacia 1370. Medina de Pomar (Burgos)

El estudio sobre la acción de las abadesas del monasterio de Medina de Pomar en defensa del panteón de la Casa de Velasco nos ha llevado a replantear y precisar algunas investigaciones pasadas y a tomar la oportunidad de aportar otras noticias documentales que a lo largo de los años hemos ido recopilando¹. En este escrito presentamos algunas de las actividades de promoción que llevaron a cabo los Velasco –ellos y ellas: condesas, duquesas y también abadesas– en su territorio primigenio centrado en lo que en la Edad Moderna fue la provincia civil de Burgos: de las Merindades, con Medina de Pomar, a la ciudad de Burgos y a otros territorios del occidente riojano donde obtuvieron el primer gran título de nobleza de la familia: el condado de Haro.

1 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “La abadesa María de Velasco y Tovar en la defensa del panteón del linaje Velasco en Medina de Pomar”, en REDONDO CANTERA, M^a José y otros (eds.), *Identidades femeninas y cultura artística en la Edad Moderna. Aportaciones y revisiones*, en prensa. Agradezco a la comunidad de clarisas de Medina de Pomar, a Sor Amaya, encargada del archivo, y a sus abadesas, Sor Carmen –q. e. p. d.–, Sor Rosa y Sor Concepción, la ayuda que me han prestado desde hace tantos años.

Fig. 2. Bulto en alabastro de Fernán Sánchez de Velasco. Taller de Londres. Hacia 1375. Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar



1. PRIMERAS REFORMAS EN EL MONASTERIO DE MEDINA DE POMAR, SIGLOS XIV Y XV

El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, fundado en 1313², se construyó con pobres materiales, como dijo en 1488 la abadesa Leonor de Velasco. Pero la familia ganó rápidamente relevancia política y las reformas comenzaron pronto. Pedro Fernández de Velasco fue nombrado Camarero Mayor, primer cargo de importancia en la corte de Castilla que los Velasco se transmitieron sucesivamente. Como residencia señorial construyó los imponentes alcázares de Medina de Pomar, formados por dos altos cubos y un cuerpo palatino entre ellos; disposición que tuvo una importante difusión (Fig. 1). Hubo de ser quien adquirió el sepulcro de su padre, Fernán Sánchez de Velasco, y lo instaló en el centro de la nueva capilla mayor por él edificada. A nuestro parecer, por las evidencias que comentamos más abajo, la sepultura se corresponde con un bulto funerario de alabastro de tipología inglesa conservado parcialmente. El I Camarero Mayor de la familia pudo gestionar su adquisición en Brujas, o tal vez en Londres de cuyos talleres procede, durante el año 1375, mientras representaba a Enrique II de Castilla en las negociaciones para obtener una tregua entre Francia e Inglaterra³ (Fig. 2).

2 GARCÍA SAINZ DE BARANDA, Julián, *Apuntes históricos sobre la ciudad de Medina de Pomar*, Burgos, El Monte Carmelo, 1917, pp. 180-190 y 394-412. AYERBE IRÍBAR, M^a Rosa, *Catálogo documental del Archivo del monasterio de Santa Clara. Medina de Pomar (Burgos) (1313-1968)*. Medina de Pomar, Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, 2000, pp. 9-11 y 29-33. LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás, "La fundación del monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar", en VV. AA., *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la Casa de Velasco*, Villarcayo, Imprenta García – Asociación de Amigos de Santa Clara, 2004, pp. 13-27. MOYA, Jesús, "Archivo de Santa Clara de Medina de Pomar: un acercamiento a los privilegios pontificios y regios", en VV. AA., *El monasterio de Santa Clara...*, pp. 29-67.

3 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Patrimonio artístico y monumental: el legado de Juan Fer-

Este fundamental personaje de la familia Velasco ordenó su testamento en 1383 y pidió que se le enterrara en la “capilla mayor nueva que yo fiz”⁴ a la que dotó con un coro nuevo. Encargó que trajeran de Flandes cuatro tumbas muy buenas de alabastro que debían servir para su sepulcro, y los de su mu-

nández de Velasco y familiares”, en VV. AA., *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la Casa de Velasco*, Villarcayo, Imprenta García – Asociación de Amigos de Santa Clara, 2004, pp. 261-262. Las armas de Velasco están presentes en la almohada y en el peto. Por otra parte, como en el talabarte, en la vaina de la espada y en el bacinete se aplican rosas repetidamente podría ser que se esté representando la divisa de la rosa que está documentada en tiempos posteriores: durante el reinado de Juan I; MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *Heráldica de la Casa Real de León y Castilla (siglos XII-XVI)*, Madrid, Ediciones Hidalguía, 2011, p. 289.

4 Archivo Histórico de la Nobleza [en adelante AHNOB], Frías, C. 595, D. 7-9; Archivo Histórico Nacional [en adelante AHN], Consejos Leg. 32.016, exp. 1. Los testamentos conservados son copias del original que debió de escribirse con letra de difícil lectura porque mantienen bastantes diferencias de transcripción. El testamento lo dio a conocer, CADINANOS BARDECI, Inocencio, *Frías y Medina de Pomar (Historia y Arte)*, Burgos, Institución Fernán González, 1978, p. 116. CADINANOS BARDECI, Inocencio, “Obras, sepulcros y legado artístico de los Velasco a través de sus testamentos”, en VV. AA., *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y Patronazgo de la Casa de los Velasco*, Villarcayo, Asociación de Amigos de Santa Clara, 2004, p. 182. MORENO OLLERO, Antonio, *Los dominios señoriales de la Casa de Velasco en la Baja Edad Media*, Cádiz, Antonio Moreno Ollero, 2014, pp. 25-26. El testador ordenó que el día de su entierro se celebrase una singular ceremonia de entrega de su cuerpo y alma a la iglesia: “Otrosi mando que el dia que el mi cuerpo se enterrare que venga un Donçel de los mios armado de todas mis armas con mis divisas [entre ellas, seguramente, la divisa de la orden de la Banda de la que era miembro] e que venga asi armado ençima de un cavallo de los mios e un paño de oro ençima del, e que este paño que lo traian sobre el con quatro palos e quatro cavalleros mios parientes e que este asi de honrras armado ençima del cavallo, e los quatro cavalleros con el teniendo el paño sobre el entroito que se dize la postrera misa fasta el ofertorio e que al tiempo de lo ofert [ofreçer, en otra copia] aquellos quatro cavalleros presenten aquel donsel [donzel] antel sacerdote que dijere la misa maior del mi enterramiento, e que el sacerdote que dijere la misa que llegue a la puerta de la yglesia por quanto el cavallo non es razon que entre en la yglesia especialmente en yglesia consagrada, e que le ofrezcan los dichos quatro cavalleros el dicho donsel diciendo que ofrecen a Dios la mi anima e aquel sacerdote en presencia de aquel Donzel encima del cavallo armado como dicho es” reciba de ofrenda una copa con sobrecopa de plata dorada de seis marcos de peso. Y para el monasterio reciba 3000 maravedís y el paño de oro del palio que portarán los caballeros. Por su parte el doncel recibirá “mi jaque e los quixotes e canilleras e lubas e zapatas de acero e el estoque e la daga de lo que yo uso traer continuamente en tiempo de guerra, y seanle dados dineros para una cota y un baçinete” y, también, un caballo elegido entre los mejores de su caballeriza. Los donceles eran jóvenes de familias nobles, normalmente miembros de la orden de la Banda, que se formaban junto al príncipe heredero y servían como un cuerpo específico a la corona de Castilla. Pedro pidió en el codicilo final –AHNOB, Frías, C. 595, D. 9–, redactado en Lisboa estando enfermo de muerte el 26 de agosto de 1384, que el doncel armado en la ceremonia de enterramiento fuera su paje, Rodrigo de Vivanco, y le mandó dar su cota “que yo tengo agora aqui en el Real” y el bacinete que había sido de Pedro de Reviella, pues el suyo propio se lo regaló a su hijo Juan a quien, en el testamento, donó su caballo, sus divisas de aljófar, su cota y bacinete “con su estofa guarnida de aljófar”, así como “el lorigón que se llama çamarron e las sobre señales quel rey mi señor me dio e los cascadeles de plata”.

Fig. 3. Figuras de un frontal de altar. Taller de Burgos. Hacia 1375. Iglesia de Santa María del Campo (Burgos)



jer e hijos. Debían levantarse sobre camas elevadas que habían de estar decoradas con relieves de imágenes pintadas –“dibujadas”– y ser tan altas como la tumba de su padre Fernán. Además, habían de poner sobre la tabla de su tumba una figura que lo retratara armado, conforme a un diseño dibujado:

“Et mando que sean luego traídas de Flandres quatro tunbas [tablas o tablas en otra versión] de alabastro mui buenas e mui fermosas, la una que sea para sobre el mi cuerpo, et la otra para doña Maria mi muger. Et la otra para Ferrand mi fixo que Dios perdone et la otra para Johan mi fixo. Estas quatro tunbas de alabastro que sean puestas todas quatro en la mi capilla nueva tan altas como esta el monumento de Ferrand Sanchez mi padre o mas, si menester fuere. Et mando que sean puestas sobre quatro monumentos [monumentos] de piedra blanca mui buena et que sean labrados estos monumentos et dibujados en derredor dellos a todas partes a figuras de imagenes en aquella manera que mis cavezaleros entendieren que mas fermoso venga. Et estos quatro monumentos con sus tumbas de alabastro sean puestas todas quatro una en par de otra en la dicha mi capilla sobre ocho leones de piedra o mas si menester fuere. Et ençima de cada monumento de piedra sea puesto su tumba de alabastro, et en fondon [o frontero] del monumento et tumba sea enterrado el mi cuerpo como dicho es. Et los leones et la labor de los dichos monumentos sea todo pintado en aquella manera que mas fermoso venga. Et mando que encima de la tunba mia de alabastro sea fecho figura de mi cuerpo de la guisa que yo ando armado de todas mis armas, jaque e cota e baçinete, e luvas e estoque e arnes de piernas e zapatas, e que sea puesto en ellas mis devisas, et que sea todo de piedra e pintado del que fuer todo debuxado. E que se pinte muy vien e se dore e que sea fecho lo mas fermoso que ser pudiere”.

Nos preguntamos si, durante sus viajes como compromisario del rey Enrique II, había visto alguna tumba semejante a la del Príncipe Negro –Eduardo de Woodstock, príncipe de Gales–, pues parece describir este tipo de enterramiento inglés.

Además, ordenó que se hiciera un frontal de recuadros de relieves policromados y plateados sobre madera, como era usual en ese tiempo –véase lo que queda de un frontal en Santa María del Campo (Burgos) (Fig. 3)– y

otro frontal de seda colorada con escudos de Velasco para cubrir el anterior: “mando que se aga un frontal como manera de tablas para ençima del altar de Santa Maria de la mi capiella nueva que sea el madero de ymagines entretalladas e debuxadas cubiertas de foxa de plata que queste este frontal de hechura e de plata fasta tres mill maravedis”.

Pidió que se renovara el coro viejo del monasterio a la manera del coro recientemente hecho en la capilla mayor “con sus arcos de piedra” y dejó una pequeña ayuda de 2000 maravedís para hacer una enfermería en el monasterio. Añadió 600 maravedís anuales al sustento de las monjas y mandó que se dotara al monasterio de varios ornamentos litúrgicos: dos vestimentas completas –una con casulla y dos dalmáticas de tapete de seda colorada, y otra vestimenta de paño de oro–; ambas casullas enriquecidas con guarniciones de trenas –bandas, posiblemente jabastros– de oro. También debían adquirirse dos cálices de plata de cinco marcos cada uno, con patenas doradas y esmaltadas con sus armas; y para servicio de los cálices cuatro pequeñas vajeras o “ampollas” de un marco de plata sobredorada. Para disponer junto al altar, pidió que se encargara una cruz de quince marcos de plata dorada, esmaltada que fuera “obrada sobre madero” y “labrada e que sea la mas fermosa que ser pudiere”. Se trata de una referencia antigua a la tipología de cruz burgalesa que representan las cruces de San Martín de Don (Burgos), Requena de Campos (Palencia), Villambistia (Burgos), Villavelayo (La Rioja), *Museo Arqueológico Nacional* de Madrid y *Victoria & Albert Museum* de Londres⁵. Como sucede en algunas de estas cruces, aparte de la figura de Cristo, debía contener las imágenes de María y San Juan en los brazos de la cruz. Para encima del altar encargó otra pequeña cruz, “obrada sobre madera”, de tres marcos de plata dorada, esmaltada y con la figura del Crucificado.

Pedro el I Camarero, que había sido gratificado con espléndidas mercedes por Enrique II y que fue hombre de confianza de Juan I, murió en el sitio de Lisboa, en 1384. Pensamos que su hijo Juan –“en sucesion paterna, en edad pupilar de solos diez y seis años”⁶, escribió Garibay– no pudo cumplir las mandas testamentarias⁷ y lo enterró en el sepulcro de Fernán situado

5 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*, Salamanca, Diputación Provincial de Burgos – Junta de Castilla y León, 1998, vol. I, pp. 120-129.

6 GARIBAY Y ZAMALLOA, Esteban de, *Historia de España, manuscrito original en 10 volúmenes*, vol. 3, Real Academia de la Historia [RAH], Sig. 9/2104, f. 172r.

7 Pedro Fernández de Velasco legó muy abundantes bienes a su esposa María Sarmiento que retuvo la administración de la casa Velasco hasta enero de 1388, momento en el que alcanzó un preacuerdo con sus hijos Juan y Diego de Velasco sobre el reparto de los bienes del Camarero. El convenio no se firmó hasta 1393, pero la madre mantuvo la mitad de los bienes de su esposo. Madre e hijos sellaron una nueva concordia en 1399 y, tras la muerte de María, en 1406 Juan negoció sobre la herencia con los testamentarios de su madre; GONZÁLEZ CRESPO, Esther, *Elevación de un linaje nobiliario castellano en la Baja Edad Media: los Velasco*, Madrid,



Fig. 4. *Retablo*. Maestro de Torralba de Ribota. 1414-1418. Iglesia de Torres de Medina (Burgos). Procede del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar

entonces en el centro de la capilla mayor. Fue el *Buen Conde* quien encargó un nuevo sepulcro que efigia a sus padres pero también introdujo allí a su abuelo Pedro, I señor de Medina de Pomar, mientras que a Fernán lo trasladó a un arcosolio abierto en el muro del evangelio de la capilla mayor, delante de la tumba y lápida de los fundadores del convento.

Con Juan de Velasco se comenzó a amueblar la nueva capilla edificada por su padre. También tomó la iniciativa de reordenar el convento. El 8 de mayo de 1411 compró al monasterio de Medina el señorío sobre Villerías de Campos (Palencia) y ciertas propiedades en Piña de Campos (Palencia) a cambio de un juro sobre las Salinas de Rosío (Burgos) de 4000 maravedís anuales y la entrega de 50 000 maravedís para reedificar el monasterio⁸. Desconocemos si se hicieron los frontales solicitados por el padre, pero para la nueva capilla encargó un retablo⁹ de tablas pintadas en Zaragoza al denomi-

Tesis doctoral, Universidad Complutense, 1981, pp. 234-237; MORENO OLLERO, Antonio, *Los dominios señoriales...*, pp. 33-46. María Sarmiento, que no está enterrada en Medina, no ayudó a cumplir la manda testamentaria de Pedro sobre el enterramiento monumental y Juan de Velasco, con escasos recursos y sin liquidez monetaria, hubo de sepultar a su padre en el sepulcro de Fernán Sánchez de Velasco a la espera de mejores tiempos.

8 AHNOB, Frías, C. 541, D. 1-2 y CP. 283, D. 5. BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "El retablo de Torres de Medina y las empresas artísticas de Juan Fernández de Velasco, camarero mayor de Castilla", *Goya. Revista de arte*, 322 (2008), p. 24 y nota 2. Reseñó la noticia, PEÑA MARAZUELA, M^a Teresa y LEÓN TELLO, Pilar, *Archivo de los duques de Frías. I Casa de Velasco*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1955, docs. 1433 y 2188.

9 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "El retablo de Torres...", pp. 23-46. Estamos estudiando la obra del llamado maestro de Torralba de Ribota, que empleó estilemas muy característicos y reconocibles, junto con el profesor Jesús Criado Mainar.

nado maestro de Torralba de Ribota, cuya cronología ha de adelantarse pues el contrato hubo de firmarse en Zaragoza, o tal vez en Calatayud, en torno a agosto de 1414 o poco antes, durante la preparación y celebración de los festejos de la coronación de Fernando de Antequera como rey aragonés en Zaragoza a la que asistió Juan de Velasco¹⁰ (Fig. 4). Llamado a Castilla por la reina, hizo testamento en Villadiego el 30 de agosto de este año de 1414, mencionando la iconografía del retablo, la disposición que había de tener en el monasterio –había de instalarse entre los altares de Santa María y de Santa Clara– y la circunstancia de que se estaba realizando. Además, pidió que se hicieran sepulturas de alabastro para él y para su mujer, María Solier. Su hijo, el *Buen Conde*, mandó realizar estas sepulturas que desplazaron del centro de la capilla a la de Fernán Sánchez de Velasco.

1. 1. Identificación de los sepultados y de los sepulcros

Como hemos visto, en el monasterio se han conservado restos de dos sepulturas monumentales que se desmontaron cuando, entre 1616 y 1621, se edificó la nueva cabecera¹¹. En la antigua capilla mayor no hubo otras. Ha habido cierto debate contradictorio sobre los representados que intentamos aclarar.

La relación más antigua de enterrados en el monasterio se guardaba en el Archivo del hospital de la Vera Cruz y se titulaba *Fundadores del conbento de santa Clara*¹². Hubo de escribirse entre 1532 y 1559, pues ofrece noticias sobre los ocho primeros señores de la casa que allí estaban sepultados, desde el fundador hasta Íñigo Fernández de Velasco, fallecido en 1528. De modo resumido, el traslado del papel antiguo relaciona a Sancho Sánchez de Velasco

10 PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, “Crónica del rey don Juan el Segundo”, en ROSELL, Cayetano, *Crónicas de los Reyes de Castilla desde Don Alfonso el Sabio, hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel*, T. II, Madrid, M. Rivadeneyra, 1877, B. A. E., T. LXVIII, p. 358. GARCÍA, Michel, *Crónica del rey Juan II de Castilla. Minoría y primeros años del reinado (1406-1420)*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2017, pp. 685 y 696. SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis; CANELLAS LÓPEZ, Ángel y VICENS VIVES, Jaime, “Los Trastámara de Castilla y Aragón en el siglo XV”, en MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Historia de España*, Vol. XV, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 260 que menciona a Juan de Velasco, camarero mayor de los reyes castellanos, pero añade erróneamente: “cuyos hijos armó caballeros Fernando I en las fiestas de su coronación”, aunque en realidad los armados caballeros fueron los hijos de quien era entonces Condestable de Castilla, Ruy López de Ávalos, como señalaron Zurita y Blancas: ÇURITA, Geronymo, *Segunda parte de los Anales de la Corona de Aragon. Los cinco libros primeros de la Segunda parte*, Çaragoça, Domingo de Portonariis, 1579, f. 101r y BLANCAS, Gerónimo de, *Coronaciones de los serenissimos reyes de Aragón*, Çaragoça, Diego Dormer, 1641, p. 86.

11 LOSADA VAREA, Celestina, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento: Juan de Naveda (1590-1638)*, Santander, Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007, pp. 185-191.

12 AHNOB, Frías, C. 236, D. 26. “Traslado de un papel antiguo que se alla en el archivo del hospital de la Beracruz que se intitula *Fundadores del conbento de santa Clara*”.

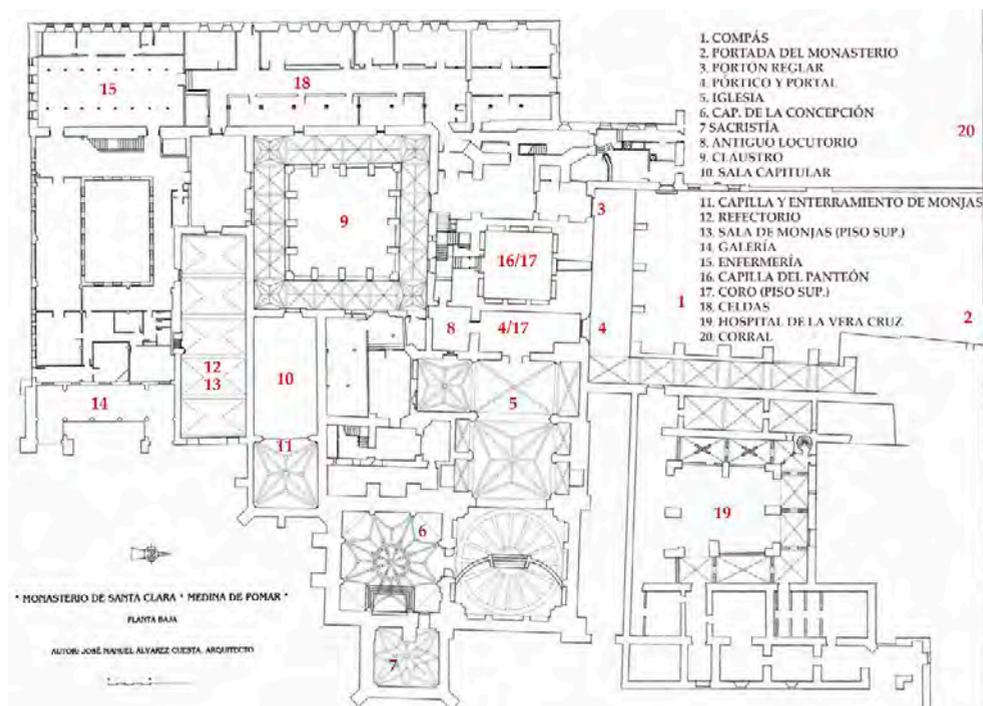


Fig. 5. Planta del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar

(muerto frente a Gibraltar, 1315), y Sancha Carrillo o de Velasco que “están sepultados en la capilla mayor del dicho monasterio en la pared a la parte del ebanxelio”¹³. Su hijo, Fernán Sánchez de Velasco (muerto en el cerco de Algeciras, 1347) casado con Mayor de Castañeda y ambos “están sepoltados en la pared de dicha capilla de Santa Clara a la cavezera del padre”. Pedro Fernández de Velasco (muerto en el sitio de Lisboa, 1384) fue Camarero Mayor del Rey y Merino Mayor de Castilla Vieja, y señor de Medina de Pomar y Briviesca –lugares que obtuvo por merced de Enrique II–. El documento del hospital de la Vera Cruz recuerda que edificó los alcázares de Medina de Pomar, el hospital de la Cuarta en el corral –en el compás, dijo el IV Condestable¹⁴– de Santa Clara, el hospital de San Mateo, en el camino a la villa, que “hizo la ca-

13 Garibay, que estuvo en el monasterio antes de la reforma de la cabecera, transcribió la inscripción de su sepultura que es la misma que se copió hacia 1619 en la capilla actual: GARIBAY Y ZAMALLOA, Esteban de, *Historia de España...*, Sig. 9/2104, f. 170v. Garibay escribió su *Historia de España* en la última década del siglo XVI. En la relación de los Velasco alcanza a dar noticias de Juan Fernández de Velasco, conde de Haro e hijo del VI Condestable, que se casó en Italia con Magdalena de Borja durante la primera gobernación de Milán por el Condestable, su padre. Señaló que habían pasado 216 años desde 1382, año en el que se refirió al primer Velasco, “hasta el presente de 1598”.

14 *Origen de la ilustrisima Casa de Velasco por D. Pedro Fernández de Velasco*, BNE, Mss 3238, f. 21.



Fig. 6. Bulto de Juan de Velasco; sobre el pecho el collar de la Escama y el cordón de San Francisco. Taller de Burgos. 1418-1435. Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar

pilla mayor vieja en la yglesia de Santa Clara” y que se encuentra “sepoltado en medio de la capilla mayor de la dicha yglesia de Santa Clara” (Fig. 5).

La mención a la capilla mayor *vieja* no es fácil de explicar. Hemos visto que el I Camarero Mayor la había reedificado con anterioridad a 1383, hacia 1375 cuando adquirió el sepulcro de alabastro de su padre, y perduró hasta 1616. Ha de ser un error del redactor o informante del papel titulado los *Fundadores del conbento*, probablemente un informante del IV Condestable, que en esos años escribió sobre la *Descendencia y linaje de la Casa de Velasco*¹⁵. La inscripción que en 1436 mandó poner el *Buen Conde* junto a su tumba –que en parte se recogió en el papel que comentamos– señalaba que había reedificado “el monasterio” y pudo interpretar que había levantado una nueva cabecera sobre la construida por el I Camarero mayor¹⁶.

Sobre el lugar de enterramiento de Juan de Velasco (fallecido en Tor-desillas en 1418) se dice lo mismo que de su padre: “esta sepultado *en medio de la capilla mayor* en la yglesia de Santa Clara”¹⁷. Por tanto, en el entierro monumental que efigia a Juan de Velasco y a María Solier se dispusieron los cuerpos de Juan y de su padre (Fig. 6). Bien informado estaba quien redactó

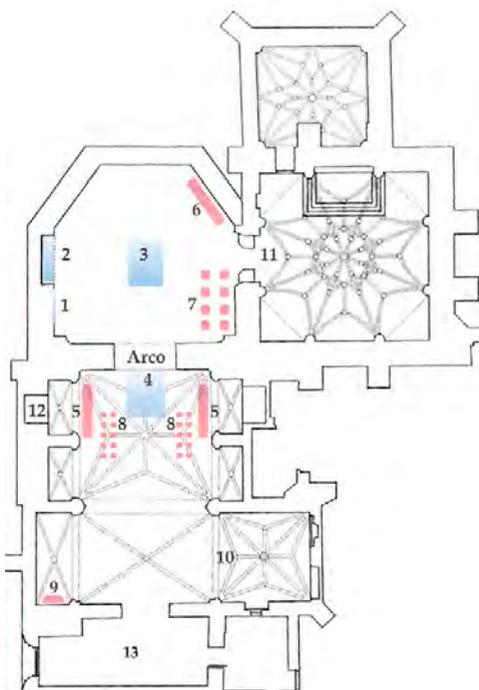
15 *Descendencia y linaje de la Casa de Velasco*, BNE, Mss. 2018, es otra copia del *Origen de la ilustrísima Casa de Velasco*.

16 Aunque también podría suceder que estemos ante una interpolación de quien hizo el traslado del documento antiguo conservado en el hospital. Cuando Juan de Naveda levantó la nueva cabecera, a partir de 1616, se recopilaban noticias sobre los enterrados para escribir nuevos epitafios que se colocaron en la capilla actual en 1621. Como el documento original del Archivo del Hospital no se ha localizado, desconocemos si el adjetivo “vieja” es un añadido de quien hizo el traslado del texto o una equivocación del autor del documento.

17 AHNOB, Frías, C. 236, D. 26.

Fig. 7. Planta de la iglesia del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar con anterioridad a 1616 y disposición de los asientos y entierros según la orden del VI Condestable.

1. Entierro de Sancho Sánchez de Velasco; 2. Arco y bulto de Fernán Sánchez de Velasco; 3. Bultos de Juan de Velasco y María Solier y entierro de Juan y de su padre Pedro Fernández de Velasco, Camarero Mayor; 4. Entierro de Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro, y Beatriz Manrique; 5. Bancos de los clérigos de la parroquia de Medina de Pomar; 6. Banco de frailes franciscanos celebrantes; 7. Sillas y sitiales para el primogénito y Grandes de España; 8. Sillas para miembros de órdenes militares, alcaldes, etc; 9. Poyo de la capilla de Santa Clara; 10. Capilla de Luis de Velasco; 11. Capilla de la Concepción; 12. Entierro de hijos pequeños de Juan de Velasco en la capilla de San Pedro; 13. Nártex



las notas porque señala también a las sepultadas y únicamente menciona el nombre de las mujeres de Pedro y Juan, sin revelar su enterramiento: María Sarmiento –de la que no indica el lugar de su sepultura– y María Solier que “esta en Villalpando sepultada”, en el monasterio de San Francisco. Sobre Pedro Fernández de Velasco (1401-1470), I conde de Haro, se recogió, en el relato comentado, que construyó el hospital de la Vera Cruz “que es junto con la yglesia de Santa Clara” y que “hizo el cuerpo de la yglesia de Santa Clara con seis capillexas y los portales de la dicha yglesia y reformo en muy estrecha clausura a las monxas”¹⁸. Añadió que tanto él como su esposa Beatriz Manrique “están sepultados a la entrada de la capilla mayor de la dicha yglesia de Santa Clara en el suelo, sin tunba porque todos los pisanen”.

Ayuda a comprender cómo estaba configurado este espacio, con anterioridad a la construcción de la presente cabecera, un escrito redactado hacia 1604 por Juan Fernández de Velasco, VI Condestable fallecido en 1613. Se trata de la *Horden que se a de obserbar en mi capilla e yglesia del monasterio de Santa Clara de Medina de Pumar en los lugares y asiento de la gente que en ella se junta, sin que se eçeda della sin particular mandamiento mio*¹⁹ (Fig. 7).

18 AHNOB, Frías, C. 236, D. 26.

19 Archivo del Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar [en adelante AMSCMP], Sig. 02.05. BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Patrimonio artístico...”, p. 260.

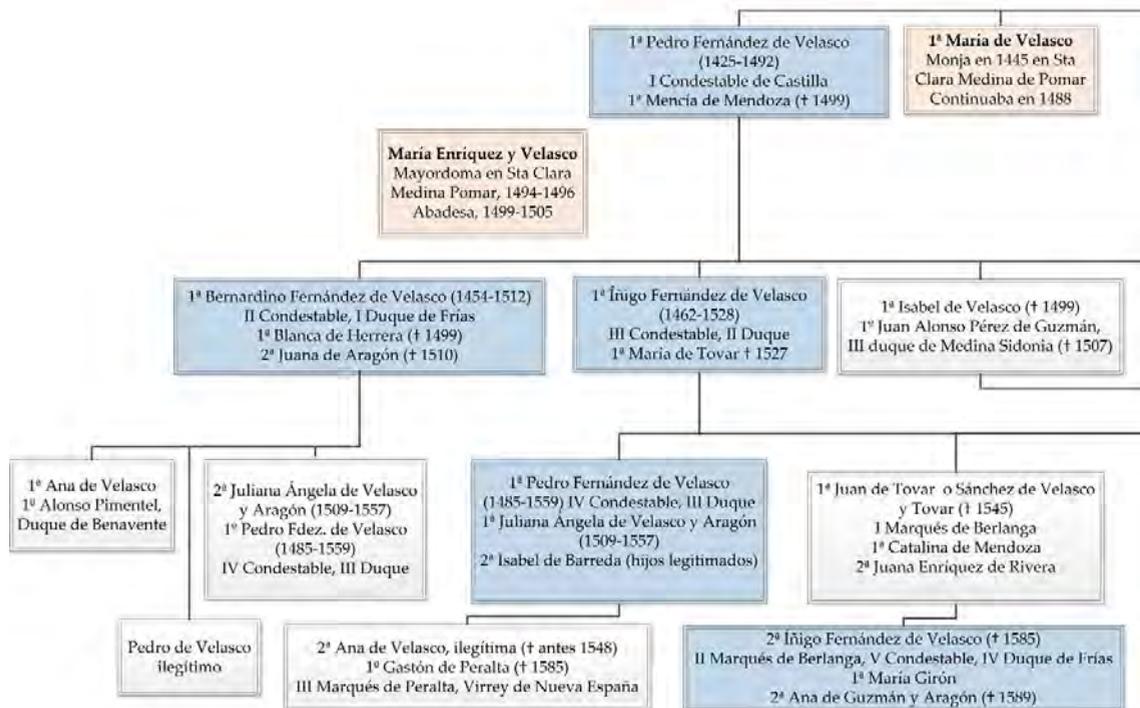
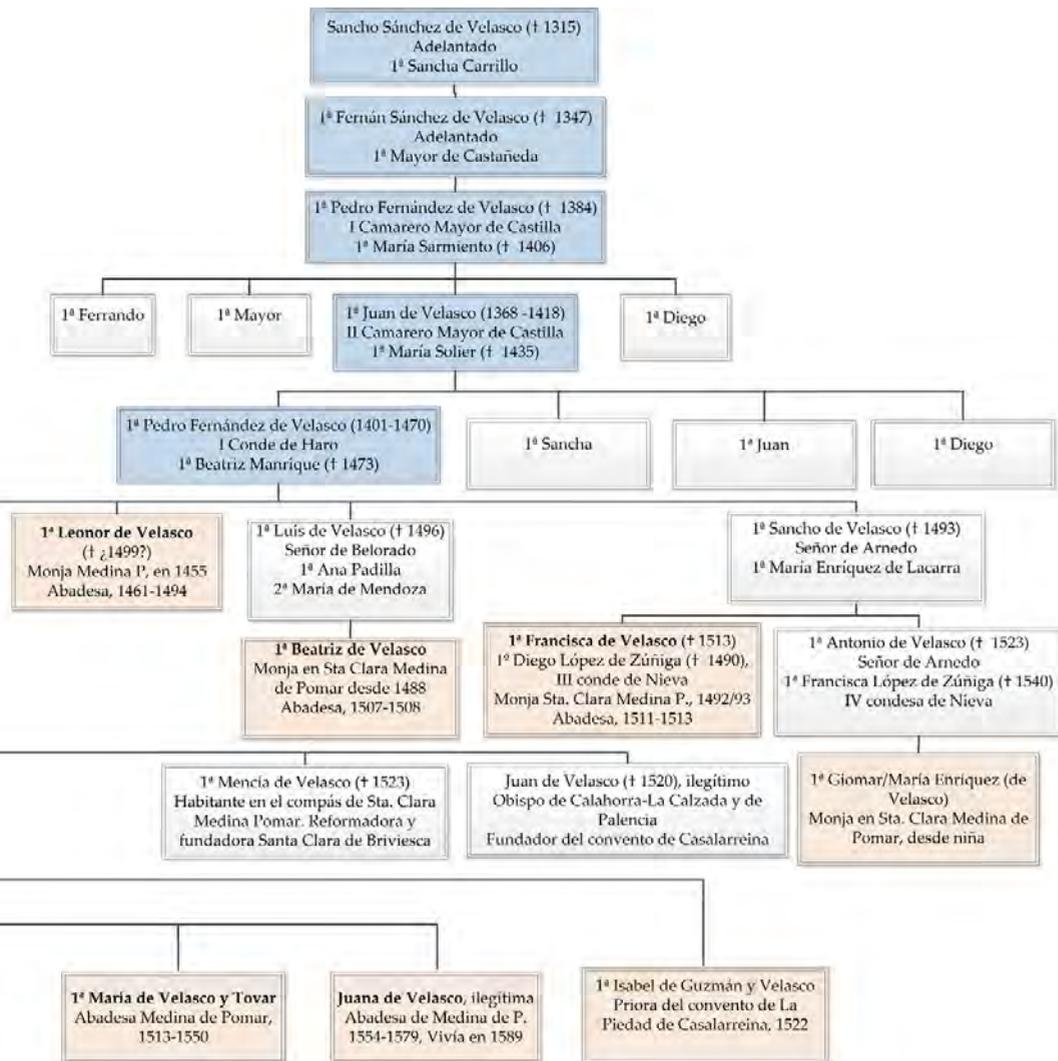


Fig. 8. *Árbol de la familia Velasco*. En sombreado azul, los ocupantes del mayorazgo.
En sombreado anaranjado, monjas y abadesas

Para jerarquizar el espacio, ordenó disponer, en la parte delantera de la nave, dos bancos alineados, uno a cada lado, que debían arrimarse a las rejas de las capillas de San Juan y de San Pedro, que son las dos primeras de las seis que había edificado el *Buen Conde* en 1436, de manera que entre “las cabeceras



de los dos bancos” quede “una calle en medio de la yglesia por donde se pase a la capilla mayor”. Los clérigos de Medina encargados de las celebraciones del monasterio se habían de sentar en estos dos bancos, uno a cada lado de la nave, “teniendo en medio la sepultura del conde mi señor”. Los frailes franciscanos celebrantes se habían de situar en el banco que tenían junto al altar mayor. Si a las ceremonias asistiera algún “señor grande o de titulo o hijo primogenito de algun grande” se le había de poner silla y sitial dentro de la

capilla mayor “al lado de la epistola, el rostro *enfrente del arco de Fernan Sanchez de Velasco*, mi señor, y las espaldas al muro que divide la capilla mayor de la capilla del condestable don Bernardino”. De modo que en el muro del evangelio de la cabecera antigua descansaba Fernán Sánchez de Velasco en un arco monumental. El texto ayuda a confirmar que el bulto conservado de alabastro inglés es el de este segundo fundador del convento²⁰.

A los miembros de las órdenes de caballería, a los alcaldes de hijosdalgo, al corregidor de Burgos, al alcalde mayor del Adelantamiento de Castilla y al de las Merindades de Castilla Vieja, se les pondría banco “mas abaxo del sepulcro del conde mi señor, las espaldas arrimadas al banco” que se ubicaba en paralelo a las capillas señaladas²¹. Por último, se reservaba el poyo de la capilla de Santa Clara para los pobres del hospital de la Vera Cruz –que eran conocidos como “cartujos”²².

1. 2. *La remodelación de la iglesia por el I conde de Haro*

Pedro Fernández de Velasco (1401-1470), conocido como el *Buen Conde* de Haro, renovó el cuerpo de la iglesia, con la construcción de dos tramos de nave, seis capillas laterales y el nártex, todo cerrado con piedra toba. El primer tramo funcionaba como falso crucero y lugar preeminente de la nave. De hecho tiene una ligera altura mayor que el otro tramo. Comunicaba con la cabecera mediante un arco triunfal monumental. Para resaltar este espacio la bóveda se cierra con una estrella formada por nervios cruceros, terceletos y ligaduras (Fig. 8).

A este tramo se abren cuatro pequeñas capillas pero de considerable altura. La primera del lado del evangelio cobija en lo hondo del muro tres sepulcros donde están enterrados tres hermanos del *Buen Conde* e hijos de

20 En el mismo lugar y orientación, con silla pero sin sitial, debían colocarse sus hermanos, primos y tíos o los hermanos de grandes y titulados, o caballeros ilustres, así como los miembros del Consejo del Rey, oidores, alcaldes de las reales chancillerías e inquisidores.

21 Añadió el Condestable que “a las mujeres se dara el mismo lugar que a sus maridos, advirtiéndolo que a solas las señoras grandes y de titulo y las hijas de señores grandes se a de poner sitial que las otras no an de tener mas que su estrado y almohada [en lugar de silla, lo que nos informa sobre cómo se sentaban las mujeres en la iglesia]. Ninguna otra persona se a de permitir que durante los oficios pase de los bancos arriva si no fuere de paso entrando o saliendo de misa de la capilla del condestable Bernardino mi señor y si los cavalleros hijosdealgo desta tierra quisieren entrar de los bancos arriva sea estando en pie con la reverencia que se deve a los sepulcros de los señores y sin arrimarse a ellos ni bolvelles las espaldas, acordandose del respeto que les tuvieran siendo bibos”; AMSCMP, Sig. 02.05.

22 “El poyo de la capilla de Santa Clara, que es la primera sobre la mano izquierda en entrando en la yglesia, sea para los cartujos del hospital de la Veracruz y no se permita que nadie les enbarrace o quite este asiento”; AMSCMP, Sig. 02.05.



Fig. 9, izq. *Capilla de San Juan con ventana cegada del siglo XIV y arcosolio de h. 1435*
 Fig. 10, der. arriba. *Exterior de la capilla mayor con un arco gótico del siglo XIV integrado en la cabecera. Juan de Naveda, 1616-1621*

Fig. 11, der. abajo. *Arco superior apuntado y pequeño resto del muro del cierre que iba sobre el arco triunfal de 1436; y, debajo, arco de medio punto de la reforma de Juan de Naveda. Monasterio de Medina de Pomar*

Juan de Velasco que murieron “pequeños”²³. Se trata de la arriba mencionada capilla de San Pedro. Así la identificó Garibay, aunque algún historiador se ha referido a ella como capilla de San Juan que, en realidad, se ubica en el lado opuesto²⁴. Esta capilla del lado del evangelio muestra una ventana cegada a media altura que ha de pertenecer al primitivo templo, de menor elevación que el actual como revela este ventanal cegado. Tampoco es seguro que la iglesia de los primeros fundadores estuviera abovedada. Seguramente la levantaron quienes trabajaron en los alcázares que contaron con magnífi-

23 “Yazen aqui sepultados doña Sancha de Velasco, Iohan de Velasco, Diego de Velasco hermanos todos hijos del señor Iohan de Velasco camarero mayor del rey e de doña Maria de Solier su ouger señores desta villa, los quales morieron pequeños”. El letrero se encuentra al fondo del enterramiento. Se había reproducido con fidelidad en AMSCMP, Sig. 07.09 que no indica el nombre de la capilla pero habla del costado del evangelio, en la primera capilla bajando del altar mayor

24 GARIBAY Y ZAMALLOA, Esteban de, *Historia de España...*, Sig. 9/2104, f. 172v. CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, *Frias y Medina...*, p. 115.



Fig. 12. Iglesia del monasterio de Santa Clara. Diego García y Juan de Naveda. 1436 y 1616-1621. Medina de Pomar

cos alarifes, expertos en el trabajo de la madera y del yeso. En el grueso del muro de esta capilla se abrió un profundo arcosolio para enterrar a los mencionados hijos de Juan de Velasco y María Solier. La divisa del *Buen Conde* en la clave del arcosolio y el adorno calado y acarelado indican que son obra del siglo XV. La tapa del primer sarcófago lleva escudos de Velasco y una gran cruz flordelisada que, aparte de su significación común, coincide con el emblema de María Solier, pero en el frente delantero el escudo de Velasco se acompaña de otros dos de Castañeda, porque el conde de Haro aprovecharía un enterramiento del templo anterior. El ancho total de la nave de la primera iglesia coincidía con la anchura de la reedificada por el conde de Haro, pero tal vez fuera de tipo basilical, de tres naves, o de una nave con cubierta de madera. La equivalente anchura de las dos edificaciones se comprueba con los restos que han quedado en los muros extremos: en el muro del evangelio se rehizo el arcosolio acarelado comentado, pero se conserva una ventana original cegada; en la capilla de San Juan, en el lado de la epístola, ha perdurado un arcosolio de la iglesia original que cobija entierros de parientes o hijos de los patronos. Son sepulcros del siglo XIV. (Fig 9)

En el segundo tramo de la nave se abren otras dos capillas algo mayores. En la del lado del evangelio, dedicada a Santa Clara, pensó enterrarse Sancho de Velasco, señor de Arnedo e hijo del *Buen Conde*. La capilla del lado de la epístola la agrandó, para allí ser enterrado, Luis de Velasco, señor de Belorado y también hijo del I conde de Haro.

El conde de Haro ordenó colocar una inscripción conmemorativa al concluir las obras de reforma de la iglesia en 1436. El texto, que dijo Garibay, que era “grosero” por confuso, ha sido transcrito con ligeras variaciones que dificultan su comprensión. El epitafio desapareció con la obra de la nueva cabecera, pero se guarda un papel antiguo en el archivo del monasterio con su transcripción. También la recogió Garibay directamente.

Dice el papel del archivo del monasterio²⁵:

“En el año de la encarnacion del Nuestro *Salvador* Jesuchristo de mill y quatroçientos y treinta y seis años por mandado del magnifico señor don P^o Fernandez de Velasco conde de Haro señor de la casa de Salas e camarero mayor del Rey el qual reformo *en la vida e clausura* e rehedifico este monesterio fueron trasladados estos señores e don Fernan Saenz de Velasco y su fijo que yaçe en el arco *de la otra* pared de una sepoltura que estaba en medio de la capilla mayor *antes* de la rehedificacion desta capilla y que fue *fecha para la* sepoltura de los señores Pedro Fernandez de Velasco e Joan de Velasco su fijo *amos* camareros mayores de los reyes de Castilla e de Leon e señores desta villa e *pacen en la sepoltura que esta en medio desta capilla* los quales son nieto e bisnieto destes señores don Sancho Saenz e doña Sancha e fijo e nieto del dicho don Fernan Saenz desçendientes e padre e abuelo del dicho señor conde asçendientes por linea derecha e todos de legitimo matrimonio”.

El mismo letrado lo transcribió Garibay²⁶ durante su visita al monasterio. Lo incluyó en su *Historia de España* que nunca llegó a publicarse. De aquí tomó la inscripción, con alguna variación, Salazar y Castro que, a su vez, fue la fuente para García Sainz de Baranda. Esta es la versión de Garibay:

“En el año de la Encarnacion de nuestro *Señor* Ihesu Christo de mil y quatroçientos y treinta y seis años, por mandado del magnifico señor Don Pero Fernandez de Velasco, conde de Haro, Señor de la Casa de Salas, camarero mayor del Rey, el qual reformo *la vida en clausura*, y reedifico este monesterio, fueron trasladados estos señores Don Fernan Sanchez de Velasco su fijo, que yaze en el arco *de esta otra* pared de una sepultura que estava en medio de la capilla mayor *ante[s]* de la rehidificacion desta capilla que fue *hecha para* sepultura de los señores Pero Fernandez de Velasco y Juan de Velasco su fijo, e *ambos* camareros mayores de los Reyes de Castilla e Leon, e señores de esta villa, e *yazen en la sepultura que esta en medio de esta capilla*, los quales son nieto e visnieto de estos señores Don Sancho Sanchez e Doña Sancha, e fijo e nieto del dicho Fernan Sanchez descendientes, padre e abuelo del dicho señor conde, ascendientes por linea derecha, e todos de legitimo matrimonio etc”.

En definitiva, Pedro Fernández de Velasco, I conde de Haro, que reedificó la nave de la iglesia –“*el cuerpo de la yglesia de Santa Clara con seis capillexas*”,

25 AMSCMP, Sig. 05.13, Perg. 85. Se trata de un papel del siglo XVI que contiene esta inscripción y otras dos de los primeros fundadores, Sancho y Fernán Sánchez de Velasco.

26 GARIBAY Y ZAMALLOA, Esteban de, *Historia de España...*, Sig. 9/2104, f. 173v. Quejándose de la redacción, añadió: “el letrado esta grosero, pero verdadero”.

según se escribió en un documento antiguo sobre los *Fundadores del conben-to*²⁷–, mandó trasladar la tumba de Fernán Sánchez de Velasco, que descansaba con su hijo Pedro en “medio de la capilla mayor antes de la rehidificación”, a “el arco de esta otra pared”. Se dice “el arco” porque era el único que había monumental, precisamente en el lado del evangelio, como señaló el VI Condestable hacia 1604. Los cuerpos del abuelo –con anterioridad en la misma sepultura que Fernán– y del padre del *Buen Conde* –Pedro Fernández de Velasco y Juan de Velasco– se colocaron en la sepultura –es decir, en una única sepultura– que “esta en medio de esta capilla” nueva²⁸. Pedro Fernández de Velasco y su hijo Juan –Camarero, tenedor y cuidador del futuro rey Juan II por deseo de Enrique III–, fueron los primeros Velasco que tuvieron cargos directos en la corte al servicio del rey. El *Buen Conde* quiso destacar esta circunstancia porque con su ascenso refundaron el linaje²⁹.

27 AHNOB, Frías, C. 236, D. 26.

28 Para el epitafio referente al *Buen Conde* que se colocó en 1621 en la capilla actual se partió del papel que aún conserva el monasterio (Perg. 85). En lugar de señalar que reformó “la vida en clausura”, como escribió Garibay, se talló “en la vida y clausura”, como en el papel del monasterio: “Aquí yace D P^o Fernandez de Velasco primer conde de Haro. Señor de la Casa de los VII Infantes de Lara, Camarero mayor de los Reyes de Castilla y de Leon y de Beatriz Manrique su legitima muger el qual reformo en la vida y clausura y rehedifico este monasterio y fundo XII [monasterios] debajo de la observancia de San Francisco. Entre otros hijos tuvieron a Doña Leonor que fue desposada con el Principe Don Carlos de Navarra y despues abbadesa deste monasterio. Fallecio a 25 de hebrero de 1473 [sic por 1470]. Requien aeternam Amen”. Los epitafios actuales, con algunos errores menores los reprodujo GARCÍA SAINZ DE BARANDA, Julián, *Apuntes históricos...*, p. 176. No tiene interés la transcripción de la Sig. 07.09 del archivo del convento porque se hizo en la primera mitad del siglo XIX y reproduce las inscripciones de la capilla actual, también con algún error. El epitafio de Íñigo Fernández de Velasco, V Condestable, casado con Ana de Guzmán y Aragón, hija de los duques de Medina Sidonia, es prácticamente ilegible –salvo en la parte derecha– y no se ha transcrito nunca. Falleció el 22 de julio de 1585 y únicamente se pueden leer palabras sueltas.

29 Hemos estudiado las sepulturas de Fernán Sánchez de Velasco –hecha hacia 1375– y el sepulcro de Juan de Velasco acompañado de la efigie de su mujer María Solier –que datamos entre 1418 y 1435, cerca de la primera fecha– en, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Patrimonio artístico...”, pp. 260-262; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “El retablo de Torres...”, pp. 26-28. Juan de Velasco fue enterrado luciendo en el cuello el exclusivo collar de la Escama, orden real creada durante la minoridad de Juan II, seguramente por Fernando de Antequera, con la intención de organizar un círculo de nobles para proteger al pequeño rey, como las escamas sugieren. El Camarero Mayor, Velasco, y el Justicia Mayor, Diego López de Estúñiga, habían sido nombrados encargados de la crianza de Juan II por su padre el rey Enrique III. Suponemos que Velasco recibiría esta divisa nada más crearse, al tiempo de organizar el acuerdo de regencia y la liga protectora del niño rey, tras la renuncia que hizo, en 1406, de la tenencia del rey a favor de la reina Catalina. Encima del collar de la Escama luce el cordón de San Francisco creado por Enrique III que tiene un significado religioso al exaltar la humildad y la pobreza franciscana; MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *Heráldica de la Casa Real...*, pp. 242, 288-290 y 300-303. FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro, “Las divisas del rey: escamas y ristes en la corte de Juan II de Castilla”, *Reales Sitios*, 191 (2012), p. 27. FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA

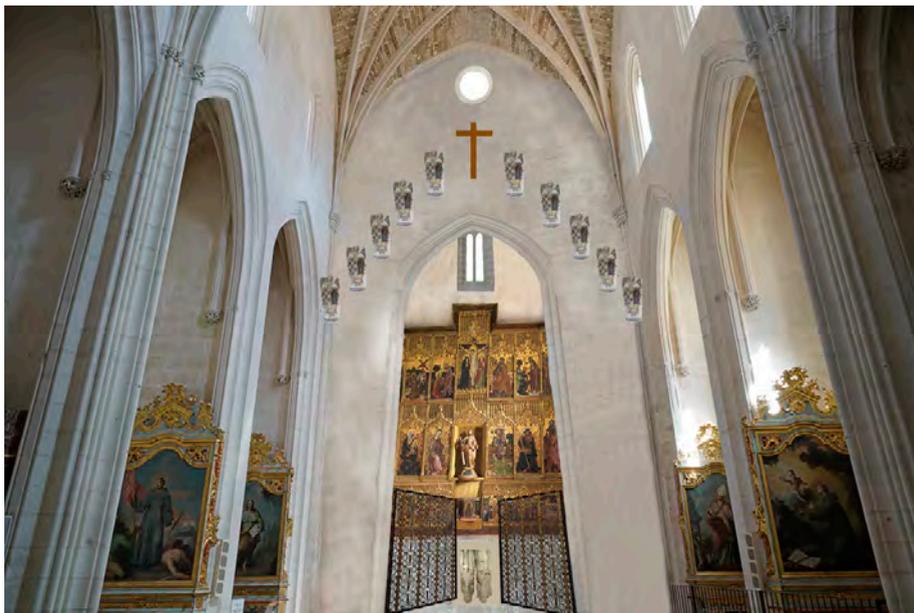


Fig. 13. *Reconstrucción digital del arco triunfal y de la reja de paso a la capilla mayor que se realizó con Pedro Fernández de Velasco, el Buen Conde de Haro. Diego García. 1436*

La capilla mayor construida por el I Camarero, Pedro Fernández de Velasco, debía de ser de menor altura que la nave de la iglesia edificada por el *Buen Conde*³⁰. La diferencia de altura se aprovechó para crear un arco triunfal de comunicación que se cerró con reja. Sobre el arco toral actual, que da paso a la capilla mayor, se conserva todavía parte del arco gótico y del muro que caía sobre este arco de triunfo (Figs. 11 y 12). Justo delante de esta puerta quiso ser sepultado el I conde de Haro. Su biznieto, el IV Condestable, escribió “enterróse en una sepultura llana que está a la entrada de la puerta de la capilla mayor de Santa Clara de Medina de Pumar”³¹. Tres años más tarde se depositó en el mismo lugar el cuerpo de su mujer, Beatriz Manrique (Figs. 10-13).

MIRALLES, Álvaro, “El cordón y la piña. Signos emblemáticos y devociones religiosas de Enrique III y Catalina de Lancaster (1390-1418)”, *Archivo Español de Arte*, 354 (2016), p. 118.

30 La capilla de la Concepción, levantada por orden de Juana de Aragón y Bernardino Fernández de Velasco tiene cegada la ventana que linda con la capilla mayor actual, de mayor altura que la anterior que, por ser entonces de menor elevación, dejaba pasar la luz a la capilla de los I duques de Frías. Sin embargo, la capilla mayor construida a finales del siglo XIV alcanzaba probablemente la misma profundidad: desde el exterior se observa un arco apuntado gótico reutilizado en la obra dirigida por Juan de Naveda. En el exterior se marca igualmente la altura de los capiteles góticos del arco, la línea de impostas de la cabecera gótica y aún la altura de la capilla mayor antigua, que alcanzaba las trompas de la capilla de la Concepción (Fig. 10).

31 *Origen de la ilustrísima...*, Mss 3238, f. 30.



Fig. 14, izq. Ángel tenante con las armas de Luis de Velasco y Ana Padilla. Taller de Burgos. Hacia 1490. Procede de la capilla de Luis de Velasco. Monasterio de Medina de Pomar

Fig. 15, der. Ángeles tenantes en el guardapolvo del retablo de las Angustias de la Pasión procedente de la Sala Capitular del monasterio de Medina de Pomar. Círculo del Maestro de la Visitación y Maestro de Oña. Hacia 1495. Ahora, Museo de Bellas Artes de Asturias. Donación Plácido Arango

El muro sobre el arco triunfal se utilizó para disponer una singular decoración escalonada en la parte superior, a semejanza de la decoración en frontispicio de las basílicas paleocristianas. Todo esto, según las mandas de su testamento de abril de 1458³²:

“mando que sea sepultado [...] delante del arco de la capilla mayor, debajo de la sepultura de piedra llana que yo mande faser delante del dicho arco de fuera de la puerta de red de hierro que se ha de poner en el dicho arco, la qual quiero, e es mi voluntad, que este asy, como agora esta, llana e syn la mas alçar nin poner en ella bulto alguno, nin escudo de mis armas, nin de casa, nin otra cosa que paresca”.

Sin embargo, sobre el arco triunfal de paso a la cabecera había de colocarse un crucifijo de piedra bien obrado y, en las paredes y pilares donde estaba el arco y debajo del crucifijo, once ángeles labrados en piedra que habían de sujetar su bandera, su estandarte, su escudo de armas, su armadura de cabeza (yelmo), un hábito y cordón de San Francisco, el escudo de sus divisas –la cruz de San Andrés–, el hábito y cordón de Santa Clara, y los dos últimos ángeles habían de mostrar dos rótulos anunciando su sepultura y la de la condesa su mujer. “E ençima de todo el dicho cruçifijo de Nuestro Señor” que se haría conforme a la instrucción que dejaba a su mayordomo³³ (Figs. 13-15).

32 AHNOB, Frías, C. 598, D. 13 (copias y codicilo D. 11-18); AHN, Consejos, Leg. 32016, exp. 1. Publicado el testamento por ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, César, *El Buen Conde de Haro (Don Pedro Fernández de Velasco [III]). Apuntes biográficos, testamento y codicilos*, Medina de Pomar, Asociación de Amigos de Medina de Pomar, 2009, pp. 154-186.

33 ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, César, *El Buen Conde de Haro...*, pp. 154-155. La portada del pórtico de entrada, que es del tiempo del I conde de Haro, remata en una cruz, aunque vacía. En la puerta se ven las armas del conde y de la condesa Beatriz. Sin embargo, el tímpano se adorna con el escudo de los duques de Frías Bernardino Fernández de Velasco y Juana de Aragón.

No existen noticias sobre la forma del arco de entrada ni de cómo eran los ángeles. Por entonces comenzaban a disponerse tracerías caladas flamígeras bajo la estructura propia del arco. El arcosolio que en la capilla de San Pedro cobija a los hermanos del conde se adorna con caireles. Los calados tienen la forma redonda del gótico radiante y únicamente en los extremos aparecen formas incipientemente onduladas. Desconocemos si el arco de paso a la capilla mayor era acairelado, conforme a esta tipología. Este estrechamiento triunfal dejaba un espacio mural superior del que, como hemos señalado, queda un pequeño resto encima del arco de medio punto hecho por Naveda a comienzos del siglo XVII. En este muro y de forma ascendente hacia el Crucificado se dispondrían los ángeles tenantes solicitados por el *Buen Conde* en su testamento.

Es posible que los ángeles fueran parecidos a los de la capilla Saldaña del monasterio de Santa Clara de Tordesillas, aunque se conserva en Medina un ángel sencillo con el escudo partido de Velasco y Padilla que ha de proceder del adorno de la capilla o del sepulcro de Luis de Velasco, señor de Belorado e hijo del *Buen Conde*, casado en primeras nupcias con Ana Padilla, que se hizo enterrar, en 1496, en la primera capilla del lado de la epístola de la iglesia de Santa Clara de Medina de Pomar. No podemos saber si el ángel conservado de esta capilla era semejante a los que se dispusieron sobre el arco triunfal, ni si estos eran más refinados, al modo de los que se encuentran en la primitiva cabecera de la colegiata de Daroca –actual capilla de los Corporales– o de los que rematan los arcosolios de la capilla Saldaña de Tordesillas. Tampoco se sabe si eran relieves como los de Saldaña o figuras de bulto como los ángeles tenantes de la capilla de los Corporales o los apóstoles que adornan el cuerpo superior de la citada capilla de Tordesillas. Ángeles tenantes con las armas de Velasco se pintaron en el guardapolvo del retablo de la Flagelación –o mejor de las Angustias de la Pasión como es mencionado en 1590³⁴– que decoraba la capilla de la sala capitular del monasterio. En líneas generales son parecidos al ángel con las armas de Velasco y Padilla, de modo que se podría considerar que los ángeles del arco triunfal del *Buen Conde* responderían a esta tipología.

En otras mandas del testamento recordó que había edificado el hospital de la Vera Cruz junto a Santa Clara y que esperaba que las obras concluyesen ese mismo año de 1458. Había reformado el monasterio para mejor observar las reglas de la orden y la clausura. Trasladó el torno, la puerta reglar y la escalera a la pared exterior que daba al corral, ya que con anterioridad se encontraban junto a las huertas. Dentro de la iglesia hizo un locutorio y elevó las gradas del coro acercándolo al altar mayor para suprimir la humedad y

34 AMSCMP, Perg. 85.

frialidad, y conseguir que las monjas pudieran oír los oficios con mayor comodidad³⁵. El techo de la caja de la escalera y la techumbre del locutorio se cerraron con alfarjes pintados, pero los del locutorio han sido modificados, posiblemente en el siglo XVIII.

Pedro el I Camarero y María Sarmiento construyeron el hospital de la Cuarta en el compás de Santa Clara –llamado indistintamente corral o compás en la documentación–. Fue fundado en 1371 para 20 pobres: 10 hombres y 10 mujeres. El *Buen Conde* aumentó la dotación en 1433³⁶, pero al resultar insuficiente instituyó, el 14 de agosto de 1455, otro hospital anexo al convento, el de la Vera Cruz, para otros 20 pobres: 13 continuos y 7 enfermos residentes, con 3 enfermeros, un físico o cirujano y el gobierno de un provisor al que dio la instrucción de atender a cuantos enfermos pasaran por el hospital³⁷.

Juan de Velasco había ordenado en 1414 la reedificación del palacio pegado a la iglesia y al monasterio, en probable referencia a las casas del compás que fueron en buena parte ocupadas por el hospital de la Vera Cruz, construido por su hijo con licencia del obispo burgalés Pablo de Santa María, ganada en 1434 para edificar “una casa para hospital” “dentro de los ambito y limites” del monasterio de Santa Clara³⁸. Es posible que el cantero Diego

35 ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, César, *El Buen Conde de Haro...*, 2009, p. 161.

36 GARCÍA SAINZ DE BARANDA, Julián, *Apuntes históricos...*, pp., 223-225 y apéndice 14, pp. 437-442.

37 GARCÍA SAINZ DE BARANDA, Julián, *Apuntes históricos...*, p., 225 y apéndice 15, pp. 443-478.

38 ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, César, “Fundación, dotación y ordenanzas del Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar (a. 1438)”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 203 (1984), p. 283; AYERBE IRÍBAR, M^a Rosa, *Catálogo documental del Archivo del Hospital de la Vera Cruz. Medina de Pomar (Burgos), 1095-2002*, Villarcayo, Imprenta García – Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, 2013, p. 15. La fundación del hospital se llevó a cabo el 13 de septiembre de 1438. El 3 de octubre de este año el Papa Eugenio IV concedió bula de indulgencia plenaria a los pobres y sirvientes del hospital que ayunasen los viernes y confesasen “in mortis articulo”. El mismo papa renovó la indulgencia el 7 de diciembre de 1448 cuando las obras del hospital estaban casi finalizadas, pues se concedió en reconocimiento de la fe y devoción mostrada por Pedro Fernández de Velasco con la edificación y mantenimiento del monasterio de Santa Clara y del hospital de la Vera Cruz. El *Buen Conde* redactó nuevas y muy meditadas ordenanzas en 1455 indicando que esperaba concluir el hospital, con todo lo necesario, en 1458. La fundación menciona al cantero Diego García que trabajaba en el hospital en 1438. Era vecino de Astudillo y se le habían pagado 290 000 maravedís; ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, César, “Fundación, dotación...”, p. 286. Es posible que sea el mismo cantero que por comisión de Juana de Mendoza, esposa del almirante Alfonso Enriquez, realizó algunas capillas o tramos de la iglesia de Santa Clara de Palencia en torno a 1431, fecha del testamento de Juana, CASTRO, Manuel, *El real monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enriquez, Almirantes de Castilla*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1982, pp. 76-78 y CASTRO, Manuel, *Real Monasterio de Santa Clara de Palencia. Vol. II Apéndice documental*, Palencia, Diputación de Palencia, 1983, p. 26 con el testamento de Juana de Mendoza que donó

García, que trabajaba en el hospital en 1438, fuera responsable de la obra de la nave de la iglesia terminada dos años antes.

1. 3. Las reformas de las abadesas, segunda mitad del siglo XV

Hemos visto que Pedro Fernández de Velasco había renovado el monasterio en 1436. Ciertamente la obra del templo estaba concluida cuando, en ese año, el *Buen Conde* otorgó un privilegio de dotación de misas y aniversarios que habían de celebrar en el monasterio los curas y clérigos de la iglesia de Santa Cruz de Medina de Pomar, en memoria de sus antepasados y de su propia alma y la de su mujer³⁹. Certifica la finalización de las obras de la iglesia la inscripción que ordenó colocar y que hemos transcrito en las versiones conservadas en un papel antiguo del monasterio y en la *Historia de España* de Garibay.

al monasterio numerosos bienes y entre ellos las conocidas alfombras con las armas del Almirante de Castilla que debían adornar el altar mayor; AHNOB, Osuna, C. 528, D. 72, f. 5. Una revisión del artículo citado de Alonso de Porres se reeditó en 1989: ALONSO DE PORRES, César, *El Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar (a. 1438). Fundación - dotación - ordenanzas*, Villarcayo, Imprenta García - Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1989, p. 30; ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, César, "El hospital de la Vera Cruz", en *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, Fundación y patronazgo de la Casa de los Velasco*, Medina de Pomar, Asociación de Amigos de Santa Clara, 2004, pp. 334 y ss. y ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, César, *El Buen Conde de Haro...*, pp. 71 y ss. La fundación y dotación del hospital de la Vera Cruz de 14 agosto de 1455 en AHNOB, Frías, C. 238, D. 57-60.

39 AHNOB, Frías, C. 236, D. 9. El documento lo suscribieron, el 10 de mayo de 1436, el conde de Haro, la abadesa del monasterio -Inés Fernández de Rada-, las monjas discretas María Sánchez de Carranza, Juana Fernández de Medinilla, Urraca Sánchez de Medina y otras siete monjas más en nombre de todo el convento. El cabildo se convocó a campana tañida y se juntaron "al torno del dicho monasterio segun que avemos de uso e de costunbre", pero el documento se suscribió "en la yglesia del dicho monasterio". Por acuerdo del día 5 con los curas de la parroquia de Santa Cruz de Medina de Pomar, veinticuatro clérigos de Medina debían decir un largo número de misas que se relacionan. La mayor parte debían rezarse y cantarse en Santa Clara, pero algunas, como la del día de la Concepción de María, se celebrarían en la iglesia medinense de Santa María del Salcinar y, una vez acabada, debía ir en procesión, con sus dalmáticas y sobrepellices, al monasterio para rezar un responso cantado en mitad de la capilla mayor mientras el conde y la condesa vivieran "e despues de su bida sobre su sepoltura e de la condesa doña Beatriz Manrique su muger". De semejante manera debían rezarse los responsos sobre sus sepulturas en las misas encargadas en el monasterio y, además, el conde de Haro precisó que se dijera "otros tres responsos cantados, el uno sobre las *sepolturas de los señores Juan de Velasco padre del dicho señor Conde e Pedro Fernandes de Velasco su ahuelo*, e el otro sobre las sepolturas de Fernan Sanches de Velasco e doña Mayor de Castañeda sus bisahuelos, e el otro sobre las sepolturas de don Sancho Sanches de Velasco e doña Sancha su muger sus tresahuelos". Contando con la sepultura del conde y condesa, había entonces cuatro sepulturas en la iglesia y lo vuelve a recordar al volver a pedir más adelante "quatro responsos sobre las dichas sepolturas, todo cantado". El documento confirma lo que hemos defendido arriba. En 1436 había 4 sepulturas: 1, una losa para el *Buen Conde*; 2, la sepultura monumental de Juan de Velasco y de su padre Pedro; 3, la sepultura monumental de Fernán Sánchez de Velasco que contenía también a su esposa; 4, la de los primeros fundadores.



Fig. 16, izq. *Enfermería*. Hacia 1488

Fig. 17, der. *Claustro*. Hacia 1495. Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar

En adelante fue su hija Leonor quien acometió la renovación de otras dependencias internas del convento para lo que necesitó mucho dinero. En 1469, en vida de su padre, solicitó permiso para vender, trocar o empeñar algunos bienes del monasterio por la mucha necesidad que tiene “especialmente por los edificios del dicho monasterio ser anejos –añejos– e fundados sobre tapias y en maderamiento, en tal manera que se non puede escusar muchas dellas de ser desatadas e fecho de nuevo e mejores edeficios”⁴⁰. La dote de Leonor de Velasco y la donación que hizo Beatriz Manrique, que legó todos sus bienes al monasterio, permitieron acometer obras de reforma en el monasterio⁴¹. Se hizo una grada nueva de entrada, la red o reja que cerraba la grada, una nueva enfermería, el claustro y la sala capitular que se abre en una de las pandas del claustro. Es probable que contara con el taller de Simón de Colonia, pues algunos detalles, como la portada de ingreso a la sala capitular, son de su estilo (Figs. 15-18).

A la dotación económica que trajeron Beatriz Manrique, Leonor de Velasco y su hermana mayor María, también monja, se añadieron las dotes de otras monjas de familias nobiliarias y, singularmente, la riquísima aportación que trajo Francisca de Velasco, hija de María Enríquez de Lacarra y de Sancho de Velasco –señor de Arnedo y hermano de Leonor y del I Condestable.

Francisca se casó con Diego López de Zúñiga, III conde de Nieva, pero pronto enviudó sin dejar herederos directos. Consta como viuda ya en 1490. Poco después pasó a vivir al monasterio de Medina de Pomar, tras facilitar el matrimonio de su hermano Antonio de Velasco, heredero del señorío de Arnedo, con Francisca López de Zúñiga, IV condesa de Nieva. Sancho de Velasco

40 CADÍÑANOS BARDECI, Inocencio, “Obras, sepulcros...”, p. 186.

41 Comentamos las reformas llevadas a cabo durante el abadiato de Leonor en, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “La abadesa María de Velasco...”, en prensa.



Fig. 18, izq. *Puerta de la Sala Capitular*. Hacia 1490. Medina de Pomar

Fig. 19, der. *Capilla de la Sala Capitular con el retablo de las Angustias de la Pasión*. Círculo del Maestro de la Visitación y Maestro de Oña. Hacia 1495-1500. Ahora, Museo de Bellas Artes de Asturias. Donación Plácido Arango

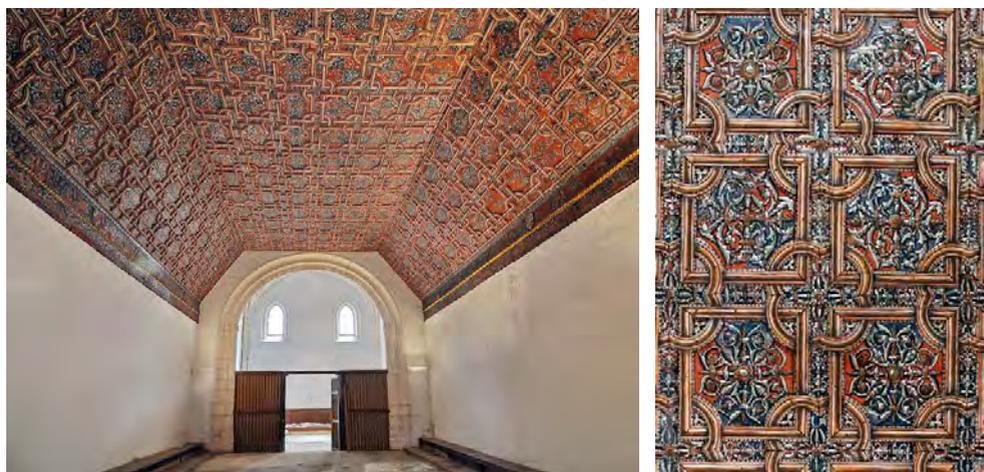


Fig. 20. *Sala Capitular y detalle del artesonado*. Hacia 1510-1520. Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar

había ordenado a su hijo Antonio, en su testamento otorgado en 1490, que pagara a su hermana Francisca de Velasco la dote de 1 000 000 de maravedís y otros 400 000 que la dejó en herencia⁴². En el testamento definitivo de 1493, Sancho señaló que Francisca deseaba ser monja en el monasterio donde había sido recibida y su padre pretendió que renunciara a la mayor parte de la heren-

⁴² AHNOB, Frías, C. 271, D. 15. FRANCO SILVA, Alfonso, "Los dominios de los Velasco en tierras de La Rioja. El condado de Nieva (siglos XV al XVI)", en FRANCO SILVA, Alfonso, *El condado de Oropesa y otros estudios de Historia medieval*, Jaén, Universidad de Jaén, 2010, pp. 148-149.



Fig. 21. Sello de plata del monasterio. Hacia 1515.
Monasterio de Medina de Pomar

cia⁴³. Es evidente que no lo consiguió. Una vez que Antonio heredó el señorío de Arnedo acordó, en Medina de Pomar el 3 de febrero de 1495, completar el pago de la herencia paterna y materna a su hermana Francisca, monja en Santa Clara, y se obligó a entregar 200 000 maravedís en dinero y un juro de heredad de 70 000 maravedís, sito en varios lugares de su dominio⁴⁴. El pago se retrasó unos meses y la reina Isabel ordenó, en septiembre de 1495, que se entregaran el juro y el dinero señalados al monasterio de clarisas, pues Francisca de Velasco había transmitido todos sus bienes al convento medinés⁴⁵: la herencia de sus padres, su dote y arras al desposarse con el conde de Nieva y lo que su suegro, Pedro López de Zúñiga, II conde de Nieva, le había dejado en su testamento.

43 AHNOB, Frías, C. 271, D. 16-18. Testamento de Sancho de Velasco, otorgado en Valladolid el 23 de febrero de 1493, en el que pidió, sin que lo consiguiera, que su hija Francisca, condesa viuda de Nieva, renunciara a la herencia a favor de su hermano Antonio, vigente conde de Nieva, a cambio de 5000 maravedís de juro: "Yten mando a la condessa de Nieba mi hija çinco mill maravedis de juro de heredad en los quales le ynstituyo por mi heredera e le ruego e pido que se contente con esta manda que por la presente le ago e no pida mas de mis bienes, pues la dicha condessa mi hija quiere ser monja en el monesterio donde ella fue resçevida. Esta contento e satisfecho de lo que a de haver por su profesion, a la qual ruego e pido que antes que aga la dicha profesion açepte esta dicha manda e ynstitucion que le ago e que renunçie e traspase en favor del dicho conde de Nieba mi hijo su hermano todo el derecho e cauçion que a mis bienes e herençia le pueden pertenesçer demas de los dichos çinco mill maravedis de juro de heredad que por la presente le mando".

44 AYERBE IRÍBAR, M^a Rosa, *Catálogo documental del Archivo del monasterio...*, pp. 538-539, AMSCMP, Sig. 36.16-18. El juro de heredad de 69 500 maravedís situados en las alcabalas de Rioja y Bureba, lo confirmaron los reyes el 11 de abril de 1503; AHNOB, Frías, C. 236, D. 14-16.

45 AHNOB, Frías, C. 238, D. 19.



Fig. 22. *Retablo de las Angustias de la Pasión*. Círculo del Maestro de la Visitación y Maestro de Oña. Hacia 1495-1500. Ahora, Museo de Bellas Artes de Asturias. Donación Plácido Arango

Por los años en los que Francisca ingresó en el convento se realizó el llamado *retablo de la Flagelación* de la sala capitular –que en la documentación conventual se denomina *retablo de las Angustias de la Pasión*⁴⁶–, la pintura del techo de este espacio y seguramente el segundo cuerpo del claustro. El retablo se ha datado entre 1485 y 1490 y se ha relacionado con Leonor de

46 Así se menciona en 1590; AMSCMP, Perg. 85. El 14 de septiembre de 1590 “estando dentro de la capilla de las Angustias de la Pasión que esta sita dentro del dicho monasterio” se enterró el cuerpo de Juan, “criatura pequeña de muy pocos dias”, hijo del VI Condestable, Juan Fernández de Velasco. Los restos mortuorios vinieron de Pedraza de la Sierra en una caja pequeña con un letrero en pergamino donde estaba escrito su nombre y el de sus padres. Fue enterrado en la capilla “de la rexa adentro que es el entierro que su excelencia a señalado [...] al pie del altar de la dicha capilla entre el dicho altar y entre una sepultura con una lapide grande donde declararon estar el cuerpo de su señoría de dona Juliana Angela de Velasco, tía de su excelencia, hizieron abrir una sepultura a donde se enterro el cuerpo del dicho don Juan de Velasco que venia metido en la caxa que declara el dicho testimonio”. Este espacio se usaba, y se ha utilizado hasta avanzado el siglo XX, como cementerio de las monjas. Juliana Ángela o Juliana de Velasco ha de ser la hija de Juan Sánchez de Velasco, I marqués de Berlanga –y por tanto tía del VI Condestable–, que había ingresado monja en Santa Clara el 1 de julio de 1545; AHNOB, Frías, C. 236, D. 30.

Velasco⁴⁷, pero los bienes aportados por Francisca de Velasco, monja desde 1492 o 1493, ayudarían a abonarlo a sus autores y creemos que no se puede descartar que lo sufragara completamente la condesa de Nieva e, incluso, que sea la monja que está representada en la tabla central. La heráldica que se muestra en el guardapolvos del retablo, con los veros de Velasco rodeados por una bordura de cuatro castillos en cruz y otros tantos leones en aspa, son los propios del monasterio, como se puede ver en el sello de plata, de hacia 1515, que se empleaba para lacrar los documentos⁴⁸. Este escudo se utilizó durante los gobiernos del monasterio por los dos primeros condestables. Se encuentra en el florón de la clave de la capilla de la sala capitular que contuvo el *retablo de las Angustias de la Pasión*, y en la clave de la capilla funeraria de Bernardino Fernández de Velasco, o de la Concepción. En ambos casos son tan semejantes que las claves tuvo que tallarlas el mismo equipo en torno a 1520. Durante el gobierno del III Condestable habitualmente la misma bordura abrazaba las armas partidas de Velasco y Tovar⁴⁹, al menos desde que en 1522 firmara un acuerdo con su hijo el conde de Haro y la condesa Juliana Ángela que afectó a las obras de la capilla de Burgos y de Medina. Joaquín Yarza estudió la pintura del retablo de las Angustias e identificó las dos manos que están presentes, pero la actuación de los pintores en el retablo se puede retrasar a los últimos años del siglo XV (Figs. 19-22).

La decoración pintada en la techumbre de madera de la sala capitular muestra escudos del *Buen Conde* –Velasco y Solier–, acompañados de los enlaces familiares de los hijos del conde de Haro: Mendoza y Figueroa, Lopez de Ayala, Enríquez... Pero como también vemos representadas las armas de Juana de Aragón, casada en 1502 con Bernardino Fernández de Velasco, pensamos que los colores se aplicaron a comienzos del siglo XVI, tal vez entre 1511 y 1513 mientras Francisca fue abadesa⁵⁰. Aparte, bajo su abadiato se acordó entregar al monasterio la dote de su sobrina Guiomar, que había ingresado de niña en el convento –posiblemente con su tía– haciéndose nominar María Enríquez (de Velasco) en memoria de su abuela. Antonio de Velasco, conde de Nieva, padre de Guiomar y hermano de la abadesa, acordó

47 YARZA LUACES, Joaquín, *EL retablo de la Flagelación de Leonor de Velasco*, Madrid, Ediciones El Viso, 1999, pp. 78-83.

48 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., *La época dorada...*, vol. I, p. 318; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Patrimonio artístico...", pp. 212-213.

49 Esta bordura se encuentra en las obras sufragadas por Íñigo Fernández de Velasco en los últimos años de su vida: en el arco adintelado del portón reglar, en la sillería del coro alto, en las puertas que comunican el claustro con la capilla de la Concepción y con las nuevas dependencias donde se ubica el refectorio. También en el arco adintelado de este último espacio.

50 AYERBE IRÍBAR, M^a Rosa, *Catálogo documental del Archivo del monasterio...*, p. 149; AMSCMP, Sig. 08.05, 16 de mayo de 1511, p. 152; Sig. 08.12 de 23 mayo de 1513 y en 1512: AYERBE IRÍBAR, M^a Rosa, *Catálogo documental del Archivo del Hospital...*, p. 57.



Fig. 23. *Capilla de Luis de Velasco*. Taller de Simón de Colonia. Hacia 1492. Monasterio de Medina de Pomar

con el monasterio la entrega de 300 000 maravedís como dote de Guiomar/ María⁵¹, aunque no se cobraron completa y definitivamente hasta 1604⁵².

2. LA CAPILLA DEL CONDESTABLE EN LA CATEDRAL DE BURGOS Y LAS RELACIONES EN LA FAMILIA VELASCO

La decisión del I Condestable y de Mencía de Mendoza de construir un nuevo panteón familiar en Burgos contradujo la actitud que tomaron los hermanos del Condestable, quienes optaron por el panteón tradicional, a pesar de disfrutar de mayorazgos propios que habían sido fundados por el *Buen Conde* en 1458, simultáneamente a la creación del mayorazgo Velasco. Sancho de Velasco, en un primer testamento redactado el 14 de agosto de 1482, mandó ser enterrado en la capilla de Santa Clara de la iglesia del monasterio de Medina de Pomar y encargó levantar un arcosolio monumental para él y para

51 FRANCO SILVA, Alfonso, "Los dominios de los Velasco...", p. 155. Antonio de Velasco hizo testamento en diciembre de 1522 y dejó escrito que el convento se conformara con la dote de 300 000 maravedís acordados con Francisca, ahora difunta, que había aportado al monasterio un juro anual de 70 000 maravedís, 200 000 maravedís en dinero y más de un millón en telas y vestidos de brocado y seda, así como en tapicerías.

52 AHNOB, Frías, C. 234, D. 25. Conciertos de 1523 y 1527 entre el monasterio y Francisca de Zúñiga, condesa de Nieva y viuda de Antonio de Velasco, sobre la dote de su hija María Enríquez de Velasco. Debían entregar 300 000 maravedís de la dote, pero los sustituyeron por 10 000 maravedís de juro perpetuo que, sin embargo, no acabaron de situarse en lugares seguros y las monjas llevaron a pleito ante la Real Chancillería de Valladolid que sentenció a su favor en 1604; AHNOB, Frías, C. 237, D. 39.

su mujer, María Enríquez de Lacarra⁵³. Parece evidente que no conocía la contratación de la capilla de Burgos ni la intención de su hermano Pedro de mudar el testamento para hacerse enterrar en Burgos, como solicitó en carta desde Alcalá la Real el 20 de agosto de 1482, seis días después de las últimas voluntades de Sancho. Fundadas las capellanías de Burgos en 1487, Sancho abandonó el panteón medinés y, en otro testamento otorgado en 1490, optó por el monasterio jerónimo de La Estrella (La Rioja)⁵⁴.

Por su parte, Luis de Velasco, señor de Belorado, que murió en 1496 a los 70 años⁵⁵, se hizo enterrar en la primera capilla del lado de la epístola del monasterio medinés que él agrandó. Probablemente el taller de Simón de Colonia se encargó de la obra. Las claves de la bóveda están adornadas con las armas propias del enterrado –Velasco y Manrique– y las de su primera esposa, Ana de Padilla⁵⁶. Esta capilla es de mayor tamaño que la que había elegido su hermano Sancho porque comunica con la crática. Una y otra ocupan una posición enfrentada de modo que esta ubicación permite sospechar que había sido acordada y planificada con el convento o, tal vez, con el *Buen Conde*, padre de ambos. El IV Condestable recogió la noticia sobre la realización de la capilla en su *Historia de la Casa Velasco*: dijo que Luis “murió

53 AHNOB, Frías, C. 271, D. 14. Testamento del 14 de agosto de 1482; 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. 40, nota 79. Dejó indicaciones precisas sobre la forma del entierro: “que mi cuerpo sea sepultado en la yglesia del monesterio de Santa Clara de Medina de Pumar en la capilla que esta entrando a mano izquierda que es la vocacion de santa Clara e me hagan en la pared un arco muy bien labrado y ençima del las armas mias e de mi muger que Dios aya en un escudo muy grandes metidas y ençima del escudo nuestra Señora de la piedad. Ytem mando que el cuerpo de la dicha mi muger sea traydo a sepultar alli conmigo en el dicho arco y nos sean fechas sendas sepolturas un poco altas del suelo, a ella bestida e a mi armado e fuera del arco en la pared una piedra en que este escripto quienes fuymos e quando finamos”. También, FRANCO SILVA, A., “Los dominios de los Velasco...”, pp. 150-151.

54 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Primeras obras...”, p. 41.

55 “Y murio de 70 años y fue enterrado en una capilla por el fundada en Santa Clara de Medina de Pomar”; GARIBAY Y ZAMALLOA, Esteban de, *Historia de España...*, Sig. 9/2104, f. 174v. El 14 de septiembre de 1492 Luis de Velasco señaló que, además de otros 10 000 maravedís de juro perpetuo entregados a su hermana, la abadesa Leonor, como pago final de la herencia de su hija Beatriz de Velasco, monja profesa en el monasterio de Medina de Pomar, había cedido al convento otros 4000 de juro anual “para hazer una capilla en la yglesia del dicho monesterio”; Archivo General de la Administración, Sig. 11-12435-277, doc. nº 8 de 2 de abril de 1493 otorgado en Barcelona por los Reyes Católicos confirmando a las clarisas de Medina 14 000 maravedís de juro anual sobre las merindades de Rioja, Bureba y Montes de Oca.

56 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Bóvedas con figuras de estrellas y combados del Tardogótico en La Rioja”, *TVRIASO*, 21 (2012-2013), p. 241 y BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., “Dos arquetas relicario de San Vitores (Cerezo de Río Tirón) hechas en Flandes (1466) y Burgos (1525)”, *Ars Bilduma*, 8 (2018), pp. 29-30, nota 38.

de harta hedad, enterróse en una capilla *que el hiço* en la yglesia del monasterio de Santa Clara de Medina de Pumar"⁵⁷ (Fig. 23).

Si los hechos ocurrieron así, para el primogénito de la Casa podía estar reservada otra de las "seis capillejas" que el *Buen Conde*, su padre, había edificado en la nave de la iglesia. Las dos de los pies las habían elegido sus hermanos, o se las habían asignado. La de mayor honor, aunque muy pequeña, era la primera del evangelio junto a la capilla mayor: la capilla de San Pedro. Verla y compararla con la que edificaron en la cabecera de la catedral de Burgos explica elocuentemente y justifica los riesgos que asumieron el Condestable y su mujer con la edificación de un nuevo panteón. El *Buen Conde* y su esposa se habían enterrado bajo una losa –sin sepulcro– por humildad y para engrandecer a sus antepasados presentes en la cabecera. Es posible que desearan que sus hijos hicieran lo mismo, pues en la iglesia del convento no habían mas tumbas monumentales con dignidad. Pero el heredero y su esposa no tenían pensado lo mismo. El panteón medinés, tal como estaba entonces, y aún más la capilleja que podían utilizar, carecía de la prestancia adecuada al rango y poder alcanzados. Claro que podían haber construido en Medina una nueva capilla anexa a la cabecera, como hizo su hijo Bernardino. Pero recordemos que el Condestable Álvaro de Luna descansaba en una capilla funeraria monumental en la catedral de Toledo que hubo de despertar el deseo de emularla en Burgos.

Beatriz de Velasco, hija de Luis y Ana Padilla, ingresó monja en el monasterio y otra hija de Sancho acabó eligiendo el mismo destino: la mencionada Francisca de Velasco. Por el contrario, ninguna de las hijas de Pedro y de Mencía de Mendoza fue monja, ni siquiera Mencía de Velasco que vivió en el compás de Medina y renovó el monasterio de clarisas de Briviesca. Esta circunstancia pudo deberse a la educación y formación que Mencía de Mendoza había recibido de sus padres. El matrimonio de Pedro y de Mencía responde a los nuevos tiempos de la modernidad humanista, mientras que sus hermanos, Sancho y Luis, mantuvieron actitudes más conservadoras. Además, a través del matrimonio de cuatro de sus hijas el Condestable emparentó con grandes títulos: Catalina desposó con el conde de Miranda, María con el marqués de Villena y a continuación con el duque de Alburquerque, Leonor con el conde de Urueña e Isabel con el duque de Medina Sidonia, uno de los hombres más ricos de su tiempo.

El I Condestable y su esposa habían abandonado la residencia medinesa –los alcázares fortificados desde los que la familia Velasco había gobernado la merindad de Castilla-Vieja– por un nuevo palacio, la Casa del Cordón en Burgos, y la finca de la Vega. Burgos, la oficiosa *caput* de Castilla, era un centro mercantil privilegiado que controlaba el comercio con el Norte de

57 *Origen de la ilustrísima...*, Mss 3238, f. 47.



Fig. 24. *Capilla del Condestable Pedro Fernández de Velasco y de Mencía de Mendoza.*
Simón de Colonia. 1482-1495. Catedral de Burgos

Europa y alcanzaba Florencia y otras ciudades italianas. Con las crecientes adquisiciones de los Velasco, Burgos se había erigido en el nuevo centro del señorío. Tras la guerra civil castellana, que concluyó con la consolidación de la reina Isabel la Católica, culminó el ascenso de la familia Velasco así como la de los Mendoza con la que había emparentado el Condestable. Desde entonces, el matrimonio alargó sus estancias en Burgos –uno de los centros de poder castellano y núcleo fundamental del poderío económico de Castilla.

Con el II Condestable, Bernardino Fernández de Velasco, continuó el ascenso político familiar. Los Reyes Católicos le concedieron el título nobiliario superior de duque de Frías en marzo de 1492 y, al cabo de los años, emparentó, en segundas nupcias, con una princesa real al desposarse con Juana de Aragón, hija de Fernando el Católico. Además, tras la muerte de la reina Isabel desempeñó un influyente papel en la regencia del reino castellano-leonés. El III Condestable, Íñigo Fernández de Velasco, también fue gobernador del reino. Su fidelidad personal al rey Carlos I determinó que la ciudad de Burgos se inclinara por el bando real y no ingresara en el gobierno de las Comunidades. Junto con su hijo Pedro, encabezó las tropas imperiales

que derrotaron a los comuneros en Villalar y a los franceses en Logroño. Por elección de Carlos I fue uno de los veinticinco grandes de España e ingresó en la selecta orden de caballería del toisón.

Esta gran notoriedad de los Velasco hizo que el centro de su poder se trasladara desde las montañas de Castilla-Vieja hacia Burgos –elegido por la reina Isabel como panteón de sus padres Juan II e Isabel de Portugal–. Una fundación funeraria en la iglesia mayor consolidaría su dominio territorial. En 1482 Mencía de Mendoza encargó una grandiosa capilla funeraria a construir en la catedral de Burgos. En 1486 una bula papal reconocía que se habían gastado 4000 ducados y que el edificio era “sumptuoso et insigni”. Las obras estaban muy adelantadas en enero de 1492, fecha del fallecimiento de Pedro Fernández de Velasco. El cabildo catedralicio le concedió entierro provisional en el coro hasta que se acabase la capilla⁵⁸, que esperaban que fuera pronto pues argumentaron “que se daría tan gran prisa que se acabaría antes de tres años”. Las bóvedas se cerraron en 1494. En septiembre de este año el cabildo comenzó a tratar con Mencía y con Simón de Colonia sobre la construcción de la sacristía que no debía perjudicar a la capilla de Santiago, pero las obras no comenzaron hasta 1512 y Francisco de Colonia, tras la muerte de su padre Simón, estuvo a cargo de ellas⁵⁹ (Fig. 24).

El cuerpo del Condestable se trasladó a la capilla el 27 de febrero de 1495 y, a partir de entonces, comenzaron a celebrarse oficios religiosos. Sostuvo las obras Mencía de Mendoza que falleció el 31 de diciembre de 1499⁶⁰. La

58 Archivo de la Catedral de Burgos [en adelante ACB], RR. 29, f. 384. Murió el 6 de enero. Al día siguiente, Luis de Velasco, señor de Belorado y hermano del fallecido, comunicó al cabildo la muerte del Condestable pidiendo licencia para enterrarlo provisionalmente en el coro.

59 ACB, RR. 30, ff. 291-298 y RR. 36, 254-255. La sacristía estaba edificada en enero de 1517 cuando se acordó hacer cajones para ella; ACB, LIB 39 1, ff. 122-123. Consta que la maestría del año 1517 se adeudaba a Francisco de Colonia; ACB, ACC 50, f. 1v.

60 La bibliografía sobre la construcción de la capilla es muy abundante. Citamos a quienes dieron las primeras noticias y algunos escritos recientes fundamentales: MONJE, Rafael, “Burgos. Genealogía de los Velasco. Capilla del Condestable. La casa del Cordón”, *Semanario Pintoresco Español*, 44, (29 de octubre de 1848), pp. 345-347 y 45 (5 de noviembre de 1848), p. 346; MARTÍNEZ SANZ, Manuel, *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, Imprenta de Anselmo Revilla, 1866, pp. 113-117; VILLACAMPA, Carlos G., “La Capilla del Condestable de la catedral de Burgos. Documentos para su historia”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 4/10 (1928), pp. 25-44; LÓPEZ MATA, Teófilo, *La catedral de Burgos*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1950, pp. 313-321; CADÍÑANOS BARDECI, Inocencio, “Felipe Bigarny, Alonso Berruguete y los sepulcros de los condestables en Burgos”, *Archivo Español de Arte*, 224 (1956), pp. 341-354; PEREDA, Felipe, “Mencía de Mendoza († 1500), mujer del I Condestable de Castilla: el significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo XV”, en ALONSO RUIZ, Begoña; CARLOS, M^a Cruz de y PEREDA, Felipe, *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, pp. 9-119; FRANCO SILVA, Alfonso, “Notas sobre la capilla del Condestable de la catedral de Burgos” en VAL VALDIVIVIESO, M^a Isabel del y MARTÍNEZ SOPENA, Pascual (dirs.), *Castilla y el*

condesa, que concluyó la capilla con un abovedamiento de iluminación tan singular, pretendió incluso atraer a su capilla la reserva del Corpus Christi. Así, el 21 de agosto de 1495, el abad de Cervatos –Pedro Fernández de Villegas– presentó al cabildo catedralicio una petición de la condesa que “queria que la linterna de su capilla que alumbrase al Corpus Christi”, pues aparte del calado de la bóveda había adquirido una linterna grandiosa de plata⁶¹.

Es sabido que el II Condestable se negó a colaborar en la construcción de la capilla burgalesa, aunque su padre había ordenado en su testamento lo contrario: “mando a mi fijo don Vernaldino que la haga acabar en aquella perfición que se a de acabar pues le quedan artos bienes”⁶². Bernardino acordó con su hermano Íñigo, en noviembre de 1493, que cumpliría con las cláusulas testamentarias si mediaba para conseguir la aceptación del testamento

mundo feudal. Homenaje al profesor Julio Valdeón, I, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Deportes – Universidad de Valladolid, 2009, pp. 441-451; PEREA RODRÍGUEZ, Óscar, “Mencia de Mendoza, condesa de Haro (Guadalajara, c. 1421 – Burgos, 31 de diciembre de 1499)”, en ALEGRE CARVAJAL, Esther (dir), *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*, Madrid, Polifemo, 2014, pp. 95-130. También, PORRAS GIL, María Concepción, “La capilla de la Purificación en la catedral de Burgos. Mirar desde el humanismo, ver la Antigüedad desde la forma”, *BSAA arte*, 74 (2008), pp. 67-88.

61 ACB, RR 30, f. 457r. La linterna, de 55 marcos de plata, se describió en 1507 como “una linterna de plata con sus vidrios y planchas de oja de Flandes dentro”; ACB, ACC, L 3, f. 2v.

62 El testamento, redactado el 4 o 5 de enero de 1492 según unas u otras copias, se conserva, sin las tres líneas que, a última hora, añadió el I Condestable al oír que uno de los testigos decía que era impugnado declarar a un único hijo heredero universal de todos los bienes, incluidos los bienes partibles ganados fuera del mayorazgo. Bernardino consiguió que el escribano borrara el añadido y logró, aunque con variada resistencia, que todos sus hermanos aceptaran el testamento. La madre, Mencia de Mendoza, se opuso e incluso enfrentó a Catalina y Mencia de Velasco con su hermano primogénito. El testamento del I Condestable, AHNOB, Frías, C. 601, D. 19 y Frías, C. 410, D. 6. La aceptación de sus hermanas: AHNOB, Frías, C. 599, D. 7-9, 19-20. La aceptación de Íñigo: AHNOB, Frías, D. 7 y 13. En Toledo el 25 de junio de 1502, en la cúspide de su poder, Bernardino –que el 2 de noviembre de ese año se acabó casando con la princesa Juana de Aragón– logró que Íñigo certificara que él –Bernardino– había sido declarado heredero universal y que había cumplido con todos sus hermanos; AHNOB, Frías, C. 495, D. 2. Sobre el testamento y las maniobras de Bernardino, FRANCO SILVA, Alfonso, *Entre los reinados de Enrique IV y Carlos V. Los Condestables del linaje Velasco (1461-1559)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2006, pp. 94 y ss. Mencia de Mendoza recordó al testar las cláusulas que su marido había ordenado sobre sus bienes particulares –que Bernardino no estorbara el disfrute a discreción de sus bienes– y que se acabara la capilla de Burgos: “Yten por quanto el condestable mi señor que aya santa gloria mando en su testamento que mi fijo don Vernaldino hiziese acabar de labrar en perfición la capilla que su señoría e yo tenemos començada a hazer [...] y porque el dicho don Vernaldino mi fijo esto no lo ha conplido e porque la dicha capilla no quedase por labrar yo he gastado en la labor della las quantias de maravedis que paresçeran en una hoja de las labores della, despues que su señoría del dicho mi señor fallestio, y esto es mi boluntad e mando que todo lo que asy paresçiere estar gastado en la labor de la dicha capilla aquello aya de pagar mi fijo don Vernaldino e lo resciba en la parte de su herençia que de mi le perteneze aver”; AHNOB, Frías, C. 599, D. 11, f. 9v.

por sus hermanas, en los términos que Bernardino interpretaba, y si lograba que la condesa de Haro consintiera. En este supuesto, prometía que “desde agora se comyengan a dar dineros para la labor de la dicha capilla”.

Además, aceptaba que las diferencias las arbitraran jueces nombrados por las partes. Bernardino exigía, para cumplir el testamento, disponer, como heredero universal, de todos los bienes muebles y raíces, muchos de los cuales retenía la condesa, sobre todo dinero, telas, vajillas y joyas de plata y oro muy ricas⁶³. Pedía dirigir las obras de la capilla, en las que continuaba su madre la condesa, y no determinar una cantidad anual fija a invertir porque el testamento no lo especificaba. Recordaba, a modo de amenaza con una argumentación que descubre la actitud reservada y apartada que mantuvo el I Condestable con las obras de la capilla, en las que dejó hacer a su mujer, que

“ay çiertas clausulas en el mayoradgo del conde su abuelo por donde los que no las guardaren pierden el mayoradgo e viene al heredero [...] E sy pareçiere por aquel que su padre fue contra las clausulas por do tubyese el mayoradgo syn ningun titulo, e le perteneçe tener a el condestable que agora es [es decir, a Bernardino], que le sean pagados todos los frutos e rentas que lebo [llevó] el condestable su señor padre sy a el le perteneçia”.

Sobre la capilla, los letrados de Bernardino recordaron a los árbitros propuestos que su padre “enterramiento tenia exçelente e suntuoso” con “espresa proybicion de no poder escoger sepoltura en otra parte”, que si contra esta disposición se sepultó en la capilla de Burgos “fue por el entrañable amor que con mucha rason tenia e tovo syenpre a su señoria cuya compañia quiso perpetuar por la dicha sepoltura, no pudiendolo ni deviendolo haser, segund la disposiçion del fundador del mayoradgo e poniendose en aventura de perder el dicho mayoradgo dende el dia de la dicha eleçion de sepultura”. Por último, refiriendose a la medida distancia que el I Condestable mantuvo con las obras, se recordó que “dysimuló la proybicion del fundador del mayoradgo estando la qual seria cosa peligrosa al condestable por una via ni por otra entrometerse en las cosas a la dicha capilla lavor e probision e dotaçion e enterramiento a la dicha capilla conçernientes”. Por ello, también la condesa había actuado como si atendiera “cosa començada fundada e proçedida, por conservaçion e perpetuydad de su memoria”⁶⁴.

Los jueces sentenciaron un compromiso para continuar la edificación “con la perfeccion que se empezó” y aportar 700 000 maravedís anuales has-

63 El inventario de sus bienes, que se confeccionó el 21 de mayo de 1500, relaciona obras de un extraordinario valor y menciona piezas prodigiosas, sobre todo de plata, oro, joyas y telas; AHNOB, Frías, C. 599, D. 35.

64 AHNOB, Frías, C. 599, D. 21. También, PEREDA, Felipe, “Mencía de Mendoza...”, pp. 48-52; FRANCO SILVA, Alfonso, *Entre los reinados...*, pp. 77-97.

ta la conclusión⁶⁵. Pero Bernardino no recibió el dinero ni los bienes muebles que retenía su madre, y no cumplió lo acordado en la sentencia⁶⁶. Sin embargo, Mencía mantuvo las obras de la capilla y pidió en el testamento que a Bernardino se le descontara de la herencia todo el dinero que ella había gastado. En la primera década del nuevo siglo y hasta el fallecimiento de Bernardino, la dotación de la capilla avanzó lentamente.

Con el nuevo Condestable y duque de Frías, Íñigo Fernández de Velasco, cambiaron las tornas en la familia. En vida de Bernardino tuvo que aceptar –y hacer consentir a sus hermanas– el testamento paterno, tal como Bernardino lo presentaba. El 24 de marzo de 1512, sólo un mes después del fallecimiento de su hermano, Íñigo preparó una información pública y probanza “*ad perpetuam rei memoriam*” sobre la verdad ocurrida al testar su padre en enero de 1492: que Bernardino había manipulado el testamento paterno al borrar los renglones del documento referidos al reparto de los bienes partibles conjuntamente entre los hermanos⁶⁷. Perseguía repercutir las cuentas pendientes y el gasto de la capilla de Burgos –y con más razón la obra de la capilla de la Concepción de Medina de Pomar– sobre el patrimonio heredado por Juliana Ángela de Velasco y Aragón, hija de Bernardino y de Juana de Aragón, bastarda del rey Católico.

En 1512 Juliana, nacida el 18 de marzo de 1509, con apenas tres años de edad, había heredado todos los bienes ganados por sus padres que no estaban vinculados al mayorazgo Velasco, incluidos los diezmos de la mar pues,

65 AHNOB, Frías, C. 599, D. 23-26. La sentencia se publicó el 5 de noviembre de 1495 con declaraciones que beneficiaban unas veces al hijo y otras a la madre. Bernardino debía correr con el gasto de la capilla, pero la condesa debía cobrar su dote y arras –2 200 000 maravedís– del “tomulo e monton de los vienes muebles, oro e plata joyas e moneda amonedada que fincaron e quedaron del dicho señor condestable” que ella misma retenía junto a otros muchos bienes que declararon que se debían inventariar para entregar la mitad a su hijo. De estos bienes se tomarían seis millones para adquirir renta para la dote de Mencía de Velasco. Absolvieron a Bernardino de los 5 000 000 que la condesa reclamaba por haberlos gastado en la memoria de su esposo. Declararon que a cada uno correspondía la mitad de la casa del Cordón y de la finca de la Vega; y la mitad de otros muchos bienes. Quedaron muchas partidas sin resolver y la sentencia no se ejecutó. Catalina de Velasco, condesa de Miranda muy afecta a su madre, no consintió el testamento paterno a pesar de haberlo acordado con Íñigo; tampoco aceptó la sentencia que dieron dos clérigos en noviembre de 1496.

66 Dos cartas autografadas de Mencía de Mendoza y del duque de Frías resumen bien sus enfrentadas posiciones. La madre escribió a su hijo para decirle que lo que pedía “va fuera de razon” y le suplicó que cumpliera con la manda de su padre de acabar la capilla para quitarle el tormento que sufría. Bernardino respondió señalando que no sabía por qué lo pedido le parecía fuera de propósito, pues su padre le mandó hacer la capilla y para ello le dejó muchos bienes adquiridos en su mayorazgo, y que en entregándoselos él cumpliría con gusto; Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [en adelante ARChV], Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 2745.1.

67 AHNOB, Frías, C. 601, D. 19.

en la más reciente renovación de la concesión real sobre los diezmos, Bernardino había conseguido que Fernando el Católico permitiera vincularlos al mayorazgo creado para la nieta real, Juliana Ángela⁶⁸. Por deseo testamentario de su padre, Juliana Ángela estaba destinada a casarse con un Velasco. Su padre había aconsejado a sus testamentarios que procuraran casarla con su primo Pedro, primogénito de Íñigo y heredero de la casa Velasco, a pesar de la diferencia de edad. En 1514 el III Condestable emancipó a su hijo Pedro⁶⁹ y se acordó el matrimonio. En realidad, al sacarlo del hogar y hacerlo autónomo, Íñigo Fernández de Velasco pudo seguir repercutiendo sobre Juliana y su hijo los gastos que Bernardino no había satisfecho ni sobre la capilla ni sobre las legítimas de sus hermanas.

En adelante, el III Condestable intervino en la administración de los bienes de la niña, junto con los tutores nombrados por Bernardino: el obispo Juan de Velasco, Juan de Arellano y Martín Ochoa de Sasiola. También Pedro Fernández de Velasco fue tratado con dureza por su padre. Como era heredero de la casa Velasco, lo obligó a que renunciara al mayorazgo Tovar y al señorío de Berlanga pues la madre, María de Tovar, estaba decidida a mantener separado este título familiar que se traspasó a Juan de Tovar, segundo hijo y futuro primer marqués de Berlanga.

Pedro y Juliana Ángela se casaron en 1522. En 1521, cuando Juliana Ángela cumplió doce años, momento en el que las huérfanas dejaban de tener tutor y podían escoger curador, se desposó con su primo Pedro Fernández de Velasco⁷⁰. A cambio, el III Condestable obtuvo un acuerdo muy favorable

68 El mayorazgo de Juliana Ángela se fundó en Zaragoza el 6 de septiembre de 1510. Vino a Juliana Ángela por muerte de su hermano Antonio poco después de nacer en un doloroso parto en el que falleció su madre. Además de los diezmos de la mar, incluía las fortalezas de Pedraza, Castilnovo –y su condado, donado en dote a su madre Juana por el Rey Católico, junto con los diezmos de la mar–, Cigales, Torremormojón, La Piedra junto a Valmaseda con los lugares anexos a estos castillos y otros muchos lugares y heredades. También Ajubarte y “las casas que yo agora fago en la Casa de la Reina”; AHNOB, Frías, C. 446, D. 20, C. 1617, D. 4 y AHNOB, Osuna, C. 3922, D. 17. La villa de Ajubarte, junto a Casalarreina, tenía “torre e fortaleça”, AHNOB, Frías, C. 416, D. 40. En julio de 1502, poco antes de que se celebrara el casamiento de Bernardino y Juana de Aragón –Toledo, 2 de noviembre– este lugar riojano fue adquirido por el Condestable a su primo Antonio de Velasco, señor de Arnedo y conde de Nieva, que lo poseía como herencia de su madre; AHNOB, Frías, C. 415, D. 57-58. Con anterioridad, en 1452, la granja y caserío de Ajubarte los había comprado el mariscal Sancho de Londoño al capitán Íñigo Ortiz de Zúñiga, sobrino de Diego López de Zúñiga, obispo que fue de Calahorra-La Calzada. Como, en realidad, el precio –53 550 maravedís– lo había abonado el cabildo catedral a cuenta de que lo pagara Ortiz de Zúñiga, el cabildo calceatense pretendió y defendió su derecho sobre el lugar ya que Londoño había traspasado el lugar al cabildo; AHNOB, Frías, C. 415, D. 56.

69 AHNOB, Frías, C. 601, D. 34.

70 Esta circunstancia estaba contemplada en las Siete Partidas y se recogió en el testamento

con los tutores en 1520⁷¹ y en 1522 también suscribió con los desposados, a partir de entonces condes de Haro, la cesión de las obras de la capilla de Burgos. Así, el 25 de mayo de 1522 los condes de Haro, que reconocieron que Juliana Ángela estaba obligada a acabar la capilla de Burgos, traspasaron al Condestable la obligación a cambio de la cesión de los 114 000 maravedís de juro, que la condesa disfrutaba sobre los codiciados diezmos de la mar, y de la entrega de 8000 ducados a pagar con la garantía de la vajilla de plata de la condesa. Si con los mencionados bienes no bastaba, la condesa de Haro debería aportar mil ducados anuales⁷². Sobre la capilla de la Concepción de Medina de Pomar, que también estaba a cargo de los condes de Haro, puesto que “algunas cosas estan por acavar” –sobre todo el amueblamiento de la capilla– acordaron que los condes entregaran 50 000 maravedís en los dos años siguientes y, en adelante, 100 000 maravedís anuales hasta acabar las obras. El Condestable se remitió al acuerdo que suscribieran los condes de Haro, que siguieron siendo responsables de la capilla de Medina, y la abadesa del monasterio medinés, María de Velasco.

La renuncia al señorío de Berlanga, la entrega del juro sobre los diezmos de la mar y los onerosos pagos a los que tuvo que hacer frente dibujan una tensa relación entre el conde de Haro y el III Condestable, su padre. En 1523, al redactar su primer testamento, la condesa de Haro calificó de “maltratoamiento” a la acción continuada del Condestable hacia su hijo Pedro⁷³, quien

de Bernardino quien dispuso que a partir de los 12 años, a menos que se casara entonces, continuaran, hasta cumplir 18 años, los tutores que él nombraba: el obispo Juan de Velasco, su hermano, Juan de Arellano, señor de Ausejo y hombre de su entera confianza, e Íñigo Fernández de Velasco, que fue sustituido por el tesorero Martín Ochoa de Sasiola en un codicilo posterior; AHN, Consejos, Leg. 43623: codicilo del 19 de marzo de 1511 abierto el 9 de febrero de 1512. En este último documento Bernardino señaló que había nombrado tutor y curador de Juliana Ángela a su hermano Íñigo junto a otros tutores (Juan de Velasco obispo y Juan de Arellano), pero que ahora estaba informado que Íñigo “no puede casar su hijo con el menor de quien tiene cargo sin caer en mucha pena” y como su voluntad era que, con dispensa papal, Juliana Ángela se casase con el hijo de Íñigo lo revocó de tutor y nombró como tutores a Juan de Velasco, Juan de Arellano y Martín Ochoa de Sasiola, su tesorero.

71 AHNOB, Frías, C. 603, D. 2: capitulación sobre los diezmos de la mar de 19 de noviembre de 1520.

72 AHNOB, Frías, C. 603, D. 8. Se debían 600 000 maravedís del trabajo realizado en la reja de la capilla, en el tejado y en “las puntas” o pináculos. VILLACAMPA, Carlos G., “La Capilla del Condestable...”, pp. 27-32. En junio de 1521, Íñigo, que era gobernador del reino de Castilla, se concertó con su hijo Pedro quien se obligó a entregar al tesorero del duque un millón de maravedís, correspondientes al año anterior, para las obras de las capillas –de Burgos y Medina– y autorizó a su padre a sacar de los diezmos de la mar 3000 ducados anuales –algo más de un millón de maravedís–. Además, el Condestable exigió a su hijo, como seguridad del cumplimiento, la entrega de la plata dorada de la condesa y del privilegio de los diezmos de la mar; AHNOB, Frías, C. 603, D. 5-7.

73 Archivo General de Simancas [en adelante AGS], CME, 469,8. Testamento del 3 de sep-

escribió –hacia 1540 y siendo entonces IV Condestable– que en la capilla de Burgos había quedado mucho por hacer a la muerte de Bernardino y que gastaron 26 o 27 000 ducados⁷⁴, pues ciertamente faltaba la sacristía, la decoración arquitectónica, las sepulturas, los retablos, las vidrieras, las rejas y la dotación litúrgica de la capilla.

3. LA CAPILLA DE LA CONCEPCIÓN DE MEDINA DE POMAR

A finales de 1499 falleció Blanca de Herrera, duquesa de Frías, señora de Pedraza y primera esposa de Bernardino Fernández de Velasco. Por entonces su marido, a pesar de lo que había estado defendiendo contra su madre, no tenía decidido completamente el lugar de su enterramiento, aunque parece que pensaba enterrarse en Medina como estaba obligado por el juramento del mayorazgo. La elección de la capilla central de la cabecera de la catedral de Burgos como enterramiento del I Condestable y el carácter simbólico y representativo que enseguida tomó esta arquitectura debieron hacerle dudar, según se deduce de una cláusula del testamento de su primera esposa. Blanca testó en Briviesca el 13 de noviembre de 1499 y ordenó ser enterrada en el monasterio de Medina de Pomar en el enterramiento de su esposo y junto a él “como es uso e costunbre de ponerse en los enterramientos las mugeres cabe sus maridos”. La sepultura debía ser como la que eligiera Bernardino y añadió que la llevaran con él si escogía otro lugar de enterramiento. Para hacerlo posible legó una considerable cantidad de dinero, 40 000 maravedís de juro de heredad, “para el dicho lugar a donde las dichas sepolturas se hizieren e asentaren para çiertas memorias que se an de hazer por mi anima”⁷⁵ –concre-

tiembre de 1523, en la huerta de Castilnovo. En este temprano testamento, la condesa dejó como heredero universal a su esposo “acatando las muchas buenas obras que don Pedro de Belasco conde de Haro mi señor e marido me a hecho e haze de cada día y los grandes trabajos y afares y gastos e costas que dicho conde don Pedro de Belasco mi marido a hecho y los daños que resçibio y maltratamiento del condestable mi señor su padre por defender mis bienes y hazienda espeçialmente en lo de Berlanga y hasta que dicho conde se conçerto con sus padres perdiendo lo que le podia pertenesçer de susçesion de la casa Tobar lo qual el hizo por mi causa y respeto preñçipalmente”.

74 *Origen de la ilustrísima...*, Mss 3238, f. 64: Bernardino Fernández de Velasco “mandó acabasen sus herederos la capilla de Burgos que abía mucho por haçer, y así an gastado beinte y seis o veinte y siete mill ducados en ella, el condestable que aora es y la duquesa de Frías su muger”; AHNOB, Frías, C. 603, D. 5-8; VILLACAMPA, Carlos G., “La Capilla del Condestable...”, pp. 27-28.

75 AMSCMP, Sig. 01.08 y AHNOB, Frías, C. 599, D. 27. BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Patrimonio artístico...”, p. 211. Como es habitual entre los miembros de la nobleza, Blanca ordenó con detalle el rito que se había de practicar a su muerte y que pasadas veinticuatro horas: “mando que me pongan con el dicho avito [de San Francisco] en un ataud de madera e me lieven a enterrar a Santa Clara de Medina de Pumar a donde es el enterramiento de don Ver-

tamente una misa cantada diaria, según recogió el IV Condestable en la Historia de la familia⁷⁶-. Deducimos que Blanca no sabía con seguridad ni la forma final de la sepultura –con o sin figuras– ni el lugar cierto de enterramiento.

Blanca de Herrera falleció el 16 de noviembre y durante la noche del día 18 fue trasladada al monasterio de Medina donde fue enterrada. Los funerales duraron nueve días. Se gastó en cera, en las 40 hachas de cera que ardieron durante el traslado a Medina, 27 740 maravedís. Otros 68 063 maravedís se consumieron en 1296 libras de cera traída de Burgos que ardió en los nueve días de las honras. Asistieron a los funerales el obispo de Burgos, seiscientos frailes franciscanos del señorío de Velasco, los abades de Oña, Nájera, San Millán de la Cogolla, Santo Domingo de Silos y de los monasterios de Rojas, Poza, Frías.... Vinieron muchos caballeros, escuderos y personas honradas de Burgos, Santo Domingo de la Calzada y Logroño, así como de todo el territorio burgalés y riojano. En la pitanza de las monjas de Medina se gastaron 10 000 maravedís y en la de los clérigos de este mismo lugar otros 4000. A los

naldino Fernandez de Velasco condestable de Castilla duque de Frias conde de Haro mi señor y mi marido, e si el dicho mi señor otro enterramiento para sy eligiere mando que me llieven ally e me pongan cavo el como es uso e costunbre de ponerse en los enterramientos las mugeres cabe sus maridos, e mando que la fechura e manera e lugar sea como la suya. E mando quarenta mill maravedis de juro que yo tengo en la çibdad de Segovia para el dicho lugar a donde las dichas sepulturas se hizieren e asentaren por çiertas memorias que se an de fazer por mi anima como yo las entiendo sy a Dios pluguiere ordenar, e sy yo no las ordenare doy poder a mis testamentarios que las ordenen como mas sea serbiçio de nuestro señor e probecho de mi anima abiendo syenpre memoria en ellas prinçipalmente de la pasion de nuestro señor". Dejó heredera universal a su hija, Ana de Velasco, condesa de Benavente. Pero, a petición de su esposo, redactó el mismo día otros dos codicilos dejando finalmente a Bernardino heredero universal de todos sus bienes, incluidas las fortalezas y términos de Pedraza de la Sierra, Torremormojón, Cigales, Arroyo del Puerco, Talabán, El Serrejón, El Bodón... La cláusula por la que hizo heredero a Bernardino es una declaración de fidelidad y amor conyugal que parece inducida por el esposo: "por quanto yo tengo tantos e tan grandes e señalados cargos del dicho mi señor e mi marido que con toda verdad puedo dezir e digo que consideradas mis pasyones e continuas flaquezas e enfermidades e las muchas costas e gastos que conmigo e en sostenerme en todo a fecho e hizo antes que yo heredase de mis señores padre e madre e de cada día haze asy mismo el syngular amor que sienpre me ha avido e la mucha onra que sienpre me hizo e la muy grand autoridad que sienpre me dio lo qual es muy notorio en este Reyno e mayormente en nuestras tierras e en sus comarcas que fue la mayor que otro ningund grande a dado a sus muger dandome lugar e poder absoluto para que yo pudiese gobernar e regir todas nuestras tierras asy en las cosas de justicia como en la defensa de sus tierras e en otras qualesquier cosas cunpliendo realmente e con efeto todo lo que yo he mandado tan cunplidamente como sy su señoria lo mandare, asy que conozco que en ninguna manera no podria pagarle ni serbirle los cargos que de su señoria tengo condignamente pero confesando lo suso dicho faziendo lo que en mi es por no caher en pecado de la yngratitud quiero e mando de mi deliberada e detirminada voluntad acordado // en muchos tienpos de disponer e mandar e mando quel dicho mi señor e mi marido aya e tenga e continue thener todos mis vienes quantos yo ove e herede de los dichos mis señores padre e madre".

76 *Origen de la ilustrísima...*, Mss 3238, f. 63.

maestros y carpinteros “que hizieron los hedefiçios [el catafalco] en el dicho monasterio de Santa Clara para las dichas onrras” les pagaron 6807 maravedís. Otros 40 722 se entregaron a los cantores del obispo y del cabildo de Burgos, a los pintores y se sumó en esta cifra lo que se dio a los caballeros y escuderos de Logroño y los zapatos regalados a los frailes que vinieron a las honras. Durante esos días se gastaron otros 69 343 maravedís en carne, aves, pescados frescos y salados, frutas, vino blanco y tinto, jornales, salarios y en mensajeros. En paños de luto, 17 810. La ofrenda, la oblada y la cera del añal supuso 70 164 maravedís. Todo esto sin contar el gasto de las mandas que la duquesa dirigió a los monasterios e iglesias de toda la tierra de sus señoríos y de los de su esposo⁷⁷. Pocas veces se detalló con tanta minuciosidad el gasto de un funeral noble, desde el fallecimiento hasta su octava.

La duquesa había ordenado algunas mandas de interés al testar, entre las que destacamos: al convento de San Vitores de Cerezo: una cabeza de plata que costó “con la hechura y con los patrones” 4489 maravedís, una vidriera de 1125 maravedís para la cabecera de la capilla donde estaba depositado el santo, y, para disponer sobre la sepultura de San Vitores, un paño de terciopelo negro, con apañaduras de terciopelo carmesí donde se habían bordado dos escudos con las armas del Condestable, que costó 10 340 maravedís; a la iglesia de San Martín de Briviesca: 20 000 maravedís “para el retablo de San Martin”; a la ermita de San Gregorio de Orejana, junto a Pedraza: 10 000 maravedís para un retablo; a la iglesia de Santa María de Pedraza: 4632 maravedís, precio de una corona de plata para la imagen de María en el altar mayor; a Santa María de Vitoria, en Cigales donde estaban enterrados sus antepasados: 2000 maravedís para la fábrica; al monasterio de San Francisco de Briviesca: un ornamento completo –casulla, capa, dalmáticas, “camisas” o albas, amitos, manípulos, cordones y cenefas– de damasco blanco con escudos de armas bordados que costó 42 003 maravedís; al monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar: un ornamento negro completo con trece escudos de armas bordados que costó 68 876 maravedís; al mismo monasterio un paño grande de aceituní negro para colocar sobre la tumba que se adornó con una cruz y apañaduras de raso carmesí y dos escudos grandes bordados que costó 54 766 maravedís; y también para Santa Clara de Medina: otro paño de brocado de carmesí raso, de 11 611 maravedís, para disponer sobre la tumba ya que se colocaban distintos paños según las ocasiones. Son las primeras noticias sobre la confección de paños fúnebres para los enterramientos de la Casa de Velasco. Lamentablemente nada más han llegado hasta nuestros días otros paños posteriores: uno en Medina de Pomar y otro en la catedral de Burgos. Son muy ricos y se utilizaron en las ceremonias de entierro de los condestables. El paño de Medina de Pomar ha de ser obra de

77 AHNOB, Frías, C. 599, D. 30.



Fig. 25. *Dosel fúnebre con escudos de Velasco, Manrique, Mendoza y Tovar. Tomás de Rosales y Bernardino Fernández, 1528. Monasterio de Medina de Pomar. En el globo tripartito del medallón central se evoca el peregrinaje del alma al Paraíso y, a la vez, se compara con la llegada legendaria del primer Velasco a Santoña/Carasa en tiempos de los godos*

los bordadores Bernardino Fernández y Tomás de Rosales que bordaron, en 1527, diez escudos para un ornamento de damasco blanco destinado al convento de Medina y seguramente se corresponda con el dosel señalado en el primer codicilo de Íñigo Fernández de Velasco el 13 de septiembre de 1528: “el paño de la sepultura de la duquesa mando que se haga de terciopelo azul [el conservado es morado] que tiene Salinas con las bordaduras como se concerto con Rosales y todo ello se acabe como esta comenzado”⁷⁸ (Fig. 25).

Finalmente, Bernardino optó, en coherencia con lo que había estado defendiendo, por enterrarse en Medina de Pomar, pero levantando, como su padre, un entierro monumental y representativo, más pequeño que el panteón burgalés pero con intención parecida. Fue su segunda esposa, la princesa Juana de Aragón, quien eligió levantar una nueva capilla funeraria en Medina de Pomar como enterramiento de los primeros duques de Frías. Su decisión realza el papel protagonista que desempeñaron las mujeres de los Velasco en las fundaciones funerarias. El 5 de marzo de 1509, en Haro, testó ordenando ser enterrada en la iglesia de Santa Clara “donde el Condestable se ha de enterrar”, aunque todavía precisaba, como había expresado con

⁷⁸ AHNOB, Frías, C. 603, D. 70. La noticia de 1527: AHNOB, Frías, C. 93, D. 1; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “La abadesa María de Velasco...”, en prensa.

anterioridad Blanca de Herrera, que si el Condestable decidiera enterrarse en otro lugar se debía dejar trasladar su cuerpo hasta donde descansara su marido ya que deseaba estar juntos acá en la tierra como esperaba que las almas lo estuvieran en el cielo⁷⁹. Juana ordenó construir una nueva capilla funeraria puesta bajo “la ynvoçacion de la Conçeçion de nuestra Señora”. La princesa, casada en un matrimonio cuyo mayorazgo era rigurosamente agnaticio, estaba embarazada y preocupada. Con anterioridad había concebido una hija ya fallecida⁸⁰. También pidió que se comprara con sus bienes un juro perpetuo de 30 000 maravedís⁸¹ para que las monjas rezaran cada día “una misa cantada de la conçeçion”. En el mandato final nombró heredero “al hijo o hija que el Señor le diere” y si fallecieren, al Condestable durante su vida y, después, a don Pedro de Velasco hijo bastardo de Bernardino a quien éste deseaba legitimar. Trece días después de testar nació Juliana Ángela. Un año mas tarde, en agosto de 1510, Juana tuvo un niño en un difícil parto del que murió sin que apenas le sobreviviera unos días el hijo, Antonio, por un momento heredero del mayorazgo Velasco.

Juana dispuso algunas mandas de contenido artístico: al monasterio de Medina legó “el haderezo de plata y hornamento conque a mi me dizen misa”. Para la iglesia de Santa Ana de Barcelona debía labrarse una custodia de plata de siete marcos. Un ornamento completo de brocado blanco se debía enviar a la capilla de Santa Olalla –Eulalia– de la seo de Barcelona. También ordenó que se comprara una renta anual de quince doblas para que ardiera una candela de cera ante el Corpus Christi y la imagen de Nuestra Señora de Montserrat. A la capilla de las Once mil vírgenes de San Pablo en Burgos se había de entregar un cáliz de plata, un ornamento de seda y los paños de raso que la princesa había mandado hacer a Álvaro de Lerma. Por último, pidió que con sus vestidos se confeccionaran ornamentos y que se repartieran por las iglesias y monasterios de las tierras del Condestable. Tampoco se olvidó de su madre, Aldonza de Iborra, a la que se debían entregar anualmente 50 000 maravedís. Se conserva en el monasterio de Medina una custodia gótica de plata dorada con un ostensorio de sol añadido en el siglo XVII. Está marcada con el punzón de Barcelona utilizado en las últimas décadas

79 AMSCMP, Signatura 05.10. BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Patrimonio artístico...”, p. 211.

80 El 25 de febrero de 1503, el cabildo de la catedral de Burgos nombró al deán, Pedro Juárez de Velasco, y al arcediano de Valpuesta, Antonio de Acuña, para que bautizaran a la hija que habían tenido Juana y Bernardino; ACB, RR. 34, f. 316v.

81 Finalmente se adquirieron 36 000 maravedís de juro, según escribió el IV Condestable; *Origen de la ilustrísima...*, Mss 3238, f. 63. Ciertamente, otra manda testamentaria de Juana de Aragón ordenaba: “Mando mas que se conpren seys mill maravedis de juro para que se diga cada dia una misa de la pasyion donde yo estubiere sepultada y que la sirba esta capellania capellan y si estos seys mill maravedis no vastan que se conpren lo que fuere menester”.

del siglo XV⁸². Es posible que proceda del servicio de altar de la princesa.

Bernardino Fernández de Velasco dio comienzo a las obras de la capilla de la Concepción poco después de fallecer su segunda esposa. Tenía a su cargo la edificación de la capilla del Condestable en Burgos y seguramente encargó la traza de la nueva capilla medinesa a Simón de Colonia, arquitecto a cargo de la capilla burgalesa, que falleció el 28 de noviembre de 1511, al menos un año después de iniciada la capilla de Medina. En su testamento, redactado en Cerezo de Río Tirón en marzo de 1511 y confiado a su hermanastro el obispo Juan de Velasco, ratificó el lugar donde había de sepultarse, legó mil castellanos –o ducados– de oro, es decir, 375 000 maravedís, para edificar la capilla y expresó el deseo de que “mi cuerpo sea llevado y enterrado en Santa Clara de Medina de Pumar en una capilla que la señora doña Juana mi muger mando halli hazer”. Añadió 30 000 maravedís de juro perpetuo –la misma cantidad que su esposa Juana de Aragón– para las misas que en su memoria habían de decirse⁸³. También dejó para la capilla cuatro ornamentos de seda que serían de los diferentes colores litúrgicos con que se celebraban las misas durante el año. En 1512 el tesorero Sasiola anotó algunos gastos realizados en cumplimiento de las mandas de Bernardino. Al bordador Bernardino de Herrera le pagó 37 700 maravedís “para en quenta e pago de las bordaduras que hace para un paño que a de estar sobre los bultos de sus señorías que son en gloria”. Hemos propuesto que se pueda identificar con el llamado desde 1585 “pañó de la estrella” de la catedral de Burgos⁸⁴ (Fig. 26), pero no se

82 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Patrimonio artístico...”, pp. 211-212.

83 AMSCMP, Signatura 01.08. La apertura del testamento fue en Burgos, el 13 de marzo de 1512. Se abrió por demanda de su hermano Juan de Velasco en presencia del rey Fernando; AMSCMP, Sig. 05.10. El juro de 30 000 maravedís perpetuos se afianzó sobre el que Bernardino poseía en los diezmos de la mar por un valor de 130 000.

84 El paño fue pagado total o parcialmente en 1512, pero aparece en el inventario de 1507 como “un paño rico bordado de oro tirado para la sepultura de [en blanco]”; ACB, ACC, L3, f. 2v. Ocupa el segundo lugar en el listado de paños y de haber sido hecho en tiempos de los fundadores no se habría expresado duda sobre su destinatario. Delante se relacionó otro paño que seguramente era más antiguo: “un paño de brocado carmesí pelo con sus collejas azules e con escudos”. La palabra carmesí, aunque comúnmente identifica a los tonos del rojo, se podía utilizar para otros colores: en el bautizo del príncipe Juan, el 9 de julio de 1478, la duquesa de Medina Sidonia, Leonor de Mendoza que fue madrina, vistió “un tabardo de carmesí blanco ahorrado [forrado] en damasco”; BERNÁLDEZ, Andrés, “Historia de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel”, en ROSELL, Cayetano, *Crónicas de los reyes de Castilla desde Don Alfonso el Sabio, hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1878, t. III, p. 592; Bernáldez, que era sacerdote y parece que entendía de telas a juzgar por las que comenta, también menciona “un jubón de carmesí blanco”, p. 712. En torno a 1500 con la palabra carmesí, además de al color encarnado, se referían a veces a un tipo de tela de seda y distinguían el carmesí pelo, o velludo, del carmesí raso o satén, aunque comúnmente eran de tonos rojizos, del color que genera el quermes. Los doseles citados se relacionan del mismo modo en el inventario de 1520, f. 15v. Por ser más suntuoso el segundo paño ocupa el primer lugar en el inventario de 1542

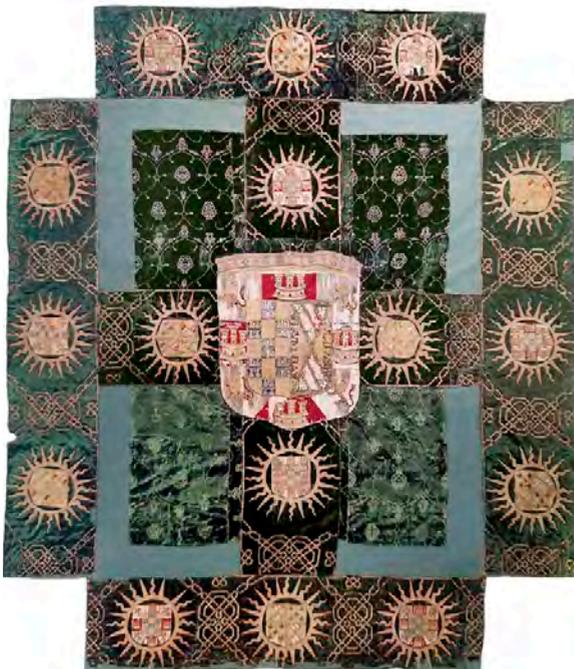


Fig. 26. Dosel fúnebre de los Condestables, originalmente con veinte escudos alrededor del gran escudo central, pero ha perdido los cuatro escudos de las esquinas. Bernardino de Herrera. 1507. Catedral de Burgos

puede descartar que sea noticia de otro paño fúnebre para Medina de Pomar donde se había enterrado a sus esposas y donde el duque también ordenó ser sepultado, aunque los pagos de Sasiola se refieren a deudas pendientes de todo tipo y no a gastos funerarios por lo que el paño pudo ser confeccionado con anterioridad y, de hecho, el dosel de la catedral está documentado desde 1507. El tesorero también abonó, al mismo bordador, 1842 reales por un aparador hecho por mandato del obispo; al pintor Bernardino de Valmaseda, 365 maravedís “por un patron que hizo para su señoría [...] para hazer

bajo el epígrafe de “doseles de sobre la sepultura. Ay un dosel rico de altibajo carmesi con un escudo grande en medio de Velasco y de Mendoça con unos bastones de oro tirado que ynche todo el campo con apañadura de altibajo berde y en ella veinte escudos [hoy ha perdido cuatro escudos en las esquinas] de Velasco y de Mendoza que estan dentro de unos soles y entre sol y sol unos lazos”, f. 31r. Este paño rico y de color verde se emplearía en los días festivos. El paño más antiguo se describe a continuación: “ay otro dosel de brocado carmesi altibajo alcachofado de quatro telas con una faja alderredor de terçiopelo azul con doze escudos de Velasco y de Mendoça y doze collexas”, f. 31r. En este inventario de 1542 se añadieron otros tres doseles. Uno pudo servir para el entierro del I Condestable: “Ay otro dosel de terciopelo azul con una faja de beros blancos sobre azul”. Otro para el entierro de Mencía de Mendoza: “Ay otro dosel de armas de Mendoza de damasco berde y amarillo con una orla alderredor de letras bordadas que dizen Ave Maria”. El tercero era negro y, en principio, de uso general en honras fúnebres: “Ay otro dosel de terciopelo negro con una cruz de Jerusalem en medio de damasco encarnado y alderredor una franja de cortaduras de terciopelo carmesi sobre seda raso negro con diez escudos, çinco de Velasco y çinco de Mendoza y diez cruces de Jerusalem de ylo de plata”, f. 31v. En 1585 el dosel rico se relaciona como “pañó de la estrella sobre la sepultura de los bultos”, f. 81r.



Fig. 27. *Capilla de la Concepción*. Simón y Francisco de Colonia. 1510-1522. Monasterio de Medina de Pomar

ciertos reposteros". Juan de Vergara, lapidario, recibió 75 000 maravedís por una sortija de diamantes y rubíes y por una cruz de cinco diamantes y cuatro rubíes. Abonó a Francisco de San Román, vecino de Burgos, 10 000 maravedís por terciopelo de damasco para la cámara de su señoría. Por último, a Hernando Septrien le entregó 450 000 maravedís como último pago de 1 284 000 abonados por seda, paño y otras cosas con las que se confeccionaron los ornamentos, reposteros, etc⁸⁵.

Las obras de la capilla de Medina estaban lo bastante avanzadas en 1517 como para que se pensara en cumplir las mandas de los fundadores sobre las misas que allí se habían de rezar por Bernardino y sus dos mujeres⁸⁶. Semejante cronología se puede señalar para la puerta de entrada a la sacristía. Las claves de la bóveda de este espacio, construido con nervios casi planos a la manera de Simón de Colonia, muestran florones con escudos en los que se representan las armas de Velasco en la clave polar que están rodeadas de armas del reino porque la promotora, Juana de Aragón era una princesa de la familia real. Encontramos el castillo –repetido–, el león –repetido–, la granada, las barras de Aragón, el águila de Sicilia, que son los escudos de armas de

85 ARChV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 2738.1, f. 1836 y ss.

86 En Casalarreina, el 11 de mayo de 1517, los testamentarios de Bernardino dispusieron que, en compensación de los 30 000 maravedís de juro, se dijese una misa cantada por el Condestable, otras dos misas por Juana de Aragón y otra misa rezada por Blanca de Herrera. Las habían de oficiar al menos diez o doce monjas "en la capilla que se esta fabricando para el testador y dichas señoras quando estubiere concluida"; AMSCMP, Sig. 05.12.



Fig. 28. *Sacristía de la capilla de la Concepción*. Simón y Francisco de Colonia. 1510-1522. Monasterio de Medina de Pomar

Fig. 29. *María con el Niño*. Felipe Bigarny (escultura) y León Picardo (policromía). Hacia 1525. Monasterio de Medina de Pomar

Juana. Además, están presentes los emblemas de Blanca de Herrera y Niño de Portugal: la caldera (Herrera), la flor de lis (Niño), las quinas portuguesas, el castillo y el león (Niño de Portugal) (Figs. 27-29).

En 1514 los canteros Juan y Pedro de Rasines estaban en Medina de Pomar cuando el cantero Juan de la Calleja, en compañía de su hermano Fernando, le hirió a Juan de Rasines de una cuchillada⁸⁷. En estos años se levantaba la capilla de la Concepción del convento de Santa Clara y suponemos que Rasines desempeñaba entonces una función secundaria en las obras de Medina. La noticia es interesante porque, a nuestro parecer, relaciona a los Rasines con el taller de los Colonia, en este caso con Francisco, al que, junto a su padre Simón, consideramos arquitectos de la capilla, uno como diseñador y otro como principal constructor. Los condes de Haro estaban a cargo de las capillas de Burgos y Medina de Pomar y vemos el estilo de los Colonia en el diseño de la bóveda y en la talla de los salvajes, que coincide con el de los

⁸⁷ BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Sobre las obras de madurez del arquitecto tardogótico Juan de Rasines, 1469-1542", *Berceo*, 162 (2012), p. 248, con otra bibliografía complementaria.



Fig. 30. *Salvajes-tenantes de escudo, detalle de la capilla de la Concepción. Taller de Francisco de Colonia. Hacia 1520. Monasterio de Medina de Pomar*

tenantes del interior y del exterior de la capilla burgalesa. En mayo de 1522 estaban muy avanzadas las obras y hemos señalado que el Condestable y su hijo, el conde de Haro, llegaron a un acuerdo sobre la conclusión de las capillas de Burgos y Medina de Pomar. Esta última había de cerrarse en dos años.

“Yten se asentó y concertó entre los dichos señores condestable y conde de Haro, su hijo, que en lo que toca a la capilla de Medina de Pumar, que por quanto algunas cosas están por acabar en la dicha capilla que agora se haze en el monesterio de Santa Clara de la dicha villa, que el dicho señor conde de Haro dé para las labores de la dicha Capilla, para acabar lo neçesario a ella çinquenta mil maravedises el año que viene de quinientos veynte y tres, y otros çinquenta mil maravedises el año siguiente de quinientos veynte e quatro, y que el dicho señor condestable remita al dicho señor conde de Haro y a la señora Condesa, su muger, y a la señora Abadesa de Santa Clara de Medina, doña María de Velasco, las labores de la dicha Capilla, para que ellos vean lo que sea menester para la acabar”⁸⁸.

Durante los dos primeros años los condes de Haro debían invertir 50 000 maravedís y, en adelante, el doble hasta acabar las obras. La capilla se adornó hacia 1525 con un maravilloso retablo esculpido por Felipe Bigarny y

88 VILLACAMPA, Fray Carlos G., “La Capilla del Condestable...”, pp. 25-44.

otros escultores de su taller y del de Diego de Siloé en Burgos. Fue ricamente policromado por León Picardo⁸⁹ (Fig. 28).

4. LA CAPILLA DE LAS ONCE MIL VÍRGENES EN SAN PABLO DE BURGOS

Juana de Aragón y Bernardino Fernández de Velasco, en algún momento anterior a la elección de la capilla de la Concepción de Medina, pudieron considerar enterrarse en la capilla de las Once mil vírgenes del convento de San Pablo de Burgos, que fue costeadada por la princesa Juana. Se ubicaba “en el cruzero a la mano derecha a la entrada del y enfrente de la capilla de Nuestra Señora que es de Lope de Valdivielso, defunto y sus subçesores”⁹⁰. Se trataba de una capilla centralizada, de tipología funeraria, y se accedía a ella por un arco monumental “cuajado de labores” que “ostentaba en sus fuertes muros colosales figuras tenantes, sosteniendo el escudo de los patronos, y profusión de lambrequines en derredor del blasón, que llenaban buen espacio de las enjutas”⁹¹, adorno que en otros textos se describe como salvajes tenantes con escudos de armas y clavos. Las descripciones recuerdan la obra decorativa de la capilla del Condestable en Burgos y, también, la de Medina de Pomar. Seguramente esta capilla también la había levantado Simón de Colonia. Así, cuando en mayo de 1508 se inició la construcción de otra capilla en el lado contrario del crucero –la capilla del Rosario por iniciativa de Lope de Valdivielso o de Santo Domingo– es significativo que se confiara a Francisco de Colonia, pues el comitente buscaba un diseño semejante que la emparejara con la anterior⁹² (Fig. 30).

Ciertamente, en el codicilo otorgado por Bernardino el 18 de febrero de 1512 se recordó que la capilla era de Juana y el duque de Frías ordenó que se dieran 4000 maravedís para dotarla a condición de que nunca se enterrara na-

89 Sobre la obra de Bigarny en la capilla, RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h.1470-1542)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 211-240.

90 AHN, Clero, Secular_Regular, Leg. 983, 6.

91 CASILLAS GARCÍA, José Antonio, *El convento de San Pablo de Burgos. Historia y Arte*, Salamanca, Diputación Provincial de Burgos, 2003, pp. 239-240.

92 CASILLAS GARCÍA, José Antonio, *El convento de San Pablo de Burgos...*, pp. 136 y 466-467. Escribió Arriaga en el siglo XVII que la capilla de enfrente a la de las Vírgenes, lado del Evangelio, la edificó en 1507 Lope de Valdivielso, señor de Torrepadierne, maestrescuela de los Reyes Católicos y mayordomo mayor de la reina de Portugal, doña María -María de Castilla y Aragón, esposa del rey Manuel I el Afortunado–; ARRIAGA, Fray Gonzalo de, *Historia de el insigne convento de San Pablo, de la ciudad de Burgos y de sus ilustres hijos*, Burgos, Publicaciones de la Institución Fernán González, 1972, p. 112 (f. 29 del manuscrito). Describió esta capilla así: “Es capilla suntuosa y el retablo de los quince misterios del Rosario es de pincel en tabla con imagen de escultura en medio de la virgen santísima bellísima y devotísima”, posiblemente de Bigarny.

die en ella⁹³. La capilla cobijó las reliquias de Santa Úrsula y sus compañeras que fray Pablo de Vega había traído a Burgos en 1501⁹⁴. Aunque la capilla la adquirió Juana de Aragón en 1502 o 1503 haciéndose cargo de todo el gasto, la había comenzado el convento en 1499 y se inauguró en 1506 después de gastar la duquesa más de 500 000 maravedís en la arquitectura y su amueblamiento. Se desconoce si Juana de Aragón la compró pensando en su entierro y en el de su marido, aunque pronto lo hubo de descartar porque Bernardino, que tanto afeó a sus padres la erección de la capilla de la catedral, parece que deseaba cumplir con el juramento del mayorazgo. Fray Gonzalo de Arriaga, fraile del convento en la primera mitad del siglo XVII, escribió una *Historia del convento de San Pablo de Burgos* y dijo que la capilla era “de la mayor riqueza de este convento”. La duquesa de Frías la construyó y dotó enteramente y quiso que fuese “relicario donde ninguno se enterrase”⁹⁵.

Los II duques de Frías intentaron venderla con el beneplácito de los condes de Haro, pues Juliana Ángela era la heredera de la capilla construida por

93 Bernardino había conseguido la emisión de un breve papal que impedía enterrarse en la capilla a no ser que se obtuviera consentimiento del Condestable y del prior del convento; ARChV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 2747.1, f. 513v. En las cuentas de 1518 consta que se pagaron 28 000 maravedís al prior de San Pablo por los siete años transcurridos, a razón de 4000 al año; ARChV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), Caja 2738.1. En los pagos de Martín Ochoa de Sasiola de 1528 también se relacionaron en data 4000 maravedís por la capellanía de la capilla de las Once mil vírgenes; AHNOB, Frías, C. 93, D. 1.

94 AHN, Códices, L 112, *Becerro del convento de San Pablo de Burgos*, pp. 249 y ss.

95 “Fabricola el convento a su costa, en el sitio que edifico sacristia el obispo don Pablo, con las bobedas y hermosura que oi tiene dando a ella principio el año de mil quinientos [sic] i noventa i nueve, levantando las bobedas y abriendo el arco. La señora doña Juana de Aragón, hija del rey católico de Aragón y Castilla don Fernando y mujer del condestable de Castilla don Bernardino de Velasco, afectissima a la religión de nuestro padre Santo Domingo, y especialmente a esta casa, enamorose del tesoro y quiso fuese por su cuenta lo gastado, y lo que restaba de gastar, y que la capilla fuese relicario donde ninguno se enterrase, tratolo con el padre fray Juan de Heredia, que a la saçon era prior del convento, y executó lo intentado, satisfaciendo a la casa lo gastado y adelantando el retablo que tiene la capilla, y los paños de tapicerías en que han labrado las historias de las once mil virgenes y diez mil mártires, asta poner en toda perfection la capilla. Alajó juntamente la sacristia, de palios ricos de oro y seda, corporales, un caliz rico, un terno y otras cossas y escribió al prior negociaba con el rey su padre adjudicase al convento con licencia pontificia un préstamo de docientos ducados de renta en cuya gratificacion la provincia mandó celebrar una misa en cada convento y encarece su amor con estas palabras, en las actas del capitulo celebrado para la colocación, el año de quinientos y seis: pro illustrissima domina, domina Joanna de Aragon, quae nimum ordini afficitur, et conventui burgensi, multa dona facit: quilibet conventus unam missam”. Fallecida Juana de Aragón, acabó la esperanza del convento porque el II Condestable no solicitó al rey Fernando el préstamo prometido; ARRIAGA, Fray Gonzalo de, *Historia de el insigne convento...*, p. 104 (ff. 26v-27r del manuscrito original conservado en el Archivo Municipal de Burgos). También, CASILLAS GARCÍA, José Antonio, *El convento de San Pablo de Burgos...*, pp. 70, 73, 134, 238-244.

su madre. En enero de 1519 los duques acordaron con el convento que si los herederos de Juana de Aragón no quisieran aprovechar la capilla y si alguien deseara sepultarse en ella debía ser con su consentimiento, más el pago de los 4000 maravedís de renta anual y el abono de los ornamentos y cálices que habían dejado Bernardino y Juana⁹⁶. No hubo acuerdo porque según escribió en 1526 el III Condestable al prior, fray Pedro de Lozano, la tasación del retablo de la capilla les parecía muy elevada a quienes intentaban adquirirla y al duque Íñigo, por el contrario, se le hacía un precio muy bajo⁹⁷.

En noviembre de 1533, los duques de Frías Pedro Fernández de Velasco y Juliana Ángela de Velasco y Aragón volvieron a concertarse con el prior del convento, fray Pedro Lozano, porque la capilla llevaba muchos años sin que nadie se sepultara en ella. El convento rogó que se la donaran para poderla ofrecer a cualquier persona ajena a la familia, pero los duques demandaron que para poder disponer libremente de ella habían de pagar el gasto que Juana de Aragón había hecho⁹⁸ tal como lo tasarán “maestros expertos en el

96 AHN, Clero-Secular_Regular, Leg. 983, 6 y Códices, L 112, *Becerro del convento de San Pablo de Burgos*.

97 AHN, Clero-Secular_Regular, Leg. 983, 6. Carta autógrafa, del 6 de enero de 1526, del duque a fray Pedro Lozano, prior del convento de San Pablo y su confesor: “Muy reverendo señor mi padre: La carta de vuestra reberencia padre y la tasaçion de retablo de la capilla de las virgenes dize vuestra reberencia que se les aze mucho a los que andaban en conprarosla dar tantos dineros, a nosotros nos paresçe que son pocos que aun mas de esos podra ser que gastemos en la memoria que en lugar dello se ubiere de hazer por mi señora doña Juana. Si agora señor no obiere en los conpradores no es cosa en que se aventura tanto, andando el tiempo podra aver otros que se alargen, que mas dio Diegò de Valdivielso por su capilla que no es mejor quesa”. En la misma carta le comentó al prior que se habían tasado unos bultos hechos por Felipe Bigarny y que se habían enviado a Medina de Pomar; CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, “Felipe Bigarny, Alonso Berruguete y los sepulcros de los condestables en Burgos”, *Archivo Español de Arte*, 224 (1956), p. 344; RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny...*, pp. 222-224. En otro lugar damos a conocer la inscripción de las tablas de alabastro sobre las que se levantan los bultos orantes de Íñigo Fernández de Velasco y María de Tovar. Para sus efigies se aprovecharon estos primeros bultos labrados por Bigarny en 1525 para el sepulcro de Pedro Fernández de Velasco, I Condestable, y su esposa Mencía de Mendoza. Íñigo los envió a Medina de Pomar con la intención de que representaran a los primeros duques de Frías –Bernardino Fernández de Velasco y Juana de Aragón–, pero Juliana Ángela, encargada de las obras de la capilla de la Concepción, no debió contentarse y quiso descansar con sus padres en Burgos. Tal vez por esto, entre 1528 y 1532, el IV Condestable aprovechó los bultos para colocarlos en el frente del coro del monasterio para efigiar precisamente a Íñigo y María de Tovar, sus padres, que nunca desearon figuras esculpidas sobre su sepultura y que las habían hecho llevar al monasterio con otra intención; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “La abadesa María de Velasco...”, en prensa.

98 AHN, Clero-Secular_Regular, Leg. 983, 6. Lo que se pagara lo gastarían los duques en “el alma de la dicha señora doña Juana y en otras obras y edefiçios donde la dicha señora esta sepultada y segun a los dichos señores les paresçiere”. Además, recordaron que Juana de Aragón “edificó a su costa el retablo de la dicha capilla y el arco donde esta la puerta y la rexa de la dicha capilla y las filiteras y toda la obra de pintura y el suelo y las losas de la dicha capilla y

arte". Sobre la dotación mueble de la capilla acordaron que el convento se quedara con todo, salvo los tapices que habían de devolverlos o pagar su valor. Sancho de Tovar hizo un primer intento de adquirir la capilla. Por fin, en 1561 en tiempos del V Condestable, Íñigo Fernández de Velasco, el prior del convento, fray Pedro de Villegas, acordó con el duque su traspaso. Francisca Garcés de Maluenda había manifestado interés en conseguirla y, en 1563, la tomó su hijo Andrés de Maluenda, regidor de Burgos, para él y para su hermano Francisco⁹⁹.

5. LA FUNDACIÓN DE MENCÍA DE VELASCO EN BRIVIESCA (BURGOS): DE LA VEGA DE VALDEPRADO CON JUAN GIL DE HONTAÑÓN A LA VILLA DE BRIVIESCA CON JUAN DE RASINES

Mencía de Velasco, hermana del II Condestable, que vivía en el compás del convento de Medina de Pomar, promovió otro nuevo monasterio de Santa Clara en Briviesca donde había de ser enterrada. También quiso ponerlo bajo la advocación de la Concepción. Mencía era heredera de una gran fortuna, pues sus padres la dotaron con seis millones de maravedís y su madre la benefició con el quinto de todos sus bienes, por lo que pudo promover una nueva fundación velasqueña que avanzó lentamente ya que los pagos de su dote y de su herencia se demoraron.

El 14 de diciembre de 1511 obtuvo licencia de los provinciales de la orden de San Francisco para el traslado del viejo monasterio de Santa Clara de Briviesca y la edificación de uno nuevo, extramuros de la villa, en la vega de Valdeprado, donde Mencía había adquirido terrenos en junio de ese mismo año. La finca de la vega de Valdeprado se ubica al otro lado del río Oca, cerca del camino que lleva a Quintanilla San García. El 16 de mayo de 1512 se celebró el acto solemne de colocar la primera piedra del nuevo monasterio, al que legó todos sus bienes en su testamento de 1517 y en el codicilo añadido el 21 de diciembre de 1523. Su legado también debía utilizarse en la construcción de un hospital –fundado igualmente en 1517– que, como en Medina de Pomar, había de construirse anexo al monasterio, pero con la advocación del

el altar y gradas y toda la obra de cantería de las vobedas y claves e ventanas y puerta que sale hazia la sacristia del dicho monasterio y tejado y todo lo otro que esta edificado en la dicha capilla de cantería y de pinzel y de otra manera".

99 AHN, Clero-Secular_Regular, Leg. 983, 6 y Códices, L 112, *Becerro del convento de San Pablo de Burgos*. En 1574 Francisco y Andrés de Maluenda, vecinos de Burgos, tenían cedidos los tapices con la historia de las Once mil vírgenes mientras los herederos de los fundadores de la capilla no los reclamaran. Francisco de Maluenda y su esposa Margarita Alonso de Maluenda estaban enterrados en la sepultura del centro de la capilla cuando hicieron testamento en 1582. En 1585 Juan Alonso de Maluenda poseía la capilla que estaba dotada con 1600 ducados de principal y 55 de renta.

Rosario. Prudentemente determinó que se debía levantar el hospital una vez concluidas las obras del monasterio¹⁰⁰.

Al testar en 1517 dejó ordenado que su cuerpo lo llevaran y depositaran en el viejo monasterio de Santa Clara de Briviesca¹⁰¹ “hasta que se acabe el monasterio que yo tengo comenzado a hazer çerca de la dicha villa de Virbiesca”, es decir, en el sitio de Valdeprado y que, una vez acabado se hiciera el hospital del Rosario junto al monasterio. También dejó señalado que “en unos memoriales esta toda la orden que an de lebar las dichas casas y tanvien los retablos lo qual todo esta firmado de mi nombre”¹⁰². Es probable que el memorial incluyera trazas, tanto del monasterio a concluir como del hospital a realizar.

5. 1. *Los arquitectos en la reñida Casa de Velasco y la obra del monasterio de Briviesca*

Desde que en 1492 Bernardino forzara una interpretación interesada del testamento paterno, hubo una creciente desconfianza entre los hijos del I Condestable. Como hemos dicho en otra ocasión¹⁰³, esa tensa situación llevó a que cada hermano optara por cuentas separadas y por un equipo de arquitectos distinto. Simón de Colonia y Francisco de Colonia fueron los arquitectos de Bernardino y, después, de los condes de Haro en las obras de la capilla de Burgos y en la de Medina, mientras estuvieron al frente de estas construcciones como herederos de los bienes y también de los compromisos de Bernardino, es decir, hasta el acuerdo de mayo de 1522 entre los condes de Haro e Íñigo Fernández de Velasco que tomó a su cargo el remate y amueblamiento de la capilla burgalesa a cambio de 8000 ducados y unas condiciones

100 AHNOB, Frías, C. 373, D. 1-14 y C. 648, D. 1-3, 7, 9, 17, 21, 49 y 51. La carpeta 648 contiene tasación del terreno comprado en la vega de Valdeprado y la licencia para edificar el nuevo monasterio en este sitio. El documento C. 373, D. 2 conserva el testamento original firmado en todas las hojas por Mencía y los otros documentos de esta carpeta son copias que incluyen el testamento otorgado en el compás de Medina de Pomar el 14 de mayo de 1517 y tres codicilos añadidos en los días 21, 22 y 23 de diciembre de 1523.

101 Mencía expresó en su testamento el deseo de que, aparte de su cuerpo, llevaran al monasterio de Santa Clara de Briviesca a la condesa de Salvatierra –Aldonza de Avellaneda– para la que había tejido ella misma un paño fúnebre. Eran amigas y querían descansar juntas. La condesa estaba depositada en el monasterio de La Aguilera y, si no podía traerse, donaba a este monasterio un ornamento a realizar con un vestido de brocado de pelo morado que Mencía tenía por donación pero que había pertenecido a la condesa de Salvatierra. Además, debía llevarse a La Aguilera otro ornamento de altibajo carmesí con guarniciones de brocado carmesí velludo que la propia Mencía había confeccionado. En la iglesia nueva a construir en el nuevo monasterio de Briviesca únicamente podrían enterrarse ella, la condesa de Salvatierra y su hijo que estaba sepultado en el monasterio de La Vid; AHNOB, Frías, C. 373, D. 2, f. 1v y 4r.

102 AHNOB, Frías, C. 373, D. 2, f. 5r.

103 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Sobre las obras de madurez...”, pp. 234-235.

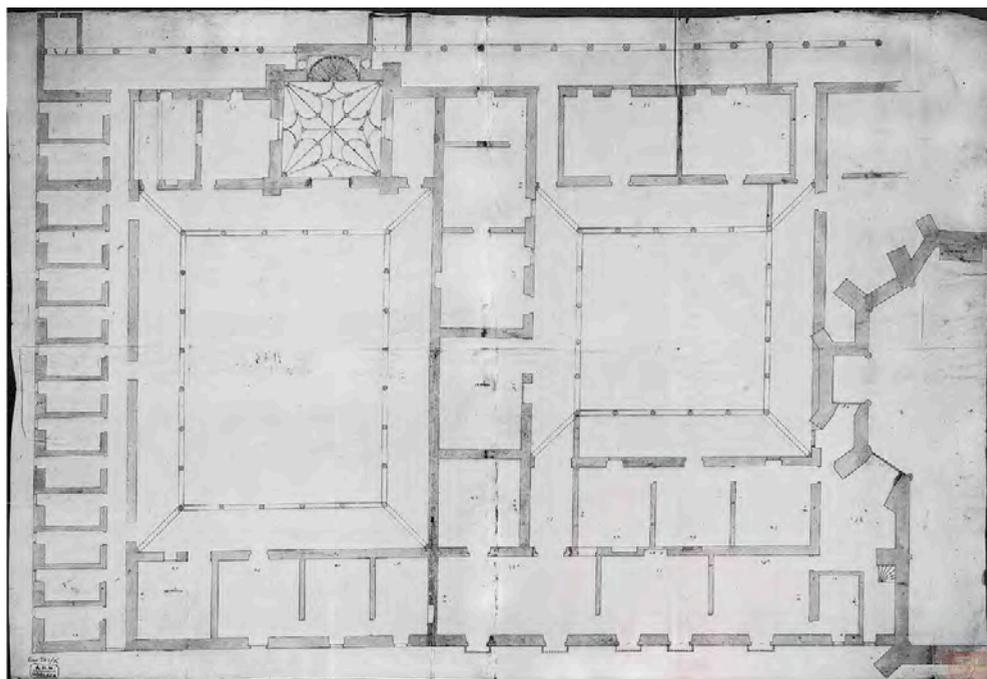


Fig. 31. *Traza del hospital e iglesia del monasterio de Santa Clara de Briviesca.* Juan de Rasines. 1523-1524. Toledo; AHNOB, Frías, C. 373, D. 15-16

draconianas impuestas a los condes de Haro. El III Condestable confió sus obras a Felipe Bigarny y a Juan de Rasines arquitecto de la colegial de Berlanga y de las construcciones que, fuera de la capilla de la Concepción –que seguía a cargo de los condes de Haro– se hicieron en el monasterio de Medina de Pomar para intentar contentar a su hija la abadesa María de Velasco y Tovar¹⁰⁴. Mencía de Velasco, que procuró que su hermano Íñigo no fuera testamentario¹⁰⁵ –como tampoco lo nombró Bernardino en su codicilo final–, hubo de recurrir, por su parte, a Juan Gil de Hontañón que es mencionado en

104 Nos referimos al coro alto, al entierro de los duques, al portón reglar, al refectorio, a la sala de monjas, a la galería de recreo, a una puerta del claustro con las armas del II duque y a la portada del monasterio que estudiamos en, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “La abadesa María de Velasco...”, en prensa.

105 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Sobre las obras de madurez...”, p. 235. En 1517, en un testamento cerrado –y por tanto secreto–, Mencía de Velasco nombró como testamentarios al obispo de Burgos y a su criado Diego de Isla. Hasta los codicilos finales de 1523 no mencionó a su hermano Íñigo como testamentario. Se deduce de las mandas que desconfiaba que su hermano el III Condestable cumpliera con la fundación y, de hecho, lo primero que hizo Íñigo tras la muerte de Mencía fue nombrar un nuevo administrador y despachar a Diego de Isla, hombre de la máxima confianza de Mencía de Velasco, como lo había sido, con anterioridad, de la de su madre Mencía de Mendoza.

la primera fase constructiva del nuevo monasterio de Briviesca¹⁰⁶, mientras se construía en el término de Valdeprado. Es posible que Gil de Hontañón también supervisara algún tiempo la construcción de la iglesia del monasterio de Casalarreina que promovió el obispo Juan de Velasco quien era muy afecto a su hermano Bernardino y en este convento intervinieron Bigarny, –que en Santo Tomás de Haro trabajaba para los condes–, y algunos arquitectos del taller de Simón como Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga. También Rasines, especialmente desde que Íñigo quedara como responsable del convento a la muerte del obispo.

Enferma de muerte, en 1523 Mencía de Velasco encargó a su cuñada la duquesa de Frías, en el último codicilo otorgado el día de su fallecimiento, que se concluyera el nuevo monasterio de Briviesca¹⁰⁷. Estaba presente Juan Fernández de Mújica, secretario del Condestable, sin que se pueda averiguar si promovió de algún modo que finalmente se incluyera a Íñigo como testamentario el 21 de diciembre de 1523 y le confiara “la obra del monasterio e casa que se haze en el sitio extramuros de la villa de Berbiesca”¹⁰⁸. El testamento cerrado, y por tanto secreto, otorgado por Mencía en 1517 se abrió poco después de que falleciera en el compás de Santa Clara de Medina el 23 de diciembre de 1523¹⁰⁹. Había vivido muchos años en el compás de este monasterio pero sólo en el último momento se había acordado de encargar allí una misa rezada diaria –a devoción de la Anunciación– para lo que se había de adquirir un juro perpetuo que rentara 6000 maravedís anuales¹¹⁰.

Se deduce de las mandas del testamento que Mencía no confiaba plenamente en su hermano Íñigo porque depositó en el obispo de Burgos y en

106 MARTÍ Y MONSÓ, José, “La capilla del deán D. Diego Vázquez de Cepeda en el monasterio de San Francisco de Zamora”, en *Pleitos de artistas. Basados en documentos existentes en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (Adiciones a los Estudios Histórico-Artísticos del mismo autor)*, Valladolid, Imprenta La Nueva Pincia, 1907, p. 32 con la declaración de Diego de Carranza quien relató que Juan Gil de Hontañón mantuvo un pleito con el Condestable “viejo” por la obra de un monasterio que había hecho en Briviesca, obras que Carranza tasó como tercero. Este cantero hizo su declaración en octubre de 1539, luego se refirió a Íñigo Fernández de Velasco que abandonó el primer proyecto iniciado en Valdeprado como veremos. También, ALONSO RUIZ, Begoña, “Arquitectura y arte al servicio del poder. Una visión sobre la Casa de Velasco durante el siglo XVI”, en ALONSO, Begoña, CARLOS, M^a Cruz de y PEREDA, Felipe, *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (Siglos XV-XVII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, pp. 139-141; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Sobre las obras de madurez...”, pp. 237-242.

107 AHNOB, Frías, C. 373, D. 6, f. 16. Codicilo final de 23 de diciembre de 1523, poco antes de fallecer.

108 AHNOB, Frías, C. 373, D. 6, f. 14.

109 AHNOB, Frías, C. 373, D. 6, f. 2.

110 AHNOB, Frías, C. 373, D. 6, f. 15v. Codicilo de 22 de diciembre de 1523. Al hospital de la Vera Cruz ordenó que se diera una casulla, un alba y un frontal, todo de seda.

personas de su propio servicio –en Diego de Isla¹¹¹ quien tan fielmente había servido como camarero a su madre Mencía de Mendoza– la conclusión de las obras del monasterio de Briviesca. En uno de los apartados del testamento se describió el lugar adquirido en Valdeprado y Mencía repartió los espacios:

“el sitio que yo he comprado en que se haze el dicho monesterio y se ha de hazer el dicho ospital, que se reparta entre las dichas dos casas desta manera: que se tome del para el dicho monesterio todo lo que fuere menester para yglesia y claostra y aposentos y huerta y corrales y compases, y lo que quedare despues desto hecho mando que sea todo para el dicho ospital para en que se edifique y para huerta y parrales o lo que el dicho ospital quisiere fazer dello”¹¹².

Sin embargo, su hermano el III Condestable no cumplió lo ordenado por su hermana. Abandonó la obra del monasterio en Valdeprado, sustituyó a los administradores que Mencía de Velasco había nombrado con el encargo de construir los edificios del nuevo monasterio y hospital del Rosario y puso a su secretario, Juan Fernández de Móxica [Mújica], como nuevo administrador a partir del 1 de enero de 1524¹¹³. Seguramente buscaba poder disponer de la herencia de Mencía con mayor libertad pues, poco después, el 13 de junio de 1524 obtuvo bula de Clemente VII para abandonar el sitio elegido por la fundadora, fuera de Briviesca, y edificar el monasterio y hospital dentro

111 A Diego de Isla, su administrador, le dejó 50 000 maravedís y le confió todo el ajuar de plata que relacionó en el testamento para que no se perdiera nada y nadie se aprovechara. A continuación, señaló: “todo este ajuar de plata que yo dexo al dicho monesterio e al dicho ospital, mando que lo tenga Diego Disla, mi criado, en su poder hasta que el dicho monesterio y el dicho ospital sean hechos y sean pasadas las monjas al monasterio, y puestos los pobres en el dicho ospital”. Añadió que para cumplimiento de lo que ordenaba, si fallecía antes de acabar el monasterio y hospital de Briviesca “que el dicho Diego Disla mi criado entre y tome y se apodere por ynventario en todos mis vienes así muebles como rayçes e hazienda que yo dexare así de los sobredichos que yo dexo y doto al dicho monesterio y ospital como de todos los otros mis vienes juros oro y plata joyas y dineros et otros quales quier vienes derechos açiones que yo tenga e posea y me peretenesçen y tubiere e poseyere e puedan e deban pertenecer en qualquier manera o por qualquier titulo o causa y los tenga y posea todos para que dellos cunpla todo lo que yo dexo mandado en este mi testamento y así mismo acabe el dicho monesterio y ospital y lo hagan segund que de suso yo lo dexo ordenado y mandado e ponga en el las dichas monjas, e pase a el el otro monesterio en tal manera que acabandose el dicho monesterio pase a el las dichas monjas como dicho es, e les entregue los vienes e rentas que dexo al dicho monesterio y acabandose el dicho ospital entregue al dicho ospital sus vienes y rentas que yo le dexo”. Además, le otorgó un poder general y lo nombró su ejecutor y testamentario con otro poder para demandar y pleitear. Lo volvió a nombrar de nuevo testamentario y ejecutor, junto con el maestro de Covarrubias y fray Andrés de Vitoria vicario del monasterio de Santa Clara de Briviesca. Sólo si éstos no cumplieran lo ordenado serían ejecutores –que no testamentarios– los duques de Frías “a los quales suplico e pido por merçed que sepan como se cumple, e si no lo cunplieren lo hagan executar e cunplir en la forma e manera que yo lo mando”; AHNOB, Frías, C. 373, D. 2. Testamento original cerrado de 14 de mayo de 1517.

112 AHNOB, Frías, C. 373, D. 2, f. 5v.

113 AHNOB, Frías, C. 648, D. 17.



Fig. 32. *Iglesia del monasterio de Santa Clara de Briviesca.*
 Juan de Rasines y Pedro de Rasines. 1524-1542.
 Briviesca

de Briviesca, donde se ubicaba el viejo monasterio de Santa Clara¹¹⁴. Todavía

114 AHNOB, Frías, C. 648, D. 18. La bula nombró juez apostólico al abad de Berlanga y Covarrubias, Diego de Huidobro, protegido por los duques de Frías y muy afecto a ellos, para que sentenciara sobre los cambios solicitados, una vez informado de testigos. El juez, vistas las solicitudes de los nuevos patronos, escuchó las declaraciones de quienes testificaron, todos muy próximos al Condestable o al propio juez: el doctor de Almazán, Pedro Vela –abad de Pontones (Cantabria), lugar de patronato del Condestable–, Francisco López –canónigo de Berlanga–, Rodrigo de Sasiola –pagador de las obras del duque–, Francisco de Brizuela –contador del Condestable–, el bachiller Pedro Díez de Huidobro –probablemente pariente del juez apostólico– y Martín Ochoa de Sasiola –tesorero del Condestable–. El administrador de toda confianza que Mencía de Velasco había ordenado que estuviera al frente de las obras hasta su conclusión, Diego de Isla, había sido removido del cargo y nada se le consultó a él. Así que, finalmente, el abad sentenció –en Casalarreina, lugar del Condestable, el 4 de mayo de 1525– a favor de todas las modificaciones pedidas por los duques, que si bien la fundadora había ordenado edificar un nuevo monasterio “fuera de la villa de Briviesca”, ahora permitía “que se edifique e construya e haga dentro de la dicha villa en el lugar que agora esta afincado el monesterio antiguo de Santa Clara a do esta la abadesa e monjas que en el residen o en otro sytio e lugar competente dentro de la dicha villa; e que, en lugar de los quinze pobres o cofrades del Rosario que la dicha señora doña Mencía hordenó y dispuso que se recibiesen en el ospital que mando hazer, se puedan susrogar e susroguen en lugar dellos quinze donzellas

en 1530 consiguió ratificación en otra bula papal para modificar las disposiciones testamentarias de Mencía de Velasco¹¹⁵ (Figs. 31-32).

En lo referido a la ubicación del monasterio, aunque estaba comenzado en la vega de Valdeprado, el duque de Frías ordenó, conforme a lo permitido por la bula de Clemente VII y según declaración de su administrador hecha el 4 de mayo de 1535, que se construyese

“dentro de la dicha villa cerca del monesterio antiguo de las dichas monjas de Santa Clara que es en la dicha calle del Rio donde se ha echo y edificado mucha parte del dicho monesterio e ofiçinas del e se haze la yglesia de obra muy suntuosa en que se an echo e azen muchas costas y espensas e junto del dicho monesterio se ubo e compro sitio para el dicho ospital que se dize del Rosario donde ya se acogen probes e se azen obras de caridad e tiene sus armas e ynsinias del Rosario e esta fundado por autoridad del dioçesano”¹¹⁶.

Legalmente el Condestable se hizo cargo de la obra de Briviesca a finales de diciembre de 1523, pero Mencía debía estar ya muy enferma y consta que, desde septiembre de este año, Rasines, su arquitecto, gobernaba la edificación ya que entonces, como maestro de las obras, comprobó las canteras y caleras disponibles en Briviesca y su tierra. Poco después se registró un pago, el 23 abril de 1524, por doce días que se ocupó en el convento “en hazer las traças del monesterio”¹¹⁷, que son trazas nuevas adaptadas al nuevo te-

nobles o hijas dealgo o pobres que no tubieren con que se casar ni meter monjas, las quales ansy rescibidas se llamen sorores del Rosario”, y que los duques puedan “mutar e mudar en mejores hobras mas piadosas las dichas disposiciones y hordenaciones e ultima voluntad de la dicha señora doña Mencía [...] e que para el dicho edificio e fundacion del dicho monesterio puedan tomar qualesquier suelos heredades e posesyones casas huertos y huertas aunque sean de yglesias o de personas eclesiasticas dandoles la justa y comunal estimacion o preçio que baliesen e moderar los salarios o salario que la dicha señora doña Mencía mando que se diesen a la persona o personas contenidas en el dicho su testamento”. Además, autorizó la venta del sitio adquirido por la fundadora para edificar el monasterio fuera de la villa y permitió aplicar el valor en las obras del monasterio y hospital.

115 AHNOB, Frías, C. 648, D. 32.

116 AHNOB, Frías, C. 648, D. 19. Información de Fernández de Móxica para obtener bulas papales de fundación. Con otra letra se data este documento el 4 de mayo de 1525, pero ha de ser de 1535 porque el administrador dice que “ha seis o siete años que fallestieron desta presente vida los dichos señores condestable y duquesa”, fallecidos en septiembre de 1527 y noviembre de 1528. Sobre el hospital y las primeras obras del monasterio, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Sobre las obras de madurez...”, pp. 238-241, donde se cita otra bibliografía.

117 AHNOB, Frías, C. 648, D. 23. BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Sobre las obras de madurez...”, p. 240. El 15 de noviembre de 1523 el administrador del Condestable pagó a Rasines 1700 maravedís por comprobar durante veinte días las canteras y caleras, y el mismo día otros 2500 maravedís en pago de su posada o “acostamiento”. El 25 de febrero de 1524 Mújica envió un peón a Medina de Pomar para buscar al arquitecto y el 23 de abril le pagó a Rasines 1020 maravedís por doce días de ocupación en “venir de su casa a esta villa a entender en hazer las traças del monesterio”.



Fig. 33, izq. *Palacio-fortaleza de Bernardino Fernández de Velasco*. Simón de Colonia. 1498-1510. Casalarreina (La Rioja)

Fig. 34, der. *Palacio del obispo Juan de Velasco*. Seguidores de Simón de Colonia (Martín Ruiz de Albiz, San Juan de Arteaga, Juan de Rasines). 1516-1522 Casalarreina

rreno elegido por el Condestable: en la calle del Río, junto a los muros de la villa de Briviesca, en el lugar que ocupaba el viejo monasterio de Santa Clara que era “pobre e de edifiçios muy humildes e baxos”. Se abandonaron, por tanto, las obras iniciadas en Valdeprado por Gil de Hontañón que demandó al duque de Frías. Las nuevas trazas del monasterio y hospital las hemos adjudicado, por los datos señalados, a Juan de Rasines y son las que se le pagaron en 1524. Se conservan parcialmente, pues faltan una parte de la iglesia, el claustro y otras dependencias del monasterio¹¹⁸.

6. LAS OBRAS DE CASALARREINA Y HARO (LA RIOJA)

Bernardino Fernández de Velasco, II Condestable y I duque de Frías, tuvo que permitir que su madre, por derecho y petición del I Condestable, residiera en la Casa del Cordón y él orientó su residencia hacia La Rioja. Conde de Haro desde que su padre le cediera el título como heredero, acabó construyendo una nueva morada palaciega en Casalarreina, barrio de Haro que con anterioridad se denominaba Naharruri pero que comenzó a conocerse como Casa de la Reina desde 1502, poco después de que el duque se desposara con la princesa Juana de Aragón¹¹⁹. El nuevo nombre pudo sugerirlo el enlace citado o la residencia ocasional de la reina Isabel y del rey Fernando, cada vez más afecto a Bernardino desde que tomara como esposa a su hija. Bernardino

118 La guarda de las trazas que contiene los planos, procedente del Archivo Frías, dice: “Bri-biesca (sic) 23 diciembre de 1523. Planos de la fabrica del Hospital de Nuestra Señora del Rosario de dicha villa”. La fecha coincide con la muerte de Mencía y, por tanto, con el inicio de la administración de la fundación por el III Condestable.

119 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Primeras obras...”, pp. 47 y 57. Los esponsales o desposorios fueron en 1500 y los esposos se velaron en noviembre de 1502.



Fig. 35. *Capilla mayor del convento de la Piedad*. Taller y seguidores de Simón de Colonia (Martín Ruiz de Álbiz, San Juan de Arteaga, Juan de Rasines). 1509-1522. Casalarreina

alternaba esta nueva residencia de Casalarreina con frecuentes estancias en Haro y en las plazas fuertes de Cerezo de Río Tirón y Belorado, lugares que distan escasas leguas de Casalarreina.

Casalarreina es un lugar recoleto donde su hermanastro, Juan de Velasco, obispo de Calahorra-La Calzada de 1509 a 1514, mandó construir otro palacio¹²⁰ y un convento con iglesia de cabecera funeraria que lo acogió bajo una lápida de jaspe sin figura, al gusto del III Condestable. En otro lugar hemos estudiado con detalle este monasterio que igualmente hubo de diseñar Simón de Colonia, pero que fue construido por equipos de canteros supervisados por Felipe Bigarny y, posiblemente, visitados por Juan Gil de Hontañón. Se ha destacado la participación de Juan de Rasines, que declaró conocer bien al obispo promotor y haber sido alojado por él. Sin embargo, las tracerías con combados de la cabecera y del cuerpo de la iglesia, con entrecruzamientos fuera de lo común, las hemos relacionado con la obra de

120 En Casalarreina los Velasco levantaron dos palacios (Figs. 33 y 34) y las noticias de uno se han adjudicado al otro en alguna ocasión. El primero, una fortaleza-palacio, lo mandó edificar Bernardino Fernández de Velasco, el segundo lo levantó, anexo al convento de la Piedad el obispo Juan de Velasco. En este segundo palacio se alojó el cardenal Adriano de Utrecht recién elegido Papa en 1522; BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., "Primeras obras...", p. 50. Se ha relacionado a Juan Gil de Hontañón con el palacio del duque sin base documental alguna. A nosotros nos parece significativa la continuada residencia de Simón de Colonia en Haro.

Martín Ruiz de Albiz y San Juan de Arteaga, siguiendo modelos de Simón de Colonia¹²¹. También es probable que trabajara en el bajo coro Juan Campero o mejor Juan de Goyaz, que repitió las columnas con panales hexagonales del coro, de la portada y del claustro alto de Casalarreina en la capilla Sámano de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (Fig. 35).

Desde 1498 la iglesia de Santo Tomás de Haro –lugar central del primer gran título de los Velasco– intentó levantar una nueva cabecera con un plan a cargo del cantero local Juan Sánchez que supervisó Simón de Colonia. Este primer plan fracasó y maestro Simón presentó en 1499 una nueva traza que es posible que Rasines la reutilizara parcialmente en 1531¹²². Se pretendía renovar la cabecera pero, con los años, se hizo nueva la iglesia al completo, con una capilla mayor grandiosa de tipo funerario que, en su estado actual, muestra un friso recorrido por los veros de las armas de Velasco. Es muy probable que los de Haro levantaran la primera capilla mayor de Santo Tomás con la intención de atraer a Bernardino. Años después construyeron la capilla mayor definitiva con la voluntad, según nuestro parecer, de agradar a los condes de Haro, Juliana Ángela y su esposo Pedro Fernández de Velasco que por tan largos tiempos residieron en Haro y su barrio de Casalarreina. Un testigo del pleito que siguió a la obra de 1498 descubrió el propósito de los regidores, alcaldes y clérigos de Haro, al decir que en la capilla construida, “con el retablo que se espera azer en ella, se puede enterrar [...] qualquier caballero honrado del reino aunque sea de sangre real”¹²³. La portada, diseñada y ejecutada bajo la dirección de Felipe Bigarny, muestra también los escudos de los condes de Haro y, a nuestro parecer, el mismo propósito. No se conserva el retablo mayor de pintura y escultura que también dirigió Bigarny, pero el diseño tenía, igualmente, previstos escudos de Velasco.

Lamentablemente la nueva cabecera del final del siglo XV, sustentada sobre un viejo edificio románico, se desplomó y arrastró la ruina de otras capillas. Los parroquianos se vieron obligados a acometer un plan de reedificación urgente que se confió a Martín Ruiz de Albiz, mencionado como protegido de Simón de Colonia, quien aparece en la documentación de Haro desde 1488 y con cierta asiduidad desde 1501 –como vecino de la localidad es mencionado en 1502– mientras trabajaba en la edificación de un palacio

121 Con mención de la bibliografía anterior, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Primeras obras...”, pp. 47-57; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Martín Ruiz de Albiz y San Juan de Arteaga, arquitectos de la catedral Santa María la Redonda en Logroño (1523-1529)”, *Goya. Revista de Arte*, 353 (2015), pp. 263-287.

122 GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El Gótico español de la Edad Moderna, bóvedas de crucería*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998, p. 68.

123 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “La iglesia de Santo Tomás de Haro (La Rioja). Construcciones y reconstrucciones en los siglos XV y XVI”, *Artígrama*, 28 (2013), p. 277.

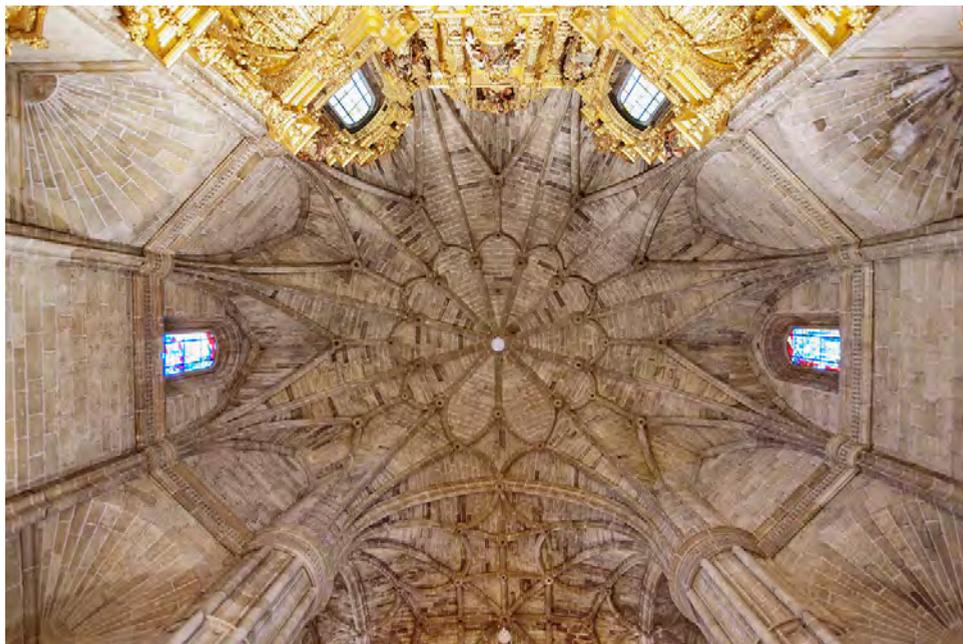


Fig. 36. Capilla mayor de la iglesia de Santo Tomás. Juan de Rasines. 1531 y ss. Haro

fortificado para Bernardino Fernández de Velasco en Casalarreina¹²⁴ que se concluyó hacia 1510, momento en el que se diseñaban las huertas¹²⁵.

124 Había obras en el palacio de Casalarreina en 1502, pues el duque de Nájera denunció que el Condestable pretendía edificar una nueva fortaleza, pero pudo comenzarse en 1498 o 1499, años en los que Simón aparece en la documentación del ayuntamiento de Haro. En 1504 los reyes autorizaron la prosecución de las obras y, en 1509, cuando el palacio estaba concluido o a punto de acabarse, el rey Fernando el Católico concedió la licencia definitiva; MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Arquitectura civil", en MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Historia del Arte en La Rioja. El siglo XVI*, Logroño, Fundación Cajarioja, 2007, p. 68.

125 Simón de Colonia fue requerido por el concejo de Haro como supervisor de varias obras. La primera mención data de marzo de 1488 cuando Sancho Gil, cantero de Pancorbo, construía un puente sobre el río Tirón que, visto por maestros de cantería, se determinó que se debía "derrocar toda la obra fecha". Para dirimir las diferencias surgidas por esta decisión, los alcaldes y regidores de Haro aprobaron buscar a "maestre Ximon". El 18 de junio del mismo año el concejo y alcalde, por comisión de Bernardino Fernández de Velasco, acordaron que los informes que tenían sobre el puente se enviaran "a maestre Ximon cantero vesino de Burgos" para que las viera y que el concejo decidiera sobre la obra "por lo quel mandare"; Archivo Municipal de Haro [en adelante, AMH], *Actas de 1488*, s. f.

En las cuentas del concejo de 1501 se apuntó que "A nueve dias del mes de hebrero bino a esta villa maestre Ximon cantero a ver la obra de la puente del Tiron e a ygualar lo que se les abia de dar a Juan de Longato e a Juan Sanchez, y mandaron los alcaldes e regidores que se les diese a el e los que con el binieron dos reales que costaron dos capones e dos gallinas, çiento e diesiocho maravedis. CXVIII"; "Item se dio al dicho maestre Ximon una cantara de bino blanco que costo XXXIII maravedis"; "Item se le dio al dicho maestre Ximon media fanega

Hubo que esperar a 1531 para que se retomara el proyecto edificatorio de la iglesia de Haro, ahora a lo grande y de nuevo, a nuestro parecer, para atraer a los nuevos duques de Frías al panteón que les ofrecían los habitantes de la sede del condado. Pedro Fernández de Velasco, IV Condestable, y Juliana Ángela hacía muy poco que se habían hecho cargo de la dirección de la casa Velasco al fallecer Íñigo Fernández de Velasco en septiembre de 1528. Para entonces Martín Ruiz de Álbiz, constructor de la reforma del templo de Haro en la primera década del siglo y ejecutor de la brillante cabecera de Santa María la Redonda de Logroño, había fallecido y los mayordomos de Haro recurrieron a Juan de Rasines que, además, levantaba con éxito y estaba cerca de concluir la hermosa cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (Fig. 36).

6. 1. *Las empresas de Juliana Ángela de Velasco. El lugar de enterramiento y el monasterio de clarisas descalzas de Ajubarte (Casalarreina, La Rioja)*

Los condes de Haro parece que nunca tuvieron intención sincera de hacerse enterrar en el alejado panteón de Medina de Pomar. Tampoco sabemos que Pedro Fernández de Velasco pensara en la iglesia del condado de Haro como

de cebada que costo XXXVI maravedis"; "Iten que se le dio al dicho maestre Ximon por el trabajo de la benida que bino a ver la dicha puente e ygualar la dicha obra, tres mil maravedis"; AMH, Sig. 3116/12. *Cuentas del concejo del año 1501*. [Letra AB, nº 275]. Más adelante se registraron pagos a los carpinteros y canteros que trabajaron en el puente del río Tirón que era de madera con pilares de piedra. Aparte de los canteros citados se mencionó, el 2 de marzo, un pago a Martín Ruiz de Álbiz, cantero del taller de Simón, de 108 fanegas de cal para la obra del puente del Tirón.

El 26 de marzo de 1502 "maestre Ximon" se quejó ante el concejo de Haro porque Fernando Sánchez, escribano, invadía una pieza sembrada que había pertenecido al difunto Juan de Castañares. El concejo y alcalde determinaron oír las alegaciones de las partes y que "maestro Ximon faga escardar [arrancar malas hierbas] la dicha pieza". Además, "maestre Ximon vecino de la villa de Haro" fue testigo de los acuerdos concejiles de ese mismo día; AMH, *Actas de 1502*. El 16 de agosto de 1509, reunidos en la iglesia de Santo Tomás que acababa de ser renovada, el alcalde y gobernador de la villa y condado, y los alcaldes y regidores "tomaron asyento con Martin Ruiz de Alviz, cantero, sobre la tasaçión del coro e del asyento de los organos e de la escalera del coro e de las piedras que traia lavradas para la torre e para ello tenya el dicho Martin Ruyz traydo su maestro y le tubo en esta villa quatro dias y vino maestre Ximon y no quiso entender en las dichas cosas [seguramente porque Martín Ruiz de Álbiz era discípulo de Simón] y asentaron que le traeria de oy en quinze dias e que si no quisiere venir que tomarian otro maestro para que juntamente con el que dicho Martin Ruiz traxese tasase las dichas obras"; AMH, *Actas de 1509*. El 25 de enero de 1510 el alcalde y concejo acordaron que se hiciera saber al Condestable que le querían servir y entregarle "todo lo que su señoría queria tomar en la Casa de la Reyna para hacer huerta". El palacio-fortaleza edificado por Simón estaría casi terminado; AMH, *Actas de 1510*. Aunque en septiembre de 1510 en el acto de creación de un mayorazgo para sus hijos, Bernardino se refirió a "las casas que yo agora fago en la Casa de la Reina"; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Primeras obras...", p. 54, nota 117.

depósito final de sus restos mortales, pero Juliana Ángela es otro caso. Había nacido en Haro y vivió casi toda su vida en Casalarreina, desde que salió del casi secuestro al que se vio sometida por su futuro suegro –que la retuvo en Villalpando hasta cumplir 12 años y medio, y desposarla con su hijo–. Siendo duquesa de Frías intentó seriamente construir un nuevo monasterio de clarisas descalzas en su villa de Ajubarte, anexa a Casalarreina, y dispuso ser enterrada en la iglesia de este monasterio, que fue diseñada por Pedro de Rasines a imitación de la capilla del Condestable de Burgos.

Sobre el lugar de sepultura, Juliana Ángela de Velasco cambió varias veces de parecer. Sin embargo, el IV Condestable, que finalizó la obra interior de la capilla de Burgos con el sepulcro monumental de sus abuelos, escogió la capilla burgalesa sin considerar las pretensiones de su esposa y, además, una vez que ésta falleció, en Villadiego el 27 de octubre de 1557, la llevó rápidamente a enterrar a la capilla catedralicia. Así, en el panteón burgalés se encuentran los restos del I y del IV Condestables, los dos del mismo nombre y los de sus esposas, mientras que en Medina descansan el II, III, V y VI Condestables y sus respectivas mujeres.

En el primer testamento de Juliana Ángela, redactado en Castilnovo el 3 de septiembre de 1523, con catorce años y recién desposada con su primo Pedro, pidió ser enterrada en la capilla de su abuelo en Burgos “en un arco cabe un altar de aquellos donde el conde mi señor se ubiere de enterrar, y si el dicho conde mi señor mi marido se ubiere de enterrar en otra parte mando que me entierren donde el dicho conde mi marido se enterrare o estubiere enterrado”¹²⁶. No se conocen testamentos tan antiguos del conde de Haro, pero podemos dar por cierta la voluntad que tenía de enterrarse en Burgos y lo que Juliana dispuso sobre la sepultura coincide con lo que el IV Condestable ordenó en su testamento de 13 de agosto de 1545, después de que el 1 de abril de 1545 el duque obtuviera licencia de Giovanni Poggio, nuncio apostólico de Paulo III, para poder ser sepultado donde determinara con relajación del juramento hecho en 1528 de enterrarse en Medina de Pomar¹²⁷. Habían pasado diecisiete años desde que jurara enterrarse en Medina y había retornado a considerar el panteón de Burgos.

La condesa de Haro, entonces ya duquesa de Frías y alejada de su marido, ordenó otro testamento en Casalarreina y lo entregó cerrado al escribano Juan de Cubas el 4 de abril de 1550. El testamento comenzaba con una invocación a San Gabriel, santo de la onomástica del día de su nacimiento. De nuevo se mandaba enterrar en la capilla de Burgos a donde debían llevar los cuerpos de sus padres, que descansaban en Medina de Pomar, para colocarlos a los pies del I Condestable en unos bultos semejantes a los de Pedro Fernández de

126 AGS, CME, 469,8.

127 ARChV, Pergaminos, C. 129,13.

Velasco y Mencía de Mendoza, aunque no tan altos. Para ella eligió ser enterrada bajo una losa de jaspe donde también había de descansar la condesa de Osorno. Por último, considerando que sus padres y ella misma habían hecho construir la capilla de Medina de Pomar y allí también descansaban la duquesa Blanca de Herrera, así como sus hermanos muertos infantes –al menos una niña nacida en 1503 y Antonio fallecido en 1510–, pedía que allí permanecieran y que a las monjas se las siguiera abonando la cantidad que se pagaba¹²⁸.

En el nuevo testamento de 1550 también ordenaba construir un monasterio de Santa Clara en uno de sus lugares, dejando que el lugar y la manera del edificio fuera a voluntad de María de Velasco, condesa de Osorno¹²⁹, a quien nombraba heredera universal de todos sus bienes queriéndoselos transmitir por vía de mayorazgo para que los pudiera heredar el hijo de los condes de Osorno, aunque debía hacerse llamar en adelante “de Velasco y Aragon” y llevar las armas de Juliana Ángela. La duquesa anuló todos los testamentos anteriores, especialmente el otorgado en Castilnovo que tan favorable era para su esposo, y tomó algunas seguridades para que el duque de Frías no se pudiera oponer: depositó el testamento cerrado y nombró testamentarios precisamente al conde de Osorno, Pedro Manrique, a la condesa de Osorno, María de Velasco, al provincial de la orden de San Francisco en Burgos, fray García Vázquez de Añana, al doctor Francisco Trenado, alcalde mayor del Condestable, y a Pedro Zorrilla, su mayordomo.

El 13 de julio de 1553 redactó un codicilo complementario que igualmente depositó cerrado ante el escribano Juan de Cubas para evitar que lo

128 AGS, CME, 469,8: “mi cuerpo sea enterrado en la capilla de Burgos del condestable mi señor mi aguelo a la qual ansimismo se a de traer el condestable mi señor mi padre y a mi señora doña Juana de Aragon mi madre los quales se an de poner a los pies de su padre en unos bultos como los que su señoría tienen y sus rehas sino que no an de ser tan altos, lo qual mando que se haga de mi hazienda y a mi la dicha duquesa de Frias me an de poner en una losa de xaspe en que emos de estar la señora condesa de Osorno dona Maria de Belasco hija de don Juan de Mendoza y de doña Luisa e yo; e por quando mis padres e yo emos hecho la capilla de Medina de Pumar y sus señorías an estado alli tanto tiempo y mi señora la duquesa doña Blanca [de Herrera] y mis hermanos quedan alli, mando que a las monjas se les de lo que hasta aqui se les a dado por las capellanias”. Citado parcialmente en, CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, “Felipe Bigarny, Alonso Berruguete y los sepulcros de los condestables en Burgos”, *Archivo Español de Arte*, 224 (1956), p. 351.

129 La condesa de Osorno, fallecida poco después de otorgar testamento en julio de 1593, fue una mujer muy devota y de fuerte carácter. Llevó la iniciativa en la relación que ella y Juliana Ángela mantuvieron con San Francisco de Borja. A la muerte de la duquesa de Frías, que la dejó heredera de todos sus bienes, soportó con fortaleza un largo pleito contra el V Condestable, aunque finalmente su causa no prosperó a pesar de tener el derecho de su parte. Cienfuegos se refirió a los sinsabores del pleito con estas palabras: “aviendo padecido después esta muger varonil mucha borrasca, halló en la prudencia de Borja Tabla, y Estrella”; CIENFUEGOS, Álvaro, *La heroyca vida, virtudes, y milagros del grande San Francisco de Borja, antes duque quarto de Gandia, y despues Tercero General de la Compañia de Jesus*, Madrid, viuda de Juan García Infanzón, 1717, p. 184.

conociera su marido. Para mayor claridad de la donación que había hecho a la condesa de Osorno, que dejaba en pleno valor, precisó con minuciosidad todos los lugares y bienes que la dejaba: los diezmos de la mar, el condado de Castilnovo y sus aldeas, la fortaleza y derechos en Villalva del Alcor, la fortaleza y aldeas de San Vicente de la Sonsierra, los bienes que poseía en Pedraza de la Sierra y sus aldeas, Sepúlveda, Segovia, La Piedra, Becerril del Carpio, San Quirce, Sotresgudo, Barrios, Busto, Rozas, Tormantos, Herramélluri, Portilla, Estavillo, Hervías, Ajubarte, Fresneda, Berganzo, Villamudo, Báscones; también sus propiedades en Trasmiera, Mena, Encartaciones y en la merindad de Castilla Vieja, así como sus casas en Puerto (Santoña), Laredo, Haro, Casalarreina, los juros que le adeudaban en Villadiego, Revilla de Campos, Palencia; los censos fundados en Briviesca, Medina de Pomar, Valdivielso, Torre y Burgos; y todas sus casas, tributos, rentas de pan, molinos, etc.

En esta última voluntad modificó el lugar de enterramiento en beneficio de la iglesia del monasterio que construía en Ajubarte:

“Y por quanto yo hago un monasterio en el mi lugar de Juvarte de la primera regla [descalzas] de santa Clara, mando que sy Dios me llevare desta vida sin acabarse que mys testamentarios lo acaven con toda la brevedad que fuere posyble conforme a la traza que para ello tengo hecha, e que en estando para ello pasen y pongan las monjas que yo aqui de mi casa tengo con las que mas estovieren resevidas con ellas. E que pasen a doña Maria de Velasco hija legitima de la condesa de Osorno doña Maria de Velasco e del conde de Hosorno don Pedro Manrique que la qual pongan en la capilla mayor la qual tomo para mi e para mis herederos e sucesores”¹³⁰.

Al monasterio lo denominó de la Madre de Dios y pidió a sus testamentarios que siempre tuvieran mucho cuidado de él. Todavía escribió “que por quanto yo tengo propuesto e determinado de hazer un colegio para los de la compañía de Jesus en Juvarte que mis testamentarios le hagan luego y gasten en el seys mil ducados e que conforme a esto hagan la traza del, el qual hago para la consolacion de estas madres e los de la conpañia an de cunplir lo que esta capitulado con el provyncial de la conpañia el dotor Araoz [Antonio de Araoz] lo qual se entiende sy yo en mi vida no hiziere el dicho colegio”.

Finalmente, el 17 de junio de 1556 y desde Villafranca Montes de Oca, Juliana Ángela presentó ante escribano público un último codicilo:

“Primeramente digo que aunque yo mandaba que quando nuestro señor me llebase desta presente vida mi cuerpo fuese llebado y sepultado en la capilla de Burgos y traer a mis padres en ella que es mi voluntad que esto se mude y mando que de donde quiera que yo muriere mi cuerpo sea llebado al monasterio de la madre de Dios de Jubarte ques de la primera regla de Santa Clara y en el me entierren en la capilla mayor e asimismo traygan a mis padres a enterrar en la dicha capilla a donde les hagan una muy buena sepoltura y a mi me an

130 AGS, CME, 469,8.

de enterrar a los pies dellos en una piedra en el suelo y la condesa doña Maria de Belasco junto a mi que la piedra que para mi pusieren tome la sepultura de entranbas e asy tenga un retulo la dicha piedra en que diga las que alli estamos y quando morimos cada una y no mas”.

Conforme con lo testado, el plano de la iglesia de este monasterio presenta, en el centro de la iglesia, una losa con una división para los dos entierros señalados por la duquesa.

En otra manda señaló que si falleciera antes de acabar el monasterio de Ajubarte que sus herederos lo acaben “como esta la traza” y que acabado lo habiten las monjas “y que si caso fuere que se les haga estrecho y quisieren que sobre la vodega que se a de hazer se les haga mas aposento que se haga y en todo sean tan consoladas y serbidas quanto fuere posible”. Para una mejor sustentación, traspasó las tres capellanías que dejaba en la capilla de Burgos al monasterio de Ajubarte y ordenó que sus herederos entregaran 30 000 maravedís de juro perpetuo y cien fanegas de trigo, encomendando a las madres que se acordaran de su alma, de la de sus padres y de la de María de Velasco, condesa de Osorno.

Sin embargo, ordenó que el colegio a construir en Ajubarte no se hiciera “por los inconbinientes que yo e hallado para ello”, pero que les dieran a los de la Compañía de Jesús mil ducados de limosna para que los gastaran en la casa o en las cosas que deseen y le pareciera bien al padre Francisco de Borja, si estuviere vivo y, de otra manera, al general de la orden.

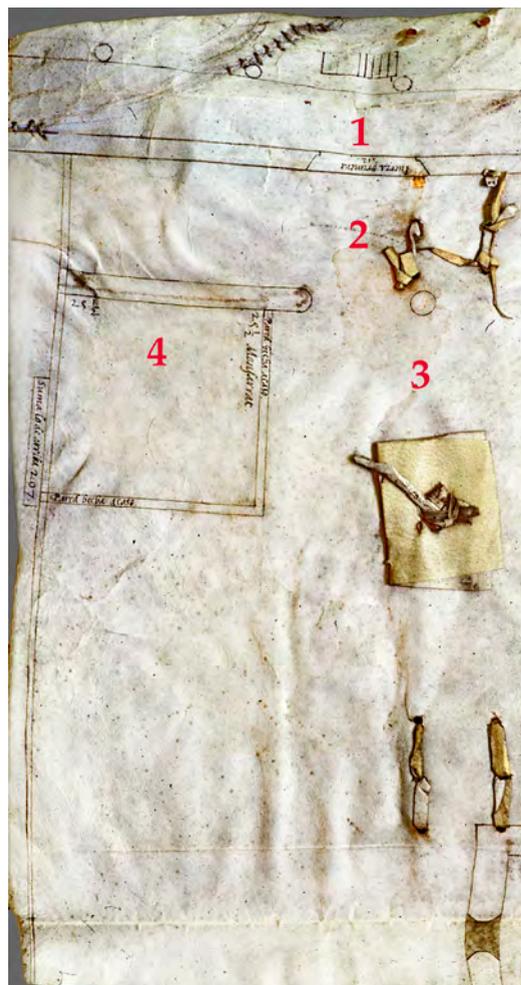
La duquesa de Frías falleció el 27 de octubre de 1557 en Villadiego camino de Villasirga, donde iba a encontrarse con su amiga la condesa de Osorno. Rápidamente fue llevada a enterrar a Burgos por su marido. Para las honras fúnebres los capellanes de Burgos encargaron a Juan de Rueda y Constantino de Nápoles, pintores burgaleses, que pintaran sobre papel de marca mayor cincuenta escudos de las armas de Aragón y Velasco¹³¹, pero no se dispusieron porque lo prohibió el Condestable. Se levantó un monumento de madera pintada de negro y tela de beatilla, con una cama o sepulcro y junto a él se dispuso una cruz sobre un pie de madera y un mástil abalaustrado que se encargó al imaginero Diego Guillén¹³². Las honras en la catedral de Burgos duraron catorce días.

Juliana Ángela no tuvo tiempo suficiente para concluir el monasterio de Ajubarte, que fue por un breve tiempo la primera fundación de clarisas descalzas de Castilla, aunque las obras están documentadas y se aceleraron

131 ARChV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 2738.1, f. 1729 y ss. El día 17 de noviembre de 1557 se hizo el pago a los pintores, que cobraron 1739 reales –casi 60 000 maravedís–. Cada escudo se pagó a un real –1700 maravedís–. El resto sería por el túmulo funerario.

132 ARChV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 2738.1, f. 1791v. Le pagaron 1292 maravedís el 24 de diciembre de 1557.

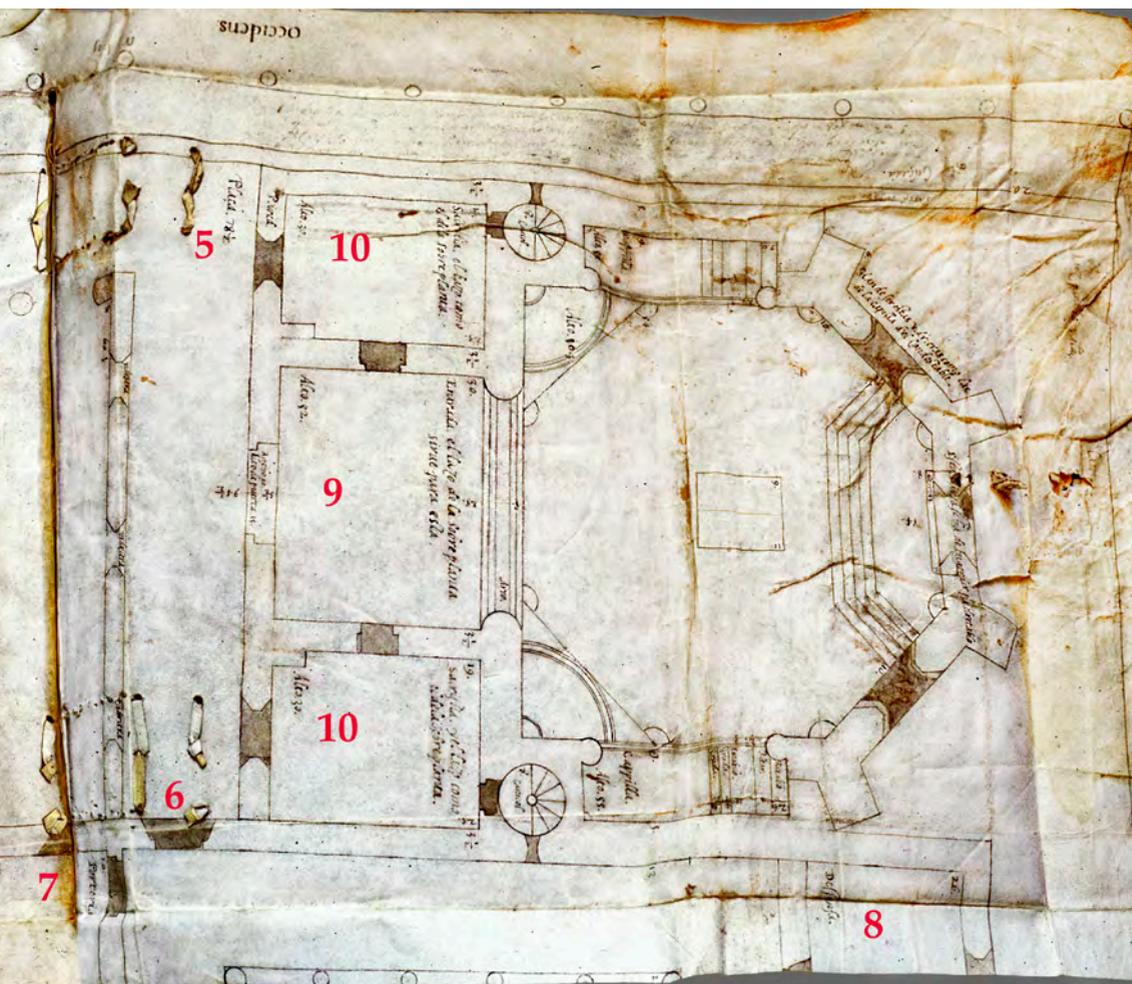
Fig. 37. Traza con la planta baja del monasterio de clarisas descalzas de Ajubarte, término de Casalarreina, barrio de Haro. Una calzada porticada dispuesta al Norte (en el plano, "Occidens", Oeste) comunica con la "puerta principal" del convento (1) que da paso al compás (2). Aquí destaca un profundo pórtico (3) con una ermita u oratorio separado dedicado a la Virgen de Montserrat, "Monsarrat" (4). Desde una pequeña "plaça" (5) situada en el compás –entre el pórtico y la iglesia–, un callejón discurre paralelo al pórtico y comunica con la iglesia. Al fondo de la plaza está la puerta (6) de acceso al claustro, al Sur, con la "portería" (7) en el extremo Oeste del claustro, del que únicamente se aprecia una panda y una "despensa" al Este (8) que podía ser contigua a la cocina o al refectorio. La "entrada" o pórtico de la iglesia (9) comunica con dos "sacristías" (10) y da paso a un espacio centralizado de carácter funerario que contiene dos losas juntas en el centro. Las gradas del altar mayor conducen a un retablo y otras gradas menores sostienen sendos retablos en las pequeñas capillas laterales. Sobre el pórtico y las sacristías, en el piso superior o "sobreplanta", seguramente estaba previsto un coro de monjas cubierto con "lazos" o nervios iguales a los de la planta baja. Pedro de Rasines. 1550-1552. Archivo Municipal de Haro



en los últimos años de la vida de la duquesa. En Haro, el 8 de junio de 1552, obtuvo licencia de su marido para "hazer y hedificar un monesterio en los terminos y heredamientos que yo tengo en el lugar de Ajubarte el qual es termino y heredad mia propia e yo la truxe conmigo al matrimonio". El IV Condestable, le permitió acometer la obra desde Villalpando el 5 de mayo "con tal que sea de 2000 pasos que son 4001 pies"¹³³. La traza, conservada en el Archivo Municipal de Haro¹³⁴, muestra algunas letras que comienzan "En

133 AHNOB, Frías, C. 415, D. 59-60. GIL DE ZÚÑIGA, Rufino, *Monasterio de La Piedad a través de las fuentes escritas de su archivo (monografía histórica)*, Casalarreina, 1990, p. 111.

134 EALO DE SA, María, *Los arquitectos Viar de Rasines*, Santander, Tantín, 1997, p. 31, plano 7. BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Patrimonio artístico...", p. 222; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "La iglesia de Santo Tomás...", p. 281.



Aro a primero de agosto estando en ayuntamiento [...] Ajugarte". A la vista de los demás datos, nos parece que la inscripción se refiere al año 1552 –o a una fecha anterior muy cercana–, por lo que la traza la hubo de dibujar Pedro de Rasines (1505-1572), hijo de Juan de Rasines (1469-1542). El dibujo proyecta una capilla centralizada, con cama para sepultura o lápida funeraria a los pies del altar. A pesar de los años transcurridos, el tracista tomó como referencia explícita, sin duda por voluntad de la encargante, la capilla de la Purificación de la catedral de Burgos. La relación se deduce claramente de la traza. Además, en las notas del dibujo se menciona que "han de ser estas vidrieras como las de la capilla del Condestable". Igual que en Burgos, a la capilla se entraba por un pequeño espacio rectangular comunicado con una capilla pentagonal con dos grandes trompas a los pies que, en el alzado, transformaban el espa-

cio en un octógono. Un oratorio o ermita a los pies del compás del monasterio estaba dedicado a la virgen de Montserrat por la que tuvo una especial devoción Juana de Aragón, madre de la comitente. El arquitecto ofreció, con la traza de la planta baja, otro dibujo de la “sobrepanta” o piso superior con el diseño de los nervios o “lazos”, pero no se ha conservado (Fig. 37).

Sobre el dominio de Ajubarte se mantenían diferencias entre los Velasco y la catedral de Santo Domingo de la Calzada y, al comenzar las obras, hubo pleito ante la Chancillería que no se resolvió¹³⁵, pero que pudo retrasar el inicio de la obra. La construcción del nuevo monasterio fue dirigida por “Juan de la Hedilla maestro cantero [vecino de Rasines se dice en otra ocasión] y aparejador de la obra de cantería que su excelente señoría haze en el dicho su lugar de Jubarte”. Hedilla, vinculado a los Rasines, trabajaba en Ajubarte a finales de agosto y principios de septiembre de 1556, cuando se hizo el apeo de los bienes de la duquesa¹³⁶. En marzo de 1557 se había comprado madera de pino “para la obra del monasterio de Jubarte”, pero no se terminó nunca y quedó abandonado¹³⁷. Cuando en 1574 el alcalde Juan López de Londoño tomó posesión, en nombre del V Condestable, del palacio y casa de Casalareina y de “la villa de Ajubarte e torre e fortaleza” encontró que en Ajubarte había “mucha cantidad de piezas grandes e pequeñas de pino e salçe y de otras maderas e teja”¹³⁸, materiales medio abandonados desde la finalización de las obras de Juliana Ángela.

Hemos visto que la duquesa, que era muy afecta a Francisco de Borja –sobrino suyo a través de la madre del santo, Juana de Aragón y Gurrea, nieta del rey Fernando el Católico–, pensó sufragar un colegio de jesuitas que atendiera y guiara a las monjas establecidas en Ajubarte. El lugar era inadecuado por carecer de población. Con anterioridad, también había fracasado el intento de establecer un colegio de dominicos residenciado en el palacio que, anexo al monasterio de la Piedad, se había levantado por orden del obispo Juan de Velasco. Los jesuitas no llegaron a un acuerdo con la duquesa pero, de todos modos, los recompensó con el donativo de mil ducados mencionado. También se dieron los pasos iniciales para abrir en Ajubarte

135 AHNOB, Frías, C. 420, D. 26, 15 de noviembre de 1552, demanda del cabildo catedralicio contra la duquesa de Frías que había mandado construir en Ajubarte “cierto hedefiçio de casas”.

136 AHNOB, Frías, C. 414, D. 20, *Libro de apeos de las rentas y heredades que su excelencia tiene en el partido de la Rioja y ribera del Ebro*.

137 Constan también pagos a vecinos de la Sierra –Covaleda, Palacios de la Sierra– desde el 27 de julio de 1557 a marzo de 1558 por la “madera de pino que e comprado para la obra del monasterio de Jubarte”. Se pagaron 16 481 maravedís. En las mismas fechas se abonó a Hernando de Padrones, herrero de Burgos, 1960 maravedís por 140 libras de hierro incluidos clavos y otros elementos; ARChV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), Caja 2738.1, ff. 1657 y 1793 y ss.

138 AHNOB, Frías, C. 416, D. 40.

la primera fundación de clarisas descalzas en Castilla, antes de finalizar la construcción del monasterio. La duquesa de Frías y la condesa de Osorno obtuvieron licencia de Roma y acordaron con Francisco de Borja que se instalaran monjas venidas de Santa Clara de Gandía. Ambas promotoras llamaron al santo, que pasó unos días en Casalarreina. Salió de Vergara el 19 de marzo de 1552 y llegó a Casalarreina al día siguiente. La duquesa lo alojó en su palacio y le compró una casa cómoda y con huerto, esperando que Borja se instalara allí muchas veces¹³⁹. Nunca volvió, pero en adelante fue consuelo y guía de la vida de ambas mujeres. El día 25 de marzo acordaron con él la venida de siete monjas descalzas de Santa Clara de Gandía –entre ellas una tía del santo¹⁴⁰– que se establecieron “en una casa grande fuera del lugar de Ajubarte donde estaban dispuestas las celdas y oficinas”¹⁴¹.

Fue la primera fundación de esta rigurosa observancia en Castilla¹⁴². De aquí pasaron las descalzas a Madrid a la muerte de la duquesa, pues el monasterio no prosperó y, por ello, las monjas se trasladaron en 1559 a la capital –tras una breve estancia en Valladolid–, por mediación del santo y de Juana de Austria. Es probable que el culto a la Virgen de Montserrat llegara a las Descalzas Reales de Madrid desde esta primera estancia provisional riojana. Recordemos que la madre de Juliana Ángela era de ascendencia catalana. Hemos comentado que en el texto explicativo de las partes del plano de Ajubarte se menciona un espacio dedicado a la virgen de Montserrat. Carrillo dijo en 1616 que la imagen de bulto del altar de Nuestra Señora de la Asunción de las Descalzas Reales llegó desde “la primera casa adonde estuvieron aqui en Madrid las religiosas”¹⁴³. Como varias de las clarisas vinieron desde

139 El relato de la estancia de San Francisco de Borja en Casalarreina, en CIENFUEGOS, Álvaro, *La heroyca vida...*, pp. 184-185.

140 SALAZAR, Pedro de, *Coronica y historia de la fundación y progreso de la Provincia de Castilla, de la Orden del bienaventurado padre san Francisco*, Madrid, en la Imprenta Real, 1612, p. 348: “doña Iuliana Angela de Aragón, Duquesa de Frías, sacó del sobredicho monasterio de Gandía, a la madre Francisca de Iesús, hermana del Duque Iuan de Borja [y tía del santo], y Sor María de Iesús, hermana del Marqués de Denia, y Sor María de la Cruz, y Sor Iuana Bautista, y otras religiosas, escogidas de entre muchas, para dar principio, y fundar su Religión en Castilla; y vinieron a morar a la Rioja, en un lugar del Condestable de Castilla, que se llama Casa de la Reyna. Pero desde a poco falleció la Duquesa de Frías, que allí las avía llevado, y la Princesa de Portugal las truxo a las sobredichas religiosas a Valladolid, y desde alli las truxo a Madrid, año de 1559, y compró las casas del Tesorero Alonso Gutierrez, y començó a labrar en ellas un monasterio de Descalças de S. Clara, y un quarto en que morar su Alteza”.

141 GIL DE ZÚÑIGA, Rufino, *Monasterio de La Piedad...*, p. 112.

142 CARRILLO, Fray Juan, *Relacion historica de la real fundacion del monasterio de las Descalças de S. Clara de la villa de Madrid*, Madrid, por Luis Sánchez, 1616, p. 18r.

143 CARRILLO, Fray Juan, *Relacion historica...*, p. 54v: “ay un altar dedicado a Nuestra Señora de la Assumpcion, y en el una imagen de bulto de la Virgen, muy hermosa y de grande devocion; de la qual dizen, aver hecho muchos milagros, particularmente quando la passaron de

Ajubarte, es probable que la imagen llegara de La Rioja, aunque fue sustituida por la que hoy perdura.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, César, "El hospital de la Vera Cruz", en *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, Fundación y patronazgo de la Casa de los Velasco*, Medina de Pomar, Asociación de Amigos de Santa Clara, 2004, pp. 331-359.
- ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, César, "Fundación, dotación y ordenanzas del Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar (a. 1438)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 203 (1984), pp. 279-335.
- ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, César, *El Buen Conde de Haro (Don Pedro Fernández de Velasco [III]). Apuntes biográficos, testamento y codicilos*, Medina de Pomar, Asociación de Amigos de Medina de Pomar, 2009.
- ALONSO DE PORRES, César, *El Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar (a. 1438). Fundación - dotación - ordenanzas*, Villarcayo, Imprenta García - Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1989.
- ALONSO RUIZ, Begoña, "Arquitectura y arte al servicio del poder. Una visión sobre la Casa de Velasco durante el siglo XVI", en ALONSO, Begoña, CARLOS, M^a Cruz de y PEREDA, Felipe, *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (Siglos XV-XVII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, pp. 121-206.
- ARRIAGA, Fray Gonzalo de, *Historia de el insigne convento de San Pablo, de la ciudad de Burgos y de sus ilustres hijos*, Burgos, Publicaciones de la Institución Fernán González, 1972.
- AYERBE IRÍBAR, M^a Rosa, *Catálogo documental del Archivo del Hospital de la Vera Cruz. Medina de Pomar (Burgos), 1095-2002*, Villarcayo, Imprenta García - Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, 2013.
- AYERBE IRÍBAR, M^a Rosa, *Catálogo documental del Archivo del monasterio de Santa Clara. Medina de Pomar (Burgos) (1313-1968)*. Medina de Pomar, Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, 2000.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Bóvedas con figuras de estrellas y combados del Tardogótico en La Rioja", *TVRIASO*, 21 (2012-2013), pp. 219-268; disponible: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/58/10barron.pdf>.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Dos arquetos relicario de San Vitores (Cerezo de Río Tirón) hechas en Flandes (1466) y Burgos (1525)", *Ars Bilduma*, 8 (2018), pp. 17-40; disponible: https://ojs.ehu.es/index.php/ars_bilduma/article/view/18965.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "El retablo de Torres de Medina y las empresas artísticas de Juan Fernández de Velasco, camarero mayor de Castilla", *Goya. Revista de arte*, 322 (2008), pp. 23-46.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "La abadesa María de Velasco y Tovar en la defensa del panteón del linaje Velasco en Medina de Pomar", en REDONDO CANTERA, M^a José y otros (eds.), *Identidades femeninas y cultura artística en la Edad Moderna. Aportaciones y revisiones*, en prensa.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "La iglesia de Santo Tomás de Haro (La Rioja). Construcciones y reconstrucciones en los siglos XV y XVI", *Artigrama*, 28 (2013), pp. 273-284; disponible: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/8031/6728>.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Martín Ruiz de Albiz y San Juan de Arteaga, arquitectos de la catedral Santa María la Redonda en Logroño (1523-1529)", *Goya. Revista de Arte*, 353 (2015), pp. 263-287.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Patrimonio artístico y monumental: el legado de Juan Fernández de Velasco y familiares", en VV. AA., *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la Casa de Velasco*, Villarcayo, Imprenta García - Asociación de Amigos de Santa Clara, 2004, pp. 207-275.
- 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.fundacionibercaja.es/boletines/9qbQmdWakOjD.pdf>.

la primera casa adonde estuvieron aquí en Madrid las religiosas". Véase, CRIADO MAINAR, Jesús, *Culto e imágenes de la Virgen de la cama en el Aragón occidental. El tránsito de María y la devoción asuncionista en la Comunidad de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos - Institución Fernando el Católico, 2015, pp. 48-50.

- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Sobre las obras de madurez del arquitecto tardogótico Juan de Rasines, 1469-1542", *Berceo*, 162 (2012), pp. 229-257; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4094086>.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*, Salamanca, Diputación Provincial de Burgos - Junta de Castilla y León, 1998, 2 vols.
- BERNÁLDEZ, Andrés, "Historia de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel", en ROSELL, Cayetano, *Crónicas de los reyes de Castilla desde Don Alfonso el Sabio, hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1878, t. III, pp. 567-773; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012371&page=1>.
- BLANCAS, Gerónimo de, *Coronaciones de los serenissimos reyes de Aragón, Çaragoça*, Diego Dormer, 1641; disponible: <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/48127/BG-135963.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.
- CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, "Felipe Bigarny, Alonso Berruguete y los sepulcros de los condestables en Burgos", *Archivo Español de Arte*, 224 (1956), pp. 341-354.
- CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, "Obras, sepulcros y legado artístico de los Velasco a través de sus testamentos", en VV. AA., *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y Patronazgo de la Casa de los Velasco*, Villarcayo, Asociación de Amigos de Santa Clara, 2004, pp. 177-205.
- CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, *Frías y Medina de Pomar (Historia y Arte)*, Burgos, Institución Fernán González, 1978.
- CARRILLO, Fray Juan, *Relacion historica de la real fundacion del monasterio de las Descalças de S. Clara de la villa de Madrid*, Madrid, por Luis Sánchez, 1616; disponible: https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=438.
- CASILLAS GARCÍA, José Antonio, *El convento de San Pablo de Burgos. Historia y Arte*, Salamanca, Diputación Provincial de Burgos, 2003.
- CASTRO, Manuel, *El real monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, Almirantes de Castilla*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1982.
- CASTRO, Manuel, *Real Monasterio de Santa Clara de Palencia. Vol II Apéndice documental*, Palencia, Diputación de Palencia, 1983.
- CIENFUEGOS, Álvaro, *La heroyca vida, virtudes, y milagros del grande San Francisco de Borja, antes duque quarto de Gandia, y despues Tercero General de la Compañia de Jesus*, Madrid, viuda de Juan García Infanzón, 1717; disponible: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=6984>.
- CRIADO MAINAR, Jesús, *Culto e imágenes de la Virgen de la cama en el Aragón occidental. El tránsito de María y la devoción asuncionista en la Comunidad de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos - Institución Fernando el Católico, 2015; disponible: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/96/_ebook.pdf.
- EALO DE SA, María, *Los arquitectos Viar de Rasines*, Santander, Tantín, 1997.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro, "El cordón y la piña. Signos emblemáticos y devociones religiosas de Enrique III y Catalina de Lancaster (1390-1418)", *Archivo Español de Arte*, 354 (2016), pp. 113-130; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5764829>.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro, "Las divisas del rey: escamas y ristes en la corte de Juan II de Castilla", *Reales Sitios*, 191 (2012), pp. 22-37.
- FRANCO SILVA, Alfonso, "Los dominios de los Velasco en tierras de La Rioja. El condado de Nieva (siglos XV al XVI)", en FRANCO SILVA, Alfonso, *El condado de Oropesa y otros estudios de Historia medieval*, Jaén, Universidad de Jaén, 2010, pp.145-166.
- FRANCO SILVA, Alfonso, "Notas sobre la capilla del Condestable de la catedral de Burgos" en VAL VALDIVIVIESO, M^o Isabel del y MARTÍNEZ SOPENA, Pascual (dirs.), *Castilla y el mundo feudal. Homenaje al profesor Julio Valdeón, I*, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Deportes - Universidad de Valladolid, 2009, pp. 441-451.
- FRANCO SILVA, Alfonso, *Entre los reinados de Enrique IV y Carlos V. Los Condestables del linaje Velasco (1461-1559)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2006.
- GARCÍA SAINZ DE BARANDA, Julián, *Apuntes históricos sobre la ciudad de Medina de Pomar*, Burgos, El Monte Carmelo, 1917.
- GARCÍA, Michel, *Crónica del rey Juan II de Castilla. Minoría y primeros años del reinado (1406-1420)*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2017.
- GIL DE ZÚÑIGA, Rufino, *Monasterio de La Piedad a través de las fuentes escritas de su archivo (monografía histórica)*, Casalarreina, 1990.

- GONZÁLEZ CRESPO, Esther, *Elevación de un linaje nobiliario castellano en la Baja Edad Media: los Velasco*, Madrid, Tesis doctoral, Universidad Complutense, 1981.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás, "La fundación del monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar", en VV. AA., *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la Casa de Velasco*, Villarcayo, Imprenta García – Asociación de Amigos de Santa Clara, 2004, pp. 13-27.
- LÓPEZ MATA, Teófilo, *La catedral de Burgos*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1950.
- LOSADA VAREA, Celestina, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento: Juan de Naveda (1590-1638)*, Santander, Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007.
- MARTÍ Y MONSÓ, José, "La capilla del deán D. Diego Vázquez de Cepeda en el monasterio de San Francisco de Zamora", en *Pleitos de artistas. Basados en documentos existentes en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (Adiciones a los Estudios Histórico-Artísticos del mismo autor)*, Valladolid, Imprenta La Nueva Pincia, 1907, pp. 6-42; disponible: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/resultados_navegacion.do?id=48336&posicion=12&forma=ficha.
- MARTÍNEZ SANZ, Manuel, *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, Imprenta de Anselmo Revilla, 1866; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=9749>.
- MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *Heráldica de la Casa Real de León y Castilla (siglos XII-XVI)*, Madrid, Ediciones Hidalguía, 2011.
- MONJE, Rafael, "Burgos. Genealogía de los Velasco. Capilla del Condestable. La casa del Cordón", *Semanario Pintoresco Español*, 44, (29 de octubre de 1848), pp. 345-347 y 45 (5 de noviembre de 1848), pp. 345-347; disponible: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=fa27d826-c796-419c-8e43-77afb17c0470>.
- MORENO OLLERO, Antonio, *Los dominios señoriales de la Casa de Velasco en la Baja Edad Media*, Cádiz, Antonio Moreno Ollero, 2014.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Historia del Arte en La Rioja. El siglo XVI*, Logroño, Fundación Cajarioja, 2007.
- MOYA, Jesús, "Archivo de Santa Clara de Medina de Pomar: un acercamiento a los privilegios pontificios y regios", en VV. AA., *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la Casa de Velasco*, Villarcayo, Imprenta García – Asociación de Amigos de Santa Clara, 2004, pp. 29-67.
- PEÑA MARAZUELA, M^a Teresa y LEÓN TELLO, Pilar, *Archivo de los duques de Frías. I Casa de Velasco*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1955.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar, "Mencia de Mendoza, condesa de Haro (Guadalajara, c. 1421 – Burgos, 31 de diciembre de 1499)", en ALEGRE CARVAJAL, Esther (dir), *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*, Madrid, Polifemo, 2014, pp. 95-130.
- PEREDA, Felipe, "Mencia de Mendoza († 1500), mujer del I Condestable de Castilla: el significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo XV", en ALONSO RUIZ, Begoña; CARLOS, M^a Cruz de y PEREDA, Felipe, *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, pp. 9-119.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, "Crónica del rey don Juan el Segundo", en ROSELL, Cayetano, *Crónicas de los Reyes de Castilla desde Don Alfonso el Sabio, hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel*, T. II, Madrid, M. Rivadeneyra, 1877, B. A. E., T. LXVIII, pp. 273-695; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=8333>.
- PORRAS GIL, María Concepción, "La capilla de la Purificación en la catedral de Burgos. Mirar desde el humanismo, ver la Antigüedad desde la forma", *BSAA arte*, 74 (2008), pp. 67-88; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3241422>.
- RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h.1470-1542)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001.
- SALAZAR, Pedro de, *Coronica y historia de la fundación y progreso de la Provincia de Castilla, de la Orden del bienaventurado padre san Francisco*, Madrid, en la Imprenta Real, 1612; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=131>.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis; CANELLAS LÓPEZ, Ángel y VICENS VIVES, Jaime, "Los Trastámara de Castilla y Aragón en el siglo XV", en MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Historia de España*, Vol. XV, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 359-370.
- VILLACAMPA, Carlos G., "La Capilla del Condestable de la catedral de Burgos. Documentos para su historia", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 4/10 (1928), pp. 25-44.
- YARZA LUACES, Joaquín, *EL retablo de la Flagelación de Leonor de Velasco*, Madrid, Ediciones El Viso, 1999.
- ZURITA, Geronymo, [ÇURITA], *Segunda parte de los Anales de la Corona de Aragon. Los cinco libros primeros de la Segunda parte*, Çaragoça, Domingo de Portonariis, 1579; disponible: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/15533>.

El Alto Horno número 2 de la siderurgia de Puerto de Sagunto. Valoración patrimonial de un elemento industrial

Blast furnace number 2 of the Puerto de Sagunto steelworks plant. Heritage assessment of an industrial element

Adrià BESÓ ROS

Universitat de València

Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte

Avda. Blasco Ibáñez, 28. 46010 - Valencia

adria.beso@uv.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4396-0311>

Fecha de envío: 15/9/2023. Aceptado: 25/10/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 91-124.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.02>

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

Este trabajo se enmarca en el Proyecto I+D+i *Paisaje Cultural, construido y representado* (PID-2021127338NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/, cofinanciado con fondos "FEDER Una manera de hacer Europa"



Resumen: El Alto Horno número 2 de la siderurgia de Puerto de Sagunto es uno de los vestigios más representativos que se han mantenido en pie tras el cese de su actividad en 1984. Se iniciaba entonces un proceso de patrimonialización, en el que se inscribe la incoación de procedimiento para ser declarado Bien de Interés Cultural (BIC). El Plan Nacional de Patrimonio Industrial establece unos criterios específicos para evaluar este tipo de bienes, que hemos aplicado en presente trabajo. La diversidad y relevancia de los valores que confluyen en este elemento nos llevan a determinar la procedencia dicho reconocimiento.

Palabras clave: Patrimonio industrial; alto horno; siderurgia; evaluación; tutela; Bien de Interés Cultural.

Abstract: Blast Furnace number 2 of the Puerto de Sagunto steelworks plant is one of the most representative vestiges that have remained standing after the end of its activity in 1984. A process of preservation of its heritage began at that time, including the initiation of the procedure to declare the steelwork a "Cultural Interest Asset" or *Bien de Interés Cultural* (BIC). The National Plan for Industrial Heritage establishes specific criteria for evaluating this type of heritage, which we have applied in this work. The diversity and relevance of the values that converge in this element, lead us to determine that such recognition is appropriate.

Keywords: Industrial heritage; Blast furnace; steelworks; evaluation; protection; Cultural Interest Asset.

El concepto de patrimonio histórico se desarrolló durante la transición entre los siglos XVIII y XIX, en el contexto de las revoluciones que darían paso a los estados nacionales modernos. La Revolución Industrial produjo una

ruptura respecto a las etapas anteriores y determinó cambios notables en los sistemas productivos, en las relaciones sociales y económicas. Desde estas rupturas surgía la idea de monumento como un bien perteneciente al pasado, al que se le atribuían unos nuevos valores que iban más allá de su mera utilidad funcional.

Alois Riegl, en su conocida obra *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung* (Viena, 1903)¹, identificó los principales valores que la sociedad de su tiempo atribuía a los monumentos y los clasificó en dos grupos: rememorativos, que valoran el bien desde su pertenencia al pasado (de antigüedad, histórico-documental y rememorativo intencionado) y de contemporaneidad (instrumental y artístico). A pesar del haber transcurrido más de un siglo desde su publicación, continúan teniendo vigencia como criterios para evaluar los valores de un determinado bien de cara a las diferentes acciones relacionadas con su tutela.

Desde la posguerra mundial, y sobre todo a partir de la Convención de La Haya (1954), se produce el llamado giro etnográfico y el patrimonio se enriquecería con otras categorías de bienes que se sumarían a los ya reconocidos por sus valores histórico artísticos. Comenzarán a atribuirse nuevos valores, como el científico, técnico, etnográfico..., siempre desde la pertenencia al pasado de dicho bien.

En este nuevo contexto, el reconocimiento del patrimonio industrial se inició en Inglaterra durante los años sesenta del siglo XX, cuando el desarrollo económico y urbanístico comenzaba a poner en peligro algunos elementos destacados que, por su antigüedad u obsolescencia, habían perdido su valor de uso. Esta consciencia se trasladó en la década de los setenta a Alemania, Francia y Países Bajos, como pioneros de la industrialización en el continente europeo.

La extensión a nivel internacional de un reconocimiento del valor cultural de determinados bienes industriales pertenecientes al pasado impulsó en 1978 la creación del *Committee for the Conservation of the Industrial Heritage* (TICCIH). Esta organización asesora al ICOMOS en asuntos referentes al estudio y preservación del patrimonio industrial. Ese mismo año, la UNESCO incluía en la lista de patrimonio mundial el primer conjunto industrial: las Reales minas de sal de Wieliczka y Bochnia, en Polonia.

En España, las primeras iniciativas de valoración se remontan a 1982 en Cataluña y en el País Vasco, cuando se organizaron con el apoyo de los respectivos gobiernos autonómicos unas jornadas sobre patrimonio industrial. Y en el ámbito valenciano no fue hasta principios de la década de los noventa cuando se constituyó la Asociación Valenciana de Arqueología Indus-

1 Hemos consultado una versión en español de esta obra de RIEGL, Alois, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, Madrid, Visor, 1987.

trial, que promovió los primeros congresos en Alcoy en 1990 y en Sagunto en 1994. Este interés inicial por el patrimonio industrial quedaba circunscrito básicamente al ámbito académico.

En este contexto se explica que la Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español, no haga ninguna referencia explícita al patrimonio industrial. Serían las legislaciones autonómicas aprobadas con posterioridad las que primero le dedicarían atención, con menciones expresas o mediante la inclusión de un título donde se abordan las necesidades específicas de esta categoría patrimonial².

Otro hito en el proceso de reconocimiento y significación de los bienes industriales fue el Plan Nacional de Patrimonio Industrial, aprobado por el Instituto del Patrimonio Cultural de España en el año 2001, y revisado en 2010 y 2020. Durante la primera década del siglo XXI el desarrollo de la construcción y del urbanismo depredador ponía en peligro la integridad de destacados elementos y conjuntos. En su redacción participaron personal técnico del Ministerio de Cultura, de las administraciones autonómicas y especialistas del ámbito académico. En estas circunstancias, la activación del Plan Nacional repercutió de forma inequívoca en una amplia difusión social de los valores de estos bienes y de la necesidad de conservar los elementos más representativos³.

Dicho texto propone la siguiente definición de patrimonio industrial:

“Se entiende por patrimonio industrial el conjunto de los bienes muebles, inmuebles y sistemas de sociabilidad relacionados con la cultura del trabajo que han sido generados por las actividades de extracción, de transformación, de transporte, de distribución y gestión generadas por el sistema económico surgido de la “revolución industrial”. Estos bienes se deben entender como un todo integral compuesto por el paisaje en el que se insertan, las relaciones industriales en que se estructuran, las arquitecturas que los caracteriza, las técnicas utilizadas en sus procedimientos, los archivos generados durante su actividad y sus prácticas de carácter simbólico”⁴.

2 CLAVER GIL, Juan y SEBASTIÁN PÉREZ, Miguel Ángel, *Aproximación y propuesta de análisis del patrimonio industrial inmueble español*, Madrid, UNED, 2016, pp. 50-68.

3 La primera selección estuvo formada por 49 bienes, que se aumentaron a cien en la revisión de 2011, entre los que se incluye el Alto Horno número 2 de Puerto de Sagunto, al integrar la propuesta realizada por TICCHI España, publicada por BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar y CUETO ALONSO, Gerardo J., *100 elementos del patrimonio industrial en España*, Zaragoza, TICCHI España, 2011.

4 MINISTERIO de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España, *Plan Nacional de Patrimonio Industrial*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, 2015. Esta publicación es una síntesis actualizada del texto del Plan Nacional de Patrimonio Industrial aprobado en 2001.

Así, el patrimonio industrial comprende los testimonios inmuebles, muebles e inmateriales. Y a su vez el Plan clasifica los bienes inmuebles en cuatro tipos: elementos, conjuntos, paisajes y redes; y establece unos criterios de valoración específicos y objetivos, que han sido consensuados desde las diversas disciplinas y agentes que han participado en su redacción. Aunque el objetivo inmediato fue fundamentar una selección de los bienes más representativos del patrimonio industrial en España, estos criterios han sido asumidos como válidos para informar sobre los valores de un bien perteneciente a esta categoría y emitir un dictamen sobre su catalogación.

Unos años más tarde, en 2003, la Asamblea General del TICHHI aprobó la Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial, que está integrado por “los restos de la cultura industrial que poseen un valor histórico, tecnológico, social, arquitectónico o científico”⁵. Establece una definición y unos criterios de valoración en la misma línea que lo había hecho tres años antes el Plan Nacional de Patrimonio Industrial. Otro documento internacional de referencia son los Principios conjuntos de ICOMOS-TICCHI para la conservación de sitios, construcciones, áreas y paisajes del patrimonio industrial, o Principios de Dublín, adoptados por la 17 Asamblea General de ICOMOS el 28 de noviembre de 2011⁶.

Tras el cierre de la cabecera de Altos Hornos del Mediterráneo en 1984, los restos que se conservaron por su valor funcional o conmemorativo, como fue el caso del Alto Horno, han ido enriqueciéndose con una serie de valores y significados culturales atribuidos por la sociedad mediante un proceso de patrimonialización. En abril de 2019, la Asociación de Patrimonio Industrial de Puerto de Sagunto solicitó ante la Conselleria de Educación Cultura y Deporte de la Generalitat Valenciana la declaración como Bien de Interés Cultural del Alto Horno número 2 de la siderúrgica del Puerto de Sagunto, de acuerdo con lo previsto en el artículo 27.1 de la Ley 4/1998, de 11 de junio, de Patrimonio Cultural Valenciano. De acuerdo con lo dispuesto en el artículo 27.2 de la ley 4/1998, mediante Resolución de 2 de noviembre de 2020, de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte, se acordó incoar expediente para proceder a su declaración como BIC⁷.

5 TICCHI, *Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial*, 2003.

6 ICOMOS, *Principios conjuntos de ICOMOS-TICCHI para la conservación de sitios, construcciones, áreas y paisajes del patrimonio industrial* [Principios de Dublín], 2011.

7 RESOLUCIÓN de 2 de noviembre de 2020, de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte, por la que se incoa expediente para declarar bien de interés cultural, con categoría de monumento, el Alto Horno número 2 de la siderúrgica del Puerto de Sagunto, *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, 8949 (11 de noviembre de 2020); disponible: https://dogv.gva.es/datos/2020/11/11/pdf/docv_8949.pdf.

El objeto del presente trabajo es efectuar una evaluación de los valores de este elemento industrial que nos sirva como base para fundamentar el dictamen solicitado para la resolución del expediente de declaración como Bien de Interés Cultural en la categoría de monumento. Para ello hemos aplicado los criterios y la metodología propuesta por el Plan Nacional de Patrimonio Industrial, que se adecua a la especificidad de este tipo de bienes. En el primer punto presentamos una breve síntesis histórica sobre los orígenes de la factoría siderúrgica a la que perteneció el Alto Horno. En el segundo apartado efectuamos la evaluación propiamente dicha en base a tres grupos de criterios: intrínsecos, patrimoniales y de viabilidad. Y por último ofrecemos un dictamen elaborado a partir de las conclusiones obtenidas en dicha valoración.

1. ORÍGENES DE LA INDUSTRIA SIDERÚRGICA EN PUERTO DE SAGUNTO

La Revolución Industrial se inició en Inglaterra hacia mediados del siglo XVIII y se extendió de forma más o menos inmediata por diversos países europeos. Se basó en un cambio en los sistemas de producción, que multiplicaron su capacidad para satisfacer la demanda de amplios mercados. La implantación del ferrocarril y la dotación de bienes de equipo con los que poner en funcionamiento las actividades industriales propiciaron un incremento de la demanda de acero, material que fue también utilizado en la construcción y, sobre todo, en las obras de ingeniería. La abundancia de carbón mineral en Inglaterra alentó durante la segunda mitad del siglo XIX el desarrollo de los hornos de coque, que permitieron incrementar considerablemente la producción para poder cubrir las necesidades del mercado. Pero la siderurgia inglesa fue dependiente de las importaciones de mineral de hierro, al carecer de yacimientos importantes.

Esta demanda internacional incentivó la explotación de numerosas minas de hierro en el norte de España. En Euskadi se formó una burguesía industrial financiera que centró sus negocios en la extracción del mineral y su exportación a Inglaterra por vía marítima. Los barcos regresaban cargados de carbón, lo que permitió el desarrollo de la industria siderúrgica en la cornisa cantábrica a partir de los hornos de coque.

A finales del siglo XIX se buscaron otras alternativas ante un previsible agotamiento de las reservas de hierro del norte peninsular. Los empresarios vascos Ramón de la Sota y Eduardo Aznar encontraron en las minas de Ojos Negros y Setiles, situadas en el límite entre las provincias de Teruel y Guadalajara, un yacimiento que se podía explotar a cielo abierto, lo que abarataba considerablemente la extracción. Pero el principal inconveniente era su lejanía a la costa. Tras estudiar diversas alternativas (Vinaroz, Castellón de

la Plana, Valencia, Burriana...) se eligió el corredor del Palancia como salida natural hacia Sagunto. De esta manera, la historia de Altos Hornos del Mediterráneo comienza a fraguarse en estos yacimientos, situados 204 km hacia el NO de Sagunto. El 3 de septiembre de 1900 se constituía la Compañía Minera Sierra Menera (CMSM), con un capital de 32 millones de pesetas que tenía como principales accionistas a Sota y Aznar⁸. En sus estatutos se planteaba ya el objeto de completar el ciclo productivo con la creación de una planta siderúrgica, por los altos beneficios económicos que reportaba esta actividad respecto a la venta de mineral en bruto.

El 10 de enero de 1902 se otorgaba a la CMSM la concesión para la construcción de un ferrocarril económico desde Ojos Negros a Sagunto, destinado exclusivamente al transporte de mineral⁹, y de un cargadero para el embarque marítimo¹⁰. Las vías, con un recorrido de 204 km, discurrirían en muchos tramos en paralelo a las de la Compañía del Ferrocarril Central de Aragón, que ya estaba en funcionamiento. El 14 de julio de 1907 llegaba a la costa el primer convoy. La obra había supuesto una inversión de veintitrés millones de pesetas, que se completó con el embarcadero y cargadero, que entró en servicio en 1909. El mineral extraído de Ojos Negros era muy pulverulento, por lo que se hizo necesaria la construcción en Sagunto de una planta de nódulos y briquetas para su aglomeración, que también comenzó a funcionar en 1909. En 1913 las exportaciones alcanzaron cerca del millón de toneladas.

La construcción del cargadero y de la planta de nódulos y briquetas dio empleo a un buen número de trabajadores. Por ello, en 1907 se levantó junto a dichas instalaciones un barrio de casas baratas para 60 familias. De esta manera nacía sobre un terreno agrícola el núcleo urbano del Puerto de Sagunto, una auténtica *Factory Town* que fue creciendo en paralelo a la actividad industrial¹¹.

La Primera Guerra Mundial y la posición de neutralidad propiciaron un auge del sector siderúrgico español. Esta coyuntura animó a la creación de la

8 Las referencias a la historia de la compañía proceden de la GIRONA RUBIO, Manuel y VILA VICENTE, José, *Arqueología industrial en Sagunto*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1991 y GIRONA RUBIO, Manuel, *Minería y siderurgia en Sagunto (1900-1936)*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 2003.

9 *Gaceta de Madrid*, 11 (11 de noviembre de 1902), p. 137; disponible: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1902/011/A00137-00137.pdf>.

10 *Gaceta de Madrid*, 237 (25 de agosto de 1902), p. 855; disponible: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1902/237/A00855-00855.pdf>.

11 El nacimiento y desarrollo urbano de Puerto de Sagunto ha sido estudiado por MARTÍN MARTÍNEZ, José, *Urbanismo y arquitectura industrial en Puerto de Sagunto (1907-1936)*, Sagunto, Caja de Ahorros de Sagunto, 1991, pp. 33-53.

Fig. 1. *Altos hornos nº 1 y 2 y balsas de enfriamiento.* Vicente Barberá Masip. H. 1928-29. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Fondo Desfilis. Fuente: BIBALDI



Compañía Siderúrgica del Mediterráneo (CSM) el 28 de agosto de 1917 con un capital social de 100 millones de pesetas. Para la construcción de la planta se contrató al ingeniero estadounidense Frank C. Roberts, quien proyectó una de las factorías más modernas de Europa, capaz de producir 300 000 toneladas de aceros laminados al año (Fig. 1).

El 6 de enero de 1923 se obtenía la primera colada en el Alto Horno número 1. En 1924 se completaron el resto de instalaciones auxiliares, con las que se podían llegar a fabricar 125 000 Tm de acero. El Alto Horno número 2 se encendió el 14 de junio de 1926. El gran volumen de producción de la planta no encontraría en el ámbito mediterráneo el mercado esperado en el momento en que se constituyó la empresa, pues tras el fin de la primera Guerra Mundial, Italia y Francia se dotaron de una potente industria siderúrgica propia. Sin embargo, durante los primeros años, pudo ser absorbida por el mercado nacional gracias a la demanda que propició el impulso de las obras públicas durante la dictadura de Primo de Rivera. Pero la crisis de 1929 generó una vertiginosa caída de los pedidos, lo que obligó a parar los dos hornos en 1930 y 1932 respectivamente, con lo que la actividad de la planta quedó prácticamente paralizada.

Durante la Guerra Civil española se reactivó la actividad de la factoría, aunque los dos hornos altos continuaron apagados. Teniendo en cuenta el carácter estratégico de la industria siderúrgica, la empresa fue nacionalizada y funcionó como fábrica número 15 de la Subsecretaría de Armamento para la producción de material de guerra, por lo que sufrió numerosos bombardeos por parte de la aviación franquista¹².

Finalizada la guerra, Ramón de la Sota, fallecido de muerte natural en 1936, fue juzgado por un tribunal militar y condenado por delitos políticos

12 GIRONA RUBIO, Manuel y VILA VICENTE, José, *Arqueología industrial en Sagunto*, p. 45.

a pagar una multa de cien millones de pesetas. Por ello, la fábrica fue incautada por el Estado y vendida a Altos Hornos de Vizcaya (AHV) en 1940. Inmediatamente comenzó a funcionar la acería con dos hornos Martin-Siemens, utilizando lingotes producidos en Bilbao. El 27 de febrero de 1941 se retomaba la producción de arrabio con el encendido del Alto Horno número 2. El Alto Horno número 1 no se pondría en marcha hasta el 5 de marzo de 1948. Más tarde, el 29 de marzo de 1954, se producía la primera colada del Alto Horno número 3, recientemente construido, y se consiguieron superar los máximos de producción alcanzados en 1929 (181 000 Tm), al rebasar las 200 000 Tm. Se iniciaba y consolidaba así una nueva etapa de crecimiento de la factoría y del núcleo de población de Puerto de Sagunto, gracias al impulso otorgado por la reconstrucción de la posguerra y, desde finales de los años cincuenta, por el desarrollo económico y la industrialización del país.

2. VALORACIÓN DEL ALTO HORNO NÚMERO 2

El Plan Nacional de Patrimonio Industrial establece tres tipos de criterios para proceder a la valoración de un bien: intrínsecos, patrimoniales y de viabilidad.

2. 1. *Criterios intrínsecos*

Según explica el texto, “estos criterios determinan el valor intrínseco del elemento y hacen referencia a la importancia del elemento en relación con otros de su misma tipología o género, y comparativamente se le valora y evalúa”¹³. Se consideran su valor testimonial, singularidad y representatividad tipológica, y su autenticidad e integridad.

2. 1 .1. *Valor testimonial*

Representa este valor por cuanto es el vestigio del pasado industrial que permanece en un entorno más o menos próximo.

El 6 de octubre de 1984 se producía el apagado del Alto Horno número 3, el último que quedaba en funcionamiento tras acordarse el cierre progresivo de la cabecera¹⁴, lo que ponía fin a seis décadas de producción siderúrgica en Sagunto. Con ello, los vestigios materiales de esta industria se convertían en pasado, y se planteaba la cuestión de la recepción de los mismos. En 1984

13 MINISTERIO de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España, *Plan Nacional de Patrimonio Industrial...*, p. 17.

14 MUÑOZ, Manuel, “Los trabajadores de Sagunto ejecutan normalmente el cierre de la cabecera”, *El País* (7 de octubre de 1984); disponible: https://elpais.com/diario/1984/10/07/economia/465951612_850215.html.

todavía no existía en España una valoración social de lo que hoy conocemos como patrimonio industrial. De esta manera, los elementos de la factoría fueron recibidos como instalaciones y maquinarias obsoletas, cuyo único valor era el material que podía obtenerse con la comercialización a peso de las grandes cantidades de acero que podían ser recuperadas. Por ello, la única salida posible era el desmantelamiento íntegro y la demolición para liberar una gran cantidad de suelo que tenía que ser reurbanizado para una nueva ocupación industrial, al ser declarada Sagunto como Zona de Urgente Reindustrialización en los acuerdos adoptados para su cierre.

Inmediatamente comenzaron los trabajos de demolición y desguace sistemáticos que se prolongaron durante más de un año. Un hito simbólico fue la voladura controlada del Alto Horno número 3, realizada el 23 de diciembre de 1985, a la que asistió el presidente de AHM José Manuel Mateu de Ros y Francisco Forés, director adjunto a la presidencia de la compañía¹⁵. Esta tuvo una gran repercusión mediática, cuyas imágenes fueron difundidas en los telediarios de la televisión nacional, al tiempo que se anunciaba la conservación del horno número 2 como monumento a la siderurgia, es decir, como recuerdo conmemorativo de una etapa industrial ya cerrada. Se decidía mantener un horno alto como principal elemento del proceso de producción siderúrgica, y en concreto el número 2, por ser el que alcanzaba una mayor monumentalidad con sus 64,20 m de altura. Del resto de las instalaciones solamente se conservaron las Naves de Talleres Generales (1919-1939) y la Nave de Efectos y Repuestos (1927), posiblemente por su valor de uso pues, a pesar de su antigüedad, se encontraban en relativo buen estado. Toda la maquinaria de la factoría fue desguazada y solo quedaron algunos bienes muebles como una locomotora y otros elementos secundarios.

Bajo los auspicios, primero de la CSM, y más tarde de la CSM o de AHV, se construyeron una serie de instalaciones relacionadas con la gestión administrativa de la empresa y con los servicios a la población trabajadora, dentro de la política de paternalismo industrial que predominó durante buena parte del siglo XX en las grandes compañías¹⁶. Todos estos equipamientos se han conservado bajo diferentes titularidades. Las Oficinas Generales de la CSM (1921), el Casino Viejo (h. 1925), la Cooperativa de Productores o Economato (1907-1954), situados en el conjunto de la Gerencia;

15 MUÑOZ, Manuel, "Tres años después", *El País* (24 de diciembre de 1985); disponible: https://elpais.com/diario/1985/12/24/economia/504226803_850215.html.

16 REVERT, Ximo, "De Roma a Philadelphia: o la universalidad del patrimonio industrial de Sagunt", en ALBA PAGÁN, Ester (coord.), *Sagunt: camins culturals, cruïlles patrimonials*, Valencia, Universitat de València, 2021, pp. 333-339, aporta un inventario en el que se registran los principales elementos arquitectónicos conservados. Para más información ver también MARTÍN MARTÍNEZ, José, *Urbanismo y arquitectura industrial...*, pp. 153-211.



Fig. 2. *Alto Horno número 2, vista general.* Puerto de Sagunto. Autoría propia. 2012

y otros equipamientos dispersos como el Campo de Deportes, el Matadero (1923) y el Sanatorio (1949) fueron cedidas al Ayuntamiento de Sagunto para ser destinadas a diversas dotaciones públicas. La iglesia de Nuestra Señora de Begoña (1928) continúa abierta al culto religioso. También se conservan diversas promociones de viviendas como la Ciudad Jardín de la Gerencia (1907-1921), que pasó a titularidad pública en fechas recientes tras un largo proceso de reivindicación ciudadana. Los chalets para empleados de Altos Hornos (1951) y las casas del Barrio Obrero (1917-1921) fueron adquiridas por sus residentes.

De esta manera, el Alto Horno nº 2 es el único de los tres que se ha conservado y por ello presenta un alto valor testimonial. Además de ser el elemento icónico de la actividad siderúrgica, es el bien material de carácter histórico más relevante sobre el que poder apoyar sólidamente un discurso sobre el proceso productivo desarrollado por la antigua planta.



Fig. 3, izq. Alto Horno número 2, detalle de la cuba con su sistema de refrigeración compuesto por 21 filas de cajas. Puerto de Sagunto. Autoría propia. 2012

Fig. 4, der. Alto Horno número 2, detalle de las toberas de entrada de aire caliente al crisol. Puerto de Sagunto. Autoría propia. 2012

2. 1. 2. Singularidad y representatividad tipológica

Participa de este criterio atendiendo a la importancia del elemento evaluado en relación con otros de su misma tipología o por ser modelo representativo de un género arquitectónico o de un sector determinado.

El Alto Horno número 2 entró en funcionamiento en 1926 y paró en 1932. Este fue el primero en reencenderse en 1941 y estuvo activo hasta 1952, cuando fue demolido y reconstruido desde su base. Parado de nuevo en 1961, fue derribado por segunda vez y solo se aprovechó una parte de la cimentación, el plano de carga, las estufas y soplantes. Se puso de nuevo en funcionamiento en 1964. Aumentó la producción de arrabio, que fue parcialmente absorbida por los hornos Siemens, y para emplear el sobrante, se instaló una máquina coladora de lingote con una capacidad de 300 Tm/día, que empezó a funcionar en 1966¹⁷ (Fig. 2).

El horno se asienta sobre una placa de hormigón de 31 m de diámetro en la base, que sucesivamente va reduciendo su diámetro en cuatro escalones, con una altura total de 5,6 m. El Alto Horno tiene una altura desde el fondo hasta la plataforma de carga de 24,5 m y un crisol de 5,5 m, que está revestido por paredes de ladrillo refractario de 1 m de espesor. El cierre del tragante se realizaba por dos campanas con el fin de evitar la salida de los gases. El exterior se refrigeraba con agua procedente del mar. El cuerpo de la cuba dispone de 21 filas de cajas abiertas por donde entraba el agua que refrigeraba las paredes de ladrillo refractario en todo su espesor (Fig. 4). De la cúpula

17 GIRONA RUBIO, Manuel y VILA VICENTE, José, *Arqueología industrial en Sagunto...*, pp. 114-115.

del horno salen cuatro tuberías de 1,22 m de diámetro exterior, que después se unen en dos, y que posteriormente confluyen en una sola para bajar hasta los colectores de polvo.

La boca de sangría se abría tres veces al día. Para iniciar cada colada había que pinchar manualmente la salida con la ayuda de tubos de acero que inyectaban oxígeno. Esta tarea fue sustituida por una máquina perforadora con un brazo oscilante que llegaba hasta la boca de sangría y realizaba el agujero por donde salía el hierro fundido. Una vez finalizada la colada había que taponarla de nuevo. La operación se hacía de forma manual, pero en 1954 se instaló un cañón tapapiquetas neumático en el Alto Horno número 3. Más tarde estos fueron sustituidos por otros electromecánicos de la casa Dango, que se colocaron en todos los hornos. Con la mecanización de este proceso se evitaba un trabajo pesado y arriesgado. Este sistema se implantó definitivamente en 1965 en el Alto Horno número 2. Actualmente estos elementos se exponen dentro del recinto visitable, pero no han sido incluidos en el expediente de declaración de BIC, pues al ser adquiridos tras su cierre no han formado parte del mismo.

Este horno alto es representativo de un tipo, que se reproduce en las principales siderúrgicas españolas y europeas. El Alto Horno número 1 es el único que se conserva de la antigua factoría de Altos Hornos de Vizcaya en Sestao, que cesó su actividad en 1996¹⁸. Sus dimensiones son un poco mayores que el de Sagunto, con cerca de 80 m de altura total. Fue declarado Bien de Interés Cultural por el Gobierno Vasco en junio de 2005 y actualmente se encuentra en restauración. En Francia tenemos el ejemplo del Alto Horno U4 de la siderurgia de Uckange, en la región de Lorena, cerrada en 1990, que es el único elemento que se ha conservado de la factoría, junto con sus estufas y conductos¹⁹. También en Alemania destaca el Alto Horno número 3 de la antigua siderurgia de Hattingen, en la cuenca industrial del Ruhr, que paró su actividad la década de los años ochenta del siglo pasado. Actualmente las instalaciones conservadas forman parte de un museo industrial²⁰ que, junto con Sagunto, están integrados en la Ruta de Patrimonio Industrial Europeo²¹.

18 CÁRCAMO MARTÍNEZ, Joaquín, “El Horno Alto nº 1 en Sestao. La larga marcha del símbolo de la Revolución Industrial hacia su reencendido cultural” en MORENO SAIZ, Víctor M. (coord.), *Actas de las III Jornadas de Patrimonio Industrial del Cantábrico (2023)*, Santander, Asociación Red de Patrimonio Industrial de Cantabria, 2023, pp. 111-122.

19 *Parc du Haut-Forneau U4*; disponible: <https://www.hf-u4.com/fr/>,

20 *LWL Industrial Museum Henrichshütte*; disponible: <https://henrichshuette-hattingen.lwl.org/en/>.

21 *Council of Europe. Ruta Europea de Patrimonio industrial*; disponible: <https://www.coe.int/es/web/cultural-routes/european-route-of-industrial-heritage> y *European Route of Industrial Heritage*; disponible: <https://www.erih.net/>,] Ver también HEBENSTREIT, Maria, “La Ruta Europea del Patrimonio Industrial (ERIH) y la estrategia de internacionalización de la Fundació de

También en Alemania, el conjunto de la ferrería de Völklingen, en la región del Sarre, cesó su producción en 1986 y se preservó íntegramente con sus altos hornos. En 1987 alcanzó el máximo grado de protección otorgado por la legislación alemana en materia de patrimonio cultural. Convertida en museo industrial, fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1994²².

2. 1. 3. Autenticidad e integridad

El criterio de autenticidad se valora “por cuanto mantiene su carácter original integrando armónicamente los sucesivos cambios”²³.

El alto horno es el principal elemento en el proceso de producción de la industria siderúrgica, donde se funde el mineral de hierro. Su funcionamiento ininterrumpido a temperaturas cercanas a los mil grados explica que tengan una vida útil limitada de unas tres décadas de uso continuado. Además, cada cierto tiempo se tenía que parar por completo para realizar reparaciones y reconstrucciones parciales. Los trabajos más habituales consistían en la eliminación del mineral solidificado en la base del crisol mediante cargas de dinamita y en la sustitución de las cajas de refrigeración y del revestimiento refractario que protege la plancha metálica exterior de las altas temperaturas. Este hecho explica por qué, en el momento del cierre de la cabecera, no se había conservado ninguno de los dos altos hornos construidos en la década de los años veinte, pues estos fueron sucesivamente remplazados al terminar su vida útil, circunstancia que, además, se aprovechaba para mejorar los procesos de producción al introducir nuevos avances tecnológicos.

El Alto Horno número 2 que ha llegado a nuestros días es el resultado de la última reconstrucción total llevada a cabo entre 1961 y 1963, y se puso en marcha en 1964. Tras un apagado para la sustitución del revestimiento refractario y cajas de refrigeración, fue encendido de nuevo en 1974, siendo esta la última intervención que se realizó en el mismo estando en funcionamiento la factoría (Fig. 5).

Según Pilar Biel, el criterio de integridad se valora por cuanto mantiene las arquitecturas, las máquinas y las instalaciones originales, aunque ya no

la Comunitat Valenciana del Patrimoni Industrial i Memòria Obrera del Port de Sagunt”, en ALBA PAGÁN, Ester (coord.), *Sagunt: camins culturals, cruïlles patrimonials*, Valencia, Universitat de València, 2021, pp. 353-365.

22 UNESCO World Heritage Convention, *Völklingen Ironworks*; disponible: <http://whc.unesco.org/en/list/687/> y GALLEGO VALIÑA, Miguel. Ángel, “Turismo industrial: el caso alemán”, *ROTUR. Revista de Ocio y Turismo*, 4 (2011), pp. 121-124.

23 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “El patrimonio industrial. De espacio de trabajo a legado histórico”, en SILVA SUÁREZ, Manuel (ed.), *Técnica e ingeniería en España IX. Trazas y reflejos culturales externos (1898-1973)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2019, p. 500.



Fig. 5. *Alto Horno número 2*. Puerto de Sagunto. H. 1965, Arxiu Municipal de Sagunt. Fondo Altos Hornos del Mediterráneo

estén en uso. El horno propiamente dicho se conserva completo, pues en su restauración se han reintegrado la rampa de carga y los dos puentes grúa superiores que habían sido eliminados al desmantelarse las instalaciones. También se perdieron las estufas, los conductos de salida de gases y las baterías de coque, elementos que son necesarios para entender su funcionamiento. Estas cuestiones de interpretación del proceso productivo no se tuvieron en cuenta, pues el propósito en ese momento fue conservar un hito al que se le atribuyeron valores rememorativos intencionados.

Uno de los objetivos que se plantearon en su restauración fue el añadirle al valor rememorativo intencionado una función didáctica²⁴. Además de las actuaciones llevadas a cabo en este sentido, que se explicarán en el apartado 2.3, se ha construido un centro de visitantes en la base del mismo en el que se proyecta un vídeo donde, previo a la vista al Alto Horno, se explica la historia de la factoría y el proceso de producción siderúrgica. Se presenta también una maqueta a escala del Alto Horno número 2 en la que se incluyen las partes faltantes, lo que refuerza la comprensión de su funcionamiento. De esta manera se suple visualmente la falta de las instalaciones complementarias del horno, necesarias para entender este discurso interpretativo.

²⁴ GRADOLÍ-MARTÍNEZ, Carmel; HERRERO GARCÍA, Luis Francisco y SANZ-MARTÍNEZ, Arturo, "Restauración del Horno Alto nº 2 de Sagunto: La recuperación de un resto siderúrgico", *Braçal*, 25 (2002), pp. 109-111.

2. 2. Criterios patrimoniales

Según explica el Plan Nacional de Patrimonio Industrial, determinan el valor patrimonial del elemento evaluado²⁵. En este sentido, como ocurre para cualquier bien, es condición fundamental para un proceso de activación patrimonial el reconocimiento de su pertenencia al pasado²⁶. Desde esta historicidad se determinan valores como el territorial, por cuanto ha influido en la articulación y las relaciones con su entorno más o menos inmediato; el tecnológico, como respuesta al desarrollo de la ciencia y de la técnica; el arquitectónico por sus aportaciones en cuanto a modelos, materiales o técnicas constructivas propias de la era mecanizada; y el valor artístico intrínseco, relacionado con las formas de construir y también en cuanto es capaz de suscitar experiencias estéticas, tanto en el pasado como en el presente.

2. 2. 1. Valor histórico-social

El valor histórico viene determinado por la pertenencia del bien a una etapa pasada, ya cerrada, que se refleja en los sistemas de producción, en la morfología de los elementos y en sus usos. Por su lado, el valor social se establece “por cuanto se han convertido en referentes simbólicos que han definido y caracterizado a villas y asentamientos obreros y que hoy siguen singularizándolos en sus contextos urbanos como pruebas tangibles de su pasado”²⁷.

La puesta en servicio del ferrocarril minero de Sierra Menera en 1907 y la construcción del cargadero dieron empleo a unos 400 operarios. Su número se incrementó con la construcción de las plantas de nódulos y briquetas. La lejanía del núcleo de Sagunto obligó a la dotación de viviendas junto a la factoría por parte de la CMSM, destinadas a los obreros, directivos y personal cualificado, que dio lugar a lo que hoy es el núcleo de población de Puerto de Sagunto. Las vías del tren configuraron un eje a partir del cual se articularon los espacios productivos, residenciales y de servicios de esta *Factory Town*. Con motivo de la instalación y puesta en funcionamiento de la CSM, durante la década de los años veinte se produjo una segunda etapa de crecimiento de población. En 1923 daba empleo a 1841 trabajadores, que aumentaron

25 MINISTERIO de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España, *Plan Nacional de Patrimonio Industrial...*, p. 17.

26 Algunos autores coinciden en afirmar la importancia del valor histórico como central y determinante para la patrimonialización de un bien. Ver CASTILLO RUIZ, José, *Los límites del patrimonio cultural. Principios para transitar por el desorden patrimonial*, Madrid, Cátedra, 2022, p. 34 y ORTÚÑEZ GOICOLEA, Pedro Pablo; HERNÁNDEZ GARCÍA, Ricardo y ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando, “Patrimonio industrial e historia económica” *Áreas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 29 (2010), p. 45.

27 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “El patrimonio industrial...”, p. 500.

unos cuatro mil en 1929. Como consecuencia de la crisis mundial se produjo un descenso de la producción que propició un clima de conflictividad social y numerosos despidos. La plantilla pasó de los 1700 trabajadores de 1936 a 1418 en 1939. Con la reconstrucción de la posguerra civil se iniciaba una nueva etapa de crecimiento, con la que el empleo directo en 1957 llegó alcanzar los 6272 puestos²⁸. La siderúrgica fue también una industria estratégica para la reconstrucción de Europa tras la II Guerra Mundial. Por ello, con la firma del Tratado de París en 1951 se constituyó la Comunidad Europea del Carbón y del Acero, que fue el punto de partida de la actual Unión Europea que se fundó unos años más tarde con el tratado de Roma (1957).

Durante los años sesenta se realizaron nuevas inversiones y mejoras tecnológicas con la finalidad de abaratar costes. El resultado fue una estabilización de la plantilla en torno a los cinco mil empleos, en paralelo a un progresivo incremento en la producción.

En plena coyuntura de crecimiento económico internacional propiciada por el desarrollismo, en 1970 el Gobierno aprobó la construcción de la IV Planta Siderúrgica Integral en Sagunto. En 1973, con la Crisis del Petróleo, se desbarataron las previsiones de consumo mundial de acero, por lo que este ambicioso proyecto se paralizaría definitivamente. La empresa acumuló numerosas pérdidas, que fueron resueltas con inyecciones económicas por parte del Estado, que finalmente desembocaría en una nacionalización de la empresa. En julio de 1976 comenzó a funcionar la primera fase de la proyectada IV planta con la puesta en marcha del tren de laminación en frío.

A principios de la década de los ochenta el Gobierno de España tuvo que abordar, igual que lo hicieron otros estados europeos, la reconversión del sector siderúrgico para reducir los excedentes de producción. De las tres factorías que había en España (ENSIDESA, Altos Hornos de Vizcaya y AHM), se optó por concentrar la producción en las dos primeras. De esta manera, el 4 de febrero de 1983, el presidente de AHM, José María de Lucía, ordenó a la dirección de la empresa la paralización definitiva de la producción del Alto Horno número 2, que fue desobedecida. Este hecho marcó el principio de un largo e intenso proceso de lucha social por impedir el cierre, que se resume en las siguientes cifras:

“Se puede entender la magnitud del conflicto si nos atenemos a la duración del mismo, 430 días, y por lo acontecido en ese periodo. Así, se dieron 9 huelgas generales en la comarca del Camp de Morvedre, cuya capital es Sagunto, 24 huelgas en la fábrica –cerca de 2 millones de horas perdidas–, 11 manifestaciones en Valencia, 7 marchas a Madrid, 80 días de no acatamiento de las órdenes de cierre de instalaciones dadas por la Dirección de la empresa y varias semanas de incumplimiento de sus mandatos, «retenciones» de directivos

28 GIRONA RUBIO, Manuel y VILA VICENTE, José, *Arqueología industrial en Sagunto*, p. 103.

de AHM y de los parlamentarios de las Cortes valencianas, asiduos cortes de tráfico y barricadas, recogida de 700 000 firmas para una Iniciativa Legislativa Popular, asalto a la comisaría de Sagunto tras ser herido un trabajador por el disparo de un policía, etc.”²⁹.

El 24 de marzo de 1984 se procedió al apagado del Alto Horno número 2 para entrar en posición de *banking* tres días después³⁰. El 4 de abril se firmó un preacuerdo entre patronal y sindicatos por el que se pactó el cierre definitivo de la cabecera de Sagunto el 1 de octubre del mismo año, a cambio de la creación de 2100 empleos alternativos hasta 1987 por parte del INI y el tratamiento de los excedentes de la plantilla³¹. Finalmente, el 6 de octubre de 1984 se iniciaba el apagado del Alto Horno número 3, con lo que se consumaba el cierre definitivo de la factoría, a excepción del tren de laminado en frío, que continúa funcionando en la actualidad con una moderna tecnología, cuya producción abastece a las factorías automovilísticas del este peninsular.

El cierre fortuito de la cabecera, tras un largo período de lucha social para evitarlo, se vivió por muchas personas como una pérdida. De esta manera, los escasos vestigios de la antigua siderurgia que se llegaron a conservar fueron vistos como los restos de un naufragio, como símbolos de un fracaso, cuyo destino deseado hubiera sido la destrucción como forma de materializar el olvido³².

Paralelamente, desde finales de los años ochenta del siglo pasado, se iniciaba un proceso de activación patrimonial desde el ámbito académico a partir de una serie de publicaciones por parte de Girona (1989), Martín (1990) y Girona & Vila (1991), centradas en la arqueología industrial, el urbanismo o la arquitectura. En 1994 se celebraba en Sagunto el *II Congrés d'Arqueologia Industrial del País Valencià*. Se iniciaba así una revalorización de los escasos restos que habían quedado en pie tras el desmantelamiento de las instalaciones, por lo que “este hecho hizo que aquello que hasta el momento, solo aportaba valor como desecho, se presentase como un recurso que llegaba desde el pasado con un valor añadido”³³.

29 GONZÁLEZ DE ANDRÉS, Enrique, “La lucha contra el cierre de Altos Hornos del Mediterráneo de Sagunto (Valencia)”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, 23 (2011), p. 202.

30 OLMOS, Miguel, *Breve historia de la siderurgia saguntina. La batalla de A.H.M.*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1984, p. 74. Como explica el autor, con la posición de *banking* se mantenía el horno rebajado de temperatura, pero con la posibilidad de continuar produciendo al no resultar dañada su estructura. Esto permitía a los trabajadores seguir utilizándolo como elemento de presión en las negociaciones que se estaban llevando a cabo.

31 GONZÁLEZ DE ANDRÉS, Enrique, “La lucha contra el cierre de Altos Hornos...”, p. 217.

32 BODÍ RAMIRO, Julio, “De chatarra a patrimonio. El Alto Horno número 2 y el Museo Industrial de Puerto de Sagunto (1984-2000)”, *Arxius de Ciències Socials*, 30 (2014), pp. 20-22.

33 BODÍ RAMIRO, Julio y SANTAMARINA CAMPOS, Beatriz, “Políticas culturales y re-

A estas iniciativas se sumaron otras que tuvieron su origen en la propia sociedad porteña. Fueron los hijos e hijas de los antiguos trabajadores de la factoría quienes generaron un discurso patrimonial en defensa de la identidad colectiva y de la gestión pública de los vestigios y espacios del pasado, y centraron su actividad en la protección y recuperación para uso público del conjunto de la Ciudad Jardín de la Gerencia que, tras el cierre de la cabecera, había quedado en manos de la empresa titular del tren de laminación. Se constituyó una Comisión Ciudadana para la Defensa de la Gerencia Pública, que aglutinó a diversas asociaciones y colectivos que compartían el mismo objetivo. Se realizaron diferentes acciones de sensibilización pública, entre las que destacamos la exposición *Reconversión y Revolución* en 1999³⁴. Fruto de sus continuas actividades reivindicativas y de concienciación social sobre los valores de la Gerencia, se consiguió que esta pasara a titularidad del Ayuntamiento de Sagunto y que se abrieran a la ciudadanía los espacios públicos, quedando las viviendas pendientes de restaurar. Este aprecio por parte de la sociedad saguntina y porteña hacia los restos del pasado industrial continúa vivo, pues según explicaba recientemente Ximo Revert:

“La cruz del fuerte impacto social del cierre de la siderúrgica saguntina tiene su cara en la intensidad emocional de unos restos patrimoniales cercanos porque han sido vividos y siguen efervescentes en la memoria, inquietudes y proyección de vida de miles de familias saguntinas que entienden como sus capacidades personales, sociales y colectivas pueden volverse a poner en funcionamiento con el uso y disposición de lo que ahora consideramos patrimonio cultural en su manifestación industrial”³⁵.

La siderurgia, cuya existencia pasada rememora el Alto Horno nº 2, ha configurado el origen y la morfología del núcleo de población de Puerto de Sagunto y su historia social, directamente relacionada con los procesos de recepción y significación de los vestigios de este pasado industrial. El impacto socioeconómico negativo que provocó el cierre de la cabecera en la sociedad local, con el tiempo se ha transformado en una oportunidad para realizar una reconversión hacia sectores industriales más modernos y competitivos, aprovechando los factores estratégicos de localización que a principios del siglo XX fueron claves para ubicar allí un cargadero de mineral y una factoría³⁶.

gímenes patrimoniales. Discursos y estrategias en la reconversión patrimonial de Sagunto”, *Arxius de Ciències Socials*, 33 (2015), p. 45.

34 REVERT ROLDÁN, Ximo y MONTIEL, Gonzalo (coords.), *Reconversión y revolución: industrialización y patrimonio en el Puerto de Sagunto*, Valencia, Universitat de València; Sagunto, Comisión Ciudadana para la Defensa de la Gerencia de AHM, 1999.

35 REVERT, Ximo, “De Roma a Philadelphia...”, pp. 328-329.

36 SÁEZ GARCÍA, Miguel Ángel y DÍAZ MORLÁN, Pablo, *El Puerto del acero. Historia de la*

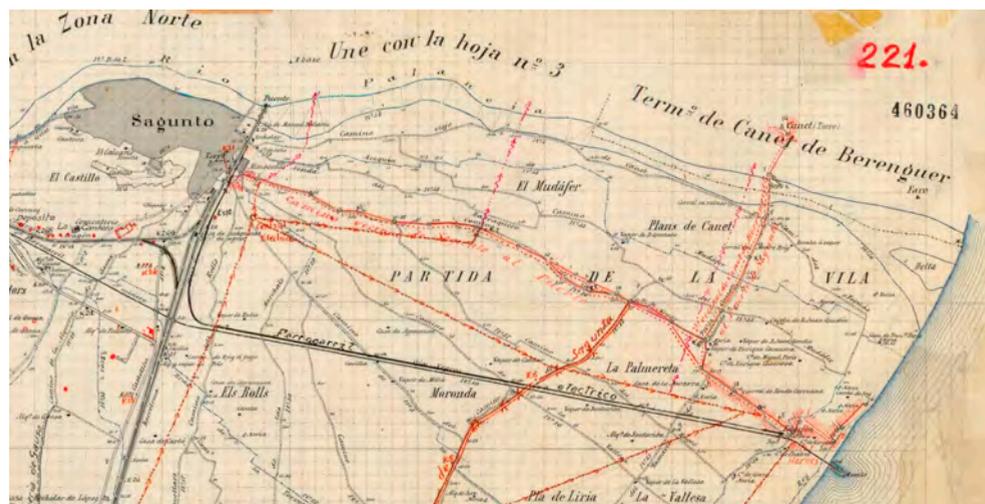


Fig. 6. Planimetría del término municipal de Sagunto. Hoja, 1, detalle del ferrocarril y cargadero de mineral en construcción. 1903. Fondo Instituto Geográfico Nacional

2. 2. 2. Valor territorial

Un bien puede contener este valor “por cuanto caracteriza un paisaje urbano o rural por su estructura, morfología y diversidad y expresa el programa de producción en los lugares y en las edificaciones originales”³⁷.

La presencia de la siderurgia saguntina transformó el territorio inmediato con la construcción de una gran industria que dio lugar al nacimiento y consolidación de una ciudad factoría en Puerto de Sagunto, y algunos espacios más o menos lejanos donde se producía la extracción de mineral y por donde discurrieron aquellas infraestructuras creadas para su transporte (Fig. 6).

La línea del ferrocarril que conducía el mineral hacia los altos hornos y hacia el puerto para su embarque, define un eje de orientación E-O que articula el conjunto industrial productivo, que se situará al sur, y el administrativo y residencial, al norte. El antiguo camino vecinal de Sagunto al Puerto (Actual Avda. 9 de Octubre), que se construye sobre el preexistente camino del Anouer³⁸, marca otra línea que articularía en paralelo la disposición de las Oficinas Generales, Economato, Casino de Productores y la Ciudad Jardín de la Gerencia, cuyas viviendas se sitúan en perpendicular. Al norte de

siderurgia de Sagunto, Madrid, Marcial Pons, 2009, p. 226.

37 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “El patrimonio industrial...”, p. 501.

38 MARTÍN MARTÍNEZ, José, *Urbanismo y arquitectura industrial...*, pp. 86-88.



Fig. 7. Vuelo Americano, Serie A: vista aérea de la planta siderúrgica y del núcleo urbano de Puerto de Sagunto. 1946. Fondos digitalizados del Institut Cartogràfic Valencià

este eje, se organiza el espacio residencial para obreros con manzanas estrechas y alargadas orientadas en paralelo a la Avda. 9 de Octubre (Fig. 7).

La principal fuente de abastecimiento fueron las minas de Ojos Negros y Setiles, donde se construyó una pequeña ciudad con chalets para ingenieros, casas para obreros, economato, clínica... e instalaciones para la transformación del mineral, depósitos de locomotoras, etc, que todavía se conservan, muchos de ellos en estado de ruina³⁹. La construcción de la línea del ferrocarril posibilitó su transporte hacia la costa. El incremento de la demanda de mineral experimentado durante la década de los cincuenta y sesenta del siglo XX hizo que, además, se pusieran en explotación otras minas situadas en localidades ubicadas en la Sierra de Espadán (Castellón) y en otras poblaciones de la provincia, que estuvieron activas durante un corto periodo de tiempo. Caudiel (1960-63), Artana (1953-66), Eslida (1956-60), Zucaina (1958-63), Torre Embesora (1952-63) o Villavieja (1956-66), fueron las más importantes. A pesar de su proximidad a la siderurgia, las escasas reservas, la baja ley del mineral y los problemas de transporte propiciaron el cierre progresivo de las mismas al dejar de ser competitivas⁴⁰. También se incorporó mineral extranjero⁴¹. Además, se utilizaron como fundentes calizas procedentes de

39 SANZ GUILLÉN, Alejandro M., "Ojos Negros (Teruel) y su patrimonio minero: un futuro incierto", *Artigrama*, 34 (2019), pp. 487-501.

40 CASANOVA HONRUBIA, Juan Miguel y OCHANDO GÓMEZ, Luis E., "La minería del hierro en la provincia de Castellón y la siderurgia de Sagunto (Valencia)", *Boletín de la Sociedad Española de Mineralogía*, 25/A (2002), p. 24.

41 GIRONA RUBIO, Manuel y VILA VICENTE, José, *Arqueología industrial en Sagunto*, pp. 116-117.

canteras situadas en Sagunto, Segorbe, Gilet y Navajas, todas ellas próximas al ferrocarril minero, lo que facilitaba su transporte.

Transcurridos bastantes años desde el cese de su explotación se ha atenuado el impacto negativo que estas minas provocaron sobre el medio y han comenzado a adquirir un atractivo paisajístico, por lo que son aprovechadas como recurso turístico. Además de la Vía Verde de Ojos Negros como ejemplo sobresaliente por la longitud de su recorrido, hemos de destacar otras iniciativas como los diversos senderos homologados que pasan por algunas de las antiguas minas de hierro de la Sierra de Espadán, que se presentan como hitos culturales en estos itinerarios.

2. 2. 3. *Valor tecnológico*

Se manifiesta por cuanto ejemplifica la introducción de nuevos procedimientos técnicos y modos de explotación económica⁴².

Hasta la Revolución Industrial los hornos de fundición utilizaban carbón vegetal y el afinado del hierro para eliminar el carbono se hacía mediante martinets movidos con ruedas hidráulicas. En 1709 el inglés Abraham Darby obtuvo hierro fundido empleando coque, lo que abrió la puerta a solucionar el problema de la deforestación producida por el gran consumo de carbón vegetal. La aplicación de la máquina de vapor, inventada por Watt, en las tareas de transformación del hierro, creaba las bases para el desarrollo de la siderurgia industrial. Más tarde, en 1828, B. Nelson introdujo el aire caliente para aumentar la temperatura de los hornos, lo que permitió alcanzar producciones de 15 Tm al día en 1850.

En el siglo XVIII se documenta un alto horno en Júzcar (Málaga), que funcionaba con carbón vegetal. En el norte peninsular funcionaban otros de coque, como el horno de La Cavada (Santander), Sargadelos (Lugo) y Trubia (Asturias). En 1832 se construyó un horno en Marbella, que funcionaba con viento caliente a 180 °C. En 1897 se instaló en la misma factoría un tercer horno con viento que alcanzaba la temperatura de 320 grados⁴³.

Durante el siglo XIX comenzaron a funcionar las siderurgias integrales para la producción del acero, que se basaban en tres instalaciones relacionadas respectivamente con tres fases del sistema productivo: hornos de carbón o coque en caliente, instalaciones de pudelación para producir hierro forjado –que más tarde fueron sustituidas por convertidores Bessemer y Siemens–, y trenes de laminación para dar al metal su forma definitiva. Durante la primera mitad del siglo XIX la siderurgia española innovó en las dos etapas de

42 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “El patrimonio industrial...”, p. 501.

43 GIRONA RUBIO, Manuel y VILA VICENTE, José, *Arqueología industrial en Sagunto*, pp. 99-100.

transformación y fue más reticente en la adopción de los hornos de coque, considerando las dificultades para la amortización de una elevada inversión por la todavía escasa demanda interna del producto. Por este motivo, los viejos hornos de carbón vegetal continuaron siendo útiles⁴⁴.

Las mejoras y abaratamiento en los transportes permitieron a Inglaterra importar gran cantidad de hierro de las minas del norte de España. La localización de las siderurgias británicas en zonas ricas en carbón, favorecía el retorno de los fletes cargados con coque, lo que animó a instalar altos hornos de este mineral. El Carmen fue la primera fábrica en Vizcaya que utilizó el coque para obtener arrabio en 1856. En diciembre de 1857 se instaló el primer convertidor Bessemer de España en Guriezo (Cantabria). Altos Hornos de Bilbao introdujo un convertidor Martin-Siemens en 1887. En 1890 trabajaban en La Vizcaya cinco convertidores de este tipo⁴⁵. De esta manera, la industria siderúrgica vasca, aunque con cierto retraso respecto a Europa, fue pionera en España en adoptar las tecnologías más difundidas en ese momento.

Históricamente, las acerías españolas han sido dependientes de la tecnología producida en Inglaterra, Alemania y Bélgica. Las instalaciones eran proyectadas y construidas por empresas e ingenieros procedentes de estos países y, una vez instaladas, se formaba a ingenieros locales para su puesta en funcionamiento y mantenimiento⁴⁶. En el caso de la CSM se contrataron los servicios del ingeniero estadounidense Frank C. Roberts para el proyecto de la factoría.

A pesar de que la tecnología es, en esencia, la misma que en su etapa inicial, durante las sucesivas reconstrucciones llevadas a cabo se han ido perfeccionando los sistemas de producción que han dado como resultado un progresivo aumento de la temperatura de fundición. En el primer horno instalado en 1923 el viento soplado alcanzaba los 600 °C. Hasta 1965 la temperatura no llegó a los 700 °C, en 1970 aumentó hasta los 775 °C y en 1980 se obtuvieron 1050 °C⁴⁷. En este sentido, el Alto Horno número 2 que estuvo operativo durante la última etapa es el resultado de la evolución tecnológica y del perfeccionamiento de los hornos de coque que funcionaron en las si-

44 HOUP, Stefan y ROJO CAGIGAL, Juan Carlos, "Technology transfer in northern Spain's heavy and metalworking industries, 1856-1936", en MERGER, Michèle (dir.), *Transferts de technologies en Méditerranée*, París, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006, pp. 324-325.

45 FERNÁNDEZ PINEDO, Emiliano y URIARTE AYO, Rafael, "La siderurgia: cambio técnico y geografía industrial", en SILVA SUÁREZ, Manuel (ed.), *Técnica e ingeniería en España VII. El ochocientos. De las profundidades a las alturas*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2019, pp. 223-225.

46 HOUP, Stefan y ROJO CAGIGAL, Juan Carlos, "Technology transfer...", p. 323.

47 GIRONA RUBIO, Manuel y VILA VICENTE, José, *Arqueología industrial en Sagunto*, p. 116.

derurgias europeas hasta el momento de su cierre generalizado durante los años ochenta y noventa del siglo XX.

2. 2. 4. *Valor arquitectónico*

Participa de este valor “por cuanto representa un programa funcional codificado que es específico de una época, estilo o autor. Además de ser un testimonio de un modelo de construcción por el uso de materiales, estructuras o técnicas de construcción”⁴⁸.

De acuerdo con la clasificación que, a partir de los estudios de C. Cartier, establece Inmaculada Aguilar para la arquitectura industrial, un alto horno se sitúa dentro de la categoría de fábrica máquina, en la que la propia fábrica es indisoluble del artefacto⁴⁹. En esta tipología juega un mayor protagonismo el hierro.

Por ello participa de las características propias de la arquitectura del hierro y de la obra de ingeniería, como son la sinceridad, racionalidad y transparencia, pues en ella, “el mecanismo de sus órganos de funcionamiento, de su distribución, es transparente, se puede leer el proceso ya que en todo momento su complejidad puede reducirse a la sencillez de sus elementos constitutivos”⁵⁰. El material, elementos constitutivos, volúmenes y formas se muestran sinceros. Otra característica es la funcionalidad, pues la forma y el volumen están al servicio de la función, en este caso productiva⁵¹.

2. 2. 5. *Valor artístico*

Según Aloïs Riegl, el valor artístico es un valor de contemporaneidad, pues no necesariamente es inherente al mismo bien, que se busque o que pueda ser reconocido en el momento de su construcción⁵². Por ello, es atribuido en el presente por su capacidad de suscitar una experiencia estética. Así, el valor artístico, como el mismo concepto de arte, es subjetivo.

En un alto horno, donde el espacio productivo es remplazado por un ingenio de proporciones colosales, se fusionan los conceptos de fábrica y

48 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “El patrimonio industrial...”, p. 501.

49 AGUILAR CIVERA, Inmaculada, *Arquitectura industrial. Concepto, método y fuentes*, Valencia, Museu d’Etnologia: Diputació de València, 1998, p. 242; AGUILAR CIVERA, Inmaculada, “Restauración del patrimonio arquitectónico industrial”, en *Preservación de la arquitectura industrial en Iberoamérica y España*, Sevilla, Junta de Andalucía: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001, p. 164.

50 AGUILAR CIVERA, Inmaculada, *Arquitectura industrial...*, p. 104.

51 AGUILAR CIVERA, Inmaculada, *Arquitectura industrial...*, p. 106.

52 RIEGL, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos...*, pp. 91-99.



Fig. 8. *Alto Horno número 2 tras el desmantelamiento de la cabecera*. 1990. Fundación de la Comunidad Valenciana de Patrimonio Industrial y Memoria Obrera de Puerto de Sagunto

de máquina. Del mismo modo que no se reconocieron valores estéticos en las primeras manifestaciones de la arquitectura del hierro, ha sucedido algo similar con estas grandes máquinas que caracterizan la industria pesada. En la década los sesenta del siglo XX, las primeras obras de la arquitectura *High Tech* se inspiraron en las formas de estos artefactos, que fueron adquiriendo una consideración estética. Uno de los ejemplos más representativos de esta corriente arquitectónica fue en su momento el Centro Georges Pompidou de París (1971-1977), obra de los arquitectos Richard Rogers y Renzo Piano. Su imagen se caracteriza por el protagonismo otorgado a las escaleras mecánicas, conductos y máquinas de climatización y otras instalaciones que se trasladan al exterior para articular la fachada. Sinceridad, racionalidad, transparencia, son valores propios de la arquitectura industrial, que están también presentes en la fábrica máquina y que a partir de la arquitectura *High Tech* adquieren una nueva valoración estética. Además de un claro valor rememorativo intencionado, como monumento a la siderurgia, como testimonio de una actividad productiva ya terminada, el Alto Horno número 2 quedó aislado en medio de la nada, “como testimonio escultórico” y como un hito visual⁵³ que podía ser apreciado como obra de arte (Fig. 8).

Según explica Esperanza Marrodán, desde las primeras décadas del siglo XX las vanguardias culturales,

53 AGUILAR CIVERA, Inmaculada, “Restauración del patrimonio...”, p. 176.

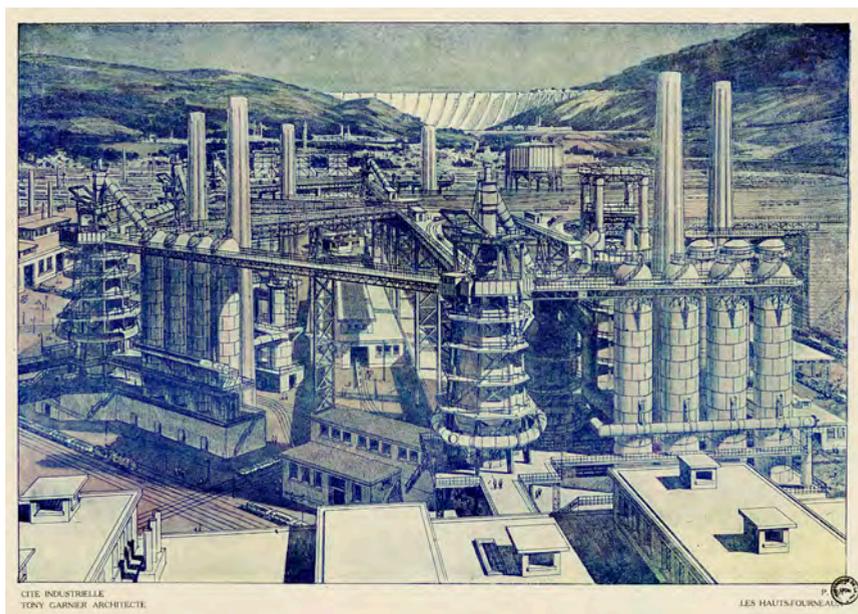


Fig. 9. *Une Cité industrielle: les hauts-fourneaux* (pl. 164). Tony Garnier. 1918. Archives Municipales, Lyon. Wikimedia Commons

“se apuntaron a la fascinación formal por la estética maquinista, unos para reflejar la pureza constructiva, otros para ensoñar el futuro con una nueva estética. La arquitectura se rindió al paradigma mecánico, y la producción industrial provocó una reorganización del pensamiento artístico y sus objetivos. Cambió el concepto de belleza, que se asoció a la eficacia y al correcto funcionamiento”⁵⁴.

El Futurismo atribuía valores estéticos a la imagen industrial de la fábrica, de la máquina, aunque esta solo tuvo un claro reflejo en representaciones gráficas, como son un ejemplo los dibujos de Antonio Sant’Elia. Tony Garnier, en su propuesta de ciudad industrial publicada en 1918, incluye una factoría siderúrgica, cuya vista está presidida por la imagen de un conjunto de altos hornos acompañados por sus estufas y baterías de coque⁵⁵ (Fig. 9). Ya en épocas recientes, diversos artistas plásticos como Xavier Monsalvatje o Antonio Alcaraz han encontrado en las instalaciones industriales en desuso cualidades estéticas que recrean en algunas de sus creaciones. Entre ellas destacamos la obra de Alcaraz *Altos Hornos*. *Sagunto* (2010). Según Inmacu-

54 MARRODÁN, Esperanza, “De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo”, *Bienes culturales. Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español*, 7 (2007), p, 104.

55 GARNIER, Tony, *Une Cité industrielle: étude pour la construction des villes*, París, Auguste Vincent, 1918, pl. 164.



Fig. 10. *Altos Hornos, Sagunto*. Antonio Alcaraz. 2010. Pintura sobre lienzo, tintas UV directas sobre plexiglás y estructura de hierro. 200 x 240 x 6 cm. Colección Conselleria de Cultura, Educación y Deporte. Valencia

lada Aguilar, “Antonio Alcaraz, dota a la imagen industrial con un nuevo valor estético, resaltando sus características, sus formas, sus conceptos, revalorizando este patrimonio y elevándolo al estado puramente artístico”⁵⁶. De esta manera, el Alto Horno número 2 adquiere también la condición de obra de arte a través de la mirada, por medio de sus representaciones (Fig. 10).

2. 3. Criterios de viabilidad

De acuerdo con el Plan Nacional de Patrimonio Industrial, estos “determinan el valor potencial del bien y hacen referencia a sus perspectivas de futuro, su nivel de conservación”. Se relacionan con la puesta en valor del bien a conservar y, aunque aportan un valor añadido, no se consideran determinantes en la valoración patrimonial. Se atiende a aspectos como el estado de conservación o las posibilidades de gestión y mantenimiento del mismo⁵⁷.

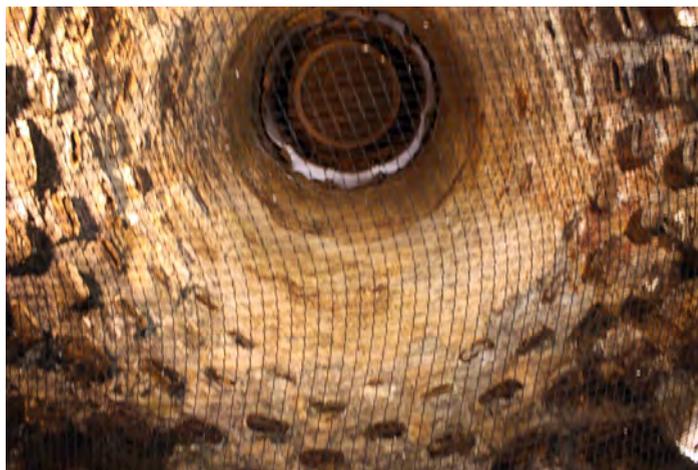
2. 3. 1. Estado de conservación

Durante los trabajos de desmantelamiento de la factoría llevados a cabo tras su cierre, se suprimieron las instalaciones auxiliares del Horno nº 2, las plataformas de los puentes grúa inferior y superior, así como el montacargas inclinado o rampa de carga, lo que provocó una mutilación de elementos

⁵⁶ AGUILAR CIVERA, Inmaculada, *Antonio Alcaraz: arte e industria. Sala d'Exposicions Centre Cívic, antic Sanatori*, Sagunto, Ajuntament de Sagunto, 2006, p. 16.

⁵⁷ MINISTERIO de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España, *Plan Nacional de Patrimonio Industrial...*, p. 18. CASTILLO RUIZ, José, *Los límites del patrimonio...*, p. 45, insiste en que este tipo de criterios no pueden condicionar la protección de un bien.

Fig. 11. Alto Horno número 2, vista del interior de la cuba, con las paredes de ladrillo refractario, donde se asoman las cajas de refrigeración. Puerto de Sagunto. 2022. Fundación de la Comunidad Valenciana de Patrimonio Industrial y Memoria Obrera de Puerto de Sagunto



esenciales del mismo, necesarios para comprender su estructura y funcionamiento.

Concluidas las demoliciones se procedió a la urbanización de los terrenos dejados por la factoría con la construcción de nuevos viales. El horno se había conservado como un potente hito visual concebido como una gran escultura⁵⁸ situada sobre una rotonda en la intersección de dos grandes avenidas, cuyas dimensiones se ajustaban a la anchura de la estructura del horno. Entre 1984, cuando se produce el cierre de la factoría, y 1998 el conjunto se encuentra completamente abandonado, sin recibir ningún tipo de mantenimiento y expuesto a la corrosión provocada por la cercanía al mar.

El proyecto de restauración fue redactado por los arquitectos Carmel Gradolí, Luis Francisco Herrero y Arturo Sanz⁵⁹, partiendo de los siguientes objetivos:

Consolidación estructural del horno, cuyos materiales se encontraban muy degradados por su exposición al ambiente marino.

Recuperación de la imagen inicial que debió ofrecer tras una de las reconstrucciones periódicas que se efectuaban. Se repusieron las plataformas de los dos puentes grúa. Y, aunque estaba previsto en el proyecto inicial, en 2016 se reconstruyó el montacargas inclinado para permitir el acceso de las personas visitantes al nivel de la plataforma del puente grúa inferior, desde la que se pueden contemplar amplias panorámicas del paisaje circundante.

58 AGUILAR CIVERA, Inmaculada, "Restauración del patrimonio...", p. 176.

59 GRADOLÍ, Carmel; HERRERO, Luis Francisco y SANZ, Arturo, "Restoration of the number 2 blast furnace at Sagunto: restoring vestiges of iron and steelwork", *Arché, publicación del instituto universitario de restauración del patrimonio de la UPV*, 3 (2008), pp. 289-292.

Su habilitación funcional con un carácter marcadamente didáctico, por lo que se construyó en la base un centro de recepción con la finalidad de ofrecer información interpretativa previa a la visita al horno. Esta se completa con un acceso al mismo y al interior del crisol a través de una abertura practicada a la altura del nivel 3, que permite conocer la estructura interior del horno con su revestimiento de ladrillo refractario y entender su funcionamiento (Fig. 11).

La restauración se desarrolló en varias fases entre 1998-2000, 2007 y 2009-2011, debiendo hacer frente a diversas dificultades producidas por las expropiaciones para ampliar la rotonda y por los sobrecostos causados por el mal estado de la estructura. Una vez concluida, fue galardonada con un *Grand Prix Europa Nostra* en la categoría de Conservación en el año 2012. Como se explica en el sitio web oficial de esta institución:

“Al premiar la restauración del Alto Horno Número 2 de Sagunto, el Jurado rinde homenaje al esfuerzo sostenido para salvar este excepcional monumento y permitir su comprensión por las generaciones futuras. Los altos hornos supervivientes de la industria siderúrgica del siglo XX representan uno de los retos más difíciles para quienes creen que la conservación inteligente del legado físico de esta industria es vital para la comprensión de la historia compartida de Europa: el carbón y el acero, después de todo, estuvieron en los orígenes de la Unión Europea. El nuevo estatus y la belleza recién revelada de este alto horno de 1920 devuelve el orgullo a la población de una ciudad que surgió de la industria del hierro y el acero, y crea un activo cultural único y poderoso de interés para los pueblos de toda Europa”⁶⁰.

La restauración del Alto Horno número 2 de Sagunto ha permitido recuperar los restos más significativos de la que fue la mayor industria siderúrgica de la cuenca mediterránea que operó desde 1923 hasta 1984. Dentro del Estado español se trata del único alto horno que, hasta el momento, ha sido restaurado de forma integral con una finalidad didáctica.

2. 3. 2. *Gestión y mantenimiento*

El Alto Horno, el Almacén de Efectos y Repuestos, el archivo de la Compañía y los diversos bienes muebles que lograron sobrevivir al proceso de desmantelamiento de la cabecera pasaron a titularidad de la Fundación para la protección del Patrimonio Industrial de Sagunto, constituida en 1994. En su patronato se integraban administraciones públicas (Conselleria de Cultura, Educación y Deporte, Conselleria de Industria, Comercio y Turismo, Ayuntamiento de Sagunto) y otros entes, empresas e instituciones como la

60 Traducción del texto original en inglés, publicado en la página web *European Heritage Awards. Number 2 Blast Furnace*; disponible: <https://www.europeanheritageawards.eu/winners/number-2-blast-furnace/>.

Caja de Ahorros de Valencia, Castellón y Alicante (Bancaja), Autoridad Portuaria de Valencia, Altos Hornos del Mediterráneo S. A. (disuelta el 13 de enero de 2004), Igruinsa S.A (Sociedad constituida para la urbanización de los terrenos de la antigua planta siderúrgica) y el Centre d'Estudis del Camp de Morvedre. Entre los fines fundacionales, además de gestionar el patrimonio cultural dejado por la antigua factoría, estaban la restauración del Alto Horno y la creación de un museo industrial. La restauración del Alto Horno pudo concluirse e inaugurarse el 29 de mayo de 2012. Respecto al museo industrial, se ha rehabilitado la nave, pero todavía queda pendiente el montaje museográfico.

Tras pasar por una etapa de dificultades financieras por la desaparición de algunas entidades y empresas que formaban parte de su patronato, la Fundación sufrió una reestructuración en 2018. Desde entonces está integrado por tres Instituciones públicas (Conselleria de Cultura, Educación y Deporte, Conselleria de Economía Sostenible, Sectores Productivos, Comercio y Trabajo) y por el Centre d'Estudis del Camp de Morvedre. En esta nueva etapa adoptó el nombre de Fundación de la Comunidad Valenciana de Patrimonio Industrial i Memoria Obrera de Puerto de Sagunto⁶¹ y el archivo de la compañía fue transferido al Archivo Municipal de Sagunto para su catalogación y gestión.

A pesar de que el marco jurídico planteado para la gestión de este patrimonio resulta adecuado, las dificultades financieras han lastrado su funcionamiento. Aunque se ha conseguido un objetivo importante como era la restauración y puesta en valor del Alto Horno número 2, todavía quedan pendientes otras metas ya vencidas, entre las que destacamos la creación y puesta en funcionamiento del museo industrial.

3. CONCLUSIÓN

La orden de apagado del Alto Horno número 2 marcó el inicio de la lucha contra el cierre de la planta siderúrgica de AHM, que cesó su actividad de forma definitiva el 6 de octubre de 1984. Terminaban así ocho décadas de actividad minero siderúrgica en Puerto de Sagunto. Como consecuencia de ello, las instalaciones industriales se convertían en vestigios del pasado por pertenecer a una etapa ya cerrada, con lo que adquirieron también un valor histórico. Al no existir en aquel momento en España una conciencia social de valoración del patrimonio industrial, en su recepción se tuvo en cuenta el valor de uso, por lo que, aquellos elementos que no pudieron mantener su funcionalidad o dotarse de una nueva, fueron eliminados. En este senti-

61 *Fundación de la Comunidad Valenciana de Patrimonio Industrial i Memoria Obrera de Puerto de Sagunto*; disponible: <https://fundaciopordesagunt.com/es/>

do, algunos edificios de la factoría pasaron a titularidad del Ayuntamiento de Sagunto y han sido reutilizados como equipamientos públicos. De todas las instalaciones industriales se conservaron solo dos naves, que podían ser reutilizadas, y el Alto Horno número 2, al que se otorgó un valor rememorativo como testimonio de ese pasado industrial representado en la antigua siderurgia.

El Alto Horno presenta un notable valor testimonial en cuanto es un elemento icónico de la actividad siderúrgica. Es el único de los tres que se ha conservado y el principal vestigio material sobre el que apoyar una narrativa del proceso productivo desarrollado por la antigua factoría. Es representativo de un tipo, que se reproduce en las principales siderurgias españolas y europeas. Si consideramos que los altos hornos tenían una vida útil limitada a unas décadas en continuo funcionamiento, el Alto Horno número 2 que ha llegado a nuestros días es el resultado de la última reconstrucción total llevada a cabo entre 1961 y 1963, para ser puesto en marcha en 1964, por lo que reúne el valor de autenticidad. Tras un apagado para la sustitución del revestimiento refractario y cajas de refrigeración, fue encendido de nuevo en 1974, siendo esta la última intervención que se realizó en el mismo estando en funcionamiento la factoría.

Contiene un elevado valor histórico social, al considerar que la evolución de la industria donde se integró se desarrolló de forma paralela a la de la vida socioeconómica de España y de Europa, experimentando los mismos altibajos. Su actividad contribuyó, por ello, al progreso de su entorno local, regional y estatal. El Alto Horno número 2 estuvo directamente relacionado con la lucha contra el cierre de la cabecera, que se inició a partir de la orden para su apagado dada por presidente de la empresa el día 4 de febrero de 1983. Por ello, de ser visto inicialmente como símbolo de un fracaso por parte de la sociedad porteña, ha pasado a ser valorado como testimonio representativo e identitario del origen industrial de la población. Se le otorga valor territorial en cuanto la actividad de la factoría siderúrgica de Puerto de Sagunto provocó la transformación de su entorno inmediato, dando origen a una *Factory Town*, y también de diversos lugares bastante alejados de donde se abastecía de materias primas. El Alto Horno número 2 que estuvo operativo durante la última etapa es el resultado de la evolución tecnológica y del perfeccionamiento de los hornos de coque que funcionaron en las siderurgias europeas hasta el momento de su cierre generalizado durante los años ochenta y noventa del siglo XX. Responde al tipo arquitectónico de fábrica máquina, donde la funcionalidad determina su forma, y por ello participa de las principales características de la arquitectura industrial, como la racionalidad, sinceridad y transparencia. Y en el momento actual se alinea con los gustos estéticos de las corrientes arquitectónicas funcionalistas como la *High*

Tech, y es capaz de suscitar experiencias estéticas que han sido plasmadas en diversas manifestaciones plásticas.

Su reciente restauración ha hecho que el horno adquiriera una nueva funcionalidad didáctica y, por tanto, un valor de uso, dentro de un proyecto de recuperación de la memoria industrial de Puerto de Sagunto relacionado con esta gran factoría que le dio origen. La titularidad pública del bien hace viable su mantenimiento y conservación para el disfrute de las generaciones actuales y futuras.

Considerando que el Alto Horno número 2 reúne buena parte de los criterios de valoración formulados por el Plan Nacional de Patrimonio Industrial de España, procede informar favorablemente para su declaración como Bien de Interés Cultural en la categoría de monumento.

La Resolución de 2 de noviembre de 2020, de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte, por la que se acuerda incoar expediente para la declaración de BIC, propone otorgar el máximo reconocimiento al Alto Horno nº 2, y la protección como Bien de Relevancia Local (BRL) a las Naves de Talleres Generales al estar comprendidas dentro de su entorno. El catálogo municipal de edificios protegidos del PGOU de Sagunto no contemplaba ninguno de ellos. Desde la reforma de la Ley 4/1998, de Patrimonio Cultural Valenciano aprobada en 2007, la Iglesia de Nuestra Señora de Begoña goza de una protección genérica como BRL, de acuerdo con lo dispuesto en la disposición adicional quinta.

La evolución más reciente del concepto de patrimonio cultural impone una visión de este que sobrepasa el hito y considera la escala territorial, como se expresa en la de la Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial (2003). Por ello, con posterioridad al expediente de declaración de BIC, se debería incluir también la protección, conservación y gestión de este patrimonio en su conjunto desde una perspectiva territorial, que comprenda tanto el ámbito inmediato (testimonios culturales de la misma factoría en su conjunto), como una escala territorial global. En este marco deberían contemplarse las instalaciones relacionadas con la actividad siderúrgica, como fueron las minas de la provincia de Castellón que abastecieron de mineral a los hornos durante la época de máxima actividad; el mismo trazado del ferrocarril de la CMSM, un conjunto patrimonial en forma de itinerario lineal que conserva sus hitos construidos (viaductos, túneles, estaciones, casetas guardavías...); o el conjunto de las minas de Ojos Negros, donde hallamos un interesante conjunto de edificios, con evidentes similitudes tipológicas con los levantados en Puerto de Sagunto por la misma compañía. En este proyecto de tutela global tampoco se puede dejar de lado la memoria industrial, tal como se propone en los Principios de Dublín (2011).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR CIVERA, Inmaculada, *Arquitectura industrial. Concepto, método y fuentes*, Valencia, Museu d'Etnologia: Diputació de València, 1998.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada, "Restauración del patrimonio arquitectónico industrial", en *Preservación de la arquitectura industrial en Iberoamérica y España*, Sevilla, Junta de Andalucía: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001, pp. 160-203; disponible: https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/documentacion_migracion/Cuaderno/1233840447736_ph12.inmaculada_aguilar.pdf.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada, *Antonio Alcaraz: arte e industria. Sala d'Exposicions Centre Cívic, antic Sanatori*, Sagunto, Ajuntament de Sagunt, 2006.
- BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, "El patrimonio industrial. De espacio de trabajo a legado histórico", en SILVA SUÁREZ, Manuel (ed.), *Técnica e ingeniería en España IX. Trazas y reflejos culturales externos (1898-1973)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2019, pp. 463-534.
- BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar y CUETO ALONSO, Gerardo J., *100 elementos del patrimonio industrial en España*, Zaragoza, TICCHI España, 2011.
- BODÍ RAMINO, Julio, "De chatarra a patrimonio. El Alto Horno número 2 y el Museo Industrial de Puerto de Sagunto (1984-2000)", *Arxius de Ciències Socials*, 30 (2014), pp. 17-30; disponible: <https://roderic.uv.es/handle/10550/43478>.
- BODÍ RAMINO, Julio y SANTAMARINA CAMPOS, Beatriz, "Políticas culturales y regímenes patrimoniales. Discursos y estrategias en la reconversión patrimonial de Sagunto", *Arxius de Ciències Socials*, 33 (2015), pp. 41-56; disponible: <https://roderic.uv.es/handle/10550/54593>.
- CÁRCAMO MARTÍNEZ, Joaquín, "El Horno Alto nº 1 en Sestao. La larga marcha del símbolo de la Revolución Industrial hacia su reencendido cultural" en MORENO SAIZ, Víctor M. (coord.), *Actas de las III Jornadas de Patrimonio Industrial del Cantábrico (2023)*, Santander, Asociación Red de Patrimonio Industrial de Cantabria, 2023, pp. 111-122; disponible: https://redpatrimonioindustrialcantabria.org/wp-content/uploads/2023/08/Actas-III-Jornadas_PI_web.pdf.
- CASANOVA HONRUBIA, Juan Miguel y OCHANDO GÓMEZ, Luis E., "La minería del hierro en la provincia de Castellón y la siderurgia de Sagunto (Valencia)", *Boletín de la Sociedad Española de Mineralogía*, 25/A (2002), pp. 23-24; disponible: https://www.semineral.es/websem/PdfServlet?mod=archivos&subMod=publicaciones&archivo=Bol_Soc_Esp_Min_25A.pdf.
- CASTILLO RUIZ, José, *Los límites del patrimonio cultural. Principios para transitar por el desorden patrimonial*, Madrid, Cátedra, 2022.
- CLAVER GIL, Juan y SEBASTIÁN PÉREZ, Miguel Ángel, *Aproximación y propuesta de análisis del patrimonio industrial inmueble español*, Madrid, UNED, 2016.
- FERNÁNDEZ PINEDO, Emiliano y URIARTE AYO, Rafael, "La siderurgia: cambio técnico y geografía industrial", en SILVA SUÁREZ, Manuel (ed.), *Técnica e ingeniería en España VII. El ochocientos. De las profundidades a las alturas*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2019, pp. 189-234.
- GALLEGO VALIÑA, Miguel Ángel, "Turismo industrial: el caso alemán", *ROTUR. Re-*

- vista de Ocio y Turismo*, 4 (2011), pp. 117-137; disponible: <https://doi.org/10.17979/rotur.2011.4.1.1255>.
- GARNIER, Tony, *Une Cité industrielle: étude pour la construction des villes*, París, Auguste Vincent, 1918; disponible: <https://recherches.archives-lyon.fr/ark:/18811/pkx3jmr09z6>.
- GIRONA RUBIO, Manuel, *Minería y siderurgia en Sagunto (1900-1936)*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 2003.
- GIRONA RUBIO, Manuel y VILA VICENTE, José, *Arqueología industrial en Sagunto*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1991.
- GONZÁLEZ DE ANDRÉS, Enrique, "La lucha contra el cierre de Altos Hornos del Mediterráneo de Sagunto (Valencia)", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, 23 (2011), pp. 201-220; disponible: <https://doi.org/10.5944/etfv.23.2011.1580>.
- GRADOLÍ-MARTÍNEZ, Carmel; HERRERO GARCÍA, Luis Francisco y SANZ-MARTÍNEZ, Arturo, "Restauración del Horno Alto nº 2 de Sagunto: La recuperación de un resto siderúrgico", *Braçal*, 25 (2002), pp. 101-119.
- GRADOLÍ, Carmel; HERRERO, Luis Francisco y SANZ, Arturo, "Restoration of the number 2 blast furnace at Sagunto: restoring vestiges of iron and steelwork", *Arché, publicación del instituto universitario de restauración del patrimonio de la UPV*, 3 (2008), pp. 287-296; disponible: <https://riunet.upv.es/handle/10251/31841>.
- HEBENSTREIT, Maria, "La Ruta Europea del Patrimonio Industrial (ERIH) y la estrategia de internacionalización de la Fundació de la Comunitat Valenciana del Patrimoni Industrial i Memòria Obrera del Port de Sagunt", en ALBA PAGÁN, Ester (coord.), *Sagunt: camins culturals, cruïlles patrimonials*, Valencia, Universitat de València, 2021, pp. 353-365.
- HOUPPT, Stefan y ROJO CAGIGAL, Juan Carlos, "Technology transfer in northern Spain's heavy and metalworking industries, 1856-1936", en MERGER, Michèle (dir.), *Transferts de technologies en Méditerranée*, París, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006, pp. 323-343.
- ICOMOS, *Principios conjuntos de ICOMOS-TICCIH para la conservación de sitios, construcciones, áreas y paisajes del patrimonio industrial* [Principios de Dublín], 2011; disponible: <http://ticcih.es/criterios-conjuntos-de-icomos-ticcih-para-la-conservacion-del-patrimonio-industrial/>.
- MARRODÁN, Esperanza, "De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo", *Bienes culturales. Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español*, 7 (2007), pp. 103-118; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2515172>.
- MARTÍN MARTÍNEZ, José, *Urbanismo y arquitectura industrial en Puerto de Sagunto (1907-1936)*, Sagunto, Caja de Ahorros de Sagunto, 1991.
- MINISTERIO de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España, *Plan Nacional de Patrimonio Industrial*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, 2015. [Síntesis actualizada del Plan Nacional de Patrimonio Industrial aprobado en 2001]; disponible: <https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:88a504bd-a083-4bb4-8292-5a2012274a8c/04-maquetado-patrimonio-industrial.pdf>.

- OLMOS, Miguel, *Breve historia de la siderurgia saguntina. La batalla de A.H.M.*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1984,
- ORTÚÑEZ GOICOLEA, Pedro Pablo; HERNÁNDEZ GARCÍA, Ricardo y ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando, "Patrimonio industrial e historia económica", *Áreas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 29 (2010), pp. 39-50; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3391714>.
- REVERT ROLDÁN, Ximo y MONTIEL, Gonzalo (coords.), *Reconversión y revolución: industrialización y patrimonio en el Puerto de Sagunto*, Valencia, Universitat de València; Sagunto, Comisión Ciudadana para la Defensa de la Gerencia de AHM, 1999.
- REVERT, Ximo, "De Roma a Philadelphia: o la universalidad del patrimonio industrial de Sagunt", en ALBA PAGÁN, Ester (coord.), *Sagunt: camins culturals, cruïlles patrimonials*, Valencia, Universitat de València, 2021, pp. 319-351.
- RIEGL, Alois, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, Madrid, Visor, 1987. [Primera edición en alemán, RIEGL, Alois, *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*, Viena - Leipzig, W. Braumüller, 1903; disponible: https://archive.org/details/bub_gb_tbQDAAAAYAAJ_2/page/n1/mode/2up]
- SÁEZ GARCÍA, Miguel Ángel y DÍAZ MORLÁN, Pablo, *El Puerto del acero. Historia de la siderurgia de Sagunto*, Madrid, Marcial Pons, 2009.
- SANZ GUILLÉN, Alejandro M., "Ojos Negros (Teruel) y su patrimonio minero: un futuro incierto", *Artigrama*, 34 (2019), pp. 487-501; disponible: <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/34/4patrimonio/04.pdf>.
- TICCIH, *Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial*, 2003; disponible: <https://ticcih.org/wp-content/uploads/2013/04/NTagilSpanish.pdf>.

Empleo litúrgico de líquidos en los ritos de cremación de los pueblos celtíberos durante la Edad del Hierro (siglos V-I a. C.)

Liturgical use of fluids in the cremation rites of Celtiberian peoples during the Iron Age (5th – 1st BC)

Antonio Javier CRIADO MARTÍN [1] Y Antonio José CRIADO PORTAL [2]

Universidad Internacional de La Rioja. GRIHAL [1]

Avenida de la Paz, 137, 26006 - Logroño

Universidad Complutense de Madrid [2]

Facultad de Ciencias Químicas, Av. Complutense, s/n, 28040 - Madrid

antonio.criado@unir.net (autor correspondiente) / antoniocriado@quim.ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1886-9575> [1]/ <https://orcid.org/0000-0002-5292-4155> [2]

Fecha de envío: 24/3/2023. Aceptado: 22/7/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 125-150

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.03>

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



Resumen: El presente artículo hace un acercamiento empírico a la liturgia que llevaban a cabo en sus prácticas fúnebres los pueblos celtíberos, basadas en el empleo de líquidos rituales para apagar las piras funerarias en las que se cremaban los cadáveres. Para ello, se ha llevado a cabo el análisis preliminar de una selección de dos muestras arqueológicas de acero de dos necrópolis celtibéricas en La Hoya (Álava) y en Villanueva de Teba (Burgos), que formaban parte del ajuar funerario, y se han sistematizado los datos obtenidos para poder reconstruir el rito religioso.

Palabras clave: rito; Protohistoria; Península Ibérica; muestras de acero; necrópolis; metalografía.

Abstract: The aim of this article is to empirically demonstrate the liturgy carried out by the Celtiberian people in their funeral practices, which were based on the use of ritual liquids to extinguish the funeral pyres in which the corpses were cremated. For this purpose, a preliminary analysis of a selection of two archaeological steel samples from two Celtiberian necropolises La Hoya (Álava) and Villanueva de Teba (Burgos), which were part of the grave goods, has been carried out, and the data obtained have been systematized to reconstruct the religious rite.

Keywords: Rites, Protohistory, Iberian Peninsula, Steel samples, Necropolis, Metallography.

1. INTRODUCCIÓN

En la presente publicación se exponen los resultados del estudio de una selección de dos muestras de acero de sendas necrópolis celtibéricas: La Hoya (Álava) y Villanueva de Teba (Burgos). El objetivo principal es estudiar uno

de los pasos en el ritual fúnebre que practicaban estos pueblos: el encendido y el apagado de la pira. La hipótesis es demostrar que las piras funerarias se extinguían con líquidos de manera ritual, aunque no se puede especificar con cuales. Con tal fin se han analizado también dos muestras provenientes de niveles de incendio: unos clavos de la Villa del Saucedo, situada en Talavera de la Reina (Toledo) y unas pinzas de la ciudad celtibérica de Numancia (Soria). Con estos se pretenden averiguar diferencias estructurales debido a que la cremación y el incendio tienen contextos diferentes y por lo tanto son procesos térmicos distintos.

La metodología se basa en la preparación adecuada y precisa de las muestras en el laboratorio metalográfico para su observación mediante Microscopía Electrónica de Barrido [en adelante SEM] y análisis con Microsonda Electrónica [en adelante EPMA]. Con estas técnicas experimentales se puede observar la estructura microscópica de estos aceros e interpretar los procesos térmicos que han sufrido al final de su vida útil. También con la EPMA se puede analizar la composición elemental.

Una vez deducidos estos cambios microestructurales se reproducen experimentalmente en aceros modernos de las mismas características que los arqueológicos. La reproducción experimental consiste en repetir las etapas de encendido y apagado de la pira funeraria, pero con los equipos del laboratorio metalográfico. Este proceso está encaminado a corroborar la hipótesis expuesta de las estructuras microscópicas observadas en las muestras arqueológicas.

El resultado final esperable del trabajo de investigación es probar que estas dos muestras de acero han sufrido un proceso térmico final caracterizado por una elevada temperatura en la pira -encendido- de unos 950^o-1000 °C y un posterior apagado brusco de esta empleando líquidos rituales.

2. CONTEXTUALIZACIÓN

Desde hace milenios la Península Ibérica se ha conformado como un crisol de culturas, con sus religiones, creencias y liturgias sincréticas, pero al mismo tiempo de raigambre diferenciada. Las culturas dolménicas, Campos de Urnas, Cogotas, Tartessos, fenicios, griegos, celtas, celtíberos, íberos, cartagineses, romanos, visigodos, musulmanes, cristianos, etc. son ejemplos de pueblos con imaginarios y sistemas religiosos diversos. La Arqueología, la Arqueometría y, en el caso del presente de la presente investigación, la Arqueometalurgia, colaboran con otras disciplinas en la reconstrucción histórica de estos sistemas de creencias.

El mundo funerario es un eje primordial en torno al cual giran los sistemas religiosos, con sus visiones variadas sobre el tránsito al más allá. Por

ello el ritual funerario tiene un papel central, cuyo objetivo es que el alma del difunto llegue a buen puerto y los vivos puedan honrarlo y mantenerlo en la memoria colectiva de la sociedad a la que pertenecía. Este campo de conocimiento se viene enriqueciendo en los últimos tiempos con aportaciones multidisciplinares como la Historia de las Religiones, la Filología, la Historia y la Arqueología¹. Desde ésta se contribuye al conocimiento sobre el rito funerario entre los pueblos celtíberos y el empleo de líquidos en la liturgia colectiva. Este uso, sobre todo vino y cerveza, se documenta asociado a banquetes en contextos ritualizados (Cancho Roano), a situaciones excepcionales como episodios bélicos (Numancia y Capote) y a ritos funerarios (Los Villares). En la protohistoria de la Península Ibérica, esta práctica va ligada especialmente a los pueblos íberos y celtíberos².

Los banquetes funerarios se entienden como prácticas socioculturales de comensalía, demostraciones religiosas públicas en las que se produce un consumo de bebida y comida para honrar al difunto. Entra dentro de los sistemas simbólicos que el ser humano ha creado para entender la muerte, establecer un nexo con la esfera trascendente y desarrollar el sentido de identidad, para control de la memoria y el olvido. De este modo pervive la identidad del difunto dentro de la sociedad. La gran mayoría de estos banquetes se producían el mismo día o poco después de la defunción, siendo normal el depósito de piezas para que los honrados los emplearan en la otra vida, pero asumiendo este uso sin la dimensión material de la vida terrenal³.

Los rituales funerarios de la cremación del cadáver en el área occidental de Europa se atribuyen a la influencia de los pueblos indoeuropeos, con la aparición de urnas funerarias en la Edad del Bronce Reciente y Primera Edad del Hierro. En concreto, en el ámbito romano, el papel del vino está asociado a la regeneración y a la vida, empleándose tanto en banquetes como en ritos de incineración por influencia del mundo griego. Así pues, el rito crematorio es una antigua tradición que perdura ampliamente hasta el siglo II d. C., cuando debido a la influencia religiosa judeocristiana se fue sustituyendo por la inhumación.

Aparte de los aspectos simbólicos, a efectos prácticos, es un tipo de ritual económico, de ocupación espacial limitada, limpio e higiénico y es un sistema de representación de poder social en el momento de la muerte. El *funus* o ritual funerario romano es una auténtica celebración de la muerte⁴.

1 ARBELOA BORBÓN, Paula, "Discurso, Espacio y Poder", *ARYS*, 20 (2022), pp. 404-408.

2 QUESADA-SANZ, Fernando, *Vino y guerreros: banquete, valores aristocráticos y alcohol en Iberia*, Jerez de la Frontera, Consejo Regulador Denominaciones de Origen Jerez, 1995.

3 XELLA, Paolo, *Arqueología del Infierno*, Sabadell, AUSA, 1991.

4 ARCE MARTÍNEZ, Javier, *Memoria de los antepasados: puesta en escena y desarrollo del elogio fúnebre romano*, Madrid, Electa España, 2000.

Para el romano era fundamental morir con dignidad después de haber llevado una vida virtuosa, asegurándose tener acceso al ritual básico para asegurar el tránsito al otro mundo⁵. Toynbee recoge una descripción del ritual en la cual enfatiza el empleo del vino⁶.

Respecto a la Península Ibérica, los datos arqueológicos muestran que todas las poblaciones que la habitaron, como oretanos, celtíberos, bastetanos, lusitanos, vacceos, etc., entre los siglos V y IV a. C. emplearon el rito de la cremación. Antes del Bronce Final, el ritual generalizado era la inhumación del cadáver que -pese a su aparente uniformidad- se materializó de distintas maneras coexistiendo enterramientos neolíticos, calcolíticos y de la Primera Edad del Hierro en cuevas⁷, megalitos⁸, túmulos⁹, fosas¹⁰, cistas¹¹ y silos¹². Este escenario religioso tan diverso cambió con la llegada de los rituales de

5 VAQUERIZO GIL, Desiderio, "Vita brevis, Spes fragilis... Escatología y singularidades rituales en el mundo funerario de la Bética", en FERRER ALBELDA, Eduardo, LOZANO GÓMEZ, Fernando y MAZUELOS PÉREZ, José (coordinadores), *Salvación, Infierno, Olvido. Escatología en el mundo antiguo*. SPAL Monografías, XIV (2009), pp. 187-227.

6 TOYNBEE, Jocelyn M. C., *Morte e sepoltura nel mondo romano*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993. Ed. Italiana de la obra *Death and Burial in the Roman World*, London, Thames & Hudson, 1971. "La pira (rogus) era conformada mediante una pira rectangular de leña, en ocasiones mezclada con papiro para facilitar la combustión. Los ojos del cadáver eran abiertos en el momento mismo de ser colocado sobre la pira, rodeándolo de ofrendas diversas y de sus efectos personales. En algunos casos, incluso los efectos personales eran sacrificados sobre la pira para que acompañaran al alma al mundo de ultratumba. Entonces los familiares y amigos pronunciaban en alta voz, por última vez, el nombre del difunto: el fuego era aplicado a la pira con antorchas y después de que el cadáver se había consumido las cenizas eran regadas con vino. Los huesos quemados y esas mismas cenizas eran recogidas por los familiares y depositadas en recipientes de distinto tipo", p. 36.

7 LOMBA MAURANDI, Joaquín; LÓPEZ MARTÍNEZ, Mariano; RAMOS MARTÍNEZ, Francisco y AVILÉS FERNÁNDEZ, Azucena, "El enterramiento múltiple, calcolítico, de Camino del Molino (Caravaca, Murcia). Metodología y primeros resultados de un yacimiento excepcional", *Trabajos de Prehistoria*, 66(2) (2009), p. 156.

8 ARMENDARIZ MARTIJA, Javier y IRIGARAY SOTO, Susana, *La arquitectura de la muerte. El hipogeo de Longar (Viana, Navarra), un sepulcro colectivo del 2500 a. C.*, Centro de Estudios Tierra Estella, Navarra, Guía de Exposición, 1994.

9 AUBET SEMMLER, María Eugenia, "Los enterramientos bajo túmulo de Setefilla (Sevilla)", *Huelva Arqueológica*, 6 (1983), pp. 49-70.

10 ALIAGA ALMELA, Raquel, "El mundo funerario calcolítico de la Región de Madrid", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 34 (2008), p. 25.

11 MORÁN, Marta; GONZÁLEZ, Joan y PRADA, Alfons, "Una sepultura en cista de la Vall de Miarnau (Llardecans, Lérida)", *Bolskan*, 19 (2002), p. 48.

12 BLASCO, Concepción; DELIBES, Germán; BAENA, Javier; LIESAU, Corina y RÍOS, Patricia, "El poblado calcolítico de Camino de las Yeseras (San Fernando de Henares, Madrid): un escenario favorable para el estudio de la incidencia campaniforme en el interior peninsular", *Trabajos de Prehistoria*, 64(1) (2007), pp. 153-154.

cremación, de orígenes diversos según la zona geográfica: por influencia de los Campos de Urnas, influencia europea, con la llegada de poblaciones fenicias (influencia orientalizante) o bien por desarrollo autóctono¹³.

Resulta complejo reconstruir los ritos, ya que las sociedades, pese a tener de fondo una aparente uniformidad en el resultado, las formas son distintas según los diferentes patrones culturales. Respecto al tipo de líquidos que se empleaban en la ceremonia, Tranco propone varios para este tipo de libaciones: vino, leche, miel, aceite o incluso agua. Ésta se empleaba para disminuir el calor de los restos y poder recuperarlos para finalizar la combustión de la pira. De hecho, el agua es un elemento ritual básico, no sólo en el ámbito funerario, sino en otras formas de culto dentro de los sistemas religiosos. Un ejemplo es el santuario urbano de la Puerta del Sol del *oppidum* de Puente Tablas en Jaén, en el cual este líquido se distribuye por todo el edificio a través de un aljibe elevado respecto a la cota de éste, constituyendo un elemento simbólico y funcional que se integra como parte fundamental de la liturgia¹⁴.

A lo largo del territorio y en distintos yacimientos, se han documentado recipientes que contenían otros líquidos como leche, vino o cerveza asociados a rituales funerarios de la segunda Edad del Hierro -entre los siglos IV y I a. C.- acompañando al difunto y formando parte seguramente del ritual del banquete funerario¹⁵. En concreto, dentro de la cultura ibérica, este empleo en los rituales funerarios adquirirá su propio protagonismo y será objeto de un proceso evolutivo desde el siglo VI a. C. hasta la romanización¹⁶. En ésta se practicó el rito de la cremación, reduciendo el cadáver mediante el fuego y dejando sólo pequeños fragmentos de huesos calcinados. Sus élites guerreras se incineraban normalmente asociados a su ajuar, junto a su armamento y cerámica votiva, seguramente arrojados en la pira, como se ha constado por parte de algunos autores¹⁷.

13 TRANCHO, Gonzalo, "Análisis antropológico de las necrópolis de cremación", *Revista Española de Antropología Física*, 31 (2010), p. 207.

14 RUEDA GALÁN, Carmen y BELLÓN RUIZ, Juan Pedro, "Culto y rito en cuevas: modelos territoriales de vivencia y experimentación de lo sagrado, más allá de la materialidad (ss. V-II A.N.E.)", *ARYS*, 14 (2016), p. 47.

15 PRADOS TORREIRA, Lourdes, "El ritual funerario durante la II E. del Hierro en la Península Ibérica. Algunas reflexiones sobre los grupos marginados por la investigación", *CuPAUAM*, 37-38 (2011), p. 321.

16 BLÁNQUEZ PÉREZ, Juan, "El vino en los rituales funerarios ibéricos", *Serie Varia*, 10 (2009), pp. 217-244.

17 BLÁNQUEZ MARTÍNEZ, José María, "La religión de los pueblos de la Hispania prerromana" *Zephyrus*, 43 (1990), p. 224.

Para algunos investigadores la reconstrucción del ritual funerario ibérico es aproximadamente el mismo: consistía en la cremación del cadáver, que era transportado al lugar de incineración -una pira sobre la tierra o un simple agujero-. Durante las ceremonias que se daban en el ritual de la cremación del cadáver, es muy probable que se celebraran con la ingesta de vino y otras bebidas. Estas concluirían con la destrucción de los objetos utilizados en el banquete. Posteriormente, esta vajilla se colocaba y enterraba junto a los restos del difunto en una urna cerámica o una cista de piedra¹⁸.

En el caso concreto de los pueblos celtíberos, cuyas piezas de acero se estudian e interpretan en la presente investigación, se sabe bien que el rito funerario fue generalmente el de la cremación del cadáver. Se llevaba a cabo en un lugar especial y habilitado para tal fin que se conoce como *ustrinum*, recogándose posteriormente los restos, que se introducían en una urna cerámica o alguna tela para enterrarlos en el suelo acompañado en numerosas ocasiones de un ajuar¹⁹.

Existe un hecho clave sobre el protagonismo del agua en las necrópolis celtibéricas: se ubicaban en las zonas de valle que configuraban los ríos y cercanas al agua. Los cursos de agua pueden guiar el alma del difunto al más allá²⁰, siendo un elemento de tránsito hacia la otra vida²¹. Por tanto, es un hecho constatado la ubicación de necrópolis próximas a cursos de agua, lo

18 BLÁNQUEZ PÉREZ, Juan, *El paisaje funerario ibérico*, Ediciones Universidad Castilla la Mancha, 2001; DEAMOS, María Belén y CHAPA BRUNET, Teresa, *La Edad del Hierro*, Madrid, Síntesis, 2000; FERNÁNDEZ CASTRO, María Cruz, *La Prehistoria de la Península Ibérica*, Barcelona, Crítica-Grijalbo Mondadori, 1997; GARCÍA RAYA, Joaquín, "Aportaciones coloniales a las creencias funerarias ibéricas", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, 12 (1999), p. 295; GARCÍA CARDIEL, Jorge, "Pozo Moro. La construcción de una identidad en el mundo ibérico", *Arqueoweb*, 10 (2008), p. 8; LÓPEZ CACHERO, Francisco Javier, "Necrópolis de incineración y arquitectura funeraria en el noreste de la Península Ibérica durante el Bronce Final y la Primera Edad del Hierro", *Complutum*, 19 (2008), p. 150; SALINAS DE FRÍAS, Manuel, *Los pueblos prerromanos de la Península Ibérica*, Madrid, Akal, 2006; SAN NICOLÁS PEDRAZ, María Pilar y RUIZ BREMÓN, Mónica, *Arqueología y Antropología Ibéricas*, Madrid, UNED Ediciones, 2001.

19 CERDEÑO SERRANO, María Luisa; RODRÍGUEZ CADEROT, Gracia y FOLGUEIRA, Marta, "El paisaje funerario de la cultura celtibérica", *Studia E. Cuadrado, AnMurcia*, 16-17 (2002), pp. 177-185.

20 BLÁZQUEZ, José María y GARCÍA-GELABERT, María Paz, "El culto a las aguas en la Hispania prerromana", en PEREX AGORRETA, María José (ed.), *Termalismo antiguo: actas, I Congreso Peninsular. La Rioja 1996*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 105-115.

21 CERDEÑO SERRANO, María Luisa y GARCÍA HUERTA, Rosario, "Las necrópolis celtibéricas: nuevas perspectivas", en GARCÍA HUERTA, Rosario y MORALES HERVÁS, Javier, *Arqueología funeraria: las necrópolis de incineración*, Cuenca, Ediciones Universidad Castilla la Mancha, 2001, pp. 141-190.

que demuestra el papel protagonista de este líquido junto a los del banquete funerario²².

Un ejemplo concreto son los pueblos vacceos que incorporan el vino a la práctica funeraria, no sólo como una función social y religiosa, si no también evocadora de los valores guerreros de estas sociedades. De esta forma hacen partícipe del banquete y del consumo de bebidas alcohólicas al difunto y refuerzan la cohesión social mediante estos ritos funerarios²³. Burillo Mozota²⁴ especifica cuál pudiera ser el elemento cerámico que se empleaba en el vertido ritual de líquidos en la misma Numancia. Serían los conocidos como *enócoe*, justificándolo debido a que estas piezas llenas de líquido serían de difícil manejo por sus dimensiones y peso para un uso normal, pero sí para el acto ritual en el momento de verter el líquido.

Relacionado con estos ritos, se documenta la presencia de objetos metálicos en los ajueres funerarios de los pueblos celtíberos. Éstos y sus aleaciones son muestras y pruebas arqueológicas que aportan información privilegiada para la reconstrucción de episodios del pasado, en colaboración con otras disciplinas. La Arqueometalurgia, disciplina encargada de estos objetos, es relativamente reciente, pero cada vez se emplea más para el enriquecimiento del conocimiento histórico de los yacimientos y sociedades en las que se contextualizan las piezas. Pueden llegar a datarse aceros de manera muy aproximada debido a los cambios de las propiedades mecánicas que se producen a lo largo del tiempo²⁵. Su metodología se refuerza porque las hipótesis se contrastan de manera experimental, posibilitando la comparación y reproducción científica de los resultados²⁶.

La Arqueometalurgia se engloba dentro de la Arqueometría. Esta emplea técnicas físicas y químicas para el análisis de todo tipo de muestras ar-

22 LORRIO ALVARADO, Alberto José, *Los celtíberos*, Biblioteca Archaeologica Hispana 25, Real Academia de la Historia, Universidad Complutense, 2005.

23 HERNÁNDEZ GUERRA, Liborio, "Los contrastes en las necrópolis celtibéricas del área indoeuropea de Hispania: las voces de dominación y sumisión", *Hispania Antiqua*, XL (2016), p. 48.

24 BURILLO MOZOTA, Francisco, "Vino y ritual en la Celtiberia", en *Ritos y mitos*, Centro de Estudios Celtibéricos de Segeda, Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 573-594.

25 JIMÉNEZ, José Manuel; BRAVO, Esther; CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier; ARÉVALO, Raquel; DIETZ, Christian; MARTÍNEZ, Juan Antonio y CRIADO, Antonio José, "A new method for dating ancient steel samples using Vickers microhardness", *Materials Characterization*, 52/2 (2004), p. 146.

26 CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier; CRIADO PORTAL, Antonio José; GARCÍA SÁNCHEZ, Laura; SAN NICOLÁS PEDRAZ, María Pilar y CRIADO MARTÍN, Alejandro, "Los carburos de hierro como testigos de los ritos de cremación entre los pueblos prerromanos de la Península Ibérica: algunos ejemplos", *SPAL*, 18 (2009), p. 107.

queológicas. Es el caso de la cerámica, el vidrio o los pigmentos²⁷. En cuanto a la metodología, la vertiente más analítica se concentra en el análisis químico, la detección de derrames, lingotes, escorias, estudios mineralógicos y de minería, procesos de extracción del mineral y obtención del metal; mientras que la vertiente más interpretativa pretende obtener líneas de investigación, vectores de información, para poder interpretar, a través de la química, la metalografía o la mecánica, informaciones más allá de las puramente tecnológicas²⁸. Estos análisis deben estar al servicio de la interpretación de los hechos que acaecieron alrededor de estas piezas, proporcionando información, no sólo tecnológica, sino otra más valiosa y sutil, como es en este caso en el ámbito religioso de los ritos funerarios²⁹.

3. MÉTODOS Y TÉCNICAS

Para contrastar, identificar y evaluar que las microestructuras propias de procesos térmicos de incineración y apagado con líquidos -con un gradiente térmico amplio desde una temperatura elevada- se comparan con las de otras muestras de acero provenientes de niveles de incendio. Éstas últimas vienen de otros yacimientos de la Península Ibérica como la ciudad de Numancia o la Villa del Saucedo. En éstas el ciclo térmico final es menos intenso -con menor temperatura- y su descenso es más lento. Los restos se enfrían al contacto con el aire, mostrando otro tipo de microestructuras. Este modo de proceder está estandarizado para una amplia gama de estudios arqueométricos.

En la Tabla 1 se muestra el origen, contexto arqueológico y cronología de las muestras que se presentan en este trabajo.

La técnica se ha enfocado en la observación, interpretación y reproducción experimental de las microestructuras que presentan estas cuatro piezas. Para ello se diseñó un protocolo basado en el que previamente se desarrolló

27 CRIADO PORTAL, Antonio José; GARCÍA SÁNCHEZ, Laura; PENCO VALENZUELA, Fernando; CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier; MARTÍNEZ GARCÍA, Juan Antonio; CHAMÓN FERNÁNDEZ, Jorge y DIETZ, Christian, "Archaeometrical comparative study of paint samples with Egyptian Blue, from Nefertari's tomb (XIII Century BC) and Balneum (Roman baths, First Century BC and AD)", *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 50/3 (2011), pp. 161-168.

28 BRÍGIDO GABIOLA, Baldomero y CRIADO PORTAL, Antonio José, "La cadena medieval de la iglesia de Santa María de Laredo (Cantabria)", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), p. 69.

29 CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier, *Arqueometría: hierro y fuego. Técnicas arqueométricas aplicadas al estudio de los hierros y aceros protohistóricos y romanos de la Península Ibérica sometidos a incineración o incendio*, Tesis Doctoral, UNED, Departamento de Prehistoria y Arqueología, 2012, p. 20.

y validó en el Grupo de Tecnología Mecánica y Arqueometalurgia de la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Complutense de Madrid. Se presenta *infra* en la Tabla 2. El centro en el que se observaron, analizaron e interpretaron todas las muestras, tanto arqueológicas como experimentales es el CNME ELECMI, Centro Nacional de Microscopía Electrónica de la Universidad Complutense de Madrid.

Como en ocasiones sucede en este tipo de trabajos, existe un problema de acceso a las muestras, algunas de ellas en los depósitos de museos y otras instituciones y a veces descontextualizadas³⁰. En este caso, las muestras fueron cedidas por diferentes canales para analizarlas en el laboratorio del Grupo de Tecnología Mecánica y Arqueometalurgia de la Universidad Complutense de Madrid.

Los análisis experimentales, como la SEM y la EPMA, pueden resultar pruebas costosas, teniendo en cuenta los presupuestos limitados que se tienen en los grupos de investigación, en general. Por otro lado, una vez obtenidas las piezas que se quieren estudiar, es necesario un laboratorio con una dotación adecuada de equipos y reactivos para la preparación de las probetas. En este caso se ha tenido a disposición el laboratorio del mencionado Grupo de Tecnología Mecánica y Arqueometalurgia. Éste dispone de todos los equipos y material de laboratorio para la correcta preparación de las muestras y reproducción experimental de los procesos investigados.

La principal prospectiva parte de esta nueva línea empírica basada en el conocimiento previo de estas microestructuras y a los procesos y mecanismos físicoquímicos a los que responden. A partir de aquí, con su simple observación e identificación en un microscopio óptico se puede afirmar si fueron cremadas, a que temperaturas y si en las piras en las que fueron colocadas se apagaron con líquidos.

Otra prospectiva de este trabajo, parte del establecimiento de un método para replicar el modelo que se ha seguido -ya que es una premisa de los estudios científicos- desde la toma de la muestra, la preparación de las probetas, la observación y análisis y la reproducción experimental con aceros actuales con las mismas propiedades y bajo las mismas condiciones. Otra información importante que aporta la observación de estos precipitados en forma de aguja -aciculares- de carburos de hierro es que se puede saber que objetos de acero se colocaron junto al cadáver en su cremación y cuáles no. Este conocimiento redonda en un aporte al conocimiento de la liturgia funeraria de los pueblos celtíberos. Por último, este tipo de estudio experimental se puede extrapolar a cualquier cultura del pasado que haya empleado como

30 CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier, *Arqueometría: hierro y fuego...*



Fig. 1. *Hebilla de placas de defensa de Villanueva de Teba. Siglo III-I a.C. Grupo de Tecnología Mecánica y Arqueometalurgia de la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Complutense de Madrid*

rito funerario el de la cremación del cadáver y en las que haya objetos de acero entre el ajuar.

4. CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS MUESTRAS ARQUEOLÓGICAS

4. 1. Piezas sometidas a incineración

Las dos piezas objeto de estudio provienen de dos necrópolis celtibéricas: una hebilla de placas de defensa (Fig. 1) de Villanueva de Teba (Burgos) y un pomo tipo Monte Bernorio (Fig. 2) de La Hoya (Laguardia, Álava). El estado de conservación de la hebilla es bueno, presentando en superficie señales de haber estado expuesto al fuego, con deformaciones globulares que se han creado en la superficie de bronce-magnetita que lo recubre³¹. El pomo tipo Monte Bernorio³² presenta también una capa de magnetita (Fe_3O_4) que lo cubre, destacando la presencia de hilos de plata que se fundieron en el proceso del rito de cremación.

31 CHAMÓN, Jorge; DIETZ, Christian; GARCÍA, Laura; ARÉVALO, Raquel; BRAVO, Esther; CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier; MARTÍNEZ, Juan Antonio y CRIADO, Antonio José, "An Archaeological Analogue for a Composite Material of Carbon Steel, Copper and Magnetite", *Praktische Metallographie*, 46 (2009), p. 4.

32 CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier, *Arqueometría: hierro y fuego...*, p. 6.



Fig. 2. Pomo tipo Monte Bernorio de La Hoya. Siglo IV a. C. Museo Armería de Álava

En La Bureba (Burgos) se encuentra enclavada la necrópolis de Villanueva de Teba, iniciándose sus excavaciones en el año 1981³³. El sitio es conocido como La Cascareja y corresponde a un área de forma triangular, con uno de sus vértices orientados al norte y que coincide con el punto más alto. Su necrópolis se enclava en la pendiente descendiente. La superficie excavada es de 3000 m² aproximadamente. La excavación arqueológica no presentó ningún problema metodológico, debido a que se trata de una estratigrafía horizontal y simple que se presenta en un mismo plano. Los primeros trabajos, dirigidos por José Antonio Abasolo y Juan Carlos Elorza³⁴, exhumaron 35 tumbas que contenían un rico y variado ajuar. Consisten en un sencilla fosa circular de unos 60-70 centímetros de profundidad. No presentan urna, pero sí vasos funerarios hechos a mano, con forma globular, de pequeñas dimensiones y acabado poco cuidado. Las cenizas y los escasos restos óseos se colocaron al lado de ellas. Sobre estos se depositaron los restantes elementos del ajuar: puntas de lanza, fíbulas, placas, puñales, etc. No se documentaron espadas. Las tumbas estaban selladas por una serie de cantos rodados que rodeaban la boca del hoyo, llegando en algunos casos a cubrirlo de manera completa. La necrópolis, por ciertos elementos presentes, se ubica en la Segunda Edad el Hierro, entre los siglos III y I a. C.

El pomo tipo Monte Bernorio fue temporalmente cedido para su investigación por la dirección del Museo Armería de Álava³⁵. Se halló formando

33 RUIZ VÉLEZ, Ignacio, "La panoplia guerrera de la necrópolis de Villanueva de Teba", *Gladius*, 25 (2005), pp. 6-7.

34 RUIZ VÉLEZ, Ignacio; ELORZA GUINEA, Juan Carlos y ABÁSULO ÁLVAREZ, José Antonio, "La necrópolis protohistórica de Villanueva de Teba (Burgos)", *Sautuola: Revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología Sautuola*, 6 (1999), pp. 297-305.

35 Agradecemos a la dirección del Museo Armería de Álava las facilidades para gestionar la cesión temporal de esta pieza para proceder a su estudio.



Fig. 3. Clavo de la Villa del Saucedo. Siglo VII d.C. Grupo de Tecnología Mecánica y Arqueometalurgia de la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Complutense de Madrid

parte del material de superficie recuperado en los trabajos arqueológicos de la necrópolis de La Hoya. Ésta se ubica a los pies de la cadena montañosa de la Sierra de Cantabria, cercana a la actual Laguardia (Álava). El sitio forma una pequeña elevación que se distingue en el territorio circundante. Gran parte de esta elevación corresponde a los restos de las sucesivas destrucciones y construcciones que tuvo el poblado en las diferentes fases de su historia. El perímetro está definido, exceptuando su lado sur, por un recinto amurallado. A sus pies transcurre una antigua vía de comunicación que une esta comarca con las áreas del norte de la montaña alavesa³⁶. De la pieza objeto de estudio, sólo se ha conservado la mitad de una de las cubiertas que forman el pomo. En la decoración destaca el damasquinado con hilos de plata. Presenta un estrato de bronce y una capa de magnetita que lo recubre. La necrópolis en la que se halló fue localizada de forma fortuita debido unas labores del campo en una finca cercana. Entre los años 1987 y 1989 se descubrieron 500 m² correspondiente a una necrópolis de cremación de la II Edad del Hierro. Ésta fue lugar de descanso de una parte limitada de su población a lo largo de su historia. Los ajuares funerarios ponen sobre la pista de que perteneciera a una élite guerrera.

La necrópolis presentaba un solo nivel estratigráfico que se debió configurar en un espacio limitado de tiempo, hacia la segunda mitad del siglo IV a. C. Está formado por varios complejos funerarios. Fueron hallados intactos y parecen haberse realizado de manera coetánea, de acuerdo con una planificación previa. Se hallaron unos 60 enterramientos, que se encuentran situados en el interior de pequeñas cajas de forma cuadrada de un metro de lado, hechas con lajas de arenisca colocadas verticalmente. No se documenta el uso de urnas funerarias y el ajuar y los pocos restos óseos encontrados, se colocaron en el suelo de tierra de las cistas. Las tumbas aparecen sin cubierta

³⁶ LLANOS ORTIZ DE LANDALUZE, Armando, "Desarrollo del poblamiento protohistórico de La Rioja alavesa en base a la excavación del poblado de La Hoya (Laguardia-Álava)", *Zainak Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 1 (1982), pp. 30-308.

Fig. 4. Muestra embutida de unas pinzas de la ciudad de Numancia. Siglo I a.C-I d.C. Grupo de Tecnología Mecánica y Arqueometalurgia de la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Complutense de Madrid



y serían visibles mediante marcas de roca con forma de estela, algunas decoradas con ilustraciones de significación cósmica. El ajuar depositado corresponde con las élites guerreras que caracteriza a los entierros de la necrópolis: lanzas, tahalíes, anclajes, bridas, puñales y vainas, umbos de escudo, venablos, etc. Destacan también otros objetos de atuendo personal como pulseras, botones, fíbulas, torques, etc. En menor medida otros como cuchillos, bolas y un estandarte³⁷.

4. 2. Piezas sometidas a incendio

Las piezas provenientes de niveles de incendio son unos clavos de la Villa del Saucedo, situada en Talavera de la Reina (Toledo) (Fig. 3) y unas pinzas (Fig. 4) de la ciudad celtibérica de Numancia (Soria).

El yacimiento arqueológico de la Villa del Saucedo está ubicado en el *Conventus Emeritensis*, en la ribera del río Tajo junto al municipio de Talavera la Nueva (Toledo) y 5 kilómetros de Talavera de la Reina, antigua ciudad romana de *Caesarobriga*. Este enclave se encuentra cercano a la calzada entre *Caesar Augusta* y *Emérta Augusta*. El área excavada se dividió en dos zonas: Área I y II, cada una con sus propias características. El Área I es de naturaleza fabril y su estado de conservación ha facilitado documentar en condiciones favorables las distintas etapas del enclave arqueológico, desde el Alto Imperio Romano hasta el siglo IX d. C. El Área II se caracteriza por su monumentalidad y conserva la zona más destacada de la segunda fase de construcción, que abarca desde finales del siglo III hasta inicios del siglo IV d. C. Posteriormente fue reformada para convertirla en una basílica cristiana.

37 FILLOY NIEVA, Idoia, "Los puñales con empuñadura globular de frontón en la necrópolis de la II Edad del Hierro de La Hoya (Laguardia, Álava)", *Gladius*, 22 (2002), pp. 57-72.

Los clavos objeto de estudio aparecieron en el Área I, la parte rústica de la villa, que consistía en un patio espacioso y amplio, precedido por un área porticada, seguramente con suelo de tierra batida. Este gran ambiente está rodeado por un importante recinto murario que delimita la estructura arquitectónica principal. A su vez, los paramentos de las habitaciones se adosan en una sólida cimentación de piedras y hormigón. El alzado estaría acabado con ladrillos y adobe, recubiertos con un enlucido. Las cubiertas estarían formadas por estructuras de madera claveteadas, impermeabilizadas con una capa de arcilla. Sobre éstas, encumbrando la estructura, se colocarían tejas planas y curvas. En esta zona se documenta un potente nivel de incendio, del que provienen los clavos. En el mismo estrato se documentó una importante depósito de *tegulae* asociadas a carbones y restos de maderos carbonizados, consecuencia del colapso del techo. Los investigadores datan el incendio, por el descubrimiento bajo el nivel de vigas de un *triens* de Witiza (702-710 d. C.), a inicios del siglo VIII³⁸.

La muestra de las pinzas proviene de la ciudad de Numancia, famosa por su resistencia frente a los ejércitos romanos. Su enclave se encuentra en el Cerro de La Muela, en Garray, a 7 km de ciudad actual de Soria, en la Comunidad Autónoma de Castilla y León. Su fama no es en vano, ya que es de las ciudades más citadas por los autores de la Antigüedad. Se sitúa en la Vía XXVII del Itinerario Antonino (siglo III d. C.), entre las ciudades de Augustóbriga y Voluce. La ciudad se encuentra en un elevado y espacioso cerro, en el cual confluyen los ríos Merdancho y Tera con el Duero. Su elevación es de 1080 m.s.n.m. y unos 67 metros por encima del cauce del mencionado río Duero. Todo ello le proporciona una importante posición estratégica, dominando el Sistema Ibérico y las vías de comunicación entre los valles del Ebro y del Duero.

Los trabajos arqueológicos que se llevaron a cabo en la ciudad numantina a finales del siglo XIX e inicios del XX, sacaron a la luz diversos tramos de muralla en las zonas oriental y occidental. Dicha muralla estaba formada por cantos rodados de grandes dimensiones aglomerados con barro. Todo el perímetro amurallado es uniforme, mostrando una menor solidez en los flancos sureste y oeste, coincidiendo con la zona en la que el cerro muestra unas defensas naturales más sólidas. En la zona noreste presenta algunas viviendas adosadas, típico de los poblamientos protohistóricos de la Edad del Hierro, entre las cuales se obtuvieron una serie de muestras metálicas de niveles de incendio, cedidas por el arqueólogo Alfredo Jimeno³⁹. Las pinzas

38 AGUADO, María; CASTELO RUANO, Raquel; TORRECILLA, Ana; ARRIBAS, Raul; JIMENEZ, Ofelia; SIERRA, Cristina y TALENS, Carmen, "El yacimiento arqueológico de El Saucedo (Talavera La Nueva, Toledo): balance y perspectivas", *CuPAUAM*, 25/2 (1999) p. 199.

39 Agradecemos a D. Alfredo Jimeno, director de la excavación, la disponibilidad mostrada

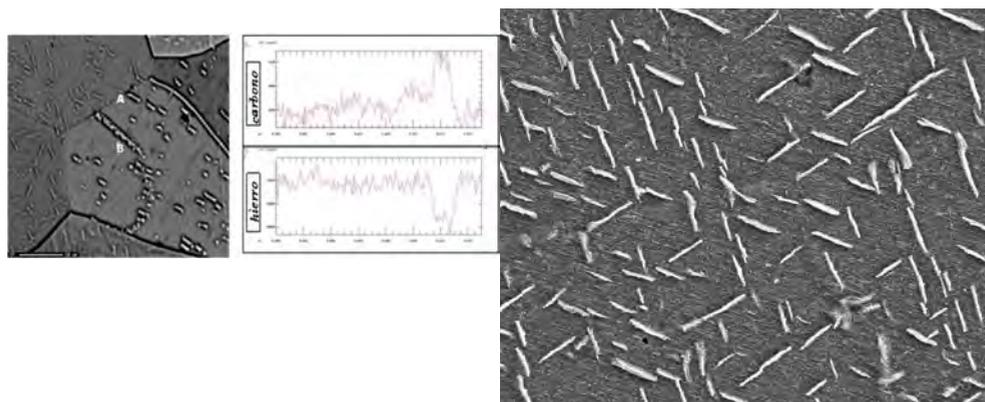


Fig. 5. Resultados de la composición elemental mediante EPMA de las microestructuras
 Fig. 6. Imagen de SEM de la muestra de la hebilla de placas de defensa de Villanueva de Teba con los precipitados de carburo de hierro en la matriz ferrítica. Siglo III-I a.C. Grupo de Tecnología Mecánica y Arqueometalurgia de la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Complutense de Madrid

se hallaron en la conocida “Manzana XXIII” y la datación de estos niveles de incendio se sitúa entre los siglos I a. C. y I d. C. La dirección arqueológica del yacimiento diferencia dos contextos estratigráficos de incendio y devastación en Numancia, perteneciendo al segundo y más moderno las pinzas que aquí se presentan⁴⁰.

5. RESULTADOS

Por medio del examen en Microscopía Electrónica de Barrido [en adelante SEM] de las muestras arqueológicas provenientes de ritos funerarios de cremación presentan las mismas microestructuras: precipitados de cristales de cementita (Fe_3C) en forma de aguja en el interior de los granos de ferrita que se observan en las figuras de SEM. La composición fue comprobada mediante EPMA (Fig. 5). Se trata de precipitados de carburo de hierro dentro de la matriz ferrítica y con estructura conocida como Widmanstätten⁴¹: se caracteriza por la forma de aguja o alfiler de estos precipitados distribuidos de manera más o menos regular y con tamaños similares. En la Figura 6 se muestra una micrografía recogida en SEM en la muestra de la hebilla de Villanueva de Teba.

para facilitar el estudio de esta pieza.

40 JIMENO MARTÍNEZ, Alfredo, “Las ciudades celtibéricas de la Meseta Oriental”, *Complutum*, 22/2 (2011), pp. 223-276.

41 SARABIA HERRERO, Francisco Javier, “Aproximación teórica y metalográfica a la reducción de hierro en la Prehistoria partiendo del trabajo experimental”, *Trabajos De Prehistoria*, 51(1) (1994), p. 106.

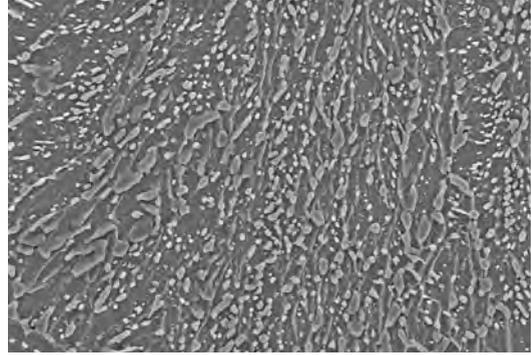
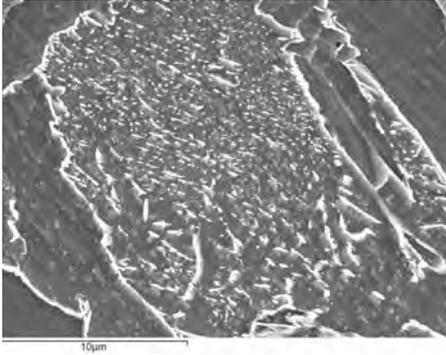


Fig. 7. Imagen de SEM de la muestra de acero experimental AISI 1005 con los precipitados de carburo de hierro en la matriz ferrítica

Fig. 8. Imagen de SEM de la muestra de las pinzas de Numancia con los precipitados de carburo de hierro en la matriz ferrítica. Siglo I a.C-I d.C. Grupo de Tecnología Mecánica y Arqueometalurgia de la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Complutense de Madrid

La reproducción experimental de los ciclos térmicos interpretados para los objetos arqueológicos, se replicaron en las muestras de acero experimental con las mismas características (AISI 1005), logrando que se formasen las mismas microestructuras. La Figura 7 muestra estos precipitados de carburo de hierro en forma de alfileres en la matriz ferrítica pasadas 6234 horas de envejecimiento artificial a 300° C⁴².

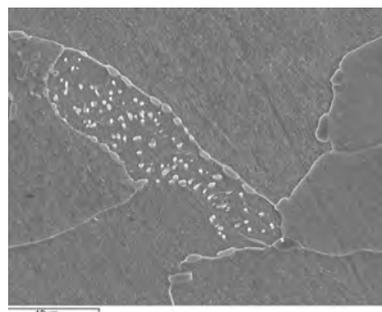
Respecto a las muestras provenientes de niveles de incendio, en la observación mediante SEM, presentan de nuevo las mismas microestructuras, pero difiriendo su morfología respecto a las sometidas a ritos de incineración. En este caso se produce la globulización de la cementita desde temperaturas cercanas o inferiores a la eutectoide (Fig. 10). Ya no se observan agujas sino morfologías tendentes a formas esféricas. Una temperatura alrededor de los 600-700 °C favorece estas estructuras con formas globulares⁴³. Esto se ve reflejado en la Figura 8 en la cual se presenta la imagen por SEM de las pinzas de Numancia.

Para la reproducción experimental de este tipo de estructuras, se recurrió al mismo tipo de acero AISI 1005. Se imitaron las características propias de un incendio, con ciclos térmicos finales y un posterior enfriamiento lento. Los calentamientos en este caso cercanos o por debajo de la eutectoide (Fig. 10). Al contrario de lo que pasaría en las piras funerarias con el empleo de líquidos para apagarlas ritualmente, en este caso el gradiente térmico es

42 CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier, *Arqueometría: hierro y fuego...*, p. 184.

43 TAYLOR, Jean, "The structure of singularities in soap-bubble-like and soap-film-like minimal surfaces", *Annals of Mathematics*, 103 (1976), p. 492.

Fig. 9. Imagen de SEM de la muestra experimental con acero AISI 1005 con los precipitados de carburo de hierro en la matriz ferrítica. Grupo de Tecnología Mecánica y Arqueometalurgia de la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Complutense de Madrid



menor (Fig. 9). Este tratamiento consistió básicamente en mantener al acero AISI 1005 a 760 °C durante 30 minutos y someterlo a un posterior enfriado a una velocidad de 0,5 °C por minuto, para recrear una situación estándar de incendio.

6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Para el presente trabajo se ha mostrado una selección de muestras sometidas a dos ciclos térmicos finales distintos: piezas sometidas a rito funerario de cremación junto al cadáver en la pira, como parte de la liturgia religiosa, y otras sometidas a incendio. Con la observación de sus microestructuras, se pretende hacer una comparativa diferenciadora y verificar, no sólo las temperaturas alcanzadas, si no que la hipótesis principal de la investigación se corrobora: las piras se apagaban ritualmente con líquidos, pudiendo ser vino, agua, cerveza e incluso leche, como parte de la ceremonia religiosa.

En las muestras arqueológicas sometidas al rito de la cremación se puede observar que para que aparezcan este tipo de estructuras, aparte de la necesidad de ser apagada la pira de forma rápida con el empleo de líquidos, eran necesarias altas temperaturas en el proceso. Para conocer estos gradientes térmicos, antes de emplearse los aceros como vector de información para conocerlas, en la literatura especializada se estudiaron otro tipo de materiales. Por ejemplo, el color y la textura de los pocos restos óseos que podían quedar, que las situaba por encima de los 600 °C⁴⁴. Otros se centraron en la combustión de la madera, en los cuales se afirma que se podían alcanzar los 850 °C y hasta 950 °C, máximas registradas en maderas como la del *Quercus Ilex*⁴⁵.

44 DEAMOS, María Belén y CHAPA BRUNET, Teresa, *La Edad del Hierro*, Madrid, Síntesis, 2000.

45 ALCALÁ-ZAMORA, Laura, *La necrópolis ibérica de Pozo Moro*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2004.

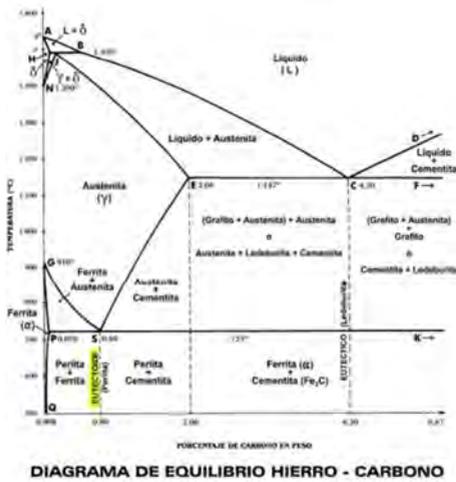


Fig. 10. *Diagrama de fases Hierro – Carbono.* Grupo de Tecnología Mecánica y Arqueometalurgia de la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Complutense de Madrid

Por otro lado, trabajos de arqueología experimental las sitúan por encima de los 1000 °C⁴⁶. Los escasos estudios de aceros incinerados en estos ritos puede deberse a que estos materiales no muestran cambios a nivel macroscópico, pero investigaciones llevadas a cabo sobre varias muestras de distintos yacimientos de la Edad del Hierro en la Península Ibérica, demuestran que a nivel microestructural sí se producen cambios fisicoquímicos evidentes, que arrojan datos sobre las temperaturas alcanzadas. Éstas se situarían, como mínimo, entre los 950 °C y los 1000 °C, sino por encima⁴⁷. Hay que destacar que los elementos metálicos son los más conductores del calor y por ello el auténtico testigo de la temperatura de la pira funeraria.

De la revisión de la literatura realizada sobre los ritos funerarios de cremación y su importante función ideológica, simbólica y litúrgica, junto con los resultados obtenidos de las muestras estudiadas en el trabajo, se pueden obtener conclusiones. Se puede afirmar que la aparición de estas microestructuras, que se definen como carburos de hierro en forma de aguja con estructura Widmanstätten, precipitados en la matriz de granos ferríticos, son una prueba de que se emplearon líquidos en el apagado ritual de la pira.

Por medio del análisis, interpretación de las microestructuras y reproducción experimental de éstas, se ha comprobado que las temperaturas alcanzadas por las muestras de acero deben ser elevadas para obtener las morfologías de aguja. Estas se situarían en torno a los 950 °C, pudiéndose

46 MONTERO RUIZ, Ignacio y ROVIRA LLORENS, Salvador, "Estudio sobre metales arqueológicos quemados", en ROLDÁN, Clodoaldo (ed), *IV Congreso Nacional de Arqueometría*, Valencia, Universitat de València - Institut de Ciència dels Materials, 2002, s. p.

47 CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier, *Arqueometría: hierro y fuego...*, p. 135.

alcanzar y superar los 1000 °C. Se observa en el diagrama de fases Fe-C (Fig. 10), como el posterior enfriamiento con un gradiente térmico muy elevado, sólo se podría conseguir con el apagado inmediato de la pira con líquidos. Estas elevadas temperaturas provocan que el carbono presente se diluya completamente en la matriz ferrítica. El posterior subenfriamiento fuerte y la microestructura resultante es comparable con los aceros en bruto de colada y posterior templado⁴⁸.

Pieza/Muestra	Yacimiento/Procedencia	Contexto arqueológico	Cultura	Cronología
POMO (Fig. 2)	La Hoya (Laguardia, Álava) (Museo Armería Vitoria-Gasteiz)	Necrópolis	Celtibérica	S IV a. C.
HEBILLA (Fig. 1)	Villanueva de Teba (Burgos)	Necrópolis	Celtibérica	SS III - I a. C.
PINZA (Fig. 4)	Numancia (Soria)	Manzana XXIII	Romana	SS I a. C. - I d. C.
CLAVO C-022 (Fig. 3)	Villa del Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo)	Villa. Área I	Medieval	S VII d. C.

Tabla 1. Inventario de las muestras arqueológicas

FASE	DESCRIPCIÓN
I. Preparación	<p>Preparación de las muestras arqueológicas para su observación en Microscopía Electrónica de Barrido (SEM)</p> <p>I.1. Embutido de la muestra en resina epoxi del tipo cronolita 1112</p> <p>I.2. Tras el endurecimiento de la muestra, se procede al desbastado mediante papeles con abrasivos hidrófugos marca Buhler</p> <p>I.3. Pulido mediante máquina Remet Tipo LS2, con paño empapado en agua y alúmina α de 0,3 micrómetros con el objetivo de dejar una superficie especular, sin rayas que distorsionen su posterior observación</p> <p>I.4. Ataque de la superficie con NITAL al 4% (4 ml de HNO₃ diluido en 96 ml de etanol) para revelar las microestructuras presentes que se observarán en el SEM</p> <p>I.5. Recubrimiento final con un <i>sputtering</i> de oro para que la superficie de la muestra sea conductora a los electrones acelerados del SEM y que harán observables las microestructuras de las muestras.</p>

48 VANDER VOORT, George, Metallography and Microstructures. Metallography and Microstructures of Low-Carbon and Coated Steels, Asm Metals Handbook. Asm International, 2004.

FASE	DESCRIPCIÓN	
II. Observación e interpretación	Observación e interpretación mediante SEM, de la formación de las microestructuras. Basado en el Diagrama de Fases Fe-C. Análisis elemental mediante Microsonda Electrónica (EPMA)	
III. Reproducción experimental de microestructuras	Reproducción experimental de las microestructuras en aceros actuales de las mismas características que los arqueológicos (AISI 1005), sometidos a los mismos ciclos térmicos interpretados que sufrieron estos, sobre todo en el ciclo térmico final que correspondería al proceso de incineración y apagado de la pira y el relativo a los niveles de incendio	
IV. Envejecimiento artificial	Envejecimiento artificial de las muestras experimentales con tratamientos térmicos a bajas temperaturas que originan la aparición acelerada de las microestructuras observadas en las muestras arqueológicas	
V. Comparativa e interpretación	Comparativa e interpretación final de las microestructuras detectadas en las piezas arqueológicas y las reproducidas de manera experimental	

Tabla 2. Protocolo de preparación de las muestras aplicado a las piezas arqueológicas y experimentales

Para comparar los resultados y demostrar que estas microestructuras corresponden a ciclos térmicos finales de temperaturas elevadas y apagados rápidos, se estudiaron otras muestras que fueron sometidas a otro tipo de calentamiento. Éste se produjo con una temperatura menos elevada y apagado al aire: es el caso de los incendios. Estos niveles son fáciles de detectar por los arqueólogos en los yacimientos por las huellas que dejan en materiales y estructuras. En este caso la muestra de la Villa del Saucedo y la ciudad de Numancia son ejemplos evidentes y claros de este tipo de microestructuras, diferentes a las de incineración, con características formas globulares. Las temperaturas que se han manejado son las cercanas a la línea eutéctica destacada en la Fig. 10: entre los 600 °C y 700 °C. En todos los casos, a diferencia de las morfologías aciculares -forma de aguja o alfiler- presentan formas

que tienden a la esfericidad proveniente de la globulización más o menos completa de la perlita⁴⁹.

El objetivo general del presente trabajo era investigar a través de dos muestras de acero presentes en sendas necrópolis de cremación de época celtibérica, una de las fases más trascendentales del rito: el apagado de la pira. Las microestructuras observadas y analizadas en SEM y EPMA se pueden interpretar como provenientes de un calentamiento a temperaturas elevadas y un enfriamiento fuerte. Éste sólo se podría dar con el apagado brusco de la pira. Para corroborar esta hipótesis se han reproducido experimentalmente las condiciones térmicas que se dieron en aceros modernos similares a los arqueológicos. Después del tratamiento en horno, el posterior enfriamiento fuerte y envejecimiento artificial, se han obtenido este tipo de microestructuras. Se pueden caracterizar como precipitados en forma de aguja o alfiler en la matriz de los granos ferríticos y distribuidos de forma regular -estructura Widmanstätten-. Estos granos tienen la características de estar unidos de a tres formando ángulos de 120° aproximadamente.

Paralelamente a la reproducción experimental se estudiaron objetos de acero provenientes de niveles de incendio. Los incendios presentan otra casuística térmica: temperaturas menos elevadas y enfriados lentos. Efectivamente las microestructuras resultantes son en forma de "globo" (globulización de la cementita). En este caso también se reprodujeron experimentalmente con éxito en el laboratorio de metalografía.

En este caso las dos piezas de acero provenientes de las necrópolis de La Hoya (Álava) y Villanueva de Teba (Burgos) muestran que estuvieron presentes como parte del ajuar en la pira funeraria, que se alcanzaron temperaturas muy elevadas (950°-1000°) y que se apagaron con algún tipo de líquido. La metodología llevada a cabo con la toma de muestras arqueológicas, la preparación de las probetas, la aplicación de técnicas experimentales, la observación, interpretación y reproducción experimental, es fácilmente reproducible y aplicable a otro tipo de muestras. Este método no sólo se podría aplicar a muestras de acero que hayan sufrido procesos térmicos finales, sino a otros objetos de acero, de otros metales y otro tipo de materiales.

BIBLIOGRAFÍA

AGUADO, María; CASTELO RUANO, Raquel; TORRECILLA, Ana; ARRIBAS, Raul; JIMENEZ, Ofelia; SIERRA, Cristina y TALENS, Carmen, "El yacimiento arqueológico de El Saucedo (Talavera La Nueva, Toledo): balance y perspectivas", *CuPAUAM*, 25/2 (1999) pp. 193-250; disponible: <http://hdl.handle.net/10486/428>

49 CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier, *Arqueometría: hierro y fuego...*

- ALCALÁ-ZAMORA, Laura, *La necrópolis ibérica de Pozo Moro*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2004.
- ALIAGA ALMELA, Raquel, "El mundo funerario calcolítico de la Región de Madrid", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 34 (2008), pp. 23-39; disponible: <https://doi.org/10.15366/cupauam2008.34.002>
- ARBELOA BORBÓN, Paula, "Discurso, Espacio y Poder", *ARYS* 20 (2022), pp. 404-408; disponible: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/ARYS/issue/view/683/148>
- ARCE MARTÍNEZ, Javier, *Memoria de los antepasados: puesta en escena y desarrollo del elogio fúnebre romano*, Madrid, Electa España, 2000.
- ARMENDARIZ MARTIJA, Javier y IRIGARAY SOTO, Susana, *La arquitectura de la muerte. El hipogeo de Longar (Viana, Navarra), un sepulcro colectivo del 2500 a. C.*, Centro de Estudios Tierra Estella, Navarra, Guía de Exposición, 1994.
- AUBET SEMMLER, María Eugenia, "Los enterramientos bajo túmulo de Setefilla (Sevilla)", *Huelva Arqueológica*, 6 (1983), pp. 49-70.
- BLÁNQUEZ MARTÍNEZ, José María, "La religión de los pueblos de la Hispania prerromana" *Zephyrus*, 43 (1990), pp. 223-233; disponible: <https://revistas.usal.es/index.php/0514-7336/article/view/1987/2043>
- BLÁNQUEZ PÉREZ, Juan, *El paisaje funerario ibérico*, Ediciones Universidad Castilla la Mancha, 2001.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, Juan, "El vino en los rituales funerarios ibéricos", *Serie Varia*, 10 (2009), pp. 217-244.
- BLASCO, Concepción; DELIBES, Germán; BAENA, Javier; LIESAU, Corina y RÍOS, Patricia, "El poblado calcolítico de Camino de las Yeseras (San Fernando de Henares, Madrid): un escenario favorable para el estudio de la incidencia campaniforme en el interior peninsular", *Trabajos de Prehistoria*, 64(1) (2007), pp. 151-163; disponible: <https://tp.revistas.csic.es/index.php/tp/article/view/99>
- BLÁZQUEZ, José María y GARCÍA-GELABERT, María Paz, "El culto a las aguas en la Hispania prerromana", en PEREX AGORRETA, María José (ed.), *Termalismo antiguo: actas, I Congreso Peninsular*. La Rioja 1996, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 105-115; disponible: <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-culto-a-las-aguas-en-la-hispania-prerromana-0/>
- BRÍGIDO GABIOLA, Baldomero y CRIADO PORTAL, Antonio José, "La cadena medieval de la iglesia de Santa María de Laredo (Cantabria)", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 67-88; disponible: <https://santanderestudiospatrimonio.unican.es/index.php/sanespat/article/view/124>
- BURILLO MOZOTA, Francisco, "Vino y ritual en la Celtiberia", en *Ritos y mitos*, Centro de Estudios Celtibéricos de Segeda, Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 573-594.
- CERDEÑO SERRANO, María Luisa y GARCÍA HUERTA, Rosario, "Las necrópolis celtibéricas: nuevas perspectivas", en GARCÍA HUERTA, Rosario y MORALES HERVÁS, Javier, *Arqueología funeraria: las necrópolis de incineración*, Cuenca, Ediciones Universidad Castilla la Mancha, 2001, pp. 141-190.
- CERDEÑO SERRANO, María Luisa; RODRÍGUEZ CADEROT, Gracia y FOLGUEIRA, Marta, "El paisaje funerario de la cultura celtibérica", *Studia E. Cuadrado*,

- AnMurcia*, 16-17 (2002), pp. 177-185; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/815172.pdf>
- CHAMÓN, Jorge; DIETZ, Christian; GARCÍA, Laura; ARÉVALO, Raquel; BRAVO, Esther; CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier; MARTÍNEZ, Juan Antonio y CRIADO, Antonio José, "An Archaeological Analogue for a Composite Material of Carbon Steel, Copper and Magnetite", *Praktische Metallographie*, 46 (2009), pp. 1-17; disponible: <https://doi.org/10.3139/147.110017>
- CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier; CRIADO PORTAL, Antonio José; GARCÍA SÁNCHEZ, Laura; SAN NICOLÁS PEDRAZ, María Pilar y CRIADO MARTÍN, Alejandro, "Los carburos de hierro como testigos de los ritos de cremación entre los pueblos prerromanos de la Península Ibérica: algunos ejemplos", *SPAL*, 18 (2009), pp. 105-130; disponible: <https://doi.org/10.12795/spal.2009.i18.07>
- CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier, *Arqueometría: hierro y fuego. Técnicas arqueométricas aplicadas al estudio de los hierros y aceros protohistóricos y romanos de la Península Ibérica sometidos a incineración o incendio*, Tesis Doctoral, UNED, Departamento de Prehistoria y Arqueología, 2012; disponible: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:GeoHis-Ajcriado>
- CRIADO PORTAL, Antonio José; GARCÍA SÁNCHEZ, Laura; PENCO VALENZUELA, Fernando; CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier; MARTÍNEZ GARCÍA, Juan Antonio; CHAMÓN FERNÁNDEZ, Jorge y DIETZ, Christian, "Archaeometrical comparative study of paint samples with Egyptian Blue, from Nefertari's tomb (XIII Century BC) and Balneum (Roman baths, First Century BC and AD)", *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 50/3 (2011), pp. 161-168; disponible: <http://boletines.secv.es/upload/20110701114846.201150161.pdf>
- DEAMOS, María Belén y CHAPA BRUNET, Teresa, *La Edad del Hierro*, Madrid, Síntesis, 2000.
- FERNÁNDEZ CASTRO, María Cruz, *La Prehistoria de la Península Ibérica*, Barcelona, Crítica-Grijalbo Mondadori, 1997.
- FILLOY NIEVA, Idoia, "Los puñales con empuñadura globular de frontón en la necrópolis de la II Edad del Hierro de La Hoya (Laguardia, Álava)", *Gladius*, XXII (2002), pp. 57-72; disponible: <https://gladius.revistas.csic.es/index.php/gladius/article/view/56/57>
- GARCÍA CARDIEL, Jorge, "Pozo Moro. La construcción de una identidad en el mundo ibérico", *Arqueoweb*, 10 (2008), pp. 1-42; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2753223>
- GARCÍA RAYA, Joaquín, "Aportaciones coloniales a las creencias funerarias ibéricas", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II*, 12 (1999), pp. 291-307; disponible: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie2-4CB6479E-6A07-3268-23E5-5A00E035B41E&dsID=Documento.pdf>
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Juan de Dios, "Ánforas vinarias en la necrópolis de incineración de Aguilas: el uso del vino en los rituales funerarios romanos", *Revista Murciana de Antropología*, 12 (2005), pp. 101-118; disponible: <https://revistas.um.es/rmu/article/view/68011/65481>
- HERNÁNDEZ GUERRA, Liborio, "Los contrastes en las necrópolis celtibéricas del área indoeuropea de Hispania: las voces de dominación y sumisión", *Hispania*

- Antiqua*, XL (2016), pp. 29-49; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5843318>
- JIMÉNEZ, José Manuel; BRAVO, Esther; CRIADO-MARTÍN, Antonio Javier; ARÉVALO, Raquel; DIETZ, Christian; MARTÍNEZ, Juan Antonio y CRIADO, Antonio José, "A new method for dating ancient steel samples using Vickers microhardness", *Materials Characterization*, 52/2 (2004), pp. 145-151; disponible: https://www.academia.edu/319512/A_new_method_for_datation_of_ancient_steel_samples_using_Vickers_microhardness
- JIMENO MARTÍNEZ, Alfredo, "Las ciudades celtibéricas de la Meseta Oriental", *Complutum*, 22/2 (2011), pp. 223-276; disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/37732/36513>
- LÓPEZ CACHERO, Francisco Javier, "Necrópolis de incineración y arquitectura funeraria en el noreste de la Península Ibérica durante el Bronce Final y la Primera Edad del Hierro", *Complutum*, 19 (2008), pp. 139-171; disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/CMPL0808110139A/29291>
- LLANOS ORTIZ DE LANDALUZE, Armando, "Desarrollo del poblamiento protohistórico de La Rioja alavesa en base a la excavación del poblado de La Hoya (Laguardia-Álava)", *Zainak Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 1 (1982), pp. 30-308.
- LOMBA MAURANDI, Joaquín; LÓPEZ MARTÍNEZ, Mariano; RAMOS MARTÍNEZ, Francisco y AVILÉS FERNÁNDEZ, Azucena, "El enterramiento múltiple, calcólico, de Camino del Molino (Caravaca, Murcia). Metodología y primeros resultados de un yacimiento excepcional", *Trabajos de Prehistoria*, 66(2) (2009), pp. 143-160; disponible: https://www.um.es/c/document_library/get_file?uuid=351fe11b-691d-47c3-97e7-3536a6f87e78&groupId=811123
- LORRIO ALVARADO, Alberto José, *Los celtíberos*, Biblioteca Archaeologica Hispana 25, Real Academia de la Historia, Universidad Complutense, 2005.
- MONTERO RUIZ, Ignacio y ROVIRA LLORENS, Salvador, Estudio sobre metales arqueológicos quemados, en ROLDÁN, Clodoaldo (ed), *IV Congreso Nacional de Arqueometría*. Valencia, Universitat de València - Institut de Ciència dels Materials, 2002, s. p.; disponible: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/8263/1/Metales%20quemados.pdf>
- MORÁN, Marta; GONZÁLEZ, Joan y PRADA, Alfons, "Una sepultura en cista de la Vall de Miarnau (Llardecans, Lérida)", *Bolskan* 19 (2002), pp. 37-51; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1409743.pdf>
- PELLICER, Manuel, "La necrópolis Laurita (Almuñecar, Granada) en el contexto de la colonización fenicia", *Cuadernos de Arqueología Mediterránea*, 15 (2007), pp. 1-192; disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/GERI/article/view/36362/35231>
- PRADOS TORREIRA, Lourdes, "El ritual funerario durante la II E. del Hierro en la Península Ibérica. Algunas reflexiones sobre los grupos marginados por la investigación", *CuPAUAM*, 37-38 (2011), pp. 317-331; disponible: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/12450/60389_18.pdf?sequence=1
- QUESADA-SANZ, Fernando, *Vino y guerreros: banquete, valores aristocráticos y alcohol en Iberia*, Jerez de la Frontera, Consejo Regulador Denominaciones de Origen Jerez, 1995.

- RUEDA GALÁN, Carmen y BELLÓN RUIZ, Juan Pedro, "Culto y rito en cuevas: modelos territoriales de vivencia y experimentación de lo sagrado, más allá de la materialidad (ss. V-II A.N.E.). ARYS, 14 (2016), pp. 43-80; disponible: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/ARYS/article/view/3986/2782>
- RUIZ VÉLEZ, Ignacio; ELORZA GUINEA, Juan Carlos y ABÁSULO ÁLVAREZ, José Antonio, "La necrópolis protohistórica de Villanueva de Teba (Burgos)", *Sautuola: Revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología Sautuola* (1999), pp. 297-305.
- RUIZ VÉLEZ, Ignacio, "La panoplia guerrera de la necrópolis de Villanueva de Teba", *Gladius*, XXV (2005), pp. 5-82; disponible: <https://gladius.revistas.csic.es/index.php/gladius/article/view/24/25>
- SALINAS DE FRÍAS, Manuel, *Los pueblos prerromanos de la Península Ibérica*, Madrid, Akal, 2006.
- SAN NICOLÁS PEDRAZ, María Pilar y RUIZ BREMÓN, Mónica, *Arqueología y Antropología Ibéricas*, Madrid, UNED Ediciones, 2001.
- SARABIA HERRERO, Francisco Javier, "Aproximación teórica y metalográfica a la reducción de hierro en la Prehistoria partiendo del trabajo experimental", *Trabajos De Prehistoria*, 51/1 (1994), pp. 95-109; disponible: <https://doi.org/10.3989/tp.1994.v51.i1.466>
- TAYLOR, Jean, "The structure of singularities in soap-bubble-like and soap-film-like minimal surfaces", *Annals of Mathematics*, 103 (1976), pp. 489-539; disponible: <https://www.jstor.org/stable/1970949>
- TOYNBEE, Jocelyn M. C., *Morte e sepoltura nel mondo romano*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993.
- TRANCHO, Gonzalo, "Análisis antropológico de las necrópolis de cremación", *Revista Española de Antropología Física*, 31 (2010), pp. 205-232.
- VANDER VOORT, George, *Metallography and Microstructures. Metallography and Microstructures of Low-Carbon and Coated Steels*, Asm Metals Handbook. Asm International, 2004; disponible: <https://doi.org/10.31399/asm.hb.v09.9781627081771>
- VAQUERIZO GIL, Desiderio, "Vita brevis, Spes fragilis...Escatología y singularidades rituales en el mundo funerario de la Bética", en FERRER ALBELDA, Eduardo, LOZANO GÓMEZ, Fernando y MAZUELOS PÉREZ, José (coordinadores), *Salvación, Infierno, Olvido. Escatología en el mundo antiguo. SPAL Monografías*, XIV (2009), pp. 187-227; disponible: https://www.academia.edu/3772275/Vita_brevis_spes_fragilis_Muerte_y_ultratumba_en_el_mundo_romano
- XELLA, Paolo, *Arqueología del Infierno*, Sabadell, AUSA, 1991.

Caracterización de técnicas de construcción en tierra para la arquitectura tradicional en los sistemas de información sobre patrimonio cultural

Characterisation of earth construction techniques for traditional architecture in cultural heritage information systems

Blanca del ESPINO HIDALGO¹; Gema CARRERA DÍAZ²; Aniceto DELGADO MÉNDEZ³ Y Jorge MOYA-MUÑOZ⁴

Universidad de Sevilla [¹ y ⁴]

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Avda. de la Reina Mercedes, 2, 41012 - Sevilla

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) [² y ³]

Camino de los Descubrimientos, s/n, 41092 - Sevilla

bdelespino@us.es (autora correspondiente) / gema.carrera@juntadeandalucia.es / aniceto.

delgado@juntadeandalucia.es / jmmunoz@us.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1442-7385> [¹] / <https://orcid.org/0000-0003-0325-5378> [²] / <https://orcid.org/0000-0002-5607-5605> [³] / <https://orcid.org/0000-0003-2427-1334> [⁴]. Fecha de envío: 13/9/2023. Aceptado: 18/10/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 151-184.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.04>

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



Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación *Estudio, intervención y recuperación de la construcción con tierra en la Baja Andalucía (crudUS)* de la convocatoria de Proyectos I+D+i FEDER Andalucía 2014-2020 en la Universidad de Sevilla, con referencia US-1381493.

Resumen: La arquitectura en tierra es una tipología patrimonial de creciente valoración y estudio en la Península Ibérica, si bien se trata aún de un conjunto vulnerable en cuanto a reconocimiento social y conservación. Este trabajo expone la necesidad de sistematizar el conocimiento sobre la caracterización constructiva de estos bienes y su traslación tanto a la sociedad como al público especializado mediante su inclusión en sistemas de información sobre patrimonio cultural. Concretamente, se centra en el ámbito andaluz, particularizando sobre la arquitectura en tierra de la Baja Andalucía, incorporando propuestas para una mejor caracterización y documentación de cara a su salvaguarda.

Palabras clave: Arquitectura en tierra; Baja Andalucía; sistemas de información; documentación del patrimonio; construcción en tierra.

Abstract: Earthen architecture is a heritage typology of growing value and study in the Iberian Peninsula, although it is still a vulnerable group in terms of social recognition and conservation. This work exposes the need to systematise the knowledge on the constructive characterisation of these assets and their translation to society and the specialised public through their inclusion in information systems on cultural heritage. Specifically, it focuses on the Andalusian area, with particular emphasis on the earthen architecture of Lower Andalusia, incorporating proposals for better characterisation and documentation regarding its safeguarding.

Keywords: Earthen architecture; Lower Andalusia; information systems; heritage documentation; earthen construction.

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo aborda la necesidad de incluir una sistematización de la caracterización constructiva en los sistemas de información sobre patrimonio cultural. Concretamente, se centra en el estudio sobre las arquitecturas en tierra, particularmente vulnerables por lo limitado de su valoración por parte de la ciudadanía y, no desvinculado de esto, por la escasez de referencias para su identificación, lo que no favorece su estudio y conservación ni en los escasos ejemplos de arquitecturas monumentales construidas con estas técnicas ni, menos aún, en el patrimonio vernáculo de caracterización etnológica.

El caso de estudio escogido es el de la arquitectura en tierra en la Baja Andalucía, un territorio con un corpus de investigaciones particularmente débil en esta cuestión y cuyo patrimonio de arquitectura en tierra corre serenos riesgos de desaparición. Para abordar su análisis, se ha escogido como referencia la información existente en el Sistema de Gestión e Información de los Bienes Culturales de Andalucía -más conocido como MOSAICO-, y su salida web de información abierta a la ciudadanía a través de la Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía. La investigación desarrolla la biografía y las claves de la génesis y el desarrollo tanto de la documentación de la arquitectura tradicional, y concretamente la basada en sistemas constructivos en tierra, como de las plataformas que han permitido la sistematización de esta información, concretamente, en Andalucía. Finalmente, se realizan propuestas para una mejor caracterización de estas arquitecturas que permita su identificación para, en última instancia, favorecer la salvaguarda de un conjunto patrimonial vulnerable.

A continuación, se expone el contexto metodológico y técnico-científico en el que se produce la investigación para, a continuación, exponer las bases que justifican la necesidad de profundizar en la caracterización constructiva de ciertos bienes patrimoniales a través de los sistemas de información que los identifican.

1. 1. Un contexto para el estudio, intervención y recuperación de la construcción con tierra en Andalucía

A pesar de su presencia diacrónica y global como técnica constructiva de bienes patrimoniales de gran relevancia¹, los estudios sobre arquitectura en tierra son, por lo general, recientes y escasos, en parte debido a la escasa va-

1 JAQUIN, Paul; AUGARDE, Charles y GERRARD, Christopher, "Chronological description of the spatial development of rammed earth techniques", *International Journal of Architectural Heritage*, 2/4 (2008), p. 378.

loración social de esta técnica constructiva² que, en el imaginario colectivo, particularmente del mundo occidental, se asocia a estructuras habitacionales pobres, lo que se hace extensivo, en muchos casos, a otras técnicas propias de la arquitectura tradicional o vernácula³. No obstante, desde los ámbitos técnico y académicos, el interés ha sido creciente⁴ y se ha apoyado en equipos e iniciativas en el panorama internacional que, desde las últimas décadas del pasado siglo, han venido defendiendo y haciendo hincapié tanto en su valor como en su vulnerabilidad, además de sentar las bases metodológicas para su estudio desde la ciencia de los materiales y de la construcción. En este sentido, debe destacarse, probablemente en primer lugar, la labor del instituto de investigación *CRAterre -Centre international de la construction en terre*⁵, surgido en Francia en 1979 y actualmente asociado a la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Grenoble, con una proyección global que se mantiene hasta la actualidad, con líneas de acción centradas en el uso de los recursos locales, la mejora de las condiciones habitacionales y la valoración y promoción de la diversidad cultural, todas ellas asociadas a la arquitectura en tierra. Poco después, también en el país francés, se crea la asociación *Réseau Terre*⁶ para la investigación transdisciplinar sobre la construcción en tierra.

Desde la esfera institucional, UNESCO ha desarrollado, en colaboración con el Getty Institute of Conservation, el *World Heritage Earthen Architecture Programme (WHEAP)*⁷, un programa aprobado en 2007 y centrado en la conservación y la gestión de los sitios de arquitectura en tierra en todo el mundo. Integra los estudios de caso, la identificación de buenas prácticas, la mejora en la comprensión de los problemas de estas construcciones, el desarrollo de políticas que favorezcan su conservación, la definición de guías prácticas y la organización de actividades de formación y sensibilización, además de la creación de una red global para el intercambio de información y experiencias.

2 MOYA-MUÑOZ, Jorge, "Interacciones culturales para la puesta en valor de la arquitectura tradicional construida en tierra", *Revista PH*, 96 (2019), p. 27.

3 CARRERA DÍAZ, Gema; DEL ESPINO HIDALGO, Blanca y DELGADO MÉNDEZ, Aniceto, "Vernacular architecture and traditional trades. Social innovation and cultural heritage in rural Andalusia", en *Vernacular Heritage: Culture, People and Sustainability* (2022), p. 795.

4 CARLOS, Gilberto; RIBEIRO, Telma; ACHENZA, Maddalena; FERREIRA DE OLIVEIRA, Cristina C. y VARUM, Humberto, "Literature review on earthen vernacular heritage: contributions to a referential framework", *Built Heritage*, 6/15 (2022), p. 10.

5 Puede seguirse la actividad de CRAterre en <http://craterre.org/>.

6 Puede seguirse la actividad de Réseau Terre en <https://reseau terre.hypotheses.org/>.

7 Más información en <https://whc.unesco.org/en/earthen-architecture>.

En España, puede mencionarse como un hito el acometimiento por parte del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), dentro del proyecto COREMANS para el establecimiento de criterios de intervención en diferentes soportes materiales de bienes patrimoniales, del volumen titulado *Criterios de intervención en la arquitectura de tierra*⁸, publicado en 2017 y coordinado desde el Centro de Investigación en Arquitectura, Patrimonio y Gestión para el Desarrollo Sostenible de la Universidad Politécnica de Valencia.

En el caso andaluz, las experiencias más notables en el ámbito académico han surgido de la mano del estudio de bienes patrimoniales arqueológicos, como es el caso de las fábricas históricas de tapial, desde el Departamento de Construcciones Arquitectónicas I de la Universidad de Sevilla. No obstante, desde la sociedad civil, merece ser reconocida la labor de la asociación *Taph Taph*⁹, una entidad sin ánimo de lucro dedicada, desde el año 2015, a la práctica y la teoría de las técnicas constructivas tradicionales, con una amplia experiencia en el estudio y puesta en práctica de la arquitectura en tierra.

En este sentido, la presente investigación nace en el contexto de los estudios llevados a cabo dentro del proyecto *CrudUS: Estudio, intervención y recuperación de la construcción con tierra en la Baja Andalucía*¹⁰, que ha abordado la definición arqueológica de las técnicas constructivas basadas en el empleo de la tierra cruda en época antigua en el valle del Guadalquivir y su proyección posterior en la arquitectura histórica. Su desarrollo se ha articulado mediante tres principales ámbitos de actuación: el primero es el conocimiento y sistematización de las técnicas constructivas que emplean la tierra cruda en la Baja Andalucía, principalmente durante la Protohistoria y la Antigüedad, desde la caracterización de las materias primas hasta el estudio de los aspectos sociales; el segundo ha sido el análisis de los procedimientos de intervención y conservación más adecuados de las estructuras, tanto durante su excavación como en su puesta en valor, mediante el establecimiento de protocolos de diagnóstico y buenas prácticas, que se sustentan no solo en el examen de los procesos de degradación, sino también en la reproducción experimental de estas construcciones y el examen de su materialidad; mientras

8 MILETO, Camilla y VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando (coords.), *Proyecto COREMANS - Criterios de intervención en la arquitectura de tierra*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017.

9 Puede seguirse la actividad de Taph Taph en <https://taphtaph.org/>.

10 El proyecto de la Universidad de Sevilla, cuyos Investigadores Principales son Francisco José García Fernández y Oliva Rodríguez Gutiérrez, ha transcurrido entre enero de 2022 y mayo de 2023 y ha sido financiado a través del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) y la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía, dentro del Programa Operativo FEDER 2014-2020 (código US-1381493).

que el tercero ha tratado la evidencia de las cualidades de esta arquitectura como forma de construcción ecoeficiente y sostenible, en función de los recursos y las condiciones ambientales de la región, de acuerdo con los principios actuales de la bioconstrucción¹¹.

Concretamente, el diseño de la investigación incluía la elaboración de un estudio comparado de técnicas constructivas basadas en el uso de tierra cruda en el valle del Guadalquivir, particularizado en la arquitectura tradicional y sus usos actuales, que da pie al desarrollo de este trabajo. El planteamiento inicial era el de realizar una revisión bibliográfica acompañada de estudios de casos de arquitectura vernácula de tierra cruda en diferentes áreas de la Baja Andalucía, que permitiría distinguir grupos específicos en función de las características geográficas, geoclimáticas y funcionales para, a continuación, identificar factores comunes y tipos de construcciones. Sin embargo, una vez constatados el tamaño y la variedad de la muestra, esta línea fue reorientada hacia la revisión y mejora de los instrumentos de gestión de la información. Finalmente, se decidió optar por el análisis sobre la estructura y contenidos de la *Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía*¹² junto con el sistema de información que le da soporte, MOSAICO¹³, por ser considerada como la principal fuente de información sobre patrimonio cultural protegido y no protegido en Andalucía.

1. 2. *La importancia de la caracterización constructiva en los sistemas de información sobre bienes patrimoniales*

La documentación del patrimonio cultural es una tarea de carácter interdisciplinar que, en la actualidad, cuenta con un amplio reconocimiento y buen cuerpo metodológico¹⁴, adaptado, además, a las distintas necesidades y categorías patrimoniales¹⁵. La aparición de los sistemas de información y su extensión a muy diversos ámbitos de aplicación durante la última década

11 GARCÍA FERNÁNDEZ, Francisco José y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Oliva, "Proyecto CrudUS: estudio, intervención y recuperación de la construcción con tierra en la Baja Andalucía", *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos*, en prensa.

12 Puede consultarse en <https://guiadigital.iaph.es/inicio>.

13 Puede consultarse en <https://ws096.juntadeandalucia.es/mosaico/faces/jsp/portadaMosaico.jsp>.

14 HASSANI, Fereshteh, "Documentation of cultural heritage; techniques, potentials, and constraints", *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, 40 (2015), p. 207.

15 BOLD, John y THORNES, Robin, *Documenting the cultural heritage*, Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

del pasado siglo XX¹⁶ tuvo una especial relevancia en la digitalización de la toma y sistematización de datos sobre patrimonio cultural que, más tarde, se complejizaron y mejoraron su comprensión gracias a la integración de la componente espacial mediante, en un primer momento, los sistemas de información geográfica¹⁷.

Más recientemente, el uso de los sistemas de información aplicado al patrimonio cultural se ha complejizado y extendido a aspectos que sobrepasan su mera identificación, caracterización y posterior gestión, incluyendo la documentación de los procesos de conservación. Este desarrollo ha sido paralelo al de la aparición y la integración de una nueva generación de herramientas para la combinación de la información textual y espacial, destacando, por su capacidad de reflejar ontologías complejas¹⁸ y permitir el modelado tridimensional de los bienes, los llamados BIM, atendiendo a las siglas en lengua inglesa de *Building Information Systems* (sistemas de información sobre la edificación) y, particularizados en lo que respecta al patrimonio cultural, los HIM o HBIM (*Heritage Building Information Systems*)¹⁹, cuyo uso no solamente se limita a la intervención material sino, incluso, a su protección²⁰. Más allá, la aparición de las tecnologías como la Realidad Aumentada están siendo integradas no solamente en la identificación y procesado de información tanto textual como numérica y gráfica sino, más frecuentemente, en la difusión y sensibilización de los bienes patrimoniales como parte fundamental del proceso de su salvaguarda, lo que se ha extendido tanto al patrimonio material²¹ como al inmaterial²².

No obstante, este trabajo se centra en cómo las fuentes de información disponibles para la ciudadanía, mediante la informatización de las bases de

16 SENN, James; URBINA MEDAL, Edmundo Gerardo y PALMAS VELASCO, Oscar Alfredo, *Análisis y diseño de sistemas de información*, Madrid, McGraw-Hill, 1992.

17 BOSQUE SENDRA, Joaquín, *Sistemas de información geográfica*, Madrid, Rialp, 1992, p. 201.

18 ACIERNO, Marta; CURSI, Stefano; SIMEONE, Davide y FIORANI, Donatella, "Architectural heritage knowledge modelling: An ontology-based framework for conservation process", *Journal of Cultural Heritage*, 24 (2017), p. 126.

19 POCOBELLI, Danae Phaedra; BOEHM, Jan; BRYAN, Paul, STILL, James y GRAU-BOVÉ, Josep, "BIM for heritage science: a review", *Heritage Science*, 6/1 (2018), p. 2.

20 CASTELLANO ROMÁN, Manuel, "Hacia el Modelado de Información Patrimonial. Generación de modelos de información del patrimonio inmueble en el momento de su protección jurídica", *Virtual Archaeology Review*, 4/9 (2013), p. 8.

21 BOBOC, Răzvan Gabriel; BĂUTU, Elena; GÎRBACIA, Florin; POPOVICI, Norina y POPOVICI, Dorin-Mircea, "Augmented Reality in Cultural Heritage: An Overview of the Last Decade of Applications", *Applied Sciences*, 12/19 (2022), p. 9859.

22 KHAN, Muqem; DE BYL, Penny. Technology Intervention for the Preservation of Intangible Cultural Heritage (ICH). En *Hospitality, Travel, and Tourism: Concepts, Methodologies, Tools, and Applications*. IGI Global, 2015. p. 1507.

datos y de la documentación existente sobre el patrimonio cultural, así como la priorización de los datos abiertos, pueden ser útiles para la investigación, la gestión y la toma de decisiones para la salvaguarda de conjuntos patrimoniales. De entre estos, nos centraremos en la información sobre arquitectura tradicional o vernácula y, concretamente, la arquitectura construida en tierra cruda. En cuanto a la arquitectura tradicional, para su toma de conocimiento debe ser asumida la confluencia de disciplinas que sean capaces de abordar todas sus dimensiones²³, incluyendo el análisis arquitectónico, ligado fundamentalmente a la caracterización espacial y física, el antropológico²⁴, centrado en su origen y uso desde su entendimiento como patrimonio etnológico, o el estratigráfico, más propio de la arqueología de la arquitectura²⁵.

Sobre el trabajo de registro de arquitecturas construidas en tierra, debe destacarse la dificultad de una documentación sistematizada de su caracterización material y procesos derivada, precisamente, de su cualidad de patrimonio tradicional, en virtud de la cual la mayoría de los conocimientos han sido transferidos de forma oral y vivencial de una generación a la siguiente, existiendo escaso reflejo escrito hasta épocas muy recientes²⁶. A esto debe añadirse la escasa valoración social, limitada en algunos casos a sus valores ecológicos, la escasez de profesionales técnicamente cualificados para la construcción en tierra, desde arquitectos hasta trabajadores de la construcción, lo que limita las posibilidades de recuperación y restauración que permitirían una mayor difusión y valorización por parte de la sociedad²⁷. A pesar de esto, los esfuerzos llevados a cabo para el establecimiento de un corpus de identificación, registro y documentación han dado sus frutos dentro y fuera del territorio español. En este último, la combinación del estudio del escaso acervo bibliográfico con el trabajo de campo ha mostrado una mayor preponderancia de la tapia sobre el adobe en la mitad sur de la Península²⁸,

23 AGUDO TORRICO, Juan, "Arquitectura tradicional. Reflexiones sobre un patrimonio en peligro", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 7/29 (1999), p. 183.

24 RIVERA, Carlos; RODRÍGUEZ, Reyes; PONCE, Mercedes; GONZÁLEZ, Ana y ROA, Jorge, "El Análisis de la Arquitectura Tradicional como base para el Diseño Aplicado: Proyecto DATEC. Arquitectura del Rojo", en *4IAU 4ª Jornadas Internacionales sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2011, p. 6.

25 MILETO, Camilla y VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando, "El análisis estratigráfico constructivo como estudio previo al proyecto de restauración arquitectónica: metodología y aplicación", *Arqueología de la Arquitectura*, 2 (2003), p. 190.

26 GUERRERO BACA, Luis Fernando, "Arquitectura en tierra: Hacia la recuperación de una cultura constructiva", *Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural-Journal of Cultural Heritage Studies*, 20/2 (2007), p. 182.

27 JIMÉNEZ DELGADO, María del Carmen y CAÑAS GUERRERO, Ignacio, "Earth building in Spain", *Construction and building materials*, 20-9 (2006), p. 686.

28 MILETO, Camilla; VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando; GARCÍA SORIANO,

con notable presencia de ciertas tipologías en el Bajo Guadalquivir, que serán presentadas más adelante en este artículo.

Desde este punto de vista, esta investigación pretende llevar a cabo la evaluación, desde los puntos de vista tanto operativo como del usuario²⁹, de un sistema de información fruto de un largo recorrido, convergencia, transformación y evolución de sistemas previo, para su aplicabilidad al estudio de las arquitecturas tradicionales en tierra sobre un territorio en el que, a pesar de su importancia, escasea su valoración tanto técnico-científica como social, lo que pone de manifiesto la dificultad de su salvaguarda y su gran vulnerabilidad.

2. MODELOS DE INFORMACIÓN DE SISTEMAS CONSTRUCTIVOS EN TIERRA PARA LA ARQUITECTURA TRADICIONAL

La investigación en materia de arquitectura vernácula ha ido pasando por distintas fases, en algunas ocasiones, motivadas por la búsqueda de las singularidades, en otras, por entender que estas arquitecturas son ejemplo del particularismo de determinados territorios y, en las últimas décadas, como resultado de los estudios sobre el patrimonio cultural y la configuración de los bienes que lo conforman.

Este proceso ha tenido como resultado que la referencia explícita a la arquitectura tradicional y todo lo que tiene que ver con su salvaguarda, haya estado vinculado con el concepto de patrimonio etnológico, ya que se ha considerado a estas construcciones como uno de los ejemplos más interesantes de las formas de vida y las respuestas de adaptación de una determinada colectividad al territorio en el cual se encuentra. Sin embargo, uno de los aspectos para tener en cuenta sobre esta relación, tiene que ver con la no correspondencia entre las legislaciones vigentes en materia de patrimonio, tanto desde el ámbito estatal como autonómico, y la protección real y efectiva de la arquitectura tradicional. Sin duda que el desigual resultado respecto de la aplicación de la norma sobre estos bienes y su gestión³⁰ se convierten en un problema a resolver.

Lidia; VILLACAMPA CRESPO, Laura y GÓMEZ PATROCINIO, Francisco Javier, "Primera aproximación a la variedad constructiva de la arquitectura vernácula de tierra en la Península Ibérica", en *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, San Sebastián, Instituto Juan de Herrera, 2017, p. 1057.

29 ABAD GARCÍA, María Francisca, *Evaluación de la calidad de los sistemas de información*, Madrid, Síntesis, 2005.

30 DELGADO MÉNDEZ, Aniceto, "La arquitectura vernácula en los entramados patrimoniales", en OLIVA RODRÍGUEZ, Oliva y JIMÉNEZ VIERA, Arturo (coord.), *Adobes & cia. Estudios multidisciplinares sobre la construcción en tierra desde la prehistoria hasta nuestros días*, Universidad de Sevilla, 2022, pp. 245-259.

A menudo el déficit de las legislaciones tiene que ver con el excesivo interés otorgado a valores como la antigüedad o la singularidad, el encorsemtamiento de las figuras de protección elegidas y el escaso desarrollo de reglamentos que indican no solo el proceso administrativo relacionado con la declaración de los bienes sino sobre todo con la regulación de lo que debería ser su salvaguarda (documentación, investigación, difusión, etc.).

En este sentido debemos también realizar una reflexión sobre las clasificaciones en las que se agrupan los bienes culturales y la definición de valores procedentes de determinadas disciplinas que tradicionalmente, han definido qué es patrimonio y qué no, qué valores debemos tener en cuenta a la hora de proteger un bien y qué mecanismos seguir para ello.

Teniendo en cuenta las directrices emanadas de algunas de estas disciplinas y sus respectivos ajustes en las legislaciones en materia de patrimonio, es fácil entender el porqué de la escasa atención prestada sobre la arquitectura tradicional por parte de la administración, las instituciones, y la ciudadanía.

2. 1. Inventarios como primer paso para la identificación de arquitecturas tradicionales

Como ya se ha señalado en anteriores trabajos³¹, uno de los primeros pasos para reconocer los valores que la arquitectura tradicional tiene es, sin duda alguna, su identificación y la puesta en marcha de una exhaustiva recogida de información a través de inventarios. A menudo, el desarrollo de este tipo de trabajos no ha contado con una crítica favorable y ello se debe, en gran medida, a la puesta en marcha de proyectos sin una metodología concisa y consensuada, y con equipos de trabajo escasamente preparados. Cuando estos aspectos han sido incorporados, los objetivos han sido cumplidos y la identificación de los bienes ha permitido avanzar en el conocimiento y la posterior toma de decisiones sobre los mismos.

Junto a la identificación de los bienes y la formalización del registro, a menudo nos encontramos con que los inventarios, cuando están sostenidos desde una metodología científica, adquieren un papel central en la valorización de la arquitectura tradicional y la sensibilidad por parte de quienes de una u otra forma se acercan a ella. En este sentido es importante subrayar el valor simbólico y el reconocimiento otorgado por la colectividad no solamente a los referentes arquitectónicos vinculados con determinadas tipologías, sino a los distintos ejemplos que conforman la diversidad de bienes in-

31 AGUDO TORRICO, Juan; DELGADO MÉNDEZ, Aniceto y SÁNCHEZ EXPÓSITO, Ismael, "Inventarios de arquitectura tradicional. Paradigmas de inventarios etnológicos", *Patrimonio Cultural de España*, 8 (2014), pp. 133-152.

ventariados. A la diversidad, se une el valor de los aspectos tanto materiales como inmateriales, lo construido y lo vivido.

El reconocimiento por tanto que supone la realización de los inventarios para un patrimonio escasamente valorado otorga un papel destacado incluso en el desarrollo mismo del trabajo de registro. A veces no es necesario terminar el proceso de documentación para observar como la sensibilidad de la ciudadanía sobre estos bienes, hasta ahora invisibles, va provocando importantes cambios en el reconocimiento y los significados de la arquitectura tradicional. No es solamente la institución que promueve el inventario quien identifica y pone en valor, sino la propia comunidad que comienza a definir y prestar atención bajo criterios que hacen propios, la relevancia de este patrimonio vernáculo. Este proceso, además de producir la identificación de los inmuebles y, en algunos casos, la activación de la memoria de quienes conocen, transitan y viven en estos espacios, provoca mecanismos de protección patrimonial, bien a través de figuras recogidas en la propia legislación o también mediante la inclusión de los bienes inventariados en el planeamiento o en las normas desarrolladas por las instituciones locales.

Sin embargo, y teniendo en cuenta el objetivo de nuestro trabajo, no debemos olvidar que la prioridad de un inventario debe ser documentar de forma sistemática la arquitectura tradicional de un territorio concreto, un paso necesario y anterior a cualquier otra acción dirigida a su salvaguarda.

Llegados a este punto, y antes de seguir con la importancia que tienen los inventarios como primer paso para la identificación de la arquitectura vernácula, es también importante hacer una distinción entre el inventario y el catálogo. La confusión entre un término y otro viene, en numerosas ocasiones, motivada por la propia normativa seguida desde las administraciones encargadas de la tutela del patrimonio cultural y el uso de ambos términos como análogos, ya que los bienes reconocidos pasan a convertirse en registros sin más de una tipología determinada y unas bases de datos con similares funcionalidades. Sin entrar en el análisis de las fuentes de procedencia y los objetivos que provocaron el proceso de documentación, los bienes incluidos en inventarios o catálogos adquieren protagonismo a través de las herramientas de tutela y se limitan a rellenar vacíos, y en algunos casos incluso a ser ordenados y protegido mediante alguna de las tipologías de protección jurídica existentes.

Para entender la diferencia que existe entre inventarios y catálogos, podemos usar como referencia el uso que desde los museos se hace de los mismos y que determina que mientras que los primeros tienen como principal objetivo el identificar de forma descriptiva unos bienes, los segundos persiguen no solamente la identificación sino también la organización de los registros, en este caso referidos a los fondos de un museo. Su finalidad sería

por tanto la de “documentar y estudiar los fondos depositados en el mismo en relación con su marco artístico, histórico, científico o técnico”³². Por ello, cuando realizamos un inventario de arquitectura tradicional, no pretendemos que todo lo registrado se catalogue, sino que realizamos un primer acercamiento al conocimiento y la documentación de los bienes relacionados con esta tipología patrimonial.

El objetivo principal de nuestro inventario será, así, proceder a la identificación de la arquitectura tradicional a través de una documentación que contemple la descripción de los bienes, su localización, su estado de conservación, etc. Las propuestas encaminadas a la protección administrativa de estos bienes podrá ser una consecuencia del análisis de los resultados obtenidos del proceso de inventario, pero no será el objetivo inicial del mismo. Ejemplo de esto último son los inventarios realizados en Andalucía (1993-1997) y Extremadura (2008-2009)³³, proyectos que permitieron identificar la arquitectura tradicional de una parte del territorio analizado y que pusieron de manifiesto que no todo lo incluido en esos inventarios debía protegerse. Esto que pudiera parecer una incongruencia respecto de la salvaguarda de la arquitectura tradicional, tiene que ver con la finalidad de los inventarios, y con el propio carácter y significado de unos bienes que no necesariamente deben ajustarse a los criterios de tutela promovidos por la administración. El estado de abandono y la pérdida de funcionalidad de algunas tipologías arquitectónicas, así como el pésimo estado de conservación de algunas de ellas, ponen de manifiesto la necesaria puesta en marcha de procesos de documentación de estas como testimonios, pero sin embargo no deben condicionar su más que compleja preservación. Esto que puede ser aplicado a determinados referentes tipológicos específicos de algunos territorios (palomares, cortijos, bombos, molinos, barracas, etc.), en principio relacionados con arquitecturas diseminadas, también puede aplicarse a la vivienda. Si solamente decidiéramos inventariar aquello que puede ser preservado o catalogado, difícilmente tendríamos información de aquellas viviendas pertenecientes a sectores sociales más humildes, que, aun teniendo relevancia simbólica y funcional, no cumplen con los requisitos arquitectónicos que provocan el reconociendo y la preservación de otras unidades habitacionales.

La realización por tanto de un inventario que tenga como objeto la arquitectura tradicional, deberá tener en cuenta que los bienes registrados son

32 Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, publicado en BOE núm. 114, de 13/05/1987, artículo 12.

33 CALDERON TORRES, Carlos M. y SÁNCHEZ EXPÓSITO, Ismael, *Arquitectura vernácula de Extremadura I: diseño de un inventario*, Mérida, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Extremadura, Colección Lecturas de Antropología, 2011.

un testimonio privilegiado, tanto de las diversas maneras de habitar, como de la diversidad de actividades y grupos sociales ubicados en un determinado territorio, en definitiva, deben ser capaces de identificar modos de vida, formas de construir y vivir. En este sentido creemos que el inventario adquiere un papel principal en la documentación de los bienes, pero también en su capacidad para iniciar procesos de tutela y ser testimonios de inmuebles que hablan de espacios construidos y vividos, y también de técnicas constructivas y procesos de adaptación.

2. 2. Del inventario al modelo de información: principios metodológicos

Si tenemos en cuenta las dificultades existentes a la hora de llevar a cabo un inventario sobre la arquitectura vernácula (económicas, valoración patrimonial, falta de personal técnico, etc.), no debemos pasar por alto la importancia que tiene la existencia de una base de datos que permita la visualización de los bienes inventariados e identifique el territorio analizado. Esto nos permite disponer de una documentación válida sobre nuestro objeto de estudio y compartir conocimientos sobre un patrimonio, tradicionalmente ausente de las bases de datos. Sin embargo, y esto es algo que a veces no se plantea, hay un paso previo que tiene que ver con la definición de los objetivos del inventario y con la metodología que debemos aplicar. Definir el modelo de documentación y no olvidarnos de su difusión, se convierten en un proceso complejo y necesario para garantizar su correcta salvaguarda.

En este sentido, cobra relevancia el papel de aquellos profesionales encargados de la recogida de datos y de la necesaria participación de especialistas de diferentes disciplinas. Estos equipos deberían estar presentes no solamente en el trabajo de campo sino también en la formulación de los modelos a desarrollar. La formación y preparación de los equipos antes del trabajo de campo juegan un papel central en el resultado final del proceso de documentación. La participación de todo el equipo en el diseño de una metodología conocida, compartida y consensuada es otra cuestión relevante que casi siempre pasamos por alto. En el caso que nos ocupa, este aspecto es todavía más importantes puesto que la propia especificidad y vulnerabilidad de la arquitectura tradicional y de otros bienes del patrimonio etnológico, requiere de unos criterios contrastados que permitan dilucidar qué elementos son susceptibles de inventariar y cuáles no. A diferencia de otro tipo de bienes culturales, la arquitectura tradicional no está sujeta a unos cánones de estilos o periodos temporales acotados que permitan de manera casi automática justificar su inclusión en un inventario. Son aspectos tales como el estado de conservación, los procesos de transformación, su significación

cultural u otros criterios los que determinan qué bienes de la arquitectura tradicional deben ser registrados.

Estas y otras razones son las que nos llevan a plantear cada inventario como un proyecto único y difícilmente replicable. Aun partiendo de la base de que algunas herramientas metodológicas usadas en otros inventarios similares nos pueden ser útiles, es importante subrayar que cada inventario debe ser diseñado desde los objetivos perseguidos por el mismo y sobre todo atendiendo a la especificidad de los bienes a documentar y del territorio en el que se ubican. Es importante no perder de vista estas claves a la hora de llevar a cabo un proceso de identificación de este tipo, ya que en la mayoría de las ocasiones va a ser la única vez que este se lleve a cabo. Afinar por tanto la metodología previa al proceso de trabajo de campo, entender las particularidades de los bienes y el territorio en el que se asientan, así como la necesaria preparación de los equipos, se convierten en uno de los ejes centrales de la puesta en marcha de un inventario.

En este sentido debemos tener en cuenta que la inexistencia de documentación sobre estos bienes suele además dificultar el proceso de diseño del inventario. A menudo, cuando trabajamos sobre elementos del patrimonio etnológico, la inexistencia de bases de datos y de información relativa a la arquitectura tradicional, o la escasa precisión de los inmuebles registrados, se convierten en un problema a solventar por parte de los equipos. Aunque normalmente no nos encontramos con documentación previa sobre la arquitectura tradicional de una determinada zona, cuando esta existe, debe ser trabajada con cautela pues a menudo sucede que esta información suele estar sesgada, ser poco precisa y por tanto válida para nuestro inventario. La responsabilidad por tanto del equipo investigador, no solamente se centra en el diseño del inventario de los bienes a registrar, sino también en el análisis de la documentación ya existente.

El papel que juegan la investigación y el diseño del inventario va a determinar en última instancia qué bienes son registrados y cuáles no, es por ello por lo que como hemos ido señalando con anterioridad, la preparación de los equipos de trabajo de campo y la puesta en marcha de una evaluación constante de los resultados sean relevantes para garantizar un modelo de información efectivo. Teniendo en cuenta los valores de la arquitectura tradicional y su relevancia en los entramados patrimoniales, la puesta en marcha de inventarios que sean capaces de recoger la diversidad y especificidad de estos bienes, tanto desde una perspectiva material como inmaterial, se convierten en una prioridad a la hora de generar modelos de información de unos bienes, hasta ahora, poco representados.

3. UNA VISIÓN RETROSPECTIVA DEL SISTEMA DE INFORMACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO DE ANDALUCÍA Y SUS POTENCIALIDADES ACTUALES PARA EL CONOCIMIENTO DE LA ARQUITECTURA EN TIERRA

3. 1. El desarrollo del Sistema de Información del Patrimonio Histórico de Andalucía (SIPHA) y su integración en MOSAICO

Desde 1991 y respondiendo a las funciones otorgadas por la recién nacida administración autonómica andaluza, el Instituto Andaluz del patrimonio Histórico crearía en su estructura orgánica un Centro de Documentación al que le vendría encomendada, entre otras, la función de desarrollar el *Sistema de Información del Patrimonio Histórico de Andalucía (SIPHA)*³⁴, concebido desde sus inicios como un instrumento para mejorar el conocimiento del patrimonio cultural andaluz respondiendo a las necesidades de diferentes tipos de agentes en torno a la gestión del patrimonio cultural de Andalucía y sus implicaciones sectoriales. Su objetivo no era servir para documentar solo una tipología de patrimonio sino para el conjunto del patrimonio cultural de Andalucía en toda su diversidad y de manera integrada.

La labor primordial llevada a cabo en sus inicios por el Centro de Documentación del IAPH con relación al SIPHA³⁵ podría resumirse en acciones relacionadas con la informatización, sistematización y validación retrospectiva de la información de patrimonio cultural que estaba mayoritariamente en formato papel en las diversas áreas de la administración con competencia en materia de Patrimonio Histórico en Andalucía. Esto incluía principalmente inventarios, declaraciones de protección, documentaciones técnicas, proyectos de conservación e intervenciones arqueológicas, entre otros. Inicialmente, se desarrollaron diversas bases de datos relacionales con distintos enfoques disciplinares³⁶, y posteriormente se procedió a su integración. Simultáneamente, se llevó a cabo una selección precisa de fuentes documentales que, a su vez, se sistematizaron en una base de datos documental³⁷.

34 Puede consultarse la "Línea del tiempo del IAPH" que recoge la trayectoria y actuaciones entre los años 1989 y 2017, en <https://repositorio.iaph.es/handle/11532/324528>.

35 MUÑOZ CRUZ, Valle, "Hacia un sistema integrado del Patrimonio Histórico de Andalucía: la base de datos del Patrimonio Inmueble", *Boletín PH del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 37 (2001), pp. 223-229.

36 Podemos identificar entre ellas la primera base de datos de patrimonio mueble -Catálogo, 1993-; el Sistema de Información de Bienes Inmuebles de Andalucía -SIBIA, 1994-, que incorporaba información de patrimonio inmueble de interés histórico artístico o arquitectónico; ARQUEOS, en 1995, para patrimonio arqueológico; o ETNO, en 1997, para inmuebles de interés etnológico.

37 Ello permitió generar la base de datos bibliográfica -Biblos- en 1995.

El SIPHA supuso también la generación de un lenguaje documental normalizado -*Tesaurus Andaluz del Patrimonio Histórico*³⁸-. Esta obra compleja y versátil, de naturaleza multidisciplinar se erigió en un modelo innovador de lenguaje documental que sirvió de referencia en otros contextos³⁹.

Con el paso del tiempo, el SIPHA empezó a integrar otras herramientas fundamentales para el análisis del patrimonio cultural en términos territoriales, entre los cuales destacan los Sistemas de Información Geográfica (SIG). La incorporación de esta herramienta, proceso en el que la disciplina arqueológica desempeñó un papel crucial, se convirtió en un elemento esencial para establecer relaciones entre el patrimonio cultural y otras áreas de competencia administrativa como la planificación territorial y la gestión medioambiental⁴⁰.

Además de estos significativos avances relacionados con la creación de estándares normalizados y la informatización, que también incluyeron la información espacial de los bienes culturales andaluces, el SIPHA avanzó en la gestión de la documentación gráfica relacionada con los bienes patrimoniales registrados.

En sus inicios se trabajó de manera sectorial, pero siempre se mantuvo una constante que marcó la evolución del sistema: la tendencia a la integración de los diversos enfoques disciplinares y de las herramientas necesarias para la documentación del patrimonio cultural de forma holística. Las primeras bases de datos sectoriales se fusionaron gradualmente hasta dar lugar al actual *Sistema de Información y gestión de los Bienes Culturales de Andalucía* (MOSAICO)⁴¹. Como resultado, se logró la transferencia de esta información a la ciudadanía. Inicialmente se hizo a través de los servicios de información y, posteriormente, mediante la consulta en línea de las respectivas bases de

38 INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO, *TESAURO del Patrimonio Histórico Andaluz*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1998. El Tesaurus está disponible también online. Se puede consultar a través de su estructura jerárquica o por texto libre en <https://guiadigital.iaph.es/tesauro-patrimonio-historico-andalucia>.

39 MARTÍN PRADAS, Antonio, "El Tesaurus de Patrimonio Histórico Andaluz como lenguaje integrado", en LADRÓN DE GUEVARA SÁNCHEZ, Carmen y MUÑOZ CRUZ, Valle (coords.), *El Sistema de Información del Patrimonio Histórico e Andalucía (SIPHA)*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Ph Cuadernos, 20, 2007, pp. 50-61.

40 FERNÁNDEZ CACHO, Silvia (coord.), *Arqueos: sistema de información del patrimonio arqueológico de Andalucía*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002; FERNÁNDEZ CACHO, Silvia, *Patrimonio arqueológico y planificación territorial: estrategias de gestión para Andalucía*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2008.

41 ESCALONA CUARESMA, María José, "El sistema de información para la gestión del patrimonio Histórico Andaluz", en AA.VV., *Actas del XI Congreso Internacional de ingeniería de proyectos*, Universidad de Santiago de Compostela, Departamento de Ingeniería Agroforestal, 2007, pp. 1398-1408.

datos. En la actualidad, la información se encuentra integrada en la consulta web de la *Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía*⁴².

El SIPHA y su evolución ha reflejado los cambios que han tenido lugar en la concepción del patrimonio cultural en diferentes momentos. A través de la información contenida en las distintas bases de datos y sus fuentes, ha sido posible analizar las perspectivas predominantes en la gestión del patrimonio al momento de inventariar y proteger los bienes culturales, así como identificar las manifestaciones de nuestra cultura, tanto material como inmaterial, que no recibieron suficiente atención.

Sin embargo, el análisis continuo del propio desempeño y la búsqueda de un concepto de patrimonio que se ajustara mejor a la sociedad andaluza siempre han motivado la innovación y, posteriormente, la propuesta de nuevas metodologías para los bienes relacionados con conceptos emergentes de patrimonio cultural como el etnológico, industrial, inmaterial, arquitectura contemporánea o paisajes culturales.

La noción de “arquitectura vernácula” y su presencia en el Sistema de Información del Patrimonio Histórico de Andalucía se debe, precisamente, a algunas transformaciones cruciales en la construcción de este complejo concepto de patrimonio cultural en la segunda mitad del siglo XX. Esta evolución marcó un cambio significativo, pasando de una visión monumentalista, objetual y que representaba a ciertas élites sociales, a una visión más amplia del patrimonio. Esta nueva perspectiva abarca aspectos identitarios relacionados con los modos de vida y las formas de creación colectiva que son dinámicos y constantemente cambiantes debido a su capacidad adaptativa. En gran medida este cambio se atribuye a la influencia de la antropología como una disciplina activa en la tutela patrimonial⁴³. En este contexto, la unidad encargada del patrimonio etnológico en el Centro de Documentación del IAPH inició su actividad en 1997 y elaboró el subsistema de información de patrimonio etnológico (ETNO) siguiendo el modelo previamente implementado por otras áreas sectoriales. El IAPH se destaca como una de las instituciones patrimoniales del Estado que desde una etapa temprana incorporó especialistas de la antropología y patrimonio etnológico a su equipo de trabajo. Posteriormente, se llevó a cabo un primer diseño de la base de datos de actividades etnológicas⁴⁴ o patrimonio cultural inmaterial. Sin embargo, esta base de datos no se implementaría en el sistema de Información

42 Puede consultarse en <https://guiadigital.iaph.es/inicio>.

43 CARRERA DÍAZ, Gema, “La Arquitectura Vernácula de la Andalucía Rural”, *Tierra sur: revista de desarrollo rural*, 15 (2004), pp. 24-29.

44 QUINTERO MORÓN, Victoria y HERNÁNDEZ LEÓN, Elodia, “La documentación del Patrimonio Intangible: Propuestas para una base de datos”, *Boletín PH del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 40/41 (2002), pp. 214-221.

Mosaico hasta después de someterse a pruebas y ser reformulada durante el desarrollo del *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía*⁴⁵ (En adelante, APIA-2009-2014). En la actualidad, el APIA ha generado un modelo de datos y un corpus de información sobre el patrimonio inmaterial de Andalucía que ha sido innovador tanto a nivel nacional como internacional. Este modelo ha sido fundamental para mejorar la comprensión de la arquitectura vernácula andaluza desde la perspectiva de las técnicas constructivas documentadas y su relación con los bienes inmuebles. Es importante señalar que, tanto en la legislación andaluza como en la labor de documentación llevada a cabo por el IAPH, todo el patrimonio etnológico, ya sean lugares o bienes inmuebles de carácter edificatorio o territorial, bienes muebles o actividades, se aborda considerando su doble dimensión, tanto material como inmaterial.

3. 2. *La información y el modelo de datos para el conocimiento de la arquitectura vernácula y la arquitectura en tierra en SIPHA y MOSAICO*

Teniendo en cuenta este contexto de desarrollo, nuestro objetivo es examinar el papel que la información sobre la arquitectura vernácula de Andalucía ha desempeñado en la creación de este sistema. En particular, nos centraremos en entender la utilidad del sistema para la documentación y recuperación de datos relacionados con la arquitectura en tierra. Ello no se limitará únicamente a un análisis de los aspectos constructivos, sino que también se prestará atención a los aspectos inmateriales, como los conocimientos, saberes y técnicas involucrados, así como los valores simbólicos asociados a la organización funcional del espacio y las prácticas constructivas empleadas.

La Base de Datos de Bienes Inmuebles de interés Etnológico “ETNO” fue la primera aplicación de patrimonio etnológico desarrollada por el IAPH a partir del modelo de datos y la metodología seguida en el *Inventario de Arquitectura Popular de Andalucía*⁴⁶. A su vez, el Inventario de Arquitectura Popular de Andalucía fue la primera acción de inventario de la Consejería de Cultura relacionada con el patrimonio inmueble etnológico. El enfoque antropológico de este inventario permitió incorporar al sistema no solo bienes inmuebles relacionados con tipologías funcionales y periodos históricos antes no contemplados ni valorados en el ámbito del patrimonio cultural, sino que permitió incorporar el análisis de los inmuebles el contexto territorial y socioeconómico en el que se enmarcan, lo que supone una innovación

45 CARRERA DÍAZ, Gema, “El Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía. Puntos de partida, objetivos y criterios técnicos y metodológicos”, *Boletín PH del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 71 (2009), pp. 18-42.

46 AGUDO TORRICO, Juan (coord.), *Inventario de Arquitectura Popular Andaluza*, Sevilla, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Andalucía, 1997.

metodológica y conceptual en la documentación del patrimonio cultural en aquellos años 90.

Se trataba de incorporar edificios fundamentalmente contemporáneos de tres ámbitos funcionales⁴⁷: a) Edificios de uso productivo que abarcaban ámbitos agropecuarios e industriales; b) Viviendas considerando especialmente la estructura de la propiedad relacionada con la agricultura en Andalucía que incluía jornaleros, pequeños, medianos y grandes propietarios agrícolas. Esta variable socioeconómica desempeñaba un papel fundamental en la comprensión de la arquitectura vernácula y su diversidad. Combinada con las variables ecológico-culturales de los territorios en los que se ubicaban, explicaban la variabilidad en términos constructivos, funcionales y ornamentales de las viviendas tradicionales andaluzas; c) Finalmente, se inventariaron edificios relacionados con actividades de sociabilidad.

El Inventario de Arquitectura Popular de Andalucía mostraba la rica diversidad ecológica que caracteriza a las diferentes comarcas andaluzas. Esto se reflejaba en la variabilidad de materiales de construcción y en las adaptaciones climáticas y orográficas presentes en los edificios inventariados. Por otro lado, el inventario proporcionaba una visión de la evolución de las técnicas constructivas a lo largo del tiempo, así como de la organización de los espacios construidos, sus usos y significados simbólicos. Por último, ponía de manifiesto la amplia gama de actividades productivas que han tenido lugar en Andalucía a lo largo de su historia más reciente, así como la capacidad de adaptación de los espacios construidos para albergar estas funciones a lo largo del tiempo⁴⁸.

El inventario de Arquitectura popular de Andalucía no seleccionó ningún tipo de técnica relacionada con la arquitectura vernácula concreta, como podría ser la arquitectura en tierra. Su logro más significativo radicó en resaltar la diversidad como valor primordial de la arquitectura tradicional andaluza. Partiendo del concepto “vernáculo”⁴⁹ relacionado con el marco terri-

47 El Inventario de Arquitectura Popular de Andalucía se estructuró en tres fases. En la fase I se inventarió la arquitectura popular cuyo uso preferente fueran los procesos de transformación y producción; en la fase II, aquella cuyo uso fundamental fuera la habitación (viviendas); y en la fase III, la dedicada preferentemente a la sociabilidad.

48 AGUDO TORRICO, Juan, “Patrimonio etnológico e inventarios: Inventarios para conocer, inventarios para intervenir”, en AGUILAR CRIADO, Encarnación (coord.), *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1999, pp. 52-69; AGUDO TORRICO, Juan, “Arquitectura tradicional y patrimonio etnológico andaluz”, *Demófilo: Revista de cultura tradicional de Andalucía*, 31 (1999), pp. 13-32.

49 Partía del concepto de arquitectura vernácula, aquella que nos habla también del territorio en la que se encuentra y al que contribuye a definir. Este término hace referencia al modo en que se generan modelos arquitectónicos como respuestas a las necesidades físicas y sociales de un colectivo, haciendo uso de unos materiales, generalmente extraídos del entorno natu-

torial de cada comarca, su objetivo principal fue poner de manifiesto en la arquitectura las características histórico-culturales inherentes a estos territorios. La contribución más importante de este trabajo fue destacar, desafiando estereotipos, la diversidad y la riqueza que caracterizan a la arquitectura vernácula en Andalucía.

Este innovador inventario resultó fundamental en el desarrollo del Sistema de Información en lo que se refiere a la documentación de arquitectura vernácula. El modelado de ETNO partiendo de este inventario supuso la incorporación al sistema de un enfoque antropológico para el tratamiento de los inmuebles atendiendo a su doble dimensión: a la diversidad de la producción material de la arquitectura vernácula andaluza y a los valores inmateriales de la misma a través de las actividades que estos inmuebles albergaban (productivas, residenciales o de sociabilidad) así como las técnicas constructivas que se emplearon para su ejecución. Esto se refleja también en los estándares del subsistema de patrimonio etnológico -ETNO- en SIPHA, y más tarde, sólo parcialmente, en MOSAICO.

ETNO se concibió modularmente, como el resto de las bases de datos sectoriales, en bloques de datos relacionados a través del código del bien⁵⁰. Esta estructura modular permitía segmentar y estructurar la información contenida sobre cada uno de los inmuebles desde unos datos básicos de identificación del bien, pasando por una composición formal, un análisis funcional del espacio y de las actividades, hasta abordar su estado de conservación y propuestas de conservación. Las actividades productivas, residenciales o de sociabilidad que albergan o albergaron los inmuebles a lo largo de su existencia se recogían a través del campo estructurado de “actividades”, relacionado con la tipología funcional del inmueble a lo largo de su evolución y, de manera más extensa, a través de los módulos “Análisis funcional del espacio y de las actividades” y “análisis formal y físico constructivo” en el que se podían consignar técnicas constructivas relacionadas con cada parte del edificio. Ello supuso un primer acercamiento a la documentación de las actividades de interés etnológico o el actualmente denominado Patrimonio Cultural Inmaterial.

El módulo de información “análisis formal y físico constructivo” de esta primera base de datos (Fig. 1) era fundamental para la documentación estructurada de la arquitectura vernácula en general y de la arquitectura en tierra en particular. Permitía realizar una descripción del inmueble por uni-

ral, y unas técnicas constructivas adquiridas bien por procesos evolutivos endógenos o por préstamos culturales.

50 CARRERA DÍAZ, Gema, “Etno, una Herramienta útil para la investigación”, en VV.AA., *Antropología y Patrimonio: Investigación, Documentación e Interoención*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2003, pp. 128-133.

Análisis Formal y Físico-Constructivo 29/09/0008

Nivel	Nombre	Situación
0	Inmueble General	
1	"La casa"	Planta Baja
2	Cocina	Planta Baja
3	Distribuidor	Planta Primera
4	Dormitorio	Planta Primera
5	Cámara	Planta Segunda
*		

Cimentación	Estructura	Compartimentación
Cubiertas	Ornamento	Instalaciones
Carpintería	Detalles	Cerrajería

Elemento	Muros de carga
Situación	Todos
Material	Piedra,Barro
Técnica	Manipostería (Técnica)
Revestimiento	
Acabado	Enlucido,Encalado
Observaciones	El grosor de los muros es de unos 80 cm.
Localismos	

Registro: 1 de 2

Identificación | Administración | Document. | **Análisis Func. Espacio** | Análisis Func. Activi



DESCRIPCIÓN

Vivienda de jornalero-pequeño propietario. La casa se compone de dos crujeas, una de mayor tamaño que la otra, y de tres plantas con cubierta a dos aguas. En la primera crujea, por la que se accede a la vivienda, está la dependencia principal de la misma, "la casa" sala de estar y comedor, donde se pasa la mayor parte del día. Esta habitación de proporciones cuadradas

TRASFORMACIONES

Además de pequeñas reformas de mantenimiento, se ha instalado un nuevo aseo en el patio. Por lo demás se conservan soluciones y materiales originales.

Fig. 1. Módulo de Información para el Análisis Formal y Físico Constructivo en la base de datos Etno. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. 1997

dades o dependencias ordenadas jerárquicamente y recoger los distintos elementos constructivos mediante campos cerrados y normalizados.

La Base de Datos permitía describir las distintas partes del edificio (cimentación, estructura, compartimentación, cubiertas, ornamentos, instalaciones, carpintería, cerrajerías, etc.). En cada caso, se podía incorporar uno o varios registros identificando de qué elemento se trataba, su situación, materiales empleados (piedra, madera, tierra, etc.), técnica empleada⁵¹, revestimiento, acabado, así como los términos empleados localmente para denominar estas técnicas o materiales.

La información relacionada con el análisis funcional del espacio y de las actividades está actualmente recogida en el sistema MOSAICO, pero no es consultable a través de su salida web en la Guía Digital de Patrimonio Cultural de Andalucía. Sin embargo, la información de este módulo para el análisis formal y físico constructivo no se integró posteriormente en la evolución del Sistema en MOSAICO y por tanto, tampoco es visible en la Guía Digital del Patrimonio Cultural. La ausencia actual parcial o total de esta información que contenía el sistema en sus inicios para documentar y recuperar la descripción de los inmuebles y sus distintos elementos dificulta actualmente

51 Véase en el Tesoro Andaluz del Patrimonio Histórico los términos relacionados con "técnicas de construcción" en <https://guiadigital.iaph.es/tesauro-patrimonio-historico-andalucia> así como los bienes inmuebles y patrimonio inmaterial relacionado con los mismos.

la correcta documentación de la arquitectura vernácula y la recuperación de la información mediante campos estructurados.

A pesar de que el sistema contiene gran cantidad de información sobre arquitectura en tierra, no solo de los bienes del patrimonio etnológico, actualmente esta información no es recuperable para la ciudadanía a través de una consulta sencilla.

Toda esta información no se ha perdido totalmente en el Sistema de Información MOSAICO. Aparece parcialmente en el campo descriptivo para el caso de las viviendas documentadas en la Fase II del Inventario de Arquitectura Popular de Andalucía, pero no como datos estructurados y consultables por lo que sería deseable recuperar este módulo información en el sistema para la descripción y análisis de la arquitectura vernácula y dar visibilidad en la Guía Digital al resto de información que está oculta actualmente en el sistema.

No obstante, a partir de la realización del Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía, ello puede verse compensado con la incorporación del modelo de datos de “actividades etnológicas” en MOSAICO o del Patrimonio Inmaterial, en el ámbito temático de Oficios y saberes⁵². Una de las tipologías de actividades recogidas en el mismo, son las técnicas de construcción tradicionales⁵³.

A través de la documentación de este tipo de conocimientos, en la actualidad, se puede intentar suplir la ausencia de información estructurada en los inmuebles relativa a técnicas y procesos, ya que el sistema permite realizar relaciones entre objetos inmuebles y actividades etnológicas.

4. UNA PROPUESTA DE MODELO DE INFORMACIÓN SOBRE ARQUITECTURA TRADICIONAL EN TIERRA PARA LA BAJA ANDALUCÍA

Tras haber constatado la relevancia del estudio y documentación de la arquitectura tradicional en tierra, así como las oportunidades y carencias del sistema de información que actualmente incorpora esta categoría patrimonial en el caso andaluz, se proponen aquí las bases para una posible implementación de un modelo de información que pueda sistematizar la información necesaria para el trabajo en la identificación, documentación, gestión, protección o intervención sobre estas arquitecturas. Dado el marco institucional

52 Sirva de ejemplo este registro sobre la actividad constructiva relacionada con la piedra seca <https://guiadigital.iaph.es/bien/inmaterial/256934/huelva/aracena/trabajos-de-la-piedra-seca>.

53 Véanse los siguientes ejemplos en la Guía Digital del Patrimonio Cultural: Construcción en pizarra en <https://guiadigital.iaph.es/bien/inmaterial/194577/almeria/castro-de-filabres/construccion-en-pizarra>; o construcción de balates en la Axarquía <https://guiadigital.iaph.es/bien/inmaterial/216426/malaga/arenas/construccion-de-balates>.

en el que se desarrolla el estudio, y teniendo en cuenta que las variables a incluir en el modelo presentan una gran variación geográfica, esta parte propositiva se ha limitado a los sistemas constructivos presentes en la Baja Andalucía, es decir, el área comprendida por la Depresión Bética en torno al Valle del Guadalquivir.

4. 1. Bases para la organización del modelo de información

En base a lo expuesto anteriormente, para la configuración del modelo de información de sistemas constructivos en tierra relacionado con la arquitectura tradicional en Andalucía, proponemos la incorporación en su estructura organizativa de tres apartados indisociables vinculados al objeto arquitectónico: localización e identificación, definición arquitectónica y funcionalidad de los espacios edificados.

Los dos primeros se cumplimentarían en su totalidad en todos los registros correspondientes y harían referencia a: su ubicación geográfica y relación de territorialidad, la situación de la construcción, la categoría base a la que se adscribe, el estado de conservación general, la información sobre la documentación complementaria de la que se tenga constancia, así como los datos de control imprescindibles para la identificación y el proceso de elaboración. El segundo apartado atenderá a las características arquitectónicas derivadas de los diferentes procesos constructivos con tierra cruda, mientras que el tercero recoge la descripción específica de las funciones que ha tenido y tiene enmarcadas en su hábitat original y/o transformado. Este último apartado se subdivide, a su vez, en tres grandes categorías en las que se registra el uso para el que ha sido concebido el edificio y las modificaciones habidas con el transcurso del tiempo: arquitectura habitacional, arquitectura y trabajo, arquitectura y espacios de sociabilidad.

A continuación, se desarrolla el apartado correspondiente a la definición arquitectónica del modelo de información, al ser específico para los sistemas constructivos tradicionales en tierra cruda en Andalucía, siendo los otros dos aspectos, comunes a otras tipologías edificadas con distintos sistemas constructivos tradicionales.

4. 2. En detalle: definición arquitectónica del modelo de información

En primer lugar, es preciso especificar que, además de la información recabada en trabajos de inventariado y de visitas de campo por parte del equipo redactor del presente artículo, ha sido necesaria la revisión sobre las clasificaciones existentes de la arquitectura de tierra. Entre esta producción cientí-

fica, destacamos los trabajos de investigación de Canivell⁵⁴, Canivell y Graciani⁵⁵, Gil y Maldonado⁵⁶, García⁵⁷, Graciani⁵⁸, Graciani y Tabales⁵⁹, Mileto y Vegas⁶⁰ y de Sánchez⁶¹. Estas fuentes documentales han servido como guion para la propuesta del modelo de información.

Como fundamento metodológico, entendemos que la definición arquitectónica del modelo de información ha de incorporar todos los elementos que son susceptibles de aportar datos respecto a la taxonomía de la construcción con tierra (Fig. 2). Posteriormente, desde el modelo se podrá jerarquizar la información vinculada al objeto arquitectónico a partir de las necesidades investigadoras o del criterio de las personas usuarias. Para ello, se entiende que los datos incorporados al modelo han de ser concisos y discriminatorios. En este sentido, se propone una primera adscripción al modelo del objeto arquitectónico a partir de los diferentes sistemas que lo pueden componer: el sistema estructural, el sistema de compartición y el sistema de cerramiento. En lo que respecta a las técnicas constructivas, existe una rotunda predominancia en la Baja Andalucía de la técnica de la tapia frente a la creación de estructuras murarias con adobe⁶² por lo que, en adelante, se hará referencia exclusiva a la técnica de la tapia.

54 CANIVELL GARCÍA DE PAREDES, Jacinto, *Metodología de diagnóstico y caracterización de fábricas históricas de tapia* (Tesis Doctoral inédita), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011.

55 CANIVELL GARCÍA DE PAREDES, Jacinto y GRACIANI GARCÍA, Amparo, "Caracterización constructiva de las fábricas de tapia en las fortificaciones almohades del antiguo Reino de Sevilla", *Arqueología de la Arquitectura*, 12 (2015), p. e025.

56 GIL-CRESPO, Ignacio Javier, y MALDONADO-RAMOS, Luis, "Hacia una taxonomía constructiva de las tapias de tierra y fábricas encofradas históricas", *Informes de la Construcción*, 67/538 (2015), e086, pp. 1-11.

57 GARCÍA SORIANO, Laura, *La restauración de la arquitectura de tapia de 1980 a la actualidad a través de los fondos del Ministerio de Cultura y del Ministerio de Fomento del Gobierno de España. Criterios, técnicas y resultados* (Tesis doctoral inédita), Valencia, Universitat Politècnica de València, Valencia, 2015.

58 GRACIANI GARCÍA, Amparo, "Improntas y oquedades en fábricas históricas de tapial. Indicios constructivos", en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago (coord.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, pp. 683-692.

59 GRACIANI GARCÍA, Amparo y TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, "El tapial en el área sevillana. Avance cronotipológico estructural", *Arqueología de la Arquitectura*, 5 (2008), pp. 135-158.

60 MILETO, Camilla y VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando (coords.), *La restauración de la tapia en la Península Ibérica. Criterios, técnicas, resultados y perspectivas*, Valencia/Lisboa, TC Cuadernos/Argumentum, 2014.

61 SÁNCHEZ I SIGNES, Miquel, "El refugio en altura andalusí de Vilella (Almiserat, Valencia), un ejemplo de arquitectura defensiva rural en el ámbito centro-meridional valenciano (ca. 1150-1250)", *Arqueología de la Arquitectura*, 10 (2013), p. e005.

62 El adobe queda restringido a las particiones interiores de las viviendas. En lo que respecta



Fig. 2. *Molino de Atalaya Alta (Écija)*. Se trata de tapia mixta de fraga con verdugadas de ladrillo con encadenado del mismo material asentada sobre un sobrecimiento también de ladrillo. Las tapiadas tienen una altura de 83 cm correspondiente a un módulo bajo (aproximadamente una vara) con talud de junta oblicuo y vertical en la nave y sin juntas en la torre de contrapeso. El número de hiladas es de cinco en la nave almazara y de tres en la torre de contrapeso, sirviendo para el arranque de las tapiadas en ambos casos los machones de ladrillo como frontera. La coronación de la torre de contrapeso se ejecuta sin zuncho mientras que en el caso de los muros de la nave se hace con zuncho de ladrillo donde se introducen las colañas. Respecto al encofrado, el tapial utilizado para ambos casos es de cajones, localizándose los agujales donde se introducían las agujas pasantes y recuperables, en las verdugadas de ladrillo conformando un cajeado rectangular. Fotografía de los autores. 2020

Atendiendo al proceso constructivo de las estructuras murarias de tapia, es pertinente hablar, en primer lugar, del sobrecimiento. Este puede estar construido con mampostería de piedra tomada con cal, barro o cemento, con ladrillo macizo, con sillares de piedra o, en algunos casos, ser inexistente. Este sobrecimiento, cuya coronación⁶³ presenta la anchura del muro de tapia,

a los sistemas de cerramiento y estructurales, sí que existe, aunque reducida, una presencia en Andalucía Oriental.

63 Existen casos en los que la base del sobrecimiento es mayor que la del muro, de tal forma que se va estrechando en altura hasta igualar a la del muro y permitir, de esta forma, apoyar el encofrado.

se levanta directamente apoyado sobre una cimentación continua en un mismo nivel, formando la base de la primera hilada del muro de tapia, o bien de manera escalonada, como sucede en las edificaciones de planta topográfica.

Una vez ejecutado el sobrecimiento, donde en ocasiones se dejaban piedras llave sobresaliendo para trabar el muro, se levanta el muro de tapia. En términos generales, para la correcta definición de un muro de tapia, bien como partición interior, medianería, muro de carga, o cerramiento, es interesante conocer su altura total y el número de hiladas que lo conforman, ya que existen edificaciones cuya construcción aparece estandarizada a partir del número de tapiadas de sus muros, como es el caso de las naves almazaras de los molinos aceiteros preindustriales de Écija⁶⁴.

Estas tapiadas, de las cuales es imprescindible conocer su métrica (longitud, módulo⁶⁵, número de hiladas y altura de las tongadas de tierra), constituyen cada uno de los módulos que permiten ser construidos con unos encofrados denominados tapial mediante el ensamble de entre cuatro y seis tableros de altura variable, de los cuales es necesario igualmente conocer sus dimensiones y saber de esta forma, si se trata de un encofrado individual o continuo para un mismo tramo de un muro.

Además, para la correcta definición de este elemento es importante identificar sus improntas, como pueden ser los barzones internos, las líneas de los tableros que quedan marcados en los muros y que permiten conocer el despiece del tapial, los clavos, cuerdas, o los agujales. Respecto a estos, es importante obtener datos sobre: su situación respecto a las hiladas, bien en el hilo inferior, en el superior, dentro de una verdugada o fuera de la tapia; su profundidad y la recuperación o no de agujas; el tipo de formación, con cajeado o no, en vertical u oblicuo; su escuadría, rectangular, triangular o cuadrada; su material, de piedra o ladrillo; la distancia de separación entre ellos; el tipo de aguja, pasante o media aguja; y el ritmo de cada tapiada, donde se considera el número de agujales y si es o no uniforme.

Como se especificó anteriormente en el arranque de la tapia, existirán tantas hiladas como niveles de tapiadas, pudiendo o no estar trabadas en las esquinas en los diferentes niveles de los muros. De igual forma, tiene gran importancia la relación entre las llagas de las tapiadas. Respecto a las que conectan tapiadas en un mismo nivel, estas dependerán del tipo de cajón y de su colocación en el muro, de tal manera que, para un cajón continuo o para la existencia de tapia entre machones o encadenados, no existirán

64 MOYA-MUÑOZ, Jorge, *Molinos aceiteros y olivar histórico de Écija (Sevilla): identificación y transformación diacrónica a través de los modelos digitales SIGH y HBIM*, (Tesis doctoral inédita), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2022.

65 La métrica normalmente está asociada a los tipos de codos utilizados, existiendo un módulo bajo, en torno a los 80 cm, y un módulo alto, que oscila entre los 85 y los 95 cm.

llagas, mientras que, para un tapial de cajones, las llagas pueden aparecer con o sin solapamiento vertical o bien ser oblicuas en lo que se conoce como talud de juntas. Respecto a las llagas que conectan dos hiladas de tapiadas, es decir, llagas horizontales, pueden ser de contacto directo, o bien utilizar áridos de regulación.

Un aspecto para tener en cuenta en la construcción de las tapias es el inicio en la ejecución de cada hilada de tapiada que, bien podía servirse de la frontera del tapial o de la presencia de algún machón como límite para el encofrado, o bien iniciarse a partir de una rafa inclinada, en muchas ocasiones de yeso con ripio en su interior.

En ocasiones, la tapia podía ejecutarse en cada una de las tapiadas con este sistema con suplementos en sus juntas e ir enmarcada en brencas, generalmente también de yeso. De igual forma, la tapia podía tener diferentes variantes en función del uso de unos materiales localizados entre cada tapiada, siendo la tapia simple aquella que no incorpora ningún tipo de material entre hiladas. En el caso de disponer de materiales entre hiladas, se trataría de una tapia mixta cuyas verdugadas podían ser de ladrillo (en una, dos, o tres hiladas) de mampuesto, de yeso o de cal. Dentro de la tapia mixta aparecen dos nuevas variantes cuando se incluyen elementos verticales que refuerzan la tapia. Por un lado, la tapia encadenada con machones de piedra o ladrillo intermedios, en las esquinas o en el encuentro de vanos y, por otro lado, la tapia de fraga que puede tener variantes en función de si se trata de machones de ladrillo, sillar o mampuesto y si las verdugadas son igualmente de ladrillo o de mampuesto.

En lo que respecta al material interior⁶⁶ que compone el muro de tapia, se pueden encontrar tapias de tierra exclusivamente, de tierra con cal (tapia real), de tierra reforzadas interiormente con piedra, de piedra con mortero de cal o yeso en su interior, o bien directamente de mampostería encajonada. Con relación al acabado constructivo de la tapia, este puede bien no tener ningún tipo de revestimiento, aspecto poco frecuente, bien estar conformado por un calicostrado de cal, bien por un revestimiento pétreo, o bien estar revestidos de mortero de cal, de cemento o yeso. Sobre este se considera el sistema de ornamentación que estaría relacionado con el tipo de acabado final de la tapia: sin tratamiento, encalado, enlucida de yeso, pintado, revocado de barro, etc. Finalmente, como elemento de coronación del muro de tapia, este puede estar conformado por un zuncho de mampostería de piedra, de ladrillo, de hormigón, de madera o bien no disponer de ningún elemento.

66 No se incluye a priori en el modelo de información aspectos derivados del estudio de la materialidad tales como apreciaciones organolépticas donde se aprecie tamaño máximo de árido, árido predominante, existencia de cascotes cerámicos, etc., o ensayos de laboratorio donde conocer las dosificaciones, granulometría, cohesión, etc.

A continuación, se muestra, a modo de resumen y en base al proceso constructivo expuesto anteriormente los elementos que se sugieren para la generación del modelo de información de sistemas constructivos en tapia para la arquitectura tradicional en Andalucía. Para ello se propone una descripción a partir de unos datos básicos o generales que se entienden deberían acompañar a cualquier descripción de un objeto arquitectónico construido en tapia, con la posibilidad de ser ampliada desde otras descripciones asociadas a sus elementos constituyentes (Tabla 1).

Tabla 1. Elementos propuestos para el modelo de información de sistemas constructivos en tapia para la arquitectura tradicional en Andalucía

Descripción general	Sistema	Cerramiento/ Estructural/ Medianería / Partición
	Técnica constructiva	Tapia
	Tipo de tapia según composición	Simple / mixta
	Tipo de tapia mixta	Con verdugadas de ladrillo / con verdugadas de mampuestos / con encadenado de ladrillo / con encadenado de mampuesto / encadenado de sillar / de fraga con encadenado de piedra y verdugada de piedra / de fraga con encadenado de ladrillo y verdugada de piedra / de fraga con encadenado de piedra y verdugada de ladrillo / de fraga con encadenado de ladrillo y verdugadas de ladrillo / encadenado de sillar con verdugada de mampuesto / encadenado de sillar con verdugada de ladrillo / de yeso / de cal
	Tipo de tapia según material interior	Tierra/ tierra con cal/ tierra con piedras/ piedra con yeso/ piedra con cal/ mampostería encajonada
	Acabado del muro	Calicostrado / revestimiento pétreo / revestimiento de cal /revestimiento de cemento/ revestimiento de yeso/ sin revestimiento
	Valores dimensionales del muro	Altura / espesor /número de hiladas/ número de tapiadas
Descripción cimiento y sobrecimiento	Tipo de cimentación	Continua bajo muro/ escalonada
	Sobrecimiento material	Mampostería de piedra tomada con cal/mampostería de piedra tomada con yeso/ mampostería de piedra tomada con cemento/ ladrillo macizo/ sillar / inexistente
	Elementos particulares sobrecimiento	Piedras llave

Descripción ejecución del muro	Tapiada	Longitud / módulo/ número de tongadas
	Traba tapiada en esquinas	Sí/no
	Rafa en arranque de tapia	Sí/no
	Brenca en tapiada	Sí/no
	Talud de juntas	Inexistente / vertical / oblicua
	Solapamiento de juntas verticales	Sí / no
	Tipo de llagas horizontales	Árido de regulación / contacto directo / mortero
	Hiladas	Número
	Arranque de hiladas de tapia	Con frontera / a partir de machón/ con brencia
	Coronación de los muros	Zuncho de ladrillo / zuncho de mampuesto/ zuncho de madera/ zuncho de hormigón / sin coronación
	Elementos ornamentales	Encalado / sin tratamiento/ enlucida de yeso / pintado/ revocado de barro / etc.
Otros elementos	Encimeras / baldas/alacenas, etc.	
Descripción del encofrado o tapial	Tipo de encofrado tapial o cajón	Continuo / de cajones
	Impronta de encofrado	Barzón / tableros, agujales, cuerda /clavo etc.
	Tableros	Número / Altura / longitud
	Material de las agujas	Madera / metal
	Situación agujales	Hilo inferior / hilo superior / en verdugada / fuera de la tapia
	Tipo aguja	Pasante / media aguja
	Recuperación de agujas	Sí / no
	Formación de agujales	Cajeado en hilo superior / cajeado en laterales / cajeado oblicuo / sin cajeado
	Profundidad agujal	Valor
	Material de formación de cajeado	Piedra / Ladrillo / Ninguno
	Sección agujales	Cuadrado/ rectangular/ circular/ triangular
	Escuadría	Ancho / Largo / base / hipotenusa / radio
	Distancia entre agujales	Número
	Ritmo de agujales por tapiada	Número / uniforme / sin uniformidad

5. CONCLUSIONES

La adecuada definición de un modelo de información y su posterior volcado en sistemas de información efectivos resultan fundamentales como punto de partida de la preservación de bienes patrimoniales y especialmente, dado su escaso conocimiento y su alto riesgo de desaparición, en las arquitecturas tradicionales construidas en tierra.

Como se ha visto, y a pesar de los esfuerzos ya realizados en el desarrollo de estas herramientas en el caso andaluz, queda aún pendiente un importante recorrido para documentar las técnicas constructivas pasadas o actuales relacionadas con la arquitectura en tierra, que deben ser relacionadas con los inmuebles concretos ya presentes en el sistema o con aquellos que lo estarán potencialmente a partir de nuevos proyectos de documentación. Igualmente importante será ampliar el listado de términos del tesoro rela-

cionados con las técnicas de construcción e implementar este campo en los inmuebles y actividades.

Debido a su carácter integrador y globalizante, el sistema que actualmente ofrece la mayor colección de información sobre patrimonio cultural en Andalucía presenta algunos inconvenientes para la incorporación de información estructurada relacionada con las técnicas constructivas asociadas a la arquitectura en tierra, si bien también ofrece algunas ventajas y posibilidades de mejora.

El carácter abierto del modelo de información, así como su estructura interna, permiten una ágil revisión de sus bases de datos, lo que se traduce en la actualización continua de las clasificaciones o particularidades vinculadas a la arquitectura de tierra.

En lo que respecta al contenido del modelo de información sobre la arquitectura de tierra, es imprescindible que vaya asociado a otras unidades constructivas como pueden ser los forjados, cubiertas, particiones, etc. con el fin de completar una descripción íntegra y no sesgada de la arquitectura vernácula de Andalucía.

Con el fin de facilitar la interoperabilidad efectiva entre agentes en el patrimonio construido con tierra, el modelo de información debe incorporar la salida de los datos a partir de archivos compatibles con los modelos digitales HBIM o SIG, herramientas indispensables en la gestión patrimonial.

Una mejor caracterización de estas arquitecturas, sumada a la disponibilidad efectiva de la información tanto para la ciudadanía en general como para las personas que trabajan en ellas de forma especializada, ya sea desde el ámbito profesional, el académico o el científico, en formatos adecuados y haciendo uso de las posibilidades que ofrecen las tecnologías actuales, serán herramientas fundamentales para la salvaguarda futura de un conjunto patrimonial particularmente vulnerable tanto desde su propia naturaleza física como desde su escaso reconocimiento social.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD GARCÍA, María Francisca, *Evaluación de la calidad de los sistemas de información*, Madrid, Síntesis, 2005.
- ACIERNO, Marta; CURSI, Stefano; SIMEONE, Davide y FIORANI, Donatella, "Architectural heritage knowledge modelling: An ontology-based framework for conservation process", *Journal of Cultural Heritage*, 24 (2017), pp. 124-133; disponible: <https://doi.org/10.1016/j.culher.2016.09.010>.
- AGUDO TORRICO, Juan, "Arquitectura tradicional. Reflexiones sobre un patrimonio en peligro", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 7/29 (1999), pp. 183-193.

- AGUDO TORRICO, Juan (coord.), *Inventario de Arquitectura Popular Andaluza*, Sevilla, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Andalucía, 1997.
- AGUDO TORRICO, Juan, "Patrimonio etnológico e inventarios: Inventarios para conocer, inventarios para intervenir", en AGUILAR CRIADO, Encarnación (coord.), *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1999, pp. 52-69.
- AGUDO TORRICO, Juan, "Arquitectura tradicional y patrimonio etnológico andaluz", *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*, 31 (1999), pp. 13-32.
- AGUDO TORRICO, Juan; DELGADO MÉNDEZ, Aniceto y SÁNCHEZ EXPÓSITO, Ismael, "Inventarios de arquitectura tradicional. Paradigmas de inventarios etnológicos", *Patrimonio Cultural de España*, 8 (2014), pp. 133-152.
- BOBOC, Răzvan Gabriel; BĂUTU, Elena; GÎRBACIA, Florin; POPOVICI, Norina y POPOVICI, Dorin-Mircea, "Augmented Reality in Cultural Heritage: An Overview of the Last Decade of Applications", *Applied Sciences*, 12/19 (2022), p. 9859; disponible: <https://doi.org/10.3390/app12199859>.
- BOLD, John y THORNES, Robin, *Documenting the cultural heritage*, Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
- BOSQUE SENDRA, Joaquín, *Sistemas de información geográfica*, Madrid, Rialp, 1992.
- CALDERON TORRES, Carlos M. y SÁNCHEZ EXPÓSITO, Ismael, *Arquitectura vernácula de Extremadura I: diseño de un inventario*, Mérida, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Extremadura, Colección Lecturas de Antropología, 2011.
- CANIVELL GARCÍA DE PAREDES, Jacinto, *Metodología de diagnóstico y caracterización de fábricas históricas de tapia* (Tesis doctoral inédita), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011; disponible: <http://hdl.handle.net/11441/23954>.
- CANIVELL GARCÍA DE PAREDES, Jacinto y GRACIANI GARCÍA, Amparo, "Caracterización constructiva de las fábricas de tapia en las fortificaciones almohades del antiguo Reino de Sevilla", *Arqueología de la Arquitectura*, 12 (2015), p. e025; disponible: <https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2015.003>.
- CARLOS, Gilberto; RIBEIRO, Telma; ACHENZA, Maddalena; FERREIRA DE OLIVEIRA, Cristina C. y VARUM, Humberto, "Literature review on earthen vernacular heritage: contributions to a referential framework", *Built Heritage*, 6/15 (2022); disponible: <https://doi.org/10.1186/s43238-022-00061-1>.
- CARRERA DÍAZ, Gema, "El Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía. Puntos de Partidas, objetivos y criterios técnicos y metodológicos", *Boletín PH del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 71 (2009), pp. 18-42.
- CARRERA DÍAZ, Gema, "La Arquitectura Vernácula de la Andalucía Rural", *Tierra sur: revista de desarrollo rural*, 15 (2004), pp. 24-29.
- CARRERA DÍAZ, Gema, "Etno, una Herramienta útil para la investigación", en VV.AA., *Antropología y Patrimonio: Investigación, Documentación e Intervención*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2003, pp. 128-133.
- CARRERA DÍAZ, Gema; DEL ESPINO HIDALGO, Blanca y DELGADO MÉNDEZ, Aniceto, "Vernacular architecture and traditional trades. Social innovation and cultural heritage in rural Andalusia", en MILETO, Camila; VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando; CRISTINI, Valentina y GARCÍA SORIANO, Lidia (coords.), *Vernacular Heritage: Culture, People and Sustainability*,

- Universitat Politècnica de València, 2022, pp. 789-796; disponible: <https://doi.org/10.4995/HERITAGE2022.2022.15942>.
- CASTELLANO ROMÁN, Manuel, "Hacia el Modelado de Información Patrimonial. Generación de modelos de información del patrimonio inmueble en el momento de su protección jurídica", *Virtual Archaeology Review*, 4/9 (2013), pp. 7-13.
- DELGADO MÉNDEZ, Aniceto, "La arquitectura vernácula en los entramados patrimoniales", en OLIVA RODRÍGUEZ, Oliva y JIMÉNEZ VIERA, Arturo (coord.), *Adobes & cía. Estudios multidisciplinares sobre la construcción en tierra desde la prehistoria hasta nuestros días*, Universidad de Sevilla, 2022, pp. 245-259.
- ESCALONA CUARESMA, María José, "El sistema de información para la gestión del patrimonio Histórico Andaluz", en AA.VV., *Actas del XI Congreso Internacional de ingeniería de proyectos*, Universidad de Santiago de Compostela, Departamento de Ingeniería Agroforestal, 2007, pp. 1398-1408.
- FERNÁNDEZ CACHO, Silvia (coord.), *Arqueos: sistema de información del patrimonio arqueológico de Andalucía*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002.
- FERNÁNDEZ CACHO, Silvia, *Patrimonio arqueológico y planificación territorial: estrategias de gestión para Andalucía*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2008.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Francisco José y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Oliva, "Proyecto CrudUS: estudio, intervención y recuperación de la construcción con tierra en la Baja Andalucía", *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos*, Ibiza, en prensa.
- GARCÍA SORIANO, Laura, *La restauración de la arquitectura de tapia de 1980 a la actualidad a través de los fondos del Ministerio de Cultura y del Ministerio de Fomento del Gobierno de España. Criterios, técnicas y resultados* (Tesis doctoral inédita), Valencia, Universitat Politècnica de València, Valencia, 2015; disponible: <http://hdl.handle.net/10251/58607>.
- GIL-CRESPO, Ignacio Javier y MALDONADO-RAMOS, Luis, "Hacia una taxonomía constructiva de las tapias de tierra y fábricas encofradas históricas", *Informes de la Construcción*, 67/538 (2015), eo86, pp. 1-11; disponible: <https://doi.org/10.3989/ic.14.009>.
- GRACIANI GARCÍA, Amparo, "Improntas y oquedades en fábricas históricas de tapial. Indicios constructivos", en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago (coord.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, pp. 683-692.
- GRACIANI GARCÍA, Amparo y TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, "El tapial en el área sevillana. Avance cronotipológico estructural", *Arqueología de la Arquitectura*, 5 (2008), pp. 135-158; disponible: <https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2008.93>
- GUERRERO BACA, Luis Fernando, "Arquitectura en tierra: Hacia la recuperación de una cultura constructiva", *Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural-Journal of Cultural Heritage Studies*, 20/2 (2007), pp. 182-201.
- INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO, *TESAURO del Patrimonio Histórico Andaluz*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1998.

- HASSANI, Fereshteh, "Documentation of cultural heritage; techniques, potentials, and constraints", *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, 40 (2015), pp. 207-214; disponible: <https://doi.org/10.5194/isprsarchives-XL-5-W7-207-2015>.
- J AQUIN, Paul; AUGARDE, Charles y GERRARD, Christopher, "Chronological description of the spatial development of rammed earth techniques", *International Journal of Architectural Heritage*, 2/4 (2008), pp. 377-400; disponible: <https://doi.org/10.1080/15583050801958826>.
- JIMÉNEZ DELGADO, María del Carmen y CAÑAS GUERRERO, Ignacio, "Earth building in Spain", *Construction and building materials*, 20/9 (2006), pp. 679-690; disponible: <https://doi.org/10.1016/j.conbuildmat.2005.02.006>
- KHAN, Muqem y DE BYL, Penny, "Technology Intervention for the Preservation of Intangible Cultural Heritage (ICH)" En Information Resources Management Association (ed.), *Hospitality, Travel, and Tourism: Concepts, Methodologies, Tools, and Applications*, IGI Global, 2015, pp. 1500-1507; disponible: <https://doi.org/10.4018/978-1-4666-6543-9>.
- MARTÍN PRADAS, Antonio, "El Tesoro de Patrimonio Histórico Andaluz como lenguaje integrado", en LADRÓN DE GUEVARA SÁNCHEZ, Carmen y MUÑOZ CRUZ, Valle (coords.), *El Sistema de Información del Patrimonio Histórico e Andalucía (SIPHA)*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Ph Cuadernos, 20, 2007, pp. 50-61.
- MILETO, Camilla y VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando, "El análisis estratigráfico constructivo como estudio previo al proyecto de restauración arquitectónica: metodología y aplicación", *Arqueología de la Arquitectura*, 2 (2003), pp. 189-196; disponible: <https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2003.46>.
- MILETO, Camilla y VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando (coords.), *La restauración de la tapia en la Península Ibérica. Criterios, técnicas, resultados y perspectivas*, Valencia/Lisboa, TC Cuadernos/Argumentum, 2014.
- MILETO, Camilla y VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando (coords.), *Proyecto COREMANS - Criterios de intervención en la arquitectura de tierra*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2017.
- MILETO, Camilla; VEGAS, Fernando; GARCÍA, Lidia; VILLACAMPA, Laura y GÓMEZ, Francisco Javier, "Primera aproximación a la variedad constructiva de la arquitectura vernácula de tierra en la Península Ibérica", en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago; FUENTES GONZÁLEZ, Paula y GIL CRESPO, Ignacio Javier (eds.), *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, San Sebastián, Instituto Juan de Herrera, 2017, pp. 1051-1062.
- MOYA-MUÑOZ, Jorge, "Interacciones culturales para la puesta en valor de la arquitectura tradicional construida en tierra", *Revista PH*, 96 (2019), p. 27; disponible: <https://doi.org/10.33349/2019.96>.
- MOYA-MUÑOZ, Jorge, *Molinos aceiteros y olivar histórico de Écija (Sevilla): identificación y transformación diacrónica a través de los modelos digitales SIGH y HBIM*, (Te-

- sis doctoral inédita), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2022; disponible: <https://hdl.handle.net/11441/142686>.
- MUÑOZ CRUZ, Valle, “Hacia un sistema integrado del Patrimonio Histórico de Andalucía: la base de datos del Patrimonio Inmueble”, *Boletín PH del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 37 (2001), pp. 223-229.
- POCOBELLI, Danae Phaedra; BOEHM, Jan; BRYAN, Paul, STILL, James y GRAU-BOVÉ, Josep, “BIM for heritage science: a review”, *Heritage Science*, 6/1 (2018), pp. 1-15; disponible: <https://doi.org/10.1186/s40494-018-0191-4>.
- QUINTERO MORÓN, Victoria y HERNÁNDEZ LEÓN, Elodia, “La documentación del Patrimonio Intangible: Propuestas para una base de datos”, *Boletín PH del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 40/41 (2002), pp. 214-221.
- Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, publicado en BOE núm. 114, de 13/05/1987; disponible: <https://www.boe.es/eli/es/rd/1987/04/10/620/con>.
- RIVERA, Carlos; RODRÍGUEZ, Reyes; PONCE, Mercedes; GONZÁLEZ, Ana y ROA, Jorge, “El Análisis de la Arquitectura Tradicional como base para el Diseño Aplicado: Proyecto DATEC. Arquitectura del Rojo”, en *4IAU 4ª Jornadas Internacionales sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2011.
- SÁNCHEZ I SIGNES, Miquel, “El refugio en altura andalusí de Vilella (Almiserat, Valencia), un ejemplo de arquitectura defensiva rural en el ámbito centro-meridional valenciano (ca. 1150-1250)”, *Arqueología de la Arquitectura*, 10 (2013), p. e005; disponible: <https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2013.004>.
- SENN, James; URBINA MEDAL, Edmundo Gerardo y PALMAS VELASCO, Oscar Alfredo, *Análisis y diseño de sistemas de información*, Madrid, McGraw-Hill, 1992.

El entallador Alonso de Portillo (act. 1460-1513) y su taller: nuevas obras en Palencia

The sculptor Alonso de Portillo (act. 1460-1513) and his workshop: new works in Palencia

Rubén FERNÁNDEZ MATEOS

Universidad de Valladolid

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Educación (Palencia)

Campus La Yutera. Avda. de Madrid, 50. 34004 - Palencia

ruben.fernandez.mateos@uva.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6898-4734>

Fecha de envío: 15/08/2023. Aceptado: 18/10/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 185-214.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.05>

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

Este trabajo forma parte de la actividad investigadora del G. I. R. *IDINTAR: Identidad e Intercambios Artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo* de la Universidad de Valladolid.



Resumen: Este artículo pretende actualizar el estado de la cuestión del escultor tardogótico Alonso de Portillo, atribuyendo una serie de obras fáciles de reconocer gracias a su particular estilo. Además de añadir a su catálogo varias piezas en la catedral de Palencia, también se adscriben unas cuantas imágenes distribuidas por distintos puntos de la provincia de Palencia.

Palabras clave: Alonso de Portillo; escultura gótica; sepulcros; provincia de Palencia; catedral de Palencia.

Abstract: This article aims to update the state of the question about the late Gothic sculptor Alonso de Portillo, attributing him a series of works that are easy to recognise for his particular style. Besides adding several pieces in the cathedral of Palencia to its catalogue, a few images distributed in different parts of the province of Palencia are also attached.

Keywords: Alonso de Portillo; gothic sculpture; tombs; province of Palencia; cathedral of Palencia.

Hace ya treinta y cinco años que la profesora Ara Gil esbozó la personalidad artística del entallador Alonso de Portillo, un maestro tardogótico del último tercio del siglo XV que trabajó para distintas localidades de la actual provincia de Palencia¹. La misma autora ha ido completando su trayectoria a lo

1 ARA GIL, Clementina Julia, "El taller palentino del entallador Alonso de Portillo (1460-1506)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LIII (1987), pp. 211-242.

largo de los años, con nuevas obras del artista². Por nuestra parte, hoy queremos dar a conocer nuevas piezas que pueden atribuirse con fundamento a su gubia o taller, y que vienen a incrementar el catálogo de imágenes de este discreto, pero curioso escultor palentino.

1. RASGOS BIOGRÁFICOS

Realmente son pocos los datos documentales que se conocen de Alonso de Portillo, lo que no permite ahondar mucho sobre su vida y obra. Sin embargo, hay una circunstancia especial en el maestro que nos proporciona la autoría de algunos de sus trabajos, pues como rasgo singular de su personalidad firmó algunas de sus creaciones, algo inusual en la época. Así, el 5 de agosto de 1485, contrató la cruz del Mercado de Palencia, teniendo que seguir como modelo la cruz de Cabezón. Obra que finalmente no se llevó a término, pues en 1490 se le pagó al cantero Juan de Praves por haber hecho los pilares de la misma. La siguiente noticia la tenemos el 1 de marzo de 1494, cuando se le nombra regidor de la ciudad, señalando su condición de caballero³. Parece que en esta época se podía acceder a esta posición por tener una buena economía, denominándose “caballeros de cuantía”⁴. Si bien, es posible que fuera “caballero pardo”, un título de la nobleza baja que podía permitirle trabajar en un oficio de las artes mecánicas, es decir, manual⁵. La última referencia que se tenía del maestro hasta hace poco, data del año 1506, cuando aparece como tasador de la madera sobrante del ensamblaje para el retablo mayor de la catedral palentina, que había ejecutado Pedro de Guadalupe⁶. Recientemente, Julián Hoyos, ha aportado un dato indirecto que permite saber que el

2 ARA GIL Clementina Julia, “Una escultura de San Sebastián de Alonso de Portillo (1460-1506)”, *Urtekaria Anuario. Museo de Bellas Artes de Bilbao* (1993), pp. 51-55; ARA GIL, Clementina Julia, “Retablo de Santa Apolonia” en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre. Catedral de Palencia*, Salamanca, Fundación las Edades del Hombre, 1999, pp. 180-182; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, “Arcángel San Miguel” en *Memorias y Esplendores...*, pp. 261-262; ARA GIL, Clementina Julia, “San Sebastián” en *Memorias y Esplendores...*, pp. 262-263; ARA GIL, Clementina Julia, “Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión” en YARZA LUACES, Joaquín y IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (dir.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González. Academia burguense de Historia y Bellas Artes y Caja de Burgos, 2001, pp. 171-173; ARA GIL, Clementina Julia, “Pedro Berruguete y la escultura” en *Simposium Internacional. Pedro Berruguete y su entorno*, Salamanca, Diputación de Palencia, 2003, pp. 319-325.

3 ARA GIL Clementina Julia, “El taller palentino...”, p. 213.

4 ARA GIL, Clementina Julia, “El taller palentino...”, p. 214.

5 DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, “Arcángel...”, p. 261.

6 ARA GIL, Clementina Julia, “El taller palentino...”, p. 213; SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo mayor de la catedral de Palencia. Nuevos datos”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 10 (1953), p. 286.

escultor todavía vivía en 1513, a la hora de describir unas casas que tenía el cabildo, donde residían algunos artistas. Así, en la calle del Hoyo había unas casas del racionero Andrés Gutiérrez que lindaban con “casas del maestro Portillo, entallador”⁷. Esta fecha es la más tardía de la que se tiene constancia de Alonso, siendo de interés, puesto que posiblemente algunas de sus obras fueron realizadas en la primera década del siglo XVI, coincidiendo, además, con la actividad del imaginero renano establecido en Becerril de Campos (Palencia), Alejo de Vahía (act. 1480-1515)⁸.

Estas escasas noticias, junto con las obras firmadas, son los únicos testimonios con los que se puede contar para reconstruir su personalidad artística. Respecto a los trabajos firmados, existen ocho obras en las que aparece el apellido del escultor, a veces precedido con el título de “maestre”, lo que indica que tuvo un taller del que fue su director o maestro:

Sepulcro del deán Enríquez en la catedral de Palencia (1465): “Portillo me fecit”.

Sepulcro de Inés de Osorio en la catedral de Palencia (1492): “Portillo”.

Cruz de Espinosa de Villagonzalo (Palencia) (¿1512?): “Portillo”.

Sepulcro de Alfonso González en la iglesia de Villadiezma (Palencia): “maestre Portillo me fecit”.

Sepulcro del clérigo Alfonso Fernández en la colegiata de Covarrubias (Burgos) (146?): “maestre Portillo”.

Relieve de la Anunciación en la iglesia de Traspeña (Palencia): “maestre Portillo”.

Sepulcro de la iglesia de Itero de la Vega (Palencia): “Po...llo”.

Relieve del hospital fundado por el arcipreste de Fresno en Aguilar de Campoo (Palencia): “Portillo”.

A estos trabajos hay que añadir una nueva firma que apareció en abril de 2022, al hilo de unas obras de restauración de los sepulcros de la antigua capilla de Santa Catalina de la catedral de Palencia, hoy parte de la sacristía del templo, con motivo de la exposición *Renacer*, que conmemoró el VII centenario de los inicios del templo gótico. En concreto, en el sepulcro del maestrescuela Lope de Tamayo († 1496), que se encuentra al lado de otro perteneciente al arcediano del Alcor, Juan Alfonso de Orihuela († 1478), obra también de Alonso de Portillo⁹. Al liberar los frontales de los dos sepulcros,

7 HOYOS ALONSO, Julián, *Arte y prelados en la catedral de Palencia (1500-1520). Entre la tradición y la modernidad*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2018, p. 16.

8 Sobre este escultor ver ARA GIL, Clementina Julia, *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1974; ARA GIL, Clementina Julia, “Escultura en Castilla y León...”, pp. 173-176.

9 ARA GIL, Clementina Julia, “El taller palentino...”, pp. 233-235; MARTÍNEZ, Rafael, “La lenta construcción de un gran templo. La catedral en la época gótica” en PAYO HERNANZ,



Fig. 1. Firma del artista en el sepulcro del maestrescuela Lope de Tamayo. Alonso de Portillo. Hacia 1496. Catedral. Palencia

que estaban cubiertos de yeso y repintados de color marrón oscuro, aparecieron relieves y, en el primero, la firma del escultor pintada con la inscripción “M[a]estre Portillo me fecit” (Fig. 1)¹⁰. La primera letra es de color rojo, mientras que el resto son negras. Al principio y al final de la inscripción y para separar cada palabra se aprecian unas decoraciones de hederas. Este hallazgo es interesante, puesto que no se había conservado ninguna firma del maestro pintada y las que han llegado hasta nosotros están talladas fundamentalmente en piedra o, en caso del sepulcro de Inés de Osorio, en madera. Esto indica que, posiblemente, algunas obras del artista estuvieron firmadas con pintura y, con el paso del tiempo, se han ido perdiendo. Sobre estos sepulcros se volverá más adelante.

Este hecho significativo de firmar algunas de sus obras, especialmente los sepulcros, se ha interpretado como un concepto de orgullo y dignidad medieval, más que como una conciencia del artista, propia del Renacimiento¹¹.

Así pues, con estos escasos datos documentales y con las nueve obras firmadas, nos enfrentamos a la biografía de este escurridizo escultor del tardogótico castellano, cuyos hitos cronológicos vienen dados, en esencia, por la fecha de la muerte de los personajes a los que esculpe sus sepulturas, como el del arcipreste de Fresno Pedro Fernández de Soto (†1460) en la colegiata de Aguilar de Campoo, el ya visto del deán Rodrigo Enríquez (†1465) en la catedral de Palencia, el del clérigo Pedro Fernández (†1470) en la iglesia de Barrio de San Pedro (Palencia) o el citado de doña Inés de Osorio (†1492) en la seo palentina.

En cuanto al área de actuación, Alonso de Portillo desarrolló su actividad profesional en varias localidades de la actual provincia de Palencia, destacando la zona de Aguilar de Campoo y alrededores, en el Norte, y la capital –en concreto en la catedral– y poblaciones del entorno de las comar-

René Jesús y MARTÍNEZ, Rafael (coord.), *La catedral de Palencia. Catorce siglos de Historia y Arte*, Burgos, Promecal publicaciones, 2011, pp. 282-285.

10 Una breve descripción de este conjunto en FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, “Los grandes maestros de Renacer. Un periplo por la catedral y la muestra a través de los artistas” en *Renacer. La catedral transformada*, León, Fundación VII Centenario Catedral de Palencia y Diputación de Palencia, 2022, p. 32.

11 ARA GIL, Clementina Julia, “El taller palentino...”, pp. 213-214.

cas de Tierra de Campos y el Cerrato. Cabe destacar su actuación en Covarrubias, fuera del ámbito palentino, lo que puede hacer pensar que es una excepción en su producción, pero hay que tener en cuenta que Aguilar de Campoo en aquella época perteneció a la diócesis de Burgos, por lo que sus nexos con aquel obispado pudieron tener más relevancia de lo que a priori pudiera parecer.

En resumen, la actividad artística de Portillo se rastrea desde los sepulcros firmados en la década de 1460, como el de Covarrubias o el del deán Enríquez en la seo palentina, así como el del arcipreste de Fresno en Aguilar que responde a su estilo, hasta el documento de 1513 que nombran unas casas en las que habitaba. Teniendo en cuenta sus primeros trabajos, Ara Gil propuso que pudo nacer entre 1430-1440¹².

2. ESTILO

Lo primero que hay que destacar de este maestro es su versatilidad, puesto que trabajó tanto la piedra como la madera. Además, practicó distintos géneros escultóricos, pues abarcó la escultura funeraria, monumental y la imaginería. No se sabe si llegó a realizar retablos, como en el caso de Alejo de Vahía (Becerril de Campos, Bolaños de Campos...), pero no es descartable. La diferencia de calidad que hay en su obra indica que tuvo un taller, en el que sus oficiales seguían su estilo, pero de forma más tosca. Sin embargo, esta circunstancia explica su éxito entre los comitentes, a juzgar por la cantidad de obras que se conservan.

La profesora Ara Gil fue la primera en analizar el estilo del escultor en el estudio de 1987, sobre el que ha vuelto en los sucesivos trabajos dedicados a la escultura tardogótica, ampliando el catálogo de obras del maestro¹³. Aun no sabiendo su origen y formación, la citada estudiosa ha ido extrayendo algunos rasgos estilísticos. Así, parece que Portillo se formó en el medio local, puesto que en su obra se distinguen elementos de la tradición románica, como las composiciones de los frisos con la *Maiestas Domini* y el apostolado bajo arquerías, que se pueden ver en las iglesias de Pisón de Castrejón (Palencia) y Traspeña de la Peña, herederas de los frisos de las iglesias de Santiago de Carrión de los Condes (Palencia) y Moarves de Ojeda (Palencia), y también de la escultura borgoñona, que llegó tarde al territorio palentino. A esta última corresponderá el sentido por el anecdotismo y las calidades de las superficies que aparecen en su obra¹⁴.

12 ARA GIL, Clementina Julia, "Escultura en Castilla y León...", p. 171.

13 Ver notas 1 y 2.

14 ARA GIL, Clementina Julia, "El taller palentino...", p. 215.

Por otro lado, también se detecta influencia de la escultura burgalesa, en concreto de los sepulcros de la capilla de la Visitación de la catedral de Burgos, erigida por el obispo Alonso de Cartagena (†1456), para el que fue contratado Juan de Colonia. Además de todos estos rasgos, en sus obras finales introduce características de la escultura flamenca, como las vestimentas con plegados duros y quebrados¹⁵.

En definitiva, la escultura de Alonso de Portillo responde a un estilo ecléctico, donde aúna la tradición local con las nuevas formas procedentes del exterior.

A estas generalidades, se pueden añadir unas características estilísticas más concretas. Así, los rostros son ovalados y muestran un perfil anguloso, de forma cuadrangular, con la barbilla marcada. Los párpados abultados y caídos, las cejas arqueadas y simétricas, los pómulos señalados, aunque en las figuras femeninas o de personajes jóvenes son redondeados. Las bocas son pequeñas y las narices rectas y redondeadas a la punta. Los cabellos varían, pues pueden ser ondulados o acaracolados, del mismo modo que las barbas. En los plegados de los ropajes también existe variedad, pues son gruesos o finos dispuestos de forma paralela o son quebrados y formando uves, por influencia flamenquizante. También hay un gusto por lo suntuoso, por los brocados de algunas vestimentas o por el uso de tocados o coronas.

3. NUEVAS OBRAS EN LA CATEDRAL DE PALENCIA

En este apartado se atribuirán a Alonso de Portillo una serie de piezas catalogadas como anónimas y se harán algunas precisiones de obras ya conocidas, fruto de diversas intervenciones que han sucedido recientemente en la seo palentina.

3. 1. *Precisiones sobre la imagen de Santa Apolonia*

La escultura de la santa se encuentra en la nave del evangelio, exactamente en el exterior de la capilla mayor, dentro de un retablo que realizó años después el berruguetesco Manuel Álvarez, en 1556¹⁶. Está realizada en piedra y descansa sobre una peana con un ángel que porta un escudo cuartelado que todavía no ha sido identificado. Este presenta los cuarteles uno y cuatro de azur con estrella de oro de ocho puntas, y los cuarteles dos y tres de azur con una flor de lis de oro. El mismo escudo, junto con el del obispo Diego Hurtado de Mendoza (1471-1485), ha aparecido en una columna de la antigua

15 ARA GIL, Clementina Julia, "El taller palentino...", p. 215.

16 Un estudio sobre la imagen en ARA GIL, Clementina Julia, "Retablo de...", pp. 180-182.



Fig. 2. Ángel tenante, detalle de Santa Apolonia. Alonso de Portillo. Hacia 1471-1485. Catedral. Palencia. Comparado con los escudos aparecidos el 2 de julio de 2019

catedral tardorrománica, que pervive en el exterior de la capilla mayor, muy próximo al altar de Santa Apolonia, el 2 de julio de 2019, durante el proceso de restauración de bóvedas y paramentos de la catedral (Fig. 2). No es casualidad que estos dos escudos estén al lado de la santa, por lo que se hace sugerente la idea de que este misterioso personaje, que sería un eclesiástico importante de la época del obispo Mendoza, costearía la imagen en tiempos del citado prelado, es decir, cuando gobernó la diócesis de Palencia, entre 1471-1485. A pesar de ello no es descartable que se hiciera después.

3. 2. Precisiones sobre el sepulcro de doña Inés de Osorio (+1492)

La sepultura de esta benefactora de la catedral se encuentra en el costado izquierdo de la capilla del Sagrario, rodeada de una reja¹⁷. Ya se ha comentado más arriba que es una de las nueve obras firmadas por el maestro. Fue ejecutada hacia 1492, fecha del fallecimiento de la noble. En la tapa se representa a la figura yacente de doña Inés leyendo un libro, disponiéndose a sus pies una doncella sentada de pequeño tamaño. En todos los costados del sepulcro aparecen sus escudos portados por ángeles, separándose por pilares góticos, dos en cada frente largo y uno en cada corto. Uno de ellos es el de los Osorio, con fondo de oro y con dos lobos pasantes de gules. El otro es el de los Dávila, de azur con seis bezantes de oro puestos en dos palos¹⁸. A Marcial de Cas-

¹⁷ Sobre este sepulcro ver ARA GIL, Clementina Julia, "El taller palentino...", pp. 231-232.

¹⁸ VIGURI, Miguel de, *Heráldica palentina. I La ciudad de Palencia*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses. Diputación de Palencia, 2005, pp. 19-20.



Fig. 3. Ángel tenante, detalle del sepulcro de Inés de Osorio. Alonso de Portillo. Hacia 1492. Catedral. Palencia

tro se le debe la identificación de este escudo con los Dávila, puesto que era el linaje materno de su sobrino Diego de Osorio, que fue su heredero y quien le sucedió en el señorío de Abarca de Campos. Esto significa que su sobrino pudo intervenir en la terminación de las obras del crucero de la catedral y en la propia tumba de su tía, cuando esta falleció, y por este motivo por lo que estamparía el escudo de los Dávila¹⁹.

Lo que ha pasado desapercibido hasta el momento es que, en los escudos de los lados menores, el de los Osorio, en la cabeza, y el de los Dávila, a los pies, presentan inscripciones con apellidos. El primero no genera dudas puesto que pone "OSO" "RIO" dentro de una filacteria en la que se encuentra el ángel en el centro, por eso aparece partida. El segundo, con la misma disposición que el anterior, muestra más confusión, ya que se puede leer "ACE" "VES", un apellido del que no se tiene constancia familiar y al que no corresponde el escudo donde está, en principio (Fig. 3). Sin embargo, su inclusión indica que este linaje tuvo que tener alguna relación con Inés de Osorio o con su sobrino.

3. 3. Los sepulcros del arcediano del Alcor, Juan Alfonso de Orihuela (†1478), y del maestrescuela Lope de Tamayo (†1496): nuevos hallazgos

Aunque este descubrimiento lo he avanzado en una publicación anterior²⁰, este formato me permite desarrollar el tema un poco más. Ambas sepulturas

19 CASTRO SÁNCHEZ, Marcial, "Aproximación al señorío de Abarca: la familia Osorio" en *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, Palencia, 1995, T. II, pp. 501-505.

20 FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "Los grandes maestros...", p. 32.



Fig. 4, izq. *Sepulcro del arcediano del Alcor: Juan Alfonso de Orihuela*. Alonso de Portillo. Hacia 1478. Catedral. Palencia

Fig. 5, der. *Ángel tenante, detalle del sepulcro de Juan Alfonso de Orihuela*.

se ubican en la actual sacristía, lo que en otro tiempo fue la capilla de Santa Catalina. Como ya se expresó más arriba, fue en los meses previos a la inauguración de la exposición “Renacer”, en el año 2022, cuando se picaron los frontales de los sepulcros, que estaban enfoscados, y aparecieron una serie de relieves y la firma del escultor pintada en uno de ellos. Este último hecho viene a confirmar la atribución que de ellos hizo la profesora Ara Gil, que fue quien los estudió por primera vez de una manera más científica²¹.

El primero de ellos, el de Juan Alfonso de Orihuela, se debió de realizar hacia 1478, si nos atenemos al año de su fallecimiento. Al liberarse el frontal enyesado aparecieron cinco relieves bajo doseles con arcos conopiales, y separados entre sí por pilares rematados en pináculos, muy del gusto gótico (Fig. 4). Tanto la disposición como el tipo de tracerías de los doseles recuerdan a otros trabajos del maestro, como los sepulcros de Covarrubias, Itero de la Vega y Villadiezma. El relieve central representa a la *Virgen con el Niño siendo coronada por dos ángeles*. Su estado de conservación es aceptable, aunque ha perdido la parte inferior. La Madre aparece sujetando al infante con sus dos manos, mientras que éste alza su mano para cogerle los cabellos. Por otro lado, los ángeles coronan a la Virgen con una mano a la vez que con la otra sujetan parte del manto. Los plegados quebrados de la vestimenta

21 ARA GIL, Clementina Julia, “El taller palentino...”, pp. 233-235.

delatan una influencia flamenca. Flanqueando a este relieve hay otros dos con *San Pedro* y *San Pablo*, los pilares de la Iglesia. El primero se dispone a la izquierda, con un libro abierto en una mano y con la otra agarrando la llave que lo identifica, de la que sólo se conserva la parte inferior. Su rostro se inclina hacia abajo en actitud de leer. A la derecha se encuentra *San Pablo*, también con un libro abierto y agarrando la espada, de la que sólo ha pervivido la empuñadura. El tipo humano es el habitual, con frente despejada y barba larga. Al igual que San Pedro muestra una posición de lectura. Por último, a los extremos, aparecen sendos ángeles portando los escudos del arcediano, con un castillo y una inscripción de su apellido en la parte superior de la bordura: "ORIUELA" (Fig. 5). Los cabellos ondulados, la cara redondeada, el tipo de plegados y las alas, con el característico borde grueso, responden al modo de hacer del escultor.

El otro sepulcro, el del maestrescuela Lope de Tamayo, presenta un estilo parecido, a pesar de haberse hecho años después, cuando murió el eclesiástico en 1496. Como en el anterior, al picar el frontal salieron otros cinco relieves, pero en peor estado de conservación (Fig. 6). Todos se encuentran bajo chambranas con arcos conopiales angrelados separados por pilares. El tipo de arcos y las tracerías son similares a las del sepulcro de Pedro Fernández Soto, arcipreste de Fresno, en la colegiata de Aguilar de Campoo. El relieve central presenta a la *Asunción de la Virgen*, siendo aupada por cinco ángeles, dos a cada lado y uno a los pies. Viste túnica, manto y porta una toca en la cabeza, mostrando las dos manos juntas, en gesto de oración. Los plegados de las vestimentas son quebrados y en ellos se conservan restos de policromía roja. Lo más interesante de todo es que debajo de la escena se encuentra la firma pintada del escultor, tal y como se dijo más arriba, lo que viene a confirmar la autoría del maestro. A ambos lados se ubican cuatro apóstoles, bastante maltrechos, puesto que han perdido los rostros, pero que se les identifica con rótulos pintados en negro, salvo la primera letra que va en rojo. A los lados de la Asunción están *San Pedro* y *San Pablo*. El primero aparece con un libro y agarrando los restos de la llave que lo identifica. Viste una túnica con plegados gruesos y rectos, donde se pueden ver restos de policromía azul. Flanqueando al santo aparece el rótulo informativo con letras góticas donde pone "Sant" y "Pedro". El apóstol de los gentiles es de similar factura que el anterior, sujetando el libro y la espada, y con algo de policromía roja en los ropajes. En el rótulo "Sant" y "Pablo". A los extremos están un *Santo apóstol* y *San Bartolomé*, bastante estropeados y también con restos de pintura roja y azul, respectivamente. En el segundo se distinguen unas formas a los pies de lo que pudiera ser el demonio encadenado. En ambos casos aparecen rótulos: el primero es difícil de descifrar; en el segundo, "Sant Bertolome".

Fig. 6, izq. *Sepulcro del maestrescuela Lope de Tamyayo*. Alonso de Portillo. Hacia 1496. Catedral. Palencia

Fig. 7, der. *San Juan Evangelista*. Alonso de Portillo. Hacia 1470-1490. Catedral. Palencia



3. 4. *Tres imágenes de piedra de gran formato: San Juan Evangelista, San Pedro y San Pablo*

En el costado de la nave del Evangelio de la capilla mayor, se abren dos hornacinas del siglo XVI con los santos Juanes, esculturas de piedra de gran tamaño y policromadas. Ambas flanquean la columna tardorrománica en la que aparecieron las pinturas murales con los escudos del obispo Diego Hurtado de Mendoza y de un supuesto canónigo sin identificar, que se aludió antes. Ramón Revilla Vielva dijo de ellas: “imágenes policromadas –estilo flamenco– de los Santos Juanes Bautista y Evangelista, con una columna de separación, recuerdan la obra románica”²². Por otro lado, José Milicua, una década después dijo: “en sendos nichos, figuran dos briosas esculturas góticas del siglo XV, de los Santos Juanes. Carece totalmente de fundamento la opinión de que estas imágenes proceden de la antigua catedral románica”²³. En ninguno de los dos casos se propone autoría para estas esculturas. Los autores del inventario de Palencia tampoco reseñaron mucho de las mismas, tan sólo dijeron que eran de piedra policromada y del siglo XVI²⁴. Más recientemente Rafael Martínez dijo: “otras imágenes de excelente calidad de época tardogótica son las de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*, ambas

22 REVILLA VIELVA, Ramón, *Manifestaciones artísticas en la Catedral de Palencia*, Palencia, Diputación de Palencia, 1945, p. 34.

23 MILICUA, José, *Los monumentos cardinales de España. XVII. Palencia monumental*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1954, p. 44.

24 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.), *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, tomo I, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, p. 19.



Fig. 8. San *Juan Evangelista*.
Alonso de Portillo. Último tercio
del siglo XV. Iglesias de Pisón de
Castrejón (izq) y Traspaña de la
Peña (der) (Palencia)

de piedra policromada, conservadas en sendas hornacinas junto al altar de Santa Apolonia"²⁵.

Las dos tallas han pasado prácticamente desapercibidas, con someros comentarios, pero que destacaban su calidad. En mi opinión la figura de *San Juan Evangelista* (Fig. 7) habría que ponerla en relación con la obra de Alonso de Portillo, a quien se puede atribuir, a tenor de las características estilísticas que presenta. El santo aparece de pie, vestido con túnica y manto, en ademán de bendecir el cáliz de la ponzoña, que es el atributo que lo identifica en los apostolados. Los plegados gruesos y paralelos que aparecen en los ropajes, se pueden ver en otras obras del maestro, como por ejemplo la cercana imagen de *Santa Apolonia* (h. 1471-1485). La cara ovalada muestra ese perfil cuadrado, con el mentón marcado, las cejas arqueadas y los típicos párpados abultados. Los cabellos son acaracolados, muy similares a los que aparecen en imágenes de ángeles, como por ejemplo el que se encuentra en la peana de la citada *Santa Apolonia* o el que se ubica en el fondo del arcosolio del sepulcro del deán Enríquez (h. 1465), ambos portando escudos y próximos a esta pieza. De la mano que bendice sale una filacteria donde se lee "S. I. EBANGELISTA". La composición del santo es idéntica a la que el propio Portillo realizó para los frisos de las portadas de las iglesias de Pisón de Castrejón y Traspaña de la Peña, en el norte de la provincia (Fig. 8). Aunque estas últimas sean de menor calidad, especialmente la de Traspaña, el tipo de plegados, la forma de cáliz y el diseño general de la figura, responden a su manera de trabajar. Es cierto que el tipo de pelo es diferente, pero entra dentro de su estilo las dos variantes de cabellos. También existen analogías con el *San Juan Evangelista* del sepulcro del arcipreste de Fresno en Aguilar, que, aunque esté arrodillado, aparece bendiciendo de la misma manera y con un

²⁵ MARTÍNEZ, Rafael, "La lenta construcción...", p. 288.

Fig. 9. *Detalle de San Juan Evangelista.* Alonso de Portillo. Hacia 1470-1490. Catedral. Palencia. Comparado con el relieve de San Juan Evangelista del sepulcro del arcipreste de Fresno en Aguilar de Campoo (Palencia)



doble rizo acaracolado sobre la frente (Fig. 9). Así pues, creo que esta imagen de la catedral puede atribuirse con fundamento al hacer de este escultor. La mayor calidad que presenta se entiende por ser una obra destinada al templo mayor de la diócesis de Palencia. Un elemento importante a destacar, sobre el que se volverá más adelante, es el hecho de ser una talla de gran formato, pues mide un metro y medio más o menos, y toda la obra de Portillo es de figuras no muy grandes.

La imagen que hace pareja, *San Juan Bautista* (Fig. 10), tiene algunos rasgos portillescos, pero bastantes otros que lo alejan, por lo que no me atrevo a atribuírselo. Su tamaño es algo mayor (1,59 cm. aprox.) y aparece vestido con una túnica y un manto de grandes plegados quebrados, de raíz flamenca. Aparece señalando al cordero que se dispone en el libro que sujeta con la mano izquierda. El cabello es ondulado, pero la barba es acaracolada. Los mechones acaban en rizos diferentes a los del pelo de *San Juan Evangelista*, y en la barbilla se crea una silueta en forma de copa, muy parecida a las de las figuras de Alejo de Vahía. Quizá esto nos esté hablando de una influencia del imaginero renano, que por entonces se encontraba activo en la catedral y la diócesis. El tipo de ojos y los pómulos marcados recuerdan a Portillo. Estos rasgos y el hecho de que haga pareja con el otro santo, pueden hacernos pensar que estén hechos por el mismo artífice. Sin embargo, las diferencias no dejan ver con claridad una atribución fundamentada.

Las otras dos imágenes que pueden adjudicarse al cincel del escultor son las de *San Pedro* y *San Pablo*, situadas en un retablo de madera del segundo cuarto del siglo XVI, que se embute en un arcosolio de un retablo pétreo fechado en 1534, en el lateral del coro de la nave de la Epístola. Los autores



Fig. 10, izq. *San Juan Bautista*. Último tercio del siglo XV. Catedral. Palencia
 Fig. 11, cent. *San Pedro*. Alonso de Portillo. Hacia 1470-1490. Catedral. Palencia
 Fig. 12, der. *San Pedro*. Alonso de Portillo. Último tercio del siglo XV. Iglesia de
 Traspeña de la Peña

anteriores mencionaron de pasada a estas figuras, reseñando que estaban dentro de un retablo plateresco²⁶, pero sin ahondar en cuestiones estéticas o de autoría, y datándolas en el siglo XVI²⁷. Ambas esculturas son de piedra, al igual que las que se han visto de los santos Juanes, y también son de gran formato. El estilo que muestran es el inconfundible de Alonso de Portillo, a quien hay que atribuírselas sin ningún género de duda. La imagen de *San Pedro* (1, 38 cm) (Fig. 11) aparece vestida con una túnica y un manto, al que agarra fuertemente con su mano izquierda, mientras que con la otra sujeta las llaves. La túnica tiene un cuello decorado que imita encaje, muy en la línea del sentido decorativo que hay en su manera de trabajar. Los plegados son gruesos en la túnica y más finos en el manto, pero siempre paralelos, formándose dos pliegues tubulares debajo de la mano que coge este último. Los párpados abultados, las cejas arqueadas, los pómulos marcados y la barba acaracolada y de forma trapezoidal, que aparece en otras figuras de San Pedro, también remiten a su estilo. Pero, además de estos estilemas portillescos, existen otras obras del maestro que permiten confirmar mejor la atribución. Así, en el friso de la portada de la iglesia de Traspeña, el relieve

26 REVILLA VIELVA, Ramón, *Manifestaciones artísticas...*, p. 41; MILICUA, José, *Los monumentos...*, p. 89; MARTÍNEZ, Rafael, "La lenta construcción...", p. 288.

27 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.), *Inventario artístico...*, p. 17.

de *San Pedro* tiene la misma composición que este de la catedral (Fig. 12), salvo por la cabeza, que en el último caso está mirando hacia el frente y en el otro la muestra de tres cuartos hacia arriba. Las analogías son evidentes tanto en el diseño general como en la forma de los plegados. Otro relieve con la misma iconografía con el que se le puede parangonar es con el que aparece en el sepulcro del deán Enríquez (h. 1465), en la propia seo. El tipo de cara, con los pómulos señalados y la barba, así como la forma de agarrar el manto con la mano izquierda, responden nuevamente al escultor. A pesar de la diferencia de calidad, los rasgos comunes son concluyentes como para no pensar en la misma mano, teniendo en cuenta la heterogeneidad que hay en su obra. Lógicamente, la mayor calidad de esta pieza respecto a las otras, tiene que ver con el lugar para la que fue concebida.

Un elemento más destaca en la imagen catedralicia, y es que a sus pies se ubica un angelote que sustenta un escudo con capelo perteneciente a la familia de los Luna, todavía sin identificar. Su policromía, al igual que la de toda la talla, es del siglo XVI, es decir, posterior a la cronología de la escultura. Viguri en su estudio sobre la heráldica palentina describió dicho escudo: “de gules con un menguante de plata y entado en punta de plata; timbrado con capelo verde y cordones con una borla a cada lado”²⁸. También relaciona la fecha de 1534 inscrita en una cartela del retablo pétreo, con la imagen de *San Pedro*, puesto que justifica la ausencia de las actas capitulares de ese año con la imposibilidad de saber quién fue el donante de la obra. Sin embargo, esta fecha no tiene nada que ver con la de la talla, ya que es anterior, del último tercio del siglo XV. Durante el siglo XV no hubo ningún obispo de Palencia de la familia Luna, entonces ¿quién pudo ser el donante de estas esculturas? La respuesta no es fácil. En esta época se tiene constancia de que en el cabildo de la catedral existió un arcediano de Carrión llamado Álvaro de Luna (1458-1471)²⁹. La noticia más antigua que se tiene de él data del 4 de noviembre de 1458, cuando se le dio una gracia de 6.000 maravedís para que fuese a Roma³⁰. Dos años después tomó posesión de la canonjía que tenía Juan de Morales³¹. El 6 de diciembre de 1462 se produjo un hecho relevante, pues le nombran procurador de la Corte de Roma y por ello le dieron dos prebendas, una para el estudio y otra para procurador³². Después de otros

28 VIGURI, Miguel de, *Heráldica...*, p. 45.

29 POLANCO PÉREZ, Arturo, *La Catedral de Palencia en el siglo XV (1402-1470). Poder y comportamientos sociales a finales de la Edad Media*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses. Diputación de Palencia, 2008, p. 168.

30 FRANCIA LORENZO, Santiago, *Archivo capitular de Palencia. Catálogo. Serie II. Actas Capitulares (1413-1467)*, Vol. I, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989, pp. 329-330.

31 FRANCIA LORENZO, Santiago, *Archivo capitular de Palencia...*, p. 362.

32 FRANCIA LORENZO, Santiago, *Archivo capitular de Palencia...*, p. 404.

datos en los sucesivos años, el 28 de agosto de 1475 le mencionan con el cargo de deán de Jaén, a la hora de arrendar unas casas en las que se dice que el racionero García de Becerril pagaría 5 maravedís más que los pagaba él³³.

Después de todas estas noticias cabe preguntarse si este arcediano Álvaro de Luna fue el promotor de estas imágenes, y ese escudo fuera suyo. El uso del capelo no fue exclusivo de los obispos, ya que, por ejemplo, los protonotarios apostólicos también lo usaban, entre otros. Si aceptamos la posibilidad de que Álvaro de Luna fuese patrocinador de las mismas, se hace sugerente pensar la idea de que la iconografía de estas figuras palentinas pudo estar influenciada por su estancia en Roma como procurador, lugar donde reposan los restos de estos dos apóstoles, cuyas grandes basílicas visitaría el eclesiástico palentino. En cualquier caso, y sin saber su identidad definitiva, queda como una posible hipótesis.

El angelote que porta el citado escudo tiene un rostro similar al acólito que aparece a los pies del yacente del sepulcro del deán Rodrigo Enríquez (h. 1465). Sin embargo, el personaje de la sepultura tiene los párpados más caídos y un ceño fruncido en el que se forman unas arrugas verticales, que también se pueden apreciar en la cara de *San Pedro*.

En cuanto a la imagen de *San Pablo* (1, 40 cm.) (Fig. 13), de igual manera que su compañero, va vestido con túnica y manto. Sujeta la espada con la mano derecha y con la otra un libro y una filacteria. Esta última la agarra con el dedo anular, donde se puede leer una inscripción en letra gótica que dice: "Patrem Omnipotentem". Un fragmento del credo de los apóstoles. El rostro es típico del escultor, ovalado, con los pómulos marcados y los párpados abultados y caídos. Los cabellos y barbas largas son ondulados, señalándose dos mechones que van desde el bigote. Un estilema que aparece en otras imágenes del maestro, como el *San Antón abad* del retablo de San Cristóbal de la propia catedral, el *Padre Eterno* de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia) (Fig. 14b) o en el *San Pablo* del friso de la portada de Traspeña (Fig. 14a). En este último relieve y en el de *San Pablo* de la portada de Pisón de Castrejón, hay un plegado que cae recto por debajo de la mano, que describe una forma en zigzag como en la figura de la catedral. Este hecho viene a reforzar la autoría de Portillo. El diseño no es exactamente igual, pues varía algún elemento, como por ejemplo la forma de coger la espada, que en esta figura está hacia abajo en diagonal, mientras que en el de Traspeña la lleva hacia arriba, en Pisón recta hacia abajo y en el sepulcro del deán Enríquez hacia abajo en diagonal, pero con la cabeza mirando hacia la derecha. Esto indica que Alonso de Portillo introducía alguna diferencia en

33 FRANCIA LORENZO, Santiago, *Archivo capitular de Palencia. Catálogo. Serie II. Actas Capitulares (1468-1500)*, Vol. II, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989, p. 82.



Fig. 13, izq. *San Pablo*. Alonso de Portillo. Hacia 1470-1490. Catedral. Palencia
 Fig. 14a, cent. *San Pablo*. Alonso de Portillo. Último tercio del siglo XV. Iglesia de
 Traspeña de la Peña
 Fig. 14b, der. Padre Eterno, detalle. Último tercio del siglo XV. Iglesia de Santa
 Eulalia de Paredes de Nava (Palencia)

sus composiciones, para no hacerlas exactamente iguales, del mismo modo que lo hacía Alejo de Vahía.

Una vez vistas las tres imágenes queda saber para dónde se hicieron y cuál puede ser su cronología. En realidad, es un tema difícil de concretar. Lo que más llama la atención de las tres –o cuatro si contamos el *San Juan Bautista*–, es el tamaño de las mismas, puesto que Portillo realizaba esculturas no demasiados grandes, de 80 cm a 1 metro. Sin embargo, éstas lo pasan con creces, siendo las primeras obras atribuidas al maestro de formato grande. Pareciera que estuvieran destinadas para las jambas de una portada y que al final no se llegaron a colocar, pero la diferencia de tamaño que hay entre los *santos Juanes* y los *Príncipes de la Iglesia*, desaconsejan esta probabilidad. Hay más de 10 cm de una pareja a otra. Aun así, no sería descabellado pensarlo, puesto que en esos momentos se estaban comenzando la Puertas de Santa María o del Obispo y la de San Juan o de los Reyes, en tiempos del obispo Diego Hurtado de Mendoza (1471-1485), prosiguiéndose con fray Alonso de Burgos (1486-1499) y Juan Rodríguez de Fonseca (1504-1514). En cualquier caso, su ejecución tuvo que realizarse para la zona que va desde la cabecera hasta el crucero, que es lo que estaba construido de la catedral y donde se encuentran otras obras de Portillo, como la Santa Apolonia (h. 1471-1485) y el sepulcro del deán Enríquez (h. 1465) en el exterior de la actual capilla mayor –que por entonces sería el coro–, y los sepulcros de la antigua capilla



Fig. 15. *Ángeles tenantes, detalle de la portada gótica del claustro.* Alonso de Portillo. Hacia 1471-1485. Catedral. Palencia

de Santa Catalina (h. 1478 y h. 1496), hoy sacristía. Si su ubicación no estuvo destinada para alguna portada, entonces habría que pensar en alguna peana dispuesta en algún pilar o paramento de la citada zona e, incluso, para algún altar. Respecto a esto último, habría que preguntarse si las imágenes de los *Príncipes de la Iglesia* no estuvieron destinadas para la capilla de San Pedro, que posteriormente se pasó a llamar también de los Reyes Magos.

En cuanto a la cronología de las piezas se hace difícil establecer una fecha concreta, debido al estilo heterogéneo y la poca evolución apreciable en su obra. Ahora bien, teniendo en cuenta los años de actividad de Alonso de Portillo en la catedral y la relación de alguna imagen con el obispado de Diego Hurtado de Mendoza o con un personaje de la familia Luna, podrían fecharse entre las décadas de 1470 y 1480.

3. 5. *Portada gótica de acceso al claustro: dos ángeles tenantes*

Esta portada se abrió para comunicar la nave lateral con el claustro antiguo, transformando una de las dos puertas que había en el claustro románico, las denominadas del Cabildo o del Candelero³⁴. Está compuesta por un arco carpanel angrelado, varias arquivoltas apuntadas y un arco conopial de remate. En las enjutas del arco carpanel se ubican *dos ángeles portando escudos* (Fig. 15), dispuestos sobre peanas y bajo doseles. Entre uno y otro hay un friso de tracerías góticas de cuidado diseño. Ambos ángeles tenantes, que sustentan el escudo del obispo Diego Hurtado de Mendoza (1471-1485), pueden atribuirse a Alonso de Portillo. Los dos muestran el estilo inconfundible del

34 ARA GIL, Clementina Julia, "La actividad artística en la catedral de Palencia durante los obispados de Diego Hurtado de Mendoza y Fray Alonso de Burgos (1471-1499)" en *Jornada sobre la Catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989, p. 80; MARTÍNEZ, Rafael, "La lenta construcción...", p. 228.

escultor, muy visible en la forma de trabajar las caras, alas y vestimentas. El de la izquierda, desde el punto de vista del espectador, tiene un rostro muy similar al de la peana de la imagen de Santa Apolonia (h. 1471-1485), con el perfil cuadrangular, mentón marcado y unos cabellos acaracolados. Lamentablemente ha perdido parte de un ojo. Las alas presentan esa doblez gruesa en los bordes, que aparecen en otros relieves con el mismo tema del autor, como por ejemplo los ángeles tenantes del sepulcro de Inés de Osorio (h. 1492). Los plegados quebrados de los ropajes denotan la influencia flamenca. El otro ángel es muy parecido, salvo por el tratamiento de la cara, que es más tosco, con facciones rudas y con una forma muy cuadrada. Conserva en los ojos restos de pintura negra.

Hay un tercer ángel ubicado dentro del conopio, portando el escudo del cabildo, con tres flores de lis, pero su estilo corresponde al de otro escultor diferente. Este hecho viene a constatar la presencia de varios maestros trabajando en la portada. Entre la hojarasca de las arquivoltas se encuentran figuras monstruosas, hombres, músicos y ángeles. Algunos de estos ángeles, que aparecen tocando instrumentos musicales, tienen un halo portillesco, pero especialmente uno que agarra un escudo del cabildo. Curiosamente Ara Gil relacionó esta portada –debido a la decoración de arquillos superpuestos del arco carpanel– con el intradós del sepulcro de Juan Alfonso de Orihuela, por su paralelismo cronológico³⁵. Ahora se podría relacionar también por la intervención de Alonso de Portillo.

4. SAN PEDRO IN CATHEDRA EN LA CALLE SANTO SAN PEDRO DE PALENCIA

Dentro de una hornacina acristalada, en un edificio de ladrillo de mediados del siglo XX, se alberga una imagen de madera absolutamente embotada de *San Pedro como papa* (Fig. 16). La hornacina se encuentra en la calle Santo San Pedro, donde dice la tradición que el beato Pedro González Telmo, más conocido como San Telmo, se cayó del caballo, y debido al ridículo, por ser una persona presumida, abandonó una vida de boato e ingresó en la orden de los dominicos. Parece ser que en este lugar hubo un oratorio que en el siglo XIX ya no existía. Así, el 17 de junio de 1891 se autorizaba a Mariano Diez Barba la apertura de una hornacina en la casa para colocar una escultura de San Pedro³⁶. Es curioso que en esta calle se recuerde la memoria de un episodio de la vida de este beato palentino, pero la talla representa al apóstol, en su iconografía de papa. Revilla Vielva aporta un dato interesante de las actas capitulares de la catedral, fechado en el año 1556, que dice: “la imagen

35 ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad...”, p. 80.

36 BARREDA MARCOS, Pedro Miguel, *Te espero en Puentecillas*, Palencia, Diputación de Palencia, 2019, p. 227.



Fig. 16, izq. *San Pedro in Cathedra*. Alonso de Portillo. Último tercio del siglo XV. Calle Santo San Pedro. Palencia

Fig. 17, der. *San Gregorio*. Alonso de Portillo. Último tercio del siglo XV. Iglesia de Santa Eulalia. Paredes de Nava

de San Pedro que antiguamente estaba en la capilla de San Pedro sea dada y puesta en la calle de la Zapatería con el adorno que agora hace la cofradía en el dicho lugar". Ante esta información el investigador se pregunta si la figura que está en la calle Santo San Pedro procedía de la catedral³⁷.

La escultura presenta a *San Pedro* sentado en un trono, vestido de pontifical, tocado con la tiara y bendiciendo con la mano derecha, a la que se le han añadido unas llaves modernas. Sin embargo, la postura de la otra mano, en posición de agarrar un objeto, indica que en esa mano fue donde originalmente cogería las llaves. Como se ya dijo, la imagen se encuentra totalmente repintada, deformando su apariencia original. El rostro es el característico del escultor, con la barba ensortijada y de forma trapezoidal, típica en sus imágenes de San Pedro. La tiara es similar a la del *San Gregorio* de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, aunque ha perdido algunas decoraciones. La actitud hierática, bendiciendo y con la capa pluvial es muy parecida a

37 REVILLA VIELVA, Ramón, *Manifestaciones artísticas...*, p. 17.



Fig. 18. *Detalles del sepulcro de Rodrigo González de Soto*. Alonso de Portillo. Hacia 1487. Iglesia de San Miguel. Aguilar de Campoo

la de esta imagen paredeña (Fig. 17). Precisamente la mano que bendice tiene el mismo gesto y forma, con un guante decorado con borlas y un tratamiento idéntico en los plegados. Lo llamativo de la capa pluvial es que va decorada con medias lunas hacia abajo, visibles a pesar del repinte. Un elemento que trae el recuerdo la heráldica de la familia Luna, que ya se ha visto en el *San Pedro* de la catedral. Por este motivo habría que preguntarse si alguien de ese linaje, quizá el arcediano y procurador en Roma Álvaro de Luna, como se ha sugerido, fuese el promotor de esta talla. Hay que recordar que, posiblemente, la escultura pudo venir de la catedral, si aceptamos el dato de las actas capitulares de 1556 mencionado arriba³⁸. Sin tener más noticias, podría datarse en el último tercio del siglo XV.

5. SEPULCRO DE RODRIGO GONZÁLEZ DE SOTO EN LA COLEGIATA DE AGUILAR DE CAMPOO (PALENCIA): REVISIÓN Y PROPUESTA

La profesora Ara Gil analizó este sepulcro en su modélico estudio de Alonso de Portillo de 1987³⁹. Entonces no se lo atribuyó, a pesar de encontrar paralelismos estilísticos en las almohadas o en el rostro del personaje. Sin embargo, creo que su estilo remite al del escultor, a pesar de no existir ningún otro sepulcro con la efigie de un caballero para poder compararlo. Ubicado en un arcosolio próximo al de su tío el arcipreste de Fresno, en la capilla que el eclesiástico fundó a los pies del templo, dentro de un arco apuntado con tracerías y rematado con un gablete, se dispone la figura del yacente, donde

38 REVILLA VIELVA, Ramón, *Manifestaciones artísticas...*, p. 17.

39 ARA GIL, Clementina Julia, "El taller palentino...", p. 225.

una inscripción al borde la lápida y en un pilar del arcosolio nos informa de la identidad del enterrado y su fallecimiento el 3 de abril de 1487. Rodrigo va vestido con una armadura de la época, portando una alabarda y con un paje de menor tamaño a los pies. El rostro presenta las formas estilísticas del escultor (Fig. 18), con flacidez en la carne, los párpados abultados y caídos y con unos pliegues en el ceño, como los del yacente de Lope de Tamayo (h. 1496) de la catedral. El paje aparece a los pies, recostando su cabeza en una de sus manos y con el tipo de cara de rasgos portillescros. Las manos de dedos estilizados y la disposición de la figura recuerdan a la de la doncella que se ubica a los pies de doña Inés de Osorio (h. 1492) en la catedral. Estos elementos, unido a la autoría del sepulcro del arcipreste Pedro Fernández de Soto y de la escultura de *San Sebastián* del hospital anexo, hacen verosímil la autoría de Alonso de Portillo de este conjunto.

6. OTRAS OBRAS ATRIBUIBLES EN LA PROVINCIA DE PALENCIA

Además de las piezas que se han visto, existen otras obras que han pasado desapercibidas, pero que se le pueden atribuir, gracias a su inconfundible estilo. Comenzando por la iglesia de Santa María de Castromocho (Palencia), existe una imagen gótica de la *Virgen con el Niño* (Fig. 19) que preside el retablo mayor dieciochesco, fechada en el siglo XV⁴⁰. Va vestida con túnica y manto, lleva un velo sobre la cabeza y se toca con una corona decorada con pedrería. La Madre sujeta con sus dos manos al Niño desnudo, que ha perdido un brazo, una mano y una pierna. La posición de las manos es similar a la de la *Santa Apolonia* de la catedral, incluso el trozo del manto que se dispone en el brazo derecho. Los plegados de la túnica son finos y rectos, mientras que los del manto son quebrados, como en la santa antedicha. Un síntoma claro de la influencia flamenca. Un rasgo particular de Portillo es el pliegue que sale en el lateral izquierdo, a los pies de la Virgen, lleno de quebraduras, que también aparece en la santa de la catedral, pero en el lado contrario. La cara ovalada muestra un perfil cuadro, muy anguloso, con los párpados abultados y caídos. El pelo ondulado es parecido al de la *Virgen con el Niño* de la portada de Traspeña, que también sujeta a un Niño movido con las dos manos. Una obra que debe datarse en las últimas décadas del siglo XV, debido a la influencia flamenca.

La segunda pieza que se puede atribuir a Alonso de Portillo es la imagen de *Santiago apóstol* de la iglesia de Mazuecos de Valdeginete (Palencia) (Fig. 20), también dentro de la comarca de Tierra de Campos, como la anterior. A pesar de estar catalogada como obra anónima, la talla ha sido anali-

40 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.), *Inventario artístico...*, p. 131. Debo el conocimiento de esta pieza al doctor Javier Baladrón Alonso.



Fig. 19, izq. *Virgen con el Niño*. Alonso de Portillo. Últimas décadas del siglo XV. Iglesia de Castromocho (Palencia)

Fig. 20, cent. *Santiago apóstol*. Alonso de Portillo. Últimas décadas del siglo XV. Iglesia de Mazuecos de Valdeginete (Palencia)

Fig. 21, der. *Santiago apóstol*. Alonso de Portillo. Último tercio del siglo XV. Iglesia de Traspaña de la Peña

zada por algunos estudiosos, por su singularidad⁴¹. Su ubicación se localiza en una peana de un pilar de la iglesia. La figura aparece de pie, agarrando el bordón con la mano derecha y con la contraria un libro abierto, portando sobre la cabeza el sombrero de ala ancha con la venera. Una iconografía que lo define en su condición de peregrino. La túnica larga deja ver uno de los pies y el manto está lleno de quebraduras en su parte central. El rostro es el característico del escultor, con la nariz recta y redondeada a la punta y los párpados abultados y caídos. La barba ondulada presenta dos mechones desde el bigote, como el *San Antón abad* de la catedral. El bordón tiene una forma poligonal, con dos estructuras ochavadas y acanaladas en el tercio superior del mismo. Este objeto, junto al rostro y composición de la figura, son muy parecidos al relieve de *Santiago* del apostolado de la portada de la iglesia de Traspaña (Fig. 21). La plasticidad de los plegados del de Mazuecos

41 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.), *Inventario artístico...*, p. 194; PORRAS GIL, María Concepción, "Santiago apóstol y peregrino" en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre. Catedral de Palencia*, Salamanca, 1999, pp. 57-58.



Figs. 22, izq. *San Blas* y Fig. 23, der, *San Miguel*. Alonso de Portillo. Últimas décadas del siglo XV. Iglesia de Piña de Campos (Palencia)

respecto al de Traspaña, sugiere una cronología un poco más avanzada, de las últimas décadas del siglo XV.

En la iglesia de San Miguel de Piña de Campos (Palencia) se conservan otras dos tallas inconfundibles de maestre Portillo. Una de ellas representa a *San Blas* (Fig. 22) y se encuentra en un espacio dedicado a Museo a los pies del templo. Fue citado por el profesor Parrado del Olmo como obra gótica del siglo XV, indicando que su antigua ubicación estuvo en un retablo contrarreformista que se hallaba en la nave del Evangelio, y que ahora está en el mismo Museo⁴². La figura aparece erguida, con una actitud envarada, vestido de obispo y bendiciendo con la mano derecha, que ha perdido la mayor parte de sus dedos. Con la mano contraria sujeta un báculo que no es el original. Esta misma composición se puede observar en el *San Blas* del retablo de San Cristóbal de la catedral de Palencia, en el baptisterio⁴³. La casulla, de quebrados plegados, la mano con el guante y los anillos, la mitra o el rostro, delatan la paternidad del mismo maestro para las dos imágenes. La segunda figura es la del patrón de la iglesia parroquial, *San Miguel* (Fig. 23). Se ubica en una peana sobre la portada de los pies, bastante deteriorada y conservando policromía. De nuevo Parrado del Olmo la catalogó como

42 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Piña de Campos. Iglesia de San Miguel*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1993, p. 25.

43 ARA GIL, Clementina Julia, "Escultura en Castilla y León...", p. 172.

Figs. 24, 25 y 26. *San Sebastián*. Alonso de Portillo. Último tercio del siglo XV. (izq) Iglesia de Cervera de Pisuerga; (cent) Iglesia de Cubillas de Cerrato; (der) Iglesia de Villalcázar de Sirga (Palencia)



obra hispanoflamenca de la segunda mitad del siglo XV⁴⁴. El santo aparece sujetando al demonio con la mano izquierda por los pies, mientras que con la otra blande la espada con la que va a asestarle. Porta armadura y casco de la época, de donde salen por detrás las alas, y lleva capa. Las alas tienen ese característico grosor en el borde, propio del maestro. También a él corresponde el detallismo de las vestimentas, como se puede observar en la forma de recrear las partes de la armadura y el casco. La cara ovalada con los ojos abultados y caídos, el tipo de nariz, la boca y los cabellos ondulados, remiten nuevamente a la estética portillesca. Es, sin duda, una buena talla dentro de su producción, necesitada de una urgente restauración. La imagen comparte algunos elementos con el *San Miguel* que el escultor hizo para la iglesia de Gamedo (Palencia)⁴⁵, como por ejemplo la forma de agarrar al demonio, pero en este caso va vestido con túnica, en vez de armadura, lleva una diadema en la cabeza y está en actitud de alancear y no de blandir una espada. Por el tipo de pliegues quebrados que hay en estas dos figuras de Piña, podrían datarse en las últimas décadas del siglo XV.

Una de las iconografías con más predicamento en el catálogo de creaciones de Portillo es la de *San Sebastián*, debida cuenta de que fue un santo protector contra la peste y muy invocado en la Edad Media. La profesora Ara Gil ha realizado varios estudios sobre las imágenes de este santo efectuadas por el escultor. Así, recoge cinco tallas con esta iconografía, la de Villamuriel

44 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Piña de Campos...*, p. 10.

45 ARA GIL, Clementina Julia, "Una escultura...", pp. 52-53; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, "Arcángel...", pp. 261-262.



Figs. 27, 28 y 29. *San Sebastián*.
Taller de Alonso de Portillo. Hacia
1500. Iglesias de Santa Eufemia de
Cozuelos (izq), de Santa María de
Fuentes de Nava (cent) y ermita de
la Cruz de Dueñas (der) (Palencia)

de Cerrato (Palencia), la del Museo de Bellas Artes de Bilbao, una procedente de Villaviudas (Palencia) que se encuentra en paradero desconocido, otra propiedad de doña Elisenda Asturiol y la del Hospital fundado por el arcipreste de Fresno en Aguilar de Campoo, hecha en piedra, que le comunicó el historiador del arte Pedro Luis Huerta⁴⁶. A este número se pueden añadir otras seis esculturas de *San Sebastián* pertenecientes a su gubia o a la de su taller, pues algunas de ellas presentan un carácter más modesto, como son la Cervera de Pisuegra, Cubillas de Cerrato, Villalcázar de Sirga, Santa Eufemia de Cozuelos, Fuentes de Nava y Dueñas, poblaciones palentinas.

El tipo iconográfico de *San Sebastián* en el maestro es fácil de reconocer. Le representa de pie, con las manos atadas hacia atrás al tronco de un árbol y con la inclusión de un nimbo radiante en la cabeza, una diadema o simplemente nada, de la que caen los cabellos ondulados. Un rasgo anecdótico y singular es la colocación de unos grilletes en los pies de algunas de las tallas de este santo. Llevan un paño de pureza con varios plegados, donde lo habitual es que un trozo de tela describa una forma diagonal en la parte delantera. El cuerpo está lleno de flechas, o al menos se ven los restos de las mismas, como consecuencia de su martirio. En todos ellos se distingue una actitud envarada, con las piernas rectas y con el resto de características típicas del escultor, a la hora de trabajar los rostros. El de la iglesia de Cervera de Pisuegra (Fig. 24), recientemente restaurada, presenta una diadema decorada con joyas y han conservado tres flechas. Es una pieza similar en calidad a la de Villamuriel, por lo que será obra personal del maestro. También a él corresponde la de Cubillas de Cerrato (Fig. 25), que en este caso lleva nimbo

46 ARA GIL, Clementina Julia, "Una escultura...", pp. 51-55; ARA GIL, Clementina Julia, "San Sebastián", pp. 262-263

radiante y grilletes en los pies, como el de Villamuriel. No ha conservado ninguna de las flechas, pero se ven los doce agujeros de sus impactos. La novedad respecto a los otros es que el de Cubillas tiene la mano derecha hacia adelante, en gesto de agarrarse una de las flechas, del mismo modo que aparece en el *San Sebastián* de Aguilar. Una variante iconográfica que aporta novedad en su repertorio. También a este modelo corresponde el que se conserva en el ábside septentrional de la iglesia de Villalcázar de Sirga (Fig. 26), con una mano hacia adelante y otra hacia atrás atada a un árbol. Lleva nimbo radiante, grilletes en los pies y varios impactos de flechas, que no se han conservado. Las otras tres figuras son más modestas, lo que nos indica que pertenecen a su taller o algún seguidor (Figs. 27, 28 y 29). La de la iglesia románica de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia) tiene el rostro típico de su estilo, pero mucho más modesto, diferenciándose por un paño de pureza más corto, a modo de calzón. Han pervivido las seis flechas de su suplicio, perforando una de ellas una de las piernas, como suele hacer. En un retablo colateral de la nave del Evangelio de la iglesia de Santa María de Fuentes de Nava, se halla otro *San Sebastián* con los rasgos de su estilo. Sobre un terreno que simula piedras, aparece asaetado por seis flechas, faltando la de la pierna. Lleva grilletes y las manos hacia atrás. Su calidad es mayor que el anterior, pero sin llegar a las otras tres. Por último, el de la ermita del Cristo de Dueñas está repintado, lo que deforma el estilo característico escultor. Muestra la misma actitud envarada, con las manos hacia atrás atadas a un árbol y un paño de pureza lleno de plegados, con un trozo de tela en el centro dispuesto en vertical. Conserva cuatro de las cinco flechas que tuvo. Teniendo en cuenta el repinte, que distorsiona la figura, habría que pensar en una obra salida de su taller o de algún seguidor que imite sus formas⁴⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- ARA GIL, Clementina Julia, *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1974.
- ARA GIL, Clementina Julia, "El taller palentino del entallador Alonso de Portillo (1460-1506)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LIII (1987), pp. 211-242; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1959843>
- ARA GIL, Clementina Julia, "La actividad artística en la catedral de Palencia durante los obispados de Diego Hurtado de Mendoza y Fray Alonso de Burgos (1471-1499)" en *Jornada sobre la Catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989, pp. 67-104.
- ARA GIL, Clementina Julia, "Una escultura de San Sebastián de Alonso de Portillo (1460-1506)", *Urtekaría Anuario. Museo de Bellas Artes de Bilbao* (1993), pp. 51-55.

47 Agradezco a los profesores Julia Ara Gil, Fernando Gutiérrez Baños y Dolores Teijeira Pablos, sus aportaciones y visiones a la hora de configurar este artículo.

- ARA GIL, Clementina Julia, "Retablo de Santa Apolonia" en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre. Catedral de Palencia*, Salamanca, 1999, pp. 180-182.
- ARA GIL, Clementina Julia, "San Sebastián" en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre. Catedral de Palencia*, Salamanca, 1999, pp. 262-263.
- ARA GIL, Clementina Julia, "Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión" en YARZA LUACES, Joaquín y IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (dir.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González. Academia burguense de Historia y Bellas Artes y Caja de Burgos, 2001, pp. 145-188.
- ARA GIL, Clementina Julia, "Pedro Berruguete y la escultura" en *Simposium Internacional. Pedro Berruguete y su entorno*, Salamanca, Diputación de Palencia, 2003, pp. 319-325.
- BARREDA MARCOS, Pedro Miguel, *Te espero en Puentecillas*, Palencia, Diputación de Palencia, 2019.
- CASTRO SÁNCHEZ, Marcial, "Aproximación al señorío de Abarca: la familia Osorio" en *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, T. II, Palencia, 1995, pp. 493-526.
- DOMINGUEZ CASAS, Rafael, "Arcángel San Miguel" en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre. Catedral de Palencia*, Salamanca, 1999, pp. 261-262.
- FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "Los grandes maestros de Renacer. Un periplo por la catedral y la muestra a través de los artistas" en *Renacer. La catedral transformada*, León, Fundación VII Centenario Catedral de Palencia y Diputación de Palencia, 2022, pp. 31-37.
- FRANCIA LORENZO, Santiago, *Archivo capitular de Palencia. Catálogo. Serie II. Actas Capitulares (1413-1467)*, Vol. I, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989.
- FRANCIA LORENZO, Santiago, *Archivo capitular de Palencia. Catálogo. Serie II. Actas Capitulares (1468-1500)*, Vol. II, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989.
- HOYOS ALONSO, Julián, *Arte y prelados en la catedral de Palencia (1500-1520). Entre la tradición y la modernidad*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2018; disponible: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=E9Y98Neinec%3D>
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.), *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, tomo I, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- MARTÍNEZ, Rafael, "La lenta construcción de un gran templo. La catedral en la época gótica" en PAYO HERNANZ, René Jesús y MARTÍNEZ, Rafael (coord.), *La Catedral de Palencia. Catorce siglos de Historia y Arte*, Burgos, Promecal publicaciones, 2011, pp. 202-288.
- MILICUA, José, *Los monumentos cardinales de España. XVII. Palencia monumental*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1954.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Piña de Campos. Iglesia de San Miguel*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1993.

- POLANCO PÉREZ, Arturo, *La Catedral de Palencia en el siglo XV (1402-1470). Poder y comportamientos sociales a finales de la Edad Media*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses. Diputación de Palencia, 2008.
- PORRAS GIL, María Concepción, "Santiago apóstol y peregrino" en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre. Catedral de Palencia*, Salamanca, 1999, pp. 57-58.
- REVILLA VIELVA, Ramón, *Manifestaciones artísticas en la Catedral de Palencia*, Palencia, Diputación de Palencia, 1945; disponible: <https://files.core.ac.uk/pdf/1153/71511599.pdf>
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús, "El retablo mayor de la catedral de Palencia. Nuevos datos", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 10 (1953), pp. 273-312; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2490107>
- VIGURI, Miguel de, *Heráldica palentina. I La ciudad de Palencia*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses. Diputación de Palencia, 2005.

El legado conservero del barrio Puerto de Mar del Plata y su interés patrimonial desde el análisis simbólico-social

The canning legacy of the Puerto of Mar del Plata neighbourhood and its patrimonial interest from the symbolic-social analysis

Mariana FERNÁNDEZ OLIVERA

Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)
CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), IEHPAC (Instituto de Estudios de Historia, Patrimonio y Cultura Material)
Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño
C/Deán Funes 3301-3347, Mar del Plata, Argentina
arqmfo@yahoo.com.ar
ORCID:<https://orcid.org/0000-0001-6191-2597>
Fecha de envío: 15/9/2022. Aceptado: 12/7/2023
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 215-246.
DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.06>
ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: El presente artículo indaga en la problemática del patrimonio industrial de los sectores portuarios. En particular, se analiza el legado conservero del barrio Puerto de la ciudad de Mar del Plata (Argentina) a partir de sus aspectos materiales e inmateriales en relación, con énfasis en sus características simbólico-sociales. Para ello se trabaja con un enfoque cualitativo y desde una perspectiva centrada en las interrelaciones pasadas-presentes, que articula archivos gráficos, escritos y orales. Así, se propone avanzar en su conocimiento junto con lineamientos de difusión que aporten otras miradas hacia su preservación.

Palabras clave: puerto; conserveras; patrimonio inmaterial; difusión; Mar del Plata.

Abstract: This article investigates the problems linked to the industrial heritage of the port sectors. In particular, the canning legacy of the Puerto neighbourhood of the city of Mar del Plata (Argentina) is analysed from its related material and immaterial aspects, emphasizing its symbolic-social characteristics. For this, we work with a qualitative approach and from a perspective focused on past-present interrelationships, which articulates graphic, written and oral archives. Thus, it is proposed to advance its knowledge along with diffusion guidelines that provide other views towards its preservation.

Keywords: port; fish canneries; intangible heritage; diffusion; Mar del Plata.

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo indaga en el legado industrial portuario conservero, cuyo reconocimiento se inscribe en la expansión temporal, escalar, geográ-

fica y relacional del patrimonio gestado desde la segunda mitad del siglo XX. Hasta mediados de ese siglo, la preservación se caracterizó por el interés en la conservación de objetos de carácter histórico y artístico ligada a las nociones de antigüedad y excepcionalidad asociadas a lo singular y lo monumental. Esta selección y orientación, a partir de las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, fue expandiéndose y diversificándose en forma progresiva, con nuevas incorporaciones vinculadas al concepto patrimonial. En estrecha relación con un proceso de democratización en la comprensión de la historia, con acento en el conjunto de la sociedad más que en los personajes individuales o acontecimientos políticos, el campo patrimonial amplió sus parámetros valorativos¹. Además de las tradicionales estimaciones físicas y estéticas, se incorporaron renovados aspectos simbólicos referidos a la cultura y a la memoria social, modificándose el vínculo con la comunidad cuya presencia recobró un carácter protagónico. La preservación quedó indisolublemente unida a aspectos sociales, manifestándose en la valoración de herencias hasta ese momento desestimadas.

En estas ampliaciones, el reconocimiento del patrimonio industrial surgió en estrecha relación con la arqueología² que alentó el descubrimiento y la valoración de los elementos industriales como forma de conocer sus aspectos técnicos, productivos y sociales. En una primera etapa, fue esa disciplina la que se dedicó a la defensa de este pasado para luego convertirse en un movimiento de carácter multidisciplinario enlazado con la historia, la economía, la geografía, la sociología, la arquitectura y la ingeniería³.

En el campo específico patrimonial, las temáticas industriales resultaron de tardío interés. Fue en Inglaterra, cuna de la Revolución Industrial, donde se desarrolló una preocupación especial a través de distintas asociaciones que surgieron para preservar este tipo de bienes. Esta atención se extendió al resto de los países europeos y a Norteamérica, desde donde se promovieron los primeros centros de estudio, difusión y recuperación del legado industrial. Fue *The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH)* la entidad que desde 1978 se encargó de difundirlo a es-

1 WAISMAN, Marina, "Patrimonio arquitectónico y urbano", en *El interior de la Historia*, Bogotá, Escala, 1993, pp. 127-134.

2 El término "arqueología industrial" surge en Inglaterra en 1955 en un artículo publicado por Michael Rix de la Universidad de Birmingham. Es una de las ramas más recientes de la arqueología que estudia "toda evidencia, material o inmaterial, de documentos, artefactos, estratigrafías y estructuras, asentamientos humanos y terrenos naturales y urbanos, creados por procesos industriales o para ellos"; *Carta de Nizhny Tagil*, artículo 2, 2003.

3 BIEL IBÁÑEZ, María Pilar, "Una aproximación a la arquitectura industrial de Aragón", *Artígrama*, 14 (1999), pp. 19-47; TARTARINI, Jorge, "Industrias, estaciones, puentes y mercados. Los espacios de la memoria del trabajo", en ARIAS INCOLLA, Nani (comp.), *Patrimonio Argentino: Industrias, estaciones, puentes y mercados*, Buenos Aires, Clarín, 2012, Tomo 9, pp. 8-15.

cala mundial mediante la realización de diversos estudios y publicaciones junto con la organización de congresos que fortalecieron el tema durante las décadas siguientes.

Asimismo, el marco conceptual en referencia a Cartas y Recomendaciones internacionales también se consolidó tardíamente. Recién en 2003, en la reunión realizada en Moscú, los representantes de TICCIH redactaron la *Carta de Nizhny Tagil* sobre el Patrimonio Industrial en la que se enuncia que abarca un conjunto amplio de expresiones materiales e inmateriales vinculadas a las actividades productivas que incluyen “un valor social, como parte del registro de vidas de hombres y mujeres corrientes, y como tal, proporciona un importante sentimiento de identidad” y “un valor tecnológico y científico en la historia de la producción, la ingeniería, la construcción”; estos valores son intrínsecos al sitio, a la trama, a sus componentes, a su maquinaria y funcionamiento, al paisaje y a la documentación escrita, y también, a “los registros intangibles de la industria almacenados en los recuerdos y las costumbres de las personas”⁴. En 2011, en asociación con ICOMOS, se adoptan *Los Principios de Dublín*, referidos a la conservación de sitios, construcciones, áreas y paisajes del patrimonio industrial. En el mismo sentido, establecen que este patrimonio “además de los elementos asociados a los procesos y tecnologías industriales, a la ingeniería, la arquitectura o el urbanismo, incluye numerosas manifestaciones intangibles en relación con la experiencia, la memoria o la vida social de los trabajadores y sus comunidades”⁵.

De este modo, los aspectos inmateriales adquieren especial significación por los “fenómenos derivados de las relaciones humanas asociadas al mundo industrial” que explican el “interés social del patrimonio industrial y su preocupación recurrente por rescatar la memoria del trabajo”⁶. Desde esta visión, la dimensión material resulta incompleta si no se incluyen los significados que tiene el bien en un determinado contexto técnico, social y cultural que es lo que le da contenido al objeto y permite interpretarlo. Sus aspectos sociales e identitarios ligados a la memoria colectiva de saberes técnicos y procesos productivos, las formas de asociacionismo y luchas obreras, las viviendas en los núcleos residenciales contiguos habitados por los trabajadores y sus familias promovieron, junto a muchos otros aspectos, la formación de grupos sociales relacionados unidos e identificados con estos espacios⁷. Así,

4 *Carta de Nizhny Tagil*, artículo 2, 2003.

5 *Los Principios de Dublín, para la conservación de sitios, construcciones, áreas y paisajes del patrimonio industrial*, preámbulo, 2011.

6 TARTARINI, Jorge, “Industrias, estaciones, puentes y mercados. Los espacios de la memoria del trabajo”, en ARIAS INCOLLA, Nani (comp.), *Patrimonio Argentino: Industrias, estaciones, puentes y mercados*, Buenos Aires, Clarín, 2012, Tomo 9, pp. 9 y 10.

7 ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel, *Patrimonio industrial. Un futuro para el pasado des-*

la dimensión tangible se evidenció asociada indisolublemente a sus características simbólicas y sociales, en relación a los saberes, los procesos productivos o las vivencias sociales en las fábricas y en los núcleos residenciales contiguos.

En particular, el patrimonio industrial de los sectores portuarios adquirió importancia a partir de la década de 1970 cuando los cambios a escala mundial en el comercio marítimo provocaron la reorganización de la actividad portuaria y la modificación de las relaciones espaciales y funcionales que caracterizaban a las ciudades-puertos. Las reestructuraciones de la economía, las transformaciones del trabajo portuario y los nuevos medios de producción y transporte provocaron que muchas de las construcciones tradicionales ya no fueran necesarias. Esto coincidió además con la desindustrialización de sus entornos, perdiendo importancia no solo el puerto como infraestructura sino también los componentes dependientes de su actividad e intercambio.

En paralelo, se profundizó en los aspectos intangibles vinculados a los sectores portuarios⁸. Resultaron objeto de estudio las técnicas y saberes relacionados con la pesca, las formas de trabajo en las fábricas, las relaciones socioculturales, el hábitat residencial y las prácticas generadas en torno al mar; así como las lenguas, la gastronomía, las fiestas populares o la música. En relación a la actividad de la conserva de pescados vinculada a estos sectores, las principales referencias se materializaron en un marco europeo⁹.

de la visión europea, *Apuntes. Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, 21 (2008), pp. 6-25; HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Javier, "Los valores del patrimonio industrial", en *Actas de las VI Jornadas de Patrimonio histórico Cultural de la Provincia de Sevilla*, España, Diputación de Sevilla, 2011, pp. 95-104.

8 FLORIDO DEL CORRAL, David, "Hacia una patrimonialización de la cultura pesquera en Andalucía", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Especial Monográfico: Patrimonio pesquero*, 44 (2003), pp. 30-33; ESCUDERO DOMÍNGUEZ, Luis Javier, "Historias, recuerdos y vivencias. Evolución del sector conservero vasco a través de las fuentes orales: los Güenaga de Ondarra", *Itsas memoria: revista de estudios marítimos del País Vasco*, 6 (2009), pp. 479-498.

9 CÁCERES, Rafael, "Industria conservera, pesca y patrimonio", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Especial Monográfico: Patrimonio pesquero*, 44 (2003), pp. 44-46; CÁCERES, Rafael, "¿Fábricas o molinos? Reflexión sobre la destrucción del patrimonio pesquero-conservero de la localidad de Ayamonte" en ARANDA BERNAL, Ana María (coord.), *Arquitectura vernácula en el mundo ibérico. Actas del congreso internacional sobre arquitectura vernácula*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2019, pp. 429-434; CARMONA BADÍA, Xoán (dir. y coord.), *Las familias de la conserva. El sector de las conservas de pescados a través de sus sagas familiares*, Diputación de Pontevedra, 2011; MUÑOZ ABEDELO, Luisa, "Relaciones de trabajo en el sector de conservas de pescado: conflicto y negociación, 1880-1936", *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, 1 (2008), pp. 13-22; RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Manuel Ramón (coord.), *Las conservas de pescado en Asturias, catálogo de una exposición que se ha celebrado en Candás*, Asturias, Ayuntamiento de Carreño, 1990.

Sobresalen las actividades desarrolladas en España y Portugal, donde surgió un importante patrimonio industrial conservero, característico de algunas regiones de estos países. En la comunidad autónoma de Galicia –España– se confeccionó la Ruta Conservera y se crearon museos relacionados con esta temática. Asimismo, resulta sumamente interesante la propuesta museística de la ciudad de Portimão –Portugal– por la forma de trabajar con este legado¹⁰. En la particularidad nacional, no se han encontrado referencias de indagaciones patrimoniales en relación a este ámbito fabril.

Por ello, resulta de interés indagar en el conocimiento del patrimonio de la industria conservera marplatense desarrollado entre 1930 y 1960. En ese periodo, la conserva de pescados tuvo una significación especial al convertir al puerto de la ciudad de Mar del Plata en uno de los más importantes de Argentina. El sector barrial aledaño se configuró con rasgos distintivos a partir de una historia urbana, social y cultural que dio lugar a una arquitectura industrial singular junto al desarrollo de prácticas simbólicas coligadas que han tenido escaso reconocimiento y se encuentran en peligro de extinción.

Desde este marco, resulta relevante avanzar en una perspectiva integral que comprenda los valores materiales e inmateriales de este legado. En particular, el presente artículo se centra en el análisis de las características simbólico-sociales que contribuyen a interpretar este patrimonio en el contexto sociocultural que le dio –y le da– sentido. Sus componentes identitarios ligados al mundo del trabajo y lo familiar, se convierten en elementos medulares para entender los procesos de trabajo y las formas de vida del sector portuario. Así, interesa interpretar los testimonios del habitar en la particularidad de los saberes de la conserva y las prácticas socioculturales asociadas, junto con sus continuidades y rupturas. Para ello fue relevante la realización de entrevistas semiestructuradas a informantes clave y el análisis de entrevistas recabadas en el Archivo Oral del Museo del Hombre del Puerto Cleto Ciochini y en el Archivo de la Palabra y la Imagen de la Facultad de Humanidades (UNMdP). Este abordaje, en paralelo, fue cruzado con información de fuentes censales y estadísticas, archivos públicos y privados, investigaciones previas y publicaciones periódicas. Así, mediante estas variables complementarias e integradas, será posible comprender y delinear acciones en el hábitat y el habitar portuario conservero, tendientes a su conocimiento y difusión.

10 En la comunidad autónoma de Galicia destacan: el Museo del Mar –Vigo–, el Museo Anfaco de la Industria Conservera –Vigo– (organizado por fabricantes de conservas de esta región), el Museo de la Pesca y la Salazón –San Vicente de O Grove– (en una antigua fábrica de conservas y salazón), el Museo Massó –Bueu– (en la antigua fábrica de conservas Massó Hnos. de 1883) y el Centro de Interpretación de las Conservas y la Salazón –Illa de Arousa– (en la antigua fábrica de conservas de Juan Goday Guel de 1843). Asimismo, las propuestas del Museo de la Pesca –Palamos, España– y del Museo de Portimão –Portugal.

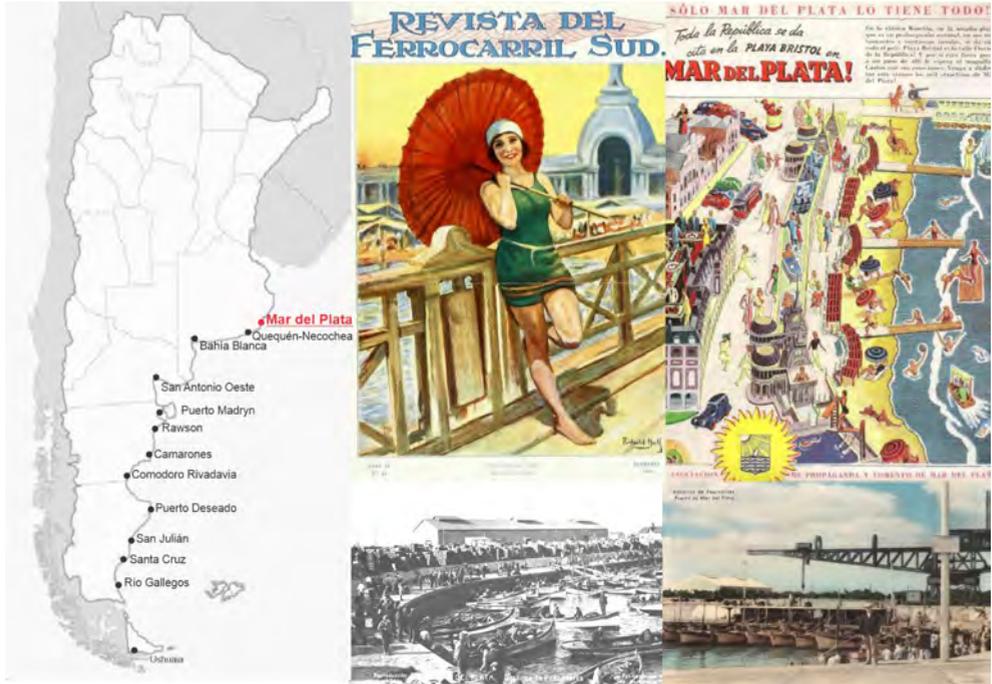


Fig. 1. Ubicación de Mar del Plata en relación a los principales puertos pesqueros del litoral marítimo argentino (Elaboración propia según información de la página web del Consejo Portuario Argentino, <https://www.consejoportuario.com.ar/>). A la derecha, postales y propagandas de Mar del Plata representativas de su dualidad turístico-pesquera: portada de la Revista del Ferrocarril Sud –1929–, publicidad de la Asociación Propaganda y Fomento de Mar del Plata –1940–, postal de la Dársena de Pescadores –1920– y postal del Puerto –1950– (Fuente: Fotos de Familia del Diario La Capital, <https://www.lacapitalmdp.com/contenidos/fotosfamilia/>)

2. INMIGRACIÓN, FAMILIA Y RELIGIÓN: CLAVES PARA COMPRENDER EL HÁBITAT Y EL HABITAR PORTUARIO MARPLATENSE

La ciudad de Mar del Plata, además de destacarse por su condición turística que la ubicó como la principal ciudad balnearia argentina, se constituye el puerto pesquero más importante a lo largo del litoral marítimo nacional. Esta dualidad forjó una urbe con características muy particulares. La convivencia de lo turístico y lo productivo implicó modificaciones de la trama, la traza y el tejido que respondieron a las necesidades propias del ocio y a las demandas de diferentes sectores sociales y productivos. Esto provocó procesos de urbanización y transformación urbana sumamente acelerados, sin solución de continuidad y con notables operaciones inmobiliarias que le

confirieron un carácter paradigmático en relación a otras ciudades argentinas y latinoamericanas¹¹ (Fig. 1).

El desarrollo industrial y turístico de la ciudad, principalmente a partir de 1930, provocó un incremento significativo de la población atraída por las posibilidades laborales generadas por el auge de la construcción, los servicios relacionados con el turismo y los nuevos productos derivados de la pesca. Las condiciones óptimas del mercado internacional para la industria pesquera promovieron que Mar del Plata se convierta en el primer centro pesquero del país, tanto por el número de embarcaciones como por las fábricas instaladas en la zona puerto; de las 96 fábricas que existían en Argentina a fines de 1930, 40 eran de esta ciudad, y para 1960, de las 145 fábricas, 124 eran establecimientos marplatenses –sin contar las plantas clandestinas–¹².

Este crecimiento estuvo acompañado por dos períodos de brusca aceleración demográfica originados por la llegada masiva de inmigrantes¹³, a lo que se agregó el dinamismo estacional provocado por los veraneantes. El desarrollo económico y el crecimiento poblacional, así, provocaron una expansión urbana que estructuró un área central densa y renovada y una serie de barrios distribuidos en los bordes de la ciudad. Entre estos, el barrio Puerto presentó características marcadamente diferenciales del resto; la propia actividad pesquera y la presencia dominante de inmigrantes definieron las peculiaridades del sitio y de la arquitectura y sus materiales de construcción (Fig. 2).

Los pescadores que paulatinamente fueron habitando el barrio Puerto eran mayoritariamente inmigrantes italianos, muchos de los cuales tenían conocimiento y tradición en la actividad pesquera. Esto ayudó a la formación de un grupo con características singulares, incluso posteriormente, hacia fines de la década del 1940, fue nuevamente destacado el arribo de italianos que emigraron a causa de la Segunda Guerra Mundial. En particular llegaron de las regiones del sur, del *mezzogiorno*, donde desarrollaban actividades vinculadas a la pesca. En todos los casos, trajeron sus prácticas y conocimientos sobre este oficio y la elaboración de sus derivados. Los na-

11 MAZZA, Carlos (ed.), *La ciudad de Papel. Análisis Histórico de Normativas y Planes Urbanos para la ciudad de Mar del Plata, 1885-1975*, Mar del Plata, FAUD-UNMdP, 1997, p. 19; CACOPARDO, Fernando, *La modernidad en una ciudad mutante. Vivienda, sociedad y territorio en la primera mitad del siglo XX*, Mar del Plata, FAUD-UNMdP, 2003, pp. 141-146.

12 MOLINARI, Irene, *Género y trabajo: el caso de las trabajadoras de la industria, los servicios y el comercio en Mar del Plata, 1940/1970* (Tesis de la Maestría), Mar del Plata, Facultad de Humanidades-UNMdP, 1999, p. 36.

13 Entre 1895 y 1914 se suscitó un importante arribo de extranjeros favorecido por la llegada del Ferrocarril en 1886, y entre 1938 y 1947, se produjo una segunda oleada migratoria, interna y externa, que coincidió con la pavimentación de la Ruta N° 2 en 1938, que unía la ciudad con la Capital Federal.

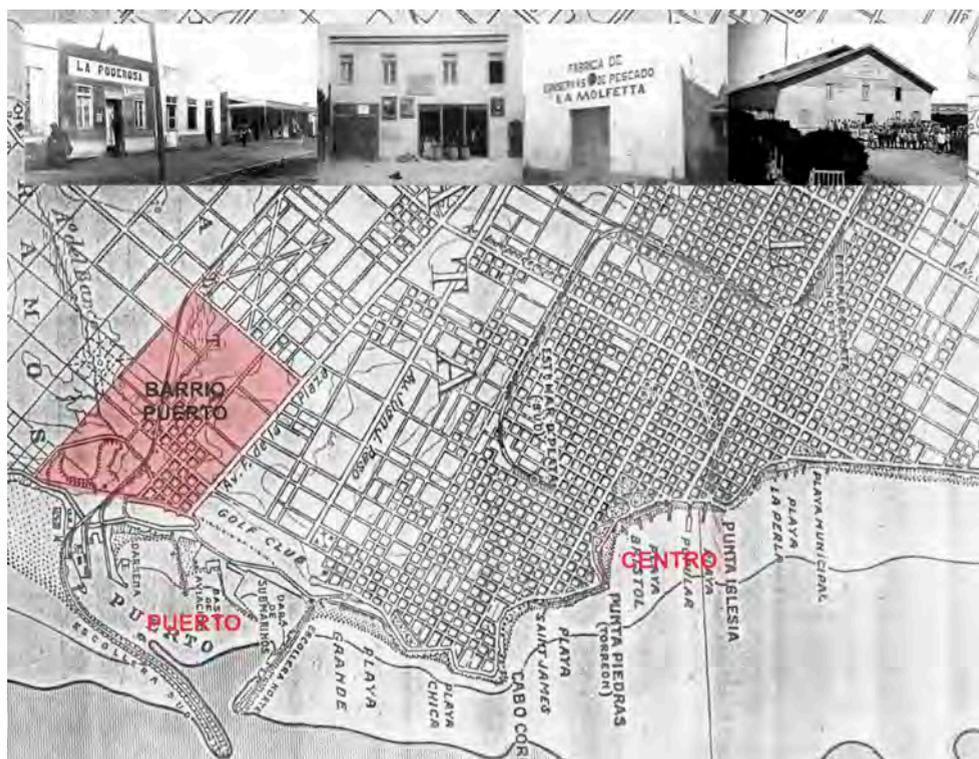


Fig. 2. Plano catastral de Mar del Plata de 1936 –Intendencia de J. Camusso–; se marca el centro de la ciudad, el puerto y su barrio aledaño –obsérvese su carácter periférico– (Fuente: Archivo y Museo Histórico Municipal Roberto T. Barili). Arriba, imágenes de la época: calle principal 12 de Octubre, conservas de pescado Spina –local–vivienda–casilla–, galpón primigenio del saladero La Molfetta y fábrica de conservas La Marplatense (Fuentes: <https://www.imagenesmardelplata.com.ar/>, Planchetas Catastrales del Archivo Rural de la MGP y PARÍS BENITO, Felicidad –2011–)

politanos y los sicilianos legaron las principales improntas, no sólo porque dominaron en número sino por la huella que dejaron a través del dialecto, las comidas, las canciones, la celebración de sus santos patronos y la práctica de actividades sociales tradicionales que promovieron un sentimiento de pertenencia común. Según Favero, hacia 1950, en el sector se hablaba en dialecto siciliano y había más oriundos de Santa María della Scala que del propio lugar de origen; y agrega que los inmigrantes italianos preservaron ciertas pautas que hicieron que esta comunidad se moldeara con sus propias características, como “el asentarse en una misma zona, el agruparse en las mismas actividades laborales o el continuar con las de «origen», el mantener

las fiestas típicas, el conservar palabras dialectales, el preservar las comidas y costumbres”¹⁴.

En ese contexto, los lazos familiares fueron factores determinantes en la inmigración, en el asentamiento y en la inserción laboral. Las historias contadas por los propios inmigrantes narran que, una vez que se instalaban en Mar del Plata, los *paesanos*¹⁵ les buscaban trabajo, incluso, algunos migraban por el llamado de algún pariente o conocido. Como la mayoría provenía de las zonas de Sicilia o Nápoles, ingresaban a trabajar en la lancha de algún *paesano* y, pasados unos años, algunos podían ahorrar dinero y se compraban una embarcación¹⁶. Esta secuencia muestra la alta estima que tenían con aquellos pertenecientes al mismo lugar de origen, la importancia de los vínculos familiares y la red de solidaridad que tejieron entre ellos en la nueva tierra:

“Lo que pasa es lo siguiente, que familiares son todos, eran todos acá. Porque eran nacidos todos en Santa María della Scala y es..., si vos lo conocieras..., es un pueblo chico que está propiamente en el mar. Se dedicaban a la pesca”¹⁷. “Nos integramos fácilmente. Además, en la zona donde vivíamos nosotros prácticamente éramos todos paisanos. Este... si no nos entendíamos en la carnicería cuando íbamos a comprar algo, salíamos afuera y le decíamos a algún paisano ‘mira paisano, ayúdame’”¹⁸.

Los oficios vinculados a la pesca, que habían aprendido desde pequeños, fueron trasladados y adaptados a estos mares. Los relatos cuentan cómo desde los 9 ó 10 años ya salían a pescar acompañados por los mayores, quienes les enseñaban las artes y los secretos de la pesca. El salado y la conserva también fueron actividades predominantemente familiares que se desarrollaron con técnicas traídas desde Italia. Así, en el seno familiar se aprendían los secretos vinculados a los procesos de la pesca y su elaboración.

14 FAVERO, Bettina, *La última inmigración. Italianos en Mar del Plata (1945-1960)*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2013, p. 21.

15 A partir de un análisis exhaustivo de diversas fuentes, la autora caracteriza al barrio Puerto como “enclave étnico” porque considera que “el caso de los sicilianos y de los napolitanos en el barrio del Puerto se asemeja al de Estados Unidos, especialmente al de la ciudad de Nueva York, en la que predominaron las *little Italies* que eran agrupamientos en manzanas de italianos según sus provincias o sus pueblos de origen en las que sus habitantes se aferraban tenazmente a los valores y costumbres del *paese*.” FAVERO, Bettina, *La última inmigración...*, p. 153.

16 PORTELA, Gerardo, *El puerto marplatense: desarrollo y conflictos Mutaciones urbanísticas y demográficas en el Puerto de Mar del Plata (1920-1950). Sociabilidad y religión en la transformación urbana del barrio del Puerto. Instituciones y prácticas*, (Tesis de Maestría), Mar del Plata, Facultad de Humanidades-UNMdP, 2016, p. 43.

17 Entrevista realizada a PENNISI, Mario (antiguo conservero), 4/10/2020.

18 Entrevista realizada a MUSMECI, Ángel, en Archivo de la Palabra y la Imagen, 1/9/2000.

La propia inseguridad de la actividad pesquera llevó a los pescadores a buscar amparo en fuerzas sobrenaturales; no hay barco que no se bendiga ni que lleve alguna imagen religiosa junto al timón. Así, el pensamiento mágico relacionado con la actividad, convirtió a la religión en una manifestación popular vinculada a temores y deseos¹⁹. En relación, la singularidad de esta comunidad se expresa tanto en sus prácticas religiosas pertenecientes al culto católico como en la cantidad de instituciones y edificios religiosos, el número de colectividades y las diversas fiestas y procesiones²⁰. Es importante destacar que el barrio Puerto concentró el mayor número de instituciones religiosas de la ciudad. Entre sus edificios destacan: la Iglesia y el Colegio Sagrada Familia –1928–, el Colegio Inmaculada Concepción –1935–, la Gruta de la Virgen de Lourdes junto con el Hogar de Enfermos Crónicos –1937– y dos Barrios Obreros Elisa Alvear de Bosch –1942 y 1944.

El temor al naufragio fue constante y se buscó en la religión amparo y protección. Esto se plasmó en una serie de prácticas sociales que incluyeron procesiones y festividades de vírgenes y santos patronos. Estas prácticas se imbricaron con la actividad cotidiana del pescador y jugaron un papel decisivo en el desarrollo histórico y social del área. La diversidad de cultos estaba en relación con las regiones de donde provenían los inmigrantes. Las dos fiestas patronales de mayor importancia han sido la Fiesta de San Giorgio²¹ y la Fiesta de Santa María della Scala²², en relación justamente con la notable afluencia de italianos de estas regiones.

Actualmente, ambas procesiones se siguen realizando, aunque con convocatorias mucho menores. Cada festividad está cargada de tradiciones, iconografías, leyendas y creencias que se trasladaron desde su lugar de origen y se recrearon en el barrio Puerto, adaptándolas a su contexto. Así, estas manifestaciones amalgaman diversas expresiones vinculadas a lo religioso

19 MATEO José, “El arte de vivir con fe. Pesca, religión y religiosidad en el puerto de Mar del Plata (1920-1950)”, en N. Álvarez, C. Rustoyburu y G. Zuppa (comp.), *Pasado y presente de la Mar del Plata social*, Mar del Plata, EUDEM, 2005, pp. 171-183.

20 Según la Parroquia Sagrada Familia (1939). 50º Aniversario, 1939-1989. Mar del Plata: p. 79, el calendario incluye 14 festividades portuarias: Enero: San Salvador, Patrono de los Pescadores / Febrero: 14: San Antonio, abate, Patrono de Sorrento / Marzo: 5: San Giovanni Giuseppe della Croce, Patrono de Ischia / Abril: 23: San Giorgio, martire, Patrono del Testaccio (Ischia) / Mayo: 14: San Constanzo, Obispo, Patrono de la Isla de Capri / Junio: 13: San Antonio de Padua y 24: San Juan Bautista, Patrono de Aci-Trezza (Sicilia) / Julio: 26: Sant’ Anna, Patrona de Marina Grande (Sorrento) / Agosto: 15: Sta. María de la Lobra, Patrona de Massalubrense / 16: San Roque, Patrono de Barrano de Ischia y 24: San Bartolomé, Patrono de Lipari (Sicilia) / Setiembre: 8: Madonna de Monterejino, Patrona dello Schiappone (Ischia) / 26: Santos Cosme y Damián, Patronos de Bitonto (Puglia).

21 Patrón de Ischia –Campania–, realizada desde 1924.

22 Patrona de Acireale –Sicilia–, realizada desde 1958.



Fig. 3. Inicio de la procesión frente a la Iglesia Sagrada Familia en la década de 1930 e imágenes de la Fiesta de los Pescadores de 1936, banquina y procesión náutica (Fuente: <http://fotosviejasdemardelplata.blogspot.com>). Debajo, Fiesta de los Pescadores del 2020, la procesión pasando por la fábrica de conservas La Campagnola, la llegada a la banquina y el desfile de las lanchas (Fuente: Fiesta Nacional de los Pescadores, <https://www.facebook.com/fiestanacionalpescadores>)

–misas, ritos procesionales, símbolos– pero también a lo festivo –fuegos artificiales, bailes, comidas, música.

En particular, la Fiesta de los Pescadores es una de las mayores representaciones de la religiosidad popular²³. Adquiere gran magnitud en su convocatoria y un alto valor simbólico, donde se venera a San Salvador invocando la protección de los trabajadores del mar. Esta tradición fue incorporada en la ritualidad portuaria en 1932 y se realiza a fines del mes de enero, adecuándose al calendario turístico de la ciudad. Si bien ha sufrido algunas modificaciones, sigue siendo una de las manifestaciones de sociabilidad y esparcimiento más importantes del barrio Puerto (Fig. 3).

Las imágenes protagonistas de las procesiones se ubican en una habitación contigua en la Iglesia Sagrada Familia. El rol del templo en la concreción de estos rituales regionales es fundamental, no solo porque en él se guardan las imágenes, sino que allí se realiza la misa y la bendición correspondiente, desde allí parten los recorridos y hacia allí vuelven. El otro lugar que adquiere relevancia es la banquina de los pescadores; las procesiones conducen la imagen hasta allí, donde están las lanchas amarillas, y pasan por la calle 12

23 CASTRO, Martín, "La iglesia católica y la religiosidad popular de los italianos del Mezzogiorno en el puerto de Mar del Plata entre las décadas de 1920 y 1940", *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 34 (1996), pp. 569-591.

de Octubre, arteria principal del barrio. También la Gruta con la imagen de la Virgen de Lourdes²⁴ se convierte en un hito relevante en la conformación de los espacios religiosos del barrio portuario. Así, el espacio urbano se colma de simbología a través de estos rituales, en los distintos momentos del año. La iglesia, la plaza, la gruta, la banquina y las distintas calles protagonistas, se integran en los recorridos y se llenan de “significados”.

3. INICIO, AUGE Y OCASO DE LA CONSERVA

Vinculado al desarrollo pesquero, la producción de conservas de pescados ocupó un rol central en el progreso económico del barrio Puerto. Hacia la década de 1920, solo las conservas se podían distribuir en el interior del país ya que la tecnología de la época impedía el traslado de pescado fresco. Entre 1930 y 1940 se produjo un auge de la actividad conservera que provocó la instalación de saladeros y fábricas y la modificación definitiva de la zona. Esto estuvo favorecido por el contexto de la crisis internacional de 1930 y fue beneficiado por el aumento del gravamen de aduanas a la importación de pescado en 1931, donde el Estado nacional asumió un rol más intervencionista en el marco del proceso de “sustitución de importaciones” que fortaleció a este rubro industrial²⁵. La dificultad de abastecimiento de estos productos, que hasta ese entonces se importaban de España, Italia o Portugal, generó la instalación de saladeros y conserveras locales. Esto llevó a la industrialización de la producción pesquera, con la multiplicación de fábricas, la incorporación de tecnología y la integración de las actividades vinculadas²⁶. Esta industria se transformó aceleradamente y sus cambios se reflejaron en el espacio urbano. La ubicación de las primeras conserveras estimuló la construcción de vías de comunicación e instalaciones y demandó mayor mano de obra, lo que generó un aumento significativo de la población y el crecimiento paulatino de este sector aledaño al puerto.

Entre las principales especies extraídas e industrializadas, la anchoíta o *engraulis anchoíta* tiene un significado especial ya que transformó al puerto de Mar del Plata, donde se pescaba el mayor volumen de esta especie, con-

24 Inspirada en la célebre gruta francesa del mismo nombre, contiene una escultura de la virgen realizada por Raimundo Carteruccia, el mismo escultor que realiza la de San Salvador en la Iglesia Sagrada Familia. Un lugar de devoción que trasciende al barrio, ya que es visitada por centenares de devotos y turistas, con preferencia a los días previos al 11 de febrero, fiesta de la Virgen.

25 MOLINARI, Irene, *Género y trabajo...*, p. 36.

26 ÁLVAREZ, Adriana y REYNOSO, Daniel, “Las actividades económicas”, en ALVAREZ, Adriana; DA ORDEN, Lilian; IRIGOIN, Alejandra; JOFRE, Jorge; MATEO, José; MAZZANTI, Diana; PARIN, Carlos; PASTORIZA, Elisa y REYNOSO, Daniel, *Mar del Plata, una historia urbana*, Mar del Plata, Fundación Banco de Boston, 1991, pp. 67-92.

virtiéndose en uno de los recursos industriales de mayor importancia entre los años 1930 y 1960²⁷. En la Argentina, la anchoíta fue –y es– utilizada en la conserva, para elaborar las denominadas “sardinias argentinas” y en el salado, para elaborar “filetes de anchoítas”.

Las primeras tareas de conservación de pescado fueron ejecutadas por las esposas e hijos de los pescadores que “artesanalmente” en sus viviendas realizaban el proceso del salado de la anchoíta, mientras los hombres salían a pescar. También los italianos fueron quienes trajeron esta tradición desde su tierra natal. En esa primera etapa destaca la precariedad de las instalaciones dedicadas a la salazón, generalmente construcciones de madera y chapa que oficiaban como espacios de trabajo, depósitos y viviendas.

Los inicios de los procesos industriales se remontan a 1919 cuando se instala en la banquina del puerto “La Marplatense”, de la firma Galo Llorente e hijos. Pionera en este rubro, aparentemente, sus conexiones políticas permitieron su construcción en terrenos fiscales de inmejorable ubicación. Uno de los hijos de Galo Llorente viajó a Estados Unidos y a España para el estudio de los procesos de la conserva y la forma de capacitar al personal. Posteriormente, implementó la experiencia adquirida en su fábrica y fue modelo para muchas otras²⁸. A partir de 1930, con la expansión y el desarrollo de la actividad conservera, se instalan la mayoría de las fábricas que dieron empuje al puerto marplatense y donde hombres y mujeres encontraron una gran posibilidad laboral. Así, algunos de los saladeros iniciales se transformaron en fábricas de conserva: Panebianco, Cascabel, La Campagnola, Giacomo S.A., Pulgar Hnos., Macchiavello y Cia., Mares del Sud, Marbella, Taboas y La Molfeta, son algunas de las grandes empresas que se destacaron a mediados del siglo XX²⁹.

Muchos de los galpones ubicados en las casas continuaron funcionando en instalaciones construidas para tal fin y comenzó una etapa de crecimiento y diversificación de la actividad. La industria se transformó aceleradamente expandiéndose al mercado interno y externo. El crecimiento se manifestó en el número de establecimientos y en el número de lanchas costeras, la demanda de operarios y las toneladas de materia prima extraída.

Hacia 1945, Mar del Plata ya es el primer centro pesquero del país por la cantidad de embarcaciones que en forma permanente o transitoria halla-

27 BERTOLOTTI, María y MANCA, Emilio, “Procesamiento y comercialización de la anchoíta (Engraulis anchoíta) del mar argentino”, *Revista Investigación y Desarrollo Pesquero*, 5 (1986), pp. 224-246.

28 MOLINARI, Irene, *Género y trabajo...*, p. 35.

29 MATEO, José, *De espaldas al mar. La pesca en el Atlántico sur (siglos XIX y XX)* (Tesis de Doctorado), Barcelona, Universitat Rompeu Fabra-Institut Universitari d’Història-Jaume Vicens i Vives, 2003, pp. 145-146.

ban en su puerto su principal centro de actividades, por el volumen total y calidad del pescado desembarcado, por la cantidad y calidad de sus fábricas de conservas, y “por las ilimitadas posibilidades que ofrece allí el desarrollo de su industria”³⁰.

Sobre mediados de la década de 1960 la producción conservera comenzó a ser sobrepasada por la producción de frescos y congelados, lo que implicó un cambio significativo en el proceso productivo tanto en tierra como en mar. Las tradicionales lanchitas amarillas, utilizadas para la pesca de este recurso, fueron superadas por los buques de altura; la anchoíta fue reemplazada por la merluza y se modificó la estructura fabril junto con el proceso de trabajo. La industria de enfriamiento y congelado y las plantas de fileteado de merluza superaron a los establecimientos conserveros. De esta manera, el pescado fresco reemplazó al pescado en conserva y toda la organización del trabajo en el interior de las fábricas transitó por una profunda transformación³¹.

Los puertos de la Patagonia adquirieron mayor importancia y la progresiva sustitución de la pesca costera por la de altura, con la incorporación del frío intensivo a bordo de las embarcaciones, implicó una pérdida del control de la extracción por parte de los pescadores locales. Hacia 1990, en relación con las políticas neoliberales implementadas, se concentró la producción en grandes empresas extranjeras con el consecuente cierre de muchos establecimientos de pequeña y mediana escala.

Los cambios productivos y las distintas crisis acontecidas en la actividad portuaria y conservera provocaron el cierre de muchos de los establecimientos pioneros. Solo algunos de ellos sobrevivieron con altibajos.

En este escenario de cambios, el barrio Puerto conservó componentes que ameritan una especial atención. Es el caso de algunos edificios singulares y bienes industriales que signaron su evolución, junto con características étnicas y culturales diferenciales. Así, la industria conservera portuaria marplatense todavía se destaca por su relevante rol en la conformación barrial y el paisaje urbano-industrial. Estos elementos fabriles presentan rasgos tipológicos similares en sus resoluciones formales, funcionales y tecnológicas, con una alta significación para la memoria colectiva ligada al auge de los procesos de trabajo del sector. Asimismo, en esta misma valoración, resultan de interés las casillas de madera y chapa, cuya tipología pervive y fue ca-

30 PORTELA, Gerardo, *El puerto marplatense: ...*, p. 41.

31 MATEO, José; NIETO, Agustín y COLOMBO, Guillermo, *Precarización y fraude laboral en la industria pesquera marplatense. El caso de las cooperativas de fileteado de pescado. Estado actual de la situación y evolución histórica de la rama. 1989-2010* (Informe realizado para el Concurso Bicentenario de la Patria: Premio Juan Bialett Massé “El estado de la clase trabajadora en la Provincia de Buenos Aires”), 2010, p. 14-16.



Fig. 4. El sector seleccionado en la imagen corresponde al área actual de Mar del Plata (Fuente: Google Earth). Plano de ubicación de los bienes industriales, los principales edificios singulares y las casillas de madera y chapa; se acompaña con imágenes de los saladeros y las conserveras trabajadas (Elaboración y relevamiento propio)

racterística del habitar pesquero de la primera mitad del siglo XX, donde se inició la actividad de la conserva en forma artesanal.

A partir de la investigación histórica y los valores patrimoniales identificados, se realizó un reconocimiento *in situ* del legado conservero dentro del área barrial. Del cruce de los bienes identificados, se delimitó un sector

urbano histórico donde se inscribe la mayor concentración de industrias conserveras y saladeros, sumado a ejemplos de casillas de madera y chapa supervivientes y edificios singulares que ayudan a contextualizar estos bienes no reconocidos (Fig. 4).

En el apartado siguiente se aborda el análisis específico de las características simbólico-sociales ligadas a la industria conservera, a fin de establecer oportunidades y problemas como sustentos para delinear estrategias para su preservación.

4. ACERVOS LIGADOS AL PATRIMONIO INDUSTRIAL CONSERVERO

4. 1. Los saberes de la pesca

Durante el periodo de esplendor de la industria conservera, la pesca quedó subordinada a la demanda de estos establecimientos. Por ello, resulta de importancia explicar algunos aspectos vinculados a la captura de la especie principal: la anchoíta. En esta actividad convergen embarcaciones y artes de pesca, muchas de ellas trasladadas por los inmigrantes y adaptadas a las condiciones locales.

En Mar del Plata, la pesca marítima tuvo su punto de inflexión en la década de 1940; hasta esos años había tenido escaso desarrollo³². Este proceso fue impulsado por el progreso técnico de la industria conservera y por la demanda creciente de pescado que no solo provocó el incremento de la flota costera sino también de los astilleros locales. Esta relación dependiente, hizo que cualquier conflicto en alguno de los engranajes del sector afectara a la totalidad del sistema.

Las embarcaciones, en términos del radio de acción y de autonomía, se agrupan en embarcaciones “costeras” y embarcaciones “de altura”. Las primeras, navegan a no más de 12 millas paralelas a la costa y por ser las más pequeñas están obligadas a llevar el “color amarillo”, que es el que mejor se visibiliza en el mar; mientras que las segundas, operan pasado ese límite y llevan el “color rojo”³³. El tipo de flota costera que es conocida genéricamente como “lanchas amarillas”, tenía –y tiene– base en la dársena de pescadores del puerto y formaba –y forma– parte de la postal marplatense (Fig. 5).

Esta flota tuvo su desarrollo a partir de 1940, en un proceso creciente hasta fines de la década de 1960, para luego paralizar su crecimiento. Está compuesta por embarcaciones pequeñas y de autonomía limitada que explotan una gran variedad de especies utilizando múltiples instrumentos y

32 MATEO, José, *De espaldas al mar...*, pp. 189-190.

33 MATEO, José, *De espaldas al mar...*, p. 192.



Fig. 5. *Las lanchitas amarillas en la década de 1960 y en la actualidad* (Fuente: PENNISI, Roberto –2006– y <https://revistapuerto.com.ar/>)

artes de pesca y realizan operaciones con sistemas manuales o parcialmente mecanizados³⁴. La organización empresarial fue –y es– de tipo familiar y la tripulación se remuneraba a la parte:

“El propietario de la lancha empleaba a sus familiares para completar la tripulación y las ganancias eran repartidas según un elaborado sistema de ‘partes’ mediante la cual y según su grado de participación cada uno recibía su ganancia. Este acto consistía en una verdadera ceremonia que se realizaba generalmente en la casa del ‘patrón’ de la lancha. A ella iban llegando los tripulantes y todos se sentaban a la mesa. Los que saben escribir, llevan anotado en sus libretas particulares, las entradas de todo el mes y, mientras otros recuentan el dinero, van haciendo cotejos para ver si hay alguna venta sin cobrar todavía. Cuando todo está completamente exacto, quitan los gastos de combustible, de carnada, de peones, etc. y lo que queda se lo reparten a tanto cada uno”³⁵.

Mateo explica la importancia de estas tradicionales lanchitas que, a pesar de su pequeño tamaño y potencia y su bajo nivel tecnológico, fue la flota más numerosa en ese periodo de expansión. Agrega que tenían una fuerte dependencia del clima y requerían de un gran conocimiento de sus tripulantes que utilizaban artes de pesca mayormente “artesanales” y “formaban un grupo de referencia bien definido, en lo social, en lo étnico y en lo profesional” con tripulaciones pequeñas organizadas generalmente “sobre la base de vínculos de parentesco”³⁶.

34 BERTOLOTTI, María Isabel; VERAZAY, Guillermo; ERRAZTI, Elizabeth; PAGANI, Andrea y BUONO, Juan, “Flota pesquera argentina. Evolución durante el período 1960-1998, con actualización al 2000”, en BERTOLOTTI, María Isabel; VERAZAY, Guillermo y AKSELMAN, Rut (eds.), *El mar argentino y sus recursos pesqueros. Evolución de la flota pesquera, artes de pesca y dispositivos selectivos*, Mar del Plata, INIDEP, 2001, pp. 9-54.

35 Disponible en la página del Museo del Puerto Cleto Ciocchini: https://www.museo_ciocchini.htm

36 MATEO, José, *De espaldas al mar...*, p. 197.

Estas embarcaciones abastecían las demandas de pescado de las fábricas con una gran diversidad de peces según la temporada. En relación, existía variedad de instrumentos según la especie a capturar. Para la anchoíta, se utilizaba una red de cerco que se denominaba *lampadara* o *lampara*, que fue de construcción especial y de origen italiano. Esta red se cierra por el peso de las capturas, lo que impide que se escape, y en la temporada alta muchas veces el trabajo se realizaba *en yunta* –en pareja–, facilitando su extracción. Para su confección, se utilizaban fibras naturales que debían ser teñidas periódicamente, mantenidas en condiciones de uso y reparadas en los sectores deteriorados, tejiéndose nuevamente. Esta tarea la realizaban los mismos pescadores; uno de ellos cuenta:

“La lampara es una técnica que requiere mucha pericia. Se trata de rodear el cardumen con una red larga y profunda para que, de esta manera, se pueda cerrar el paño por su parte inferior dejando el cardumen dentro de la semiesfera de paño. La maniobra con este tipo de arte se realiza colocando sebo en una determinada zona que se marca con una boya, la que servirá de referencia en el momento de iniciar la maniobra del cercado [...] Nuestros abuelos poseían el don del conocimiento atesorado por la tradición, hacían su trabajo casi sin elementos técnicos de apoyo, todo era muy artesanal. Hoy tenemos recursos, la sonda por ejemplo, te permite localizar el cardumen pero, de todos modos, necesitas tener mucha pericia y coraje, tenés que saber mover la embarcación siguiendo el desplazamiento de los peces en el agua; tenés que saber dónde y cuándo arrojar la red porque el cardumen se mueve a tal velocidad que cuando te das cuenta ya pasaron la red”³⁷ (Fig. 6).

Así, los saberes de la pesca, adquiridos mediante la experiencia y transmitidos familiarmente, se fundamentaban en la interpretación de un conjunto de datos de la naturaleza. El pescador, además de dirigirse a los lugares donde habitualmente se encontraban los bancos de peces, se guiaba por las manchas o la luminiscencia en el agua, las formas de las nubes, los cambios del viento, los olores del aire marino, la presencia de gaviotas o los hábitos migratorios de las especies, que eran indicadores para largar las redes, cambiar de lugar o volver a puerto³⁸. En cuanto a los procedimientos, Mateo sintetiza:

“Como instrumentos de navegación para localizar los caladeros se utilizaban dos coordenadas: rumbo y tiempo; es decir, fijaban el rumbo con la conjunción de dos ‘cadentes’ (puntos fijos en tierra, por ejemplo una iglesia y

37 ZAPICO DE AIMALE, Marta, *En busca de nuevas lecturas del patrimonio. Barrio Elisa Alvear de Bosch. El Puerto Mar del Plata* (Tesis de la Maestría), Mar del Plata, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño-UNMdP, 2005, p. 237.

38 MOLINARI, Juan Martín, *Trabajo, patrimonio cultural e identidad en una ciudad de pescadores. Condiciones y medio ambiente de trabajo en las lanchas amarillas de Mar del Plata* (Informe realizado para el Concurso Bicentenario de la Patria: Premio Juan Bialett Massé “El estado de la clase trabajadora en la Provincia de Buenos Aires”), 2011, pp. 31-32.

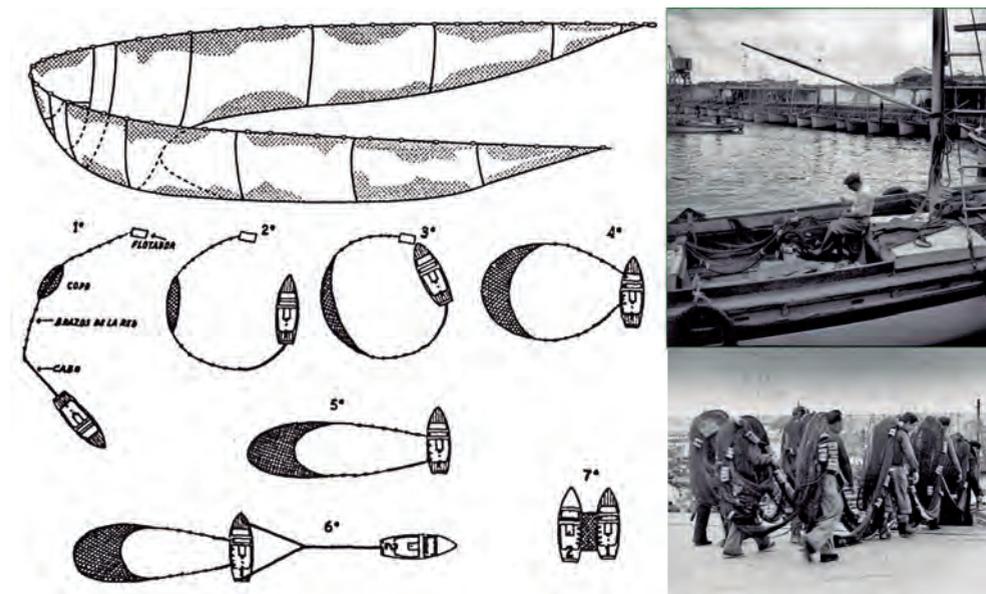


Fig. 6. Dibujo de la lampa y maniobra de calado y cobrado de la red en solitario y en yunta (Fuente: MATEO, José –2003–). Imágenes de los pescadores reparando –1948– y transportando –1953– redes en la banquina (Fuentes: Fotos de Familia del Diario La Capital, <https://www.lacapitalmdp.com/contenidos/fotosfamilia> y <http://fotosviejasdemardelplata.blogspot.com>)

otro edificio conocido), un compás o brújula, y calculaban el tiempo de navegación. Para retornar a puerto cuando la visibilidad se había reducido por bruma o por haberse alejado demasiado de la costa se utilizaba o la luz del faro de Punta Mogotes, o el silbato del ferrocarril, o cuando se popularizó el receptor a transistores –la popular ‘espica’– se orientaba hacia la mejor modulación de las emisoras comerciales locales. Para evitar colisiones contaban con una bocina a manivela o megáfono de hojalata para anunciarse”³⁹.

De esta manera, los diversos elementos de la cultura material, como las embarcaciones y los instrumentos vinculados a las artes pesqueras, adquieren sentido a partir de un conjunto de prácticas que conllevan “saberes y tradiciones” traídas de la tierra natal, adaptadas a las nuevas circunstancias y transmitidas de generación en generación.

Hacia fines de la década de 1960 comienza un lento pero sostenido declive de la pesca costera evidenciado en una paulatina reducción de esta flota, que además es superada por la flota de altura⁴⁰. En el período de esplendor llegaron a operar más de 200 lanchas amarillas, hoy quedan muy pocas en actividad que subsisten con muchas dificultades. El principal problema

39 MATEO, José, *De espaldas al mar...*, p. 219.

40 BERTOLOTTI, María Isabel, “Flota pesquera argentina...”, p. 13.

reside en que las especies capturadas tradicionalmente ya no se aproximan a la costa y, en la actualidad, son pescadas por barcos de altura mar adentro; además, las que se desarrollaban con abundancia en el entorno portuario han sido sobreexplotadas⁴¹. Los barcos de altura, asimismo, trabajan con redes de arrastre, en toneladas, y en ese proceso se ve afectada la calidad de la pesca. Es importante mencionar que en 2008 la pesca costera de las lanchitas fue declarada de interés patrimonial por su valor cultural y turístico a través de la Ordenanza municipal N° 2094.

4. 2. *Los saberes de la conserva*

Las relaciones familiares también marcaron los vínculos en la producción de salazones y conservas. En sus tareas asociadas trabajaban los miembros de la familia nuclear y los de la familia extensa *–paesanos–*, con técnicas que perduraron en el tiempo, prolongándose hasta la actualidad.

Con el progresar de la empresa, se incorporaron operarios y empleados en la diversidad de actividades, a través de “métodos organizativos inspirados en el funcionamiento de la familia ampliada”, dentro de los cuales se mantenía el liderazgo del padre, los hijos se ocupaban de la labor administrativa y comercial y así, se abogaba por “imponer ciertos valores de la cultura del trabajo y la preservación del patrimonio familiar”⁴².

En los inicios de la actividad del salado, el jefe de familia acompañado por sus hijos mayores se dedicaba a la pesca artesanal y la mujer y los hijos que quedaban en tierra realizaban la salazón familiar en galpones en los fondos de las casas. En temporada participaban todos, inclusive la familia extensa: “Eran de la misma familia... los mismos familiares con los parientes. Por eso se hacía un trabajo completamente distinto [...]. En el caso mío trabajaba mi hermana, trabajaba mi mamá, trabajaba mi señora, trabajaba yo, trabajaba mi padre. Después trabajaban algunas tías o alguna vecina, pero siempre eran italianos”⁴³ (Fig. 7).

El proceso de elaboración de la anchoíta salada se realizaba –y realizamayormente de forma artesanal, utilizando un mínimo de equipamiento. Constaba –y consta– de dos etapas básicas: el salado, con el que se busca la “penetración de sal”, y la maduración o curado, donde “se desarrolla el gusto, color y aroma característicos”⁴⁴. Las etapas de este proceso pueden va-

41 En 2000 se promulga la Ley Provincial N° 12.501 que declara el estado de emergencia para el sector de la pesca artesanal marplatense, a partir de la escasez del recurso pesquero; MOLINARI, Juan Martín, *Trabajo, patrimonio cultural e identidad ...*, p. 9.

42 PORTELA, Gerardo, *El puerto marplatense: ...*, p. 48.

43 Entrevista realizada a MUSMECI, Ángel, en Archivo de la Palabra y la Imagen, 1/9/2000.

44 BERTELOTTI, María y MANCA, Emilio, “Procesamiento y comercialización de la an-



Fig. 7. La familia Spina –s.f.– y la familia Arcidiácono –1955– en sus respectivos saladeros; obsérvese vestimentas, elementos propios del proceso productivo –barril, frasco, canasto, lata, mesa–, el proceso de fileteado de la anchoíta y los ambientes donde se desarrollaba la actividad familiar (Fuentes: Grupo de Estudios Sociales Marítimos, <https://gesmar.estudiosmaritimossociales.org> y FAVERO, Bettina –2013–)

riar en función del producto final en relación a su destino. Los entrevistados cuentan cómo se desarrollaba; una vez que el pescado arribaba al saladero, se descabezaba y evisceraba, se dejaba en salmuera de un día para el otro, se acondicionaba para la maduración y luego de un período, se fileteaba y se envasaba:

“Se traía el pescado, las lanchitas en esa época lo traían, se ponían en camiones que estaban revestidos en aluminio, porque eran cajones de madera [...]. Se tiraba sobre una mesa, se le ponía sal, se le sacaba la cabeza con la tripa y se llevaba a salar de un día para el otro [...]. Después recién se ponía en barriles grandes, en bordalesas y ahí empezaba la maduración. Después en febrero se sacaba esa anchoíta, se hacía filete y se mandaba en bordalesas o barrilitos a Buenos Aires, o latas, depende de lo que tenía en ese momento el saladero”⁴⁵.

La maduración, oscila entre 6 meses a 2 años en función de la composición química de la materia prima y de acuerdo a la experiencia de cada elaborador. La elaboración del producto combinaba en el proceso una serie de “secretos” que se aprecian en los diversos testimonios. En este sentido, algunas anécdotas sobre los métodos de elaboración, mezclan los saberes familiares con el proceso industrial: “En el saladero se tenía que medir la salinidad de la salmuera, y se tenía el termómetro, el antiguo termómetro como si fuera el de familia, con mercurio. A veces se rompía, entonces para saber si la salinidad era buena, se ponía una papa, si flotaba estaba bueno el salitre, hasta comprar otro termómetro”⁴⁶.

choíta...”, p. 230.

45 Entrevista realizada a SPOTO, Elvira María (antigua conservera), 4/10/2020.

46 Entrevista realizada a SPOTO, Elvira María, 4/10/2020.

Asimismo, las técnicas específicas en cada caso, variaban según las experiencias personales:

“Mi papá hacía desangrar el pescado, de salado, porque decía, [...] desangrando absorbía más rápido la salmuera que originaba la sal después. El proceso es el mismo, para todos igual después, lo único que claro, mi papá sabía perfectamente cuándo tenía que sacar la mercadería. Lo que pasa que la artesanía que tenía la fábrica que era de mi papá era muy buena, extraordinariamente buena”⁴⁷.

Ante la pregunta de cuánto se maduraba la anchoíta salada, la respuesta unánime es “según”. Las condiciones del pescado en cuanto al tamaño y composición de grasa variaban, sumado a las condiciones del ambiente donde se dejaba para su maceración, que podía acelerar o disminuir el proceso. Los productores ya estaban entrenados para saber cuándo “estaba listo” el producto, en virtud del color, el olor o el sabor. Así, la experiencia y los secretos transmitidos en el seno familiar cobraban suma importancia.

En paralelo, la actividad conservera empezó a tomar auge hacia mediados de la década de 1940, y muchos de los iniciales saladeros la incorporaron: “En el año 1945 mi papá inauguró lo que era la fábrica [...]. Primero tenía solamente saladero. Después fue agrandando”⁴⁸. “Se empezó con un lugar chico que se le iba agregando anexos a medida que crecía la empresa”⁴⁹. Así, el proceso de generación de las industrias quedaba estrechamente vinculado a las etapas del proceso productivo y al progreso que desarrollaba la empresa a lo largo de los años. Algunos galpones de pequeña escala continuaron así, otros, crecieron por agregación sumando paulatinamente lotes adyacentes para transformarse en importantes fábricas. En algunos casos, surgieron grandes espacios de manzana construidos desde los inicios según tipologías fabriles.

En ese período se destaca como conserva enlatada la producción de sardinas argentinas cuyo proceso constaba –y consta– de los siguientes pasos; descabezado y eviscerado, desangrado y salado, cocción –en parrilla o en el envase– y envasado:

“Venía el pescado en cajones [...] cajones de madera muy pesados, sinceramente tratar de volcar el pescado en las mesas y todo... la anchoíta era muy gelatinosa [...]. Mi papá, después de descabezarla, la ponía en salmuera [...]. Esa salmuera desangraba la anchoíta y después absorbía ella misma la sal que necesitaba [...]. La calidad de la anchoíta grande o chica, o con grasa y o sin grasa, le daba los minutos que correspondía dentro de la salmuera para poder sacarlas y poder emparrillarla en unas parrillas especiales que había. Al prin-

47 Entrevista realizada a PENNISI, Mario, 4/10/2020.

48 Entrevista realizada a PENNISI, Mario, 4/10/2020.

49 Entrevista realizada a SPOTO, Elvira María, 4/10/2020.



Fig. 8. *Fábrica de conservas La Marplatense, cocción de sardinas en parrilla –s.f.– y fábrica de conservas La Campagnola –década de 1960–, envasado* (Fuente: PENNISI, Roberto –2006– y Archivo General de la Nación, documento filmico, Tambor 1356.C16.1.A)

cipio eran de madera, después eran de alambre. Se colocaba la anchoíta bien colocadita y se mandaba a cocción. La cocción de esta sardina podía ser más o menos 12'/15' como mucho, como una exageración"⁵⁰.

Una vez cocido el pescado, se oreaba, se colocaba en el envase –en el caso de cocción en parrilla–, se agregaba el líquido de cobertura y se cerraban las latas:

“Se sacaba y se hacía orear. Orear era enfriarlas. Porque si vos tomabas una anchoíta para ponerla adentro de la lata, porque se hacía todo manualmente, se rompía. Entonces había que hacerla enfriar. Se enfriaba, o se oreaba, y luego se pasaba a la mesa para que las chicas envasaran en las latas. Antes se ponían en bastidores grandes de madera o de alambre. Después se hizo una cinta en el medio, porque se trabajaba de las dos partes, la mesa era ancha y las chicas trabajaban una enfrente de otra. Eso iba a una mesa, al principio estoy hablando, a una mesa acomodada para poder echarle el aceite con jarra [...]. Después se hizo una cinta en el medio que transportaba latas vacías, por un lado, y por otro, las latas llenas que iba directamente a la máquina remachadora, que es la que ponía la tapa”⁵¹ (Fig. 8).

Finalmente, se esterilizaban en autoclaves:

“Luego de terminado de cerrar y todo eso, se lava. Antes lo lavábamos a mano, después se hicieron lavadoras, máquinas lavadoras de lata. Se colocaba en carros especiales todos con alambre alrededor, porque si le poníamos hierro se podía machucar la lata, porque la lata es liviana, entonces no quedaba bien. Se llevaba ese carro a la autoclave. Autoclaves son compartimientos de metal grueso que aguante la presión y el calor. Se ponía dentro de las autoclaves, se cerraba la puerta de las autoclaves, se le daba calor y presión para esterilizarlo. Esa esterilización tardaba más o menos 1h. 40'. Luego se retiraba y se ponía, nosotros eh, eso lo hacíamos nosotros, bajo lluvia de agua fría porque [...] si yo

50 Entrevista realizada a PENNISI, Mario, 4/10/2020.

51 Entrevista realizada a PENNISI, Mario, 4/10/2020.



Fig. 9. Fábrica de conservas La Florentina; etiqueta para frasco de filets de anchoítas y antigua lata litografiada de frente y de perfil (Fuente: material proporcionado por el entrevistado Mario Pennisi)

la dejo caliente se va a quemar el aceite, por la lluvia aflojaba la temperatura y quedaba inerte"⁵².

Las latas tenían –y tienen– un formato rectangular especial para que la sardina quepa y no se rompa y para el buen desarrollo de las máquinas cerradoras. En aquellos momentos, los industriales compraban las latas en Centera S.A.; fue la más importante a escala nacional, pertenecía al grupo Bunge y Born y proveía de envases a la mayoría de los fabricantes conserveros marplatenses. Asimismo, las máquinas cerradoras se compraban en la fábrica local Orengia y Conforti, que continúa en funcionamiento hasta la actualidad. El producto final se envasaba en aceite de girasol, aceite de oliva, salsa de tomate y otras salsas que se realizaban en las mismas empresas (Fig. 9).

Por último, vinculado al producto final, existe un conjunto de publicidades en distintos medios gráficos muy interesantes para explorar. Si bien los saladeros y conserveras de pequeña-mediana escala se manejaban con las ventas en la banquina y el “boca a boca”, empresas más importantes como La Marplatense o La Campagnola desarrollaron publicidades a escala nacional. En ellas, se puede observar la figura de la mujer como protagonista de la venta del producto. La “bañista” de La Marplatense fue característica de su publicidad y, posteriormente, la imagen del ama de casa. También la figura de una “campesina” –*campagnola* en italiano– fue la Fuente de inspiración del nombre de la marca. Asimismo, esta empresa desarrollaba –y lo sigue haciendo– sardinas argentinas, comercializadas con la marca Nereida, y otras líneas de conservas de pescado, cuyas publicidades se asocian a la figura del pescador y sus enseres tradicionales (Fig. 10).

52 Entrevista realizada a PENNISI, Mario, 4/10/2020.



Fig. 10. Publicidades de La Marplatense, La Campagnola y Nereida (Fuentes: Fotos de Familia del Diario *La Capital*, <https://www.lacapitalmdp.com/contenidos/fotosfamilia/>, y sitio oficial de la empresa <https://lacampagnola.com/nuestra-historia>)

Actualmente, son pocas las conserveras que continuaron con esta actividad “familiarmente”; las circunstancias económicas llevaron a que muchas de ellas quebraran o se vendieran. Así, han cambiado de dueños o han conformado sociedades con otros grupos. En los procesos industriales, las transformaciones han provocado que muchas de las historias y anécdotas vinculadas a las fábricas desaparezcan; sin embargo, aún quedan trabajadores y empresarios de aquella época. Por ejemplo, uno de los entrevistados, ya retirado de la actividad de su saladero, con 83 años, ha sido convocado por la actual firma Marechiaré para capacitar a sus empleados en la elaboración de la anchoíta mediante su “secreto familiar”.

Desde los saberes vinculados a los saladeros familiares hasta la producción fabril de la conserva, se puede observar la conjunción de distintos componentes inmateriales del legado industrial. Las relaciones familiares italianas fueron dominantes en el proceso de formación y crecimiento de estos espacios y los secretos vinculados a la elaboración de los productos fueron una constante. Por último, el sacrificio de hombres y mujeres y la cultura del trabajo, fueron relevantes propulsores del desarrollo económico del puerto marplatense.

5. OPORTUNIDADES, PROBLEMAS Y ESTRATEGIAS DE ACCIÓN HACIA LA DIFUSIÓN

A partir del análisis de los distintos componentes simbólico-sociales desde una reflexión pasada-presente, resulta posible establecer una síntesis de las oportunidades y los problemas vinculados para repensar estrategias de preservación.

Oportunidades:

Los procedimientos de la pesca de la anchoíta se han sostenido en el tiempo, con gran relevancia de los saberes adquiridos a través de la experiencia, modificándose los instrumentos del barco para mejorar la seguridad –como radares, transistores, etc.–, junto con los materiales de las redes. En 2008, la pesca costera de las “lanchas amarillas” fue declarada de interés patrimonial por su valor cultural y turístico.

Muchas de las técnicas y los secretos de la conserva aún se mantienen en el seno familiar de los descendientes que trabajaban originalmente, como lo expresan los distintos protagonistas entrevistados. En paralelo, subsisten trabajadores y empresarios que relatan y guardan material que permite reconstruir el pasado.

El Museo del Puerto posee exposiciones e inventarios sobre los diversos instrumentos de pesca y custodia algunos elementos vinculados a la actividad conservera. Asimismo, posee un archivo oral relacionado.

Problemas:

La depredación de la anchoíta en el marco de nuevas tecnologías, constituye una amenaza para la continuidad de las prácticas pesqueras tradicionales.

El cierre de una gran cantidad de empresas ha constituido una pérdida importante y pocas industrias han continuado con esta actividad “familiarmente”.

Pese a la importancia que ha tenido la industria de la conserva para el puerto local, no existen propuestas que difundan sus valores simbólicos asociados ni protecciones materiales o inmateriales específicas.

Sobre la base del análisis desarrollado, se propone el despliegue de lineamientos de acción para catalizar la preservación deseada desde la concepción de la planificación estratégica⁵³. Las estrategias planteadas se orientan desde una visión integral a partir de aspectos materiales e inmateriales en relación, y se centran en el aprovechamiento de las oportunidades que este patrimonio ofrece para el barrio portuario y para la ciudad, en estrecha relación con la conversión de las negatividades reconocidas.

Por ello y dentro de los aspectos simbólico-sociales analizados, el eje *difusión* se comprende como el campo de acción inicial, clave, a ser implementado a corto plazo. La *difusión*, cuya misión es establecer el vínculo entre el patrimonio y la sociedad, entre el conocimiento y el “reconocimiento”⁵⁴,

53 Véase FERNÁNDEZ GÜELL, José Miguel, *Planificación estratégica de ciudades. Nuevos instrumentos y procesos*, Barcelona, Reverté, 2006.

54 GUGLIELMINO, Marcelo, “La difusión del patrimonio. Actualización y debate”, *Erph_ revista electrónica de patrimonio histórico*, 1 (2007), p. 5.

incluye actividades para divulgar su valor, concientizar sobre su fragilidad e interesar por su preservación⁵⁵.

Desde esta perspectiva, se propone como objetivo principal *conocer y transmitir los valores materiales e inmateriales de este legado como principio para su valoración y reconocimiento, involucrando a la comunidad residente y originaria en el proceso*. Así, esta estrategia se desglosa sintéticamente en tres líneas de acción:

Conocimiento e investigación, cuyo propósito es desarrollar un corpus documental que registre el acervo conservero e impulse estudios específicos.

Transmisión, cuyo propósito consiste en difundir información y organizar actividades para dar a conocer los valores y las potencialidades de los bienes.

Participación ciudadana, donde se planea involucrar a la comunidad residente en las construcciones de los saberes locales y sus valores.

Por último, para cada línea de acción se especifican *objetivos y acciones* particulares a realizar junto a los *actores* involucrados. Asimismo, para cada una de las acciones se estiman los plazos temporales (corto, mediano o largo) y las características⁵⁶: (Tabla 1)

La difusión del legado industrial portuario a partir de sus aspectos materiales e inmateriales en relación constituirá, así, el soporte fundamental para contribuir al conocimiento específico del hábitat y el habitar conservero marplatense. Esta acción, posteriormente, posibilitará la *dinamización y puesta en valor* de este legado, mediante lineamientos apropiados con plazos disímiles según cada objetivo asociado.

6. NOTAS FINALES

En el marco de una reciente ampliación de la concepción patrimonial, el legado industrial cobra cada vez más relevancia. Sin embargo, sus características especiales y la diversidad de manifestaciones y situaciones, ha llevado a retrasar la toma de decisiones concretas para su preservación. Dentro del territorio

55 ZINGONI, José María, "Gestión del patrimonio arquitectónico y urbano", en NOVACOVSKY, Alejandro y VIÑUALES, Graciela (eds.), *Textos de cátedra de la Maestría en Gestión e Intervención en el Patrimonio Arquitectónico y Urbano*, Mar del Plata, FAUD-UNMdP, 2003, Vol. 2, pp. 175-203.

56 Acciones *catalizadoras*, factibles de realizarse en corto plazo y con bajo presupuesto, son aquellas que impulsan y apoyan otras acciones. Acciones *estratégicas*, planificadas en un mediano-largo plazo y requieren mayor nivel de inversión, son aquellas cruciales para la revitalización. Acciones *vinculadas*, comparten medios para su desarrollo y se conciben en estrecha relación con otras acciones.

Líneas	Acciones	Características
Conocimiento e investigación	1.1.1. Crear un archivo oral, fotográfico y planimétrico mediante un sistema de fichaje a través de una plataforma digital (donde se registren entrevistas que complementen y se articulen con las existentes junto a material archivístico público y privado).	Acción catalizadora
	1.1.2. Crear una Red de Investigación coordinada a nivel local, nacional e internacional que promueva el estudio y el intercambio de barrios portuarios y conserveras con similares características.	Acción catalizadora
	1.1.3. Generar material de divulgación a partir de las investigaciones de especialistas.	Acción catalizadora
Transmisión	1.2.1. Producir una Guía patrimonial en formato papel y digital que incluya a los bienes, sus características y valores.	Acción catalizadora
	1.2.2. Desarrollar folletería para ser distribuida en hoteles y agencias turísticas.	Acción catalizadora
	1.2.3. Señalizar los bienes con cartelería que contenga datos históricos y valores distintivos.	Acción catalizadora
	1.2.4. Incorporar los bienes en la campaña publicitaria Turismo-Mar del Plata en distintos medios y redes sociales.	Acción catalizadora
	1.2.5. Organizar conferencias, charlas y jornadas orientadas a distintos públicos (escuelas, universidades, público en general) junto con exposiciones temáticas itinerantes (paneles explicativos, infografías, colección de utensilios y herramientas) que reconstruyan el proceso productivo. *[Esta actividad estaría en coordinación con actividades en el Museo que incluirían la recreación del proceso productivo junto a visitas guiadas]	Acción catalizadora Acción vinculada a 2.2.2.
Participación ciudadana	1.3.1. Organizar charlas con los residentes portuarios para componer el corpus documental material e inmaterial y promover la valoración de los bienes patrimoniales trabajados.	Acción catalizadora
	1.3.2. Realizar concursos de fachadas, fotografías y anécdotas.	Acción catalizadora
	1.3.3. Incorporar a las personas mayores originarias en el proceso de interpretación como guías intérpretes.	Acción catalizadora

Tabla 1. Cuadro síntesis de líneas, acciones, características, plazos y actores (elaboración propia)

nacional, con un amplio borde costero donde se ha desarrollado la actividad portuaria, son escasas las contribuciones y experiencias en ese sentido.

En la particularidad de la ciudad de Mar del Plata, perviven testimonios del habitar referidos a un momento singular de su historia portuaria, expresión del período de su auge económico y productivo. Testimonios que, por su carácter vivo, manifiestan la memoria e identidad de la comunidad y, en particular, de los procesos de trabajo y de las relaciones familiares de este sector obrero. Así, la diversidad de escalas fabriles destinadas a la conserva

Plazos	Actores clave
Corto	<ul style="list-style-type: none"> - Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdp) - Archivo de la Palabra y la Imagen (Facultad de Humanidades-UNMdp)
Corto-Mediano	<ul style="list-style-type: none"> - Grupo de Estudios Sociales Marítimos (GESMar) - Museo del Hombre del Puerto Cleto Ciochini
Corto-Mediano	<ul style="list-style-type: none"> - Casa D' Italia
Corto-Mediano	<ul style="list-style-type: none"> - Antiguos conserveros, habitantes de casillas y descendientes
Corto-Mediano	<ul style="list-style-type: none"> - Área de Preservación del Patrimonio (Secretaría de Obras y Planeamiento Urbano-Municipalidad de General Pueyrredón -MGP-)
Corto	<ul style="list-style-type: none"> - Ente Municipal de Turismo (EMTUR- MGP)
Corto	<ul style="list-style-type: none"> - Museo del Hombre del Puerto Cleto Ciochini
Corto	<ul style="list-style-type: none"> - Biblioteca Pública Municipal "Leopoldo Lugones"
Corto-Mediano	<ul style="list-style-type: none"> - Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdp) - Actuales Empresas Conserveras
Corto	<ul style="list-style-type: none"> - Secretaría de Cultura (MGP)
Corto	<ul style="list-style-type: none"> - Biblioteca Pública Municipal "Leopoldo Lugones"
Corto-Mediano	<ul style="list-style-type: none"> - Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdp)
Corto-Mediano	<ul style="list-style-type: none"> - Museo del Hombre del Puerto Cleto Ciochini
Corto-Mediano	<ul style="list-style-type: none"> - Casa D' Italia
Corto-Mediano	<ul style="list-style-type: none"> - Antiguos conserveros, descendientes, pescadores y comunidad residente del barrio

de pescados junto a las formas de vivir el barrio y los procesos socioculturales que lo continúan caracterizando, comprenden un abanico de recursos patrimoniales latentes.

De esta manera, el acercamiento realizado a la esfera simbólico-social, resulta un aporte sustancial para revelar aspectos identitarios en relación con un entorno urbano significativo y una comunidad portuaria singular. Los análisis y las propuestas desarrolladas para su conocimiento constituyen un paso inicial clave y necesario para su difusión. En relación, la forma de abordar este tipo de patrimonio industrial conservero y los posibles lineamientos planteados, se vislumbran como un aporte a ser continuado y, en paralelo,

proponen iluminar nuevas investigaciones temáticas en otros contextos con problemas similares.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel, Patrimonio industrial. Un futuro para el pasado desde la visión europea, *Apuntes. Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, 21 (2008), pp. 6-25; disponible: <http://revistas.javeriana.edu.co/sitio/apuntes/index.php>.
- ÁLVAREZ, Adriana y REYNOSO, Daniel, "Las actividades económicas", en ALVAREZ, Adriana; DA ORDEN, Lilian; IRIGOIN, Alejandra; JOFRE, Jorge; MATEO, José; MAZZANTI, Diana; PARIN, Carlos; PASTORIZA, Elisa y REYNOSO, Daniel, *Mar del Plata, una historia urbana*, Mar del Plata, Fundación Banco de Boston, 1991, pp. 67-92.
- BERTOLOTTI, María y MANCA, Emilio, "Procesamiento y comercialización de la anchoíta (Engraulis anchoíta) del mar argentino", *Revista Investigación y Desarrollo Pesquero*, 5 (1986), pp. 224-246; disponible: <http://nulan.mdp.edu.ar/429/>.
- BERTOLOTTI, María Isabel; VERAZAY, Guillermo; ERRAZTI, Elizabeth; PAGANI, Andrea y BUONO, Juan, "Flota pesquera argentina. Evolución durante el período 1960-1998, con actualización al 2000", en BERTOLOTTI, María Isabel; VERAZAY, Guillermo y AKSELMAN, Rut (eds.), *El mar argentino y sus recursos pesqueros. Evolución de la flota pesquera, artes de pesca y dispositivos selectivos*, Mar del Plata, INIDEP, 2001, pp. 9-54; disponible: <http://nulan.mdp.edu.ar/1070/>.
- BIEL IBÁÑEZ, María Pilar, "Una aproximación a la arquitectura industrial de Aragón", *Artigrama*, 14 (1999), pp. 19-47; disponible: http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/14.html.
- CÁCERES, Rafael, "Industria conservera, pesca y patrimonio", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Especial Monográfico: Patrimonio pesquero*, 44 (2003), pp. 44-46; disponible: <https://doi.org/10.33349/2003.44.1549>.
- CÁCERES, Rafael, "¿Fábricas o molinos? Reflexión sobre la destrucción del patrimonio pesquero-conservero de la localidad de Ayamonte" en ARANDA BERNAL, Ana María (coord.), *Arquitectura vernácula en el mundo ibérico. Actas del congreso internacional sobre arquitectura vernácula*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2019, pp. 429-434; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2566010>.
- CACOPARDO, Fernando, *La modernidad en una ciudad mutante. Vivienda, sociedad y territorio en la primera mitad del siglo XX*, Mar del Plata, FAUD-UNMdP, 2003.
- CARMONA BADÍA, Xoán (dir. y coord.), *Las familias de la conserva. El sector de las conservas de pescados a través de sus sagas familiares*, Diputación de Pontevedra, 2011.
- CASTRO, Martín, "La iglesia católica y la religiosidad popular de los italianos del Mezzogiorno en el puerto de Mar del Plata entre las décadas de 1920 y 1940", *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 34 (1996), pp. 569-591.
- ESCUADERO DOMÍNGUEZ, Luis Javier, "Historias, recuerdos y vivencias. Evolución del sector conservero vasco a través de las fuentes orales: los Güena-

- ga de Ondarroa”, *Itsas memoria: revista de estudios marítimos del País Vasco*, 6 (2009), pp. 479-498; disponible: <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/itsas-memoria-revista-de-estudios-maritimos-del-pais-vasco-6>.
- FAVERO, Bettina, *La última inmigración. Italianos en Mar del Plata (1945-1960)*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2013.
- FERNÁNDEZ GÜELL, José Miguel, *Planificación estratégica de ciudades. Nuevos instrumentos y procesos*, Barcelona, Reverté, 2006.
- FLORIDO DEL CORRAL, David, “Hacia una patrimonialización de la cultura pesquera en Andalucía”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Especial Monográfico: Patrimonio pesquero*, 44_(2003), pp. 30-33; disponible: <https://doi.org/10.33349/2003.44.1547>.
- GUGLIELMINO, Marcelo, “La difusión del patrimonio. Actualización y debate”, *Erph_ revista electrónica de patrimonio histórico*, 1 (2007), pp. 195-215; disponible: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/18190>.
- HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Javier, “Los valores del patrimonio industrial”, en *Actas de las VI Jornadas de Patrimonio histórico Cultural de la Provincia de Sevilla*, España, Diputación de Sevilla, 2011, pp. 95-104.
- MATEO, José, *De espaldas al mar. La pesca en el Atlántico sur (siglos XIX y XX)* (Tesis de Doctorado), Barcelona, Universitat Rompeu Fabra-Institut Universitari d’Història-Jaume Vicens i Vives, 2003.
- MATEO, José, “El arte de vivir con fe. Pesca, religión y religiosidad en el puerto de Mar del Plata (1920-1950)”, en N. Álvarez, C. Rustoyburu y G. Zuppa (comp.), *Pasado y presente de la Mar del Plata social*, Mar del Plata, EUDEM, 2005, pp. 171-183.
- MATEO, José; NIETO, Agustín y COLOMBO, Guillermo, *Precarización y fraude laboral en la industria pesquera marplatense. El caso de las cooperativas de fileteado de pescado. Estado actual de la situación y evolución histórica de la rama. 1989-2010* (Informe realizado para el Concurso Bicentenario de la Patria: Premio Juan Bialett Massé “El estado de la clase trabajadora en la Provincia de Buenos Aires”), 2010; disponible: https://www.trabajo.gba.gov.ar/informacion/masse/categoriaA/13_MATEO_Precarizacion_y_fraude_laboral_en_la_industria_pesquera_marplatense.pdfMendes.
- MAZZA, Carlos (ed.), *La ciudad de Papel. Análisis Histórico de Normativas y Planes Urbanos para la ciudad de Mar del Plata, 1885-1975*, Mar del Plata, FAUD-UNMdP, 1997.
- MOLINARI, Irene, *Género y trabajo: el caso de las trabajadoras de la industria, los servicios y el comercio en Mar del Plata, 1940/1970* (Tesis de la Maestría), Mar del Plata, Facultad de Humanidades-UNMdP, 1999.
- MOLINARI, Juan Martín, *Trabajo, patrimonio cultural e identidad en una ciudad de pescadores. Condiciones y medio ambiente de trabajo en las lanchas amarillas de Mar del Plata* (Informe realizado para el Concurso Bicentenario de la Patria: Premio Juan Bialett Massé “El estado de la clase trabajadora en la Provincia de Buenos Aires”), 2011; disponible: https://www.trabajo.gba.gov.ar/informacion/masse/2011/categoriaC/C_MOLINARI.pdf.

- MUÑOZ ABEDELO, Luisa, "Relaciones de trabajo en el sector de conservas de pescado: conflicto y negociación, 1880-1936", *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, 1 (2008), pp. 13-22; disponible: https://estudiosmaritimossociales.org/wp-content/uploads/2016/05/rem-s-nc2ba-1_p14-23-1.pdf.
- PARIS BENITO, Felicidad, *Una tradición argentina. Mar del Plata, modernidad y patrimonio*, Mar del Plata, UNMDP, 2011.
- PENNISI, Roberto, *Italianos en el puerto de Mar del Plata*, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 2006.
- PORTELA, Gerardo, *El puerto marplatense: desarrollo y conflictos Mutaciones urbanísticas y demográficas en el Puerto de Mar del Plata (1920-1950). Sociabilidad y religión en la transformación urbana del barrio del Puerto. Instituciones y prácticas* (Tesis de Maestría), Mar del Plata, Facultad de Humanidades-UNMDP, 2016.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Manuel Ramón (coord.), *Las conservas de pescado en Asturias, catálogo de una exposición que se ha celebrado en Candás*, Asturias, Ayuntamiento de Carreño, 1990.
- TARTARINI, Jorge, "Industrias, estaciones, puentes y mercados. Los espacios de la memoria del trabajo", en ARIAS INCOLLA, Nani (comp.), *Patrimonio Argentino: Industrias, estaciones, puentes y mercados*, Buenos Aires, Clarín, 2012, Tomo 9, pp. 8-15.
- WAISMAN, Marina, *El interior de la Historia*, Bogotá, Escala, 1993.
- ZAPICO DE AIMALE, Marta, *En busca de nuevas lecturas del patrimonio. Barrio Elisa Alvear de Bosch. El Puerto Mar del Plata* (Tesis de la Maestría), Mar del Plata, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño-UNMDP, 2005.
- ZINGONI, José María, "Gestión del patrimonio arquitectónico y urbano", en NOVACOVSKY, Alejandro y VIÑUALES, Graciela (eds.), *Textos de cátedra de la Maestría en Gestión e Intervención en el Patrimonio Arquitectónico y Urbano*, Mar del Plata, FAUD-UNMDP, 2003, Vol. 2, pp. 175-203.

Reflexiones sobre dos cruces procesionales conservadas en *Casa-Museu Medeiros e Almeida* y *Museu do Dinheiro*: entre el Gótico tardío y el primer Renacimiento

Reflections on two processional crosses preserved in *Casa-Museu Medeiros e Almeida* and *Museu do Dinheiro*: between Late Gothic and Early Renaissance

Nuno Cruz GRANCHO

ARTIS-IHA/FLUL

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Alameda da Universidade, 1600-214 - Lisboa

ngrancho@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1457-6639>

Fecha de envío: 5/5/2023. Aceptado: 12/7/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 247-266.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.07>

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



Resumen: El total desconocimiento acerca de dos cruces procesionales que forman parte de instituciones museísticas portuguesas, hasta su adquisición, en la segunda mitad del siglo pasado, hace inviable cualquier investigación archivística, condicionando el conocimiento sobre estas cruces. Nuestros esfuerzos se centran, pues, en un estudio comparativo, considerando para eso ejemplos de producción portuguesa y española correspondientes al periodo comprendido entre finales del siglo XV y la centuria siguiente. Ciertas características evidenciadas parecen corresponder a un modelo “europeo”; al mismo tiempo, muestran particularidades de carácter más regional, que nos acerca, con las reservas necesarias, hacia la producción de los centros españoles.

Palabras clave: cruces procesionales; plata; Tardogótico; primer Renacimiento; Portugal; Casa-Museu Medeiros e Almeida; Museu do Dinheiro; mercado del arte.

Abstract: The complete lack of information on the trajectory of two processional crosses, prior to their acquisition in the second half of the last century, makes any archival research unfeasible, directly conditioning the understanding of these crosses. Therefore, our efforts are focused on a comparative study, considering examples of Portuguese and Spanish production from the late 15th century to the following century. Certain characteristics demonstrated by the two processional crosses included in our study seem to correspond to a certain “European” model. Despite some necessary reservations, these characteristics show regional peculiarities linked to the production of Spanish centres.

Keywords: Processional crosses; silverwork; Late Gothic; Early Renaissance; Portugal; Medeiros e Almeida House-Museum; Money Museum; Art market.

1. LA CRUZ COMO SÍMBOLO DEL CRISTIANISMO: BREVES NOTAS SOBRE SU EVOLUCIÓN EN LA LITURGIA CRISTIANA

Entre los objetos litúrgicos, y en particular los relacionados con las procesiones, destaca la cruz procesional como símbolo por excelencia de los cristianos, en la que se exalta el Misterio de la Salvación desde tiempos de Constantino, en el siglo IV, cuando se rompe con las dificultades para la devoción pública de ciertos símbolos cristianos¹. Esta demostración se habría producido por primera vez en las procesiones estacionales romanas, al asumir una doble función —cruz procesional y cruz de altar— que perduraría hasta finales de la Edad Media, cuando, según Rivera de las Heras, se separarían las distintas funciones².

Todo este simbolismo convirtió a la cruz procesional en la pieza más emblemática de la celebración litúrgica³, ya que estas suelen destacar por su riqueza iconográfica y decoración, debidas en gran parte a las generosas superficies puestas a disposición de los plateros, donde podían demostrar su habilidad técnica⁴. Para todas las cuestiones planteadas anteriormente, las cruces se convierten en piezas de referencia por su tamaño y la riqueza asociada a ellas⁵, sobre todo en lo que había sido la singular realidad conocida desde finales del siglo XV y mediados del siguiente, a pesar de las numerosas prácticas contra el lujo implantadas en Portugal y España.^{6†}

1 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel “El esplendor de la liturgia” en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, p. 41. También los estudios de COTS MORATÓ, Francisco de Paula, “Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (ss. XIV-XX), *Laboratorio de Arte*, 24 (2012), pp. 48-49 y VELADO GRAÑA, Bernardo, “Cruz-procesional” en MELÉNDEZ ALONSO, María (coord.), *Encrucijadas*, Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 2000, p. 337.

2 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, “El esplendor de...”, p. 41 y COTS MORATÓ, Francisco de Paula, “Símbolo y visualidad...”, p. 50.

3 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, “El esplendor de ...”, p. 43. También VELADO GRAÑA, Bernardo, “Cruz-procesional...”, p. 337 y COTS MORATÓ, Francisco de Paula, “Símbolo y visualidad...”, p. 47.

4 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, “El esplendor de ...”, p. 42.

5 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, “Diócesis de Salamanca” en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en...*, p. 218, PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1990, p. 76 y MARTÍN ANSÓN, María Luisa, “Reflexiones acerca de la platería española en la segunda mitad del siglo XV, sobre dos cruces conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y en el Museo de los Caminos de Astorga (León)” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III (1991), p. 22.

6 De entre todas las pragmáticas, la más “notable que todas estas es la pragmática de 19 de Maio de 1593”, como nos cuenta Juan Sempere y Guarinos en su obra; SEMPERE Y GUARI-

Sin embargo, la veneración hacia las cruces procesionales favoreció en ciertas ocasiones la práctica de algunos excesos, como se pone de manifiesto en el episodio dado a conocer durante una visita emprendida en la Iglesia de Nuestra Señora de la Plaza, en la ciudad de Elvas, en el año 1541, de la que resultaría la siguiente advertencia: “Mandamos ao tesoureiro que não ponha na cruz de prata quando for as procissões mais Rosas e flores sob pena de cem reis por cada vez que o contrario fizer e as penas desta visitaçãõ serão para a chancelaria e mordomo de Sua Alteza”⁷.

Independientemente de los excesos, la cruz siempre ha ocupado un lugar central en las celebraciones religiosas, objeto de todas las reverencias⁸, y más que cualquier otra pieza religiosa, tenía el don de comunicar el mensaje de la muerte de Cristo y la esperanza de la Salvación, o, si preferimos, la idea de principio y fin, como afirma Leonor d’Orey⁹, antigua conservadora de la colección de orfebrería del Museu Nacional de Arte Antiga.

Los dos ejemplos que trataremos a continuación cumplieron esta centralidad en su itinerario religioso, aunque nos es desconocida y sólo se nos permite reconstruir su trayectoria desde el momento cuando ambos ejemplares fueron adquiridos en el mercado del arte portugués, parte actualmente de la Casa-Museu Medeiros e Almeida y del Museu do Dinheiro, ambas instituciones museológicas lisboetas.

2. CRUZ PROCESIONAL: CASA-MUSEU MEDEIROS E ALMEIDA

Cruz procesional. España (?). h. 1530-1540. Casa-Museu Medeiro e Almeida (Lisboa). Plata en su color, cincelada, relevada, fundida y calada. 90 cm de altura, 47 cm de anchura.

El ejemplar incluido en la colección de orfebrería de la Casa-Museu Medeiros e Almeida (Inv. FMA 1225), fue adquirido por su fundador António Medeiros e Almeida (1895-1986) (Fig. 1), posiblemente en anticuarios portu-

NOS, Juan, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Tomo II, Madrid, Imprenta Real, 1788, pp. 80-82.

7 Arquivo da Sé de Elvas, *Livro das Visitas de Nossa Senhora da Praça (1541)*, Livro 25, f. 14.: En traducción libre: “Ordenamos al tesorero que no ponga en la cruz de plata más flores y rosas cuando tengan lugar las procesiones, bajo pena del pago de cien reis, cada vez que se desobedezcan las disposiciones de las visitas, y dicho dinero revertirá a la Cancillería y mayordomo de Su Majestad”.

8 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco, *Cerimonial da missa cantada conforme o rito da Santa Igreja Bracharense*, Cx. 4, Mç 231, f. 5.

9 D’OREY, María Leonor Borges de Sousa, *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Coleção de Metais, Cruzes Processionais séculos XII-XVI*, Lisboa, Ministério da Cultura-Instituto Português de Museus- Inventário do Património Cultural, 2001, pp. 56 y 60.

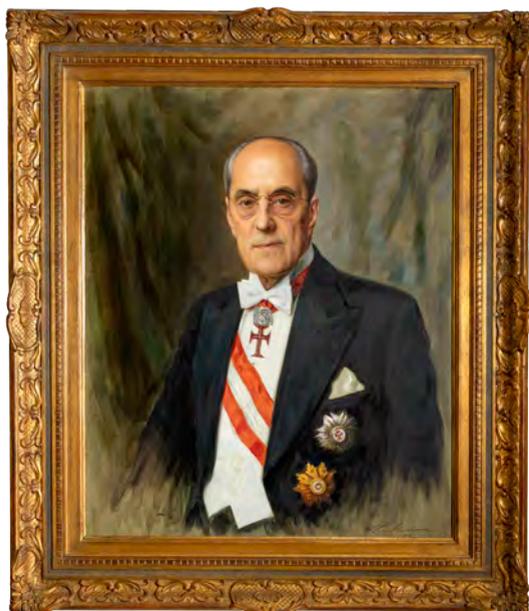


Fig. 1. Retrato de António Medeiros e Almeida. Henrique Medina. 1974. Casa-Museu Medeiros e Almeida (Inv. FMA 400). Lisboa. © Pedro Mora

gueses, de los que era asiduo visitante. La cruz procesional que aquí se analiza es una de las dos que forman parte de la colección de orfebrería religiosa de la citada institución, abierta al público a principios del siglo XXI (Fig. 2).

Se expone en el espacio-capilla¹⁰ situado en la nueva ala, creada específicamente en los años setenta del siglo pasado —entre otros espacios— para exponer las cada vez más numerosas y valiosas piezas¹¹ recogidas por su propietario. En la colección de arte sacro existente en este espacio, cobran especial importancia los utensilios litúrgicos de plata, en total comunión con otras innumerables artes suntuarias como la talla, el azulejo, el mobiliario, la escultura y la pintura, entre otras expresiones artísticas.

La cruz que ahora contemplamos forma parte del grupo de cruces latinas a las que Juan de Arfe y Villafañe se refería como aquellas: que se “hacen de chapas cinceladas y clavadas sobre madera, y esta es obra muy frágil¹²”, contemplando además brazos rectos en los que se desarrollan extensiones cuadrilobuladas, y terminaciones trilobuladas de perfil conopial, modelo

10 GRANCHO, Nuno Cruz, *Ouivesaria religiosa espanhola em Portugal (1580.1640)*, [Tesis doctoral], Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, Vol. I, 2022, pp. 150-151.

11 ALMEIDA, João de y VILAÇA, Teresa de Seabra Cancela, *Um Tesouro na Cidade*, Lisboa, Fundação Medeiros e Almeida, 2002, p. 95.

12 ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura (Libros III y IV)*, Madrid, Ministerio de Cultura / Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1978, p. 32.



Fig. 2. *Cruz procesional*. H. 1530-1540. Casa-Museu Medeiros e Almeida (Inv. FMA 1225). Lisboa. © Pedro Mora

menos común en comparación con el tipo flor de lis, con implantación en toda Europa¹³.

Este modelo se conoce en Portugal en número residual, uno de ellos de producción española¹⁴ y otros dos en territorio transmontano, una zona especialmente permeable a las influencias artísticas españolas, sobre todo en

13 Las cruces procesionales con brazos de terminaciones en flor de lis, modelo "europeo", han seguido un camino muy similar en Portugal y España. Así, si consideramos la realidad portuguesa, las encontramos en la mayoría de los ejemplos conocidos entre los siglos XIII y XVI, con tendencia al crecimiento, hasta alcanzar su apogeo en los siglos XV y XVI, en una geografía ampliada a todo el territorio, incluso cuando consideramos los ejemplos de cobre y cristal. Creemos que para el universo español la realidad no es muy diferente, donde el dicho modelo se conoce desde el siglo XII, y muestra un crecimiento exponencial en el siglo XV, cuando permanece durante toda la centuria siguiente, como nos indica María Jesús Sanz. En el caso de Burgos, donde se conocen numerosos ejemplos con esta característica, los siglos XIV y XV son el periodo por excelencia, y tal como ocurre en Portugal, las terminaciones en flor de lis están presentes en la generalidad del territorio español. Véase SANZ, María Jesús, "Cruces de original diseño a comienzos del siglo XVI", *Laboratorio de Arte*, 15 (2002), p. 45.

14 SOUSA, Ana Cristina, "O tesouro da igreja de Valverde (Alfândega-da-Fé). Relações transfronteiriças no universo da prata", en SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, PANIAGUA PÉREZ, Jesús, SALAZAR SIMARRO, Nuria (coords.), *Áurea quersoneso. Estudos sobre la plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*, León, Centro de Investigaçã em Ciencia e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa; [León]: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica; [México]: CONACULTA: INAH, 2014, pp. 411-424.

el caso de la platería. En España, el mismo modelo de terminación se limita prácticamente al siglo XVI; la provincia de Segovia destaca como receptora de este modelo, aunque es posible identificar ejemplos en diócesis como las de Badajoz, Salamanca, Zamora, Valladolid, Burgos y Plasencia, a pesar de su presencia en otros lugares, aunque en menor número. Teniendo en cuenta los ejemplares españoles que nos han sido dados a conocer, creemos que el modelo de terminaciones trilobuladas con perfil conopial asume un carácter más regional, más probable en el territorio de Castilla y León y en las comunidades autónomas vecinas de Navarra y País Vasco¹⁵.

En cuanto a la superficie de los brazos, ya se aprecia una simetría en la decoración vegetal, que es similar a la que encontramos para la iglesia de San Ildefonso de Zamora, de Antonio de Burgos, fechable del primer tercio del siglo XVI, como las ramas vegetales que terminan en elementos florales en relieve¹⁶. Una doble crestería, compuesta por volutas afrontadas, recorre las aristas de la cruz, más coherente con la gramática decorativa del primer Renacimiento¹⁷, mientras que los tres arcos conopiales del extremo de los brazos están rematados por bola.

En cuanto a los dos pequeños medallones en los brazos, existe un ejemplo de cruz procesional de la iglesia de Zamayón (Salamanca), del segundo cuarto del siglo XVI¹⁸, con la que encontramos cierta similitud en el diseño de estos, o en los ejemplos burgaleses renacentistas.

También destacamos la existencia en la superficie de los brazos de una particularidad decorativa como es el escamado que cubre el fondo, y que encontramos fácilmente en la producción española, sobre todo en el siglo XVI, aunque es posible identificarlo antes y después de dicho periodo cronológico¹⁹, como atestigua el ejemplar perteneciente al Victoria & Albert Museum (Inv. M.386-1956) (Figs. 3 y 4).

15 Nos gustaría brindar un agradecimiento especial a la profesora Doctora Rosa Martín Vaquero, por el intercambio de ideas durante el proceso de investigación.

16 NAVARRO TALEGÓN, José, *Plateros zamoranos de los siglos XVI y XVII*, Zamora, Ediciones del Autor, 1985, s/p., PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *La platería de la ciudad de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1999, pp. 111-112 y NAVARRO TALEGÓN, José, "Diócesis de Zamora", en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en...*, pp. 374-375.

17 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...*, p. 78.

18 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...*, p. 99.

19 La decoración de los fondos de las superficies de los objetos de plata en España se da con bastante frecuencia y prácticamente en todos los periodos artísticos. Puede adoptar diferentes rellenos como el punteado, el rayado o el escamado; mientras que en Portugal casi todas las piezas son punteadas, el resto de las decoraciones de los fondos son casi inexistentes. Así, la decoración escamada es tanto más interesante cuando se revela de diferentes maneras, como cuando simula un revestimiento como los que encontramos en estructuras arquitectónicas,



Fig. 3, izq. *Cruz procesional, detalle del escamado*. H. 1530-1540. Casa-Museu Medeiros e Almeida (Inv. FMA 1225). Lisboa

Fig. 4, der. *Cruz procesional, detalle del escamado*. Mediados del siglo XVI. Victoria & Albert Museum (Inv. M.386-1956). Londres

Desde el punto de vista de la iconografía, la complejidad de los programas se mantiene, empezando por el cuadrón central, espacio que normalmente es ocupado por Cristo crucificado, principal tema iconográfico que, según la lectura de Louis Réau, representa el tercer momento de la muerte de Cristo, o, si lo preferimos, el acto consumado²⁰. La representación de Cristo muerto, que surgió a partir del siglo XI, iría inevitablemente acompañada de un conjunto de características físicas acordes con ese estado, que pueden identificarse en la cruz de la Casa-Museu Medeiros e Almeida. Por ejemplo, los ojos cerrados, la cabeza colgando sobre el hombro derecho, así como el cuerpo caído y flexionado, características que exaltan gran compasión entre los fieles²¹.

La posición de los brazos, más bien extendidos, como nos es dado observar, supone la denominación del “Cristo católico” por haber muerto para

como incensarios y arquetas eucarísticas. Más discreto es el uso destinado a rellenar los fondos de las superficies, lo que permite realzar, por medio del contraste, las superficies lisas. Se encuentra en un rango cronológico que se extiende desde al menos el siglo XV hasta el XIX para una panoplia de piezas, incluidas las cruces procesionales.

20 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Nuevo Testamento*, Tomo I/ Vol. I, Barcelona, Ediciones de Serbal, 2008, pp. 480 y 492.

21 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte...*, p. 494

salvar a la humanidad, a la que Cristo pretende abrazar²²; así como la superposición de los pies que se fijan con un solo clavo es una característica ya señalada por Leonor d'Orey en ejemplares del siglo XIII del Museu Nacional de Arte Antiga en la ciudad de Lisboa²³.

El fondo del cuadrón central se llena con una cruz patada, elemento que se encuentra con especial asiduidad en las cruces procesionales entre los siglos XII y XV en la producción portuguesa y española, en cuyos ángulos superiores se hallan la luna y el sol, de tipo antropomórfico, dentro del esquema referencial.

En los brazos de la cruz, los elementos iconográficos se distribuyen por las extensiones cuadrilobuladas, características del gótico tardío²⁴, como el símbolo zoomorfo de san Juan Evangelista (águila), que suele encontrarse en los ejemplares portugueses y españoles. Como afirma Carla Varela Fernandes, consiste en una fórmula bastante estandarizada y estrechamente relacionada con la iluminación medieval²⁵. Este programa iconográfico presenta cierta originalidad, al huir del esquema más clásico que encontramos, por ejemplo, en la cruz del Museu do Dinheiro, del que nos ocuparemos más adelante.

En la extensión cuadrilobulada del brazo inferior, la presencia de una figura humana sosteniendo un cáliz es una sugerencia eucarística que se rodea de elementos florales, los cuales encontramos fácilmente en la producción segoviana del siglo XVI²⁶, a veces con un perfil antropomórfico. En el otro brazo de la cruz, encontramos las extensiones cuadrilobuladas más cerca de los extremos, una característica de las cruces góticas, y que en este caso concreto se rellena con motivos vegetales. Sobre estos hay medallones que encierran cabezas de ángeles alados, más acorde con la nueva gramática renacentista (Fig. 5).

Respecto a estos últimos elementos, no podemos dejar de mencionar el grado de similitud encontrado respecto a otros tres ejemplos de producción española de mediados del siglo XVI, como en el ejemplar de Victoria & Albert Museum (Inv. M.368-1956)²⁷, y también en Meadows Museum (Inv.

22 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte...*, p. 500.

23 D'OREY, María Leonor Borges de Sousa, *Inventário do Museu Nacional...*, p. 17.

24 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...*, p. 82.

25 FERNANDES, Carla Varela, "Cruz procesional", en NEVES, Eva Raquel (coord.), *Catedral e Museu Diocesano de Santarém*, Santarém, Museu Diocesano de Santarém, 2021, p. 311.

26 LOZOYA, Juan de CONTRERAS y LÓPEZ DE AYALA, Marqués de, "XXIV Exposición sobre arte antiguo: cruces parroquiales y otros objetos de orfebrería religiosa, pertenecientes a la Diócesis de Segovia", *Estudios Segovianos*, XXIII/67-69 (1971), pp. 238, 245 y 248-249.

27 Queremos brindar un agradecimiento a la conservadora de la colección de orfebrería del Victoria & Albert Museum, Dra. Kirstin Kennedy, por compartir sus perspectivas sobre la



Fig. 5. Cruz procesional, detalle de un medallón. H. 1530-1540. Casa-Museu Medeiros e Almeida (Inv. FMA 1225). Lisboa

MM.2015.03)²⁸, o en un ejemplo de cruz procesional perteneciente al pueblo de Zamayón (Salamanca)²⁹, en este caso, similar sólo en la presencia de los medallones circulares.

En el reverso, el cuadrado central está atravesado por la misma crestería con volutas afrontadas, reservándose el cuadrón central para la imagen en relieve de la *Maiestas Domini*, otro elemento típico de las cruces procesionales góticas, como nos recuerda Manuel Pérez Hernández³⁰. Reconocemos que el ejemplar portugués muestra menos destreza técnica en la ejecución del elemento escultórico en relieve, lo que se traduce en una cierta desproporción de este, lo que le resta realismo y acerca a una expresividad semejante a las figuras románicas. Esto resulta aún más evidente si se compara con la interpretación de Dios en Majestad que encontramos en el reverso de la cruz del Victoria & Albert Museum, ya mencionada³¹, o incluso el ejemplar per-

cruz procesional mencionada anteriormente, lo que nos ha permitido comprobar las similitudes que reconocemos entre las cruces de Lisboa y Londres.

28 "Processional Cross"; disponible en: <https://meadowsmuseumdallas.org/collections/pages/objects-1/portfolio/?records=9&query=mfs%20any%20%22processional%22&sort=0>.

29 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...*, p. 99.

30 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...*, p. 80.

31 "Processional Cross"; disponible en: <https://collections.vam.ac.uk/item/O91722/processional-cross-unknown/?carousel-image=2021MU6779>.



Fig. 6. Cruz procesional, detalle de la *Maestas Domini*, reverso. H. 1530-1540. Casa-Museu Medeiros e Almeida (Inv. FMA 1225). Lisboa

teneciente a la Catedral de Ciudad Real, atribuido a Sebastián de Córdoba, ambos pertenecientes la primera mitad del siglo XVI³² (Fig. 6).

En las expansiones cuadrilobuladas del reverso, la representación de los evangelistas, con Lucas y Marcos en los brazos izquierdo y derecho respectivamente; en la parte inferior, Mateo; ocupando el superior, y de forma inusual, el pelícano alimentando a sus crías. Como nos dice Ana Pérez Varela, al ser el pelícano un símbolo eucarístico, su uso se puede encontrar en diferentes tipos de piezas de platería, siendo la cruz procesional la predilecta, aunque reproducirlo sea casi siempre poco realista³³. La representación de este último elemento es bastante peculiar, ya que el esquema habitual de organización iconográfica lo remite al anverso, ocupado en este ejemplar por el símbolo de san Juan Evangelista.

El nudo del tipo arquitectónico presenta una solución híbrida, marcada aún por un vocabulario gótico, distribuido en dos plantas que se organizan de forma hexagonal. Entre los elementos típicos del estilo gótico, destacan los contrafuertes —un elemento de apoyo que acentúa la idea de verticalidad—, los pináculos y los arcos de perfil conopial.

Desde el punto de vista de la ornamentación, observamos un vocabulario más conforme con la gramática proto-renacentista, con el inicio de la desintegración de las formas góticas que acontece a partir del primer cuarto del

32 CRESPO CÁRDENAS, Juan, *Plata y plateros. Ciudad Real, 1500-1625*, Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real, 2006, pp. 80 y 151-154.

33 PÉREZ VARELA, Ana, "La iconografía eucarística del pelícano: ejemplos en plata" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería: San Eloy 2015*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 421-438.



Fig. 7, izq. *Pie de cruz procesional*. H. 1530-1540. Casa-Museu Medeiros e Almeida (Inv. FMA 1225). Lisboa. © Pedro Mora
 Fig. 8, der. *Detalle del pie de cruz anterior*

siglo XVI³⁴. Entre los elementos del primer Renacimiento, cabe destacar la decoración de los doseletes colocados sobre los contrafuertes, rematados por querubines alados, trabajo del siglo XVI, sobre los que se sitúan diferentes figuras, algunas vestidas con hábito, pero, a excepción de Santiago el Mayor, como peregrino, el resto no nos ha sido posible identificarlas.

Otros ejemplos son los ventanales que se abren en ambos niveles, entre contrafuertes, cerrados por columnas abalaustradas, como ya mencionó Nuno Cruz Grancho en su tesis doctoral³⁵. Según Aurelio Barrón García, la forma de balaustre es un elemento introducido en la platería española por Juan de Horna el Mozo, platero burgalés, en los años veinte del siglo XVI, como lo demuestra el portapaz de su autoría, realizado para la cartuja de Miraflores en 1524³⁶, aunque actualmente se encuentra en el Victoria & Albert Museum (Inv. M.204-1956)³⁷ (Figs. 7 y 8).

34 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...*, p. 75.

35 GRANCHO, Nuno Cruz, *Ourivesaria religiosa espanhola...*, p. 151.

36 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., *La época dorada...* Vol. I, pp. 304-305. Vol. II, p. 132. BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Archidiócesis de Burgos", en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en...*, p. 133 y BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., "La platería en Castilla y León", en MARTÍN, Fernando (dir.), *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 45.

37 "Pax"; disponible en: <https://collections.vam.ac.uk/item/O129262/pax/>.



Fig. 9. *Museu do Dinheiro*. Segunda mitad del siglo XVIII y siglo XXI. Lisboa. © Francisco Nogueira

3. CRUZ PROCESIONAL: MUSEU DO DINHEIRO

Cruz procesional. España (?). c. 1545-1555 (cruz), finales del siglo XVI (nudo). Museu do Dinheiro (Lisboa). Plata en parte dorada, cincelada, relevada, fundida y calada. 57,7 cm de altura, 48,5 cm de anchura.

El segundo ejemplo que analizamos en este estudio pertenece al Banco de Portugal y está expuesto en el Museu do Dinheiro, situado en la antigua iglesia de San Julián³⁸. El proyecto museológico, diseñado por Providência Design, en colaboración con el Banco de Portugal, se caracteriza por una fuerte apuesta por el multimedia, dividido en varios núcleos temáticos. La cruz procesional que trataremos a continuación está expuesta en la segunda planta, en la sección dedicada a “La moneda en Portugal - Edad Media y Edad Moderna³⁹” (Fig. 9).

La adquisición del citado ejemplar tuvo lugar en el mercado nacional del arte, a través de la casa de subastas Dinastía, a finales del siglo pasado,

38 De forma muy resumida, nos referimos a un espacio que cimenta sus orígenes en el período posterior al terremoto de 1755, cuando se reconstruyó la Iglesia de San Julián en el lugar donde antes había estado la conocida Iglesia Patriarcal de D. Juan V de Portugal. La decisión del Consejo General del Banco de Portugal de adquirir el edificio y sus respectivos anexos se materializó en 1933, tras negociaciones con la Archicofradía de San Julián, al término de las cuales el templo fue desacralizado. A esto siguió la conversión del espacio para el ejercicio de numerosas valías, lo que hizo necesario esperar hasta el siglo XXI para una intervención de rehabilitación y restauración (2007-2012) que permitió acoger el Museu do Dinheiro a partir de 2016. “Antiga Igreja de S. Julião”; disponible en: <https://www.museudodinheiro.pt/conhecer/antiga-igreja-s-juliao>.

39 “Museu do Dinheiro”; disponible en: <https://msites-dcm-npmd-prod.azurewebsites.net/museu/museu-do-dinheiro>.



Fig. 10. Cruz procesional. H. 1545-1555, la cruz. Museu do Dinheiro. Lisboa

según consta en el respectivo catálogo, por aquel entonces descrita como “Bonita e rara cruz procesional, do século XV e cabaço⁴⁰”, sin atribución alguna en cuanto a su autoría y centro de producción.

El ejemplar que nos ocupa presenta algunas de las características formales y decorativas reconocidas en el anterior, como la estructura tardogótica y las extensiones cuadrilobuladas, diferenciándose en los extremos trilobulados, que aquí carecen de un perfil conopial. La existencia de este modelo de terminación aparece ocasionalmente en la platería portuguesa, aunque podamos encontrarlo en otras representaciones artísticas, concretamente en la pintura, el estuco decorativo y la arquitectura. En España se conoce un número reducido, sobre todo si se compara con las cruces con terminación en flor de lis o incluso con las de perfil conopial (Fig. 10).

En todo el ejemplar hay doble crestería, como en el cuadrón central, donde los vértices aparecen rematados por pináculos, mientras que la ornamentación es más concordante con el vocabulario del primer Renacimiento, lo que confiere a la pieza cierta hibridez. Esta característica, que puede en-

40 *Catálogo de Antiguidades, Pintura Portuguesa, Moderna e Contemporânea, Pratas Portuguesas dos séculos XVII, XVIII e XIX, Porcelanas da China e Companhia das Índias, Faianças Portuguesas e Espanhlas século XVI e XVIII, Boas e Raras Esculturas, Joias*, (Quinta-feira, dia 21 de Maio de 1998), Lisboa, Dinastia – Antiquários, leiloeiros e Galeria de Arte, Lda, 1998, pp. 73-74.



Fig. 11. Cruz procesional, detalle del cuadrón central del anverso. H. 1545-1555. Museu do Dinheiro. Lisboa

contrarse hasta las dos últimas décadas de la primera mitad del siglo XVI⁴¹, coincide con los dos ejemplos que estamos examinando.

La superficie de los brazos está cubierta de ornamentación *a candelieri* y labores de lazos y guirnaldas, elementos de filiación renacentista - que subrayan aún más el eclecticismo de la pieza -, a los que se añade un programa iconográfico clásico. Así, en las expansiones cuadrilobuladas, hacia la mitad de los brazos podemos ver las cabezas de ángeles alados en relieve sobre un fondo naturalista, algo similar a lo que encontramos en el prototipo de la Casa-Museo Medeiros e Almeida, aunque de menor calidad, en comparación con el trabajo que ahora se analiza.

En el cuadrón central, habitualmente reservado a la imagen de Cristo crucificado, ausente en este ejemplar, se sustituye por el arcángel que sostiene una tarjeta con la inscripción I[esus]N[azarenus]R[ex]I[udaeorum], sobre un fondo naturalista (Fig. 11).

En los extremos trilobulados, la iconografía sigue el esquema tradicional de la escena de la crucifixión con los cuatro actores esperados, la Virgen y san Juan Evangelista, a derecha e izquierda de Cristo, respectivamente, re-

41 MARTÍN VAQUERO, Rosa, "Contribución al estudio de la platería medieval alavesa", *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales. Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*, 15 (1996), p. 523.



Fig. 12. Cruz procesional, detalle del cuadrón central del anverso. H. 1545-1555. Museu do Dinheiro. Lisboa

servando la imagen de Dios Padre para el extremo superior y María Magdalena en el brazo inferior. Según la interpretación de Louis Réau, estamos ante la representación histórica, ya que estos son los personajes con intervención directa en los acontecimientos⁴².

El reverso, en el cuadrón central, muestra una imagen de perfil de la Virgen en plata dorada, rodeada por un cerco de nubes del que salen rayos rectos, conjunto que es coronado por el Espíritu Santo, que creemos corresponde al final del siglo XVI, por lo que lo consideramos un añadido posterior. En las terminaciones encontramos la representación de cuatro evangelistas acompañados de sus respectivos símbolos, que se distribuyen de la siguiente manera: san Juan Evangelista (águila), en el brazo superior; reservándose el inferior para san Mateo (ángel); a los que se unen la representación de san Lucas (toro), a la derecha; y de san Marcos (león), a la izquierda (Fig. 12).

En cuanto al nudo, hay que resaltar que su estructura es de templete de planta hexagonal de dos cuerpos escalonados, de igual disposición, en seis tramos separados por columnas abalaustradas en el nivel inferior, y dóricas en el superior. Todas las secciones tienen hornacinas bajo venera que albergan imágenes en bajorrelieve de personalidades vinculadas a la Iglesia, que identificamos casi en su totalidad.

42 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte...*, pp. 512 y 518.



Figs. 13 y 14. Pie de cruz procesional y detalle. H. 1545-1555. Museu do Dinheiro. Lisboa

Para el primer registro inferior encontramos la representación de seis apóstoles, entre los que se reconoce a san Bartolomé (pisando un demonio), san Andrés (sosteniendo una cruz en X), san Juan Evangelista (sosteniendo un cáliz), san Pedro (sosteniendo una llave), san Pablo (sosteniendo una espada) y Santiago el Mayor (peregrino). En la parte superior sólo hemos podido reconocer a san Juan Bautista (sosteniendo una cruz), Santiago el Menor (sosteniendo un libro), san Judas Tadeo (sosteniendo un hacha) y santo Tomás (sosteniendo una escuadra), quedando otros dos por identificar.

También con respecto al nudo cabe destacar la existencia de seis volutas en la parte inferior, con una función estabilizadora. Este elemento es desconocido en piezas de platería portuguesa, pero podemos encontrarlo fácilmente en ejemplos españoles, capaz incluso de asumir diferentes formas, desde las más simples hasta otras antropomorfas o forma de animales fantásticos, especialmente visibles en las custodias (y sus variables), en cruces procesionales, varales e incluso en navetas. Aparecen en torno a la segunda mitad del siglo XVI y de manera más abundante en territorios de Castilla-León, Castilla-La Mancha⁴³.

43 Entre otros ejemplos de brazos antropomorfos que encontramos similares al ejemplo del Museu do Dinheiro; PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...*, pp. 98-99, CRESPO

No podemos dejar de mencionar la diferencia estructural-decorativa entre la cruz y el nudo, que nos lleva a considerar la posibilidad de que este último elemento se introdujera en un momento posterior, posiblemente durante la segunda mitad del siglo XVI. Por otra parte, el elemento de encaje situado en la parte superior del nudo muestra una superficie de decoración grabada sin relación con el trabajo en relieve de los brazos de la cruz, y que parece sugerir distintas fechas. Parece corroborar esta misma sospecha la información que nos proporcionó el doctor João Pedro Vieira, resultante de la intervención a la que fue sometida la cruz procesional en 2015, cuando se llevó a cabo el refuerzo de la espiga de encaje de la cruz, con el fin de corregir la inestabilidad que presentaba el ejemplar. Creemos que esta ausencia de solidez podría resultar de la unión de componentes de diferentes piezas, como ya habíamos mencionado, del mismo modo que consideramos igualmente posterior la representación de la imagen de la Virgen, en el cuadrón central del reverso (Figs. 13 y 14).

4. CONCLUSIÓN

En los ejemplares pertenecientes a la Casa-Museu Medeiros e Almeida y al Museu do Dinheiro, a pesar de las dificultades enumeradas al inicio de nuestro estudio, como consecuencia de haber sido adquiridos en el mercado del arte – y carecer, de documentación -, podemos todavía encontrar un conjunto de similitudes, comunes a la producción de platería portuguesa y española.

Sin embargo, es en las diferencias entre ambas realidades artísticas donde encontramos los elementos susceptibles de un acercamiento a los centros de producción españoles. Entre este conjunto de particularidades a las que tuvimos oportunidad de referirnos en el transcurso del presente estudio, debemos destacar, como ejemplos estructurales, los extremos trilobulados de perfil conopial que encontramos en el ejemplar adquirido por António Medeiros e Almeida, o el modelo de nudo arquitectónico que posee el ejemplar de la colección del Museu do Dinheiro. Los casos que se acaban de citar se encuentran en mayor número en las cruces procesionales españolas, al contrario de lo que ocurre en la platería portuguesa, donde son casi inexistentes.

También, cuando nos fijamos en los elementos ornamentales, parece evidente la decoración escamada que rellena los fondos de las superficies de los brazos, como puede verse en el prototipo de la Casa-Museu Medeiros e Almeida. Por otra parte, las volutas antropomorfas que se encuentran en la parte inferior del nudo del ejemplar del Museu do Dinheiro suponen un

CÁRDENAS, Juan, *Plata y plateros...*, pp. 100-101 y 205-208 y CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en la época...*, pp. 324-329, 332-333. 336 y 340-347.

ejemplo notable de una aproximación a la producción española, alejando una posible atribución a plateros portugueses.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, João de y VILAÇA, Teresa Seabra Cancela, *Um Tesouro na Cidade*, Lisboa, Fundação Medeiros e Almeida, 2002.
- ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura (Libros III y IV)*, Madrid, Ministerio de Cultura / Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1978 [facsimil].
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*, Salamanca, Diputación Provincial de Burgos y Junta de Castilla y León, 1998, 2 vols.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Archidiócesis de Burgos", en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 127-151.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "La platería en Castilla y León", en MARTÍN, Fernando (dir.), *El Arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, [catálogo de exposición], La Coruña, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 41-59.
- CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.
- COTS MORATÓ, Francisco de Paula, "Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (ss. XIV-XX)", *Laboratorio de Arte*, 24 (2012), pp. 47-74.
- CRESPO CÁRDENAS, Juan, *Plata y plateros en Ciudad Real, 1500-1625*, Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real, 2006.
- D'OREY, Maria Leonor Borges de Sousa, *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Coleção de Metais, Cruzes Processionais séculos XII-XVI*, Lisboa, Ministério da Cultura-Instituto Português de Museus - Inventário do Património Cultural, 2001.
- GRANCHO, Nuno Cruz, *Ourivesaria religiosa espanhola em Portugal (1580.1640)*, [Tesis de Doctorado], Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Vol. I, 2022; disponible: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/56032>.
- LOZOYA, Juan de CONTRERAS y LÓPEZ DE AYALA, Marqués de, "XXIV Exposición sobre arte antiguo: cruces parroquiales y otros objetos de orfebrería religiosa, pertenecientes a la Diócesis de Segovia", *Estudios Segovianos*, XXIII/67-69 (1971), pp. 232-252; disponible: https://estudiossegovianos.es/?page_id=4208.
- MARTÍN, Fernando (dir.), *El Arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, [catálogo de exposición], La Coruña, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa, "Reflexiones acerca de la platería española en la segunda mitad del siglo XV, sobre dos cruces conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y en el Museo de los Caminos de Astorga (León)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III (1991), pp. 21-29.

- MARTÍN VAQUERO, Rosa, "Contribución al estudio de la platería medieval alavesa", *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales. Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*, 15 (1996) pp.515-525; disponible: <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/contribucion-al-estudio-de-la-plateria-medieval-alavesa/art-10886/#>.
- MELÁNDEZ ALONSO, María (coord.), *Encrucijadas*, Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre - Junta de Castilla y León, 2000. Catálogo de la Exposición celebrada en la catedral de Astorga.
- NAVARRO TALEGÓN, José, *Plateros Zamoranos de los siglos XVI y XVII*, Zamora. Edición del Autor, 1985.
- NAVARRO TALEGÓN, José, "Diócesis de Zamora", en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 247-258.
- NEVES, Eva Raquel, (coord.), *Catedral e Museu Diocesano de Santarém*, Santarém, Museu Diocesano de Santarém, 2021.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1990.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *La platería de la ciudad de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1999.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Diócesis de Salamanca", en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 205-222.
- PÉREZ VARELA, Ana, "La iconografía eucarística del pelícano: ejemplos en plata" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2015*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 421-438; disponible: <https://publicaciones.um.es/publicaciones/public/obras/ficha.seam?numero=2410&edicion=1>.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Nuevo Testamento*, Barcelona. Ediciones de Serbal, 2008. Tomo I. Vol. I.
- RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel Rivera de, "El esplendor de la liturgia", en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 19-55.
- SANZ, María Jesús, "Cruces de original diseño a comienzos del siglo XVI", *Laboratorio de Arte*, 15 (2002), pp. 45-60; disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=748192>.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Tomo II, Madrid, Imprenta Real, 1788; disponible: <https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?id=10397>.
- SOUSA, Ana Cristina, "O tesouro da igreja de Valverde (Alfândega-da-Fé). Relações transfronteiriças no universo da prata", en SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e; PANIAGUA PÉREZ, Jesús y SALAZAR SIMARRO, Nuria (coords.), *Áurea quersoneso. Estudos sobre la plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*, León, Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa; [León]: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica; [México]: CONACULTA: INAH, 2014, pp. 411-424; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=569053>.

VELADO GRAÑA, Bernardo, "Cruz-procesional", en MELÉNDEZ ALONSO, María (coord.), *Encrucijadas*, Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 2000, p. 337.

Vicente Rojo. Obra en común México-España (1964-2019)

Vicente Rojo. Joint work between Mexico and Spain (1964-2019)

Lucas LORDUY-OSÉS

Universidad de Cantabria

Grupo de Investigación Arte y Patrimonio

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo

Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

lucaslorduy@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0557-206X>

Fecha de envío: 31/3/2023. Aceptado: 2/7/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 267-324.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.08>

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



Resumen: Vicente Rojo (Barcelona, 1932-Ciudad de México, 2021) es reconocido internacionalmente como una figura fundamental de la cultura y arte iberoamericano contemporáneos. Exiliado en México desde 1949, se consideró a sí mismo como un artista mexicano por formación y por voluntad, aunque nunca renunciaría a sus raíces españolas: una gran parte de su obra plástica la trasladaría a España a lo largo de más de cincuenta años, siendo mostrada en múltiples ocasiones. El presente trabajo estudia esa trayectoria artística a través de sus exposiciones y crítica de arte en España aplicando una metodología historiográfica.

Palabras clave: Vicente Rojo; Arte mexicano; Arte abstracto; La Ruptura; Exposiciones en España; arte del siglo XX.

Abstract: Vicente Rojo (Barcelona, 1932-Mexico City, 2021) is internationally recognised as a fundamental figure in contemporary Ibero-American culture and art. Exiled in Mexico since 1949, he considered himself a Mexican artist by training and by will, although he would never renounce his Spanish roots: a large part of his plastic art would be transferred for more than fifty years to Spain, where it was shown multiple times. The present work studies that artistic career through the exhibitions and the art criticism in Spain applying a historiographical methodology.

Keywords: Vicente Rojo; Mexican art; Abstract art; La Ruptura; Exhibitions in Spain; 20th century art.

No conozco pintor más alejado de la egolatría y del culto a la personalidad. Es una de las figuras centrales de la pintura moderna mexicana y entre los españoles debe verse entre sus contemporáneos, con Saura, con Tapies o con Chillida¹.

Vicente Rojo Almazán (Barcelona, 1932-Ciudad de México, 2021) fue uno de los artistas plásticos más influyentes en el arte contemporáneo mexicano a

1 PALENZUELA, Nilo, "Invenções para Vicente Rojo", *La Jornada Semanal*, México D. F., IV/176 (19 de julio de 1998), s. p.



Fig. 1. Vicente Rojo en su estudio de Coyoacán. H. 2010. Foto El Universal/EELG (Ciudad de México)

partir de los años cincuenta, con una actividad que se extendería a otros ámbitos de la cultura como diseñador gráfico, editor y escenógrafo (Fig. 1). Perteneciente al numeroso grupo de artistas españoles exiliados en México tras la Guerra civil y durante la primera etapa del franquismo, llegó a ese país en 1949 en lo que se conoce como “la segunda ola del exilio republicano”². En su trabajo destacaría por su carácter innovador, modernizando y actualizando el panorama artístico nacional, inicialmente dentro de la denominada *Generación de la Ruptura*³, en una época (1952-1965) todavía bajo el predominio de los postulados estéticos de la corriente muralista.

Era hijo del ingeniero valenciano, afincado en Barcelona, Francisco Rojo Lluch (Font de la Figuera, 1891) –sindicalista de la Unión General de Trabajadores (UGT) y afiliado al Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC)– exiliado desde 1939 en México⁴, y sobrino del general republicano Vicente Rojo Lluch.

Esta historia de exilio comienza cuando Francisco Rojo se desplaza a

2 PEÑALVER, Víctor, “El exilio español a México y el terror franquista. Una síntesis del inicio del pasado traumático español”, *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, Michoacán, (México), 66 (2017), pp. 233-265.

3 FUNDACIÓN CULTURAL MACAY A. C., Mérida, (Yucatán, México), “La Ruptura”, 2023.; disponible: <http://www.laruptura.org/>

4 GARCIADIEGO, Javier, “Francisco Rojo Lluch, exiliado en México”, *La Crónica de Hoy*, Ciudad de México, XXIV/8886 (29 de marzo de 2021), p. 16.

Francia, en enero de 1939, ante el inminente triunfo de la sublevación franquista. Dos meses después se presentó ante la embajada mexicana en París, como ciudadano de la “España leal”, solicitando el traslado a México. Desembarcó en el puerto de Veracruz el 7 de julio de ese mismo año, obteniendo la calificación de “asilado político”. Su esposa e hijos, que también se habían refugiado en Francia, tuvieron que regresar a Barcelona por motivos familiares, pasando unos años muy duros con penurias económicas y escaso abastecimiento alimenticio, padeciendo además, el estigma de ser “una familia de rojos”⁵. Tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, Francisco Rojo iniciaría los trámites para que su familia se trasladara a México, consiguiendo que viajaran primero dos de sus hijos, en 1947, y posteriormente su esposa y Vicente, en 1949.

Vicente Rojo llegó así a México, con 17 años, huyendo de la opresión que se sufría en España, obteniendo muy pronto la nacionalidad mexicana e integrándose voluntariamente en su nueva patria junto a otros muchos exiliados; como él mismo diría:

“Cuando llegué a México la vida se me iluminó. La luz me deslumbró, y ese deslumbramiento sigue acompañándome hasta la fecha. En México encontré la libertad (o al menos *mi* libertad) [...] y, poco a poco, comencé mi formación cultural como un joven mexicano ávido de aprender”⁶.

“No contaba con más credenciales que las de considerarme un joven republicano español que quería aprender a pintar. Por lo que hacía a México, desde el momento en que pisé su tierra tuve la certeza de que éste se iba a convertir en mi país. De hecho, ya lo era desde hacía diez años, cuando México había recibido a mi padre y desde entonces lo protegía como refugiado político”⁷.

La vocación artística de Vicente Rojo que se había iniciado durante sus primeros estudios formativos de escultura y cerámica (Escuela Elemental del Trabajo, Barcelona), entre 1946 y 1949, se desarrollaría posteriormente en Ciudad de México, en la *Escuela de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda* (Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA) y en la academia particular del pintor español exiliado Arturo Souto (Pontevedra, 1902-Ciudad de México, 1964), desarrollando en ese ámbito una incipiente obra plástica basada en sus recuerdos e impresiones de infancia y primeros años de juventud en Barcelona:

“La primera imagen que tengo muy presente, el primer recuerdo de mi vida, es la imagen de la reacción que hubo en Barcelona frente al alzamiento

5 CHEREM, Silvia, *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos: Gilberto Aceves Navarro, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Roger von Gunten, Joy Laville, Vicente Rojo, Juan Soriano, Francisco Tol*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 272-303.

6 ROJO, Vicente, *Diario abierto*, México D. F., Ediciones Era, 2013, pp. 17-18.

7 ROJO, Vicente, *Diario abierto...*, pp. 117-118.

militar de Franco. Yo lo veía todo a través de la ventana de mi casa [...] los camiones que pasaban con gentes gritando y cantando mientras enarbolaban armas y banderas. Empiezo a ver el mundo a partir de esa doble imagen que tiene, como la miro en aquel momento, el sentido de la fiesta y la tragedia. Recuerdo el sol, los colores de todas las cosas, la euforia de la gente, y al mismo tiempo, en el instante, surge la presencia trágica de las armas [...] Los tonos dominantes eran amarillos, rojos, morados. La conciencia de la fiesta y la tragedia ha normado todo mi trabajo [...] Mi infancia y mi adolescencia fueron terribles, durísimos. De hecho sólo empecé a ser yo mismo cuando llegué a México [...] Lo peor de todo, lo que volvió la vida diaria horripilante, fue la represión franquista, particularmente en Cataluña. En ese momento yo no tenía capacidad para entender y discernir lo que estaba sucediendo. Muchas cosas sólo vine a entenderlas cuando llegué a México”⁸.

El pintor español refugiado, Miguel Prieto Anguita (Almodóvar del Campo, Ciudad Real, 1907-Ciudad de México, 1956) quien, como otros del exilio, se había incorporado al sector de la industria gráfica, facilitaría a Vicente Rojo su introducción al mundo laboral; primeramente en la Oficina Técnica de Ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes INBA (1950-1953) y en la *Revista de la Universidad de México* (UNAM), entre 1950 y 1955; después en el diario *Novedades* – suplemento “México en la Cultura” –, asumiendo su dirección artística entre 1956 y 1961.

Por otra parte, en 1953, Vicente Rojo fundaría, junto al promotor cultural Miguel Salas Anzures, la revista *Artes en México*, de la que fue también director artístico hasta 1963. Trabajó como diseñador gráfico, entre 1954 y 1956, en la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), colaborando además en ese campo con la prestigiosa *Imprenta Madero*⁹. Es de destacar su participación, entre 1965 y 1973, en la creación del suplemento “La Cultura en México” (revista *Siempre!*) y en otras publicaciones como la *Revista de Bellas Artes, Plural, Artes Visuales y México en el Arte* (INBA); asimismo, en 1984, llevaría a cabo el grafismo de un nuevo periódico de carácter progresista y pluralista: el diario *La Jornada* (Ciudad de México). Al mismo tiempo se ocuparía en el diseño de portadas de libros, tarea que se prolongará a lo largo de su vida profesional con más de 900 realizaciones para distintas editoriales, algunas emblemáticas para la cultura visual mexicana¹⁰.

8 PACHECO, Cristina, “Entrevista con Vicente Rojo: Ejercicios para la mano izquierda”, *Sábado Unomásuno*, México, 26 de julio de 1981.

9 CENTRO VIRTUAL CERVANTES, “Vicente Rojo. Imprenta Madero”; disponible: https://cvc.cervantes.es/actcult/vrojo/sobre_rojo/vrojo.htm

10 GARONE, Marina, “Rojo: un camino del diseño a la edición”, en MEDINA, Cuauhtémoc y otros, *Vicente Rojo. Escrito/Pintado*, México D. F., Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM, 2015, pp. 94-98.

Igualmente es de resaltar su contribución a la fundación y desarrollo de la editorial *Ediciones Era*¹¹, a partir del año 1960, junto a un grupo de exiliados españoles formado por José Azorín y los hermanos Neus, Jordi y Quico Espresate, que ha tenido una larga e importante trayectoria en la cultura mexicana hasta la actualidad¹².

También en la década de 1960 comenzaría a realizar labores en el campo de la escenografía para teatro, destacando las de *Divinas palabras* (Valle Inclán), *Mudarse por mejorarse* (Ruiz de Alarcón), *Leonce y Lena* (Georg Büchner) y otras.

Todas estas actividades relativas al diseño gráfico, la edición¹³ y la escenografía, destinadas a cumplir una función comunicativa, contribuirán a la formación de un imaginario colectivo que conformará la cultura visual, literaria, social y política en México; tareas, estas, siempre impregnadas por Vicente Rojo de un sentido crítico y reformador, conocido en América Latina como el de la “nueva izquierda”¹⁴.

Paralelamente, y de manera prácticamente autodidacta, Vicente Rojo comenzaría a realizar una obra plástica que se mantuvo en continuo desarrollo y evolución durante toda su vida, entendiendo esta faceta creativa como algo separado y de condición diferente de lo anterior, pues si el diseño gráfico poseía para él un cometido netamente utilitario de cara a la sociedad, su pintura, grabados y escultura los consideraba un refugio íntimo de libertad individual¹⁵. No obstante, a lo largo de su trayectoria, esta dicotomía tendría multitud de puentes de unión, enlazándose tanto en lo artístico como en lo cultural.

1. DE LA PINTURA FIGURATIVA A LA ABSTRACCIÓN

Los inicios de Vicente Rojo en la pintura se remontan a principios de los años cincuenta (Fig. 2), en el ámbito del arte figurativo, bajo la tutela del mencionado Arturo Souto, con el interés de “pintar y no el de ser pintor”¹⁶. En este

11 CENTRO VIRTUAL CERVANTES, “Vicente Rojo. Ediciones Era”; disponible: https://cvc.cervantes.es/actcult/vrojo/sobre_rojo/ediciones.htm

12 EDICIONES ERA, “Catálogo de Ediciones Era”; disponible: <https://www.edicionesera.com.mx/catalogo/>

13 GARONE, Marina, “Rojo: un camino del diseño a la edición...”, pp. 84-133.

14 ZOLOV, Eric, “Expandiendo nuestros horizontes conceptuales: el pasaje de una ‘vieja’ a una ‘nueva izquierda’ en América Latina en los años sesenta”, *Aletheia*, 2/4 (2012), pp. 1-24.

15 GARCÍA FLORES, Margarita, “Vicente Rojo. El orden como vocación (1969)”, en GARCÍA FLORES, Margarita (ed.), *Cartas Marcadas*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, pp. 257-258.

16 ROJO, Vicente, *Diario abierto...*, p. 20.

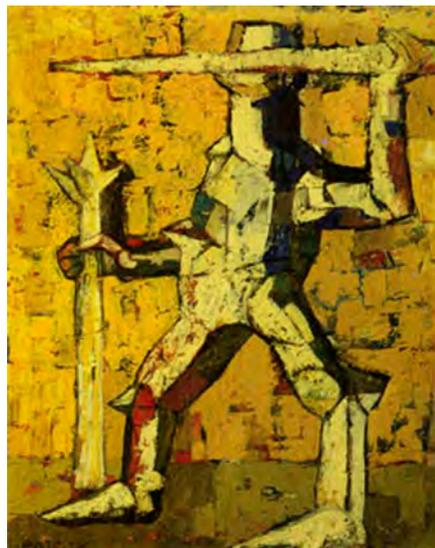


Fig. 2, izq. *Vecindad*. Vicente Rojo. 1952. Foto La Jornada (Ciudad de México)
 Fig. 3, der. *Guerrero indígena*. Vicente Rojo. 1958. Foto La Jornada (Ciudad de México)

aprendizaje, de corta duración, asimilaría algo que resultaría fundamental para él a lo largo de su dilatada trayectoria artística: la primacía del color en la conformación de la obra plástica¹⁷.

Expone por primera vez de manera individual, en 1958, en la Galería Proteo (Génova 34, Colonia Juárez, Ciudad de México). Esta muestra, titulada *Quince pinturas*, que tenía como tema genérico “la guerra” (*La muerte del poeta*, *Conquistador a caballo*, *Guerrero indígena*) (Fig. 3) y “la paz” (*Equilibrio*, *El flautista*, *La Madre*, y otras obras), fue presentada por el historiador, antropólogo y escritor Fernando Benítez (1912-2000). Este, con el que Vicente Rojo entablaría una entrañable amistad que duraría casi cincuenta años, redactó un texto premonitorio sobre el artista:

“VICENTE ROJO, he aquí un nuevo pintor. A veces es tierno y lírico, a veces desgarrado y violento. Su color es tenso y apasionado, casi brutal. Sus formas tienen las aristas del vidrio. Todo se hace y de deshace en sus telas: se está buscando a sí mismo. No le importa el pasado. Vive su tiempo, no lo rehúye, lo afronta; trata de entenderlo, de organizarlo, de darle un sentido. Es conmovedor que un joven se ponga en camino. Irá lejos. De él es la aurora, la inconformidad y la esperanza”¹⁸.

Sin embargo el propio Rojo no quedaría satisfecho con la obra pictórica

17 CRESPO DE LA SERNA, Jorge, “El pintor español Arturo Souto y lo vernáculo”, *Revista de la Universidad de México*, diciembre (1953), pp. 13-14.

18 BENÍTEZ, Fernando, *Vicente Rojo. Quince pinturas* (catálogo de exposición), México D. F., Galería Proteo, 1958.



Fig. 4. *Lluvia de fuego (Los Presagios)*. Vicente Rojo. 1959. Foto Oliver Terrones

expuesta. Se dio cuenta de que no le interesaba lo representado, solo le atraía la plasticidad de sus pinturas: la estructura de las figuras, la materia y el color; precisaba “una pintura menos obvia, más depurada y más sutil”, al margen de la figuración¹⁹.

Esta idea comenzaría a desarrollarla inmediatamente, quedando plasmada en una serie de pinturas con el título general *Los Presagios*, que fue expuesta al año siguiente también en la Galería Proteo (Ciudad de México, 1959). Estas obras tenían una temática concreta, basada en una compilación de textos nahuas del siglo XVI²⁰ –entre ellos los procedentes del Códice Florentino– en lo relativo a los ocho presagios funestos (*Cometa y luz zodiacal*, *Lluvia de fuego*, *Rayo silencioso*, *Llanto de Cihuacoatl* y otras obras) que precedieron a la llegada de los conquistadores españoles a México anunciando la inminencia de ese cataclismo²¹.

Dicho tema sugería cuadros que ilustraran pictóricamente, mediante un lenguaje figurativo, esos episodios descritos y dibujados en los códices; sin embargo Vicente Rojo realizó representaciones no realistas, próximas a la abstracción, mediante una combinación estética y armoniosa de planos, colores y líneas –una trasposición plástica, puramente intelectual de los signos y símbolos de esas manifestaciones esotéricas prehispánicas²²– no inten-

19 ROJO, Vicente, *Diario abierto...*, p. 43.

20 LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.

21 SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

22 NELKEN, Margarita, “Exposiciones. La de Vicente Rojo”, *Excelsior*, México D. F., XLI-

tando representar lo evocado sino más bien las emociones suscitadas; como manifestó el historiador del arte Paul Westheim, Vicente Rojo denotaba “la angustia pretraumática de un gran pueblo, presa del temor y el espanto”²³.

Con esos remedos de figuras el artista buscaba un valor expresivo a través de la deformación de las imágenes y la violencia del trazo. Partiendo de la intuición, disponía manchas de color aleatorias a partir de las cuales llevaba a cabo la configuración formal del cuadro; organizaba la composición con segmentos y estructuras estáticas pero alternando zonas cromáticas de claridad y oscuridad, bien delimitadas, que otorgaban un ritmo dinámico al conjunto (Fig. 4). El resultado sería una suerte de expresionismo abstracto, aunque muy diferente estilísticamente, respecto al paradigma de Jackson Pollock, en el que las masas de color fluyen, se ondulan y desparrraman por el lienzo²⁴.

En los años 1961 y 1962, Vicente Rojo vuelve a exponer de manera individual²⁵ en la Galería Proteo (Ciudad de México) presentando tres conjuntos de obras titulados: *Espacios*, *Monumentos* y *Piedras*. Estas pinturas compuestas de elementos formales verticales y horizontales delimitaban cuadrángulos, ocupados en su interior por una amalgama de líneas y colores, consiguiendo así unir la rigidez del arte geométrico-abstracto con la gestualidad del informalismo (Fig. 5); los colores oscuros, la luz insinuada en medio de la oscuridad y las texturas de arcilla y barro revelarían una naturaleza viva y cambiante, en continua transformación, dando como resultado una obra en apariencia hermética pero profundamente expresionista²⁶.

No obstante, a pesar del éxito obtenido en la crítica artística, estas exposiciones no tuvieron éxito de público. Como comentó el escritor Max Aub, “Muchos visitantes huyen, otros piden que se les explique lo figurado [...] sucede lo mismo con muchas pinturas de idéntico género, que no representan ningún objeto concreto, ni se concretan en figuras reconocibles: tendrán dos trabajos –como ya se dice en los Salmos–: sufrir y enojarse”²⁷. En definitiva, era una pintura dirigida a los sentidos, no a la razón, no tenía explicación, y el espectador mexicano de ese momento no comprendía el cambio.

II/15629 (29 de octubre de 1959), pp. 2-3.

23 WESTHEIM, Paul, “La joven pintura mexicana: Vicente Rojo”, *México en la Cultura (semanario Novedades)*, México D. F., XII/596 (14 de agosto de 1960), p. 3.

24 WESTHEIM, Paul, “La joven pintura mexicana: Vicente Rojo...”, p. 3.

25 Exposiciones individuales tituladas “Pintura 60/61” y Pintura 62, respectivamente. Además, durante 1961 participaría también en exposiciones colectivas: VI Bienal de Sao Paulo y Tokio y en la II Bienal de Jóvenes Pintores (París).

26 RODRÍGUEZ, Ida, “Complejidad en la obra de Vicente Rojo”, *México en la Cultura (semanario Novedades)*, México D. F., XIII/648 (14 de agosto de 1961), p. 12.

27 AUB, Max, “Vincent. Le Rouge”, *Revista de la Universidad de México*, 3 (1962), p. 24.

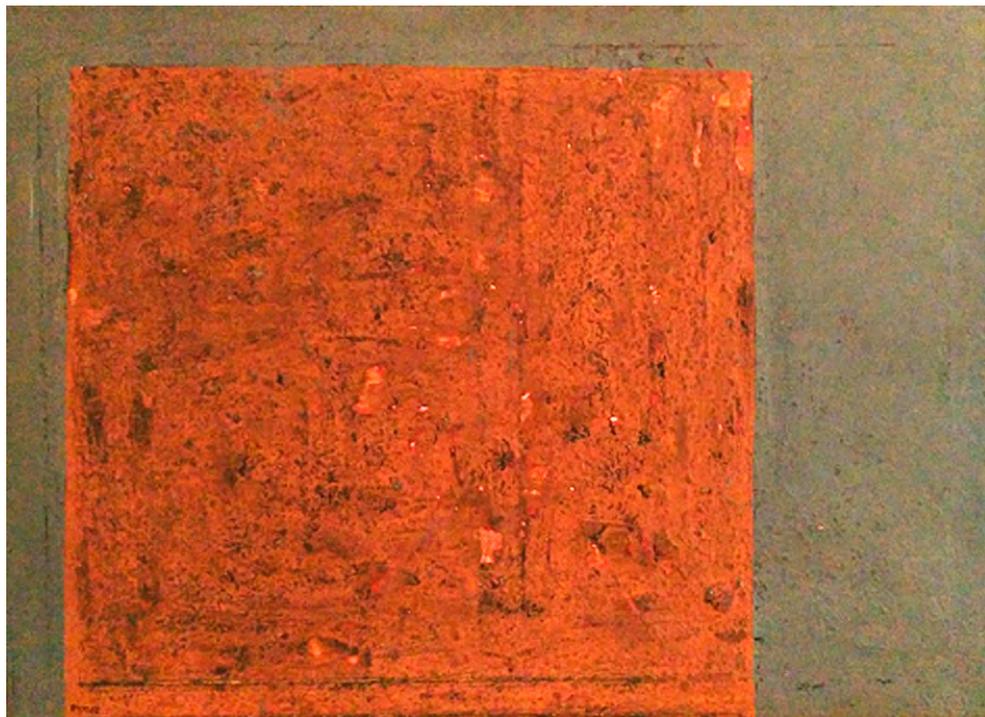


Fig. 5. *Pintura 11/62*. Vicente Rojo. 1962. Foto Galería Freijo (Madrid)

Al año siguiente, Vicente Rojo realizó una muestra de su trabajo más reciente, titulada *Pintura 58/62* (Casa del Lago, Bosque de Chapultepec, Ciudad de México, 1963), que serviría para reafirmarse en uno de los nuevos caminos del arte mexicano: la evolución de lo figurativo hacia la abstracción, en este caso con obras matéricas con predominio del color, texturas y juegos de luces, destacando la pureza de las formas.

Este espíritu de cambio coincidiría con el de una nueva generación de artistas mexicanos/as, conocida como “La Ruptura”²⁸ –a la que se adscribiría Vicente Rojo–, que pretendían desarrollar un arte vinculado a las tendencias internacionales del momento, más allá de la Escuela Mexicana de pintura y del muralismo que desde la década de 1920 dominaban el panorama artístico con planteamientos nacionalistas basados en los valores de la Revolución²⁹.

28 Término utilizado a partir del año 1988 en relación con la exposición “Ruptura 1952-1965”, Museo de Arte Carrillo Gil y Museo Biblioteca Pape, Ciudad de México, 1988; disponible: <https://www.museodeartecarrillogil.com/exposicion/ruptura-1952-1965/>. FELGUÉREZ, Manuel, “La Ruptura 1935-1955”, en CUEVAS, José Luis y otros, *Ruptura*, Ciudad de México, Museo Carrillo Gil, 1988, pp. 93-102.

29 JAIMES, Héctor, *Filosofía del muralismo mexicano. Orozco, Rivera y Siqueiros*, México D. F.,

2. LA GENERACIÓN DE LA RUPTURA

Vicente Rojo se integraría, a finales de la década de los cincuenta, en ese grupo de jóvenes artistas –Vladimir K. Russakov (Vlady), José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Fernando Toledo y Enrique Echeverría, entre otros– que comenzaban a cuestionar el panorama cultural y artístico mexicano, abogando por la apertura del país hacia nuevas corrientes estéticas más cosmopolitas –especialmente europeas– buscando, además, afirmar su libertad para crear y expresarse de manera individual. Se apartarían así de la *Escuela Mexicana de Pintura*, adentrándose en otras corrientes artísticas como el neofigurativismo y la abstracción, siguiendo la estela de artistas como Rufino Tamayo, Carlos Mérida y Juan Soriano, que ya habían marcado distancia con el muralismo aportando nuevas formas y propuestas asimilables a los distintos movimientos internacionales. Estos artistas emergentes lograrían, además, la creación de espacios expositivos alternativos en Ciudad de México –*Galería Prisse*, *Galería Proteo*, etc., hasta veinte salas en el año 1956– para la exhibición, comercialización y difusión de sus trabajos, favoreciendo así su acogida por parte del público interesado.

Rojo admiraba desde muy joven la obra de Juan Soriano y su proceso de creación caracterizado por la continua transformación y movimiento de la imagen y el color hasta obtener un resultado final. Acercándose a esta manera de hacer se encontraría pronto formando parte de dicho grupo de artistas –*La Ruptura*³⁰– aunque, como él dice, eran más bien de “apertura” – en una búsqueda de nuevos cauces expresivos– que de “ruptura”, cada uno trazando su propio camino innovador con lenguajes artísticos heterogéneos e incluso antagónicos; en palabras de Vicente Rojo: “realizando obras sólidamente personales, que agitaron el panorama del arte mexicano al desafiar con su propia contrapropuesta la inapelable sentencia de David Alfaro Siqueiros: ‘No hay más ruta que la nuestra’³¹. A pesar de ello, los rupturistas respetaban a José Clemente Orozco y a Diego Rivera como maestros pero se enfrentaban, de alguna manera, a la generación anterior, los Cueto, Goeritz, Mérida, Paalen, Rodríguez Luna, etc., por no dejarles espacio en las exposiciones oficiales, nacionales e internacionales, que acaparaban, siendo estos además los artistas preeminentes para la crítica artística.

No obstante, entre 1957 y 1958 “La Ruptura” se estableció ya como un movimiento consolidado. Sus componentes comenzaron a viajar a Europa, sobre todo a Roma y París, para visitar museos y exposiciones en un afán

Plaza y Valdés Editores, 2012, pp. 15-16 y ss.

30 CONDE, Teresa del, “La aparición de la Ruptura”, en *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, México, INBA y Landucci Editores, 1999, pp. 1-20.

31 ROJO, Vicente, *Diario Abierto...*, p. 20.

de impregnarse del cosmopolitismo artístico. A su regreso a México mantendrían su carácter de grupo, de una manera informal y espontánea, hasta aproximadamente 1968, con importante impacto en un nuevo público, culturalmente preparado a través de los medios de comunicación social. Una de sus últimas exposiciones colectivas se realizaría en el Palacio de Bellas Artes (Ciudad de México, 1966) con el título “Confrontación 66”³² aunque posteriormente se reunirían obras de algunos de ellos –incluido Vicente Rojo– en las tres exposiciones del denominado “Salón Independiente”³³, realizadas entre 1968 y 1971, constituyendo otro momento clave de la renovación artística en México cuando artistas de tendencias muy heterogéneas pretendían eliminar barreras interdisciplinarias, acercándose a nuevas plataformas de difusión y consumo del arte, distanciándose del patrocinio de instituciones oficiales y galerías comerciales.

A partir de esta generación de artistas, el concepto de ruptura y el de modernidad en el arte mexicano serían indisociables, así como el de autonomía de la obra y libertad del artista, comenzando a integrarse el arte en la vida social mexicana más allá del influjo pedagógico del muralismo.

3. LA DESTRUCCIÓN DEL ORDEN

A principios de la década de 1960 el arte figurativo dejó de interesarle a Vicente Rojo. Consideraba que la figuración alejaba a la obra de sí misma; con este planteamiento comenzaría a realizar una pintura con predominio de las formas y el color –que no eran representación directa de nada– pero que todavía hacía referencia a una realidad exterior a ella. En este tránsito el pintor alcanzaría su propia manera de hacer, basada fundamentalmente en la materialidad de la obra, cuestión que permanecerá a lo largo de toda su trayectoria artística: se apartará de la representación de la realidad del mundo en sus apariencias para promover la aparición de otra objetividad, la de la propia materia que se hace visible como valor autónomo.

Con este planteamiento, de manera coincidente con una estancia en España durante el año 1964, decidiría revisar a fondo toda su producción anterior –que el propio artista definiría simplemente como “aproximaciones”– para establecer su nuevo desarrollo. Un punto de inflexión se produciría como consecuencia de su visita a la Bienal de Venecia de ese año

32 MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ATENEO DE YUCATÁN MACAY, “Confrontación 66. Cincuenta años 1966-2016”, Mérida (Yucatán, México), 2016; disponible: <https://macay.org/exposicion/148/confrontacion-66-cincuenta-anos-1966-2016>

33 MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (UNAM), “Arte sin tutela: El Salón Independiente en México, 1968-1971”, Ciudad de México, 9 de octubre de 2018; disponible: <https://www.e-flux.com/announcements/205261/art-without-guardian-ship-the-sal-n-independent-in-mexico-1968-1971/>



Fig. 6. *Invierno en Barcelona I*. Vicente Rojo. 1964. Foto La Casa de México en España (Madrid)

que le permitió conocer en directo la transición del norteamericano Robert Rauschenberg, desde el expresionismo abstracto al *pop-art*, y especialmente la obra pop de Jasper Johns en cuanto a sus cuadros texturizados en forma de bandera y la inclusión de objetos en la superficie pictórica –*objets trouvés* o *ready-made*– como números, letras, dianas, mapas o láminas de madera, e incluso trozos de marcos, caucho, mimbre, latón, partes de juguetes, pomos de puertas, etc. Se ha sugerido, además, que en estas obras de Vicente Rojo aparecerían otras influencias: una, mediterránea, en cuanto al color –rojizos y azules grisáceos– y otra procedente de Gaudí³⁴, por su acercamiento a técnicas como el *trencadís* como *objets trouvés*.

En Barcelona, ese año, comenzaría además a realizar un conjunto de obras conocidas como la “Destrucción del orden”, en referencia a su manera experimental de llevar a cabo el trabajo pictórico: la realización simultánea de un conjunto de pinturas –series de pinturas, de doce a quince– con una estructura subyacente similar, pero que iban cambiando de una a otra mediante deconstrucciones, reconstrucciones y reformas a partir de una obra inicial. Con este sistema conseguiría que ninguna obra resultara igual a otra, llegando a tener importantes diferencias entre ellas: cada obra es parte de un conjunto y a la vez tiene autonomía y valor propio.

Esta forma de trabajar la mantendrá Vicente Rojo a lo largo de toda su trayectoria artística, produciendo una amplísima obra pictórica abstracta apoyada en la geometría y la escritura como lenguajes artísticos. Estas obras se agruparían en series, bien delimitadas en su plástica; destacaremos

34 ESTEBAN, Paloma, “Desde La Alhambra al Templo Mayor”, en ESTEBAN, Paloma y otros, “Vicente Rojo. Obra sobre papel y Gran Escenario Primitivo” (catálogo de exposición celebrada en el MNCARS), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, p. 14.

las series siguientes: *Señales* (1966-1972), *Negaciones* (1971-1974), *Recuerdos* (1976-1979), *México bajo la lluvia* (1980-1989), *Escenarios* (1978 y 1989-2007) y *Escrituras* (2006-2021), que analizamos a lo largo de este trabajo, no de manera correlativa sino, alternativamente, según fueron presentadas en España a través de sus exposiciones individuales.

4. “MITOS, GEOMETRÍAS Y DESTRUCCIONES” (GALERÍA LLEONART, BARCELONA, 1964)

Esta exposición y la subsiguiente, realizada en Madrid, titulada *Iconos, mitos, geometrías y destrucción de algunos órdenes* (Sala Nebli, diciembre de 1964), culminarían la estancia y producción de Vicente Rojo en Barcelona durante ese año. Estas muestras presentaban pinturas muy eclécticas que tendrían como punto en común la preponderancia de la estructura espacial.

El artista, tras su larga ausencia, plasmaba en sus obras las penosas experiencias del pasado en su ciudad natal enfrentadas a la vitalidad del momento y al entusiasmo que le producía la visión de la arquitectura modernista barcelonesa –especialmente la de Gaudí–, las calles y plazas de *L’Eixample* o su antigua casa familiar. Este choque le llevaría a realizar, por una parte, obras donde predominaban los tonos grises y la opacidad y por otra, obras coloristas con preponderancia de los malvas, sienas, naranjas e índigos, en ambos casos incorporando otros elementos, como letras y números. Realizaría así el conjunto de pinturas y dibujos conocido como la “serie Barcelona”, donde se incorporaban de manera característica acrósticos de las palabras “CIUDADANO” y “BARCELONA” (Fig. 6), a partir de los reflejos yuxtapuestos de las formas de las palabras, unidos o fundidos a esgrafiados.

El crítico de arte Ángel Crespo³⁵ calificaría lo expuesto como arte realista, en un sentido amplio, por la incorporación de formas “prefabricadas”, propias del *pop-art* al modo de Jasper Johns, –letras y guarismos como elementos centrales y significativos de los cuadros, por ejemplo– con un nuevo lenguaje artístico que incorporaba signos de “señalización o balizamiento” en las obras. Con este planteamiento calificaría el arte de Vicente Rojo como un “arte fronterizo” con el norteamericano de la época.

Vicente Rojo presentaría también un conjunto de obras en el ámbito de la abstracción geométrica –estructuras geométricas netamente rectilíneas con incorporación de pequeños elementos circulares– que serían denominadas por el artista *Iconos* y *Geometrías* (Fig. 7). Estas abstracciones, todavía difícilmente digeridas por una parte de la crítica española de la época, llegarían a ser interpretadas, con cierta ingenuidad en el ámbito de lo mexicano

35 CRESPO, Ángel, “La pintura de Vicente Rojo, un nuevo aspecto del realismo”, *Artes. Exposiciones, Estudios, Crítica*, 63-64 (1964), p. 26.



Fig.7. *Geometría 15*. Vicente Rojo. 1964.
Foto Rafael Doníz

prehispánico – “los mitos de las viejas religiones y la geometría de las artes muertas de aztecas y mayas”– y su transición hacia lo español:

“Fijémonos, en efecto, en la monumental estructura de estos *Iconos*. La masa dominante es una forma piramidal truncada – ¿sombra quizá de un templo indígena?–, a la que ascendemos por una ruta vertical paralela – ¿escala o avenida?– hasta llegar a los dos círculos incorporados – ¿arca o santuario?–, verdadera presencia de algo no humano, pero existente. A menudo, todo este conjunto de relaciones formales se eleva sobre una especie de base o memoria telúrica: primero, rígida, y, en telas más recientes, ligeramente ondulada, con lo que iniciamos el puente hacia su última experiencia española”³⁶.

Sin embargo, Vicente Rojo ya había abandonado cualquier intento de llevar a su pintura el mundo de lo real, del presente o el pasado, y como se ha indicado su interés se centraba exclusivamente en la materialidad de la obra plástica y en su autonomía como tal.

5. ILUSTRACIONES PARA ÉDITIONS RUEDO IBÉRICO (PARÍS, 1964-1965)

Si la pintura era para Vicente Rojo un refugio de su libertad individual, algo íntimo de significación estética, su trabajo simultáneo como ilustrador y diseñador gráfico constituiría su exterioridad, una faceta creativa destinada a

36 MOLLEDA, Mercedes, “Vicente Rojo”, *Artes. Exposiciones. Estudios. Crítica*, 63-64 (1964), pp. 24-25.

una función social y de comunicación. En este sentido desde 1954 realizaba portadas e ilustraciones para revistas y libros³⁷.

Durante su estancia en Barcelona, en 1964, y sus viajes por distintas ciudades europeas, establecería vínculos con el “exilio republicano” en Francia y con los responsables de la revista *Cuadernos de Ruedo ibérico* (Éditions *Ruedo ibérico*³⁸, París, 1965-1979), una publicación española de la oposición intelectual, de dentro y de fuera, donde habría de converger la cultura y la política con el “eje común de un proyecto revolucionario global: el de la necesaria transformación socialista de la sociedad”³⁹.

En 1965 los editores de *Ruedo ibérico* entablan relaciones con editoriales mexicanas como Ediciones Era –copropiedad de Vicente Rojo– y Joaquín Mortiz, para conseguir derechos sobre libros prohibidos en España y distribuirlos de manera clandestina. En este contexto, se encargó a Vicente Rojo la realización de las ilustraciones del número 3 (octubre-noviembre de 1965) de *Cuadernos de Ruedo ibérico*; en ese mismo número aparecería también un artículo titulado “Destrucción del orden”, firmado por uno de los editoriales, el político y escritor Fernando Claudín (bajo el pseudónimo Máximo Arrieta), en relación con la pintura de Vicente Rojo, y en concreto a sus obras realizadas entre 1964 y 1965:

“La ‘destrucción de un orden’ no es más que una manera de aludir a esa búsqueda incesante que obsesiona al artista; a esa destrucción permanente del punto de llegada para que sea punto de partida. Y para que lo sea, la destrucción no puede ser aniquilación de la experiencia pasada sino su reabsorción en una nueva síntesis. La desazón febril de Rojo –tan corriente en los artistas contemporáneos– se adhiere íntimamente al rasgo más general de nuestra época, época de destrucción radical de un orden secular, de revolución en todas las esferas de la vida, que exige de los revolucionarios la destrucción constante de esquemas y dogmas que envejecen al mismo ritmo vertiginoso con que se mueve nuestro tiempo. En el arte, como en la ciencia, como en política.

Esta conciencia esencial del pulso del arte actual con el pulso de la época refleja, en última instancia, su oposición radical a todo conservadurismo; refleja que el verdadero arte, hasta el más ‘abstracto’, va con la revolución, aunque el artista no sea en política un revolucionario. Pero el arte sí lo es y en la sociedad actual más que en ninguna anterior. Ahora el arte es hostil al capitalismo, independientemente de que tenga o no resonancias ideológicas explícitas opuestas a la ideología burguesa. Le es hostil por naturaleza. En Rojo no hay la contra-

37 Ediciones de la UNAM, Fondo de Cultura Económica, Ediciones Era, Joaquín Mortiz, etc.

38 Editorial fundada en 1961, en París, por refugiados políticos españoles antifranquistas con objeto de publicar, al margen de influencias partidistas, libros de historia, sociología, economía y política prohibidos por la censura en España y contrarrestar la propaganda del franquismo. Estos libros circularían abundantemente de manera clandestina en España.

39 MARTÍNEZ GUERRICABEITIA, José y SEMPRÚN, Jorge, “Presentación”, *Cuadernos de Ruedo ibérico*, 1 (1965), pp. 3-4.

dicción que puede darse entre la naturaleza del arte y la posición política del artista. Tampoco está ‘por principio’ contra la creación artística explícitamente cargada de intención ideológica o política. Simplemente, no la incorpora artificialmente a su pintura. En su obra de ilustrador la intención política aparece explícita con frecuencia. Como en las viñetas que ilustran este número de *Cuadernos de Ruedo ibérico*. Aquí, la ‘destrucción de un orden’ plástico se hace una con la ‘destrucción’ de la España tradicional, que también es destrucción dialéctica.

Una España distinta está naciendo, muy distante todavía de la que Rojo y nosotros queremos, pero que contiene a la nuestra. Aún no sabemos qué será en lo inmediato esa España... Tal vez por ello las últimas viñetas son ‘ilegibles’. El artista se encuentra ante una incógnita que no corresponde descifrar al arte”⁴⁰.

Vicente Rojo realizaría para dicho número de *Cuadernos de Ruedo ibérico* doce viñetas litográficas⁴¹ creando, según su método de trabajo, una serie que partiría de una silueta del mapa de la península ibérica con distintas variaciones de tipo conceptual que imprimirán a su trabajo una evidente intencionalidad crítica sobre la situación política y social de España bajo el franquismo (Fig. 8); con la misma orientación, lo harían posteriormente otros artistas –Eduardo Úrculo, Leopoldo Novoa, Carlos Mensa y otros–, que diseñaron viñetas e ilustraciones para la citada revista, también en el ámbito del arte figurativo –como hacían algunos artistas del movimiento de grabadores españoles antifranquistas “Estampa Popular”⁴²– conjugando el expresionismo figurativo y el expresionismo abstracto, “para subrayar, dramáticamente, las miserias de una sociedad injusta”⁴³.

Rojo colaboró también como ilustrador en otra de las publicaciones de Ruedo ibérico: *Horizonte español 1966*⁴⁴; una obra de 30 ensayos en dos tomos y 724 páginas –presentada como suplemento de *Cuadernos de Ruedo ibérico*– que abordaba la cuestión de establecer una estrategia común para la izquierda española, bajo una tesis principal: “La vieja lucha democrática se desprende poco a poco de sus vinculaciones históricas con la burguesía, para establecer otras vinculaciones, mucho más estrechas, con el movimien-

40 CLAUDÍN, Fernando (bajo el pseudónimo ARRIETA, Máximo), “Destrucción de un orden”, *Cuadernos de Ruedo ibérico*, 3 (1965), pp. 113-114.

41 Ilustraciones de Vicente Rojo en *Cuadernos de Ruedo ibérico*, 3 (1965), pp. 97, 103, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 118 y 121.

42 HARO, Noemi de, “El nacimiento de un frente estético contra el franquismo: entre la abstracción y la figuración”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 23/2 (2011), pp. 91-93.

43 PÉREZ, Carlos, “La estética gráfica de Cuadernos de Ruedo ibérico en el contexto del arte español de los años sesenta”, en MARTÍNEZ GUERRICABEITIA, José y otros, *Cuadernos de Ruedo ibérico 1965-1979* (Ed. facsímil digital, doble CD), Valencia, Faxímil Edicions Digitals, 2001, Disco 1.

44 PINILLA, Esteban y otros, *Horizonte español 1966*, París, Éditions Ruedo ibérico, 1966, 2 vols.

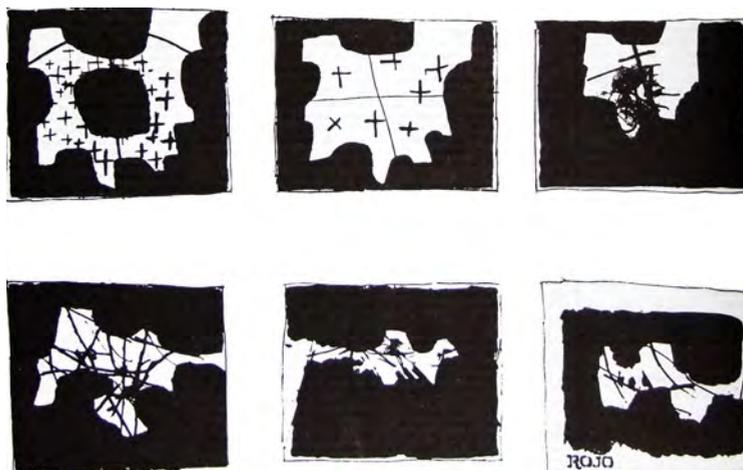


Fig. 8. Viñetas s/t para *Cuadernos de Ruedo ibérico*. Vicente Rojo. 1965. Foto *Cuadernos de Ruedo ibérico* 3 (1965) (París, Francia)

to obrero y socialista"⁴⁵; una tesis que se entendía como programática pero, evidentemente, con un largo camino por recorrer.

Las ilustraciones de Vicente Rojo para esta publicación⁴⁶, realizadas el año 1965, serían dos viñetas con dibujos de carácter conceptual basados en la silueta del mapa de la península ibérica, continuación de la serie anteriormente citada, y otros dibujos figurativo-expresionistas que ilustraban dos ensayos, a saber: "La política exterior franquista y sus relaciones con los Estados Unidos de América"⁴⁷, con los dibujos titulados *Avión americano n.º 1*, *Avión americano n.º 2*, y un estudio titulado "Significación religiosa, económica y política del Opus Dei"⁴⁸ con los dibujos epigrafiados como *Procesión 1*, *Procesión 2*, *Este país es tradicional*, *Este país es antiguo*, *Ruedo n.º 1*, *Ruedo n.º 2*, *Monumento sacro al tanto por ciento*, *Tanto por ciento (Monumento doble)*.

6. "NEGACIONES" (GALERÍA PONCE, MADRID, 1974)

Con la muestra titulada *Negaciones* Vicente Rojo se presentaba nuevamente en España, tras diez años de ausencia expositiva, para dar a conocer su obra

45 SEMPRÚN, Jorge, "Presentación", en PINILLA, Esteban y otros, *Horizonte Español 1966...*, vol. 1, s. p.

46 Ilustraciones de Vicente Rojo en PINILLA, Esteban y otros, *Horizonte español 1966...*, vol. 1, pp. 160, 172, 178, 200, 226, 227, 229, 233, 236, 238, 242 y 246.

47 MIERA, Felipe, "La política exterior franquista y sus relaciones con los Estados Unidos de América", en PINILLA, Esteban y otros, *Horizonte Español 1966...*, vol. 1, pp. 177-207.

48 P. B., "Significación religiosa, económica y política del Opus Dei", en PINILLA, Esteban y otros, *Horizonte Español 1966...*, vol. 1, pp. 225-253.

plástica realizada entre 1971 y 1974, en un evento marcado por matices de tipo político. Como diría en ese momento el crítico de arte José María Moreno Galván:

“VICENTE ROJO, con perdón, es un pintor mexicano, que alguna vez aparece entre nosotros para reverdecer su inmediato origen español. Y siempre, en esas ocasiones, es un mexicano muy conscientemente mexicano..., como debe ser. Hace varios años [...] aquí en Madrid éste me presentó a su tío, el que dirigió la defensa republicana de Madrid en el año 36. Pido perdón otra vez. Para mí, aquel conocimiento tenía la emoción de la cercanía con la Historia española. El veterano general era cualquier cosa menos un monumento vivo [...] Recuerdo que hablaba de la pintura de Vicente con una cariñosa deferencia, pero desde la distancia: desde una distancia generacional”⁴⁹.

Esta exposición se constituyó con una serie de pinturas, serigrafías y dibujos en el ámbito de la abstracción geométrica. Se trataba de la segunda serie de Vicente Rojo tras otra anterior, denominada *Señales* (1966-1972)⁵⁰, no vista en España hasta ese momento.

Negaciones constaba de un conjunto de más de cien obras en torno a una disposición muy sencilla: una línea horizontal y otra vertical que daban forma, de manera evidente, a una letra T que a su vez determinaba los tres vértices de un triángulo (Fig. 9). Esta estructura inicial, muy versátil y que permitía muchas posibilidades de experimentación, fue ampliamente desarrollada por el artista.

Según declararía Vicente Rojo, *Negaciones* estuvo influenciada por sus lecturas sobre Marcel Duchamp⁵¹ a partir de las cuales cuestionaría su propio rol como artista y el propio concepto de obra de arte; así, presentaría sus creaciones con una doble negación: de su trabajo entendido como obra de arte y de él mismo, como artista.

“Estaba en 1970 trabajando unos meses en París cuando recibí un ejemplar del libro que Juan García Ponce escribió sobre mi obra y que se acababa de publicar. Aunque conocía perfectamente el contenido, sentí al ver mis cuadros reproducidos tal desazón que decidí despersonalizarme e inventar un nuevo pintor (que desgraciadamente se iba a llamar también Vicente Rojo). El triángulo que venía utilizando con insistencia [en la serie *Señales*] me llevó al uso de la forma T, y empecé a trabajar con ella lo que sería una larga serie de más de cien cuadros, numerosos dibujos y serigrafías, con el insensato propósito de que cada obra al estar realizada con técnica e intención diferente no sólo negara a la

49 MORENO GALVÁN, José María, “Vicente Rojo: Negaciones”, *Triunfo*, Madrid, XXIX/632 (9 de noviembre de 1974), pp. 79-80.

50 La serie *Señales* se centraba en el desarrollo de tres formas geométricas básicas –cuadrado, triángulo y círculo– sugiriendo imágenes de marcas o signos.

51 PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp o El castillo de la pureza*, México D. F., Ediciones Era, 1968; PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, México D. F., Ediciones Era, 1973.



Fig. 9. *Negación 12*. Vicente Rojo.
1973. Foto Rafael Doníz

anterior, sino a mí mismo. Nueva decepción: en lugar de despersonalizarme (lo que tenía para mí no solo implicaciones pictóricas sino también sociales: la democratización del arte y otros temas afines, siempre complicados), resultó que los cuadros definían con persistencia a un pintor llamado Vicente Rojo. Pese a lo cual seguí trabajando (insisto: y mucho) en esa serie: duró cinco años⁵².

Esta idea sería confirmada por Vicente Rojo, años más tarde:

“Cuando expuse las primeras obras de la serie [Museo Universitario UNAM, México D. F., 1973] pretendía que cada pintura negara [como obra de arte] a la anterior y a la siguiente. Era casi como un grupo de 40 obras del que buscaba [que parecieran haber] sido pintadas por igual número de artistas [diferentes] La idea original era negarme a mí mismo como autor de las obras, pero no tuve éxito⁵³.”

Estas obras fueron consideradas, irónicamente, como “subversivas” por la crítica, al tratarse de algo totalmente innovador para el arte mexicano; sería el caso del periodista Fernando Benítez, que escribiría el siguiente texto, en forma de diálogo ficticio, para el catálogo de la citada exposición en el museo de la UNAM:

“Reflejan [...] la misma destrucción, la misma sensación de algo roto e inconcluso voluntariamente, forman el anticromo, la antimarina, lo anticonvencional. Asesinan lo que adorna los comedores y las salas de las personas decentes.

52 Carta de Vicente Rojo dirigida a Donald B. Goodall (Director del Museo de la Universidad de Texas, Austin) con fecha 7 de junio de 1978, en ROJO, Vicente, *Diario abierto...*, p. 28.

53 McMASTERS, Merry, “Vicente Rojo mostrará su serie *Negaciones* en la Galería Juan Martín”, *La Jornada*, Ciudad de México, XXXIV/12177 (22 de junio de 2018), p. 8.

F.B. – Tú no tienes un pincel en las manos –le digo a Vicente–, sino un martillo o una ametralladora. Destruyes cíclicamente a tu pintura y te destruyes a ti mismo.

V.R. – Todo lo que se puede romper, profanar, ensuciar, es un acto de amor.

F.B. – Sí, pero tú asesinas a la pintura con tus tachaduras, acribillándola, desgarrándola, rayándola, ensuciándola, quebrándola. Se siente que apuñalas el cuadro. ¿Lo matas para que renazca?

V.R. –Este asesinato es un acto de fundación. Cuando recobro mi infancia, no recobro un paisaje cuajado de florecitas, sino de espectros [...]

No debemos olvidar que Vicente era un niño en el tiempo de la guerra española. Él no pudo batirse pero sintió el horror de los bombardeos, de su ciudad sitiada y hambrienta, de la derrota, el exilio y la dispersión de los suyos. Luego vinieron las represalias y los agravios con que los franquistas intentaron doblegar el espíritu de Cataluña, y este cúmulo de amargos hechos debe haber influido y dejado su huella, porque nosotros somos la consecuencia de lo que ocurrió durante los días de nuestra infancia. La dolorosa desgarradura de esos años se reflejó de un modo natural no sólo en sus obras tempranas sino en todas las que ha seguido pintando”⁵⁴.

Pero Vicente Rojo no pudo negarse, ni así mismo ni a su pintura, porque la crítica vio por el contrario una agudización de su conciencia de artista y una –peculiar, si se quiere– forma de afirmación en la pintura:

“Vicente Rojo trabaja sobre el propósito clásico, milenario y futuro de la abstracción. En su obra encontramos la sensibilidad y la disciplina de su talento gráfico [...] en un proceso de búsqueda y encuentro de lo primordial [...] ha caminado hacia una drástica depuración, en obras lacónicas de extrema sencillez. Crea y transmite así, con diseño sucinto, una emoción, en las antípodas de toda literatura. Formas inmediatas y directas, a veces texturas de parco énfasis, que se asientan en el equilibrio [...] Pintura sin retórica, llana, exacta. Geometrías con lógica intrínseca [...] Armonías intuitivas o calculadas por sensibilidad para principios de las estructuras abstractas: unidad y equilibrio [...] Recuerdo a Apollinaire: ‘El arte de pintar conjuntos nuevos con elementos no tomados de la realidad visual, sino creados enteramente por el artista y dotados por él de poderosa realidad’⁵⁵.

La exposición “Negaciones” (Madrid, 1974) fue reseñada por el crítico José María Moreno Galván, remarcando el novedoso y fuerte geometrismo –geometría como lenguaje, no como un fin– de la obra de Vicente Rojo, pero poniendo de manifiesto también la preponderancia de las masas y los volúmenes pictóricos, y de juegos de colores compensados: en definitiva la

54 BENÍTEZ, Fernando, *El cuaderno escolar de Vicente Rojo* (catálogo exposición), México D. F., Museo Universitario de Ciencias y Artes UNAM, 1973, s. p.

55 CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Pintura contemporánea de México*, México D. F., Ediciones Era, 1974, pp. 69-72.

prevalencia de la pintura sobre la geometría. Así mismo constataría la interrelación de su obra pictórica con su faceta como diseñador gráfico para portadas de libros y revistas⁵⁶; una relación que ya había sido evidenciada con anterioridad en la citada exposición “El cuaderno escolar de Vicente Rojo” (Museo Universitario UNAM, México D. F., 1973) donde junto a la serie pictórica *Negaciones* se mostraban también sus trabajos de diseño gráfico⁵⁷. Esta convergencia entre el trabajo pictórico y de diseño, reconocida por el propio artista, ha sido ampliamente analizada en el marco de la cultura visual de esa época⁵⁸.

7. “VICENTE ROJO. OBRA 1964-1985” (SALAS PABLO RUIZ PICASSO, BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID, 1985)

Esta exposición antológica de la obra de Vicente Rojo⁵⁹ fue organizada por el Ministerio de Cultura de manera simultánea con otras dos dedicadas a los artistas mexicanos Frida Kahlo y Manuel Álvarez Bravo, con objetivos políticos y culturales. En palabras del ministro:

“Para fortalecer, a través del encuentro artístico y cultural, los ya fraternales lazos que nos ligan a la Comunidad Iberoamericana [...] facilitarnos una mejor idea de la importancia de la aportación mexicana al arte de este siglo [y] disipar ya totalmente esta tenue neblina de mutuo desconocimiento que aún separa dos culturas artísticas que, por derecho, historia y, tantas veces demostrada, buena disposición recíproca, tienen en realidad tantos puntos de contacto”⁶⁰.

Las relaciones entre ambos países nunca habían sido demasiado intensas en el terreno cultural, especialmente durante el franquismo cuando México centró su atención en la labor de los pensadores y artistas republicanos en el exilio. En 1985, se mantenía la situación, con una presencia de la cultura española en México desdibujada; en el sentido contrario ocurría algo similar.

En este contexto, se presentaría en Madrid (Biblioteca Nacional, 30 de abril-15 de junio de 1985) el trabajo de Vicente Rojo, realizado desde 1964,

56 MORENO GALVÁN, José María, “Vicente Rojo: Negaciones”, *Triunfo...*, pp. 79-80.

57 MANRIQUE, Jorge Alberto, “Rojo: Aceptación de lo transitorio”, *Revista de la Universidad de México*, 10 (1973), p. 32.

58 GARZA, Daniel, “Negaciones: pintura, diseño gráfico y la cultura visual corporativa de la posguerra, en MEDINA, Cuauhtémoc y otros, *Vicente Rojo. Escrito/Pintado...*, pp. 156-180.

59 Junto a otra celebrada en la Galería Antonio Machón (Madrid, 1985) que mostraba la obra de Vicente Rojo sobre soporte de papel.

60 SOLANA, Javier, “Presentación”, en ULLÁN, José Miguel y otros, *Vicente Rojo. Obra 1964-1985* (catálogo de exposición), Dirección General de Bellas Artes y Archivos (Ministerio de Cultura), Madrid, 1985, p. 7.

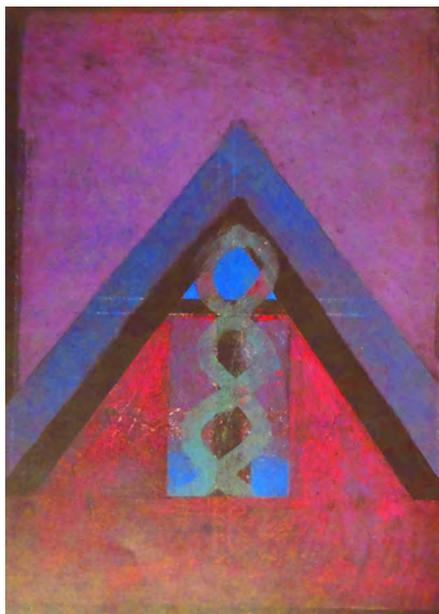


Fig. 10. *Señal con marco oscuro*. Vicente Rojo. 1970. Foto Rafael Doníz

en especial las series pictóricas “Señales” (1966-1972), “Negaciones”⁶¹ (1971-1974), “Recuerdos” (1976-1979) y “México bajo la lluvia” (1980-1985)⁶².

7. 1. “Señales” (1966-1972)

Esta serie, basada en el desarrollo de las formas geométricas sencillas (cuadrado, triángulo y círculo) alteradas con texturas o color, fue iniciada a partir de algunos cuadros que artista denominó *Geometrías*, *Iconos* y *Marcas*, llegando finalmente a *Señales*; unas obras que se constituirían como hitos autónomos en la búsqueda de la máxima expresividad con un mínimo de elementos. Se trataría de pinturas con un carácter constructivo y estático, con una imagen estructural geométrica –estructura e imagen fundidas– que el artista intenta ocultar al máximo para ofrecer al espectador la mayor cantidad de interpretaciones posibles y orientarle hacia la meditación o al desarrollo de su imaginación⁶³.

Estas obras muestran “señales pictóricas” suspendidas o apoyadas sobre fondos de tonos oscuros, con un sentido meramente plástico, donde

61 Esta serie ya ha sido analizada anteriormente: “Negaciones” (Galería Ponce, Madrid, 1974).

62 En 1981 ya se había realizado una exposición similar titulada “Cuatro Series” (*Señales*, *Negaciones*, *Recuerdos* y *México bajo la lluvia*) en el Museo de Arte Moderno (México D. F.)

63 TIBOL, Raquel, “15 Señales y 14 respuestas”, en ULLÁN, José Miguel y otros, *Vicente Rojo. Obra 1964-1985...*, p. 77.

el artista recurre a la materia, el color y la construcción del espacio con un sentido arquitectónico –de monumentalidad– por la fuerza y solidez de las formas –del geometrismo– en contraste con esos fondos sombríos (Fig. 10). En palabras de su autor, serían obras concebidas “como simples indicadores que expresaban que ahí había un cuadro con una imagen muy concreta [...] se trataba de sugerir que un signo podía tener en sí mismo un interés propio”⁶⁴. Además, explicaría:

“Las Señales tienen un carácter constructivo. Estos cuadros están hechos tomando como base el triángulo, que es algo que quedó de la época en que utilizaba flechas; el triángulo es la punta de la flecha. Tienen relación con la realidad, puesto que no se pueden inventar formas que no existen en la realidad. Lo importante es descubrir lo que existe y no es visible”⁶⁵.

Las pinturas de esta serie⁶⁶, sin antecedentes en la plástica mexicana, partirían de una geometría que se funde con otros elementos –cruces, flechas, numeraciones, etc.– constituyendo señales de significado incierto, si es que lo tienen. Esta cuestión sería planteada en una monografía sobre la obra de Vicente Rojo, publicada en 1971⁶⁷, en base a las obras presentadas en la exposición “Señales en Nueva York” (Galería Juan Martín, México D. F. 1969) –subserie pictórica resultado de las vivencias del artista en esa ciudad, con obras tituladas: *Otoño*, *Puentes viejos*, *Central Park*, *Inscripciones*, *Marcas*, *Bolsas*, *Basuras* y *Homenajes*– poniéndose de manifiesto que ninguno de los cuadros ofrecían una representación directa de experiencias sensibles sino una sublimación artística de las mismas.

En esa exposición mexicana –y también en la celebrada en la Biblioteca Nacional (Madrid)– Vicente Rojo presentaría, además, una “señal” muy particular: un *ready-made*, que titularía *Artefacto*, consistente en un expositor de libros –un objeto/aparato móvil– completamente lleno de cuadernos cuyas portadas mostraban, a su vez, nuevos diseños de “señales, exhibidos como si fueran una nueva serie de cuadros que renuncian a su individualidad para ser parte del *ready-made*. Este “artefacto” apuntaría hacia un interés del artista por mostrar concisamente el máximo grado de expresión al que había llegado hasta ese momento, en 1969, como un punto de referencia –señal, a su vez– del conjunto de su obra.

64 ROJO, Vicente, *Diario abierto...*, p. 45.

65 Declaraciones de Vicente Rojo, en TIBOL, Raquel, “15 señales y 14 respuestas”...

66 La serie “Señales” se expuso en México, en la Galería Juan Martín (Ciudad de México), con los títulos “Marcas y señales” (1966), “Señales” (1967 y 1969), “Señales en Nueva York” (1969) “Señales” (1971) y “Señales en el país de Alicia” (1972).

67 GARCÍA PONCE, Juan, *Vicente Rojo*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, pp. 36-38.



Fig. 11, izq. *Recuerdo 802*. Vicente Rojo. 1976. Foto Rafael Doníz
 Fig. 12, der. *Recuerdo 1429*. Vicente Rojo. 1979. Foto Rafael Doníz

7. 2. "Recuerdos" (1976-1979)

Esta serie pictórica, permaneciendo en el ámbito de la abstracción, es presentada por el artista como un recorrido por el territorio de su niñez, en Barcelona. Estaría inspirada, inicialmente, en sus cuadernos escolares –que todavía guardaba– manchados de tinta y borraduras debido a su "zurdera y torpeza", pero plenos de imágenes infantiles superpuestas a los rayados y retículas de esas libretas– que reflejaban el asedio y destrucción de la ciudad, sobre todo en 1938 y las penurias de la posguerra.

Se trataba de un trabajo artístico, iniciado en 1975, que intentaba ser memoria histórica de una infancia difícil –"opacada por la penumbra, por ser hijo de 'rojos', con una inocencia mancillada con el olor a muerte, el hambre y la humillante opresión franquista"⁶⁸– y de la continua angustia por las noticias de los fusilamientos de otros "rojos" en el *Campo de la Bota* y en el castillo de *Montjuic*, que le generaron un miedo persistente que solo perdería al llegar a México años después.

De aquel ambiente negativo y opresor quedarían también grabadas en su memoria muchas imágenes que había visto en los periódicos, las revistas y los noticiarios del cine, y que quiso recuperar a través de esta serie pictórica: los niños muertos en los bombardeos, los edificios bombardeados en los

68 CHEREM, Silvia, "Vicente Rojo: Medio Siglo de Recuerdos y Escenarios (Entrevista en el periódico *Reforma* el 14 de noviembre de 1999)", *Critic@rte Revista de Crítica de Arte en internet*, (15 de agosto de 2023); disponible: https://www.criticarte.com/Page/enlaces/enlaces_de_actualidad/Vicente_Rojo_entrevista.html

que solo quedaban las paredes con el papel pintado desgarrado y todos los objetos destruidos.

Destacarían en esta serie los cuadros, que siempre de forma abstracta, aluden al entorno del Paseo de San Juan (Barcelona) –en las cercanías de su casa– y que representan el drama de su infancia y las estrecheces económicas familiares.

“Fueron años terribles y difíciles [...] Ahora, siento que vuelvo a oír las sirenas; veo el juego de los reflectores sobre el cielo; recupero la ciudad en tinieblas donde apenas teníamos la luz de las velas para alumbrarnos [...] Ibas por una calle y de pronto te encontrabas con un edificio cercenado a la mitad –ya desierto porque sus habitantes tal vez habían perecido en un bombardeo– donde quedaban claras huellas de la vida: la sombra de un reloj o de un cuadro, los muebles, un calendario, un retrato, un pedazo de espejo... Alcancé a comprender lo que había ocurrido en España precisamente cuando llegué a México, por las conversaciones con mi padre, por el contacto con otros refugiados españoles y mi participación en un organismo antifranquista: las Juventudes Socialistas Unificadas. Todo el tiempo estaba oyendo la frase tan conocida de “Este año cae Franco; este año sí cae”. Con esta base todos los exiliados se preparaban para el regreso. Yo no compartía esa perspectiva y eso me hacía distinto [...] Esos años, cuando ya tenía dieciocho, fueron importantes para mí porque mezclé mi antifranquismo a la cultura mexicana”⁶⁹.

La serie *Recuerdos* se expuso por primera vez en la Galería Juan Martín (México D. F., 1977 y posteriormente en 1979). Se constituía como un conjunto de pinturas y dibujos no sistematizados, con imágenes de formas puras peculiares repetidas dentro de un solo espacio pictórico adquiriendo, mediante el tratamiento de color y texturas, una entidad diferente. Así, cada una de las pinturas adquiere mediante la repetición interna de elementos un efecto de resonancia de aquello que se ha visto, vivido o sentido y que ahora fluye, con la vaguedad de la memoria visual, con la fuerza de lo intencionalmente recuperado, pero como el título recoge, *Recuerdos* –lo impreciso de los recuerdos del pasado– con un carácter difuminado o nebuloso.

Vicente Rojo retoma con esta serie pictórica la expresividad de *Señales* –donde se resaltaba la fusión de la gráfica y la pintura– con fuertes empastes, trazos libres y colores austeros. En esta serie la forma principal es el cuadrado o la superposición de cuadrados y círculos que, a modo de jeroglíficos, se suceden y alternan en estricto ordenamiento cuadrangular (Fig. 11). En otras obras de la serie el ordenamiento de elementos sigue una pauta lineal, vertical u horizontal, mostrando una notable riqueza rítmica (Fig. 12).

No obstante, se trata de una serie caracterizada por su hermetismo en relación con sus ascendientes: los recuerdos del artista. El significado de cada obra permanece oculto, y quiere ocultarse ya sea porque se encuentra en el

69 PACHECO, Cristina, “Entrevista con Vicente Rojo...”.

terreno de lo “políticamente prohibido” dentro del sistema de pensamiento dominante o porque podría originar ciertos peligros para el artista. En cualquier caso, Vicente Rojo expresó claramente que “estos cuadros son consecuencia de recuerdos referidos a su infancia de niño republicano en la guerra civil española, cuando las bombas caían sobre su Barcelona natal, como cayeron sobre Madrid y Guernica y tantos otros sitios elegidos por los comandos aéreos al servicio del nazifascismo”⁷⁰; recuerdos similares son compartidos, sin duda, por muchos otros españoles, que extraerán de cada cuadro lo que puedan o quieran. Pero “Recuerdos” –entendido como Memoria histórica– puede tener también un sentido aplicado al marco histórico extrapersonal, ya que la guerra no fue un acontecimiento individual o familiar, fue una gran tragedia colectiva cuyas consecuencias vivieron todos los españoles; en este contexto, para Vicente Rojo, la evocación de estas experiencias a través del arte figurativo se antojaría, de alguna manera, estrecha.

7. 3. “México bajo la lluvia” (1980-1989)

“Muchos años antes de que comenzara a pintarla, la serie México bajo la lluvia nació un día de principios de los años cincuenta en que vi llover en el valle de Cholula desde la loma del Instituto Astrofísico de Tonantzintla. La lluvia estaba formada por dos cortinas de agua que caían separadas, cada una a un extremo del inmenso valle. Era una imagen poderosa y al mismo tiempo delicada, visión insólita que me persiguió durante muchos años [...] En 1980, durante una estancia en el Centre Beaubourg invitado por el Museo de Arte Moderno de París me decidí a intentarlo a pesar de lo difícil que me parecía”⁷¹.

En esta serie Vicente Rojo continuaría su trabajo pictórico con obras en las que mantenía imágenes con formatos cuadrangulares, iniciadas en la serie *Recuerdos*, pero introduciendo dentro de ellas una diagonal –como elemento decisivo y protagonista– que dividía el cuadrado en dos triángulos; unos triángulos que se multiplicaban en cada uno de los cuadros, cada vez más diminutos –indefinidamente– con una inclinación que sugería esa lluvia que había visto caer, casi treinta años antes, en Tonantzintla.

Todas las obras de la serie se desarrollan a partir de ese eje diagonal, que yendo siempre desde el ángulo superior izquierdo del cuadrado a su ángulo inferior derecho, se prolonga en una infinidad de senderos ocupados por elementos geométricos coloreados. Estas imágenes aportan, además, un efecto de vibración –apartándose del estatismo de las series anteriores– como ocurre con una cortina de agua de lluvia: así, a través de la diagonal y de ese efecto óptico, unidos a múltiples tonalidades de color fusionadas y transpa-

70 TIBOL, Raquel, “Herméticos recuerdos de Vicente Rojo”, en ULLÁN, José Miguel y otros, *Vicente Rojo. Obra 1964-1985...*, pp. 110-111.

71 ROJO, Vicente, *Diario abierto...*, pp. 51-52.

Fig. 13. *México bajo la lluvia* 809. Vicente Rojo. 1983. Foto Rafael Doníz



rencias, el artista conseguiría plasmar plásticamente dichos recuerdos (Fig. 13). Como escribió Fernando Benítez:

“Vemos la lluvia caer, vemos los chorros de triángulos descender transversales, asistimos a ese gran milagro de renovación en que breves relámpagos azules y dorados le otorgan al chubasco uniforme, al sordo e irregular aguacero, su vida y su fascinante misterio fulgurante y eterno. Este es el arte de Vicente Rojo. Nos hace sentir el impacto vigoroso de la lluvia empapando la tierra y haciendo nacer las flores y las espigas [...] Ha sabido pintar la naturaleza de un fenómeno vivificante que llevado a la tela recrea y fija su inmensidad encantada”⁷².

Pero en realidad en estas imágenes “no hay un México ni hay lluvia”, no hay un arriba y un abajo en términos realistas; hay una propuesta de sugestión en el sentido expresado por el artista mediante artíficos plásticos: las gotas de lluvia toman forma de pequeños triángulos y prismas de donde nacen y deshacen iridiscencias y arcoíris fundiéndose cromáticamente en el cuadrado de una superficie pictórica abstracta.

Hacia 1984, Vicente Rojo comenzaría a incrementar empastes y texturas en esas pinturas; como diría el artista: “el agua se hizo espesa y las imágenes más pastosas, de manera que con lo que terminé con quedarme fue con esa especie de fango, piedra casi”⁷³. Todo ello derivaría en obras con volúmenes pictóricos notables y finalmente en la realización de pequeñas esculturas abstractas en terracota, madera o metal, que fueron evolucionando en su

72 BENÍTEZ, Fernando, “Vicente Rojo. ‘México bajo la lluvia’”, en ULLÁN, José Miguel y otros, *Vicente Rojo. Obra 1964-1985...*, p. 117-118.

73 FERNÁNDEZ-CID, Miguel, “Un pintar detenido e interior”, en *Código abierto*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1992, p. 24.

diseño desde la abstracción hacia una plástica casi figurativa que evocaba los perfiles de las pirámides escalonadas mayas y aztecas.

La serie *México bajo la lluvia* –que se prolongaría en su realización hasta 1989– fue ampliamente expuesta en México (Palacio de Bellas Artes, México D. F., 1984; Galería de Arte Actual, Monterrey, 1985; y Galería Juan Martín, México D. F. 1986 y 1989). En España, se realizarían dos exposiciones monográficas en la Galería Joan Prats (Barcelona, abril-mayo de 1987) y en Galería Soledad Lorenzo (Madrid, 2 de junio-11 de julio de 1987)⁷⁴.

Para Antonio Saura, amigo de Rojo, *México bajo la lluvia* sería posiblemente el más hermoso ciclo de su obra y uno de los conjuntos más extraordinarios de arte iberoamericano: “A través de estas obras de rara perfección formal, de intrincada resolución y compleja estructuración, hallaremos, llevados al paroxismo, los presupuestos conductores de una obra que alcanza, repentinamente, una dimensión sintetizadora inusitada”⁷⁵.

8. “MÉXICO BAJO LA LLUVIA (2)” (GALERÍA JOAN PRATS, BARCELONA, 1987)

Vicente Rojo presentaría en esta exposición la obra más reciente de esta serie, que había llegado en ese momento a la plenitud en su desarrollo: la consecución de una pintura/tapiz que superaba plásticamente las propuestas de las primeras versiones, de tipo más acumulativo –donde se apreciaba el peso del collage– y de las sucesivas, más vibrantes, donde casi se veía resbalar la lluvia sobre un fondo específico.

Para la historiadora y crítica de arte, Victoria Combalía⁷⁶, la serie expuesta se caracterizaría por tres aspectos: geometría, expresión y barroquismo. A ello se unirían las texturas, espesas y granulosas, y la sensación de movimiento virtual –creado por las formas quebradas y discontinuas y por las irisaciones de ciertos colores– “dando lugar a la visión de una lluvia danzarina, alegre o deprimente, según el caso”. No obstante, señalaba, que ver esto como lluvia era tan solo una de las posibilidades: existía una ambigüedad entre la planitud y el grosor de las pinturas, de tal manera que vistas de frente parecen planas pero, de lado, sobresalen con los elementos en zig-zag, “convirtiéndose esta visión en un mar helado, de geométricas olas, o en una abstracta ciudad”. En cuanto al cromatismo de las obras –combina-

74 En la Galería Antonio Machón (Madrid, 30 de mayo-11 de julio de 1987) se realizó también una muestra de la serie “México bajo la lluvia” en soporte de papel.

75 SAURA, Antonio, “El Laberinto Rojo”, en ULLÁN, José Miguel y otros, *Vicente Rojo. Obra 1964-1985...*, p. 18.

76 COMBALÍA, Victoria, “Vicente Rojo. México bajo la lluvia”, en *Vicente Rojo. México bajo la lluvia* (catálogo de exposición), Barcelona, Galería Joan Prats, 1987, s. p.

ciones, irisaciones y contrastes— pondría de manifiesto la convivencia de los colores vivos y tonos sucios, como de barro, con una expresividad y capacidad de introducir al espectador en ese determinado ambiente mexicano de lluvia cayendo sobre la tierra seca.

Se ha planteado, sin embargo, la idea de una cercanía de esta serie pictórica al llamado *Pattern Art*⁷⁷ de autores como Frank Stella, Lucas Samaras o Miriam Schapiro; proposición que quedaría desechada ya que solo se cumplía en lo concerniente al diseño por repetición de elementos y en su colorismo etnicista, quedando lejos del decorativismo —formas, colores y hedonismo— de esa tendencia artística: *México bajo la lluvia* se diferenciaría fundamentalmente por su cualidad para transmitir sensaciones y una manera de ver el mundo⁷⁸.

9. “MÉXICO BAJO LA LLUVIA (3)” (GALERÍA SOLEDAD LORENZO, MADRID, 1987)

Vicente Rojo llevaba dos años residiendo y pintando en España cuando realizó esta exposición, inmediatamente posterior a la realizada en Barcelona. Su alejamiento de México, en sus palabras, había introducido un elemento distanciador, produciendo alteraciones muy interesantes en su obra:

“En los inicios de esta serie, hacia 1980, había elementos vitales, íntimos, en cierto modo nostálgicos, que aludían básicamente al México que yo había conocido a mi llegada, en la década de los cincuenta. Hoy es un México distinto el que surge bajo esa lluvia; la distancia ha acentuado la conciencia del cambio que el país ha experimentado desde hace unos años. Es un México más actual, más vivo y también más dramático”⁷⁹.

En estos últimos trabajos de la serie se advertiría un menor protagonismo de la estructura geométrica y un planteamiento más dramático en los usos de la materia y el color, aunque manteniendo la importancia de la diagonal en ese diálogo entre masa y geometría (Fig. 14); en palabras del artista:

“Ahora la lluvia no es solo agua, sino que caen con ella muchas más cosas [...] De mi trabajo en México con esculturas surge la conciencia de un interés por el volumen que se encontraba latente en toda la serie. Ahí tiene probablemente su origen ese trabajo que es casi un bajorrelieve y donde voy incorporando poco a poco materiales como el cartón, la tela, la madera, el polvo de mármol, el serrín o el corcho. Se trata, básicamente, de la búsqueda de una

77 ADAMSON, Glenn, “Pattern, Pattern, Pattern... Recognition”, *Arts in America*, septiembre 2019, pp. 40-46; disponible: <https://www.dcmooregallery.com/attachment/en/56cb334384184e52558b4568/News/5d791c5df7c038443ff105cb>

78 COMBALÍA, Victoria, “Vicente Rojo. México bajo la lluvia...”, s. p.

79 HUICI, Fernando, “Vicente Rojo pinta México bajo la lluvia”, *El País*, Madrid, XII/3711 (7 de junio de 1987), p. 38.



Fig. 14. *México bajo la lluvia B-5*. Vicente Rojo. 1986. Foto Galería Soledad Lorenzo (Madrid)

presencia más densa en la pintura [...] No creo, que vaya a perder el vínculo con la tradición constructiva que ha sido siempre un punto de arranque de mi trabajo. Se trata, más bien, de enriquecer, de matizar, de introducir un punto de contradicción entre una cierta pureza geométrica y una realización impura”⁸⁰.

Francisco Calvo Serraller disertaría sobre esta serie, calificándola como un conjunto de obras que intentan romper la continuidad espacial de las superficies pictóricas mediante entramados de líneas sutiles y calidades texturales, hasta convertir el paisaje –mexicano– en una deslumbrante red de vibrantes diagonales cromáticas –con una paleta de colores neoimpresionista–, saturando el espacio con masas compactas que cierran el telón del cielo, consiguiendo plasmar las atmósferas y el movimiento de la naturaleza de un territorio exótico y lejano⁸¹.

La historiadora del arte Paloma Esteban Leal analizaría posteriormente la serie en cuestión, destacando que más allá de la plasmación pictórica del fenómeno atmosférico con sus efectos plásticos de vibración, transparencia y profundidad, en estas obras se podía percibir, además, un fondo detrás de la lluvia: el paisaje de México, al que se incorporaban otros temas del mundo mexicano, del prehispánico –líneas escalonadas de las pirámides–, del popular –los “papeles picados” de las fiestas– y de la ornamentación en

80 HUICI, Fernando, “Vicente Rojo pinta México bajo la lluvia...”, p. 38.

81 CALVO SERRALLER, Francisco, “Las aguas compuestas”, en *México bajo la lluvia* (catálogo de exposición), Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1987, s. p.



Fig. 15. *Pirámide en blanco y negro*. Vicente Rojo. 1990. Foto Ediciones Artes de México (México D.F.)

piedra tallada del barroco colonial. Unos motivos que el artista deseaba que aparecieran, pero no de un modo evidente o como foco principal de atención, sino como partes de la obra, para que todo el cuadro, en conjunto, fuera ese epicentro. En definitiva, para “reflejar la saturación barroca con que se identifica la cultura mexicana para rendir, así, homenaje al país que lo había acogido”⁸².

10. “ESCENARIOS” (GALERÍA SOLEDAD LORENZO, MADRID, 1990)

La serie pictórica *Escenarios* (1989-2007) fue presentada por Vicente Rojo, como primicia, en Madrid (1990) a partir de una idea surgida en una de sus estancias en Barcelona (1978): plasmar en el cuadro imágenes escenográficas de paisajes urbanos atemporales desde la propia Barcelona al México prehispánico.

“Hacia 1978, en una estancia en Barcelona, caminaba por el Paseo de San Juan, cerca de la casa donde yo nací, cuando vi una perspectiva que, a pesar de que la había visto diariamente durante mi infancia, esta vez de pronto me inquietó. Desde la parte alta del Paseo, a manera de sucesivos telones transparentes, contemplé, primero, la estatua del poeta nacional catalán Jacinto Verdaguer, después el Arco de Triunfo y, finalmente, en el horizonte, el mar muy azul, por el que cruzaba de vez en cuando un enorme barco blanco. Hice algu-

82 ESTEBAN, Paloma, “Desde La Alhambra al Templo Mayor” ..., p. 17.



Fig. 16. *Código abierto 2*. Vicente Rojo. 1992. Foto Rafael Doníz

nos apuntes y pequeños gouaches sobre ese tema que mucho tiempo después desarrollé dentro de mi serie *Escenarios*⁸³.

Esta serie se iniciaría, así, con un grupo de obras en las que el artista interpretaba su particular visión del Paseo de San Juan (Barcelona); seguirían otros escenarios titulados como “pirámides y estelas” –mayas y aztecas– todo ello ya presente en esta exposición madrileña. Posteriormente el artista continuaría la serie introduciendo nuevos escenarios, interiores y exteriores, como “volcanes, códices prehispánicos, laberintos, espejos y escenas urbanas primitivas y barrocas”. Finalmente llevaría a cabo una subserie que denominaría “Cuadernos y cartas”.

Los *Escenarios* exhibidos en esta muestra fueron configurados por Vicente Rojo a partir de espacios pictóricos reticulares de donde surgen, en una tensión de formas simétricas y asimétricas, nuevos espacios –“lugares sagrados o zonas rituales”– propicios para la representación de “pirámides escalonadas” (Fig. 15). Una estructura básica llevada a cabo mediante la superposición de bandas horizontales paralelas, que decrecen hacia lo alto: serían las pirámides truncadas –pirámides de tableros arquitectónicos sin taludes– claramente mesoamericanas, realizadas a partir de plataformas planas y ortogonales. Estas estructuras piramidales, prolongadas en su parte superior formarían las “estelas mayas” presentes en la serie.

Con base en estas pinturas el artista llevaría a cabo, en 1991, una serie de esculturas de diseño geométrico; obras –algunas de gran formato– elaboradas en hierro, con campos cromáticos diversos, que fueron interpretadas por

83 ROJO, Vicente, *Diario abierto...*, p. 49.



Fig. 17. *Escenario nocturno*.
Vicente Rojo. 1995. Foto Fran-
cisco Luque

la crítica como “escenarios metafísicos” en la confluencia de la abstracción y la metáfora⁸⁴.

11. “CÓDICE ABIERTO” (PABELLÓN MUDÉJAR, EXPO 92, SEVILLA, 1992)

En el emblemático evento de la “Expo 92” (Sevilla), Vicente Rojo exhibiría su trabajo de la subserie *Códices* –integrada en la serie *Escenarios*– iniciada tres años antes. Esta subserie constituida por dípticos –compuestos por la unión de dos paneles con representación pictórica en forma de cuadrado– con desarrollos pictóricos horizontales, evocarían los códices mesoamericanos prehispánicos o de época colonial (Fig. 16); en su composición el artista utiliza motivos esquemáticos, que sugieren formas de pirámides, estelas y volcanes, que se repiten intercalados formando conjuntos, a modo de frisos, con resoluciones plásticas de notable autonomía. La densidad de texturas y

84 LEÓN GONZÁLEZ, Francisco, “Escenarios de Vicente Rojo”, *Artes en el tiempo* (suplemento de *Artes de México*), 14 (1991), s. p

empastes dan lugar a pinturas muy corpóreas, con una gama reducida de colores –minerales y de tierra–, en beneficio de la materialidad de la obra.

Estas pinturas de “pirámides, estelas y volcanes mexicanos” –diseñadas estructuralmente para una “lectura” como la que propiciarían los códices– asociaban lo abstracto –el ensueño– y lo figurativo –la imitación de la realidad– de manera tal que la abstracción ya no sería una forma de evasión de la realidad, sino un medio para abarcar todas sus posibilidades.

Los “códices” de Vicente Rojo –muy libres en su estructura plástica– presentan elementos formales figurativos muy alterados, pareciendo que están a punto de perder su forma por fusión con otras: las pirámides son a la vez estelas, plataformas, columnas, o volcanes, y viceversa, según el caso. Aquí, la identidad estricta de las formas se ha perdido; además algunas manchas y raspaduras en la superficie pictórica contribuyen a intensificar esa alteración. En algunos “códices”, las figuras –que nunca son estrictamente figuras como tal– serían más armoniosas y nítidas; sus elementos quedarían bien clarificados, alineándose pirámides, estelas y volcanes de manera regular, manteniendo así el ritmo pictórico. En otras obras se produce una marcada tensión pictórica entre las figuras; por ejemplo, entre la estructura rígida de las pirámides y la fluidez de los volcanes o entre la opacidad plomiza de los cráteres y las manchas rojas de la lava volcánica.

Con todas estas obras el artista se sumerge en las raíces prehispánicas de México, su patria de adopción; “escenarios” que tendrán continuidad a través de diferentes subseries pictóricas, remarcando así sus propios anhelos e imaginación: “Me hubiera gustado ser un *tlacuilo* dibujante y escritor (que entonces eran lo mismo) de códices prehispánicos oculto en la selva o en los llanos de lo que más tarde se llamaría México”⁸⁵.

12. “VICENTE ROJO. OBRA GRÁFICA” (MUSEO CASA DE LA MONEDA, MADRID, 1996)

Esta exposición antológica revisaría el conjunto de la obra gráfica de Vicente Rojo realizada entre 1969 y 1995 –litografías, serigrafías, zincografías, aguafuertes y aguatinas–, en las que ocasionalmente incorporaba también collages, gouaches y relieves.

Para el artista la obra plástica en soporte de papel era fundamental: “un soporte esencial del gesto de reproducir –y con ello aumentar– la realidad”. Manifestó en múltiples ocasiones su obsesiva necesidad de realizar este tipo

85 MORENO VILLARREAL, Jaime, “Prólogo”, en ROJO, Vicente, *Alas de papel*, México D. F., Ediciones Era/El Colegio Nacional, 2005.

de trabajos, cuestión que plasmaría en el libro-arte “Apología del papel”⁸⁶, una obra literaria/visual realzada en colaboración con el escritor mexicano Arnoldo Kraus, en la que se afirma: “El papel abriga. Humaniza. Acerca. Abraza. Casa existencial para poetas, escritores, pintores [...] El papel me ha seguido acompañando a lo largo de la vida [...] para mí ha sido siempre la vida misma”⁸⁷.

La obra gráfica presentada abarcaría las series más conocidas, como las serigrafías de la serie *Señales* (*Señales en Nueva York*, 1969, *Señales en el País de Alicia*, 1972), *Negaciones* (1973-1975), *México bajo la lluvia* (1981-1989) y *Escenarios* (1989-1996)⁸⁸ (Fig. 17). Junto a ellas aparecerían subseries menos conocidas, muchas de ellas inéditas en España⁸⁹.

13. “VICENTE ROJO. OBRA SOBRE PAPEL Y ‘GRAN ESCENARIO PRIMITIVO’ (MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID, 1997)

Si la exposición anterior trataba sobre la obra gráfica original –múltiple– de Vicente Rojo, esta nueva antológica, organizada por el Ministerio de Educación y Cultura (España), se centraba en las obras –únicas– sobre papel –gouaches, tintas, acuarelas, dibujos a lápiz y técnicas mixtas– realizadas entre 1960 y 1996⁹⁰. También en este caso se presentaban obras inéditas pertenecientes a la colección privada del artista.

Cronológicamente la muestra comenzaba con pinturas –gouaches– muy abigarradas, agrupadas bajo el título “Laberintos” (1960-1964)⁹¹; unas obras que poco a poco se irían simplificando hasta desembocar en trabajos –tinta sobre papel– donde se pueden intuir figuras arquitectónicas más o menos reconocibles –tales como *Estudios para laberinto Gaudí* y *Homenaje a Gaudí 1 y 2* (1964)⁹²–

86 KRAUS, Arnoldo y ROJO, Vicente, *Apología del papel*, Ciudad de México, Sexto Piso Editorial, 2019.

87 GARCÍA ABREU, Alejandro, “Vicente Rojo. Uso la geometría como un lenguaje: el que está en los orígenes”, *Turia: Revista cultural*, 137-138 (2021), pp. 267-281.

88 COPÓN, Miguel y otros, *Vicente Rojo. Obra gráfica* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo Casa de la Moneda), Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, 1996, pp. 66-73 y 86-106

89 COPÓN, Miguel y otros, *Vicente Rojo. Obra gráfica...*, pp. 48-65, 74-85, 107, y 111-165.

90 Esta exposición celebrada en el MNCARS (Madrid, enero-marzo, 1997), se repetiría en la Sala Tecla (*Ajuntament de L’Hospitalet de Llobregat*, Barcelona) entre los meses de abril y julio de ese año.

91 ESTEBAN, Paloma y otros, *Vicente Rojo. Obra sobre papel...*, pp. 49-51

92 ESTEBAN, Paloma y otros, *Vicente Rojo. Obra sobre papel...*, pp. 61-64.

y en composiciones abstractas como *Homenaje a Klee 1 y 2* (1964), *Timbiriche* (1964), *Universo 4* (1963), *Cajas abiertas 1, 2 y 3* (1966) y *Señales* (1966-1967)⁹³.

De 1968 serían los gouaches denominados “Proyectos para discos visuales de Octavio Paz”⁹⁴. Estos trabajos de Vicente Rojo conformaban los prototipos de una obra de tipo experimental realizada en colaboración con el poeta Octavio Paz⁹⁵ y publicada ese mismo año por Ediciones Era (México D. F.). La poesía de Octavio Paz escrita para esos “Discos visuales” se proponía como una lectura no lineal de los textos tratando, así, de evitar la pasividad de los lectores, incitando a la participación en el proceso creativo⁹⁶; para ello, Vicente Rojo llevaría a cabo cuatro objetos artísticos circulares donde se integraban dichos poemas –*Juventud, Concorde, Pasaje y Aspa*– que se podían leer a través de pequeñas ventanas al superponerlos y girarlos. En ellos, el trabajo plástico –diseño gráfico, tipografía y dibujo– formarían un todo con el poema, conservando una libertad artística cercana al modelo de la serie *Señales* (1966).

Tras estos trabajos la exposición presentaba realizaciones en técnica mixta sobre papel, tituladas *Señal en París, 1 y 2* (1970) y diversos gouaches de la ya mencionada serie *Recuerdos* (1976), así como otros titulados *Acordes* (1978). Estos últimos se constituirían, tras su edición en grabados al agua-fuerte, como ilustraciones para el libro poemario “Acorde”⁹⁷, de José-Miguel Ullán, en el que ambos artistas, en colaboración, pretenderían una fusión entre lo escrito –la poesía– y la imagen visual.

También en el ámbito de la serie *Recuerdos* se exponían diecisiete gouaches de la subserie *Paseo de San Juan* (1978), que serían relacionados con el *pop-art* y la *pattern painting* (1975-1980):

“De la vista del largo paseo de San Juan [Barcelona] punteado por un obelisco en la Diagonal y el Arco de Triunfo, Rojo hizo toda una serie de gouaches sobre papel. El primero es el que más se ajusta a la realidad, pues la silueta del Arco de Triunfo y los colores del mar, del monumento y del obelisco son aún colores locales. Con todo, el artista nos ha dado ya una abstracción, una imagen conceptualizada [...] La composición se rige por una estricta simetría y delimita ya lo que serán sus signos: un obelisco central asentado en el vértice de un triángulo, una construcción con torres laterales rematadas por pináculos, una línea de horizonte que es el mar. A partir de aquí, Rojo realizará numerosas

93 ESTEBAN, Paloma y otros, *Vicente Rojo. Obra sobre papel...*, pp. 66-93.

94 ESTEBAN, Paloma y otros, *Vicente Rojo. Obra sobre papel...*, pp. 94-95.

95 DUNSMOOR, Helena A., “Las búsquedas paralelas. Una entrevista con Vicente Rojo”, *Revista de la Universidad de México*, 124 (2014), pp. 52-56.

96 “Octavio Paz/De vuelta a San Ildefonso: Discos Visuales”, Ciudad de México, Colegio de San Ildefonso, 2020; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=7u6nmHBbfQE&t=31s>

97 ULLÁN, José Miguel y ROJO, Vicente, *Acorde*, París, Éditions R. L. D. (Robert and Lydia Dutrou), 1979.



Fig. 18. *Gran escenario primitivo (fragmento)*. Vicente Rojo. 1996. Foto Rafael Doníz

variaciones como en un tema musical [...] Algunos artistas pop hicieron, en los años sesenta variaciones similares [...] Sería interesante comparar esta serie con las obras de la Pattern Painting norteamericana"⁹⁸.

De la serie *México bajo la lluvia* (1986) se exponían tres cuadros; junto a estos se presentaba uno muy especial realizado, también, con los criterios estéticos de esta última serie: *Alcanar bajo la lluvia*, realizado en España y fechado el 15 de agosto de 1986, dedicado a la hija del artista, "Albita".

De la serie Escenarios, se exponían acuarelas inspiradas en México como la subserie *Escenario en Puerto Vallarta* (1994), numeradas del 1 al 10, y gouaches realizados en España: *Estudio en Ayamonte* (1992) y *Volcán en Ayamonte* (1992), estos numerados del 1 al 6; además se presentaban diversos *Códices* (1992), como *Falso código 1 y 2* (1994), también en gouache, y la subserie *Escenario primitivo* (1995-1996), numerada del 1 al 47, en técnica mixta.

Como colofón de la exposición aparecía el políptico "Gran escenario primitivo" (técnica mixta/cartón y masonite, 300x720 cm, 1996) (Fig. 18); una colosal obra de Vicente Rojo que mediante líneas y bandas horizontales –

98 COMBALÍA, Victoria, "El sentido del orden", en ESTEBAN, Paloma y otros, *Obra sobre papel y Gran Escenario Primitivo* (exposición celebrada en el MNCARS), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura. 1997, pp. 43-44.

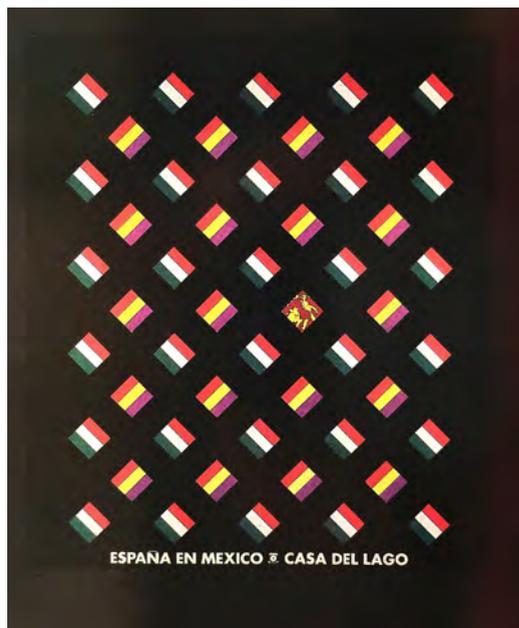


Fig. 19. Contraportada del catálogo de la exposición Vicente Rojo. Cuarenta años de diseño gráfico. 1990. Foto Ediciones Era (México D. F.)

como de un pentagrama musical– estructuraba sesenta cuadros de la serie *Escenarios*, mediante un esquema de tipo *mise-en-page* con patrones de simetría –como exigencias estructurales– para concebir un “texto plástico”⁹⁹.

14. “VICENTE ROJO. DISEÑO GRÁFICO” (CÍRCULO DE BELLAS ARTES, MADRID, 1997)

De manera paralela a la muestra antológica de la obra pictórica sobre papel de Vicente Rojo en el MNCARS se realizó otra exposición que presentaba por primera vez en España sus trabajos de diseño gráfico –para libros, periódicos y suplementos culturales, revistas y carteles– realizados en México desde la década de 1950¹⁰⁰. Esta exposición continuaba, a su vez, a la realizada en el Museo Carrillo Gil (México D. F., 1990) titulada “Vicente Rojo. Cuarenta años de diseño gráfico”¹⁰¹ (Fig. 19), que fue presentada por el escritor y periodista Carlos Monsiváis con el siguiente texto:

“Si Rojo concentra tantas actividades es por un motivo notorio: no hay en México durante un largo periodo, ni el nivel medio de calidad de hoy ni el entendimiento de lo que se requiere para crear un público cultural; sólo en

99 COMBALÍA, Victoria, “El sentido del orden...”, p. 45.

100 ROJO, Vicente, *Diseño gráfico*, México, Ediciones Era, 1996. GARONE, Marina, “Un camino del diseño a la edición...”, pp. 84-135.

101 ROJO, Vicente, *Cuarenta años de diseño gráfico*, México D. F., Ediciones Era, 1990.

Rojo se piensa cuando se desean niveles modernos de presentación [...] Sin pregonararlo, sin ocultarlo, Rojo aplica en el diseño gráfico procedimientos de la vanguardia, trasciende el buen gusto petrificado, le otorga a conciertos, exposiciones y conferencias el estatus de hechos espectaculares, pone al día la cultura visual”¹⁰².

La muestra madrileña recogía de forma cronológica¹⁰³, la amplia actividad del artista en el campo de la gráfica, desde su incorporación en 1950 a la Oficina de Ediciones del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) y al diario *Novedades* –como director artístico del suplemento *México en la Cultura* en 1956–, así como a la *Revista de la Universidad de México* (UNAM) como diseñador artístico.

Se exponían sus primeros trabajos de esa etapa, realizados bajo la tutela del pintor y diseñador gráfico español –exiliado– Miguel Prieto, que constituirían la base de su trabajo futuro; en palabras de Vicente Rojo:

“Prieto fue para mí un maestro ejemplar. Manejaba las letras, los colores los distintos papeles y las imágenes con gran elegancia y sencillez y sabía darle el mismo valor a cada publicación que diseñaba, lo mismo si se trataba de un importante libro de arte que de un simple boleto de entrada al Palacio de Bellas Artes, es decir, que practicaba una especie de democracia visual [...] Esta es la primera lección que yo aprendí de Miguel Prieto, lección que me ha acompañado toda mi vida”¹⁰⁴.

A continuación aparecían sus trabajos de diseño gráfico en la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM (1954-1956), y los realizados en la Imprenta Madero para el Departamento de Artes plásticas del INBA y para la el Museo Universitario de Ciencias y Arte (UNAM, 1954-1960).

De manera subsiguiente la exposición presentaba los diseños para diversas revistas y periódicos¹⁰⁵; en estos trabajos destacarían también sus aportaciones en cuanto al diseño de tipografías y logotipos.

En el diseño gráfico Vicente Rojo se apartaba del abstraccionismo, trabajando con todo lo que tenía a su alrededor, incluyendo la geometría como tal, imágenes de personas, texturas, elementos procedentes de la cinematografía, música, etc. Por lo que toca a los recursos gráficos, incluyó paulatinamente elementos visuales que conformaron todo un vocabulario personal: una amplia gama de viñetas recortadas de publicaciones periódicas, un extenso repertorio tipográfico como flechas, asteriscos, plecass y manitas indicadoras,

102 MONSIVÁIS, Carlos, “De las maestrías de Vicente Rojo”, en ROJO, Vicente y otros, *Vicente Rojo, cuarenta años de diseño gráfico*, México, UNAM/Ediciones Era/Imprenta Madero/Trama visual, 1990.

103 CENTRO VIRTUAL CERVANTES, “Vicente Rojo. Biografía...”.

104 CENTRO VIRTUAL CERVANTES, “Vicente Rojo. Primeros diseños...”.

105 CENTRO VIRTUAL CERVANTES, “Vicente Rojo. Revistas...”.

así como marcos y orlas de una y dos líneas, serían algunos de los elementos recurrentes a partir de entonces. Todo ello se vería claramente reflejado en los diseños de algunas de sus portadas icónicas de libros, como *La Feria* (Juan José Arreola, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1963) o *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2ª edición, 1967).

En estos trabajos de diseño, Rojo empleaba, sobre todo en sus primeras etapas, bicromías de colores complementarios; incluía, también, imágenes fotográficas de alto contraste, con tramas y tratamiento del grano en distintos tamaños. Por otra parte plantearía en su trabajo un acercamiento lúdico y experimental a la obra, lo que se plasmaría, por ejemplo, en la manipulación tridimensional de las superficies, el tratamiento de papeles y cartulinas –con intervenciones en forma de cortes y dobleces– que le permitieron generar estructuras volumétricas; una forma de organización del espacio visual que se aproximaba a sus realizaciones en el ámbito del libro-objeto o libro-arte¹⁰⁶.

En relación al diseño tipográfico, Rojo creó múltiples formatos de letras, en una faceta en la que unía lo que sería el *lettering* o rotulación con propio diseño. Los primeros trabajos los llevó a cabo en cartelería: una tipografía para el cartel de la película *Torero* (Carlos Velo, 1956), *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958) y *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1967). En los carteles para eventos culturales que realizó en la *Imprenta Madero* se mostraba, por otro lado, un tratamiento casi escultórico de la tipografía, empleando los caracteres más como signos visuales que como elementos lingüísticos.

La innovación creativa en tipografía la aplicaría también al diseño de portadas y de otros soportes editoriales. Así, por ejemplo, en la cabecera de la revista *Plural*, en algunas publicaciones del *Fondo de Cultura Económica* y en portadas de la editorial *Era*. También diseñaría logotipos, especialmente en la década de 1990, para empresas privadas e instituciones culturales como el Antiguo Colegio de San Ildefonso, el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM

Un apartado importante de la exposición lo constituiría el dedicado al diseño gráfico para portadas de libros –se presentaba una selección de las más de 900 realizadas a lo largo de su carrera– principalmente para *Ediciones Era* y otras editoriales como *Fondo de Cultura Económica* (1959-1964), con colaboraciones posteriores), *Joaquín Mortiz* (1963-1974) y *Editorial Sudamericana* (Argentina, 1967); y en la década de 1980, para *El Colegio Nacional*, *Artífice de Ediciones*, *UNAM* (Nuestros clásicos), *Cátedra*, *Salvat* y otras.

Esta labor de diseño de portadas – el tratamiento de imagen y tipografía– en paralelo a la de editor de libros, constituiría toda una revolución en el panorama editorial mexicano, bajo la siguiente premisa; en palabras de Vicente Rojo:

106 GARONE, Marina, “Rojo: un camino del diseño a la edición”, en *Vicente Rojo. Escritor/Pintado...*, p. 98.

“La portada debe sugerir muy suavemente lo que es el libro, es decir, yo creo que una portada no debe intervenir para nada en el contenido real, en la historia real, pero sí dar una serie de ilusión que uno se hace cuando hace una portada, acercar un libro a un lector. O sea, yo no hago una portada para hacer una portada bonita, yo lo que quiero es que el lector lea el libro”¹⁰⁷.

Entre los centenares de libros diseñados/editados por Vicente Rojo en Ediciones Era (México D. F.) podemos señalar, además de los anteriormente citados: *Viaje a la Tarahumara* (Fernando Benítez, 1960), *Romancero de la resistencia española, 1936-1965* (Dario Puccini, 1967), los cinco tomos de *Los indios de México* (Fernando Benítez, 1968), en una lista que se hace inabarcable¹⁰⁸.

Destacaremos también los diseños de portadas de libros para otras editoriales, que ya han pasado al imaginario popular mexicano, como serían: *El rey viejo* (Fernando Benítez, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1961) *El lugar sin límites* (José Donoso, Editorial Joaquín Mortiz, México D. F., 1966), o *El llano en llamas* (Juan Rulfo, Ediciones Cátedra, Madrid, 1985).

15. “ESCENARIOS URBANOS” (GALERÍA JUAN GRIS, MADRID, 1998)

La subserie *Escenarios urbanos* era la plasmación de una visión hermética y onírica del “espacio civilizado”, a través de imágenes de arquitecturas de ciudades utópicas y enigmáticas, donde minaretes y torres se encuentran emplazados entre pirámides mesoamericanas prehispánicas y volcanes, formando laberintos, de donde emanan símbolos, soles y lunas, luz y color, que aportarían un sentido festivo a las obras. Esta exposición, con similar temática, tendría continuidad en otras realizadas en Ciudad de México –*Escenarios secretos* (Galería López Quiroga, 1999) y *Escenarios abiertos* (Galería Juan Martín, 1999) – y en Barcelona: *Escenarios junto al mar* (Sala D’Art Artur Ramon, 1999) y *Escenarios 35x35x35* (Artur Ramon Art Contemporani, 2001).

Esta serie, en la obra de Vicente Rojo, sería descrita e interpretada por el periodista y escritor español José Miguel Ullán de la siguiente manera:

“En sus escenarios recuerda Rojo lo desaparecido, y funda, sobre ello, una nueva morada, una ciudad laberíntica, abierta a todo lo imprevisto, alma en sí misma y, sin embargo, sin una sola alma que por sus calles deambule. Home-naje, mental y manual, a un vasto espacio que desea tan sólo ser recorrido a tientas con la mirada pendular del corazón. De ahí su altura de miras, a vista de pájaro, para que desde allí nos asomemos a eso que se nos fue y a eso que, pese a todo, fundamos: esquinas, hoyos, curvas, llanuras y escalones sobre el solar que ese pintor convierte en lugar oreado para la coincidencia [...] Tienen un singular punto de vista. Desde arriba, que hace de cada cuadro un descendi-

107 “Las célebres portadas de Vicente Rojo”, *Semanario ZETA* (Tijuana), 5 de marzo de 2018; disponible: <https://zetatijuana.com/2018/03/las-celebres-portadas-de-vice-rojo/>

108 GARONE, Marina, “Rojo. Un camino del diseño a la edición...”, pp. 101-105.



Fig. 20. *Escenario junto al mar 805*.
Vicente Rojo. 1999. Foto Sala D'Art
Artur Ramon (Barcelona)

miento. Y, al contemplar de frente o de cuadrado tales pinturas, caemos pronto en la cuenta que, en efecto, descendemos. Inventario abismal de lo exento: construcciones destechadas, muros oxidados, casillas, celdas, cajas apiladas, columnas, tipografías, torres, nichos, graneros, biombos, macizos, calles vacías, paneles verticales, surcos horizontales, bloques ciegos, módulos mudos, ciudadelas fantasmagóricas, colores asombrados bajo una luz sí usada, estancias lamidas por las aguas, oquedades sin fin. Acorde y desconcierto”¹⁰⁹.

Por su parte, Vicente Rojo simplemente sugería una contemplación activa por parte del espectador:

“Convoco, si es posible, a un espectador que busque dentro de sí sus emociones, el interés o inquietudes que la obra le pueda producir. Que él decida por sí mismo lo que ve en estos cuadros. Le doy laberintos en los que puede pasear, detenerse, buscando salidas o entradas. Pero siendo dueño absoluto de su propia ruta”¹¹⁰.

16. “ESCENARIOS JUNTO AL MAR” (SALA D’ART ARTUR RAMON, BARCELONA, 1999)

En esta muestra¹¹¹, Vicente Rojo presentaba tres subseries de *Escenarios*: *Paseo de San Juan*, *Escenarios urbanos* – expuesta en Madrid el año anterior– y *Escenarios junto al mar*, que daría título a la exposición.

109 MATEOS, Mónica, “Escenarios abiertos convoca a las emociones”, *La Jornada* (México D. F.), 28 de noviembre de 1999; disponible: <https://www.jornada.com.mx/1999/11/28/cul4.html>

110 MATEOS, Mónica, “Escenarios abiertos convoca a las emociones”...

111 ROJO, Vicente y otros, *Vicente Rojo. Escenarios junto al mar* (catálogo de exposición), Barcelona, Sala D’Art Artur Ramon, 1999.



Fig. 21. *Jardín secreto 4*. Vicente Rojo. 2001. Foto Artur Ramón Art Contemporani (Barcelona)

En la primera, se fundían sus recuerdos de infancia y juventud en una Barcelona ensombrecida por la guerra y el franquismo:

“Me tocó vivir una infancia y primera juventud en una Barcelona infame que yo sospechaba que no estaba en ningún mapa y cuyo último rincón, en el caso poco probable de que apareciera en alguno, sería el fantasmal y polvoriento Paseo de Sant Joan, donde yo vivía con mi familia en tiempos de silencio en los que la ciudad alcanzó las máximas cimas del delirio”¹¹².

Estos recuerdos que le habían acompañado toda la vida, surgirían y serían plasmados en el siguiente conjunto de obras: *Fiesta mayor*, *Verbena*, *Nocturno* y otras tituladas simplemente *Paseo de San Juan*.

De la subserie *Escenarios urbanos* Rojo tomaría tres obras que mostraban una visión onírica de ciudades mexicanas prehispánicas; unos espacios singulares de ciudades laberínticas y solitarias –sin vida– muchas de ellas realizadas vista de pájaro, casi cenitales, que serían metáforas visuales de lo desaparecido –ciudades en ruinas– pero abiertas a ser recorridas con la mirada y con la conciencia (Fig. 20).

A partir de ellas, surge la tercera subserie, los *Escenarios junto al mar*, en los que fusionaría ese México prehispánico con el recuerdo de una Barcelona

112 Texto de Vicente Rojo (julio de 1996). Véase, VILA-MATAS, Enrique, “El Paseo de Sant Joan en Rojo”, *Nexos. Sociedad, ciencia y literatura*, Ciudad de México, 15 de marzo de 2017, s. p; disponible: <https://cultura.nexos.com.mx/el-paseo-de-sant-joan-en-rojo/>

maltratada, que se distingue en las obras por la cuadrícula de sus calles y manzanas –o cuerdas– del *Eixample* o *Gràcia*, en una geometría enriquecida por vestigios de edificios modernistas y cruzada por diagonales –la Diagonal, el Paralelo y la Meridiana–, para dar lugar a imágenes abstractas intensamente poéticas.

Vicente Rojo ponía aquí el acento en una desolada estructura pétrea de la ciudad de Barcelona, atravesada por sus recuerdos, a la vez real e imaginaria, plasmada mediante una ensoñación plástica, cálida y matérica, con luces y sombras, orden y desorden. Una ciudad que finalmente confluye en el mar.

El catálogo de esta exposición fue prologado con un texto titulado “¿Rojo o romántico?” del escritor colombiano Gabriel García Márquez, que sería ampliamente difundido posteriormente¹¹³.

17. “ESCENARIOS 35x35x35” (ARTUR RAMON ART CONTEMPORANI, BARCELONA, 2001)

En esta nueva exposición cuyo título alude a los treinta y cinco gouaches presentados, de igual formato y tamaño –con dimensiones 35x35–, Rojo expresaba nuevamente sus recuerdos de juventud en su ciudad natal, Barcelona, en los que se unía la sordidez de la vida cotidiana y la esperanza de llegar a “un país intensamente imaginado y protector”: ese país era México, su nueva patria a partir de 1949.

Los nuevos *Escenarios*¹¹⁴, presentados en esta muestra barcelonesa, toman un carácter más íntimo. Si en los anteriores, se ofrecía una visión de extrañas ciudades laberínticas, a vista de pájaro, en estos cuadros el pintor se adentra en dichas ciudades. Las arquitecturas –pirámides, columnas y monumentos– quedan aisladas en el cuadro, se hacen accesibles y adquieren un mayor protagonismo. Ahora ya no serán ciudades sino “jardines arquitectónicos”, así los denominaría el artista; en total siete miniserias: *Jardines urbanos*, *Jardines junto al mar*, *Jardines de piedra*, *Jardines cerrados*, *Jardines interiores*, *Jardines secretos* (Fig. 21) y *Jardines abiertos*.

En estos “jardines” las formas arquitectónicas estáticas, sólidas y bien definidas, en muchos casos asociadas al número cuatro –configurando principalmente cuadrículas y formas cúbicas– contrastan con otras estructuras dominadas por líneas curvas: columnas, cilindros, conos, círculos y, sobre todo, esferas.

Vicente Rojo establece un diálogo entre todas estas formas a través de lo

113 GARCÍA MARQUEZ, Gabriel, “¿Rojo o romántico?” en *Vicente Rojo. Escenarios junto al mar...*; disponible: https://cvc.cervantes.es/artes/rojo/garcia_marquez.htm

114 ROJO, Vicente y otros, *Vicente Rojo. Escenarios 35x35x35* (catálogo de exposición), Barcelona, Artur Ramon Art Contemporani, 2001.



Fig.22. *Cráter 140*. Vicente Rojo. 2001. Foto Rafael Doníz

que denominaría “el agua” –representada como líneas onduladas paralelas, como en las miniaturas de los códices medievales– que actuaría como materia de interconexión: “el agua, el aire, las alas, son aquí el alma que circula, que rompe la fijeza de las formas estáticas, que dialoga con las formas circulares, cilíndricas y esféricas, que nos lleva de la mano por estos jardines y que desde dentro nos revela su profundo secreto”¹¹⁵.

18. “VOLCANES CONSTRUIDOS” (1) (GALERÍA JUAN GRIS, MADRID, 2002)

A partir del año 2000 Vicente Rojo había centrado su actividad pictórica en una temática muy mexicana, los volcanes, especialmente para los vecinos de Ciudad de México –los “chilangos”, como es nuestro artista–, acostumbrados a temblores de tierra, exhalaciones de cenizas y gases del Popocatepetl –“Don Goyo”–, vecino hostil y a la vez “espíritu tutelar”.

Las pinturas que exponía Vicente Rojo en Madrid, de manera subsiguiente a otra muestra de título homónimo y similares contenidos llevada a cabo en la Galería López Quiroga (México D. F., 2002), sugería la imagen de “aberturas en la tierra”, generalmente en la cúspide de una montaña configurando conos volcánicos formados con lava solidificada y cenizas arrojadas al exterior (Fig. 22); también aparecía el fenómeno de la erupción volcánica,

115 ALEGRE HEITZMANN, Alfonso, “Sueño de dos jardines”, en *Vicente Rojo. Escenarios 35x35x35...*, pp. 6-7.

con sus torbellinos de fuego, gases y materiales incandescentes. Sin embargo, tal y como titula esta subserie, *Volcanes contruidos* –perteneciente a la serie *Escenarios*–, Rojo pondría de manifiesto que no intentaba realizar ninguna representación más o menos realista o naturalista de los volcanes, sino que se trataba de una experiencia plástico-estética que toma como punto de partida la forma arquetípica de un volcán, interpretada dentro del constructivismo al modo de Mijaíl Lariónov, El Lissitzky y otros¹¹⁶.

Estas obras tendrían como antecedente trabajos de obra gráfica, como las serigrafías *Volcanes* (1994-1995) y los aguafuertes *Obediencia/El volcán* (1995) ya expuestas en Madrid (Museo Casa de la Moneda, 1996) y algunos dibujos titulados genéricamente *Volcán en Barcelona* (1988).

Con esta subserie Rojo introduciría en su repertorio, a partir de esos cráteres volcánicos –en visión central, cenital–, todo un nuevo mundo de formas, basadas en la línea curva y el círculo, en las que el espectador puede imaginar una multiplicidad de imágenes, como platos aros, discos, rodela, esferas, rodajas, bolas, lunas, planetas, átomos, auras, aureolas, y hasta pupilas, etc. Así, finalmente, los cráteres de los “volcanes contruidos” de Vicente Rojo se convertirían en pupilas, creando una obra que parece mirar al espectador en un universo de sugerencias metafísicas.

En cuanto a las obras expuestas¹¹⁷ cabe señalar los diversos géneros: pintura, escultura, obra sobre papel única y obra gráfica. Destacaremos, en la pintura, miniserias –algunas de estas obras están realizadas con cenizas del Popocatepetl– como *Volcanes contruidos*, *Volcán primitivo*, *Volcán colorido* y *Cráter*, todas ellas fechadas en 2001.

19. “VICENTE ROJO. OBRA COMPARTIDA” (RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, CSIC, MADRID, 2002-2003)

En esta exposición, celebrada en el Pabellón Transatlántico de esa sede madrileña del CSIC, se presentaba una selección de la extensa obra editorial y plástica de Vicente Rojo realizada en colaboración con doce escritores –fundamentalmente poetas– españoles y latinoamericanos de gran relevancia internacional, a lo largo de treinta y cinco años¹¹⁸.

116 BLANCO, Alberto, “Vicente Rojo y el cráter del volcán”, en *Vicente Rojo. Volcanes contruidos* (catálogo de la exposición celebrada en la Galería López Quiroga), México D. F., Litografía Turmex, 2002, p. 4.

117 Datos tomados de la exposición homónima precedente *Vicente Rojo. Volcanes contruidos* (Galería López Quiroga..., pp. 4-39).

118 Octavio Paz, José Emilio Pacheco, José-Miguel Ullán, David Huerta, Álvaro Mutis, Andrés Sánchez Robayna, Alberto Blanco, Fernando del Paso, Hugo Hiriart, Juan Villoro, Rafael-José Díaz y Alfonso Alegre Heitzmann.



Fig. 23. *Jardín de niños*. Vicente Rojo. 1978. Foto Rafael Doníz

Esta confluencia de arte plástico y escritura se conjugaría para crear libros-arte o libros de artista¹¹⁹ –Vicente Rojo los denominaría “códices”– de autoría doble e inseparable, entendidos como obras autónomas respecto de las que ahí se fusionan:

“Salvo alguna excepción, en estos códices, después de escogido el tema, en ningún caso, ni los poetas describen las imágenes ni éstas ilustran los escritos. La intención compartida fue desarrollar el contenido de manera paralela, y quizás la unión pudiera encontrarse en la música de las palabras y en el ritmo de la partitura visual, o viceversa y así dejar al lector/espectador la libertad de lanzar al vuelo estas alas de papel”¹²⁰.

119 CRESPO, Bibiana, *El Libro-Arte, concepto y proceso de una creación contemporánea* (Tesis doctoral), Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, 2000.

120 ROJO, Vicente, “Puntos suspensivos”, en MORENO VILLARREAL, Jaime y otros, *Vicente Rojo. Obra compartida* (catálogo de exposición), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes CSIC, 2002, p. 35.

La primera colaboración titulada “*Octavio Paz–Marcel Duchamp*”¹²¹ se remonta al año 1968. En este libro-arte, llevado a cabo por iniciativa de Vicente Rojo, este solo participaría como diseñador gráfico y editor. Se trataba de un ensayo de Octavio Paz sobre Marcel Duchamp incluyendo, en cuerpo aparte, una antología de los textos del artista francés –traducidos al idioma español– junto a reproducciones de algunas de sus obras –*Gran Vidrio, El desnudo bajando una escalera, El rey y la reina y La Novia*–, realizadas sobre tarjetas, que se sugieren como *ready-mades*; todo ello reunido en una caja-maleta –al modo del conocido proyecto de Duchamp¹²² y su vez esta dentro de otra caja impresa con una imagen de tablero de ajedrez¹²³.

La siguiente obra compartida de Vicente Rojo con Octavio Paz sería “*Discos visuales*” (Ediciones Era, México D. F., 1968), citada anteriormente, en la que no recurría al formato de libro de artista sino al “objeto artístico”¹²⁴.

Rojo continuaría con los libros-arte en una colaboración con José Emilio Pacheco titulada *Jardín de niños* (Ediciones Multiarte, México D. F., 1978)¹²⁵ (Fig. 23), donde el pintor y el poeta realizaban versiones encontradas de sus respectivas infancias –dispuestas a modo de cuaderno escolar y álbum de recuerdos– incidiendo en lo más personal de cada uno. Para Vicente Rojo fue el momento de expresar sus recuerdos de la Guerra civil española en Barcelona realizando al efecto una caja-maleta que contenía una serie de dibujos –una “galería personal transportable”– en tres colores –rojo, amarillo y morado–, incluyendo también tres lápices de idénticos colores –los de la bandera republicana–, junto a una serie de papelitos sueltos unidos al libro con un clip, con un resumen de la precariedad y el horror al que se hubo de enfrentar:

“Los lápices del color de la bandera republicana española, pegados a medio gastar en el interior de la portada [...] abren un espacio que es forzoso sentir como emocional, íntimo, un ejercicio personal de la memoria; la transformación de una serie de banderas tricolores españolas en otra de banderas mexicanas o la presencia de los aviones de juguete o recortables confirmarían esas impresiones”¹²⁶.

121 ROJO, Vicente (ed.), *Octavio Paz–Marcel Duchamp*, México D. F., Ediciones Era, 1968.

122 En este proyecto Marcel Duchamp reunió sus obras como en un pequeño museo portátil. Véase, DUCHAMP, Marcel, *La Boîte-en-valise* (1936-1941), París, Centre Pompidou; disponible: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/crg7xzG>

123 MORENO VILLARREAL, Jaime y otros, *Vicente Rojo. Obra compartida* (catálogo de exposición), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes CSIC, 2002, pp. 37-39.

124 MORENO VILLARREAL, Jaime y otros, *Vicente Rojo. Obra compartida...*, pp. 40-45.

125 MORENO VILLARREAL, Jaime y otros, *Vicente Rojo. Obra compartida...*, pp. 46-53.

126 CASADO, Miguel, “Elogio del junto”, en *Vicente Rojo. Obra compartida...*, p. 25.

Entre 1979 y 1982, Rojo realizaría otra obra compartida, en este caso con el poeta español José-Miguel Ullán, titulada *Acorde (RLD Editeur, París)*¹²⁷; un libro de artista donde ambos entran en un diálogo entre el poema impreso y la obra gráfica a base de papeles recortados/doblados y aguafuertes.

Posteriormente Vicente Rojo se ceñirá en sus colaboraciones a formatos más tradicionales del libro-arte, como son las carpetas de serigrafías y los libros con grabados sueltos. Sería el caso de *Lluvias de noviembre* (Ediciones Multiarte, México D. F., 1984), realizada en colaboración con el poeta David Huerta, con serigrafías sobre papel amate; *Lluvias de papel* (Ediciones Multiarte, México D. F., 1989) con Álvaro Mutis; *El resplandor* (Editorial Antojos, Cuenca, 1990), con Andrés Sánchez Robayna; nuevamente con José-Miguel Ullán en *Tardes de lluvia* (Ed. Intaglio/Multiarte, México D. F., 1991); con Alberto Blanco en *Ocho volcanes* (Cocina Editores, México, D. F., 1992) donde incluiría fotograbados de la subserie *Volcán en Barcelona 1-4* (serie *Escenarios*, ya citada); *Paleta de diez colores* (Ed. CIDCLI/CNCA, México D. F., 1992) con Fernando del Paso; seguirían otras colaboraciones¹²⁸, finalizando, el año 2001, con *Casa entre las nubes* (Centro de Producción Gráfica, México D. F.) junto al poeta mexicano Alberto Blanco.

Esta colaboración entre artistas produciría obras –nuevas integridades artísticas– que generaron una especie de “fluido elástico que va del tacto a la visión, de la palabra a la contemplación, es la música de la creación de un orden, la música luminosa de la conjunción”¹²⁹.

20. “VICENTE ROJO. VOLCANES CONSTRUIDOS” (2) (INSTITUTO CERVANTES, ALCALÁ DE HENARES, MADRID, 2006)

Esta muestra presentaría las pinturas, esculturas y grabados de Vicente Rojo –serie *Escenarios*– realizadas entre los años 2000 y 2005. Dichas obras, estructuradas formalmente en espacios reticulares, evocarían lugares sagrados y zonas rituales prehispánicas mayas y aztecas. Un mundo de pirámides y volcanes espectrales que el artista desarrolla plásticamente mediante su particular método: una construcción figurativa inicial que es abatida y posteriormente levantada. Para ello establece una tensión entre formas simétricas y asimétricas, fundiendo lo onírico y lo real, con una resultante que se mantiene en el ámbito de la abstracción –desestabiliza las formas, las confunde

127 MORENO VILLARREAL, Jaime y otros, *Vicente Rojo. Obra compartida...*, pp. 54-59.

128 *Escenarios* (José Emilio Pacheco, 1996), *Escenario múltiple* (Hugo Hiriart, 1996), *Tiempo líquido* (Juan Villoro, 2000), *La azotea-Réquiem* (Rafael-José Díaz, 2001), *La luz en la ventana* (Alfonso Alegre Heitzmann, 2001).

129 MORENO VILLARREAL, Jaime, “Vicente Rojo. La música luminosa”, en *Vicente Rojo. Obra compartida...*, p. 17.

y las hace penetrarse unas en otras– como hiciera Giorgio Morandi –uno de sus referentes artísticos– cuando tras sus composiciones figurativas perfectas comenzó a no diferenciar sus imágenes, transformándolas en manchas apenas definibles. Con este método, Rojo lograría plasmar unas formas espectrales que evocaban el mundo primigenio de los pueblos originarios, en el que contrastaba la estructura rígida de los perfiles piramidales y la fluidez de los volcanes en erupción.

Las obras más representativas de esta exposición serían dos grandes dípticos, que Rojo denominaba *Códices*, y la maqueta de la escultura monumental *Volcán encendido 920*, instalada en el “Paseo escultórico de Coyoacán” (calle Melchor Ocampo, Ciudad de México). Además, cabe destacar las serigrafías tituladas *Casa entre las nubes* (2001); las series de aguatinas, *Ceniza plata* (2003); las pinturas a la cera y aguatina, *Prosa del Popocatepetl* (2003) y las litografías, *Volcán en Zacatecas* (2003). Todas estas obras se recogerían fotográficamente en el correspondiente catálogo de la exposición¹³⁰.

21. “VICENTE ROJO. SERIES” (FUNDACIÓN CASA DE MÉXICO EN ESPAÑA, MADRID, 2019)

La Fundación Casa de México en España organizaría esta exposición retrospectiva de la obra de Vicente Rojo¹³¹ realizada a lo largo de cinco décadas de experimentación artística, para poner de manifiesto los lazos culturales que unen a los dos países y la influencia que esta biculturalidad sigue ejerciendo en el arte en ambos lados del Atlántico. Dicha muestra seguiría a otra realizada con anterioridad, en Ciudad de México, organizada por El Colegio Nacional y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con el título: *Vicente Rojo. Escrito/Pintado* (2015)¹³².

Se mostraban de manera cronológica todas las series pictóricas del artista –*Señales, Negaciones, Recuerdos, México bajo la lluvia* y *Escenarios* (1966-2007) – incorporando además obra inédita en España como la serie titulada *Escrituras*, iniciada en 2006 y las subseries *Correspondencias* (2008-2009) y *Casa de letras* (2013-2015).

Esta nueva serie nacería de la inquietud del artista por la escritura como un hecho artístico en sí, que partiría de su trabajo en el campo del diseño

130 ULLÁN, José Miguel y otros, *Vicente Rojo. Volcanes construidos. Pintura, Escultura y Grabado (2000-20005)* (catálogo de exposición), Alcalá de Henares (Madrid), Instituto Cervantes, 2006, pp. 38-129.

131 MEDINA, Cuauhtémoc y otros, *Vicente Rojo. Series* (catálogo de exposición), Madrid, Fundación Casa de México en España, 2019.

132 MEDINA, Cuauhtémoc, *Vicente Rojo. Escrito/Pintado...*

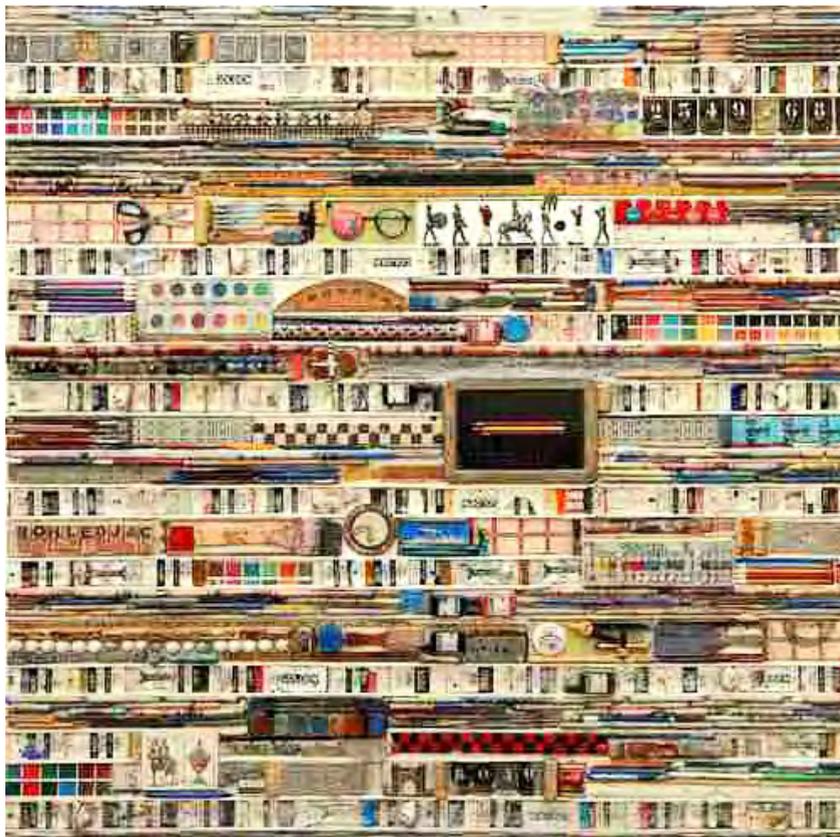


Fig. 24. *Autorretrato*. Vicente Rojo. 2016. Foto La Casa de México en España (Madrid)

gráfico en constante contacto con narradores y poetas. Para ello Vicente Rojo desarrollaría una obra plástica sobre soportes de pizarra, plata, madera laqueada y tela, que plasmaba una “escritura propia”, una especie de alfabeto secreto con el que formaba palabras y frases en una grafía irreal en cuanto a lectura textual pero que, por el contrario, permitía una lectura visual que era ofrecida al espectador como un desafío: un mundo secreto y oculto para ser descifrado.

Correspondencias, estaba integrada por obras, al modo de “cartas y mensajes visuales”, dedicadas a personajes significativos en el desarrollo artístico de Vicente Rojo, como eran los escritores Malcom Lowry, Robert Walser, Joseph Conrad o el poeta López Velarde; el músico Silvestre Revueltas, el cineasta Fritz Lang y artistas plásticos como Paul Klee, Mark Rothko y Agnes Martin, así como con el crítico de arte Paul Westheim¹³³.

133 MEDINA, Cuauhtémoc y otros, *Vicente Rojo. Escrito/Pintado...*, pp. 42, 43, 206, 207. Véase

En la primera década del 2000 Vicente Rojo había abandonado el diseño gráfico como tal, para centrarse en una práctica artística de síntesis entre la pintura y la gráfica, que se basaría en sus investigaciones sobre la “geometría de la letra”. La letra aparece entonces –subserie *Casa de letras*¹³⁴– como un objeto artístico con múltiples posibilidades a la hora de transmitir ideas y sensaciones.

Junto a todas estas obras la muestra presentaba también otra nueva serie, inédita en España, titulada *Autorretrato*. Esta serie, iniciada en 2016, sería un homenaje a sus herramientas de trabajo y objetos que le habían acompañado a lo largo de su vida, denotando en ella su interés por la plasticidad de escritura. La pieza fundamental de la serie titulada de manera homónima, *Autorretrato*¹³⁵ (2016) (Fig. 24), era una obra de gran formato (1,40 x 1,40m) que plasmaba una selección de objetos que el artista había atesorado a lo largo de más de cincuenta años, con los que tenía un especial apego afectivo. Este cuadro, a modo de testimonio vital, se articulaba sobre un soporte de madera estructurado mediante filas o renglones, al modo de los antiguos cajones tipográficos, donde se situaban imágenes y artefactos –como lápices de colores, ceras, tubos de óleo gastados, tijeras, brochas, pinceles, lomos de cuadernos, portadas de libros, recortes de publicaciones y fotografías, y útiles personales como sus gafas, juguetes de la infancia, etc.– que rememoraban su biografía en relación con su vocación artística y su trabajo como diseñador y editor. Es muy significativo en esta obra, que sintetizaría toda su trayectoria, el elemento central, tanto por su tamaño o visibilidad: una pizarra escolar, que evoca sus años de colegial en Barcelona, sobre la que coloca tres lápices de colores –rojo, amarillo y morado– en alusión a la bandera de la República española, y debajo, la imagen de un barco de vapor que sugiere el exilio a México de multitud de intelectuales y artistas españoles tras la llegada del franquismo¹³⁶. Esta obra, incluida en el catálogo de la presente exposición, se uniría a un texto del propio artista –“un artista mexicano por formación y por voluntad”¹³⁷– a modo de manifiesto intelectual:

“Trabajar por la cultura es trabajar por la vida. Pero siempre y cuando la cultura no sea la visión superficial de quienes se creen poseedores de la verdad y hacen de ello un privilegio, sino que signifique la práctica permanente de la civilidad, donde lo personal y lo colectivo encuentren su equilibrio, donde la convivencia

también, ROJO, Vicente, *Diario abierto...*, pp. 55-56.

134 MEDINA, Cuauhtémoc y otros, *Vicente Rojo. Escrito/Pintado...*, pp. 58-60.

135 MEDINA, Cuauhtémoc y otros, *Vicente Rojo. Series...*, p. 57.

136 DIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN CULTURAL Y ACERVO PATRIMONIAL. GOBIERNO DE MÉXICO, “La entrevista a Vicente Rojo”, Ciudad de México, 2021; disponible: <https://www.gob.mx/palacionacional/articulos/la-entrevista-a-vicente-rojo-280439?idiom=es>

137 ROJO, Vicente, *Diario abierto...*, p. 14.

de las ideas permita que las más extrañas e insólitas de las individualidades no sólo sean respetadas sino alentadas, una práctica cultural que haga posible que nazcan utopías y se desarrollen los sueños propios y compartidos [...] Yo me hago la ilusión de haber contribuido como pintor, escultor y diseñador gráfico a la difusión de esa cultura, donde lo esencial le gane terreno a la banalidad que por medio de la comercialización impone lo secundario, lo irrelevante, el éxito fácil y rápido; una vida cultural en la que incluso el espectáculo y la necesaria diversión puedan, al mismo tiempo, emocionar y perturbar. Me sentiría feliz si hubiera aportado a este proyecto un grano de arena, o quizás algo mejor, una piedrita en algún zapato"¹³⁸.

*En memoria de Vicente Rojo Almazán,
fallecido en Ciudad de México el 17 de marzo de 2021*¹³⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMSON, Glenn, "Pattern, Pattern, Pattern... Recognition", *Arts in America*, septiembre (2019), pp. 40-46; disponible: <https://www.dcmooregallery.com/attachment/en/56cb334384184e52558b4568/News/5d791c5df7c038443ff105cb>
- ATENEO ESPAÑOL DE MÉXICO A. C., "Lamentamos el fallecimiento de Vicente Rojo Almazán", 2021; disponible: <https://www.ateneoesmex.com/inicio/lamentamos-el-fallecimiento-de-vicente-rojo-almazan/>
- AUB, Max, "Vincent. Le Rouge", *Revista de la Universidad de México*, 3 (1962), p.24.
- BENÍTEZ, Fernando, *El cuaderno escolar de Vicente Rojo* (catálogo exposición), México D. F., Museo Universitario de Ciencias y Artes UNAM, 1973, s. p.
- BENÍTEZ, Fernando, "Vicente Rojo. 'México bajo la lluvia'", en ULLÁN, José Miguel y otros, *Vicente Rojo. Obra 1964-1985...*, p. 117-118.
- BENÍTEZ, Fernando, *Vicente Rojo. Quince pinturas* (catálogo de exposición), México D. F. Galería Proteo, 1958.
- BLANCO, Alberto, "Vicente Rojo y el cráter del volcán", en ULLÁN, José Miguel y otros, *Vicente Rojo. Volcanes contruidos* (catálogo de la exposición celebrada en la Galería López Quiroga), México D. F., Litográfica Turmex, 2002.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Las aguas compuestas", en *México bajo la lluvia* (catálogo de exposición), Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1987, s. p.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Pintura contemporánea de México*, México D. F., Ediciones Era, 1974.
- CASADO, Miguel, "Elogio del junto", en *Vicente Rojo. Obra compartida* (catálogo de exposición), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes CSIC, 2002, pp. 19-31.

138 ROJO, Vicente, *Los sueños compartidos*, México D. F., El Colegio Nacional, 16 de noviembre de 1994; disponible: <https://colnal.mx/wp-content/uploads/2019/11/Discurso-Vicente-Rojo.pdf>

139 ATENEO ESPAÑOL DE MÉXICO A. C., "Lamentamos el fallecimiento de Vicente Rojo Almazán", 2021; disponible: <https://www.ateneoesmex.com/inicio/lamentamos-el-fallecimiento-de-vicente-rojo-almazan/>. EL COLEGIO NACIONAL, "Vicente Rojo *In memoriam* (1932-2021)"; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=861MO9Q8n3I>

- CHEREM, Silvia, *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos: Gilberto Aceves Navarro, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Roger von Gunten, Joy Laville, Vicente Rojo, Juan Soriano, Francisco Tol*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2004.
- CHEREM, Silvia, "Vicente Rojo: medio siglo de Recuerdos y Escenarios" (Entrevista en el periódico *Reforma* el 14 de noviembre de 1999)", *Critic@rte Revista de Crítica de Arte en internet*, (15 de agosto de 2023); disponible: http://www.criticarte.com/Page/enlaces/enlaces_de_actualidad/Vicente_Rojo_entrevista.html
- CLAUDÍN, Fernando (bajo el pseudónimo ARRIETA, Máximo), "Destrucción de un orden", *Cuadernos de Ruedo ibérico*, 3 (1965), pp. 113-114.
- COMBALÍA, Victoria, "El sentido del orden", en ESTEBAN, Paloma y otros, *Obra sobre papel y Gran Escenario Primitivo* (exposición celebrada en el MNCARS), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura. 1997, pp. 43-44.
- COMBALÍA, Victoria, "Vicente Rojo. México bajo la lluvia", en *Vicente Rojo. México bajo la lluvia* (catálogo de exposición), Barcelona, Galería Joan Prats, 1987, s/p.
- CONDE, Teresa del, "La aparición de la Ruptura", en *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, México, INBA y Landucci Editores, 1999, pp. 1-20; disponible: <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-10-la-aparicion3b3n-de-la-ruptura.pdf>
- COPÓN, Miguel y otros, *Vicente Rojo. Obra gráfica* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo Casa de la Moneda), Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, 1996.
- CRESPO, Ángel, "La pintura de Vicente Rojo, un nuevo aspecto del realismo", *Artes. Exposiciones. Estudios. Crítica*, 63-64 (1964), p. 26.
- CRESPO, Bibiana, *El Libro-Arte, concepto y proceso de una creación contemporánea* (Tesis doctoral), Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, 2000; disponible: <https://www.tdx.cat/handle/10803/2563;jsessionid=D20C0DF478CDA492B-25BE814A3E0DC88#page=1>
- CRESPO DE LA SERNA, Jorge, "El pintor español Arturo Souto y lo vernáculo", *Revista de la Universidad de México*, diciembre (1953), pp. 13-15.
- DUNSMOOR, Helena A., "Las búsquedas paralelas. Una entrevista con Vicente Rojo", *Revista de la Universidad de México*, 124 (2014), pp. 52-56; disponible: https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/124/las-busquedas-paralelas-una-entrevista-con-vicente-rojo/
- ESTEBAN, Paloma, "Desde La Alhambra al Templo Mayor", en "Vicente Rojo. Obra sobre papel y Gran Escenario Primitivo" (catálogo de exposición celebrada en el MNCARS), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, pp. 13-21.
- ESTEBAN, Paloma y otros, *Vicente Rojo. Obra sobre papel y Gran escenario primitivo* (catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997
- FELGUÉREZ, Manuel, "La Ruptura 1935-1955", en CUEVAS, José Luis y otros, *Ruptura*, Ciudad de México, Museo Carrillo Gil, 1988, pp. 93-102.
- FERNÁNDEZ-CID, Miguel, "Un pintar detenido e interior", en *Códice abierto*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1992, pp 23-33.
- GARCÍA ABREU, Alejandro, "Vicente Rojo. Uso la geometría como un lenguaje: el que está en los orígenes", *Turia: Revista cultural*, 137-138 (2021), pp. 267-281.

- GARCÍA FLORES, Margarita, "Vicente Rojo. El orden como vocación (1969)", en GARCÍA FLORES, Margarita (ed.), *Cartas Marcadas*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, pp. 257-258.
- GARCÍA MARQUEZ, Gabriel, "¿Rojo o romántico?" en ROJO, Vicente y otros, *Vicente Rojo. Escenarios junto al mar* (catálogo de exposición), Barcelona, Sala D'Art Artur Ramon, 1999, hoja suelta; disponible: https://cvc.cervantes.es/artes/rojo/garcia_marquez.htm
- GARCÍA PONCE, Juan, *Vicente Rojo*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.
- GARCIADIEGO, Javier, "Francisco Rojo Lluch, exiliado en México", *La Crónica de Hoy*, Ciudad de México, XXIV/8886 (29 de marzo de 2021), p. 16; disponible: https://www.cronica.com.mx/notas-francisco_rojo_lluch_exiliado_en_mexico-1181686-2021.html
- GARONE, Marina, "Rojo: un camino del diseño a la edición", en MEDINA, Cuauhtémoc y otros, *Vicente Rojo. Escrito/Pintado*, México D. F., Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM, 2015, pp. 94-98; disponible: https://muac.unam.mx/assets/docs/p-071-f_muac-033-rojo-int-dobles-100dpi.pdf
- GARZA, Daniel, "Negaciones: pintura, diseño gráfico y la cultura visual corporativa de la posguerra", en MEDINA, Cuauhtémoc y otros, *Vicente Rojo. Escrito/Pintado*, México D. F., Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM, 2015, pp. 156-180; disponible: https://muac.unam.mx/assets/docs/p-071-f_muac-033-rojo-int-dobles-100dpi.pdf
- HARO, Noemi de, "El nacimiento de un frente estético contra el franquismo: entre la abstracción y la figuración", *Arte, Individuo y Sociedad*, 23/2 (2011), pp. 85-96.
- HUICI, Fernando, "Vicente Rojo pinta México bajo la lluvia", *El País*, Madrid, XII/3711 (7 de junio de 1987), p. 38.
- JAIMES, Héctor, *Filosofía del muralismo mexicano. Orozco, Rivera y Siqueiros*, México D. F., Plaza y Valdés Editores, 2012.
- KRAUS, Arnoldo y ROJO, Vicente, *Apología del papel*, Ciudad de México, Sexto Piso Editorial, 2019.
- "Las célebres portadas de Vicente Rojo", *Semanario ZETA* (Tijuana), 5 de marzo de 2018; disponible: <https://zetatijuana.com/2018/03/las-celebres-portadas-de-vicente-rojo/>
- LEÓN GONZÁLEZ, Francisco, "Escenarios de Vicente Rojo", *Artes en el tiempo* (suplemento de *Artes de México*), 14 (1991), s. p; disponible: <https://artesdaemexico.com/escenarios-de-vicente-rojo/>
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, "Rojo: Aceptación de lo transitorio", *Revista de la Universidad de México*, 10 (1973), p. 32.
- MARTÍNEZ GUERRICABEITIA, José y SEMPRÚN, Jorge, "Presentación", *Cuadernos de Ruedo ibérico*, 1 (1965), pp. 3-4.
- MATEOS, Mónica, "Escenarios abiertos convoca a las emociones", *La Jornada*, Ciudad de México, XXXIV/12177 (22 de junio de 2018), p. 8; disponible: <https://www.jornada.com.mx/1999/11/28/cul4.html>

- McMASTERS, Merry, "Vicente Rojo mostrará su serie *Negaciones* en la Galería Juan Martín", *La Jornada* (Ciudad de México), 22 de junio de 2018.
- MEDINA, Cuauhtémoc y otros, *Vicente Rojo. Escrito/Pintado* (catálogo de exposición), Ciudad de México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM, 2015.
- MEDINA, Cuauhtémoc y otros, *Vicente Rojo. Series* (catálogo de exposición), Madrid, Fundación Casa de México en España, 2019; disponible: <https://www.casademexico.es/catalogos/#vicente-rojo1>
- MIERA, Felipe, "La política exterior franquista y sus relaciones con los Estados Unidos de América", en PINILLA, Esteban y otros, *Horizonte Español 1966*, París, Éditions Ruedo ibérico, 1966, vol. 1, pp. 177-207.
- MOLLEDA, Mercedes, "Vicente Rojo", *Artes. Exposiciones. Estudios. Crítica*, 63-64 (1964), pp. 24-25.
- MONSIVAÍS, Carlos, "De las maestrías de Vicente Rojo", en ROJO, Vicente y otros, *Vicente Rojo, cuarenta años de diseño gráfico*, México, UNAM/Ediciones Era/Imprenta Madero/Trama visual, 1990.
- MORENO GALVÁN, José María, "Vicente Rojo: Negaciones", *Triunfo*, Madrid, XXIX/632 (9 de noviembre de 1974), pp. 79-80.
- MORENO VILLARREAL, Jaime, "Prólogo", en ROJO, Vicente, *Alas de papel*, México D. F., Ediciones Era/El Colegio Nacional, 2005; disponible: <https://www.jornada.com.mx/2021/03/19/correo/002a2cor>
- MORENO VILLARREAL, Jaime, "Vicente Rojo. La música luminosa", en MORENO VILLARREAL, Jaime y otros, *Vicente Rojo. Obra compartida* (catálogo de exposición), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes CSIC, 2002, pp. 11-18.
- MORENO VILLARREAL, Jaime y otros, *Vicente Rojo. Obra compartida* (catálogo de exposición), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes CSIC, 2002.
- NELKEN, Margarita, "Exposiciones. La de Vicente Rojo", *Excelsior*, México D. F., XLIII/15629 (29 de octubre de 1959), pp. 2-3; disponible en: https://icaa.mfah.org/s/es/item?fulltext_search=galeria+proteo+vicente+rojo
- P. B., "Significación religiosa, económica y política del Opus Dei", en PINILLA, Esteban y otros, *Horizonte Español 1966*, París, Éditions Ruedo ibérico, 1966, vol. 1, pp. 225-253.
- PACHECO, Cristina, "Entrevista con Vicente Rojo: Ejercicios para la mano izquierda", *Sábado Unomásuno*, México, 26 de julio de 1981.
- PALENZUELA, Nilo, "Invenciones para Vicente Rojo", *La Jornada Semanal*, México D. F., IV/176 (19 de julio de 1998), s. p; disponible: <https://www.jornada.com.mx/1998/07/19/sem-rojo.html>
- PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, México D. F., Ediciones Era, 1973.
- PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp o El castillo de la pureza*, México D. F., Ediciones Era, 1968.
- PEÑALVER, Víctor, "El exilio español a México y el terror franquista. Una síntesis del inicio del pasado traumático español", *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, Michoacán (México), 66 (2017), pp. 233-265.
- PÉREZ, Carlos, "La estética gráfica de Cuadernos de Ruedo ibérico en el contexto

- del arte español de los años sesenta", en MARTÍNEZ GUERRICABEITIA, José y otros, *Cuadernos de Ruedo ibérico 1965-1979* (Ed. facsímil digital, doble CD), Valencia, Faxímil Edicions Digitals, 2001, Disco 1; disponible en: <http://www.ruedoiberico.org/articulos/print.php?id=31>
- PINILLA, Esteban y otros, *Horizonte español 1966*, París, Éditions Ruedo ibérico, 1966, 2 vols.
- RODRÍGUEZ, Azucena, "Ipanema. Reseña del viaje", en *Ateneo Español de México*, A. C., 7 de julio de 2019; disponible: <https://www.ateneoesmex.com/inicio/ipanema-resena-del-viaje-por-azucena-rodriguez/>
- RODRÍGUEZ, Ida, "Complejidad en la obra de Vicente Rojo", *México en la Cultura (semanario Novedades)*, México D. F., XIII/648 (14 de agosto de 1961), p. 12.
- ROJO, Vicente, "Carta a Donald B. Goodall", con fecha 7 de junio de 1978, en ROJO, Vicente, *Diario abierto...*, p. 28.
- ROJO, Vicente, *Cuarenta años de diseño gráfico*, México D. F., Ediciones Era, 1990.
- ROJO, Vicente, *Diario abierto*, México D. F., Ediciones Era, 2013.
- ROJO, Vicente, *Diseño gráfico*, México D. F., Ediciones Era, 1996.
- ROJO, Vicente (ed.), *Octavio Paz-Marcel Duchamp*, México D. F., Ediciones Era, 1968
- ROJO, Vicente, *Los sueños compartidos*, México D. F., El Colegio Nacional, 16 de noviembre de 1994; disponible: <https://colnal.mx/wp-content/uploads/2019/11/Discurso-Vicente-Rojo.pdf>
- ROJO, Vicente, "Puntos suspensivos", en *Vicente Rojo. Obra compartida* (catálogo de exposición) Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes CSIC, 2002, pp. 35-36.
- ROJO, Vicente y otros, *Vicente Rojo. Escenarios junto al mar* (catálogo de exposición), Barcelona, Sala D'Art Artur Ramon, 1999.
- ROJO, Vicente y otros, *Vicente Rojo. Escenarios 35x35x35* (catálogo de exposición), Barcelona, Artur Ramon Art Contemporani, 2001.
- SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- SAURA, Antonio, "El Laberinto Rojo", en ULLÁN, José Miguel y otros, *Vicente Rojo 1964-1985*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 13-26.
- SEMPRÚN, Jorge, "Presentación", en PINILLA, Esteban y otros, *Horizonte español 1966*, París, Éditions Ruedo ibérico, 1966, vol. 1, s. p; disponible: http://www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/4/227072/hem_horizonteespanol_1966-i.pdf
- SOLANA, Javier, "Presentación", en ULLÁN, José Miguel y otros, *Vicente Rojo. Obra 1964-1985* (catálogo de exposición), Dirección General de Bellas Artes y Archivos (Ministerio de Cultura), Madrid, 1985, p. 7.
- TIBOL, Raquel, "15 Señales y 14 respuestas", en ULLÁN, José Miguel y otros, *Vicente Rojo. Obra 1964-1985...*, p. 77.
- TIBOL, Raquel, "Herméticos recuerdos de Vicente Rojo", en ULLÁN, José Miguel y otros, *Vicente Rojo. Obra 1964-1985...*, pp. 110-111.
- ULLÁN, José Miguel y ROJO, Vicente, *Acorde*, París, Éditions R. L. D. (Robert and Lydia Dutrou), 1979.
- ULLÁN, José Miguel y otros, *Vicente Rojo. Volcanes construidos. Pintura, Escultura y*

Grabado (2000-20005) (catálogo de exposición), Alcalá de Henares (Madrid), Instituto Cervantes, 2006.

VILA-MATAS, Enrique, "El Paseo de Sant Joan en Rojo", *Nexos. Sociedad, ciencia y literatura*, Ciudad de México, 15 de marzo de 2017, s. p; disponible: <https://cultura.nexos.com.mx/el-paseo-de-sant-joan-en-rojo/>

WESTHEIM, Paul, "La joven pintura mexicana: Vicente Rojo", *México en la Cultura (semanario Novedades)*, México D.F., XII/596 (14 de agosto de 1960), p. 3.

ZOLOV, Eric, "Expandiendo nuestros horizontes conceptuales: el pasaje de una 'vieja' a una 'nueva izquierda' en América Latina en los años sesenta", *Aletheia*, 2/4 (2012), pp. 1-24; disponible: https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5301/pr.5301.pdf

Las villas de Cartagena y su caracterización cultural. Una visión de conjunto

The villas of Cartagena and their cultural characterisation. An overview

David NAVARRO MORENO

Universidad Politécnica de Cartagena
ETS de Arquitectura y Edificación. Edificio CIM
Calle Real, 3. 30201 - Cartagena (Murcia)

david.navarro@upct.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9132-4710>

Fecha de envío: 7/9/2023. Aceptado: 18/10/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 325-360.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.09>

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



Resumen: Cartagena conserva un interesante grupo de villas burguesas construidas a finales del s.XIX con una sofisticada arquitectura y jardinería. Desafortunadamente constituye un patrimonio cultural poco estudiado y en riesgo de desaparición. El objetivo de esta investigación es identificar, describir y analizar dichas villas para ofrecer una visión panorámica. La metodología ha consistido en el acercamiento a las mismas mediante su inventario y catalogación, seguido del análisis comparativo entre ejemplares. Los resultados constatan el valor cultural del conjunto de villas por la multiplicidad de valores que agrupan, relacionados tanto con la arquitectura, jardinería y paisajismo, como con la antropología y etnografía.

Palabras clave: Siglo XIX; patrimonio arquitectónico; jardín histórico; configuración arquitectónica; modernismo; sistemas constructivos.

Abstract: Cartagena preserves an interesting group of bourgeois villas built at the end of the 19th century with sophisticated architecture and gardening. Unfortunately, this cultural heritage is scarcely studied and at risk of disappearing. The aim of this research is to identify, describe and analyse these villas to offer an overview. Our methodology has consisted in an approach to the villas through their inventory and their cataloguing, followed by a comparative analysis. The results confirm the cultural value of this group of villas due to the multiplicity of values that they comprise, which are related to architecture, gardening and landscaping, as well as to anthropology and ethnography.

Keywords: Nineteenth century; architectural heritage; historical garden; architectural configuration; modernism; construction systems.

1. INTRODUCCIÓN

Cartagena tiene un vasto patrimonio arquitectónico en el que destacan especialmente los yacimientos arqueológicos de época romana y los edificios de estilo modernista que adornan las principales calles de su centro histórico. Asimismo, fuera del núcleo urbano cuenta con un importante repertorio de villas que fueron construidas durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX que, dada su cuidada arquitectura, con cierto empaque significativo y representatividad formal, además de su roturado entorno natural, constituyen un conjunto patrimonial de indudable valor arquitectónico, constructivo y paisajístico.

Lamentablemente, se trata de un fenómeno cultural poco estudiado y documentado. Publicaciones sobre la arquitectura de Cartagena entre el siglo XIX y el siglo XX, como *Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura*¹, *Guía del patrimonio arquitectónico de Cartagena*², e *Historia contemporánea de Cartagena*³, abordan la arquitectura pública y privada en el ámbito urbano, pero no contemplan, en general, las villas. No obstante, la citada obra de Pérez Rojas es pionera en señalar la relevancia cultural de las villas existentes en el campo, a las que se dedica un breve fragmento, apuntándose la pertinencia de abordar una investigación más profunda. En este sentido, debe mencionarse la tesis doctoral *Protección, documentación y valorización: principios para la salvaguarda del patrimonio arquitectónico. El caso de estudio de las villas del Campo de Cartagena*⁴, que puede ser considerado el primer estudio sistemático y ordenado del mencionado conjunto de villas.

De igual modo, existen algunas referencias aisladas en libros, como por ejemplo: *Adelante siempre. Arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta*⁵, monografía que recoge la obra de dicho arquitecto, autor de muchos de los edificios modernistas de Cartagena y de algunas de sus villas; y *Celestino Martínez y el Gran*

1 PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, *Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1986, p. 257.

2 LABORDA YNEVA, José, *Guía del patrimonio arquitectónico de Cartagena*, Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena y Fundación CajaMurcia, 2016.

3 EGEA BRUNO, Pedro María, *Historia contemporánea de Cartagena*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2022, p. 341.

4 NAVARRO MORENO, David, *Protección, documentación y valorización: principios para la salvaguarda del patrimonio arquitectónico. El caso de estudio de las villas del Campo de Cartagena (Tesis doctoral)*, Universidad Politécnica de Cartagena, España, 2017.

5 CEGARRA BELTRÍ, Guillermo, *Adelante siempre. Arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862-Cartagena 1935)*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores, Arquitectos Técnicos e Ingenieros de Edificación de la Región de Murcia, 2005, p. 115.

*Hotel*⁶, obra en la cual se hace mención a las propiedades inmobiliarias de la familia Martínez, incluidas sus villas. Igualmente, en algunos artículos de revistas científicas, como el texto “Modernismo en el Campo de Cartagena”⁷, en el que se incluye una selección de villas de las que se estudian sus principales rasgos modernistas.

Asimismo, diferentes investigaciones desarrolladas desde otras disciplinas se han acercado tangencialmente a las villas de Cartagena. En el ámbito de la jardinería destaca el proyecto *Consolidación y restauración de espacios verdes antiguos e históricos*⁸, sobre los jardines históricos de Murcia, varios de los cuales están asociados a villas de Cartagena. También en el ámbito del turismo pueden citarse publicaciones como “Las villas y casas de campo de Cartagena como atractivo turístico”⁹, “Multi-criteria application in project for putting in value of traditional villas of Cartagena”¹⁰ y “La gestión turística de las Villas Vénetas. Un modelo de referencia para la promoción de las villas de Cartagena como producto turístico”¹¹, todas ellas enfocadas a la formulación de propuestas para su puesta en valor.

Sin embargo, aunque existe algo de bibliografía sobre el tema, ninguna publicación ha abarcado hasta el momento de forma conjunta y monográfica la definición de sus principales características arquitectónicas, constructivas y paisajísticas. Esta carencia de estudios completos afecta a su adecuada salvaguarda, al ignorarse en gran medida la verdadera entidad de estos bienes culturales.

Se aborda por tanto en este artículo con el objetivo de identificar, describir y analizar las villas de Cartagena para descubrirlas, documentarlas y conocerlas, desde una doble perspectiva: intrínseca, atendiendo a las parti-

6 CHACÓN BULNES, José Manuel, *Celestino Martínez y el Gran Hotel. Un valioso e inédito legado de Miguel Martínez*, Murcia, Ayuntamiento de Cartagena, 2016, p. 222.

7 RODRÍGUEZ MARTÍN, José Antonio, “Modernismo en el Campo de Cartagena”, *Nayades*, 6 (2020), pp. 3-14.

8 OCHOA REGO, Jesús y MEDINA MARTÍNEZ, Francisco de Asís, *Guía técnica de conservación y restauración de jardines antiguos e históricos de la Región de Murcia*, Murcia, Universidad Politécnica de Cartagena-Fundación Biodiversidad, 2010, p. 19.

9 ESCARBAJAL PAREDES, Ramona y NAVARRO AVILÉS, Juan José, “Las villas y casas de campo de Cartagena como atractivo turístico”, en *Actas IV Congreso Nacional de Etnografía del Campo de Cartagena*, Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2015, pp. 382-393.

10 VÁZQUEZ ARENAS, Gemma, GARCÍA LEÓN, Josefina y ROS TORRES, Josefa, “Multi-criteria application in project for putting in value of traditional villas of Cartagena”, en *Actas 20th International Congress on Project Management and Engineering*, Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2016, pp. 495-507.

11 NAVARRO MORENO, David y PEÑALVER MARTÍNEZ, María Jesús, “La gestión turística de las villas vénetas. Un modelo de referencia para la promoción de las villas de Cartagena como producto turístico”, *Cuadernos de Turismo*, 41 (2018), pp. 465-490.

cularidades de cada ejemplar; y extrínseca, indagando en la existencia de características comunes con otras villas de la comarca. El inventario, la catalogación y el análisis comparado entre los distintos casos ha permitido conocer el valor cultural del conjunto de villas.

2. ANTECEDENTES

La villa es una tipología que ha legado importantes referentes arquitectónicos a lo largo de la historia, experimentando una constante y paulatina evolución para adaptarse tanto a las necesidades como a los nuevos gustos demandados por la sociedad de cada época. Los orígenes de esta tipología residencial son remotos, dándose diversos ejemplos durante el periodo tardío de Egipto, si bien, no fue hasta la época del Imperio Romano cuando acabó por consolidarse. Durante la Edad Media cayó prácticamente en abandono debido a la inseguridad ciudadana del mundo rural, resurgiendo con fuerza en Italia a comienzos de la Edad Moderna¹². Principalmente en la Toscana, donde destaca el conjunto de villas mediceas, y sobre todo en el Véneto, donde es especialmente relevante la figura de Andrea Palladio¹³.

Un nuevo impulso de esta categoría edilicia tiene lugar durante la Época Contemporánea, hacia 1950, cuando el pujante desarrollo económico, social y urbano favoreció que la villa, asociada eminentemente en su origen a la explotación agrícola, se enfocase en especial a cubrir el anhelo de evasión de la ciudad y de disfrute de la tranquilidad proporcionada por la naturaleza, prevaleciendo siempre su vinculación a una reducida clase privilegiada y conservando su función complementaria como símbolo de poder, distinción social y ostentación de riqueza.

Cartagena cuenta con numerosas edificaciones de esta tipología. Los ejemplares más antiguos se remontan a época romana, como el yacimiento de la villa del Paturro¹⁴. En cambio, son escasos en la zona los ejemplos de villas correspondientes a la Edad Moderna, pudiendo citarse Torre Asunción, también conocida como Torre de los Avilese, y Torre Lo Poyo, construidas ambas en el siglo XVII¹⁵. El momento de mayor esplendor de esta

12 ACKERMAN, James S, *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*, New Jersey, Thames and Hudson, 1990, p. 9.

13 BELTRAMINI, Guido y BURNS, Howard, *Andrea Palladio e la villa veneta. Da Petrarca a Carlo Scarpa*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 37.

14 FERNÁNDEZ DÍAZ, Alicia; GONZÁLEZ VERGARA, Oscar y CASTILLO ALCÁNTARA, Gonzalo, "La villa romana de Portmán (Cartagena-La Unión). Propuestas para un futuro parque arqueológico", *Complutum*, 32/2 (2021), pp. 505-523.

15 MONTOJO MONTOJO, Vicente, "El campo y la huerta de Cartagena en la edad moderna", *Revista murciana de antropología*, 10 (2004), p. 70.



Fig. 1, izq. *Casa Nieto Asensio*. Tomás Rico. 1908. Derecha: *Casa Dorda*. Víctor Beltrí. 1908 (Fuente: autor)

tipología arquitectónica en Cartagena corresponde al periodo de transición entre los siglos XIX y XX, cuando la confluencia de diversos factores de tipo económico, socio-cultural y urbanístico propició la construcción de villas en la comarca.

Por un lado, la reactivación de la industria minero-metalúrgica y el incipiente tráfico portuario¹⁶, así como el impulso del Arsenal y la revitalización de otros sectores industriales y actividades comerciales¹⁷, pusieron fin al declive vivido a comienzos del siglo XIX¹⁸, iniciándose una etapa de auge económico que se prolongaría hasta la primera década de la siguiente centuria.

Por otro lado, el fuerte desarrollo experimentado provocó que la ciudad, aún amurallada, no fuese capaz de albergar a la creciente población, uniéndose al hacinamiento otros problemas de insalubridad urbana derivados principalmente de la ausencia de alcantarillado. Hechos que, junto a los daños provocados en 1873 durante la revuelta cantonal, hicieron necesaria la puesta en marcha de medidas de mejora y saneamiento de la ciudad¹⁹. Además, este crecimiento produjo una clara reestructuración de la jerarquía social, surgiendo una incipiente burguesía culta y sensible al arte que, deseosa por alcanzar la consolidación de su estatus y reafirmar su distinción

16 LÓPEZ MORELL, Miguel Ángel y PÉREZ DE PERCEVAL VERDE, Miguel Ángel, *La Unión. Historia y vida de una ciudad minera*, Córdoba, Almuzara, 2010, p. 20.

17 MARTÍNEZ CARRIÓN, José Miguel, *Historia económica de la Región de Murcia*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 2002, p. 278.

18 MADDOZ IBAÑEZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Tomo VIII*, Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1847, p. 423.

19 ANDRÉS SARASA, José Luis, "Transformaciones urbanas: siglos XIX y XX", en EGEA BRUNO, Pedro María, *Historia contemporánea de Cartagena*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2022, pp. 203-265.

social, insistió en mostrar su poder y riqueza mediante la arquitectura. En consecuencia, la ciudad de Cartagena sufrió una profunda transformación en base a las nuevas tendencias arquitectónicas en boga, construyéndose un importante repertorio de edificios de estilo ecléctico primero, y modernista después (Fig. 1)²⁰. Entre los arquitectos artífices de dicha transformación destacan figuras como Francisco de Paula Oliver Rolandi, Tomás Rico Valarino y, en especial, Víctor Beltrí y Roqueta, que acabó convirtiéndose en el arquitecto predilecto de la burguesía²¹.

Asimismo, se dio la circunstancia de que, tras la mejora de la salubridad urbana, la pujante burguesía comenzó a formular nuevos requerimientos de residencia y esparcimiento derivados de la evolución social demandando condiciones de vida que superaban los requisitos básicos. Por lo que, sumida en ese fervor arquitectónico, empezó a construir singulares villas ubicadas, tanto en las nuevas zonas de ensanche de la ciudad, como junto a otros núcleos menores de población de la comarca o incluso en pleno campo. Su finalidad era la de disponer de una vivienda a la que retirarse, durante el fin de semana o la época estival, para alejarse del estrés urbano y disfrutar de una vida tranquila basada en descanso, el ocio y las relaciones sociales, todo ello en el incomparable marco natural que proporcionaban sus jardines.

3. METODOLOGÍA

La metodología de investigación ha consistido en el acercamiento a las villas de Cartagena mediante su inventario y catalogación, encaminados respectivamente a su identificación y descripción. Dicho trabajo documental ha proporcionado la información necesaria para la lectura científica, cultural y crítica de cada villa, así como para el posterior análisis comparativo entre los diferentes ejemplares, permitiendo de este modo conocer y comprender el significado y el valor cultural de este conjunto de villas.

3. 1. *Elaboración del inventario*

El inventario constituye el instrumento más oportuno para un acercamiento inicial a las villas de la comarca, ofreciendo una primera estimación cuantitativa sobre la magnitud de este singular conjunto patrimonial e intuitivo-cualitativa acerca de sus principales características.

20 GODOY NIN DE CARDONA, José, *Cartagena modernista*, en EGEA BRUNO, Pedro María, *Historia contemporánea de Cartagena*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2022, pp. 341-372.

21 PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, *Cartagena 1874-1936 ...*, p. 362.

Para su elaboración se ha partido de la formulación de tres criterios de selección: temático, espacial y temporal. Así, para la determinación de la tipología específica de bienes a estudiar se ha elegido la villa, cuyo principio caracterizador es el de una residencia sofisticada e integrada en la naturaleza, concebida con el objetivo inseparable de poner de manifiesto la identidad y la distinción social del propietario. En cuanto a la delimitación territorial, el ámbito comarcal resulta un marco especialmente adecuado por corresponder a un área homogénea en lo referente a la historia y la cultura, seleccionándose la demarcación histórica de la comarca del Campo de Cartagena vigente entre los años 1833 y 1978 y conformada por tres municipios: Cartagena, La Unión y Fuente Álamo²². Por último, respecto a la acotación cronológica, se ha concretado en el denominado periodo de entreguerras comprendido entre 1874 (fin de la sublevación cantonal de Cartagena) y 1936 (inicio de la guerra civil española), por constituir una etapa durante la cual la ciudad de Cartagena experimentó un especial desarrollo.

Seguidamente se ha emprendido la búsqueda de ejemplares, comenzando por la consulta de las principales fuentes documentales relacionadas con el caso de estudio. Sin duda, estas corresponden a aquellas instituciones públicas entre cuyos cometidos se encuentra la tutela del patrimonio arquitectónico dado que, en gran medida, disponen ya de una identificación bastante completa de las edificaciones de relevancia cultural existentes dentro de su ámbito de competencia.

Así, en materia de cultura, la Dirección General de Bienes Culturales de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, a través del Servicio de Patrimonio Histórico, ha proporcionado información útil, tanto sobre el actual Censo de bienes culturales protegidos elaborado en aplicación de la Ley de Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, como sobre anteriores campañas documentales, en especial el Inventario del Patrimonio Arquitectónico de Interés Histórico Artístico realizado en 1979 y el Inventario de Bienes Inmuebles de carácter histórico-artístico elaborado en 1981²³. En base a su consulta se han preseleccionado 44 edificaciones.

Por su parte, desde el urbanismo se han consultado los instrumentos de planeamiento urbanístico de los tres municipios, independientemente de su vigencia, en un intento por encontrar el mayor número de ejemplares posible: de Cartagena, el Catálogo de Edificios y Elementos Protegidos (actua-

22 GÓMEZ ORTIZ, José Luis, "La comarcalización regional", en ROMERO DÍAZ, Asunción y ALONSO SARRÍA, Francisco (coords.), *Atlas global de la Región de Murcia*, Murcia, La Verdad-CMM, 2007, p. 403.

23 SANTIAGO RESTOY, Caridad Irene de, "La catalogación del patrimonio inmueble del Conjunto Histórico de Cartagena", en REAL ACADEMIA ALFONSO X EL SABIO (ed.), *Homenaje al Académico Julio Mas*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2009, p. 381.

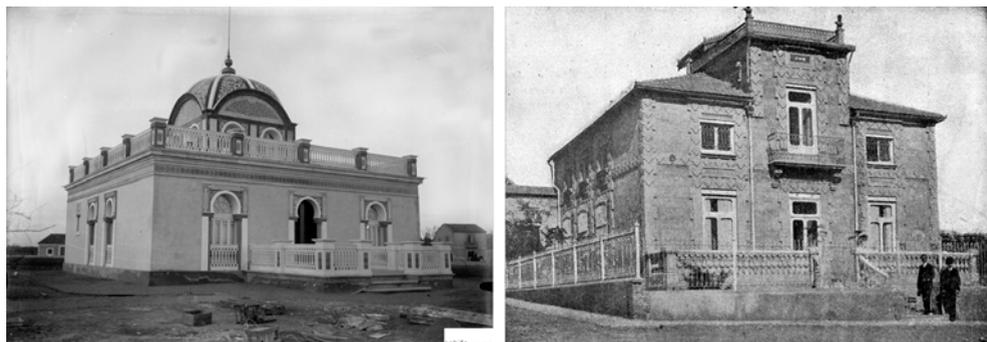


Fig. 2, izq. *Casa Pérez Espejo* (Fuente: Proyecto Carmesí, Colección fotográfica Archivo Casaú, AC-031-001280). Derecha: *Villa Potosí* (Fuente: Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca, La Fiesta Nacional-Semanario Taurino Ilustrado, Barcelona, 17/11/1906)

lización 2012.3) correspondiente al Plan General Municipal de Ordenación (revisión aprobada definitivamente en 2011 y anulada en 2015); de La Unión, el Catálogo de Edificios y Elementos Singulares (actualización 2013) incorporado en las Normas Subsidiarias (aprobación en 1982); de Fuente Álamo, el Catálogo de Bienes y Espacios Protegidos (actualización 2010) relativo al Plan General Municipal de Ordenación (aprobación inicial en 2006 y anulación en 2018). Tras su análisis han sido incorporadas 15 nuevas edificaciones al inventario.

La información obtenida se ha complementado con la búsqueda de otras villas que no se encuentran por el momento situadas bajo un régimen especial de protección. Para ello se ha realizado una ardua labor orientada en múltiples líneas de investigación:

Visita a Archivos Municipales, para revisar los diferentes documentos administrativos inherentes a los bienes inmuebles (proyecto, licencia de obra, etc.) del periodo estudiado.

Consulta de fondos documentales digitalizados, incluidas colecciones de fotografías históricas y hemerotecas (Biblioteca Nacional de España, Archivo General de la Región de Murcia, Archivo Municipal de Cartagena, Proyecto Carmesí, etc.), en los que se ha tratado de identificar villas a partir de imágenes y de publicaciones de la época (Fig. 2).

Visita a las Bibliotecas Municipales, donde se ha realizado una revisión bibliográfica de la sección local, en la que a menudo se conservan documentos no publicados realizados por asociaciones culturales, agrupaciones vecinales, cronistas, etc.

Visita de distintos tipos de sitios web, como redes sociales, foros y blogs.

Consulta de cartografía histórica (Minutas Cartográficas del Instituto Geográfico Nacional, 1901) y de ortofotos aéreas antiguas (Vuelo de Ruiz de Alda, 1929-30).

Contacto con fuentes orales, entrevistando a propietarios y vecinos.

Sobre estas últimas villas cabe reseñar la dificultad sufrida para la determinación de su localización geográfica. A diferencia de las situadas bajo tutela cultural y/o urbanística, cuya dirección es conocida, en este caso la información encontrada ha resultado escasa: algunos edificios solo eran mencionados, otros eran también descritos, de algunos solo se aportaba una fotografía, y de otros únicamente se intuía su existencia por la noticia sobre importantes familias burguesas residentes en la zona, pero solo de forma ocasional se indicaba su ubicación, indicándose a lo sumo la localidad correspondiente. Esta tarea se ha basado en la premisa de la densa masa vegetal, amplia extensión y trazado geométrico que caracterizan sus jardines, parámetros todos ellos fácilmente perceptibles a través del uso de visores cartográficos como el del Instituto Geográfico Nacional (IBERPRIX) y la Información del Sistema Territorial de Referencia de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (IDERM).

Gracias a esta búsqueda han sido preseleccionadas otras 18 villas, conformando finalmente el inventario un total de 77 villas. Asimismo, se han identificado otros 17 ejemplares que lamentablemente fueron derribados con el devenir de los años.

3. 2. *Compilación del catálogo*

El estudio del conjunto de villas para la detección de sus valores culturales requiere de un nivel más profundo de documentación, haciendo necesaria la elaboración de un catálogo. Su realización ha sido secuenciada en las etapas de análisis del inventario, elaboración de ficha tipo, realización de las visitas de inspección y compilación del catálogo.

Primeramente, a partir de la reflexión previa sobre las villas inventariadas se ha procedido a la determinación de los datos a recopilar mediante la descomposición en sus partes integrantes, tanto en lo relativo al entorno vegetal circundante, conformado por jardines y a veces zonas de cultivo, como en lo referente a las construcciones, donde además de la residencia principal existe toda una serie de edificaciones secundarias relacionadas con el mantenimiento de los jardines y/o la explotación agrícola de la finca, tales como almacenes de aperos, graneros, establos, cuadras, gallineros, palomares, etc., además de la residencia para el personal de servicio. Todos los aspectos considerados relevantes han sido organizados en una ficha de catálogo cuya lectura conduce de una forma clara y sistemática al conocimiento de cada villa.

A continuación se ha procedido a la visita a las villas para la toma de datos a través de su observación directa. Lamentablemente, algunas villas inventariadas han sido descartadas tras su visita, al constatarse que no se ajustaban al condicionante tipológico prefijado. Si bien, durante la campaña de trabajo de campo, en el recorrido por caminos secundarios, así como gracias a las fuentes orales, se han encontrado nuevas villas de las que no se había tenido constancia de su existencia durante la fase de inventario.

Tras la visita de reconocimiento y el posterior descarte de algunas villas preseleccionadas, así como la incorporación de nuevos ejemplares, la cifra inicial de 77 villas inventariadas, finalmente se ha concretado en 63 villas que se conservan en la actualidad.

El catálogo elaborado ha permitido conocer de forma individual cada villa. Tanto sus edificaciones, incluida su distribución espacial, configuración arquitectónica, estilo, materiales y sistemas constructivos, como su entorno vegetal, ya sea este un jardín o un campo de cultivo.

A su vez, el catálogo ha constituido la necesaria base documental y soporte de reflexión, a partir de la cual, mediante la confrontación entre los distintos ejemplares, ha sido posible identificar los principales rasgos comunes y singularidades que confieren desde un punto de vista cultural la cualidad de conjunto a las villas del Campo de Cartagena.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4. 1. Variantes funcionales

Bajo la ideología básica de la tipología arquitectónica de la villa, atendiendo a los matices sobre su uso se han detectado tres variantes funcionales en el conjunto de villas analizado:

Villa recreativa, que consiste en una segunda residencia destinada al descanso y tiempo libre de los propietarios. Ubicada en el campo, está diseñada con cierto empaque significativo y representatividad formal y se encuentra inmersa en un frondoso jardín. Generalmente se desvincula de la agricultura, aunque se detectan algunas soluciones intermedias, como jardines en los que se reserva un espacio para cultivo que cumple una doble función: paisajística, acondicionando el lugar; y productiva, a nivel de autoconsumo o venta menor.

Villa agrícola, que además de satisfacer los requerimientos domésticos constituye una fuente de ingresos gracias a su explotación agropecuaria. A diferencia de la casa de campo, que suele tener una estructura simple, siguiendo las formas de la arquitectura tradicional, la villa agrícola, debido su componente ideológica, suele presentar cierto grado de

refinamiento, incorporando algunos elementos más propios de la arquitectura culta.

Villa urbana, que se emplaza cerca de un núcleo urbano. A diferencia de la villa recreativa y de la villa agrícola, que son habitadas por los propietarios de forma preferentemente temporal, constituye su residencia habitual. Asimismo, frente a los chalets u hotelitos, de dimensiones más reducidas y función meramente doméstica, la villa urbana presenta ciertos matices como el ajardinamiento de una amplia extensión de terreno y la mayor escala arquitectónica de la vivienda, así como su carácter lúdico y de relación social.

La villa agrícola es la variante más numerosa, agrupando al 63% de los ejemplares, mientras que la villa recreativa y la villa urbana, con porcentaje de un 21% y un 16% respectivamente, tienen menor representación.

4. 2. Esquemas de organización de las edificaciones

La variante funcional constituye un factor clave, pues es la responsable de la determinación de ciertos condicionantes en cuanto a la organización de las edificaciones, configuración formal, características arquitectónicas y constructivas, etc. del conjunto edificado que conforma la villa. Analizando el modo en que se articulan dentro de la finca la residencia principal y las edificaciones secundarias, se distinguen dos esquemas organizativos básicos derivados del proceso de adaptación a los requerimientos específicos de cada uso (agrícola, recreativo, urbano): adosado y separado.

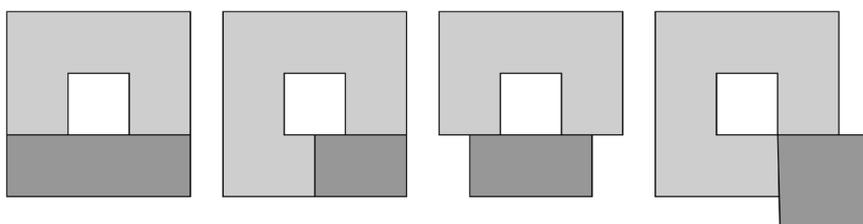


Fig. 3. Principales esquemas de organización de los conjuntos edificados en torno a patio. Las edificaciones secundarias están sombreadas en color gris claro, destacándose en gris oscuro la posición de la residencia principal (Fuente: autor)

El 54% de las villas presenta una organización de tipo adosado, con un único cuerpo edificado en el que la residencia principal y las edificaciones secundarias se articulan en torno a un patio, estando a veces alguno de los lados resuelto con un simple muro. Generan en su mayor parte plantas rectangulares, aunque en determinadas ocasiones se dan trazados irregulares



Fig. 4, izq. *Villa El Molinar: fachada principal* (Fuente: José Antonio Rodríguez Martín). Derecha: *ortofoto aérea del Vuelo Ruiz de Alda del año 1929, la residencia principal se ubica en el extremo inferior izquierdo del cuerpo edificado* (Fuente: Confederación Hidrográfica del Segura)

en los que la diversa fisonomía de los bloques parece evidenciar un proceso natural de agregación. A partir de este principio configurador se desarrollan diferentes variantes según la ubicación de la residencia principal que, siempre dispuesta en posición frontal, puede situarse bien al centro o bien en uno de sus extremos, o incluso presentarse como un volumen semiexento, evidenciando de este modo su mayor relevancia dentro del conjunto edificado (Fig. 3).

La función atribuida al patio está prácticamente desligada del uso doméstico, nada más allá de proporcionar iluminación y ventilación a determinadas estancias, siendo enfocado sobre todo a otorgar cierta independencia del área señorial respecto al área de labor, a la cual se vincula como sistema de distribución, circulación y trabajo.

Además, algunas villas con esquema de organización compacto presentan de forma puntual ciertas piezas exentas. Es el caso de villas con grandes extensiones de terreno, en las que la casa de los guardeses en vez de ubicarse junto a la residencia principal pasa a estar próxima a la entrada a la finca con fines de control de acceso. Otras veces la motivación es la de alejar por motivos higiénicos algunas piezas secundarias, por ejemplo las destinadas a animales.

Este tipo de organización adosada se constata sobre todo entre villas de componente agrícola. De hecho, se trata de una fórmula característica de la arquitectura agropecuaria tradicional concebida no solo para cubrir los requisitos funcionales agrícolas, sino también para dar respuesta a la necesidad de control y protección (Fig. 4).

El 46% restante corresponde a los conjuntos que presentan una disposición separada de sus edificaciones. En esta configuración pueden distinguirse dos subtipos: diseminado y bipolar. El primero corresponde a una



Fig. 5, izq. *Villa María: fachada principal* (Fuente: José Antonio Rodríguez Martín). Derecha, *ortofoto aérea del Vuelo Ruiz de Alda del año 1929, la residencia principal se ubica en el extremo inferior izquierdo, agrupándose a la derecha las edificaciones secundarias* (Fuente: Confederación Hidrográfica del Segura)

interpretación distinta de la vinculación de la residencia principal con las edificaciones de servicio, de las cuales se distancia de manera significativa. Esta práctica de dispersión de las edificaciones se da especialmente en las villas recreativas, en las que la residencia señorial se presenta aislada e inmersa en un frondoso jardín, mientras que las edificaciones secundarias se ubican en el contorno de la parcela. La principal característica que las hace diferentes estriba en que la ausencia o menor entidad de actividad agropecuaria hace que no se requieran dependencias complementarias (almacenes, cuadras, etc.) tan amplias como en las villas agrícolas. En cambio, la organización de tipo bipolar se da ocasionalmente en algunas villas agrícolas. Esta se basa en la conformación de dos cuerpos edificados, uno para albergar la residencia principal, y otro para agrupar las diferentes estancias asociadas a la actividad agropecuaria de la finca (Fig. 5).

Por último, en cuanto a la orientación solar de la residencia principal, tanto en el esquema organizativo adosado como en el separado predomina el cuadrante este-sur, prevaleciendo el sureste de manera abrumadora. La generalización de esta orientación denota la preocupación por disponer de un soleamiento adecuado durante todo el año. A diferencia de las villas urbanas, más limitadas por el menor tamaño de la parcela, en las villas recreativas y agrícolas el criterio de la orientación prevalece sobre otros como la alineación respecto al vial público. De hecho, la preferencia por esta disposición lleva a tratar de situar el acceso desde dicha orientación incluso en las residencias principales dispuestas de forma exenta, en las que todas las fachadas reciben un mismo tratamiento ornamental, no habiendo una jerarquización de las mismas.



Fig. 6, izq. *Torre Nueva: fachada principal* (Fuente: José Antonio Rodríguez Martín).
Derecha: comedor (Fuente: autor)

4. 3. *La residencia principal*

La residencia principal cubre perfectamente los requisitos utilitarios y funcionales de la clase burguesa, acostumbrada a la comodidad y el bienestar, además de servir como símbolo de poder y distinción social. Modelada al estilo de los palacios urbanos, refleja unas prácticas culturales basadas en el confort y la ostentación, premisas derivadas del contexto histórico. De una parte, la demanda del confort es resultado del avance tecnológico y constructivo experimentado en el momento y que posibilita una vida más agradable. De otra, el deseo de ostentación responde a los nuevos comportamientos socioculturales.

4. 3. 1. *Distribución espacial: estancias y usos*

En cuanto a la distribución de la residencia principal, esta presenta una organización de sus estancias en dos zonas: la de carácter público, para el desarrollo de la vida social; y la de carácter privado, para el acogimiento de la vida íntima²⁴.

A la primera corresponden el salón y el comedor, amplias dependencias en las que se celebran numerosos banquetes y veladas. A ellos se suman con frecuencia otras estancias de carácter recreativo, como: la sala de billar, el fumoir, la biblioteca, o incluso el despacho, de uso exclusivamente masculino, concebidos para el alcohol, el tabaco y el juego; y el boudoir, de uso femenino, destinado al té y las tertulias. Asimismo, en algunas ocasiones a

24 CRUZ GUÁQUETA, Mónica, "El fumoir como imagen del espacio doméstico burgués del siglo XIX al XX", en CREIXELL I CABEZA, Rosa M.; SALA GARCÍA, Teresa M. y CASTAÑER MUÑOZ, Esteve (eds.), *Espais interiors casa i art. Des del segle XVIII al XXI*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, p.317.



Fig. 7, izq. *Torre Nueva: dormitorio principal* (Fuente: autor). Derecha: *gabinete* (Fuente: autor). Derecha: *comedor* (Fuente: autor)

estos espacios de reunión se añade la existencia de una capilla, cuyos servicios religiosos se hacen extensivos a los trabajadores y convecinos. Esta dependencia aparece asociada a 8 villas, presentándose como un cuerpo de cierta entidad arquitectónica en el que la existencia de una torre campanario o de una espadaña denota su carácter religioso. De forma excepcional una de las villas tiene un teatro que cuenta con escenario, patio de butacas e incluso tribuna, concebido tanto para el juego de los más pequeños como para el entretenimiento de los invitados (Fig. 6).

La zona privada, en cambio, alberga los espacios que vienen determinados por las prácticas cotidianas. Entre ellos se encuentran los dormitorios y los baños, que son las dependencias más íntimas, y que por regla general ya no están comunicadas unas con otras, sino que se accede desde pasillos, asegurando de este modo su autonomía. Si bien, en ciertos casos sigue presente la reminiscencia del dormitorio con gabinete, lugar al que la mujer se retira para el recogimiento y ocio en soledad, y en el que a veces recibe a las visitas de mayor confianza. También alberga otras estancias de ámbito familiar, como la sala de estar y el comedor de diario, además de las piezas de servicio para las tareas domésticas, básicamente la cocina y la despensa (Fig. 7).



Fig. 8. Principales tipos de configuración arquitectónica de la residencia principal. Arriba, izquierda: Torre Antoñita; arriba, derecha: Casa Pérez Espejo; abajo, izquierda: Villa Antonia; abajo, derecha: Villa Esperanza (Fuente: autor)

Cabe destacar que, dado que se trata de residencias con un estrecho vínculo con el entorno vegetal circundante y utilizadas principalmente durante el periodo estival, el exterior adquiere gran protagonismo, proyectando el uso de la vivienda hacia el jardín mediante la incorporación de numerosos espacios abiertos y de transición, como balcones y porches. Asimismo, la existencia de galerías cerradas y miradores permiten contemplar las vistas y disfrutar del sol durante el invierno.

La distribución de las villas resulta altamente expresiva de la mentalidad burguesa de la época. Así, contar con estancias específicas para ciertos comportamientos a la moda es una forma de exhibir la categoría y prestigio de sus propietarios, al mismo tiempo que la dicotomía hombre-mujer de los espacios públicos del hogar refleja la diferenciación social existente entre la figura masculina y femenina. De igual modo, en los espacios privados, el cambio en la distribución interna de estancias interconectadas a estancias independientes denota una mayor conciencia de intimidad. Por su parte, la

presencia de capillas responde no solo a la profunda fe cristiana sino también a una marcada intención representativa, pues ya de por sí su simple existencia denota un cierto estatus y distinción familiar.

4. 3. 2. *Configuración arquitectónica*

En cuanto a la configuración arquitectónica de la residencia principal, se identifican dos tipos que con ligeras variantes se repiten en varias villas. El primero corresponde a edificios de planta cuadrada, por regla general de una altura, con tejado a cuatro aguas rematado al centro por una torre o un lucernario, sustituyéndose en ocasiones el tejado por una azotea (Fig. 8). Esta configuración formal es frecuente en la arquitectura rural palaciega del Levante español, estando presente por ejemplo en algunas casas-torre de la Huerta de Murcia (siglo XVIII)²⁵ y también en algunos Huertos de Totana (siglos XIX-XX)²⁶. El segundo tipo corresponde a edificios, habitualmente de dos alturas, con tejado a dos o cuatro aguas con alero siempre paralelo a la fachada principal, viéndose interrumpida la horizontalidad por la superposición de una pieza más estrecha ubicada, bien al centro o bien a sus extremos, y resuelta con tejado a dos aguas de aleros dispuestos de forma perpendicular a la fachada principal originando uno o dos hastiales según el caso (Fig. 8). A diferencia del modelo anterior, esta práctica no es característica de estas latitudes, siendo la utilización de hastiales como elementos compositivos más propia de otros países del norte de Europa, pudiendo señalarse el referente del Reino Unido y sus singulares mansiones victorianas (siglo XIX). Cabe recordar que a lo largo del siglo XIX Inglaterra vivió un periodo de bonanza económica que propició un impulso de la construcción de viviendas unifamiliares, en las cuales se recuperaron elementos típicos de la arquitectura inglesa, que fueron recogidos en multitud de publicaciones de arquitectura que alcanzaron una gran difusión por Europa²⁷. Ambos tipos se dan tanto en villas en las que la residencia principal constituye un edificio exento como en otras en las que a esta se adosan edificaciones secundarias.

En otras villas no se identifica un patrón claro que sea compartido por varios ejemplares. No obstante, sí se detectan ciertos elementos arquitectónicos que son comunes a la mayor parte de villas y que por su especificidad también las caracterizan (Fig. 9):

25 HERNÁNDEZ VICENTE, Álvaro, *Poseedores de títulos e grandezas: la imagen de la nobleza en los territorios de Murcia (Tesis doctoral)*, Universidad de Murcia, España, 2019, p. 462.

26 SEGOVIA MONTOYA, Alfonso, "Los huertos de Totana... ¿un paisaje cultural?", *Cangilón*, 38 (2021), p. 125.

27 LOUDON, John Claudius, *An Encyclopaedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture [...]*, London, Longman-Brown-Green & Longmans, 1846.



Fig. 9. izq. *Torre Llagostera*, que presenta una torre en uno de sus extremos así como un porche perimetral en planta baja. Derecha: *Villa Carmen*, con tejado de prolongados aleros sustentados por tornapuntas de madera (Fuente: autor)

TORRE. Sin lugar a duda, la torre es el elemento más distintivo de las villas de Cartagena, contando casi todas ellas con una. Alta y profusamente trabajada, sobre ella se concentra parte del atractivo del edificio, convirtiéndose en un hito arquitectónico que pone de manifiesto la hegemonía del propietario y posibilita la contemplación del paisaje desde una excelente perspectiva.

Tal es la importancia de la torre, que se tiene constancia de que al menos en tres de las villas originariamente sin ella, esta se erigió con posterioridad. Es más, parece intuirse cierta rivalidad entre los propietarios por tener la torre más impresionante como fiel reflejo de su supremacía económica. Así, aunque lo habitual es que tenga tres o cuatro plantas de altura, en algunos casos se llegan a alcanzar hasta las cinco e incluso seis plantas. Más curiosa es la anécdota de una villa cuya denominación “Torre Nueva” deriva de la modificación realizada en el remate de su torre años más tarde de su construcción con objeto de adaptarla a las nuevas tendencias del momento. Precisamente, gracias a su singularidad arquitectónica, se ha dado el caso de tres villas en las que, aunque la edificación principal fue derribada, se decidió conservar su torre.

Es probable que la razón de la existencia de una torre en muchas de estas villas esté relacionada con las torres de defensa construidas durante los siglos XVI, XVII y XVIII para resguardo de los convecinos ante los frecuentes asaltos corsarios de la época, perviviendo dichas edificaciones en el imaginario colectivo. De hecho, tres de las villas fueron construidas aprovechando antiguas torres de esta naturaleza.

TEJADO. Por su aire exótico, debido a la gran pendiente de sus faldones y a sus prolongados aleros sustentados por sutiles tornapuntas o mén-

sulas de madera, el tejado es otro de los rasgos que más caracteriza las villas de Cartagena.

Especialmente llamativo es el tratamiento de los hastiales, cuyo frente es decorado con lambrequines, bien de madera calada o tallada, o bien de chapa de zinc estampada, siendo más ocasional la utilización de este tipo de festones en los aleros.

MIRADOR. Otro rasgo representativo es el mirador, aunque en ocasiones este es sustituido por un balcón. Se trata de un cuerpo volado acristalado resuelto con carpintería de madera de cuidada factura y complementada con rejería en su tercio inferior. Generalmente se localiza en la primera planta, sobre el acceso a la edificación y dando servicio al dormitorio o al gabinete del propietario.

Cabe matizar que en Cartagena el mirador no es un elemento arquitectónico específico de sus villas, sino que deriva de la influencia de la arquitectura de la ciudad, en la que al igual que en numerosas ciudades costeras españolas este elemento proliferó entre los edificios burgueses construidos a finales del siglo XIX²⁸.

Aunque no es lo habitual, en dos de las villas la solución del mirador es diferente, ubicándose en planta baja y presentando geometría poligonal. De nuevo se trata de un recurso foráneo que tiene su origen en el Reino Unido, donde es frecuente en las edificaciones residenciales de estilo victoriano.

Más allá de ser un espacio interior, el mirador constituye a su vez un elemento interesante de la configuración exterior de la villa, pues al manifestarse como un cuerpo adosado y volado rompe la austeridad de una fachada plana.

PORCHE. Bajo la misma función de un espacio de transición interior-exterior y que al mismo tiempo enriquece la fachada con el juego de perspectivas se encuentra el porche. De este se distinguen dos variantes. Una corresponde a un volumen constructivamente integrado en la edificación, con la que comparte soluciones técnicas y materiales. La otra, en cambio, corresponde a un cuerpo yuxtapuesto sustentado por columnillas de fundición enlazadas en su parte superior mediante guardamalletas de madera o metal, otorgando cierta esencia tropical.

Por lo demás, otros aspectos formales frecuentes entre las villas son: la simetría de los alzados; la disposición de huecos en vertical, generalmente de grandes dimensiones y con soluciones variadas que van desde sutiles balcones que abarcan solo el espesor del muro hasta balcones en voladizo; la

28 GARCÍA DE REPARAZ Y BARROSO, Fernando, *El Mirador en la Arquitectura Urbana de Cartagena en el Entorno del año 1900 (Tesis doctoral)*, Universidad de Sevilla, España, 1996, p. 160.



Fig. 10, izq. *Casa Zapata: fachada principal*, en la que la silueta almenada de la torre (cuyo chapitel se perdió en un incendio), el escudo nobiliario de la familia, los arcos trilobulados góticos de las ventanas y el uso de la piedra otorgan un claro aspecto medieval (Fuente: José Antonio Rodríguez Martín). Derecha: *patio interior de estilo neoárabe*, en el que destacan los arcos de herradura sustentados por columnas de fundición así como las yeserías de motivos vegetales y geométricos (Fuente: autor)

rejería forjada para las protecciones, destacando en algunas villas el cierre de sus ventanas con rejas en forma de buche de paloma, herencia de las tendencias del siglo XVIII; la ornamentación de la fachada con zócalos, impostas, cornisas, esquinales y embocaduras de vanos con marcos y guardapolvos; la cubrición con teja plana de tipo alicantino complementada la incorporación en cumbre de cresterías de adorno y agujas.

4. 3. 3. *Estilo arquitectónico*

Desde el punto de vista artístico puede señalarse que el estilo predominante es el eclecticismo decimonónico, incorporándose algunos motivos decorativos de esencia modernista como la temática vegetal y la cerámica multicolor.

Se trata de un eclecticismo historicista basado en la reproducción de los elementos más representativos de los modelos antiguos a través de revivals o neos²⁹. El neoárabe es uno de los que tiene mayor formulación, siendo varias las villas en las que las evocaciones arabescas se manifiestan en la ornamentación de sus fachadas mediante el empleo de arcos de herradura

²⁹ DE FUSCO, Renato, *Historia de la Arquitectura contemporánea*, Madrid, Hermann Blume, 1981, p. 11.

y polilobulados, recursos que tienen igualmente cabida en algunos interiores. El neomedieval también está presente, siendo diversas las villas en las que aparecen elementos característicos de los castillos del medioevo, como siluetas almenadas y torres rematadas por puntiagudas cubiertas (Fig. 10). Junto al gusto eclecticista por la historia se encuentra el interés por lo exótico promovido por el modernismo, que favoreció la difusión por Europa de motivos compositivos y decorativos procedentes sobre todo de la arquitectura inglesa y de la arquitectura colonial. Igualmente, el regionalismo tiene su muestra con villas de carácter tradicional, en las que a pesar de su menor tratamiento ornamental denotan cierto refinamiento gracias a la incorporación de algunos rasgos más propios de la arquitectura culta.

El resultado es un conjunto de villas ubicadas en un entorno rural o suburbano que destacan por su cuidada arquitectura, llegando a alcanzar un grado de formalización inusual hasta el momento entre las casas de campo y casas solariegas existentes en la comarca.

Respecto a la autoría de las villas, son escasos los datos encontrados. Así, la mayor parte de las villas datadas a finales del siglo XIX son atribuidas por Pérez Rojas al arquitecto Carlos Mancha Escobar en base a la esencia clasicista de sus fachadas, muy en la línea de los edificios proyectados por el citado arquitecto en la ciudad de Cartagena. En cambio, entre las villas correspondientes al periodo inicial del siglo XX destaca en especial la figura de Víctor Beltrí y Roqueta, al que pertenecen o son atribuidas un número importante de villas³⁰, debiendo mencionarse también a los arquitectos Francisco de Paula Oliver Rolandi y Tomás Rico Valarino, así como a los maestros de obras Pedro Bernabé y José Sáenz de Tejada³¹.

4. 3. 4. *Materiales y sistemas constructivos*

En el sistema estructural prima la resolución de elementos portantes verticales mediante muros de carga, combinándose con pórticos, bien al interior para contar con una mayor flexibilidad a la hora de organizar y distribuir las distintas dependencias, o bien al exterior para ofrecer mayor diafanidad en los espacios abiertos como porches y galerías. La apertura de huecos en muros, así como la resolución de vanos en sistemas porticados, se basa en el uso de dinteles, aunque en ocasiones se utilizan arcos, principalmente de tipo carpanel y de medio punto. La piedra y el ladrillo son los materiales preferentemente utilizados para la construcción de muros y soportes, utilizándose de forma puntual columnas de fundición. La fábrica de piedra es por lo general de mampostería ordinaria o mampostería verdugada reforza-

30 CEGARRA BELTRÍ, Guillermo, *Adelante siempre ...*, p. 115.

31 PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, *Cartagena 1874-1936 ...*, p. 362.



Fig. 11, izq. *Villa Esperanza*, estancia con paredes pintadas y decoradas en la parte superior con elementos vegetales (Fuente: autor). Derecha: *Torre Llagostera*, salón con falso techo pintado con figuras de ángeles, mariposas, flores y frutas, complementado perimetralmente por una moldura de motivos vegetales (Fuente: David Frutos)

da con ladrillo, estando acabada con revoco. Si bien, el ladrillo es el material más empleado, haciendo presencia tanto en fábricas revestidas como en soluciones vistas en las que el ladrillo es dispuesto generalmente con aparejo a tizón, pudiendo aparecer también de forma puntual en paños revocados para la resolución de zócalos, impostas, cornisas, esquinales y recercado de huecos.

Los forjados son construidos con madera escuadrada, con soluciones que van desde la simple disposición de viguetas entre muros a la interposición de vigas en el caso de sistemas porticados, utilizándose para el entrevigado tanto entablados de madera como tableros y revoltones de ladrillo. Atendiendo a las cubiertas, coexisten dos tipos: planas o azoteas e inclinadas o tejados. Las primeras son resueltas estructuralmente de la misma forma que los forjados de planta, mientras que las segundas, debido a la diversidad de configuraciones geométricas, presentan gran variabilidad de soluciones que van desde armaduras como la de par y nudillo o par y picadero, a cerchas como la española o la de pendolón, recurriéndose incluso a entramados para resolver las geometrías más complejas.

En las escaleras prevalece el diseño de ida y vuelta, generalmente con ojo central y primer tiro de anchura decreciente en sentido ascendente, proporcionando así un mayor realce de las mismas, ya que constituyen un elemento ornamental destacado del interior de la vivienda. Para su construcción se emplean soluciones abovedadas, siendo la bóveda tabicada a montacaballo la técnica mayoritaria. Caso diferente es el de las torres, en las que debido a la limitación espacial son habituales las escaleras de caracol o de trazado recto sobre vigas zancas de pronunciada pendiente.

En las fachadas predominan los revestimientos continuos de acabado liso en colores blanco, gris, ocre y almagra entre otros. Incluso en varios casos se recurre a un falso almohadillado realizado con revoco de árido redondeado en su superficie, técnica muy frecuente entre los edificios de Cartagena construidos en la época. Otro material presente en los paramentos exteriores es el ladrillo cara vista, siendo frecuente su combinación con zócalos, impostas, cornisas, esquinales embocaduras de vanos, balaustradas, etc. fabricados en piedra artificial. No obstante, a veces el ladrillo cara vista es utilizado en la totalidad la fachada, en cuyo caso es práctica habitual, para un mayor realce estético, tinter en color almagra los paños y conservar su aspecto amarillento original en los elementos ornamentales. El azulejo también es utilizado en fachada, pero sobre todo como complemento decorativo, extendiéndose rara vez a paños completos. A este respecto, resulta especialmente característico el uso en varias villas de cerámica troceada de clara influencia gaudinista. Por lo demás, la carpintería de puertas y ventanas es de madera en acabado natural o pintada en color preferentemente blanco, mientras que rejas y barandillas son de forja o de función y suelen escapar del color estando pintadas por regla general en negro o gris ceniza.

Al interior destacan los acabados de las dependencias de uso público que, al albergar la parafernalia social desarrollada en las villas, están profusamente decoradas. Así, la terminación de sus paramentos verticales suele ser de enlucido de yeso y pintura, apareciendo a veces empapelados y entelados, así como arrimaderos de madera y de azulejería. En el techo se dispone de cielo raso de cañizo revestido con yeso, siendo habituales las molduras de escayola. Como señala Pérez Rojas³², a veces la decoración del techo se completa con pinturas de temática modernista en las que aparecen latiguillos, alegorías y diversos elementos de la naturaleza como hojas y flores (Fig. 11).

Al igual que en el resto de edificaciones burguesas de la época, en el pavimento predominan las baldosas hidráulicas y los mosaicos Nolla, realizando atractivas y coloridas composiciones de trazado geométrico. También es utilizada la piedra natural, especialmente en las áreas de mayor tránsito, como el vestíbulo y la escalera. Por último, complementan los ricos y artísticos interiores otras artes aplicadas, como la carpintería de puertas y ventanas, la cerrajería de las barandillas y la vidriería de cristalerías y lucernarios. Por la variedad y calidad de los materiales empleados la Casa Zapata constituye uno de los principales referentes (Fig. 12)³³.

32 PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, *Cartagena 1874-1936 ...*, p. 240.

33 RODRÍGUEZ MARTÍN, José Antonio y FERRÁNDEZ GARCÍA, Juan Ignacio, "La Casa Zapata. Modernismo en el ensanche de Cartagena", en *Actas I Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo*, Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2016, p. 223.



Fig. 12. *Casa Zapata*. De izquierda a derecha: zócalo de azulejos; pavimento de mosaico de Nolla combinando piezas de diferentes formas, tamaños y colores; puerta interior acristalada y decorada superiormente con el motivo secesionista del círculo con el triple péndulo; barandilla de fundición y forja que reproduce la inicial del apellido familiar (Fuente: José Antonio Rodríguez Martín)

Se detecta como, en general, no existen en las villas grandes variaciones respecto a las soluciones materiales y constructivas utilizadas en los edificios urbanos. Si acaso, como características particulares respecto a la ciudad, se aprecia una mayor tendencia por la resolución de cubiertas con tejados inclinados de fuerte pendiente con pronunciados aleros, así como un singular uso de la cerámica en estilo *trencadís*. De hecho, en Cartagena esta última práctica se da exclusivamente en las villas, en las cuales es utilizada para el revestimiento y decoración de ciertas partes de la fachada, y principalmente de los elementos arquitectónicos del jardín.

La intención de prestigio de las villas, superpuesta a las necesidades funcionales, justifica el empleo de recursos formales tomados de la arquitectura culta, así como la utilización de materiales más costosos y técnicas constructivas más elaboradas, en concordancia con la pujanza económica y posición social del propietario y, por ende, menos frecuentes en zonas rurales³⁴.

4. 4. *Las edificaciones secundarias*

En estas edificaciones, dado su carácter utilitario, la funcionalidad prevalece sobre otros aspectos como la preocupación formal y estilística. En consecuencia, en general se trata de una arquitectura tradicional caracterizada por su economía y sencillez, alejada de la mayor escala y complejidad arquitectónica y constructiva de la residencia principal.

34 RODRÍGUEZ MARTÍN, José Antonio, "Arte e industria en la arquitectura del Campo de Cartagena", en *Actas IV Congreso Nacional de Etnografía del Campo de Cartagena*, Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2015, pp. 220-242.



Fig. 13. *Edificaciones secundarias*. De Izquierda a derecha: Torre Nueva, establo; Torre Llagostera, gallinero; La Boticaria, molino de viento (Fuente: autor)

4. 4. 1. *Distribución espacial: estancias y usos*

Entre las edificaciones secundarias que complementan a la residencia principal se encuentra la casa de los guardeses, así como diferentes espacios funcionales asociados al mantenimiento de los jardines y el cultivo de la tierra en su caso.

La vivienda del personal de servicio es de reducidas dimensiones y carácter austero, contando con las dependencias básicas para una habitabilidad tolerable. En ella habita el mayoral y su esposa, que se encarga de las tareas domésticas de la villa.

Los almacenes se destinan principalmente a guardar los útiles y herramientas necesarios para las tareas de conservación de la zona de jardín y la de cultivo. Son también utilizados como cochera y como establo para los animales de tiro, pues el carruaje era el principal medio de locomoción de la época.

En las villas agrícolas las edificaciones secundarias adquieren mayor entidad al sumar otras piezas vinculadas a la explotación agropecuaria. Estas estancias de labor varían en función de la componente agraria de la finca: granero y pajar, para el almacenamiento de cereal; almazara, para la elaboración de aceite de oliva; y bodega, para la elaboración de vino. Otras piezas agrícolas esenciales son las destinadas a los animales: cuadras, para los animales de tiro utilizados en las tareas agrícolas, generalmente bueyes, mulas, caballos y burros; y corrales, para animales de consumo, principalmente pollos y pavos, contándose incluso en algunas ocasiones con un palomar (Fig. 13).

Por último, las villas ubicadas en ámbito rural suelen contar con infraestructuras e instalaciones específicas para el abastecimiento de agua, indispensables para la habitabilidad de la vivienda, el mantenimiento del jardín y el cultivo del campo. Respecto al suministro de agua potable para el con-



Fig. 14. *Villa Antonia* (Fuente Álamo). Izquierda: residencia principal (Fuente: autor). Derecha: almacenes agrícolas (Fuente: autor)

sumo doméstico, los pozos constituyen el elemento básico para la obtención de agua subterránea. Estos se combinan con aljibes, en los que se almacena el agua de lluvia procedente de escorrentías así como de canalizaciones desde las cubiertas y patios de las edificaciones. Para el riego, debido a la escasez de lluvias, se solía recurrir a la utilización de agua freática extraída, bien con norias de sangre accionadas por animales de tiro, o bien con molinos de viento, estos últimos con gran tradición en la comarca, acompañándose dichos sistemas con balsas para el almacenamiento del agua (Fig. 13).

4. 4. 2. *Configuración arquitectónica*

Las villas presentan una clara jerarquización de sus edificaciones. Así, a diferencia de la residencia principal, que suele tener dos o más alturas, las edificaciones secundarias se desarrollan por regla general en una única planta. Además, mientras que la primera sigue los modelos de los edificios urbanos, las segundas tienden a asemejarse morfológicamente a las construcciones tradicionales de la comarca, de planta rectangular y tejado a dos aguas³⁵. El resultado final es el de un complejo de edificaciones en el cual se combinan la arquitectura culta de la residencia principal y la arquitectura vernácula de las estancias de labor (Fig. 14).

Si bien, las edificaciones secundarias, simples por su naturaleza y función, a veces presentan cierto grado de refinamiento en sus fachadas. Esta situación se da principalmente en las villas recreativas y en las villas urbanas, en las que las edificaciones de servicio suelen ser de menor envergadura y presentar un sutil tratamiento arquitectónico que mediante sencillas formalizaciones aproximan su estética a la de la residencia principal (Fig. 15).

³⁵ ARANGO ZAPATA, Raquel, "La arquitectura tradicional en el Campo de Cartagena", *Imafronte*, 19-20 (2008), p. 22.



Fig. 15. izq. *Villa Calamari*: residencia principal (Fuente: autor). Derecha: vivienda de los guardeses (Fuente: autor)

4. 4. 3. *Materiales y sistemas constructivos*

Por regla general se trata de edificaciones populares construidas con los materiales de la zona y utilizando las técnicas constructivas transmitidas de generación en generación. Las características habituales de estas construcciones son muros portantes de piedra o ladrillo recibidos con mortero de cal. Los tejados son a dos aguas, resolviendo los faldones bien con armaduras de par y picadero o bien con cerchas. Estas últimas son empleadas especialmente en las dependencias de labor en respuesta al requerimiento de amplios espacios diáfanos, utilizándose configuraciones sencillas como la cercha de pendolón y la cercha española.

En cuanto a los acabados, al exterior prevalecen la teja cerámica en cubiertas y los revocos de cal en fachada. Al interior, las estancias domésticas presentan baldosa hidráulica para pavimentos, enlucidos de yeso para paredes y falso techo de cañizo revestido con yeso para techos. Los acabados interiores de las estancias de labor son mucho más modestos, con paredes revocadas con cal y suelos de tierra compactada y apisonada, o a lo sumo una solera que en el caso de las cuadras es conformada con bolos de piedra para evitar los resbalones de las bestias con las herraduras³⁶.

4. 5. *El entorno vegetal*

Debido a la finalidad de la villa de ambientar paisajísticamente un lugar, además de la edificación principal y las construcciones e infraestructuras asociadas, otro componente clave es el entorno vegetal, que es incorporado

³⁶ ARANGO ZAPATA, Raquel, "La arquitectura tradicional ...", p. 23.



Fig. 16. Ortofotografía de Torre Llagostera (Fuente: Jose Gabriel Gómez – AeroGraph Studio)

al programa de necesidades tanto a través de elaborados jardines como de campos de cultivo (Fig. 16).

4. 5. 1. La zona ajardinada

En la jardinería de las villas de Cartagena se constata una tendencia al eclecticismo de corte romántico, aunando rasgos del jardín naturalista, como recorridos de trazado sinuoso, cursos de agua y arroyos, propios del romanticismo³⁷, con otros recursos característicos del jardín formal, como caminos rectos y parterres geométricos. No falta tampoco el componente pintoresco, con caprichosas edificaciones, como puentes, cenadores, pajareras, etc. de diseño en consonancia con la estética de la residencia principal.

En una aproximación detallada, comenzando por la delimitación de la finca, esta es cercada por altos muros, los cuales son normalmente sustituidos en los tramos que dan hacia el vial público por muretes sobre los que se dispone una valla metálica, proporcionando así un mayor ennoblecimiento y permitiendo a la vez las vistas hacia el interior en un deseo de ostentación. El punto focal es el acceso, que por regla general es resuelto mediante amplias y elaboradas puertas realizadas en hierro forjado y flanqueadas por dos imponentes columnas rematadas con formas de lo más diversas. De hecho,

³⁷ CASA VALDÉS, María Teresa de OZORES Y SAAVEDRA, Marquesa de, *Jardines de España*, Madrid, Aguilar, 1973.



Fig. 17. Acceso a la finca. De izquierda a derecha: *Torre Llagostera*, acceso flanqueado por columnas de piedra artificial decoradas con esferas; *La Capellanía*, camino principal decorado con columnatas; *Villa Lo Pelegrín*, camino principal ornado con doble alineación de palmeras (Fuente: autor)

Torre Llagostera es denominada popularmente como Huerto de las Bolas en alusión a las esferas que culminan las columnas y la valla de su acceso (Fig. 17). Del mismo modo, algunas villas cuentan con accesos más presuntuosos resueltos con portadas de cierta entidad arquitectónica construidas con muros y tejadillos. Lamentablemente, el desarrollo urbanístico ha provocado la pérdida de la delimitación de algunas villas, que al ser embebidas por el núcleo urbano han debido adaptarse al nuevo parcelario.

Además, algunas villas agrícolas cuentan en su interior con una segunda delimitación para acotar la zona residencial dentro de la explotación agropecuaria. Para su materialización en ocasiones se recurre a verjas y puertas de madera, siguiendo la misma tendencia del empleo de elementos ornamentales de este material en fachadas con objeto de proporcionar cierto aire exótico.

Tras la puerta de acceso a la finca se abre el camino principal, que actúa como elemento vertebrador del conjunto de la villa organizando su espacio exterior en distintas zonas. En esta configuración influye la orientación de la residencia principal, en la que la búsqueda del soleamiento adecuado prevalece sobre la disposición respecto al vial público. En consecuencia, se distinguen dos posiciones diferentes de la vivienda señorial respecto al camino principal según se sitúe al final de este y enfrentada al acceso, o en uno de los laterales quedando oculta entre la vegetación. Las estrategias empleadas para el ornato del eje principal son diversas, recurriéndose bien a elementos arquitectónicos, como columnatas, pérgolas o pedestales con maceteros, o bien a elementos vegetales, realizando alineaciones de arbolado o principal-

mente de palmeras. De este modo se configura un recorrido que partiendo del acceso a la finca conduce de una forma ordenada y fastuosa hasta la residencia principal (Fig. 17).

La extensión y magnificencia de los jardines es muy diferente entre las villas. Los más amplios y cuidadosamente planificados corresponden a las villas recreativas, en las que el deseo de contar con agradables y bellos espacios inmersos en la naturaleza prevalece sobre el interés de conseguir un beneficio económico mediante el cultivo de la tierra.

Normalmente el espacio ajardinado rodea la residencia principal y se distribuye en varias zonas cuidadosamente interconectadas con una gradual transición entre ellas. Así, es frecuente la coexistencia de áreas más ordenadas, trazadas con formas regulares, con otras más orgánicas, atravesadas por caminos y senderos sinuosos. La vegetación es de tipo mediterráneo, con árboles de gran porte como el ciprés, el pino carrasco, la casuarina, el eucalipto, la araucaria, etc. entre los que se intercalan palmeras canarias, washingtonias y datileras. El estrato arbustivo se basa en especies como la adelfa, el mirto y el aladierno, junto a palmáceas de pequeño porte como el palmito.

El bosqueque, además de ser un recurso básico de la jardinería para la generación de espacios de sombra, desempeña una importante función ambiental, pues al proteger del viento y de la insolación genera un microclima más húmedo y con temperaturas ligeramente más suaves. A dicho aspecto contribuye también el uso ornamental del agua en el jardín, que es atravesado por complejas redes de canales e incluso riachuelos que se combinan con fuentes y estanques, contribuyendo igualmente a su enriquecimiento estético y sensorial con sus reflejos y el sonido de su movimiento³⁸. Estas condiciones resultan óptimas para el cultivo de plantas exóticas, tanto verdes, como el rusco, la aspidistra y diferentes especies de helechos, como de flor, como la clivia, el lirio y el agapanto³⁹, sin olvidar su función de refugio animal.

La flora arbustiva y arbórea es complementada con ciertos elementos arquitectónicos que generan un espacio recreativo donde disfrutar de las bondades del espacio ajardinado. Entre ellos se encuentran fuentes, bancos, pérgolas, miradores, cenadores, etc. a menudo revestidos con azulejos, utilizándose tanto piezas enteras como piezas troceadas en estilo trencadís (Fig. 18). El resultado es un jardín en coherencia con la residencia principal e integrado en el entorno natural.

Por desgracia, los jardines están en constante cambio pues, al margen de la transformación intencionada de los humanos, las plantas crecen y mueren,

38 BERUETE, Santiago, *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid, Turner, 2016, p. 141.

39 OCHOA REGO, Jesús y MEDINA MARTÍNEZ, Francisco de Asís, *Guía técnica de...*, p. 150.



Fig. 18. Elementos arquitectónicos del espacio ajardinado. Izquierda: Torre Llagostera, cenador revestido de azulejería (Fuente: autor). Derecha: Torre Nueva, pajarera que reproduce el diseño clásico de una jaula (Fuente: autor)

incluso nacen otras nuevas de forma espontánea. En consecuencia, con el paso del tiempo los jardines evolucionan. Este hecho queda de manifiesto en los jardines de numerosas villas de Cartagena, en las que al estar o haber estado deshabitadas durante décadas, el abandono sufrido por sus jardines les ha llevado a una progresiva degradación provocando, al menos en parte, la pérdida de su identidad formal, y en ciertos casos prácticamente su desaparición.

4. 5. 2. La zona de cultivo

Partiendo de la base de que la contemplación del paisaje generado por la agricultura es igualmente agradable, se dan casos de villas de carácter agrícola en las que el área de cultivo es integrada a través de caminos a modo de prolongación del jardín. Incluso entre las villas recreativas es frecuente encontrar un sector reservado a árboles frutales y/o a huerto.

Hasta mediados del siglo XX los cultivos de secano fueron los más abundantes. Por tipos de cultivo, predominaban: los frutales, con especies como el algarrobo, el almendro, el olivo, el granado y la higuera; los cereales, principalmente trigo; y los industriales, como el algodón. No obstante, a menor escala había algunos cultivos de regadío, en especial hortalizas como la alcachofa y el melón. Sin embargo, el trasvase Tajo-Segura propició el cambio de secano a regadío en amplias zonas de la comarca, teniendo su repercusión en

varias villas, donde los cultivos tradicionales fueron sustituidos sobre todo por plantaciones de cítricos⁴⁰.

5. CONCLUSIONES

A partir de la identificación, documentación y posterior análisis del catálogo compilado sobre las villas construidas en Cartagena durante la transición del siglo XIX al siglo XX ha sido posible extraer las siguientes conclusiones:

El estudio individualizado de bienes inmuebles concretos conduce, desde el punto de vista cultural, a un conocimiento sesgado de los mismos, pues además de identificar sus características más representativas es necesario detectar la posible existencia de valores patrimoniales que sean compartidos con otros bienes de naturaleza similar, permitiendo de este modo su adecuada contextualización dentro del fenómeno cultural al que pertenecen o se engloban. En este sentido, además de la concreción de la franja temporal a investigar, es fundamental que la delimitación del ámbito espacial se realice atendiendo a los factores histórico-culturales relativos a ese periodo y no en base a la actual organización territorial y administrativa.

La escasez de estudios científicos globales sobre las villas de Cartagena ha afectado a su adecuada salvaguarda, al desconocerse la verdadera magnitud y entidad de este fenómeno cultural. En consecuencia, aunque un número importante de villas se conservan en buen estado o han sido rehabilitadas tras años de abandono, varios ejemplares han sido derribados, algunos han sido objeto de transformaciones que han menoscabado su identidad formal, y otros se encuentran deshabitados y, por tanto, condenados a su progresivo deterioro ante la falta de mantenimiento.

Las villas del Campo de Cartagena constituyen bienes culturales de gran relevancia debido a los múltiples valores que en ella convergen, aunando junto a las artes de la arquitectura, la jardinería y el paisajismo diversos aspectos antropológicos y etnográficos resultado de su profunda vinculación con el territorio.

Su arquitectura, a veces proyectada por arquitectos de prestigio local, se caracteriza por un cuidado lenguaje estético, en el que debido al estilo eclecticista imperante en la ciudad de Cartagena en la época, se combinan elementos tomados de modelos antiguos, principalmente de corte árabe y medieval, con otros propios del incipiente modernismo, como los motivos vegetales, las formas sinuosas y los rasgos exóticos. Otro factor es la diversidad y riqueza de las soluciones materiales y constructivas utilizadas, destacando el empleo de la cerámica troceada en estilo trencadís, influencia gau-

40 ROMÁN CERVANTES, Cándido, *Uso y explotación de la tierra en la comarca del Campo de Cartagena, siglos XIX y XX*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1996, p. 56.

dinista que en Cartagena se da exclusivamente en las villas, en especial en los jardines.

Su jardín es tan importante como la propia edificación principal, formando ambos una unidad en la que naturaleza y arquitectura se encuentran en perfecto equilibrio y armonía. Concebido para dar respuesta al deseo modernista de integración en la naturaleza heredado del romanticismo, el espacio ajardinado es de marcado carácter eclectista, combinando trazados orgánicos, propios del jardín naturalista, con otros de figuras geométricas, representativos del jardín formal. Todo ello con una densa masa vegetal de tipo mediterráneo en la que se intercalan típicos elementos pintorescos como riachuelos, puentes y arroyos, junto a construcciones como cenadores, pajareras, bancos, etc. que dialogan con la residencia principal.

Las villas de Cartagena tienen gran potencial para, mediante la implementación de medidas de valorización, consolidarse como recursos culturales que sean conocidos, comprendidos y apreciados por la ciudadanía como exponentes de la historia local y de su riqueza cultural. Asimismo, correctamente gestionadas, debido a su esencia atractiva y cautivadora, podrían ser explotadas como recursos turísticos, reportando beneficios económicos a sus propietarios que podrían revertirlos en su conservación.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, James S, *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*, New Jersey, Thames and Hudson, 1990.
- ANDRÉS SARASA, José Luis, "Transformaciones urbanas: siglos XIX y XX", en EGEA BRUNO, Pedro María, *Historia contemporánea de Cartagena*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2022, pp. 203-265.
- ARANGO ZAPATA, Raquel, "La arquitectura tradicional en el Campo de Cartagena", *Imafronte*, 19-20 (2008), pp. 21-31; disponible: <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/200801>.
- BELTRAMINI, Guido y BURNS, Howard, *Andrea Palladio e la villa veneta. Da Petrarca a Carlo Scarpa*, Venezia, Marsilio, 2005.
- BERUETE, Santiago, *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid, Turner, 2016.
- CASA VALDÉS, María Teresa de OZORES Y SAAVEDRA, Marquesa de, *Jardines de España*, Madrid, Aguilar, 1973.
- CEGARRA BELTRÍ, Guillermo, *Adelante siempre. Arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862-Cartagena 1935)*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores, Arquitectos Técnicos e Ingenieros de Edificación de la Región de Murcia, 2005.
- CHACÓN BULNES, José Manuel, *Celestino Martínez y el Gran Hotel. Un valioso e inédito legado de Miguel Martínez*, Murcia, Ayuntamiento de Cartagena, 2016.
- CRUZ GUÁQUETA, Mónica, "El fumoir como imagen del espacio doméstico burgués del siglo XIX al XX", en CREIXELL I CABEZA, Rosa M.; SALA GARCÍA,

- Teresa M. y CASTAÑER MUÑOZ, Esteve (eds.), *Espais interiors casa i art. Des del segle XVIII al XXI*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, pp.313-322.
- DE FUSCO, Renato, *Historia de la Arquitectura contemporánea*, Madrid, Hermann Blume, 1981.
- EGEA BRUNO, Pedro María, *Historia contemporánea de Cartagena*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2022.
- ESCARBAJAL PAREDES, Ramona y NAVARRO AVILÉS, Juan José, "Las villas y casas de campo de Cartagena como atractivo turístico", en *Actas IV Congreso Nacional de Etnografía del Campo de Cartagena*, Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2015, pp. 382-393; disponible: <http://hdl.handle.net/10317/10034>
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Alicia; GONZÁLEZ VERGARA, Oscar y CASTILLO ALCÁNTARA, Gonzalo, "La villa romana de Portmán (Cartagena-La Unión). Propuestas para un futuro parque arqueológico", *Complutum*, 32/2 (2021), pp. 505-523; disponible: <https://doi.org/10.5209/cmpl.78575>.
- GARCÍA DE REPARAZ Y BARROSO, Fernando, *El Mirador en la Arquitectura Urbana de Cartagena en el Entorno del año 1900 (Tesis doctoral)*, Universidad de Sevilla, España, 1996; disponible: <http://hdl.handle.net/11441/24495>.
- GODOY NIN DE CARDONA, José, *Cartagena modernista*, en EGEA BRUNO, Pedro María, *Historia contemporánea de Cartagena*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2022, pp. 341-372.
- GÓMEZ ORTIZ, José Luis, "La comarcalización regional", en ROMERO DÍAZ, Asunción y ALONSO SARRÍA, Francisco (coords.), *Atlas global de la Región de Murcia*, Murcia, La Verdad-CMM, 2007, pp. 398-403.
- HERNÁNDEZ VICENTE, Álvaro, *Poseedores de títulos e grandezas: la imagen de la nobleza en los territorios de Murcia (Tesis doctoral)*, Universidad de Murcia, España, 2019; disponible: <http://hdl.handle.net/10201/76901>.
- LABORDA YNEVA, José, *Guía del patrimonio arquitectónico de Cartagena*, Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena y Fundación CajaMurcia, 2016.
- LÓPEZ MORELL, Miguel Ángel y PÉREZ DE PERCEVAL VERDE, Miguel Ángel, *La Unión. Historia y vida de una ciudad minera*, Córdoba, Almuzara, 2010.
- LOUDON, John Claudius, *An Encyclopaedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture [...]*, London, Longman-Brown-Green & Longmans, 1846.
- MADOZ IBAÑEZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Tomo VIII*, Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1847.
- MARTÍNEZ CARRIÓN, José Miguel, *Historia económica de la Región de Murcia*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 2002.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente, "El campo y la huerta de Cartagena en la edad moderna", *Revista murciana de antropología*, 10 (2004), pp. 69-80; disponible: <https://revistas.um.es/rmu/article/view/72291>.
- NAVARRO MORENO, David, *Protección, documentación y valorización: principios para la salvaguarda del patrimonio arquitectónico. El caso de estudio de las villas del Campo de Cartagena (Tesis doctoral)*, Universidad Politécnica de Cartagena, España, 2017; disponible: <http://dx.doi.org/10.31428/10317/6852>.

- NAVARRO MORENO, David y PEÑALVER MARTÍNEZ, María Jesús, “La gestión turística de las villas vénetas. Un modelo de referencia para la promoción de las villas de Cartagena como producto turístico”, *Cuadernos de Turismo*, 41 (2018), pp. 465-490; disponible: <https://doi.org/10.6018/turismo.41.327111>.
- OCHOA REGO, Jesús y MEDINA MARTÍNEZ, Francisco de Asís, *Guía técnica de conservación y restauración de jardines antiguos e históricos de la Región de Murcia*, Murcia, Universidad Politécnica de Cartagena-Fundación Biodiversidad, 2010.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, *Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1986.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, José Antonio, “Arte e industria en la arquitectura del Campo de Cartagena”, en *Actas IV Congreso Nacional de Etnografía del Campo de Cartagena*, Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2015, pp. 220-242; disponible: <http://hdl.handle.net/10317/10020>.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, José Antonio y FERRÁNDEZ GARCÍA, Juan Ignacio, “La Casa Zapata. Modernismo en el ensanche de Cartagena”, en *Actas I Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo*, Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2016, pp. 299-308; disponible: <http://hdl.handle.net/10317/11669>.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, José Antonio, “Modernismo en el Campo de Cartagena”, *Nayades*, 6 (2020), pp. 3-14; disponible: <http://www.regmurcia.com/docs/nayades/N006/N6-001.pdf>.
- ROMÁN CERVANTES, Cándido, *Uso y explotación de la tierra en la comarca del Campo de Cartagena, siglos XIX y XX*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1996.
- SANTIAGO RESTOY, Caridad Irene de, “La catalogación del patrimonio inmueble del Conjunto Histórico de Cartagena”, en REAL ACADEMIA ALFONSO X EL SABIO (ed.), *Homenaje al Académico Julio Mas*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2009, pp. 379-402.
- SEGOVIA MONTOYA, Alfonso, “Los huertos de Totana... ¿un paisaje cultural?”, *Cangilón*, 38 (2021), pp. 123-140; disponible: <http://cangilon.regmurcia.com/revista/N38/N38-12.pdf>.
- VÁZQUEZ ARENAS, Gemma, GARCÍA LEÓN, Josefina y ROS TORRES, Josefa, “Multi-criteria application in project for putting in value of traditional villas of Cartagena”, en *Actas 20th International Congress on Project Management and Engineering*, Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2016, pp. 495-507.

La promoción de casas de vecindad en Bilbao (1876-1931): la actividad de los contratistas de obras como promotores

The development of tenement houses in Bilbao (1876-1931): The activity of building contractors as developers

Maite PALIZA MONDUATE

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes. Facultad de Geografía e Historia

C/ Cervantes, 2. 37002 - Salamanca

paliza@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2330-304X>

Fecha de envío: 31/8/2023. Aceptado: 20/9/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 361-414.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.10>

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



Resumen: Bilbao experimentó una gran transformación entre 1876 y 1931, fruto del desarrollo industrial, propiciado por la demanda inglesa de hierro. Ese auge atrajo a emigrantes, de manera que la población y, por ende, la demanda de vivienda creció vertiginosamente. La construcción inmobiliaria tuvo un importante desarrollo, pero la oligarquía industrial apenas invirtió en este negocio a diferencia de la burguesía de nivel medio. Dentro de este contexto numerosos contratistas promovieron casas de vecindad destinadas principalmente al alquiler. Al igual que ocurre con otros comitentes los inmuebles más relevantes corresponden al Ensanche y las principales calles del Casco Viejo, aunque hubo excepciones.

Palabras clave: arquitectura; Bilbao; casas de vecindad; contratista de obras; siglo XIX; siglo XX.

Abstract: Bilbao underwent a great transformation between 1876 and 1931 as a result of industrial development, driven by the English demand for iron. This boom attracted emigrants, which led to an explosive growth in the population and, consequently, in the demand for housing. Real estate construction developed significantly, but the industrial oligarchy barely invested in this business in contrast to the middle class bourgeoisie. In this context, many contractors developed tenement houses, mainly for rent. As in the case of other principals, the most important properties corresponded to the Ensanche and the main streets of the Old Town, although there were some exceptions.

Keywords: architecture; Bilbao; tenement houses; building contractor; 19th century; 20th century.

1. INTRODUCCIÓN

Bilbao experimentó una profunda metamorfosis y un gran enriquecimiento a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en las últimas décadas de esa centuria y en las primeras del XX. En ese período, su economía, basada tradicionalmente en el comercio, sufrió una gran transformación al adquirir una importancia capital el hierro, abundante en las minas del territorio vizcaíno. La demanda por parte de la industria británica de este mineral, escaso en Gran Bretaña, con objeto de alimentar la producción de acero, favoreció la expansión económica de la capital vizcaína. Asimismo, el hierro acabó siendo la base de una potente industria siderúrgica local, impulsada por los propietarios y explotadores de aquellos yacimientos, que procedieron a fundar grandes fábricas, en torno a las cuales florecieron otras pequeñas y medianas industrias. Simultáneamente el ferrocarril conoció un gran desarrollo y facilitó el tráfico de mercancías, mientras que el empresario vizcaíno fundó navieras y astilleros, tratando de acaparar el control del sustancioso tráfico marítimo con Inglaterra y simultáneamente extenderlo a otras rutas. Por último, la riqueza atesorada en esta coyuntura impulsó una potente banca.

Como consecuencia de todo lo anterior, la ciudad se modernizó, convirtiéndose en una capital industrial y financiera. Respecto al volumen, el rumbo y el cariz que alcanzó este proceso, que estaba plenamente consolidado en 1905, es muy explícito el comentario que el escritor y periodista Ernesto García Ladevese hizo a principios del siglo XX: “los mineros bilbaínos, no sabiendo en que emplear sus colosales ganancias, se pusieron a levantar fábricas, a edificar casas, a construir buques, a hacer líneas férreas y a fundar bancos”¹.

Esa transformación trajo aparejada un crecimiento exponencial de la población, fruto de la masiva llegada de inmigrantes, así como la consiguiente escasez y encarecimiento de la vivienda. Los datos demográficos son explícitos, ya que en 1877 había 32 734 habitantes que diez años después ascendían a 50 772. En 1900 el número era de 83 306, mientras que en 1910 había 93 536; en 1920, 112 819, y en 1930, 161 987².

La exigua superficie de Bilbao –29,94 hm²– y la situación general justifican el interés de las autoridades locales por romper los rígidos límites del municipio, que amenazaban con frustrar el futuro de la ciudad, y la aprobación del Plan de Ensanche en 1876. Este último, ideado por el arquitecto Se-

1 GARCÍA LADEVESE, Ernesto, “Un artículo sobre Bilbao”, *Euskal-Erria: revista vascongada*, XLV/ segundo semestre, (1901), p. 449.

2 GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel (ed.), *Los orígenes de una metrópoli industrial. La Ría de Bilbao. Vol I. Modernización y mestizaje de la ciudad industrial*, Bilbao, Fundación BBVA, 2001, p. 153.

verino de Achúcarro y los ingenieros Pablo de Alzola y Ernesto Hoffmeyer, fue posible gracias a la anexión de la vecina anteiglesia de Abando y supuso un incremento de 158 hectáreas de terreno³. Lógicamente incentivó la construcción de casas de vecindad, destinadas principalmente al alquiler, aunque en esos terrenos también se erigieron residencias unifamiliares rodeadas de jardín. No obstante, la materialización y ocupación del Ensanche fue lenta. En 1894 se habían abierto menos de la mitad de las calles previstas, que además estaban muy parcialmente ocupadas por inmuebles –menos del 50%–⁴. De hecho, en 1893, la cifra de edificios levantados en aquellos terrenos no alcanzaba los 300, poco más del 16% del total existente en la ciudad⁵. De todos modos, en líneas generales se trataba de construcciones de calidad, que no estaban al alcance de las clases populares, al tiempo que inicialmente la burguesía tradicional tuvo cierta reticencia a instalarse en la zona anexionada.

Así las cosas, la población continuó concentrada principalmente en el Casco Viejo y el barrio de Bilbao La Vieja. El primero experimentó una importante renovación de su caserío en las últimas décadas del siglo XIX y los albores del XX, mientras que en el segundo hubo una importante actividad inmobiliaria que llevó a su completa ocupación e incluso a su extensión, gracias a un nuevo parque de viviendas, que sirvió de alojamiento a parte de la población inmigrante. En este sentido, hay que tener en cuenta su proximidad a varias minas. Este proceso estuvo acompañado de una importante mejora en las condiciones higiénicas de los edificios, gracias a lo contemplado en las Ordenanzas Municipales aprobadas por el Ayuntamiento en 1885⁶.

En cuanto al Ensanche propiamente dicho, en los años setenta y ochenta se levantaron inmuebles en el primer tramo de la Gran Vía y en calles adyacentes, pero lo cierto es que la construcción del tipo de edificios que nos ocupan sólo adquirió auténtico empuje en esa zona a partir de la década de los noventa. De todos modos, ese sector se fue poblando poco a poco de casas de vecindad entre 1876 y 1910. Alrededor de 1920 se empezaron a construir en los terrenos de lo que se ha dado en llamar Segundo Ensanche, articulado

3 Sobre el Plan de Ensanche véase ACHÚCARRO, Severino; ALZOLA, Pablo y HOFFMEYER, Ernesto, *Memoria del Proyecto de Ensanche de Bilbao*, Bilbao, 1878, Imprenta, Litografía y Librería Juan E. Delmas. CENICACELAYA, Javier y SALOÑA, Íñigo, “La ciudad del siglo XIX y el Proyecto de Ensanche para Bilbao”, en *Memoria del Proyecto de Ensanche de Bilbao 1876*. Alzola, Achúcarro y Hoffmeyer, Bilbao, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, Técnicos de Vizcaya, 1988, pp. 7-25.

4 BASURTO FERRO, Nieves, “El primer Ensanche de Bilbao. Oportunismo y vacío legal”, *Vasconia. Cuadernos de Historia y Geografía*, 21, (1993), p. 233.

5 GARCÍA MERINO, Luis Vicente, *La formación de una ciudad industrial, el despegue urbano de Bilbao*, Bilbao, Instituto Vasco de Administración Pública, 1987, pp. 674-676.

6 *Proyecto de Ordenanzas de la construcción vigente en el Casco y el Ensanche de la I. Villa de Bilbao*, Bilbao, Imprenta M. Estefanía, 1885.

por el tramo de la Gran Vía, comprendido entre la plaza Elíptica, actual plaza Moyua, y la plaza del Sagrado Corazón. De todos modos, muchos de los edificios levantados en esa zona son posteriores a 1931, fecha que constituye el broche de nuestra investigación.

La transformación urbanística y arquitectónica experimentada en Bilbao entre 1876 y 1931 ha sido uno de los capítulos más notables de su historia, aparte de generar una imagen que todavía hoy día es muy representativa de la ciudad. El cambio fue auspiciado por el florecimiento industrial y el crecimiento económico, pero también por el inequívoco espíritu emprendedor de la burguesía y las autoridades de la época.

2. LOS PROMOTORES DE CASAS DE VECINDAD

El apartado de los promotores de casas de vecindad en la capital vizcaína en el período de la presente investigación revela una variada extracción profesional, algo puesto de manifiesto por otros investigadores previamente⁷, así como un diverso potencial económico y diferente grado de interés por este sector concreto, puesto que muchos promovieron un único edificio, en muchas ocasiones modesto, mientras que fueron menos los que levantaron una cifra elevada. Por lo general, entre los últimos se encuentran los artífices de las casas más ambiciosas en superficie, programa, diseño y equipamiento, pero hubo excepciones.

En cualquier caso, no es tarea fácil establecer conclusiones taxativas sobre la filiación profesional concreta de los comitentes de este tipo de inmuebles, ya que a menudo aparecen identificados en la documentación con sustantivos ambiguos como “comerciante” o “propietario”. Detrás de esos términos quedaron englobadas actividades muy diversas, caso de mineros, corredores marítimos, navieros, abogados, etc. Respecto a lo primero, hay que tener presente el gran peso del comercio en la economía bilbaína hasta la consolidación del desarrollo industrial. Por otro lado, la acepción propietario resulta un tanto vaga y en sí misma no aporta información concreta sobre las actividades desarrolladas por esos individuos, más allá de dejar constancia de cierta posición social. Otro tanto ocurre con el vocablo rentista que también figura cotejado en los documentos.

Pese a todo, está fuera de toda duda el escaso interés prestado a la actividad que nos ocupa por la mayoría de las familias de peso en la economía vizcaína –los Ibarra, Chávarri, Gandarias, Martínez Rivas, etc.–, que claramente concentraron sus inversiones en los sectores minero, industrial o ban-

7 BASURTO FERRO, Nieves, *Los maestros de obras en la construcción de la ciudad. Bilbao 1876-1910*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bizkaia, 1999, p. 38.

cario. Esta élite, artífice de la transformación de la economía, apenas invirtió en la promoción de casas de vecindad⁸, aunque muchos de sus miembros construyeron importantes residencias unifamiliares, principalmente en Getxo y, en menor medida, en Portugalete. Da la impresión que la minería y las actividades vinculadas a la explotación, el traslado y la transformación del mineral coparon sus esfuerzos, aparte de reportarles suculentos beneficios, mientras que la inversión en la construcción de los inmuebles objeto de nuestra atención, una actividad de corte más tradicional, no resultó un negocio suficientemente atractivo para la mayor parte de la oligarquía. Hubo algunas excepciones, entre las que destacan varios integrantes de la familia Allende, especialmente Manuel Allende Villares y su sobrino y, más tarde, yerno, Tomás Allende Alonso, ambos naturales de Burón (León). El primero emigró al País Vasco, donde amasó una importante fortuna, entre otras cosas, gracias a la explotación de minas de hierro en la zona de Triano. Promovió cuando menos cinco casas de vecindad, la primera en 1869 en la calle La Naja, que no ha llegado hasta nosotros⁹; posteriormente, en 1885, junto a su mentado sobrino, levantó otro edificio entre las calles Gran Vía, Diputación y Marqués del Puerto –actuales n^{os} 30 y 32 de la primera y 6 de la segunda–, diseñado por el maestro de obras Pedro Peláez (1839-?)¹⁰. En 1890 encargó otro inmueble al arquitecto Severino Achúcarro (1841-1910) en la calle Hurtado de Amezaga¹¹; seis años después otro en la calle Bailén con planos del arquitecto Alfredo Acebal Gordón (1862-1931)¹² y, por último, en 1896 una nueva casa de vecindad entre la Plaza Elíptica y la calle Ercilla, ideada por Federico Borda Achúcarro (¿-1899)¹³.

8 No obstante, varios miembros de la oligarquía industrial vizcaína fueron propietarios de fincas urbanas. Por nuestra parte, hemos comprobado que en la mayoría de los casos se trataba de edificios heredados de sus antepasados, es decir que no habían sido promovidos por ellos mismos. En cualquier caso, las listas de los mayores contribuyentes de la ciudad por ese concepto están copadas principalmente por miembros de la pequeña y mediana burguesía, cuestión de la que se han hecho eco algunos investigadores. ALONSO OLEA, Eduardo José y BEASCOECHEA GANGOITI, José María, "Fiscalidad territorial y propiedad urbana en el País Vasco. Los años finales del siglo XIX", *Vasconia*, 25 (1988), p. 33.

9 Archivo Histórico Foral de Bizkaia [en adelante AHFB], Municipal, Bilbao, Sección 1, Legajo 200, Expediente 10.

10 AHFB, MB, Sección 2, Legajo 138, Expediente 12. Este edificio se conserva, pero ha sido totalmente remodelado, siendo en la actualidad la sede de la oficina principal de la BBK. Véase una imagen del aspecto original de la fachada principal de este inmueble en MAS SERRA, Elías, "La sede de la oficina principal de la BBK", *Bilbao*, junio (2007), p. 6.

11 AHFB, MB, Sección 4, Legajo 72, Expediente 7.

12 AHFB, MB, Sección 4, Legajo 202, Expediente 1.

13 AHFB, MB, Sección, 4, Legajo 174, Expediente 6.

Más relevante fue la contribución de Tomás Allende, quien, aparte de erigir conjuntamente con su tío el aludido inmueble de la Gran Vía, promovió, junto al también minero Melitón Rodrigo, un edificio ecléctico entre la Plaza del Mercado y la calle Colón de Larreátegui –actuales n^{os} 20 y 22 de esta última vía–¹⁴. Con planos de Leonardo Rucabado erigió tres magníficas casas de estética secesionista en terrenos situados entre la Plaza Elíptica y la calle Elcano. Los planos de la primera, que tenía entrada por la plaza y no se conserva en pie, están fechados en 1909. Las otras dos –actuales n^{os} 11 y 13– fueron diseñadas en 1912. En 1924 levantó otras dos en la confluencia de la Gran Vía e Iparraguirre –actuales n^{os} 42 y 44 de la primera arteria–, según diseño de estética regionalista del arquitecto Ángel Líbano, y, por último, en 1931 otro edificio de gusto déco en la calle Iparraguirre –actual n^o 26– con trazas del arquitecto Ricardo Bastida (1879-1953). Se trata en todos los casos de viviendas erigidas en terrenos del Ensanche, de gran superficie, bien equipadas y de cuidada decoración que inequívocamente ponen en evidencia un promotor preocupado por la cuestión de la representatividad, dispuesto a hacer un gran desembolso y engrosar su patrimonio con inmuebles relevantes y alquileres caros.

No obstante, algunos de los grandes industriales vizcaínos adquirieron lotes de terreno en el Ensanche bilbaíno e incluso hicieron maniobras para incentivar la construcción en la zona. Es el caso de los propios Allende o de Víctor Chávarri. Por un lado, el último compró en 1889 unas nueve hectáreas de superficie en las inmediaciones de la Gran Vía, más allá de la actual Plaza Moyua¹⁵. Inmediatamente dio inicio a la construcción del palacete familiar a partir de un proyecto del arquitecto belga Paul Hankar (1859-1901), levantado en una parcela lindante entre otras con las citadas arteria y plaza¹⁶. Por entonces, aquel paraje era un descampado carente de edificaciones. Esta decisión se ha interpretado como una medida para animar la actividad inmobiliaria en la zona, donde, por lo que queda dicho, la familia tenía intereses. En cualquier caso, este linaje, como hemos adelantado, no se prodigó en la

14 AHFB, MB, Sección 4, Legajo 13, Expediente 39.

15 ALONSO OLEA, Eduardo José, *Víctor Chávarri (1854-1900). Una biografía*, Zarauz, 2005, Ayuntamiento de Portugalete y Eusko Ikaskuntza, pp. 122-123.

16 Para todo lo referente a este palacio de los Chávarri véase PALIZA MONDUATE, Maite, “El palacio de Víctor Chávarri. Una obra de Paul Hankar en Bilbao”, *Goya*, 294, 2003, pp. 167-184. PALIZA MONDUATE, Maite, *L’oeuvre de Paul Hankar en Biscaye. Le palais Chávarri et sa décoration*”, en DELOBBE, Boris, MANGELINCKX, Jonathan y ADRIAENSSENS, Werner (coord.), *Art Nouveau Belge. Vers l’idéal*, T. II, Brussel, 2022, Musée Horta, Jonathan Mangelincs Collection y Certa, pp. 101-139. CHAPA, Álvaro y CHÁVARRI, Susana, *El Palacio de los Chávarri*. Bilbao, 2014, Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas.

promoción de casas de vecindad¹⁷. Por otro lado, el aludido Manuel Allende adquirió en 1900 la antigua casería “La Alberca Mayor”, enclavada entre las actuales calles Manuel Allende y Gregorio de la Revilla y las plazas Bombero Echániz e Indautxu¹⁸. Poco después este minero falleció y sus herederos procedieron a urbanizar el paraje, en el que, entre otras cosas, levantaron un gran número de chalets con jardines, que en unos casos se convirtieron en sus residencias y en otros fueron destinados al alquiler. Aparte de esto, fueron dueños de diversos terrenos en diferentes puntos de la ciudad como las calles Bailén, Colón de Larreátegui, Hurtado de Amézaga, etc., donde, como hemos adelantado, erigieron casas de vecindad.

También se dio el caso de compañías con intereses en distintos sectores de la economía que, ante el desarrollo experimentado por el sector inmobiliario, acabaron invirtiendo en la construcción de casas de vecindad, que en la mayoría de las ocasiones destinaron al alquiler. Son representativas “Gurtubay e Hijos” y “Echevarría y Zuricalday y Cia”. Juan y José Gurtubay Meaza, hijos de Simón Gurtubay, célebre comerciante bilbaíno especializado en el bacalao, fueron, entre otras cosas, navieros y armadores, aparte de tener bufete de abogados en la calle Jardines¹⁹. Dueños de numerosos terrenos, apostaron por la construcción de viviendas, actividad continuada posteriormente por sus descendientes. Consta su condición de promotores de edificios de viviendas desde 1879 hasta los primeros años del siglo XX tanto en el Ensanche como en Bilbao la Vieja y el Casco Viejo, si bien de su patrimonio inmobiliario también formaban parte otros inmuebles. En 1879 erigieron

17 Construyeron varias viviendas unifamiliares y dobles en las inmediaciones del referido palacio. No obstante, tras el fallecimiento de Víctor Chávarri, su viuda y herederos levantaron el actual inmueble de Gran Vía nº 62 con planos firmados por el maestro de obras Daniel Escondrillas en 1913, cuyas obras se alargaron hasta 1919. AHFB, MB, Sección 2, Legajo 598, Expediente 9. Archivo Municipal de Bilbao-Bilboko Udal Artxiboa [en adelante AMB-BUA], Sección 15, Legajo 142, Expediente 242.

A su vez a finales de la década de los veinte, su nieto, Víctor Chávarri Anduiza, marqués de Triano, erigió un bloque de casas de vecindad entre las calles Gordóniz y Zugastinovia, en terrenos pertenecientes previamente a su familia materna. Los orígenes de esta promoción, diseñada por el arquitecto Pedro Guimón, arrancan de 1928, aunque sufrió varias modificaciones. De todos modos, hay cierta confusión en cuanto a esta promoción, ya que la documentación localizada no es del todo clara, pues, cuando se tramitó la construcción de las aceras limitrofes con el edificio, los técnicos municipales señalaron como propietarios a José y Eduardo Anduiza Goicoechea. Hoy día se conservan dos de los edificios originales –actuales Gordóniz nº 24 y Zugastinovia nº 10–. AHFB, MB, Sección Ensanche, Legajo 58, Expediente 167 y MB, Sección Fomento, Legajo 65, Expediente 195. LOYGORRI DE PEREDA, E., “El progreso urbano de Bilbao. Unos comentarios a la iniciativa de los arquitectos catalanes. El nuevo bloque de casas que el arquitecto don Pedro Guimón construye para el señor marqués de Triano”, *Propiedad y Construcción*, 95 (1931), pp. 6-8.

18 BASURTO FERRO, Nieves, *Los maestros de obras...*, pp. 38-41.

19 BASURTO FERRO, Nieves, *Los maestros de obras...*, p. 43.

casas en el Muelle de Ibeni con planos de Francisco Arias (1846-?). En 1884 levantaron tres casas dobles en la calle Dos de Mayo y otras tres entre Cortes y Convenio de Vergara, todas rubricadas por Pedro Peláez. Hasta finales de la centuria decimonónica este maestro de obras fue su técnico de confianza, de hecho en 1885 le encargaron las trazas de dos nuevas casas dobles entre las calles Lersundi y Heros y cuatro años más tarde otra en el Muelle de Astilleros, junto a la vía férrea. Por el contrario, en 1896 fue el arquitecto Alfredo Acebal Gordón el autor de los planos de una casa en la calle Correo y poco después el artífice de otras tres en la Gran Vía, de las que hoy día se conservan dos, actuales n^{os} 37 y 39, que estaban terminadas en 1903.

Salvo estas últimas, que ofrecen fachadas de diseño más depurado y decoración más cuidada en lo tocante a la rejería de antepechos de balcones y sobrepuertas de acceso al portal, la carpintería de madera de las propias puertas de los zaguanes, así como el acabado de ménsulas, pilastras, capiteles, etc., el resto de los inmuebles de forma generalizada responden a un diseño adocenado carente de relevancia. Se trata de algo muy extendido en las promociones del período que nos ocupa enclavadas tanto en el Casco Viejo como en Bilbao la Vieja. Por el contrario, las construcciones más interesantes con frecuencia se levantaron en las zonas más nobles del Ensanche, donde los alquileres eran más caros y, por tanto, generaban mayor beneficio para los propietarios. Además hay que tener en cuenta que por lo general los solares de la zona anexionada eran sensiblemente más grandes y que como este de los Gurtubay, que se extendía entre la Gran Vía y la actual plaza Moyua, permitían generar edificios de fachadas más largas, lo que normalmente favorecía la posibilidad de configurar alzados más singulares. Otro detalle importante era la anchura de las calles, siendo la Gran Vía de primera categoría. Obviamente la inversión exigida por este tipo de obras era sensiblemente más importante, dado el precio de los terrenos, la categoría del inmueble, cosa que indefectiblemente influía en el coste de la licencia municipal, así como lo derivado de la construcción propiamente dicha, pero los beneficios también se incrementaban.

Así mismo, los Gurtubay construyeron viviendas unifamiliares en la zona próxima a Uribitarte y en Indautxu, caso de una situada entre la actual plaza del Ensanche y las calles Ibáñez de Bilbao y Henao, a partir de un proyecto de Severino Achúcarro, fechado en 1879, inmueble que no ha llegado hasta nosotros, y otras en las inmediaciones de la plaza Bombero Echániz y en la confluencia entre Alameda Mazarredo y el Muelle de Ripa²⁰.

20 Los datos sobre la actividad como promotores inmobiliarios de los Gurtubay proceden de AHFB, MB, Sección 4, Legajo 8, Expediente 13; Sección 4, Legajo 8, Expediente 5; Sección 2, Legajo 138, Expediente 16; Sección 4, Legajo 141, Expediente 45; Sección 4, Legajo 30, Expediente 23; Sección 2, Legajo 138, Expediente 24; Sección 4, Legajo 29, Expediente 36; Sección 4,

El origen de “Echevarría Zuricalday y Cia” se remonta al matrimonio entre José Echevarría Rotaache y Felipa Zuricalday Eguidazu, cuya boda tuvo lugar en 1869. Inicialmente el primero estuvo al frente de negocios de coloniales, que poco a poco fue ampliando a otros sectores hasta llegar a ser un importante industrial, comenzando con un taller de laminación y acabando con la producción de acero. La empresa que nos ocupa contó con numerosos almacenes de licores, principalmente vino, en distintos puntos de la ciudad, así como fábricas de chocolate. A finales del siglo XIX sus responsables empezaron a invertir en la construcción de viviendas, principalmente en Uribitarte e inmediaciones, donde poseían distintos terrenos, aunque también erigieron casas unifamiliares en Indautxu²¹. Se ha llegado a afirmar que solo en el año 1901 pusieron en pie más de cuarenta edificaciones²², contando con los servicios de distintos arquitectos y algún maestro de obras²³. En cualquier caso, se trató de inmuebles de escaso interés artístico, cosa que evidencia que en ellos primó el criterio rentabilista.

A día de hoy, apenas hay estudios que hayan abordado la condición de los promotores de la construcción de edificios de viviendas en Bilbao tras la aprobación del Plan de Ensanche²⁴. A la hora de indicar la condición de estos comitentes, solo se ha aludido de forma genérica al importante papel jugado por la pequeña burguesía vizcaína, algo que es innegable.

Lo cierto es que este tipo de promoción inmobiliaria recayó principalmente en profesionales liberales, altos funcionarios, comerciantes, contratis-

Legajo 66, Expediente 3; Sección 4, Legajo 71, Expediente 28; Sección 4, Legajo 22, Expediente 9; Sección 5, Legajo 119, Expediente 2; Sección 5, Legajo 192, Expediente 21; Sección 5, Legajo 247, Expediente 10; Sección 5, Legajo 298, Expediente 1; Sección Empresas, FondoHoracio Echevarrieta, Legajo 19, Expediente 14;

21 La información que aportamos sobre esta compañía procede de AHFB, MB, Sección 5, Legajo 297, Expediente 6; Sección 5, Legajo 119, Expediente 1; Sección 4, Legajo 381, Expediente 19; Sección 3, Legajo 150, Expediente 10; Sección 4, Legajo 165, Expediente 2; Sección 2, Legajo 60, Expediente 52.

22 La consulta del catálogo de la documentación municipal correspondiente a ese año arroja una cifra sensiblemente menor, aparte de que incluye obras de diversas tipologías arquitectónicas.

23 BASURTO FERRO, Nieves, *Los maestros de obras...*, p. 43.

24 Hay un artículo específico sobre el papel jugado por los indianos en la promoción de este tipo de edificios, que, aunque estuvo por debajo del de los medianos y pequeños industriales o los comerciantes, fue más allá de lo meramente testimonial. De todos modos, la actividad en el negocio inmobiliario de este colectivo también entraña problemas, puesto que algunos de estos emigrantes, tras regresar a su país de origen, acabaron impulsando fábricas de diverso tipo, invirtieron en el negocio del ferrocarril y los transportes en general, etc., de manera que pueden ser englobados dentro de otros colectivos. PALIZA MONDUATE, Maite, “Los indianos y la construcción del Ensanche de Bilbao”, *Kobie. Serie Antropología Cultural*, 10 (2001-2003), pp. 205-224.

tas de obras, pequeños industriales de distintos sectores, mineros de nivel medio, algunos indianos, incluso arquitectos y maestros de obras²⁵, etc. que en la mayoría de las ocasiones, movidos por claros intereses especulativos, destinaron los inmuebles al alquiler o la venta²⁶. De todos modos, hubo promotores, incluidos, como comentaremos, varios contratistas de obras, que instalaron su domicilio en edificios costeados por ellos mismos. En estos casos, escogieron preferentemente viviendas ubicadas en los pisos primero o segundo, también denominado principal, dedicando el resto al alquiler. Hay que tener en cuenta que en aquella época la altura interior de las paredes era un factor importante por cuestiones de salubridad y que de ordinario disminuía en las plantas superiores, existiendo además durante mucho tiempo el inconveniente añadido de la inexistencia de ascensores. Así las cosas, los últimos pisos eran menos cotizados y ofrecían menos rendimiento.

Por último, ya en los años veinte, diversas entidades bancarias erigieron o intentaron levantar casas de vecindad en terrenos del Ensanche²⁷, al igual que hicieron algunas empresas como la compañía de seguros “La Aurora”²⁸.

25 Entre los arquitectos que invirtieron en la promoción de casas de vecindad cabe mencionar a Julio Saracíbar y Antonio Carlevaris Moreno, mientras que entre los maestros de obras a Daniel Escondrillas, Domingo Fort o Ángel Iturralde, este último dueño de una importante firma constructora.

26 A día de hoy, hay pocos datos publicados sobre la rentabilidad de estos alquileres. En este sentido, es interesante la información relativa a las aludidas casas edificadas por Tomás Allende en la calle Elcano –actuales nºs 11 y 13–, concebidas desde un principio para el alquiler. El desembolso total realizado en la construcción de la primera, incluido el valor del solar, ascendió a 532 000 ptas, mientras que el rendimiento previsto, fruto de los alquileres, ascendía a 25 500 ptas. anuales, es decir un 5%, de manera que la inversión quedaba amortizada en veinte años. El mismo porcentaje de beneficio se esperaba del otro inmueble, cuyo coste ascendió a 476 000 ptas., mientras que el ingreso derivado de las rentas rondaba las 23 000 ptas. anuales, de modo que lo gastado se recuperaría en algo más de diecinueve años. ARAMBURU-ZABALA, Miguel Angel, *Leonardo Rucabado y la arquitectura española*, Santander, 2016, Real Sociedad Menéndez Pelayo, Ayuntamiento de Santander y Gobierno de Cantabria. Santander, 2016, p. 190.

27 El “Banco Vizcaya” lo intentó en terrenos limítrofes a la plaza de Indautxu en 1924, pero finalmente desistió, mientras que en 1925, poco antes de su quiebra, el “Banco de Crédito de la Unión Minera” era dueño de la manzana nº 35 del Ensanche, donde tenía previsto erigir veintiséis casas de vecindad. En un principio se levantaron tres –actuales plaza de San José nº 3, Colón de Larreátegui nº 44 e Iparraguirre nº 23–, a partir de un proyecto de Manuel Galíndez (1892-1980) y Pedro Ispizua (1892-1980) firmado en noviembre de 1923. Asimismo, en 1920 la “Caja de Ahorros Municipal” edificó trece casas a partir de un proyecto de ese año de Ricardo Bastida. Se trata de los actuales edificios de las calles Elcano nºs 18, 20, 22 y 24, Licenciado Poza nº 3, General Concha nºs 1, 3, 5 y 7 y Alameda Urquijo nºs 18, 20, 22 y 24 AHFB, MB, Sección 6, Legajo 202, Expediente 162; Sección Fomento, Legajo 155, Expediente 611; Sección Fomento, Legajo 156, Expediente 616.

28 Solo a título de ejemplo, “Seguros La Aurora” erigió dos casas dobles entre las calles Licenciado Poza y Ercilla –actual nº 23 de la primera y 35 de la segunda–, con planos de Adolfo Gil,

2. 1. *La promoción de casas de vecindad a cargo de contratistas de obras.*

Los contratistas de los distintos gremios de la construcción, especialmente cantería, carpintería, albañilería, hierro y hormigón, fueron un grupo especialmente relevante en la cuestión que nos ocupa, algo comprensible si tenemos en cuenta que conocían el oficio y que contaban con la mano de obra, la maquinaria y las herramientas necesarias.

La intensa actividad de la construcción en la ciudad propició el asentamiento en Bilbao de obreros de los distintos ramos provenientes de otros puntos de la geografía peninsular e incluso extranjeros, siendo llamativo, como veremos, el número de guipuzcoanos, así como de otros oriundos de distintos municipios vizcaínos. Con el tiempo, algunos prosperaron, arrastrando tras de sí a familiares y conocidos, y fundaron empresas constructoras de cierta entidad. El número de contratistas que invirtieron en la construcción de casas de vecindad en la capital vizcaína fue elevadísimo, algo que señaló hace ya años la doctora Nieves Basurto, que también indicó la pertinencia de desarrollar un estudio en profundidad sobre el tema²⁹. El análisis exhaustivo de esta cuestión excedería con creces la extensión del presente artículo, en el que abordamos en primicia el tema a partir de una investigación en diversos archivos y el correspondiente trabajo de campo y bibliográfico. Nuestro estudio corrobora el gran papel de este colectivo que promovió inmuebles en todos los barrios de la capital vizcaína, aparte de dejar constancia de la trayectoria de muchos de ellos y las casuísticas que los rodearon, que, a la postre, son representativas de las de este gremio en general.

A la hora de su identificación en la documentación ocurre algo parecido a lo señalado anteriormente con el ambiguo término de propietario, ya que a menudo aparecen designados como carpinteros, canteros, maestros canteros, maestros de obras³⁰, albañiles, e incluso como industriales o comerciantes, circunstancia esta última que ratifica la riqueza de connotaciones que, como adelantamos, encerraba este sustantivo. Con respecto al término carpintero hay que tener en cuenta que hasta entrado el siglo XX la mayoría de los inmuebles eran de estructura de madera³¹, en función de lo cual estos

firmados en 1927. AHFB, MB Ensanche, Legajo 34, Expediente 44. LOYGORRI DE PEREDA, E., "El progreso urbano de Bilbao. La Sociedad de Seguros "La Aurora" está construyendo dos casas dobles en el Ensanche", *Propiedad y Construcción*, 55 (1927), pp. 4-5.

29 BASURTO FERRO, Nieves, *Los maestros de obras...*, pp. 43-44.

30 El hecho de que algunos contratistas aparezcan identificados en la documentación como maestros de obras ha sembrado dudas y errores entre algunos investigadores sobre su posible cualificación académica, algo descartado en todos los casos.

31 El primer edificio erigido en Bilbao con estructura de hormigón fue la fábrica "Ceres", levantada entre 1899 y 1900 con el sistema denominado Hennebique. Sobre este edificio véase ROSELL, Jaume y CÁRCAMO, Joaquín, *Los orígenes del hormigón armado y su introducción en*

profesionales tenían gran protagonismo en la materialización de las obras. En ocasiones también figuran etiquetados como contratistas y algunos se definieron como tales a la hora de tramitar los proyectos de los inmuebles que promovieron³². Andrés y Santiago Arana, a quienes aludiremos más adelante, constan como “constructores de buques”, al tiempo que, como es lógico, la mayoría tenían aserraderos, talleres y almacenes, a veces denominados tejavanas, para preparar y guardar el material propio de su oficio. Con respecto a lo último hay que decir que en más de una ocasión, como desvelamos más adelante, destinaron a este cometido los bajos de las casas de vecindad que erigieron.

La faceta de este colectivo en su condición de promotores de inmuebles de viviendas se constata a lo largo de todo el arco cronológico de la presente investigación, de manera que el estilo de los inmuebles se ajustó sucesivamente a las corrientes en boga en cada momento. Por tanto, levantaron casas eclécticas, modernistas, regionalistas, racionalistas y déco. El trazado de las plantas de las viviendas, articuladas de forma generalizada por pasillos rectilíneos, precedidos de un pequeño vestíbulo de entrada, no ofrecen diferencias notables con las promovidas en la misma época y zonas por otro tipo de comitentes. Normalmente se reservaban las dependencias orientadas hacia la fachada principal para habitaciones de recibo –comedores, gabinetes o salas–, mientras que las de servicio –cocina, dormitorio de criados, cuarto de plancha o despensa– se concentraban en la parte zaguera con huecos hacia patios interiores. Por último, la actividad promotora de este colectivo se constata, como hemos anunciado, en todos los barrios de la capital vizcaína.

Muchas de las empresas y talleres fundados por contratistas fueron de corte familiar y a veces continuaron en manos del mismo linaje durante varias generaciones. Del mismo modo, algunas noticias permitirían hablar de cierta endogamia, ya que hemos constatado más de un ejemplo de matrimonios entre miembros de familias de contratistas. Así, José Ignacio Zubizarreta Barinaga-Rementería casó en la Iglesia de Santiago de Bilbao en 1845 con

Bizkaia. La fábrica Ceres de Bilbao, Bilbao, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1994.

32 Hay bastantes ejemplos, aunque fue algo menos habitual de lo que podría esperarse. Sirve de ejemplo Emeterio de Izarcelaya Madariaga, natural del municipio vizcaíno de Amorebieta, impulsor en solitario de un edificio con dos casas de vecindad en la calle Fernández del Campo –actuales n^{os} 7 y 9– en 1889, a partir de trazas del maestro de obras José Lorenzo Zarrabeitia con algunos detalles neoárabes. Previamente impulsó el n^o 5 de la misma vía de diseño similar a los anteriores, pero en este caso parece que procedió a su venta. No obstante, consta igualmente la pertenencia de Izarcelaya a la “Sociedad Anónima de Edificaciones”. Archivo Histórico Diocesano de Bizkaia [en adelante AHDB], Libro de Bautizados de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Amorebieta-Etxano 1842-1883, f. 132v. AHFB, MB, Sección 4, Legajo, Expediente 9; Sección 3, Legajo 344, Expediente 9; Sección Planos y Bandos 858-863;

Josefa Usatorre, dándose la circunstancia de que varios hermanos de ambos, incluido el propio José Ignacio, ejercieron como tales³³. Igualmente hay casos de hijos de contratistas que realizaron estudios superiores de arquitectura o ingeniería, demostrando un inequívoco ascenso técnico y académico. Son ilustrativos ejemplos como el de Julián Zubizarreta Usatorre (1846-1905), vástago de los anteriores, Atanasio Anduiza Uribarri (1823-1911), hijo de José Natalio Anduiza, contratista activo en la capital bilbaína en las décadas de los treinta y cuarenta de la centuria decimonónica, o Tomás Bilbao Hospitalet (1890-1954), uno de los hijos del conocido contratista Patricio Bilbao Goicoechea. El último, como veremos, llegó a diseñar varias casas para su progenitor.

Hemos comprobado que muchos hicieron incursiones en otras actividades económicas como la hostelería, siendo representativos, como veremos, los ejemplos de Antolín Goicoechea Azpitarte y Gregorio Iturbe Aldalur, o el comercio propiamente dicho, tanto al por mayor como minorista. En este sentido, Francisco Greciet fue propietario de la zapatería "La Imperial", sita entre la Gran Vía y la calle Berastegui, e incluso en la minería como ocurrió con Francisco Arana Lupardo o Jeronimo Ochandiano Larrea, diversificando por tanto su trabajo e intereses. Por lo demás, más de uno consiguió notoriedad en la vida social, cultural y política de la ciudad. Así, Ignacio Orbegozo Macazaga fue miembro de la Junta de la Escuela de Artes y Oficios y su hijo José Orbegozo Tellería perteneció a la Junta de Beneficencia Domiciliaria. Francisco Arana Lupardo, Juan Alonso Fuldaín y Patricio Bilbao fueron concejales del consistorio bilbaíno por diferentes partidos. Alguno como el propio Arana Lupardo llegó a ser benefactor, ya que promovió la construcción de un hospital en Ugao - Miravalles, de donde era natural. Por otra parte, en el elenco de socios de la "Sociedad Bilbaína", selecto club de recreo de la ciudad, encontramos contratistas, caso de Arana Lupardo. Finalmente, este último y Andrés Arana Ansotegui fueron inmortalizados por el pintor Juan de Barroeta Anguisolea, retratista por antonomasia de la élite burguesa de la ciudad a finales del siglo XIX, algo que en parte probaría iniciativas similares y propias de la alta sociedad bilbaína.

En lo concerniente a la promoción de casas de vecindad, las casuísticas son muy diversas, pues en ocasiones hemos constatado la alianza entre varios contratistas o con otro tipo de promotores para erigir el tipo de edificios objeto de nuestra atención, algo comprensible dado el desembolso necesario,

33 AHDB, Libro de Bautizados de la Parroquia de San Andrés de Echevarría 1818-1855, f. 25v; Libro de Matrimonios de la Iglesia de San Vicente Mártir de Abando 1807-1862, f. 211v.; Libro de Defunciones de la Iglesia de los Santos Juanes de Bilbao 1882-1887, f. 226. AHFB, Municipal, Abando, Legajo 4, Expediente 66.



Fig. 1. *Casa de vecindad de Ramón Mestraitua, Bernardo Careaga y Pedro Alonso. Arquitecto Julio Saracíbar. 1886. Calle Fernández del Campo n^{os} 8 exterior y 8 interior. Bilbao*

pero, como dejamos claro en este artículo, la inmensa mayoría lo hicieron en solitario o en nombre de las sociedades que dirigían³⁴.

Con respecto a lo anterior, en 1886 Ramón Mestraitua Elorza, Bernardo Careaga y Pedro Alonso edificaron conjuntamente una promoción con dos casas de vecindad entre medianeras en la calle Fernández del Campo –actuales n^{os} 8 exterior y 8 interior–, zona situada en el Primer Ensanche que, como hemos adelantado, experimentó una importante actividad constructora por esos años. Los planos fueron diseñados por el arquitecto Julio Saracíbar Gutiérrez de Rozas (1841-?). Como suele ocurrir con muchos proyectos de este técnico la fachada incluye detallada ornamentación, destacando en esta ocasión el acceso, resuelto con dos arcos de medio punto, cuyas roscas están realizadas por rosetas, y curiosos capiteles con mascarones, caulículos y

³⁴ Aparte de la amplia nómina que mencionamos en las siguientes páginas, hay un sinfín de ejemplos como el del mentado Emeterio Izarcelaya o Román Ipiña, activo en Bilbao a finales del siglo XIX y las tres primeras décadas del XX al frente de la “Sociedad Román Ipiña y Compañía”, promovió tres casas de vecindad en solitario en 1906, 1923 y 1928, mientras que en 1910 erigió otro inmueble entre Alameda San Mamés y General Concha junto a José Lezcano, miembro de una familia de indianos carranzanos. AHFB, MB, Sección 1, Legajo 386, Expediente 2; Sección 1, Legajo 426, Expediente 12; Sección Fomento, Legajo 156, Expediente 620; Sección Ensanche, Legajo 40, Expediente 63.



Fig.2. Detalle de la entrada de la casa de vecindad de Ramón Mestraitua, Bernardo Careaga y Pedro Alonso. Arquitecto Julio Saracíbar. 1886. Calle Fernández del Campo n^{os} 8 exterior y 8 interior. Bilbao

decoración vegetal (Figs. 1 y 2). El primero de estos tres promotores aparece consignado como “cantero”³⁵. Sin embargo, a día de hoy, sus nombres no se prodigan en exceso en la documentación, de lo que con las debidas cautelas se podría inferir que su situación económica no fue especialmente boyante. Unos años más tarde, en 1907, Julián Abando, junto a Blas Barrenechea Arechavaleta y Francisco Garmendia, solicitó permiso para erigir una promoción que incluía siete casas dobles en una amplia parcela, delimitada por las calles Henao, Iparraguirre y Juan de Ajuriaguerra. El proyecto, firmado por el maestro de obras José Bilbao Lopategui (1849-?), recibió el placet de los técnicos municipales, pero, por motivos que se nos escapan, nunca se puso en marcha. Precisamente en esa zona del Ensanche se hallaban los talleres y almacenes de la firma “Abando y Cia”, también conocida como “Julián Abando y Compañía”, especializada en trabajos de herrería y fundición. El impulsor de esta empresa fue el propio Abando, quien en 1888 llegó a afrontar la ejecución mediante subasta de obras de envergadura como el desaparecido mercado de hierro del Ensanche, diseñado por el arquitecto municipal Edesio Garamendi González de la Mata (1849-1899) en 1887, aparte de otros trabajos públicos. Igualmente fue el propietario de la fundición “La Esperan-

35 AHFB: MB, Sección 4, Legajo 42, Expediente 7;



Fig. 3. *Casa de Francisco Usobiaga*. Maestro de obras José Bilbao Lopategui. 1902. Calle Licenciado Poza nº 2. Bilbao

za". Por su parte, Barrenechea y Garmendia también estaban especializados en trabajos de hierro y tenían sus talleres en las inmediaciones del anterior³⁶.

Hay personajes como Arana Lupardo que en el período que nos ocupa erigieron hasta una decena de inmuebles a su cargo, mientras que otros levantaron tan solo uno. Simultáneamente la categoría de los edificios fue muy dispar, si bien en general se observa una tendencia más acusada que en otro tipo de promotores a priorizar el interés económico y el posible rendimiento en detrimento de la calidad o la belleza. Así las cosas, muchas casas responden a recetas muy sencillas tanto en lo tocante al trazado como al diseño de la fachada y el acabado de los interiores. Se trata de composiciones que adolecen de repetitivas y de cierta simpleza, cosa bastante extendida en la época, hasta el extremo de que figuras destacadas de Bilbao como el arquitecto Enrique Epalza Chanfreau (1861-1933)³⁷ o el ingeniero Pablo de Alzola

36 AHFB: MB, Sección 4, Legajo 143, Expediente 10; Sección 3, Legajo 110, Expediente 12; Sección 5, Legajo 291, Expediente 20.

37 Epalza, arquitecto municipal de Bilbao, llegó a hablar de "vulgaridad o desesperante monotonía" y lanzó duras críticas contra el tono dominante en las nuevas construcciones que se erigían en la ciudad tanto a nivel de fachadas como en el trazado interior. PALIZA MONDUATE, Maite, "La construcción de la imagen de la ciudad. Bilbao en torno a 1900", *Bidebarrieta*, 13 (2003), pp. 327-328.



Fig. 4. Puerta de separación entre el portal y la caja de la escalera de la casa de Francisco Usobiaga. Maestro de obras José Bilbao Lopategui. 1902. Calle Licenciado Poza nº 2. Bilbao

Minondo (1841-1912)³⁸ denunciaron la situación, animando a particulares y autoridades a atajar el problema, de manera que mejorara el aspecto artístico de la ciudad. En líneas generales, tal como hemos adelantado, con frecuencia el emplazamiento jugó un papel determinante en esas cuestiones, ya que los inmuebles más interesantes se erigieron en el Ensanche y en las principales calles del Casco Viejo, aunque también hubo excepciones. En cualquier caso, algunas de las casas más singulares de la ciudad fueron costeadas por contratistas, siendo representativas, entre otras recogidas en las siguientes páginas, las del citado Alonso Fuldaín en la calle Jardines nº 10, resuelta por Julio Saracíbar en 1883 en clave neorrenacentista en lo tocante a las fachadas y con una riquísima y ecléctica decoración interior en las estancias, dotadas de intercolumnios, chimeneas, etc., o la de Francisco Usobiaga en Licenciado Poza nº 2, obra concebida por el maestro de obras José Bilbao Lopategui en 1902. Esta última es uno de los edificios modernistas más interesantes de Bilbao, estilo muy evidente en la fachada, pero también en el portal, cuyas pa-

38 Alzola, que en 1877 fue alcalde de Bilbao, utilizó el término de “vulgaridad”, al referirse al carácter imperante en la arquitectura de la ciudad, cuando elogió a Severino de Achúcarro en la necrológica que publicó en 1910, tras la muerte de este insigne arquitecto. Alzola, Pablo, “Severino de Achúcarro. Necrológica”, *Euskal-Erria*, 63 (1910), p. 423.

redes están realzadas por decoración de látigo, estilizados motivos florales, etc. (Figs. 3 y 4). De todos modos, es pertinente señalar que estos comitentes procedieron a instalar su domicilio en esos inmuebles, decisión que también pudo influir en un acabado más esmerado.

Otros edificios singulares y de evidente interés promovidos por el colectivo que nos ocupa no han llegado hasta nosotros como consecuencia del paso del tiempo y sobre todo la especulación. Entre las casas de vecindad relevantes, hoy perdidas, podemos señalar la promovida por Tomás Echave Zárraga en el ángulo entre las calles Iparraguirre y Colón de Larreátegui. Se trata de un afamado ebanista que simultáneamente estuvo al frente de un taller de carpintería. Nacido en la localidad vizcaína de Arrancudiaga en 1842, se afincó en Bilbao a finales de la década de los setenta. En los años ochenta estaba al frente de una “fábrica de muebles”, sita en la calle Iturrubide, y contaba con un “almacén” en la Gran Vía. En 1882 fundó el referido establecimiento, dedicado a “Muebles, Tapicería, Decoración”. Participó en varias exposiciones, siendo premiado en la Provincial de Vizcaya, celebrada ese último año, y en las Universales de París y Buenos Aires de 1900 y 1911 respectivamente, así como en la Exposición Feria de Muestras de San Sebastián, acaecida en 1924. Intervino en algunos de los edificios más relevantes de la ciudad, caso del Palacio de Víctor Chávarri, próximo al inmueble que nos atañe, donde, entre otras cosas, realizó empanelados, bien es cierto que los más importantes fueron ejecutados por el taller belga Dammam Washer, a cuyas naves Echave mandó los correspondientes tableros en 1892³⁹.

Hasta donde sabemos solo promovió esta casa de vecindad. El autor del proyecto fue el maestro de obras Francisco Arias, quien firmó los planos en 1903. Se trataba de un edificio modernista que incorporaba decoraciones de ese estilo en los recercos de los huecos, parte de los cuales eran ultrasemicirculares, así como en los trabajos de madera de los miradores (Fig. 5). Echave acabó instalando su taller de carpintería mecánica y ebanistería en los bajos de este inmueble⁴⁰.

A menudo los intereses especulativos y rentabilistas propiciaron el incumplimiento de algunas de las exigencias de las ordenanzas municipales vigentes y las consiguientes penalizaciones. Fue algo muy extendido en el período de la presente investigación entre los promotores en general⁴¹, que

39 AHDB, Libro de Bautizados de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Arrancudiaga 1783-1844, f. 318; AHFB, MB, Sección 2, Legajo 67, Expediente 33; Sección 3, Legajo 88, Expediente 42; Sección 4, Legajo 46, Expediente 44; PALIZA MONDUATE, Maite, “L’oeuvre de Paul Hankar en Biscaye...”, p. 116, *Propiedad y Construcción*, octubre (1927), s. p.

40 AHFB, MB, Sección 5, Legajo 349, Expediente 7; Sección 5, Legajo 354, Expediente 29, Sección 5, Legajo 349, Expediente 7; Sección 5, Legajo 54, Expediente 29.

41 BASURTO FERRO, Nieves, “El primer Ensanche de Bilbao...”, pp. 229-242.

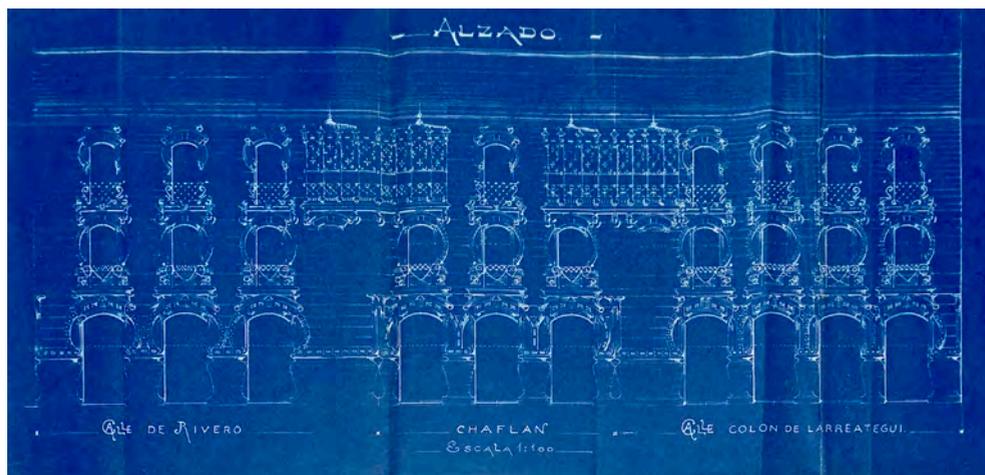


Fig. 5. Alzado de las fachadas de la casa de Tomás Echave. Maestro de obras Francisco Arias. 1903. Ángulo entre las calles Iparraguirre y Colón de Larreátegui. Bilbao. (Derribada). (AHFB, Municipal, Bilbao, 5, 238, exp. 34)

también afectó al colectivo que nos ocupa. Normalmente las infracciones más frecuentes afectaron a los desvanes bajo cubierta, donde durante un tiempo la normativa prohibía habilitar viviendas, siendo, por el contrario, muchos los particulares multados como consecuencia del hallazgo de cocinas en esas zonas por parte de los inspectores municipales durante las correspondientes visitas. Otras veces las irregularidades estuvieron relacionadas con la ausencia de retretes o agua corriente en determinadas viviendas. En este sentido, fueron muchos los contratistas acusados de este tipo de transgresiones. Entre otros podemos señalar a Antolín Goicoechea y Pedro Zubia, quienes en 1893 fueron apercibidos por el último concepto señalado durante una inspección de los técnicos oficiales a los edificios que levantaron en las calles Heros y Juan Ajuriaguerra respectivamente⁴². Incluso hubo irregularidades de mayor calado como la llevada a cabo por Arana Lupardo en una promoción en la calle Gardoqui, en la que ahondamos más adelante, donde levantó una altura más de las permitidas. Este llamativo caso acabó propiciando una modificación del reglamento, algo de lo que indudablemente se concluye el enorme poder de este contratista y su gran capacidad de maniobra e influencia.

Sobre los tracistas, hay que decir que hubo contratistas que sistemáticamente encargaron los proyectos de viviendas al mismo técnico, a quien habría que considerar su hombre de confianza. Sería representativa la relación establecida entre la familia Subiñas⁴³ y el arquitecto Federico Ugalde

42 AHFB, MB, Sección 4, Legajo 153, Expediente 5.

43 Posteriormente, algunos miembros de esta familia han utilizado la acepción Subinas para

Echevarría (1873-1968) o la de José Orbegozo Tellería con el también arquitecto José María Basterra Madariaga (1859-1932). Otros siguieron pautas similares, pero el fallecimiento del facultativo en cuestión les obligó a cambiar de tracista, tal como hizo Alonso Fuldaín, quien, tras el óbito del maestro de obras José Ramón Aresti Zárraga (1817-1881)⁴⁴, confió a Saracíbar sus ulteriores promociones. A veces el cambio de técnico tuvo lugar tras la obtención del título de arquitecto de un descendiente del promotor, sirviendo de ejemplo Patricio Bilbao, quien inicialmente confió el diseño de sus promociones al maestro de obras Juan Ángel Iturralde Bolínaga (1849-?), pero a partir de 1919, tras la graduación de su hijo Tomás, este último pasó a rubricar los correspondientes planos. No obstante, otros muchos contratistas, tal como desarrollamos en el presente texto, por motivos que a día de hoy se nos escapan, encargaron los proyectos a una amplia nómina de técnicos.

Dentro de una tendencia muy extendida muchos contratistas, como queda dicho y además era lo usual en la época, destinaron los inmuebles al alquiler. Sin embargo, a través de los datos de los padrones municipales hemos comprobado que algunos como los ya mentados Juan Alosno y Francisco Usobiaga instalaron su domicilio en una de las viviendas de estos edificios. No fueron los únicos, ya que hizo lo propio Antonio Zubigaray Iriondo. Este último, natural de la localidad guipuzcoana de Mendaro, se afincó en nuestra ciudad en los años sesenta. Aparece consignado en los documentos como “carpintero” y estuvo al frente de la firma “Antonio Zubigaray y Compañía”, que alcanzó gran actividad a finales del siglo XIX. Por entonces consta que residía en uno de los inmuebles que promovió en la calle Ledesma, vía en la que costeó tres casas de vecindad –actuales n^{os} 20, 22 y 24-, las dos últimas trazadas en 1886 y la primera diez años más tarde⁴⁵.

Sin embargo, hemos observado que en mayor medida que otros promotores los integrantes del colectivo que nos ocupa procedieron a la venta de los edificios una vez construidos, algo que explicaría su escasa presencia dentro de los elencos de mayores contribuyentes de la ciudad por el concepto de rentas inmobiliarias, cuando menos a finales del siglo XIX. En cualquier caso, ese tipo de transacciones evidentemente iban igualmente aparejadas con importantes beneficios. Hemos localizado muchas operaciones de este tipo. Un ejemplo es el de la firma “Santamaría Hermanos”, dedicada al ramo de pintura, cuyos titulares eran Félix y Fermín Santamaría, quienes eri-

su patronímico. De hecho, así figura en algunos anuncios comerciales de finales de la década de los veinte. *Propiedad y Construcción*, 64 (1928), s. p.

44 AHDB, Libro de Defunciones de la Iglesia de San Vicente Mártir de Abando 1878-1884, ff. 332-333.

45 AHFB, MB, Sección 4, Legajo 42, Expediente 15; Sección 4, Legajo 299, Expediente 7; Sección 4, Legajo 184, Expediente 10 y Padrón Municipal de 1895.

gieron cuando menos seis casas a finales de la centuria decimonónica. Cinco estaban en el barrio de Bilbao la Vieja –una en la calle General del Castillo, actual nº 5, diseñada por Ángel Iturralde en 1897; otra en la calle Dos de Mayo (1898); otra en el ángulo entre Dos de Mayo y Lamana y otras dos en Iturburu Alto (1899). Finalmente, promovieron otro edificio de viviendas en el Ensanche en la calle Ledesma, trazado en 1900 por Pedro Peláez, que no se conserva a día de hoy⁴⁶. Precisamente, una vez terminado, el último fue comprado por el indiano carranzano Francisco Hernáiz Lezcano. Años más tarde, en 1930, un pariente de este emigrante adquirió a la sociedad “Alegre, Alonso y Cardiel” otra construcción recién acabada en la Alameda de San Mamés⁴⁷. Pese a todo, posteriormente, sobre todo a partir de 1915, se consiguan con más frecuencia contratistas que destinaron todas o la mayoría de sus promociones al alquiler e incluso algunos, tal como desgranamos más adelante, a diferencia de lo ocurrido en años previos, llegaron a figurar entre los mayores contribuyentes de Bilbao por el citado concepto de rentas inmobiliarias a lo largo de la segunda y la tercera décadas del siglo XX.

Un porcentaje nada despreciable de los contratistas activos en Bilbao fueron foráneos, destacando, como queda dicho, los de origen guipuzcoano. Entre ellos podemos mencionar a Francisco Usobiaga, Gregorio Iturbe, Ramón Arriola, Antonio Zubigaray, Ignacio Orbegozo, Ignacio de Muguerza, Baldomero Zamacona, los Zubia, Subiñas, etc. En menor medida hemos localizado alaveses como Jerónimo Ochandiano Larrea. Igualmente hemos detectado algún francés como Francisco Greciet. Este último, nacido en Bayona en 1867, estuvo activo en la capital vizcaína entre 1898 y 1910, aunque consta que se afincó junto a un hermano, también carpintero, y una hermana costurera mediada la década de los ochenta. En su caso, la documentación deja constancia más de una vez de su condición de contratista de obras, aparte de tildarlo de “carpintero”, profesión esta última que quedó cotejada en el padrón municipal de 1895. Fue el titular de la “Sociedad Francisco Greciet y Buisson” –también conocida como “Sociedad Taller de Carpintería Francisco Greciet y Buisson”–. Al menos en 1902 su “taller de carpintería mecánica y herrería” estaba en el ángulo entre las calles Lersundi y Heros, pero dos años después consta otro en Uribitarte. Sabemos que promovió un complejo que albergaba dos casas de vecindad en la calle Barraínca –actuales nºs 8 y 10–, según planos del maestro de obras José Bilbao Lopategui firmados en 1905, en cuyos bajos instaló su carpintería. En otro orden de cosas, en 1907

46 AHFB, MB, Sección 4, Legajo 185, Expediente 16; Sección 4, Legajo 198, Expediente 2; Sección 5, Legajo 120, Expediente 6 y Sección 4, Legajo 524, Expediente 7.

47 AHFB, MB, Sección 5, Legajo 120, Expediente 6; Sección 5, Legajo 85, Expediente 10; Sección Fomento, Legajo 65, Expediente 153.

era propietario de la mentada zapatería “La Imperial”⁴⁸, algo que sin duda corrobora la diversificación de sus intereses, así como cierta prosperidad.

Todo apunta a que estos contratistas se establecieron en Bilbao atraídos por la importante actividad habida en el mundo de la construcción y la consiguiente demanda de mano de obra cualificada. De todos modos, algunos, tras unos comienzos prometedores en la capital vizcaína, se trasladaron a otras localidades, donde desarrollaron su profesión. Muy representativa es la figura de Gregorio Iturbe⁴⁹ Aldalur, natural del municipio guipuzcoano de Azcoitia, donde vio la luz en 1864. En los años ochenta se afincó en Bilbao, donde contrajo matrimonio con Dolores Zulaica Bastiola. Trabajó como contratista de obras de “albañilería y carpintería, herrería y decoración”. Como titular de la empresa “Gregorio Iturbe y Compañía” pidió permiso para erigir una modesta casa de vecindad cuádruple en Bilbao la Vieja, en concreto en la calle Zavala –actual n° 19– con trazas del maestro de obras Daniel Escondrillas de 1895. En esa misma vía estuvo radicada su empresa, denominada por entonces “Taller de Carpintería Gregorio Iturbe y Cia. Contratistas de obras”. Diez años después procedió a levantar otro bloque en el Ensanche, entre las calles Lersundi, Alameda Recalde y Barraincua –actuales n°s 9, 11 y 13 de la segunda–, a partir de los planos del mentado Iturralde. Este proyecto, mucho más ambicioso que el anterior, obedece a una estética modernista, pero desgraciadamente el edificio ha llegado hasta nosotros muy modificado como consecuencia de una intervención realizada en 1967 bajo la dirección del arquitecto José Antonio Cirión. Así las cosas, una vez más se comprueban las notables diferencias que por lo general distinguieron las promociones erigidas en esas zonas de la ciudad.

Iturbe fue el promotor de estos dos inmuebles, pero también poseyó otras propiedades en la capital vizcaína, aparte de tener negocios de hostelería. Con respecto a lo último, en 1900 se hizo con la fonda “La Unión”, sita en la calle Santa María del Casco Viejo, que rebautizó con el nombre de “Fonda de Benigna”. En 1904, trasladó este establecimiento, que pasó a denominarse “Hotel Continental”, al Arenal n° 2. Como contratista consta su participación en las obras de construcción de las casas de la “Sociedad Echevarrieta y Larrinaga” en las calles Juan Ajurriaguerra, Los Heros y Cosme Echevarrieta,

48 Los datos relativos a Francisco Greciet proceden de AHFB, MB, Sección 5, Legajo 227, Expediente 33; Sección 5, Legajo 94, Expediente 23; Sección 4, Legajo 388, Expediente 51; Sección 1, Legajo 300, Expediente 4; Sección 5, Legajo 154, Expediente 71; Sección 5, Legajo 338, Expediente 78, Sección 1, Legajo 316, Expediente 55; Sección 5, Legajo 550, Expediente 54 y Padrón Municipal de Bilbao de 1895

49 En la documentación su apellido aparece indistintamente como Iturbe o Yturbe, aunque consideramos muy esclarecedor el hecho de que en la correspondencia comercial de su taller figure como logotipo el primero.

para las que cuando menos ejecutó algunas escaleras. Asimismo fue adjudicatario mediante subasta de la antigua Casa de Socorro, próxima a la Iglesia de San Vicente Mártir, diseñada por el arquitecto Enrique Epalza Chanfreau (1861-1930) en 1899.

Ulteriormente esta familia abandonó Bilbao y se trasladó a Madrid, alcanzando gran proyección en el mundo inmobiliario, al frente de la compañía "Propiedad Cooperativa", instituida en 1912, a través de la cual Iturbe ejerció como contratista y promotor, entre otras, de barriadas de viviendas unifamiliares como la Colonia El Viso en los años veinte y treinta⁵⁰.

Tal como hemos adelantado, muchas de las empresas fundadas por contratistas de obras fueron de corte familiar, integradas por lo general por hermanos. Aparte de las ya mencionadas, son representativas entre otras las de los Gondra Zabala⁵¹ o los Zubia Leceta⁵², aunque como hemos precisado también hubo muchas firmas creadas y dirigidas por una única persona. Por

50 La información aportada sobre Iturbe precede de AHDB, Libro de Matrimonios de la Párroquia de San Vicente Mártir de Bilbao 1887-1891, f. 142. Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián [en adelante AHDSS], 1480/003-01. AHFB, MB, Sección 4, Legajo 98, Expediente 6; Sección 4, Legajo 189, Expediente 7; Sección 4, Legajo 166, Expediente 2; Sección 4, Legajo 419, Expediente 53; Sección 4, Legajo 428, Expediente 37; Sección 5, Legajo 341, Expediente 39; Sección 5, Legajo 337, Expediente 7; Fondo Horacio Echevarrieta, Legajo 170, Expediente 5. AMB-BUA, Sección 67, Legajo 6, Expediente 447. BASURTO FERRO, Nieves, *Los maestros de obras...*, pp. 125, 132-133 y 137. FERNÁNDEZ CASADO, Antonio, *Guía histórica de fondas, posadas, hoteles, restaurantes, tabernas y chacolís de Bilbao*, Bilbao, BBK, 2009, p. 69. GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, "El constructor privado y la construcción de la ciudad. Otamendi e Iturbe", en SAMBRICIO, Carlos (ed.), *Un siglo de vivienda social 1903-2003*, Madrid, 2003, Ministerio de Formento, Ayuntamiento de Madrid y Consejo Económico y Social. Madrid, 2003, p. 92.

51 Se trata de Pedro (1826-1896), Rufino (1829-1895) y José María (1818-1879) Gondra Zabala, los tres contratistas de obras. No obstante, hemos averiguado que los dos primeros promovieron casas de vecindad, pero no así el tercero. De todos modos en relación con la habitual ambigüedad con la que estos profesionales aparecen etiquetados en la documentación, hay que aclarar que, a la hora de aportar la información relativa a su profesión, de cara a la confección del padrón municipal, Pedro se declaró "propietario". AHFB, MB, Padrón municipal de 1895.

52 Pedro de Zubia Leceta (n. 1859) estuvo al frente de "Pedro de Zubia y Compañía", de la que también formaba parte su hermano Juan (n. 1861). El primero también fue "gerente" de la "Compañía de Edificaciones", que consta promovió varias casas de vecindad. Natural de la localidad guipúzcoana de Oñate, se afincó posteriormente en la capital vizcaína, donde contrajo matrimonio con Francisca Iturralde en la Iglesia de San Vicente Mártir de Abando en 1883. Consta que fue adjudicatario de numerosas obras municipales relativas a apertura de calles, alcantarillado, etc. De 1892 datan las trazas de tres casas de vecindad levantadas en el ángulo entre las calles Heros y Juan Ajuriaguerra con planos del maestro de obras Benigno Rodríguez. Los datos sobre este promotor proceden de AHDB, Libro de Matrimonios de la Iglesia de San Vicente Mártir de Abando 1879-1887, p. 206. AHFB, Judicial, Legajo JCR 2580, Expediente 3; MB, Sección 4, Legajo 141, Expediente 32. AHDSS, 1305/002-01.

otro lado, se registran auténticas sagas, cuya actividad en algunos casos se prolongó en el tiempo más allá del período de nuestro estudio.

Uno de los clanes más significativos fue el de los Arana. Hasta donde sabemos el iniciador fue Fernando Arana Bengoechea, activo en los años centrales del siglo XIX. Dos de sus hijos continuaron en el mismo sector, asociados en la firma "Arana Hermanos". Se trata de Andrés y Santiago Arana Ansotegui, este último padre del político nacionalista Sabino Arana. Pertenecientes a una familia de condición económica desahogada, el primero, nacido en 1826 en la anteiglesia de Abando y fallecido en 1896, fue, al igual que su referido hermano, constructor de buques, apareciendo consignado en la documentación también como "armador" en razón de la posesión de embarcaciones; ocupó el cargo de alcalde de la anteiglesia de Abando en los años sesenta, amén de dedicarse a los trabajos de la construcción propiamente dicha. El pintor Juan de Barroeta lo inmortalizó en un retrato en 1887. En 1846 contrajo matrimonio con Agustina Arana Puente en la Iglesia de San Vicente Mártir de Abando. El hijo primogénito de esta pareja fue el escritor fuerista Vicente Arana Arana. Andrés también poseyó terrenos en distintas zonas de Bilbao –actuales calles Cortes, San Francisco, Campo Volantín, plaza del Mercado, Juan de Ajuriaguerra, Henao, etc.–. En 1880 erigió una casa de vecindad entre las calles Henao y Ercilla, que no ha llegado a nuestros días, proyectada por el maestro de obras José Ramón Aresti⁵³.

Su hijo Santiago Gorgonio Arana Arana⁵⁴, que vio la luz en Bilbao en 1854, fue un destacado contratista, aunque en algunos documentos aparece consignado como "comerciante". A principios del siglo XX adquirió un chalet, construido por el citado José María Gurtubay en la Alameda Mazarredo, a partir de un diseño de Fidel Iturria de 1898. Más tarde lo reformó y finalmente lo vendió al médico Luis Usobiaga Otaola⁵⁵, hijo del mentado Francisco Usobiaga.

En 1900, erigió una casa de vecindad entre medianeras en la calle Henao, diseñada por el maestro de obras José Ramón Urrengoechea (1843-?), que no se conserva en pie, con la que concurrió al primer concurso de facha-

53 La información relativa a este contratista procede de AHDB, Libro de Bautizados de la Parroquia de San Vicente Mártir de Abando 1815-1829, p. 217; Libro de Matrimonios de la Iglesia de San Vicente Mártir de Abando 1807-1862, p. 211v. AHFB, MB, Sección 2, Legajo 296, Expediente 36; Sección 1, Legajo 253, Expediente 53; Sección 4, Legajo 6, Expediente 18; Sección 4, Legajo 6, Expediente 15; Sección 4, Legajo 11, Expediente 14; Padrón Municipal de 1895; J, Legajo JCR2830, Expediente 1; Legajo JCR2382, Expediente 3. LARRINAGA, José Antonio, *Juan Barroeta Anguisolea (1835-1906). Retratista de Bilbao del siglo XIX*, Bilbao, Ed. el autor, 2005, p. 163.

54 En algunas publicaciones ha sido confundido con su tío Santiago Arana Ansotegui

55 MARTÍN MATEOS, Modesto, *Las antiguas mansiones del Ensanche de Bilbao*, Bilbao, Ed. del autor, 2015, p. 142.



Fig. 6. *Casa de Santiago Arana*. Arquitecto Ignacio Smith Ibarra. 1925. Calle Alameda Recalde n° 22. Bilbao

das convocado por el Ayuntamiento de Bilbao, no resultando agraciado con premio. Tres años después, el mismo tracista proyectó tres casas cuádruples a petición de este promotor en Zugastinovia, actuales n^{os} 5, 7 y 9. Se trata de inmuebles muy modestos en cuanto a composición y trazado. En esa fecha también sopesó erigir en esa misma vía un chalet, pero finalmente desistió. A principios de los años veinte adquirió una parcela de terreno en la confluencia de las calles Alameda Recalde y Henao, donde erigió otra casa de vecindad –actual n° 22 de la primera vía– a partir de un proyecto de Ignacio Smith Ibarra. Se trata de un inmueble, situado en una zona relevante del Ensanche, que es muy diferente a los anteriores, corroborando la importancia del emplazamiento a la hora de optar por esmeradas soluciones estilísticas. Fue diseñado, acorde a los postulados regionalistas, si bien con una marcada sobriedad en sintonía con la fecha de los planos. Con respecto al estilo, resultan explícitos el torreón que corona el ángulo del edificio y numerosos detalles ornamentales –volutas, recortes, etc.–. En relación con el promotor, hay que consignar que las iniciales SA, correspondientes a su nombre y apellido, aparecen en los trabajos de hierro que decoran el montante de la puerta de ingreso al portal (Figs. 6 y 7). La inclusión de referencias de este tipo re-

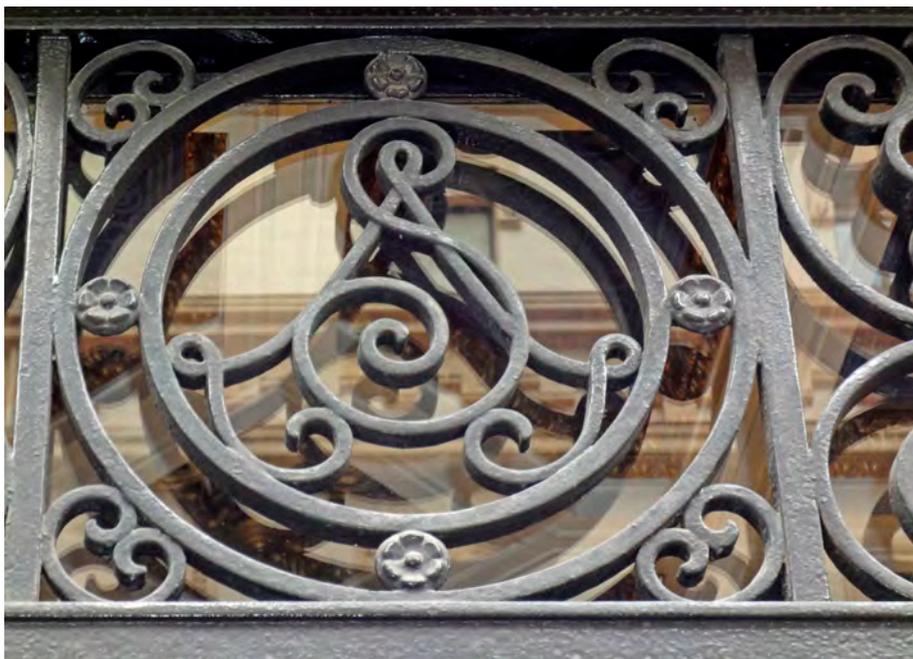


Fig. 7. *Montante de la puerta del portal de la casa de Santiago Arana. Arquitecto Ignacio Smith Ibarra. 1925. Calle Alameda Recalde nº 22. Bilbao*

lacionadas con los dueños de los inmuebles, inequívoco signo de orgullo y propiedad, fue muy frecuente en la arquitectura de la época, especialmente en los accesos como ocurre en este ejemplo. En 1917, Santiago Arana ocupaba el puesto décimo quinto en la lista de mayores contribuyentes por rentas inmobiliarias de Bilbao, cuatro años después el décimo cuarto y en 1931 el quinto⁵⁶. En principio de lo último se podría inferir que muy probablemente destinó sus promociones al alquiler.

Otra saga fue la de los Orbegozo. Originarios de Guipúzcoa, el primero, Ignacio Orbegozo Macazaga, natural de la localidad de Aia, donde vio la luz en 1862, contrajo matrimonio con Juana Tellería Echevarría, nacida en

⁵⁶ Los datos sobre este promotor proceden de AHDB, Libro de Bautizados de la Iglesia de San Vicente Mártir de Abando 1854-1862, f. 14. AHFB, MB, Sección Fomento, Legajo 51, Expediente 403; Sección 4, Legajo 528, Expediente 25; Sección 5, Legajo 226, Expediente 41; Sección 4, Legajo 202, Expediente 9; Sección 5, Legajo 119, Expediente 135; Sección 5, Legajo 431, Expediente 7; Sección 6, Legajo 148, Expediente 310; Sección 5, Legajo 317, Expediente 1; Padrón Municipal de 1895. LOYGORRI DE PEREDA, E., "El progreso urbano de Bilbao. Un definitivo acierto de D. Ignacio M^a. de Smith", *Propiedad y Construcción*, 5 (1927), pp. 6-7. MARTÍN MATEOS, Modesto, *Las antiguas mansiones...*, pág. 142. MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, *La arquitectura racionalista en Bilbao 1927-1950. Tradición y modernidad en la época de la máquina*, Tesis doctoral, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2011, p. 947.

Elgueta en 1860. Se trasladaron a Vizcaya, residiendo primero en la antigua anteiglesia de Begoña, donde nacieron sus hijos mayores, y después en Bilbao. Él mismo se declaró “carpintero” a la hora de aportar los datos para la confección del padrón municipal de 1895, época en la que residía en la calle Alameda Recalde. Estuvo al frente de la empresa “Ignacio Orbeago y Compañía”, cuyo “taller mecánico de carpintería” estaba radicado en esa misma vía. Por lo demás, este contratista tuvo otra “tejavana” entre las calles Alameda Recalde y Henao, en terrenos arrendados al mentado Santiago Arana. Ya en 1891 erigió una casa de vecindad entre medianeras en la calle Alameda Recalde, diseñada por Pedro Peláez, que actualmente no se conserva, aparte de poseer otros inmuebles en la capital vizcaína, adquiridos por compra. Vocal de la Junta Directiva de la Escuela de Artes y Oficios, en 1917 ocupaba el puesto septuagésimo sexto en la lista de los mayores contribuyentes de la ciudad⁵⁷.

Su hijo, José Orbeago Tellería, nacido en la antigua anteiglesia de Begoña en 1885, siguió los pasos de su progenitor y le sucedió al frente del taller de carpintería de la calle Alameda Recalde, que en 1925 trasladó a otro de nueva planta erigido en la calle Licenciado Poza a partir de un diseño del arquitecto José María Basterra. Formó parte de la Junta de Beneficencia Domiciliaria de la Villa entre 1920 y 1923. Asociado con Andrés Larreátegui, en la “Sociedad Orbeago y Larreátegui” puso en pie una promoción de tres casas dobles entre las calles Elcano –actuales n^{os} 2 y 4- y Máximo Aguirre n^o 1 con planos de José María Basterra firmados en 1923. Cuatro años después, el mismo arquitecto rubricó para este contratista otro edificio de viviendas en la primera de las referidas vías, actual n^o 6⁵⁸. Estos edificios responden a la estética regionalista, tal como delatan los torreones de planta cuadrada que los coronan, los motivos de roseta de los antepechos de los balcones, etc. No obstante, dada su cronología, incorporan simultáneamente detalles art déco en las fachadas.

Naturales del municipio guipuzcoano de Deba eran los Subiñas Egaña, activos en Bilbao desde finales de la centuria decimonónica. Por un lado,

57 Los datos biográficos proceden de AHDSS: 1027-002-02, 2109-001-01. AHFB: MB, Sección 4, Legajo 84, Expediente 3; Sección 4, Legajo 330, Expediente 14; Sección 1, Legajo 390, Expediente 9; Sección 1, Legajo 410, Expediente 32; Sección 1, Legajo 583, Expediente 8; Sección 6, Legajo 148, Expediente 310 y Padrón Municipal de 1895

58 La información sobre este contratista procede de AHDB, Libro de Bautizados de la Iglesia de Santa María de Begoña 1883-1886, f. 239. AHFB, MB, Sección 6, Legajo 102, Expediente 11; Sección Ensanche, Legajo 17, Expediente 94; Sección Fomento, Legajo 12, Expediente 355; Sección Ensanche, Legajo 41, Expediente 68; Sección Fomento, Legajo 155, Expediente 610. LOYGORRI DE PEREDA, E., “El progreso urbano de Bilbao. Un nuevo acierto del notable arquitecto don José María Basterra, una nueva prueba del espíritu emprendedor de don José de Orbeago”, *Propiedad y Construcción*, 61 (1928), pp. 7-8.



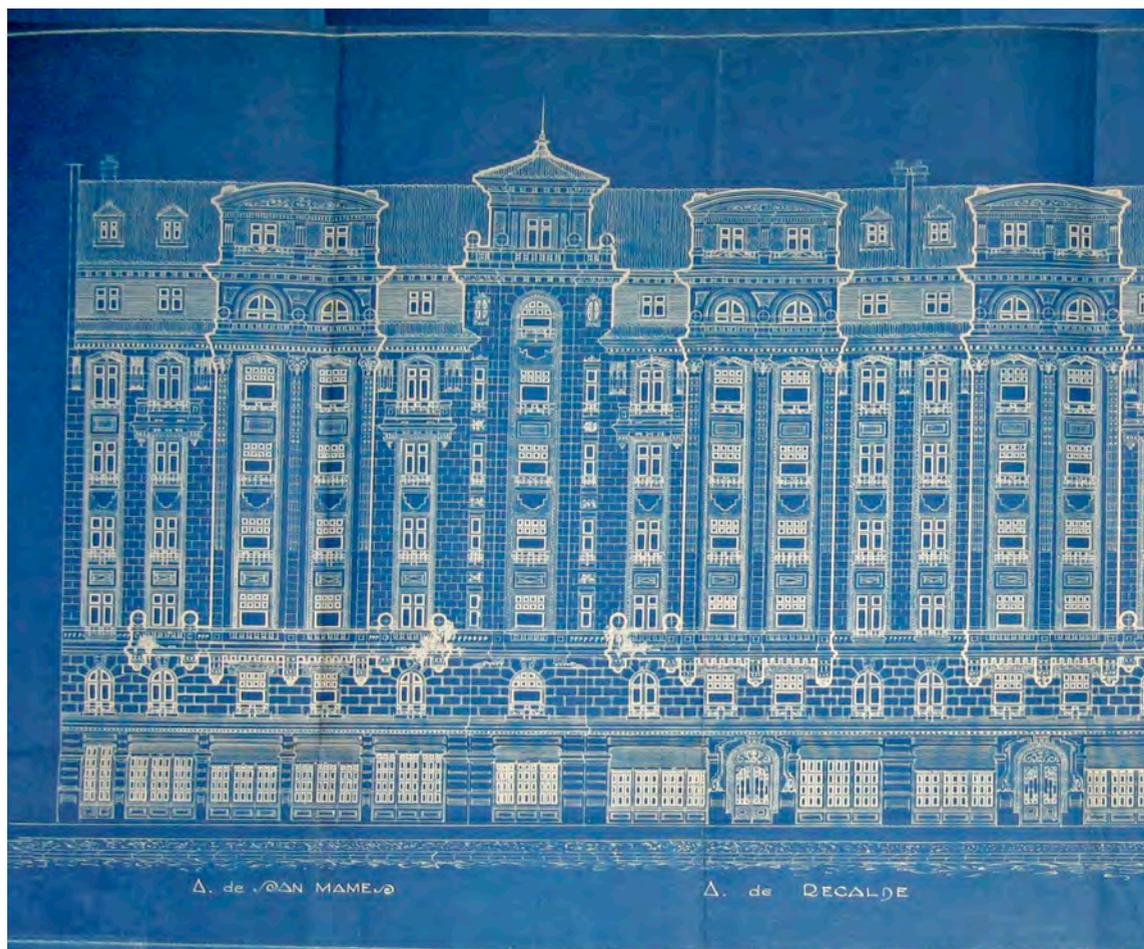
Fig. 8. *Casa de Francisco Subiñas*.
Arquitecto Federico Ugalde.
1905. Calle Lersundi n° 2.
Bilbao

consta que Sebastián (n. 1868) ejerció como contratista de obras desde los albores del siglo XX hasta los años cuarenta. Figuró en la lista de los mayores contribuyentes de la ciudad, ocupando en 1917 el puesto sexagésimo primero, mientras que en 1931 estaba en la vigésimo segunda posición. Inicialmente estuvo al frente de la “Sociedad Sebastián Subiñas y Compañía”, que ulteriormente pasó a denominarse “Sociedad Sebastián Subiñas y Hermanos” y finalmente “Sebastián Subiñas e Hijos”. Como promotor erigió varios inmuebles de viviendas que, pese a estar emplazados en el Ensanche, obedecen a soluciones manidas de escasa relevancia. En primer lugar una casa de vecindad doble en la calle Lersundi –actual n° 2– con trazas rubricadas por Federico Ugalde en 1905. El técnico dibujó en los planos cierto aparato ornamental en torno a los miradores y en los paramentos en general, algo de lo que, al menos hoy día, carece el alzado, que ofrece un vulgar frente con seis calles, las extremas con sencillas hileras de miradores de madera y las restantes con vanos adintelados y balcones con antepechos de barrotes de hierro (Fig. 8). Un año después el mismo facultativo diseñó para este contratista otra casa entre las calles Heros y Barraincua –actual n° 12 de la primera–, materializada con parámetros similares a la anterior, aunque en este caso los

paramentos simulan despiece almohadillado. De 1907 datan las trazas de la casa, emplazada entre Juan Ajuriaguerra y Alameda Recalde –actual nº 24 de la primera vía– con las mismas recetas. Sin embargo, en 1924 recurrió a Ricardo Bastida Bilbao para el diseño de una casa entre Ercilla y Henao –actual nº 5 de la primera– más cuidada que las anteriores. Otros miembros de este clan también invirtieron en la construcción de casas de vecindad en nuestra ciudad; así Santiago (n. 1870), hermano del anterior, fue el promotor de un inmueble de notable empaque, emplazado entre las calles Alameda Recalde, Alameda San Mamés y Fernández del Campo –actuales nºs 58 y 60 de la primera–, proyectado por el propio Ugalde en 1928, acorde a recetas regionalistas. En función de lo anterior incorpora abundantes recortes, así como pilastras de orden gigante, amén de un cuidado tratamiento de la embocadura de los portales a base de volutas y orejeras (Fig. 9). En 1931 este contratista también figuraba entre los mayores contribuyentes por rentas inmobiliarias de Bilbao, en su caso en el puesto sexagésimo séptimo⁵⁹.

Entre los contratistas que alcanzaron más proyección en Bilbao y que a la postre más invirtieron en la promoción inmobiliaria de casas de vecindad en las dos últimas décadas del siglo XIX y los albores del XX ocupa un lugar destacadísimo Francisco Antonio Arana Lupardo (1841-1921). Vio la luz en el municipio vizcaíno de Ugao - Miravalles, donde una calle ostenta su nombre, del que, tal como hemos adelantado, acabó siendo benefactor, costeando la construcción de un hospital. Se instaló en Bilbao en los años sesenta, ejerciendo ya entonces como “contratista” de obras, según reza en la documentación de la época, que también lo tilda de “carpintero”. Amplió pronto su actividad, disponiendo ya en los setenta de almacenes de madera en el muelle de Ripa, no solo en relación con su profesión, sino de cara al suministro de material a terceros, llegando a poseer importantes aserraderos y talleres mecánicos “para la preparación y elaboración de ensamblajes, molduras de todas clases, jambas, rodapiés, tapajuntas, etc.”. En 1862 contrajo matrimonio con Cornelia Azcue en la Iglesia de San Pedro de la antigua anteiglesia de Deusto. Enviudó pronto y casó por segunda vez con Claudia Mendivil Mendivil, con quien tuvo varios hijos en las décadas de los setenta y ochenta, entre ellos Mario Arana Mendivil (1884-1931), alcalde nacionalista de Bilbao en el segundo decenio del siglo XX. En los noventa la familia vivía en la Gran Vía y a la hora de aportar la información para confeccionar el padrón municipal de 1895 Arana Lupardo se declaró “comerciante”.

59 Los datos sobre los Subiñas proceden de AHDSS, 2461-001-01. AHFB, Administrativo, Sección Municipal y Urbanismo, Legajo AR879, Expediente 5; MB, Sección 5, Legajo 432, Expediente 11; Sección 5, Legajo 58, Expediente 6; Sección 1, Legajo 282, Expediente 4; Sección Ensanche, Legajo 6, Expediente 58; Sección Ensanche, Legajo 39, Expediente 44; Sección 6, Legajo 148, Expediente 310; Begoña, Legajo 311, Expediente 56. MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, *La arquitectura racionalista en Bilbao...*, p. 947.



También fue importador de maderas⁶⁰ y carbón y, como acabamos de indicar, estuvo al frente de aserraderos, englobados dentro de la “Sociedad Arana Lupardo y Compañía”, integrada por él mismo, Antonio Sagarminaga y Ernesto Bourgeaud, firma que contó con una sucursal en Madrid, aparte de participar en otras empresas ligadas a la construcción.

Su trayectoria vital deja constancia de un hombre hecho a sí mismo que hizo incursiones en otros sectores. Así, su nombre figura entre los fundadores de “Aguirre, Chávarri y Cia.,” ligada a la promoción inmobiliaria en Getxo; la “Sociedad de Fomento de la cría de caballo Vizcaína” fundada en 1889; la sociedad anónima “Bolsa de Bilbao” nacida en 1891; la fábrica “La Basconia”, creada en 1892, destinada inicialmente a la producción de

60 En la publicidad comercial de 1915 aparece como “importador de maderas del Báltico y Estados Unidos”. *Guía de Vizcaya de 1915*, Bilbao, 1915, Sindicato de Fomento, s. p.



Fig. 9 Alzado de la fachada principal de la casa de Santiago Subiñas. Arquitecto Federico Ugalde. 1928. Calle Alameda Recalde nºs 58 y 60. (AHFB, Municipal, Bilbao, EE, 039, Expediente 44)

hojalata para las conserveras y, más tarde, a acero laminado; etc. También fue accionista de la “Sociedad de Metalurgia y Construcciones La Vizcaya” e incluso tuvo ciertos intereses en la minería del hierro. Con respecto a lo último, en los años ochenta ya tenía relación con industriales destacados de ese sector como la sociedad “Ybarra Hermanos y Compañía”, estando vinculado a la mina “Parcocha”. Perteneció al consejo directivo de la “Minero Siderúrgica de Ponferrada”, fundada en 1918 por José Luis de Ussía y Cubas, conde de los Gaitanes. Los intereses de Arana Lupardo en la minería y su relación con la familia Chávarri Salazar están en el origen de su presencia en la denominada “Liga de Productores”, instituida en 1894, de cuya junta directiva formó parte. Por lo demás, fue miembro de la sociedad “El Sitio” y concejal del Ayuntamiento de Bilbao en representación del Partido Demócrata Liberal entre 1883 y 1885, siendo alcalde Eduardo Victoria de Lecea.

En otro orden de cosas posó para el pintor Juan Barroeta quien lo retrató en formato de busto en 1896.

Por lo que respecta a la promoción de casas de vecindad, erigió cuando menos diez inmuebles. Así, consta que en 1879 encargó una casa doble en el ángulo entre la plaza del Ensanche y la calle Henao –actual nº 9 de la primera– al maestro de obras José Ramón Aresti. Por otro lado, adquirió varios solares en la manzana nº 8 del Ensanche, donde también erigió inmuebles de viviendas. En 1882 promovió dos casas dobles entre medianeras en la calle Uribitarte –antiguos nºs 3 y 5, que no han llegado hasta nosotros– a partir de los planos del maestro de obras Lope de Uribe y en 1891 levantó en el patio interior de este complejo otros dos, –antiguos Uribitarte nº 3 bis y 5 bis–, a partir de trazas de Daniel de Escondrillas, que tampoco subsisten. Por las mismas fechas, encargó otros dos inmuebles al arquitecto Julián de Zubizarreta que en este caso se conservan en pie, aunque muy alterados, uno en la calle Ayala –nº 1–, proyectado en 1883, y el otro, que acoge tres casas, en la calle Gardoqui –actuales nºs 3, 5 y 7–, diseñado en 1892. Asimismo, en 1904 solicitó a José María Basterra la traza de otra casa de vecindad entre las calles Buenos Aires y Villarias, que no ha llegado hasta nosotros. En 1906 en los bajos de esta última promoción instaló las oficinas de su empresa que hasta entonces habían estado en la calle Berastegui. No obstante, este solar ya era propiedad del industrial anteriormente, ya que, por lo menos en 1883, tenía allí un taller mecánico. Fue dueño de otros almacenes y tejavanas vinculados a su actividad en distintos puntos de la ciudad como la calle Colón de Larreátegui, en la llamada Vega de San Mamés junto a la línea del ferrocarril Bilbao Portugalete, etc.

Sin embargo, ninguna de las casas de vecindad promovidas por este contratista, pese a estar levantadas en el Ensanche, destaca especialmente en cuanto a la composición del alzado o el trazado. Lo último puede que fuera una imposición del propio Arana, ya que por lo general los proyectos de alguno de los tracistas a los que encomendó sus promociones, caso de Zubizarreta, destacan por su calidad. Las características de estos edificios y los avatares que los rodearon en algún caso, en concreto el de la calle Gardoqui, que claramente contravino las ordenanzas municipales en el número de alturas –cinco en lugar de las cuatro reglamentarias–, ocasionando una importante polémica y cambios en la normativa, demostrarían un decidido empeño en la especulación y en alcanzar el mayor rendimiento posible por parte de este promotor, aparte de sus contactos e influencias en el propio consistorio. Pese a todo, tanto este último inmueble como el de la calle Ayala cuentan con magníficas puertas en el ingreso principal de los portales, que no es arriesgado pensar que debieron ser fabricadas en el taller del propio promotor (Fig. 10).



Fig. 10. Puerta del portal de la casa de Francisco Arana Lupardo. Arquitecto Julián Zubizarreta. 1892. Calle Gardoqui nº 5. Bilbao

Francisco Arana figuró en la lista de los mayores propietarios de Bilbao y su entorno. Concretamente en 1893 su compañía ocupaba el puesto cuadragésimo segundo y estaba en posesión de dieciséis inmuebles destinados al alquiler, aunque no todos estaban situados en la capital vizcaína. En 1917 le correspondía el puesto undécimo dentro de ese elenco. Poseía también numerosos inmuebles en Sestao, donde una calle lleva su nombre, y Baracaldo tanto a título particular como bajo la denominación de la compañía que presidía, al tiempo que consta que en 1894 compró a Leonardo Chávarri una casa en el barrio de Lamiaco en Getxo, por una cantidad de 20 000 ptas. Asimismo entre sus posesiones figuró la dehesa “Villadrando” en el municipio de Cordobilla la Real (Palencia), aparte de las fincas “Ceña” y “Fresneda” en el término de Valdecañas de esa misma provincia

Como contratista y en lo tocante exclusivamente al tipo de inmuebles que nos ocupa, sabemos que estuvo al frente de la construcción de las aludidas casas de los Allende en la Gran Vía, cuyo contrato fue firmado en 1883⁶¹,

61 La información cotejada sobre Arana Lupardo procede de AHDB, Libro de Bautizados de la Parroquia de San Bartolomé (Ugao Miravalles) 1825-1891, f. 51v.; Libro de Matrimonios de la Parroquia de San Pedro (Deusto Bilbao) 1839-1877, f. 176. AHFB, J, Legajo JCR 3006, Expediente 8; Legajo 2451, Expediente 2; Legajo 3688, Expediente 18; Legajo 2589, Expediente 8; Legajo 523, Expediente 7; Sección Empresas. Empresas Diversas, Legajo 22, Expediente 6; MA, Legajo 53, Expediente 6; Bilbao, Sección 1, Legajo 193, Expediente 91; Sección 4, Legajo

si bien otros documentos siembran cierta confusión al respecto, ya que parecen indicar que ese papel correspondió a Luis Iza⁶².

A la misma generación que Arana Lupardo pertenecen los mentados Juan Alonso Fuldain, nacido en Bilbao en 1844⁶³, y Francisco Usobiaga Olave, que vio la luz en la localidad guipuzcoana de Motrico en 1840⁶⁴. Se trata igualmente de contratistas con peso y relevancia en la capital vizcaína, aunque invirtieron de forma desigual en la construcción de edificios de viviendas.

El primero era hijo de Manuel Alonso Torres, natural de Zamora, mientras que su madre, Fermina Fuldaín Larrumbe era del municipio vizcaíno de Sondika. Fue bautizado en la actual Catedral de Santiago de Bilbao el citado año de 1844 y veinte años después contrajo matrimonio con Ezequiela Alzaga Barua en la Iglesia de San Nicolás del Arenal bilbaíno. Inicialmente estuvo al frente de una panadería denominada "Alonso Hermanos", situada en la calle Iturribide, que contaba con establecimientos de venta en otros puntos de la ciudad. En 1880 ese negocio fue adquirido por Santiago Gallastegui y en relación con el mismo cabe señalar que allí empezó a trabajar el futuro in-

152, Expediente 5; Sección 4, Legajo 16, Expediente 2; Sección 4, Legajo 84, Expediente 12; Sección 5, Legajo 567, Expediente 13; Sección 5, Legajo 474, Expediente 56; Sección 2, Legajo 75, Expediente 66; Sección 4, Legajo 75, Expediente 34; Sección 5, Legajo 365, Expediente 23; Sección 6, Legajo 148, Expediente 310; Padrón Municipal de 1895. AGIRREAZKUENAGA, Joseba, "Federico Victoria de Lecea", en AGIRREAZKUENAGA, Joseba, *Bilbao desde sus alcaldes. Diccionario biográfico de los alcaldes de Bilbao y gestión municipal en tiempos de revolución democrática y social*, T. II, Bilbao, 2002, Ayuntamiento de Bilbao, pp. 227-240. AJA SANTISTEBAN, Garbiñe, *Basconia-Basauri. 100 años de historia*, Bilbao, s.a., Ayuntamiento de Basauri, p. 24. ALONSO OLEA, Eduardo José, *Víctor Chávarri (1854-1900)...*, pp. 85, 93, 133, 223. BARREDA MARCOS, Pedro Miguel, "La vida sorprendente del vizconde de Villadrando", *PITTM*, 78, (2007), p. 151. BEASCOECHEA GANGOITI, José María, "Sociedad y política territorial en Getxo (1855-1935): La familia Aguirre Coste", *Vasconia. Cuadernos de Historia y Geografía*, 21 (1993), p. 319. GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel (ed.), *Los orígenes de una metrópoli industrial...*, pp. 26-37. *Guía de Vizcaya de 1915*, s.p. LARRINAGA, José Antonio, *Juan Barroeta Anguisolea...*, p. 182. MONTERO, Manuel, *Mineros, banqueros y navieros*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1990, pp. 201, 294. MONTERO, Manuel, *La Bolsa de Bilbao y los negocios financieros. La formación del mercado de capitales en el despegue industrial de Vizcaya*, Bilbao, 1999, Beitia, p. 166. PALIZA MONDUATE, Maite "La rotonda rematada en chapitel. Introducción y evolución de un modelo hausmanniano en Bilbao (1885-1906)", *BSAA arte*, 85, (2019), pp. 227-230. PALIZA MONDUATE, Maite y BASURTO FERRO, Nieves, *La sede del Puerto Autónomo de Bilbao: El arquitecto Julián de Zubizarreta y el "Hotel" de la familia Olávarri*, Bilbao, Puerto Autónomo de Bilbao, 1990. TORTELLA CASARES, Gabriel, "José Luis de Ussía y Cubas", en TORRES, Eugenio, *Cien empresarios madrileños*, Madrid, 2017, LID Ed., p. 303.

62 AHFB, MB, Sección 4, Legajo 40, Expediente 1.

63 AHDB, Libro de Bautizados de la Iglesia del Señor Santiago 1832-1850, f. 227v. Hay que hacer la aclaración de que por error su segundo apellido aparece en este documento como Duldain

64 AHDSS, 1405/001-01.

dustrial Juan José Irala, impulsor más tarde de la barriada de Iralabarri, que estaba emparentado con los Alonso Fuldaín.

Alonso fue un destacado contratista que acometió proyectos y obras notables que corroboran la solvencia e importancia de su empresa, denominada “Hijos de Alonso”, de la que fue titular y en la que participaron al menos dos de sus hermanos, Natalio (1847-1885) y Rafael (nacido en 1855). Se trataba de una firma dedicada principalmente a la contratación y ejecución de obras públicas, aunque también se involucró en el negocio inmobiliario y en el arriendo de impuestos municipales. Entre otras cosas, en la década de los ochenta fueron concesionarios de los trabajos para acondicionar “los muelles de la mitad superior de la ría de Bilbao” para el atraque de buques mercantes. Igualmente, en razón de la naturaleza de alguna de estas obras, en ocasiones aparece identificado en la documentación como “contratista de obras del Estado en el municipio”, mientras que su capital económico le permitió acceder a diversas propiedades inmobiliarias. En el momento de su fallecimiento, en 1888, Alonso era concejal del Ayuntamiento de Bilbao y se había hecho con la contrata de la construcción del ferrocarril que enlazaba las localidades de Cortes (Navarra) y Borja (Zaragoza), obras que después subcontrató a terceros y que completó su hermano Rafael en 1889. Precisamente Alonso Fuldaín murió como consecuencia de un desgraciado accidente, cuando inspeccionaba dichos trabajos. Cabe igualmente mencionar que el músico Joaquín Liso Torres (1864-1916) compuso la marcha fúnebre “Triste recuerdo” en memoria del contratista que nos ocupa. Por otro lado, tras su defunción, el consistorio bilbaíno recibió un mensaje de condolencia de la corporación municipal de Agón (Zaragoza), con la que Alonso había tenido relación. Al igual que sus hermanos fue de ideología republicana. Con respecto a los últimos, Natalio, que contrajo matrimonio con Lucila Arana, hermana del fundador del Partido Nacionalista Vasco, también fue concejal del Ayuntamiento de Bilbao y diputado provincial, mientras que Rafael ostentó el segundo de esos cargos.

En los años ochenta, Alonso Fuldaín promovió un total de siete casas repartidas por tres puntos de la ciudad. Por un lado adquirió terrenos en Bilbao la Vieja, concretamente entre las calles Hernani y Lamana, donde erigió varias edificaciones. Las dos primeras fueron diseñadas por el maestro de obras José Ramón Aresti con una gran sencillez en la calle Hernani –actuales n^{os} 18 y 20– en 1880. Ese mismo año, el arquitecto Julio Saracíbar, quien se convirtió en su técnico de confianza tras el óbito del anterior, firmó el proyecto de otras dos casas entre medianeras en aquella misma vía. Junto a sus hermanos levantó dos casas en la calle María Muñoz del Casco Viejo, una vía recién abierta por entonces. Se trata de los n^{os} 8 y 10, cuyas trazas también fueron firmadas por el propio Saracíbar. Estos edificios ofrecen un tra-

tamiento ornamental más depurado. En esta dirección es significativa la inclusión en el plano de alzado del segundo de un pequeño chapitel a modo de remate de la hilera de miradores que enfatizaba el ángulo de la edificación. Se trata de un motivo muy característico de ese tracista. Finalmente puso en pie las actuales casas n^{os} 8 y 10 de la calle Jardines, también en el Casco Viejo, a partir de planos rubricados por el mismo facultativo en 1883. Estas casas que estaban prácticamente terminadas en septiembre de 1884, se erigieron de forma prácticamente simultánea. A posteriori, el primero de estos edificios pasó a ser propiedad de José María Lizana, marqués de Casa Torre. La segunda, que hace esquina con la calle Bidebarrieta, es un magnífico edificio de estética neorrenacentista, donde acabó instalado el domicilio de la familia Alonso Alzaga. Se trata de una parcela inusualmente amplia para lo habitual en el Casco Viejo y en la confluencia de dos vías, circunstancias que, junto a la categoría de las propias calles, favorecieron un diseño muy cuidado.

De lo dicho se desprende que este contratista no levantó inmuebles en el Ensanche, centrando su atención en la parte antigua de la ciudad. Hay que tener en cuenta la tardía ocupación de la zona anexionada, tal como hemos adelantado, y simultáneamente el temprano fallecimiento de Alonso, así como la resistencia por parte de la población a establecerse en aquel paraje, algo muy extendido entre la clase alta durante un tiempo, especialmente en estas fechas tempranas que corresponden con la actividad de Alonso.

Grandes diferencias separan a estos siete inmuebles, ya que parece que los primeros respondieron a intereses meramente especulativos, tratando de aminorar los gastos de la construcción, centrándose en la rentabilidad de los alquileres. Por el contrario, las casas de las calles María Muñoz y sobre todo la de Jardines n^o 10 corroboran un mayor desembolso y un indudable afán por la consecución de una imagen de representatividad y distinción por parte del comitente. En este sentido, es ilustrativo el hecho de que Alonso junto a Lino Garay invocó la cuestión del ornato público en 1881, en referencia a las edificaciones que ambos habían erigido en la calle María Muñoz. Se trata de una inquietud que el contratista que nos ocupa también manifestó en su condición de concejal del consistorio bilbaíno, cuando en 1887, junto al también edil Celestino Bengoechea, denunció la situación y el lamentable aspecto que presentaba por entonces la mentada Iglesia de San Nicolás, algo que consideraban poco decoroso, dado su emplazamiento en un punto tan relevante de la ciudad como el Paseo del Arenal. Por ello propusieron que el Ayuntamiento urgiera a los responsables del templo a pedir fondos a “los vecinos y feligreses de aquella parroquia ricos en bienes y todos ellos almas piadosas y de buena voluntad con el fin de que se ayude a conservar decorosamente” aquel edificio⁶⁵.

65 Las noticias aportadas hasta ahora sobre Alonso Fuldáin proceden de AHDB, Libro de

Especialmente significativo es, como hemos adelantado, el edificio de la calle Jardines nº 10, una casa doble que ocupa un solar en ángulo delimitado por esa vía y la de Bidebarrieta⁶⁶. Su erección forma parte de la importante renovación arquitectónica experimentada por esa zona en el período objeto de estudio. Se trata de una construcción de planta baja, tres alturas y una cuarta retranqueada que, como se ha señalado, responde a la estética neorenacentista, en función de la proliferación de huecos de medio punto, que cuentan con roscas resaltadas por una sucesión de discos, claves de fuerte molduración, etc. Este estilo arraigó en España en los años cuarenta de la centuria decimonónica, tras el triunfo de Narciso Pascual Colomer en el concurso para la construcción del Congreso de los Diputados en Madrid en 1842. Saracíbar se adhirió a esta corriente, tal como corroboran diversos proyectos suyos como el presente, aunque fue un arquitecto ecléctico, que en muchas ocasiones, incluida la presente, actuó con una gran libertad. Mención especial merece la solución de la confluencia entre las dos fachadas, resuelta con una suave curva mediante una especie de fuste cilíndrico acabado a modo de aparejo almohadillado en el primer piso y con un tratamiento unitario a base de acanaladuras en el tramo correspondiente al segundo y tercero. Este motivo está delimitado por cadenas conformadas por piezas cajeadas, alineadas con columnillas pareadas en el primer nivel (Fig. 11).

Por un lado, la entrada al inmueble está rasgada en el eje extremo de la fachada a la calle Jardines, contiguo al edificio colindante. El portal, de grandes dimensiones y cuidado diseño, tiene un trazado en L⁶⁷ y desemboca en la caja de la escalera de comunicación vertical, que es de planta circular, algo permitido por las ordenanzas vigentes a principios de los años ochenta. Esta solución favorece las posibilidades de los locales comerciales, para los que de este modo quedó reservado todo el flanco de la calle Bidebarrieta y la zona inmediata hacia Jardines, es decir la más atractiva a la hora de atraer

Bautizados de la Iglesia de Nuestro Señor Santiago 1832-1850, f. 227v. y Libro de Matrimonios de la Iglesia de San Nicolás de Bari 1837-1877, f. 215. AHFB, J, Legajo JCR 4206, Expediente 10; MB, Sección 1, Legajo 190, Expediente 14; Sección 3, Legajo 429, Expediente 59; Sección 3, Legajo 200, Expediente 7, Sección 4, Legajo 12, Expediente 30, Sección 4, Legajo 15, Expediente 29; Sección 4, Legajo 13, Expediente 20; Sección 4, Legajo 12, Expediente 28; Sección 4, Legajo 23, Expediente 38; Sección 4, Legajo 23, Expediente 1; Sección 4, Legajo 50, Expediente 2; Sección 4, Legajo 33, Expediente 9; Sección 4, Legajo 41, Expediente 38; Sección Planos y Bandos, Planos 661-662. AGIRREAZKUENAGA, Joseba y SERRANO, Susana, *Viaje por el poder en el Ayuntamiento de Bilbao 1799-1999*, Bilbao, 1999, Ayuntamiento de Bilbao, p. 205. ANASAGASTI, Iñaki: disponible en https://ianasagasti.blogspot.com/mi_blog/2016/02/el-cu%C3%B1ado-republicano-de-sabino-arana.html.

66 Existe una pequeña reseña sobre este edificio. MAS SERRA, Elías, "Edificio de las calles Bidebarrieta 12 y Jardines 10", *Bilbao*, julio (2006), p. 11.

67 Fue restaurado en 2014, momento en el que también se instaló un ascensor, proyecto dirigido por el arquitecto Fernando Sanz. AMB-BUA, Urbanismo, Expediente 2017-7-2021-345-3667.



Fig. 11. Casa de Juan Alonso Fuldaín. Arquitecto Julio Saracíbar. 1883.
Calle Jardines nº 10. Bilbao

la atención de los viandantes. Asimismo deja patente el deseo de un aprovechamiento máximo del espacio en beneficio de las propias lonjas. Por otro lado, la decoración interior de las viviendas fue muy esmerada incorporando chimeneas, intercolumnios, murales en algunos techos, etc.

Usobiaga ya estaba afincado en la capital vizcaína a finales de los años sesenta de la centuria decimonónica, interviniendo como contratista en diferentes trabajos. Así, en 1877, en su condición de “cantero”, fue rematante de las obras de reposición del Puente de Ariz en la carretera Bilbao - Durango. En la misma dirección varios documentos avalan su participación en los trabajos de pavimentación de diferentes calles de Bilbao. En 1895, cuando llevaba treinta años residiendo en la capital vizcaína, se declaró “contratista” a la hora de cumplimentar el padrón municipal. Entonces vivía en un inmueble del Muelle de Marzana, aunque posteriormente trasladó su domicilio al edificio de la calle Licenciado Poza que promovió a partir de un diseño del maestro de obras José Bilbao Lopategui, fechado en febrero de 1902. En mayo del siguiente año esta casa estaba terminada y el Ayuntamiento autorizó su habitabilidad.



Fig. 12. *Casa de Patricio Bilbao Goicoechea*. Arquitecto Tomás Bilbao. 1918. Calle Ercilla nº 20. Bilbao

Igualmente fue copropietario, junto con el también contratista Ramón de Arriola y José Begoña, de un solar situado entre las calles Hurtado de Amézaga y Fernández del Campo. Formó parte de la “Sociedad Gavidia, Usobiaga e Hijos” y de la “Sociedad Olavarría, Usobiaga, y Compañía”, dedicada al almacenamiento de cereales en varios establecimientos de La Casilla y la calle Elcano. No obstante, trasladaron estos depósitos a los bajos de la casa del personaje que nos ocupa en la calle Licenciado Poza, una vez que esta quedó terminada, pero en cualquier caso lo último fue algo provisional, ya que la firma se disolvió en 1913. Por último fue vocal de la Cámara de la Propiedad Urbana, figurando entre los cien mayores contribuyentes de la ciudad. Concretamente, en 1917 ocupaba el puesto cuadragésimo tercero. Estas actividades y circunstancias revelan que, al margen de la construcción, este contratista también hizo incursiones en otros sectores de la economía y que a lo largo de su vida adquirió por compra diversos inmuebles⁶⁸.

68 Las noticias aportadas sobre Francisco Usobiaga proceden de AHDSS, 1405/001-01. AHFB, MB, Sección 5, Legajo 222, Expediente 9; Sección 5, Legajo 525, Expediente 55; Sección 3, Legajo 15, Expediente 15; Sección 5, Legajo 13, Expediente 26; Sección 5, Legajo 641, Expediente 24; Sección 1, Legajo 606, Expediente 16; Sección 6, Legajo 148, Expediente 31; Padrón Municipal de 1895; Sección Administrativo Obras, Transportes y Comunicaciones, Legajo AT152, Expediente 14.

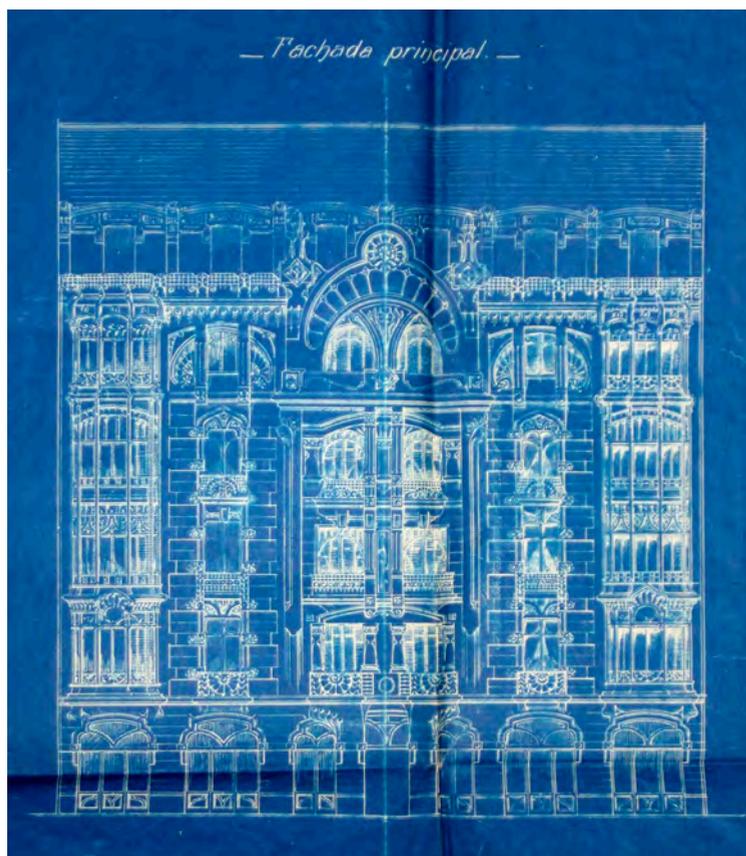
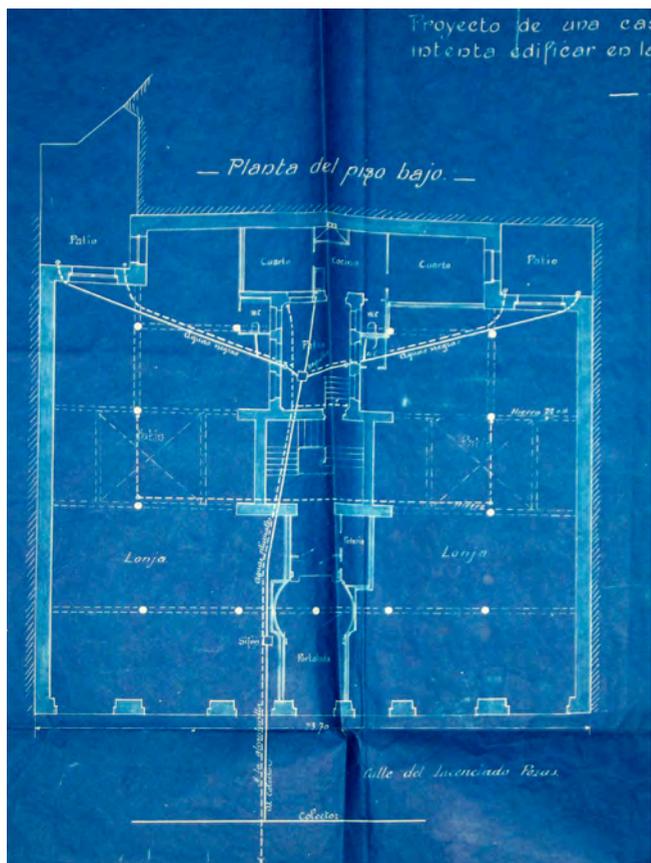


Fig. 13. Alzado de la fachada principal de la casa de Francisco Usobiaga. Maestro de obras José Bilbao Lopategui. 1902. Calle Licenciado Poza nº 2. Bilbao. (AHFB, Municipal, Bilbao, 5, 222, Exp. 9)

Los planos de la casa de la calle Licenciado Poza nº 2 datan de comienzos del siglo XX, cuando ya habían disminuido las reticencias de las clases pudientes hacia esta zona de la ciudad, cosa extensible al propio Usobiaga que, como hemos adelantado, trasladó su domicilio desde los alrededores del Casco Viejo a este punto. El frente consta de seis calles, las extremas dotadas de miradores y las intermedias con balcones (Fig. 12). Incorpora abundante decoración vegetal de tallos ondulantes, flores y girasoles en distintas partes de los paramentos, bases de los balcones, capiteles, pilastras, etc., así como en las piezas de hierro de los antepechos y sobrepuestas. Igualmente incluye molduras ultrasemicirculares en torno a varios huecos, mientras que también hay algunos vanos en mitra y otros mixtilíneos, que igualmente se pueden poner en relación con la estética modernista del inmueble, mientras que la carpintería de madera incluye detalles y decoración de látigo. Lo dicho hasta aquí se extiende al trazado del zaguán de ingreso, dividido en tres tramos, los extremos rectilíneos y el intermedio ochavado, cuyo centro está interceptado por una columna de hierro de fundición, consecuencia de

Fig. 14. Plano de la planta baja de la casa de Francisco Usobiaga. Maestro de obras José Bilbao Lopategui. 1902. Calle Licenciado Poza nº 2. Bilbao.(AHFB, Municipal, Bilbao, 5, 222, Exp. 9)



la solución escogida para la estructura del edificio y del deseo de conseguir espacios más diáfanos y unitarios en los bajos comerciales (Fig. 13). El diseño de los empanelados de madera que forran la parte inferior de las paredes, así como la puerta que establece la separación con la escalera cuenta con abundantes detalles ondulantes.

Este inmueble, emplazado en pleno Ensanche, ejemplifica claramente la apuesta por un esmerado proyecto, algo que, como hemos adelantado, no se limitó exclusivamente a la fachada, sino que también es evidente en el portal. El edificio ha sufrido diversas intervenciones y trabajos de restauración a lo largo del tiempo que han supuesto cambios respecto a la fisonomía original, especialmente en lo tocante a los miradores y sus remates (Fig. 14). Fue rehabilitado con un proyecto del arquitecto José Antonio Martínez Añón, aprobado en 2003⁶⁹, aunque se conservó el acabado del portal (Fig. 15). Hemos

⁶⁹ AMB-BUA, Fomento, Expediente 2007-2614 y C-041093.001.



Fig. 15. *Ingreso al portal de la casa de Patricio Bilbao Goicoechea. Arquitecto Tomás Bilbao. 1918. Calle Ercilla nº 20. Bilbao*

localizado algunas imágenes del interior de las primitivas viviendas que no parece que tuvieran una decoración especialmente singular⁷⁰.

A una generación más joven que Alonso Fuldaín y Usobiaga pertenecía Patricio Bilbao Goicoechea (1865-1944), figura muy destacada en el mundo de la construcción de la capital vizcaína y a su vez promotor de un gran número de casas de vecindad. Su actividad se centró en el período finisecular y sobre todo en la primera parte del XX, superando el límite de la presente investigación. Nació en la antigua anteiglesia de Begoña, hijo de José Bilbao Urdampilleta y de María Antonia Goicoechea Oyarzún. En 1887 contrajo matrimonio con María Hospitalet Aizpurua en la citada anteiglesia, donde vieron la luz los hijos de la pareja, incluido el mentado arquitecto Tomás Bilbao. En este caso la relación paterno filial fue complicada como consecuencia de las desavenencias políticas que los separaban y otros asuntos de índole familiar. Acumuló un importante capital y figuró entre los mayores contribuyentes de la ciudad por rentas inmobiliarias, ocupando el puesto septuagésimo quinto en 1917 y el octogésimo séptimo en 1921.

⁷⁰ Existe una breve reseña sobre este inmueble. MAS SERRA, Elías, "El edificio Guridi", *Bilbao*, junio (2012), p. 6.

En 1895 el propio Patricio Bilbao se declaró “albañil”. Por entonces vivía en la calle Castaños. Sin embargo, en 1925 su domicilio comercial estaba radicado en las Calzadas de Begoña. Su empresa llegó a contar con cuarenta trabajadores. Como promotor también erigió inmuebles en el municipio vizcaíno de Getxo. Por lo que atañe a la capital vizcaína costeó diez casas de vecindad, aparte de otro tipo de construcciones, durante el período que nos ocupa. De la primera que tenemos constancia es la actual nº 4 de la calle Euskalduna, diseñada por el maestro de obras Juan Ángel Iturralde Bolinaga en 1895. Este mismo técnico firmó los planos de otros dos inmuebles de este tipo en la calle Elcano, el primero –actual nº 31– en 1896 y el segundo en 1899. Cuatro años más tarde este maestro de obras fue el artífice de dos casas en la calle Diputación –actuales nºs 1 y 3– y en 1906 rubricó los planos de otro edificio en la calle Marqués del Puerto⁷¹. En 1918 comienza la construcción del situado en el ángulo entre las calles Ercilla y Colón de Larreátegui –actual nº 20 de la primera–. Por entonces el arquitecto Manuel María de Smith, con el que Patricio Bilbao colaboró en numerosas ocasiones, corrió a cargo del proyecto para las obras de cimentación y el sótano del inmueble, un magnífico edificio de estética regionalista, pero el resto de la obra corrió a cargo del citado Tomás Bilbao. Se trata de una grandiosa construcción con una composición y ornamentación mucho más depurada que las anteriores (Fig. 15). Su propio hijo también fue el autor de la casa situada en el ángulo entre las calles Diputación y Rodríguez Arias –actuales nºs 12 y 2 respectivamente–. Por último, en 1931 comenzaron las obras de la casa situada entre Alameda Recalde y Licenciado Poza –actual nº 48 de la primera–, ideada por Manuel María de Smith, donde a posteriori el promotor instaló su domicilio. Estos últimos inmuebles son ejemplos tempranos del racionalismo en la Villa, de ahí su austeridad general. Estas tres últimas construcciones son mucho más ambiciosas que las siete anteriores, pese a que todas están ubicadas en el Ensanche. No obstante, las más tardías ocupan parcelas en ángulo entre dos calles, algo que favorecía diseños más efectistas como corrobora el torreón angular de la casa de Ercilla nº 20, y están situadas en puntos más relevantes del propio Ensanche, mientras que las primeras eran inmuebles entre medianeras en vías de ordinario menos importantes.

Patricio Bilbao promovió y fue propietario de otro tipo de construcciones. En otro orden de cosas, como contratista materializó y participó en numerosas obras, incluidas las casas de Ramón de la Sota (1919) en la Gran Vía, compartiendo inclinaciones políticas con este promotor, que también era na-

71 Actualmente integrado en el edificio de la sede de BBK.

cionalista. De hecho, el propio contratista fue concejal en representación de ese partido en el Ayuntamiento de Bilbao entre 1916 y 1917⁷².

Otros contratistas contemporáneos de Bilbao Goicoechea no se prodigaron tanto en el negocio de la promoción inmobiliaria, pese a estar al frente de firmas muy relevantes, haber hecho incursiones en otros sectores de la economía y ostentar una posición económica muy desahogada. Sirven de ejemplo Jerónimo⁷³ Ochandiano, la "Sociedad Gamboa y Domingo" o José y Eduardo Anduiza Goicoechea. Todos ellos promovieron un único edificio de viviendas a lo largo del arco cronológico de la presente investigación.

Ochandiano Larrea intervino en numerosas obras en Bilbao en los últimos años del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, al igual que en otros puntos de la provincia. Con respecto a lo último fue el "contratista de cantería" del palacio de Lucas Urquijo, diseñado por Achúcarro en Santurce, actualmente convertido en hotel. Reza como "contratista" en parte de la documentación y en ocasiones como "cantero". Independientemente de lo anterior, tuvo vinculación con el sector minero, apareciendo a veces como "explotador de la mina Malaespera", mientras que en 1914 figuraba como propietario de las minas "Augusta" y "Encantada" de Galdames. Su empresa "Ochandiano y Compañía" fue la responsable de la construcción del ferrocarril San Sebastián - Irún entre 1910 y 1914. Tras su muerte, acaecida en 1920, sus descendientes continuaron como contratistas de obras bajo la denominación "Viuda e Hijos de J Ochandiano", corriendo a su cargo, entre otras cosas, la construcción del antiguo "Banco de Bilbao", sito entre la Gran Vía, la Alameda Mazarredo y la calle Ledesma. Por lo que atañe a las casas de vecindad, sabemos que fue el responsable de la reedificación de la de Magdalena Olivares en la calle Ascao. Atesoró un importante patrimonio inmobiliario, de hecho en 1917, ocupaba el octavo puesto dentro de los mayores contribuyentes por rentas de la ciudad. De todos modos, el análisis

72 Las noticias aportadas sobre Patricio Bilbao proceden de AHDB, Libro de Bautizados de la Iglesia de Santa María de Begoña 1864-1869, f. 19; Libro de Matrimonios de la Iglesia de Santa María de Begoña 1879-1883, f. 286. AHFB, MB, Sección 5, Legajo 348, Expediente 15; Sección 1, Legajo 279, Expediente 7; Sección 1, Legajo 495, Expediente 9; Padrón Municipal de 1895. JUARISTI, Jon y PINO, Marina, *A cambio del olvido. Una indagación republicana*, Barcelona, Planeta, 2011, pp. 294, 310 y 320. LOYGORRI DE PEREDA, E., "El progreso urbano de Bilbao. La última obra de don Manuel María de Smith en la Alameda de Recalde y Licenciado Poza. Para el propietario don Patricio Bilbao. Descripción de esta casa doble", *Propiedad y construcción*, 114, (1932), pp. 7-8. MAS SERRA, Elías, "Casa para don Patricio Bilbao", *Bilbao*, julio (2015), p. 6. PALIZA MONDUATE, Maite, *Manuel María de Smith Ibarra. Arquitecto 1879-1956*, Salamanca, Diputación Foral de Bizkaia, 1988, p. 341. SAN GINÉS VIZCAÍNO, Ignacio Miguel, *Tomás Bilbao. Obras*, Bilbao, 1995, Delegación en Bizkaia del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro, pp. 18-21 y 50-51. VICIOLA GARAMENDI, Juan Luis, *Guía comercial, industrial y tributaria de Vizcaya y Guipúzcoa*, Bilbao, 1925, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Bilbao, p. 319.

73 En la documentación aparece indistintamente como Gerónimo y Jerónimo.

Fig. 16. *Casa de Jerónimo Ochandiano*. Maestro de obras Ángel Iturralde. 1907. Calle Hurtado de Amezaga nº 26. Bilbao



de la documentación induce a concluir que la mayor parte de esas propiedades fueron adquiridas mediante compra, ya que, como hemos señalado, solo consta como promotor de un único inmueble.

Por lo que atañe al plano personal, Ochandiano era natural del municipio alavés de Aramaio, donde vio la luz en 1861. Instalado en la capital vizcaína, al igual que muchos de sus hermanos, a comienzos de los años ochenta, contrajo matrimonio con Mamerta Asporoz Gorrizarri en la Iglesia de la Purísima Concepción de Elorrio en 1886. En 1907 acometió una importante reforma y levante en un edificio preexistente en la calle Hurtado de Amézaga –actual nº 26– a partir de los planos de Ángel Iturralde, a cuya compañía había adquirido el contratista el edificio. En origen era una “casa de campo”, conocida como “Mayor de Santa Clara”, dotada de jardín y huerta. Ulteriormente se convirtió en el “Colegio de San Antonio”. Se trata de un magnífico inmueble con detalles compositivos afrancesados, caso del chapitel que corona la calle central de la fachada. Sin embargo, también incluye detalles modernistas en los antepechos de los balcones, recerco del hueco de acceso al portal y en la propia puerta, realzada por estilizados motivos florales y líneas curvas en parte de sus paños, así como en la barandilla de hierro de la escalera. Por otro lado, el alzado cuenta con las barras y discos caracte-



Fig. 17. Ingreso al portal de la casa de Jerónimo Ochandiano. Maestro de obras Ángel Iturralde. 1907. Calle Hurtado de Amezaga nº 26. Bilbao

rísticos de la corriente sezesionista (Figs. 16 y 17.). No obstante, el domicilio del titular estuvo en un piso de la calle Colón de Larreátegui, es decir que no se decantó por trasladarlo a esta distinguida edificación⁷⁴.

La “Sociedad Gamboa y Domingo”, cuya intensa actividad en la capital vizcaína se registra desde la segunda década del siglo XX, durante el período de estudio de la presente investigación levantó un único inmueble bajo la titularidad de su razón social⁷⁵. Se trata del actual nº 44 de la calle Henao, diseñado en 1924 por Ricardo Bastida con muchos detalles déco. Se anuncia-

74 Las noticias sobre Ochandiano proceden de AHDB, Libro de Matrimonios de la Parroquia de la Purísima Concepción de Elorrio 1853-1907, f. 198v. Archivo Histórico Dicoesano de Vitoria [en adelante] AHDV, Libro de Bautizados de la Iglesia de la Purísima Concepción de Olaeta (Aramaio) 1828-1919, f. 49. AHFB, J, Legajo JCR 3852, Expediente 3; MB, Sección 1, Legajo 299, Expediente 7; Sección 5, Legajo 604, Expediente 4; Sección 11BIS, Legajo 4, Expediente 28; Sección 6, Legajo 148, Expediente 310; Padrón Municipal de 1895; Begoña, Legajo 230, Expediente 17; Seguridad Pública, Guerras y Servicio Militar, Legajo AQ00499, Expediente 397. AMB-BUA, Padrones municipales de 1910 y 1915. ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, “Estudio preliminar”, en RUCABADO, Leonardo, *Escritos*, Santander, Universidad de Cantabria, 2020, pp. 71 y 362. RUCABADO, Leonardo, “Casa de D. Lucas Urquijo en Campo Grande (Santurce). Arquitecto D. Severino de Achúcarro”, *Pequeñas Monografías de Arte*, (1908), p. 12.

75 A título particular, algunos miembros de esta familia acometieron promociones. LOYGORRI DE PEREDA, E., “El progreso urbano de Bilbao. Dos nuevas casas dobles al final de la calle Henao. Lo que será el Puente de Deusto. El primer parque doméstico de Bilbao. Y el primer “garage” para los cochecitos infantiles”, *Propiedad y Construcción*, (1931), pp. 6-8.

ban como “Constructores de obras de hormigón armado y obras generales”, al tiempo que también fabricaban baldosas de cemento. Tenían oficinas en la Gran Vía, mientras que los talleres estaban radicados en la calle Máximo Aguirre. Entre otras muchas obras fueron los contratistas del edificio de viviendas de Manuel Lezama Leguizamón en la Gran Vía nºs 58 y 60, diseñado en 1920 por el propio Bastida en colaboración con José María Basterra⁷⁶. En 1929 quedó constituida como “Construcciones Gamboa y Domingo S.A.”, cuyo consejo de administración estaba presidido por Gabriel María de Ibarra, siendo vicepresidente Marino Gamboa⁷⁷. Esta empresa también tuvo filial en Madrid y fue responsable y artífice de importantes infraestructuras de nuestro país.

Los Anduiza Goicoechea pertenecían a una familia con larga tradición en la arquitectura y la construcción. Eran nietos del mentado contratista Natalio Anduiza, hijos del arquitecto Atanasio Anduiza y cuñados del reputado empresario Víctor Chávarri Salazar. Cursaron la carrera de Ingeniería y estuvieron al frente de una firma constructora, especializada en hormigón armado. En 1928 promovieron una espectacular casa de vecindad en el Parque de Casilda Iturrizar, actual calle Teófilo Guiard nº 1. Los artífices del proyecto de este edificio regionalista fueron Rafael de Garamendi Ordeñana (1882–1945) y el mentado José María Basterra⁷⁸. Su fachada principal responde a un esquema en H, pues está flanqueada por dos torreones que tienen la particularidad de ser distintos, cosa que aporta cierta frescura al alzado que, de este modo, huye de lo repetitivo. En la misma línea apuntan la variedad del formato y tamaño de los huecos. Por lo demás, los cuerpos de miradores de obra, el orden gigante de pilastras que los recorre, la molduración de los recercos, etc. reinterpretan soluciones barrocas, algo consustancial al estilo del inmueble. Hay que resaltar también la nobleza de los materiales, así como algunas particularidades del trazado, puesto que los últimos pisos responden a triplex, ya que se extienden a lo largo de tres plantas. Su portal corresponde a la misma impronta, destacando, entre otras cosas el esmerado diseño de

76 AHFB, MB, Sección 6, Legajo 199, Expediente 74. Sección Ensanche, Legajo 15, Expediente 67. LOYGORRI DE PEREDA, E., “El progreso urbano de Bilbao. Dos nuevas casas dobles al final de la calle Henao. Lo que será el Puente de Deusto. El primer parque doméstico de Bilbao. Y el primer “garage” para los cochecitos infantiles”, *Propiedad y Construcción*, 96 (1931), pp. 6-8. AHFB, MB, Sección 6, Legajo 199, Expediente 15.

77 MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, *La arquitectura racionalista en Bilbao 1927-1950...*, p. 951.

78 Sobre este edificio véase LOYGORRI DE PEREDA, E., “El progreso urbano de Bilbao. La casa más bellamente situada en nuestra Villa. Ante un éxito incuestionable de los señores Anduiza y de los notables arquitectos don Rafael de Garamendi y don José María Basterra”, *Propiedad y Construcción*, 60 (1928), pp. 8-10. PALIZA MONDUATE, Maite, *El arquitecto Rafael de Garamendi y la residencia Rosales*, Salamanca, Seguros Bilbao, 1989, pp. 83-90.



Fig. 18. *Casa de José y Eduardo Anduiza Goicoechea*. Arquitectos Rafael de Garamendi y José María Basterra. 1928. Calle Teófilo Guiard nº 1. Bilbao

su puerta enrejada (Fig. 18). Alrededor de esa misma fecha el nombre de los Anduiza Goicoechea aparece rotulado en la leyenda de los planos iniciales del complejo de unas casas de vecindad situadas entre las calles Gordóniz y Zugastinovia, terreno antaño ocupado por la fábrica de plata de su hermano Alfredo Anduiza, quien también promovió alguna casa de vecindad. No obstante, la construcción, tal como anunciamos, figuró finalmente a nombre de su sobrino Víctor Chavarri Anduiza, marqués de Triano.

Por último, creemos que hay que profundizar en que pese a que, como ha quedado explicado, el colectivo que nos ocupa, al igual que la mayoría de los promotores, de ordinario se inclinaron por soluciones más cuidadas y, por ende, costosas en las casas que levantaron en la zona del Ensanche, lo cierto es que no siempre fue así, algo patente en los mentados edificios costeados por Sebastián Subiñas. También son ilustrativas las casas puestas en marcha por Antolín Goicoechea Azpitarte, quien promovió varios inmuebles en la zona anexionada, algunos con fachadas de cuidada decoración, pero otros carecen de esos aditamentos y no revisten mayor interés. Este contrastista de carpintería nació en la localidad vizcaína de Garai en 1857, estuvo activo en la capital vizcaína en los años ochenta y noventa hasta su fallecimiento en 1896. En su caso, en ocasiones aparece etiquetado como “carpin-



Fig. 19. *Casa de Antolín Goicoechea*. Maestro de obras Benito Barrenechea. 1886. Calle Lersundi nº 6. Bilbao

Fig. 20. *Detalle de los salmeres de los huecos de la planta baja de la casa de Antolín Goicoechea*. Maestro de obras Benito Barrenechea. 1886. Calle Lersundi nº 6. Bilbao

tero" y otras como "contratista". Primero estuvo asociado con Teodoro Onagoitia y posteriormente con su pariente Enrique Azpitarte al frente del taller "Goicoechea y Azpitarte", especializado en "ebanistería y carpintería", sito en la calle Hernani. Su nombre también figura vinculado a tejeras y hornos para fabricar ladrillos y tejas, aparte de poseer "tabernas" y cafés, algunos de estos establecimientos hosteleros ocuparon los bajos de los inmuebles que él erigió.

Como promotor levantó inmuebles de viviendas en Bilbao la Vieja y el Ensanche, así como en el barrio baracaldés de Luchana. Uno de los edificios erigidos en terrenos de la antigua anteiglesia de Abando –actual Lersundi nº 6– tiene un notable alzado, en el que destaca la ornamentación de la imponente galería de madera que lo preside, aderezada con abundante molduración de composiciones semicirculares. Por otro lado, presenta huecos delimitados por pilastras y bellos bustos en los dinteles. Resulta especialmente llamativo el acabado de los bajos, que han llegado un tanto alterados hasta nosotros, pese a lo cual todavía se rastrea la composición a base de vanos de herradura y de medio punto, entre otros, con roscas realizadas por rosetas y que a nivel de los salmeres exhiben unas curiosas cabezas de animales fantásticos con

las fauces abiertas (Figs. 19 y 20). Este edificio fue diseñado en 1886 por el maestro de obras Benito Barrenechea Mimenza (1824-?), quien, así las cosas, cuajó un frente con una importante componente de representatividad

Dos años más tarde, el mismo tracista ideó el proyecto de otra casa muy cercana a la anterior por encargo del mismo promotor. Se trata del actual inmueble de la calle Heros nº 7, que inicialmente formaba parte de una promoción de dos casas contiguas, de las que solo se conserva en pie una. En esta ocasión el análisis de los planos conservados entre la documentación municipal corrobora un alzado igualmente cuidado, en el que también destacaba el diseño de las hileras de miradores de madera. Sin embargo, a la hora de materializar la construcción claramente se renunció a incorporar gran parte de ese repertorio ornamental, muy probablemente con la intención de abaratar costes.

En otro orden de cosas, Goicoechea también fue promotor de una casa en la calle Laguna de Bilbao la Vieja, diseñada por Julio Saracíbar en 1885, y a finales de esa década puso en marcha varias casas para “obreros” en la calle Zavala en la misma zona que, como ha quedado explicado, experimentó un gran crecimiento por esas fechas y donde se alojó buena parte del contingente de emigrantes llegados a la capital vizcaína. Estas construcciones obedecen a recetas sencillas y estereotipadas, similares a las dominantes en ese paraje de la ciudad.

A pesar de desarrollar una notable actividad como promotor y pese a la relevancia de alguna de las edificaciones que costeó como el citado inmueble de la calle Lersundi, hasta donde sabemos este contratista estuvo avecindado en la antigua anteiglesia de Begoña, de manera que no optó por instalar su domicilio en alguna de las casas a las que hemos aludido⁷⁹.

Lo recogido hasta aquí deja constancia de la importante actividad desplegada por los contratistas de obras en la promoción inmobiliaria en la capital vizcaína, algunas de cuyas casas de vecindad más significadas, fueron erigidas por este colectivo entre los años finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Las numerosas noticias inéditas cotejadas en el presente artículo arrojan luz sobre ellos y sus estrategias a la hora de promover viviendas

79 La información aportada sobre Antolín Goicoechea procede de AHDB, Libro de Bautizados de la Iglesia de San Miguel Arcángel de Garai 1796-1861, f. 279v.; Libro de Defunciones de la Iglesia de Santa María de Begoña 1895-1897, ff. 226-227; Libro de Matrimonios de la Iglesia de Nuestro Señor Santiago 1875-1888, f. 189. AHFB, Obras, Transportes y Comunicaciones, Legajo 517, Expediente 30; MB, Sección 4, Legajo 31, Expediente 4; Sección 4, Legajo 47, Expediente 41; Sección 4, Legajo 58, Expediente 2; Sección 3, Legajo 78, Expediente 14; Sección 3, Legajo 96, Expediente 76; Sección 4, Legajo 153, Expediente 15; Sección 4, Legajo 160, Expediente 3; Sección Planos y Bandos 852-856; Sección Seguridad Pública, Guerras y Servicio Militar, Legajo 1720, Expediente 31; Municipal, Begoña, Legajo 140, Expediente 40.

y lógicamente sobre su quehacer y trayectoria vital, de los que en la inmensa mayoría de los casos apenas existían conocimiento hasta ahora.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHÚCARRO, Severino; ALZOLA, Pablo y HOFFMEYER, Ernesto, *Memoria del Proyecto de Ensanche de Bilbao*, Bilbao, Imprenta, Litografía y Librería Juan E. Delmas, 1878.
- AGIRREAZKUENAGA, Joseba, "Federico Victoria de Lecea", en AGIRREAZKUENAGA, Joseba, *Bilbao desde sus alcaldes. Diccionario biográfico de los alcaldes de Bilbao y gestión municipal en tiempos de revolución democrática y social*, T. II, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 2002, pp. 227-240.
- AJA SANTISTEBAN, Garbiñe, *Basconia-Basauri. 100 años de historia*, Bilbao, Ayuntamiento de Basauri, sin año.
- ALONSO OLEA, Eduardo José, *Victor Chávarri (1854-1900). Una biografía*, Zarauz, Ayuntamiento de Portugalete y Eusko Ikaskuntza, 2005.
- ALONSO OLEA, Eduardo José y BEASCOECHEA GANGOITI, José María, "Fiscalidad territorial y propiedad urbana en el País Vasco. Los años finales del siglo XIX", *Vasconia*, 25 (1988), pp. 5-35.
- ALZOLA, Pablo, "Severino Achúcarro. Necrológica", *Euskal-Erria*, 63 (1916), pp. 423-426.
- ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, Ayuntamiento de Santander y Gobierno de Cantabria, 2016.
- ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, "Estudio preliminar", en RUCABADO, Leonardo, *Escritos*, Santander, Universidad de Cantabria, 2020, pp.11-46.
- BARREDA MARCOS, Pedro Miguel, "La vida sorprendente del vizconde de Villardando", *PITTM*, 78 (2007), pp. 141-173.
- BASURTO FERRO, Nieves, "El primer Ensanche de Bilbao. Oportunismo y vacío legal", *Vasconia. Cuadernos de Historia y Geografía*, 21 (1993), pp. 229-242.
- BASURTO FERRO, Nieves, *Los maestros de obras en la construcción de la ciudad. Bilbao 1876-1910*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bizkaia, 1999.
- BEASCOECHEA GANGOITI, José María, "Sociedad y política territorial en Getxo (1855-1935). La familia Aguirre Coste", *Vasconia. Cuadernos de Historia y Geografía*, 21 (1993), pp. 301-328.
- CENICACELAYA, Javier y SALOÑA, Íñigo, "La ciudad del siglo XIX y el Proyecto de Ensanche para Bilbao", en *Memoria del Proyecto de Ensanche de Bilbao 1876. Alzola, Achúcarro y Hoffmeyer*, Bilbao, Colegio Oficial de Aparejadores de Arquitectos Técnicos de Vizcaya, 1998, pp. 7-25.
- CHAPA, Álvaro y CHÁVARRI, Susana, *El Palacio de los Chávarri*, Bilbao, Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas, 2014.
- FERNÁNDEZ CASADO, Antonio, *Guía histórica de fondas, posadas, hoteles, restaurantes, tabernas y chacolís*, Bilbao, BBK. 2009.
- GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, "El constructor privado y la construc-

- ción de la ciudad. Otamendi e Iturbe”, en SAMBRICIO, Carlos (ed.), *Un siglo de vivienda social 1903-2003*, Madrid, Ministerio de Fomento, Ayuntamiento de Madrid y Consejo Económico y Social, 2003, pp.90-93.
- GARCÍA LADEVESE, Ernesto, “Un artículo sobre Bilbao”, *Euskal-Erria: revista vascongada*, XLV/segundo semestre (1901), pp. 449-552.
- GARCÍA MERINO, Luis Vicente, *La formación de una ciudad industrial, el despegue urbano de Bilbao*, Bilbao, Instituto Vasco de Administración Pública, 1987.
- GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel (ed.), *Los orígenes de una metrópoli industrial. La Ría de Bilbao. Vol. I. Modernización y mestizaje de la ciudad industrial*. Bilbao, Fundación BBVA, 2001.
- JUARISTI, Jon y PINO, María, *A cambio del olvido. Una indagación republicana*, Barcelona, Planeta, 2011.
- LARRINAGA, José Antonio, *Juan Barroeta Anguisolea 1835-1906. Retrato de Bilbao del siglo XIX*, Bilbao, Ed. el autor, 2005.
- LOYGORRI DE PEREDA, E., “El progreso urbano de Bilbao. Un definitivo acierto de Don Ignacio M. Smith”, *Propiedad y Construcción*, 5 (1927), pp. 6-7.
- LOYGORRI DE PEREDA, E., “El progreso urbano de Bilbao. La Sociedad de Seguros “La Aurora” está construyendo dos casas dobles en el Ensanche”, *Propiedad y Construcción*, 55 (1927), pp. 4-5.
- LOYGORRI DE PEREDA, E., “El progreso urbano de Bilbao. Un nuevo acierto del notable arquitecto don José María Basterra, una nueva prueba del espíritu emprendedor de don José Orbegozo”, *Propiedad y Construcción*, 61 (1928), pp. 7-8.
- LOYGORRI DE PEREDA, E., “El progreso urbano de Bilbao. Dos nuevas casas dobles al final de la calle Henao. Lo que será el Puente de Deusto. El primer parque doméstico y el primer “garage” para cochecitos infantiles. *Propiedad y Construcción*, 96 (1931), pp. 6-8.
- LOYGORRI DE PEREDA, E., “El progreso urbano de Bilbao. La casa más bellamente situada en nuestra Villa. Ante un éxito incuestionable de los señores Anduiza y de los notables arquitectos don Rafael de Garamendi y don José María Basterra”, *Propiedad y Construcción*, 6 (1928), pp. 8-10.
- LOYGORRI DE PEREDA, E., “El progreso urbano de Bilbao. Unos comentarios a la iniciativa de los arquitectos catalanes. El nuevo bloque de casas que el arquitecto don Pedro Guimón construye para el señor marqués de Triano”, *Propiedad y Construcción*, 95 (1931), pp. 6-8.
- LOYGORRI DE PEREDA, E., “El progreso urbano de Bilbao. La última obra de don Manuel María de Smith en la Alameda Recalde y Licenciado Poza. Para el propietario don Patricio Bilbao. Descripción de esta casa doble”, *Propiedad y Construcción*, 114 (1932), pp.7-8.
- MARTÍN MATEOS, Modesto, *Las antiguas mansiones del Ensanche de Bilbao*, Bilbao, Ed. el autor, 2015.
- MAS SERRA, Elías, “Edificio de las calles Bidebarrieta 12 y Jardines 10”, *Bilbao*, julio (2006), p. 11.
- MAS SERRA, Elías, “El edificio Guridi”, *Bilbao*, junio (2012), p. 6.
- MAS SERRA, Elías, “Casa para don Patricio Bilbao”, *Bilbao*, julio (2015), p. 6.

- MONTERO, Manuel, *Mineros, banqueros y navieros*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1990.
- MONTERO, Manuel, *La bolsa de Bilbao y los negocios financieros. La formación del mercado de capitales en el despegue industrial de Vizcaya*, Bilbao, Beitia, 1999.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, *La arquitectura racionalista en Bilbao 1927-1950. Tradición y modernidad en la Edad de la Máquina*, Tesis doctoral, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2011; disponible: <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/12278/Mu%25F1ozFernandez.pdf;jsessionid=0>
- PALIZA MONDUATE, Maite, *Manuel María de Smith Ibarra. Arquitecto 1879-1956*, Salamanca, Diputación Foral de Bizkaia, 1988.
- PALIZA MONDUATE, Maite, *El arquitecto Rafael de Garamendi y la Residencia "Rosales"*, Salamanca, Seguros Bilbao, 1989.
- PALIZA MONDUATE, Maite, "Los indianos y la construcción del Ensanche de Bilbao", *Kobie. Serie Antropología Cultural*, 10 (2001-2003), pp. 205-224.
- PALIZA MONDUATE, Maite, "La construcción de la imagen de la ciudad. Bilbao en torno a 1900", *Bidebarrieta*, 13 (2003), pp. 313-365.
- PALIZA MONDUATE, Maite, "El palacio de Víctor Chávarri. Una obra de Paul Hankar en Bilbao", *Goya*, 294 (2003), pp. 167-184.
- PALIZA MONDUATE, Maite, "La rotonda rematada en chapitel. Introducción y evolución de un modelo hauusmanniano en Bilbao (1886-1906)", *BSAA arte*, 85 (2019), pp. 213-250.
- PALIZA MONDUATE, Maite, "L'oeuvre de Paul Hankar en Biscaye. Le palais Chávarri et sa décoration", en DELOBBE, Boris, MANGELINCKX, Jonathan y ADRIANSSENS, Werner (coord.), *Art Nouveau Belge. Vers l'ideal*, T. II, Brussel, Musée Horta, Jonathan Mangelinckx Colection y Certa, 2022, pp. 101-139.
- PALIZA MONDUATE, Maite y BASURTO FERRO, Nieves, *La sede del Puerto Autónomo de Bilbao: el arquitecto Julián Zubizarreta y el 'Hotel' de la familia Olávarri*, Bilbao, Puerto Autónomo de Bilbao, 1990.
- ROSELL, Jaume y CÁRCAMO, Joaquín, *Los orígenes del hormigón armado y su introducción en Bizkaia. La fábrica Ceres de Bilbao*. Bilbao, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bizkaia, 1994.
- RUCABADO, Leonardo, "Casa de D. Lucas Urquijo en Campo Grande (Santurce). Arquitecto D. Severino Achúcarro", *Pequeñas Monografías de Arte*, (1908), pp. 1-20.
- SAN GINÉS VIZCAÍNO, Ignacio Miguel, *Tomás Bilbao*, Bilbao, Delegación en Bizkaia del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro, 1995.
- TORTELLA CASARES, Gabriel, "José Luis de Ussía y Cubas", en TORRES, Eugenio (ed.), *Cien empresarios madrileños*, Madrid, LID Ed., 2017, pp. 303-307.
- VICIOLA GARAMENDI, Juan Luis, *Guía comercial, industrial y tributaria de Vizcaya y Guipúzcoa*, Bilbao, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Bilbao, 1925.



Informes, trabajos,
investigaciones iniciadas

Una propuesta de valores para su consideración en el patrimonio arquitectónico

A proposal of values for consideration in the architectural heritage

Fatima BENCHENNI¹; Abdelkader MEBROUKI² y Juan MONJO-CARRIÓ³

University of Abdelhamid Ibn Badis of Mostaganem [¹ y ²]

Research Laboratory of Construction, Transport, and Environmental Protection LCTPE. Faculty of Science and Technology, Belhacel Road, Mostaganem - 27000 (Argelia)

Universidad Politécnica de Madrid [³]

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Avenida de Juan de Herrera 4, Madrid - 28040

fatima.benchenni@univ-mosta.dz (autora correspondiente) / abdelkader.mebrouki@

univ-mosta.dz / juan.monjo@upm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1852-2299> [¹] / <https://orcid.org/0000-0002-7105-3201> [²] / <https://orcid.org/0000-0003-2191-834X> [³]

Fecha de envío: 26/6/2023. Aceptado: 20/9/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 417-442.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.11>

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



Resumen: Los valores del patrimonio arquitectónico deben ser un criterio básico para su análisis antes de cualquier acción de intervención y mantenimiento. Para su correcta definición nos basamos en un análisis crítico de las propuestas existentes desde principios del siglo XIX. En este trabajo analizamos los valores y subvalores incluidos en las cartas de restauración históricas y actuales, los que se pueden deducir de las leyes de conservación en algunos países, y los que han propuesto los autores más reconocidos en este campo a lo largo de los últimos tiempos. Con ello elaboramos una propuesta de valores que ayudarán a definir los criterios adecuados para la intervención en el patrimonio arquitectónico.

Palabras clave: Patrimonio arquitectónico; Cartas de restauración; Leyes de patrimonio; Axiología; Valores patrimoniales.

Abstract: The values of the architectural heritage must be a basic criterion for its analysis before any intervention and maintenance action. For its correct definition we rely on a critical analysis of the proposals that have existed since the beginning of the 19th century. In this work we analyse the values and subvalues included in historical and current restoration charters, those that can be deduced from conservation laws in some countries, and those that have been proposed by the most recognised authors in this field over recent years. With this we develop a proposal of values that will help to define the appropriate criteria for intervention in the architectural heritage.

Keywords: Architectural Heritage; Heritage charters; Heritage laws; Axiology; Heritage values.

1. INTRODUCCIÓN

El patrimonio no se trata sólo de valores, aunque estos siguen siendo un factor importante en la construcción del patrimonio,¹ y son esenciales para la toma de decisiones sobre qué y cómo conservar para transmitirlo a las generaciones futuras². Dichos valores se refieren a las creencias³ y significados⁴ de todo tipo que se confieren al patrimonio. Todos ellos (históricos/artísticos/económicos/ sociales/científicos...etc.) pueden variar según el tiempo, el lugar y las circunstancias en el momento de su evaluación; sin embargo, entendemos que son el factor clave para justificar y orientar cualquier intervención del patrimonio⁵.

De hecho, éste se podría definir como una obra humana compleja y a lo largo del tiempo, que refleja una serie de valores a través de los cuales una determinada comunidad podría identificarse⁶. Su conocimiento es clave para el conocimiento y comprensión del patrimonio, y la toma de decisiones sobre el mismo⁷.

Una intervención en el patrimonio arquitectónico debe ponerlo en valor, ya sea a través de su 'Restauración', recuperando su valor histórico-artístico, su 'Rehabilitación', mejorando su funcionalidad, o su 'Reparación', manteniendo su integridad y estabilidad⁸. Estas operaciones tienen como elemento común el patrimonio objeto de la intervención, cuyos valores deben analizarse previamente para evitar una intervención arquitectónica subjetiva, asegurando una intervención objetiva y científica, basada en sus valores como criterio decisivo para su recuperación.

1 RUDOLFF, Britta, *'Intangible' and 'tangible' heritage: a topology of culture in context of faith*, PhD thesis, Mainz, Johannes Gutenberg-University of Mainz, 2006, p. 67.

2 AVRAMI, Erica C.; MASON, Randall; TORRE, Marta de la, *Values and Heritage Conservation: Research Report*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2000, pp. 3-10.

3 ICOMOS Australia, *Code on the Ethics of Co-existence in Conserving Significant Places*, 1998.

4 DÍAZ-ANDREU, Margarita, "Heritage Values and the Public", *Journal of Community Archaeology & Heritage*, 4/1 (2017), p. 2.

5 DÍAZ-ANDREU, Margarita, "Heritage Values and ...", p. 2.

6 ICOMOS, *The Charter of Krakow 2000. Principles For Conservation and Restoration of Built Heritage*, Krakow, International Conference on Conservation, 2000.

7 ICOMOS, *The Charter of Krakow...*

8 FERNÁNDEZ, Roberto, "Notas para una introducción a la teoría y práctica restauradora", en CLEMENTE SAN ROMÁN, Carlos; AYMAT, Carlos; RIVERA BLANCO, Javier y BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de (coord.), *Máster de restauración y rehabilitación del patrimonio*, Madrid, Munilla-Lería, vol. 1, 1997, p. 59. MONJO-CARRIÓ, Juan, "La accesibilidad en el patrimonio histórico", *ReCoPaR: Red Temática de Conservación, Restauración y Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico*, 7 (julio 2010), p. 8.

Para ello, y como paso previo a una propuesta de método de valoración del edificio a intervenir, este trabajo lleva a cabo un análisis crítico de los estudios existentes sobre los valores del patrimonio arquitectónico. Se centra cronológicamente en tres niveles documentales:

Cartas internacionales de restauración;

Leyes de patrimonio de varios países;

Teorías e investigaciones científicas publicadas por diversos autores, desde los pioneros clásicos y modernos (siglos XIX y XX) hasta la actualidad (siglo XXI).

Por otro lado, nuestra hipótesis parte del principio de que se puede desarrollar un modelo justificado y razonado de valores patrimoniales, con identificación de los principales subvalores; una taxonomía que se debe utilizar como criterio para evaluar objetivamente un edificio existente antes de su intervención. Ello nos ha llevado a identificar todos los necesarios para la toma de decisiones previas. Entendemos que este análisis puede ayudar a todos los implicados en el patrimonio arquitectónico.

Cabe indicar que la noción de valor es muy antigua y ha ido evolucionando hasta su conceptualización en la axiología, lo que supone un análisis relativamente moderno. Al patrimonio arquitectónico en general, y a cada uno de sus elementos, se le asigna un conjunto de valores como: documento histórico, objeto arquitectónico y estado social reconocido, que cabe mantener⁹.

Asimismo, el valor de un objeto cultural histórico requiere una selección; no todo lo histórico es patrimonio a conservar, para no ser prisionero del pasado sino para proyectarse hacia el futuro¹⁰. Resulta de la evaluación de los conocimientos; no es sólo un valor sino un proceso de creación, negociación y validación social¹¹.

De acuerdo con R. Mason¹², “la evaluación de los valores es algo esencial en cualquier propuesta de conservación, ya que las decisiones que se toman los condicionan fuertemente”. Metodológicamente, la evaluación es delicada; se plantean varios problemas relacionados con su diversidad, factores de tiempo que los modifican, etc.; el hecho es que los valores a veces están en conflicto.

9 FERNÁNDEZ, Roberto, “Notas para una introducción...”, pp. 55-56.

10 BELLINI, Amedeo, “De la restauración a la conservación; de la estética a la ética”, *Loggia, Architettura & Restauración*, 9 (2000), p. 14.

11 RUDOLFF, Britta, ‘Intangible’ and ‘tangible’ heritage..., p. 68.

12 MASON, Randall, “Assessing values in conservation planning: methodological issues and choices”, en *Assessing the Values of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2002, p. 5.

En definitiva, en este trabajo tratamos de revisar los valores que se han tenido en cuenta habitualmente para intervenir en el patrimonio arquitectónico en el pasado y en el presente, con el objeto de confeccionar un modelo que aclare el papel de esta amplia gama de valores como criterios para la toma de decisiones. Para ello, en esta primera parte explicamos cómo hemos llegado a su clasificación por medio del análisis de las propuestas existentes. Esta clasificación (taxonomía de valores) constituye la primera parte de un proyecto que pretende ayudar a tomar decisiones sobre la posible intervención en un edificio. En la segunda parte del trabajo desarrollaremos los cuadros de análisis cualitativo de los valores, y aportaremos un método de evaluación cuantitativa de los mismos que faciliten las decisiones sobre esta intervención.

2. ANÁLISIS DE LOS VALORES DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO

Resumimos el análisis de los tres niveles documentales mencionados, tratando de sintetizar los valores más importantes en cada uno de ellos:

2. 1. Documentos internacionales sobre criterios de intervención

Hemos analizado los siguientes, que consideramos más representativos, y recogemos una síntesis de dicho análisis:

La *Carta de Atenas-1931*¹³ recomienda la preservación de los valores históricos y artísticos de los edificios patrimoniales: un criterio decisivo para la gestión de los monumentos, explicitando el respeto por los valores de su uso, de su entorno y de su innovación científica, con el posible empleo de nuevas técnicas y materiales en sus intervenciones.

La *Carta de Venecia-1964*¹⁴ considera que las obras monumentales expresan valores inmateriales (históricos y estéticos). Aborda brevemente los valores de integridad técnica, usos y entorno; sugiere la adaptación de técnicas y usos modernos que aseguren la continuidad funcional del edificio.

La *Carta de Amsterdam-1975*¹⁵ sensibiliza sobre la importancia de los valores culturales, sociales y económicos de los monumentos, urbanos o rurales, frente a amenazas como el abandono, la especulación, las falsificaciones

13 ICOMOS, *Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments*, Atenas, International Council on Monuments and Sites, First International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, 1931, publicado en 1932.

14 ICOMOS, *International Charter on the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (Venice Charter 1964)*, Venecia, Second International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, 1964.

15 COUNCIL OF EUROPE (CoE), *European Charter of the Architectural Heritage - 1975*, Amsterdam, October 1975.

y destrucciones, y el abuso de la tecnología. Aboga por la conservación integrada, incluida la restauración y la reutilización adaptativa, con respeto a los valores.

En la *Declaración de Dresde-1982*¹⁶ se establece que la reconstrucción de monumentos destruidos debe basarse en la preservación de los valores espirituales y sociales, lo que se manifiesta en el reconocimiento intelectual, político, simbólico (relación: pueblos/terras originarias) y en la autenticidad funcional e histórica.

El *Convenio de Granada-1985*¹⁷ busca proteger y promover el patrimonio arquitectónico en Europa siguiendo los principios de la Carta de Amsterdam de 1975. Destaca la importancia de preservar los valores históricos, artísticos, sociales y técnicos, yendo más allá de la simple conservación y fomentando la integración y la calidad ambiental.

La *Carta de Washington-1987*¹⁸ lucha contra la pérdida del carácter cultural, social y económico de las ciudades históricas, sus estructuras urbanas, sus espacios, sus edificios y sus vínculos con el medio ambiente. Inspirada en las recomendaciones de la UNESCO (Cartas de Venecia-1964 y Nairobi-1976), destaca los valores de las civilizaciones urbanas tradicionales y su vínculo con la interacción humana, la identidad cultural y la sostenibilidad.

El *Documento de Nara-1994*¹⁹, igual que la Carta de Washington, se basa en el concepto de autenticidad (intelectual/espiritual) que respeta los valores culturales y sociales de dimensiones artística, técnica, histórica y social.

La *Carta de Cracovia-2000*²⁰ se basa en la preservación de la cultura y la pluralidad de valores en el momento de la decisión: históricos, artísticos, arquitectónicos, técnicos y el contexto sociocultural. Considera el monumento como un valor documental portador de memoria histórica²¹.

La *Carta de Burra-1979*²² modificada en 2013 aboga por recuperar el bien patrimonial con la menor alteración posible, manteniendo el máximo de su valor cultural:

16 ICOMOS, *Declaration of Dresden on the "Reconstruction of Monuments Destroyed by War (1982)*, Dresde, 1982.

17 COUNCIL OF EUROPE (CoE), *Convention for the Protection of the Architectural Heritage of Europe*, Granada, 1985.

18 ICOMOS, *Charter for the Conservation of Historic Towns and Urban Areas (Washington Charter 1987)*, Washington, Icomos General Assembly, 1987.

19 ICOMOS, *The Nara Document on Authenticity (1994)*, Nara (Japón), World Heritage Convention, 1994.

20 ICOMOS, *The Charter of Krakow 2000...*

21 AZKARATE, Agustín; RUIZ DE AEL, Mariano J. y SANTANA, Alberto, *El patrimonio arquitectónico*, Vitoria-Gasteiz, Ediciones UPV/EHU, 2003, s. p.

22 ICOMOS, *The Burra Charter. The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*

“Valor cultural significa valor estético, histórico, científico, social o espiritual para las generaciones pasadas, presentes o futuras, encarnado por el lugar, los materiales, su contexto, su uso, sus asociaciones, sus significados, sus documentos, y los lugares y objetos asociados con ellos”²³.

El *Convenio de Faro-2005*²⁴ ofrece las propuestas más recientes sobre la intervención en el patrimonio, vinculadas al valor cultural para la sociedad. Sus principios y criterios permiten desarrollar adecuadamente la toma de decisiones en la intervención y la gestión. Pone los valores culturales en el centro de las decisiones, sin comprometer los valores intrínsecos. Entiende los valores culturales como aquellos atribuidos por el público con el que se identifican las diversas comunidades patrimoniales, cuestión ya teorizada por A. Riegl y C. Brandi.

La *Agenda Estratégica de Investigación JPI-CH-2010*²⁵ de la Unión Europea destaca la gran importancia de proteger el patrimonio frente al cambio climático y los desarrollos tecnológicos, sociales, ambientales y económicos. También insiste en comprender el impacto de sectores como el turismo, el transporte y la digitalización en el patrimonio y sus valores. Considera el patrimonio como un recurso sostenible con potencial económico, con valores intrínsecos y culturales atribuidos por el público y puestos en valor.

Podemos comprobar que las cartas de restauración son a veces complementarias (Atenas/Venecia) o combinatorias (Cracovia/Venecia/Dresde). Asimismo, podríamos suponer que han evolucionado con el tiempo: Desde el establecimiento de los conceptos teóricos (1931) hasta la evolución de estos principios conceptuales (1964); del establecimiento de las normas de prácticas (1979) a los principios de intervención y desarrollo social (2000). De los valores básicos (históricos y artísticos), a los valores socioculturales intangibles y la autenticidad del uso. La puesta en valor del patrimonio pasa de la arquitectura-objeto (Monumento) al contexto (Conjuntos, al Centro Histórico Urbano o Rural, al Sitio Histórico) portador de valores físicos, sociales y económicos (desde 1975).

En la época actual los valores patrimoniales deben ponerse en diálogo con otras disciplinas y realidades sociales con miras a la equidad y la sostenibilidad, y deben ser accesibles a la sociedad. Los valores generados por el usuario son decisivos para el futuro del patrimonio.

2013, Burwood (Australia), 2013. Adoptado por primera vez en 1979 en la histórica ciudad de Burra, revisado en 1981, 1988, 1999 y 2013.

23 ICOMOS, *The Burra Charter*...

24 COUNCIL OF EUROPE, *Convention on the Value of Cultural Heritage for Society (Faro Convention, 2005)*, Council of Europe, 2005.

25 EUROPEAN COMMISSION, *The Joint Programming Initiative on Cultural Heritage and Global Change: a new challenge for Europe. Vision document, 2010*, European Commission, 2010.

Para una mejor comprensión del conjunto, recogemos un resumen comparativo de los valores contenidos en las recomendaciones patrimoniales internacionales analizadas (Tabla 1).

	<i>Carta de Atenas, 1931</i>	<i>Carta de Venecia, 1964</i>	<i>Carta de Amsterdam, 1975</i>	<i>Carta de Burra, 1979</i>	<i>Declaración de Dresde, 1982</i>	<i>Convención de Granada, 1985</i>
Valores	Histórico Artístico Científico / Técnico De uso De entorno	Humanos intangibles: Histórico Estético Integridad técnica De uso / Ocupación Entorno próximo	Culturales Sociales Económicos	Culturales: Histórico Estético Científico Social / Espiritual	Espirituales: Intelectual Político Simbólico Funcional Autenticidad histórica	Histórico Artístico Social Técnico
	<i>Carta de Washington, 1987</i>	<i>Documento de Nara, 1994</i>	<i>Carta de Cracovia, 2000</i>	<i>Convenio de Faro, 2005</i>	<i>JPI CH 2010</i>	
Valores	Autenticidad: Social Cultural Económica	Socio-culturales: Autenticidad; intelectual / espiritual	Histórico Artístico Arquitectónico Integridad técnica Contexto socio-cultural Contexto construido	Culturales / Atribuidos	Culturales: Atribuidos Intrínsecos	

Tabla 1. Valores patrimoniales según las cartas y recomendaciones analizadas. Autores, 2023

2. 2. Leyes, códigos y normas nacionales de conservación del patrimonio

Hemos analizado algunas legislaciones: alemana (1973/1980), inglesa (1979/1990) actualizada por la British-Standard-7913 (2013), española (1985) y argelina (1998), junto con las normas francesa e italiana (2004), para identificar los principales valores/subvalores, comprender su evolución y su contribución a la protección del patrimonio. Veamos una síntesis de dicho análisis:

Las leyes alemanas de 1973²⁶ y 1980²⁷ incluyen dos valores fundamentales: el intrínseco, los propios del edificio (histórico, artístico, arquitectónico, urbano, científico, cultural), y el social, respaldado por los valores intangibles (espiritual, autenticidad).

26 BayDSchG, *Gesetz zum Schutz und zur Pflege der Denkmäler*, Bayerisches Denkmalschutzgesetz – BayDSchG. 25 (Junio 1973), Traducción de los autores.

27 DSchG, *Gesetz zum Schutz und zur Pflege der Denkmäler im Lande Nordrhein-Westfalen*, Denkmalschutzgesetz - DSchG, 1980, Traducción de los autores.

Las leyes inglesas²⁸, recogen los valores especiales (arquitectónicos/ históricos/contextuales) para edificios y sitios a proteger (Ley 1990, art.1), y los patrimoniales (histórico/arquitectónico/tradicional/artístico/arqueológico) para monumentos antiguos (Ley 1979, art. 61-12).

La British Standard 7913:2013²⁹ describe las buenas prácticas patrimoniales y orienta sobre la gestión de sus valores patrimoniales y la comprensión de su importancia. La evaluación del Patrimonio se realiza por grupos de valores básicos (estéticos/comunitarios/evidentes/históricos) o individuales (estructura arquitectónica/tecnología constructiva/paisaje urbano y características espaciales).

En la Ley española-1985³⁰ el conjunto de valores patrimoniales en edificios de carácter monumental es: histórico, paleontológico, arqueológico, artístico, científico y/o social (antropológico/etnológico/arquitectónico/ valores culturales según las tradiciones españolas).

En la Ley de Patrimonio de Argelia-1998³¹ cualquier bien inmueble, urbano o rural de valor histórico, arqueológico, científico, etnográfico, antropológico, artístico/estético, arquitectónico, tradicional, cultural o contextual, debe ser preservado.

En cuanto a la legislación del patrimonio francés, el código de 2004 considera patrimonio todo aquello que tenga valor histórico, artístico, arqueológico, estético, científico o técnico³². La clasificación de monumento tiene lugar si los valores artísticos o históricos, tienen interés público. Sin embargo, considerar el contexto realza el valor del edificio.

Según el Código de Bienes Culturales y Paisaje de Italia³³, el 'patrimonio cultural' incluye cualquier bien cultural que presente valores históricos, artísticos, sociales, económicos; también cualquier bien cultural privado que tenga un valor: histórico, artístico, científico, técnico, industrial; asimismo bienes patrimoniales paisajísticos con valores históricos, culturales, naturales, morfológicos, estéticos.

28 UK PUBLIC GENERAL ACTS, *Planning (Listed Buildings and Conservation Areas) Act 1990*; UK PUBLIC GENERAL ACTS, *Ancient Monuments and Archaeological Areas Act 1979*.

29 BSI, *The Guide to the Conservation of Historic Buildings*, Institute of Historic Buildings Conservation, BSI Standards Publication, 2013.

30 BOE, *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*, BOE-A-1985-12534 (Junio 1985).

31 JO, *La Loi Algérienne n° 98-04 relative à la Protection du Patrimoine Culturel*, 1998.

32 Légifrance, *Code du patrimoine français*, Légifrance, 2004.

33 G. U, *Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137*, Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 (G. U. n. 45 del 24 febbraio 2004, s.o. n. 28), 2004.

arquitectos victorianos en la restauración de la abadía de St Alban en Hertfordshire. En consecuencia, escribe el *Manifiesto*³⁵, que contiene los principios de la Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos (SPAB): protección a “todas las épocas y todos los estilos”, con consideración de todos los valores del monumento (artísticos, pintorescos, históricos, antiguos, sustanciales) sin rechazar la aportación de cada época. La protección en lugar de la restauración para evitar su deterioro y para conservar la historia y transmitirla al futuro³⁶.

Por su parte, Alois Riegl³⁷ (1858-1905) establece los principios de la preservación basados en los ‘valores’ de los monumentos según los usuarios (valores “atribuidos”). Los divide en dos categorías principales: valores de la memoria y valores de la contemporaneidad que incluyen los valores artísticos que satisfacen las *kunstwollen* modernas.

Según este autor los valores clásicos ayudaron a preservar el patrimonio, pero llevaron a su “museificación”. Sugiere nuevos valores que complementan los existentes y que considera indispensables en la gestión de los monumentos. Introduce la axiología en el campo de la conservación, eliminando el concepto de monumento histórico, distinguiendo entre valores vinculados al pasado y valores vinculados a la experiencia actual.

A diferencia de A. Riegl, Cesare Brandi³⁸ (1906-1988), sugiere un enfoque axiológico diferente. Según él, la obra de arte debe ser evaluada en base a los valores estéticos e históricos, pero si hay un conflicto, el estético sigue siendo primordial. C. Brandi se aleja de A. Riegl y presenta los valores de manera objetiva³⁹ sin pasar por un juicio semántico. Participa en la elaboración de la Carta de Venecia de 1964.

Según Gustavo Giovannoni⁴⁰ (1873-1947), continuando las ideas de C. Boito, el patrimonio no sólo tiene valores estéticos e históricos sino también un valor de uso social basado en las condiciones de nuestro tiempo. Este valor es un elemento importante del contexto urbano, de dónde surge la taxonomía del patrimonio urbano que incluye el monumento y su entorno⁴¹.

35 MORRIS, William y WEB, Philip, *Manifiesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings [The SPAB Manifesto]*, SPAB, Society for the Protection of Ancient Buildings, 1877.

36 MORRIS, William y WEB, Philip, *The SPAB Manifesto...*

37 RIEGL, Alois, *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*, París, Ed. du Seuil, 1984.

38 BRANDI, Cesare, *Théorie de la restauration*, París, Éditions du patrimoine, 2001, p. 15.

39 VERBEECK-BOUTIN, Muriel, “De l’axiologie. Pour une théorie des valeurs appliquée à la conservation-restauration”, *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d’Objets d’Art*, 4 (2009), s. p.

40 GIOVANNONI, Gustavo, *L’urbanisme face aux villes anciennes*, París, Ed. du Seuil, 1998.

41 CHOAY, Françoise, “Introduction”, en GIOVANNONI, Gustavo, *L’urbanisme face aux...*, pp. 12-14.

Leopoldo Torres Balbás (1888-1960) sigue la misma línea de pensamiento. Participó con G. Giovannoni en la redacción de los principios de la Carta de Atenas de 1931, defendiendo el respeto a todas las fases de construcción con valores históricos y artísticos.

Hemos realizado una síntesis comparativa de los valores contenidos en los estudios de estos “clásicos” de fines del XIX y principios del XX (Tabla 3).

	<i>Eugène Viollet-le-Duc, John Ruskin y William Morris; Debate a mediados del siglo XIX</i>	<i>Alois Riegl; finales del siglo XIX</i>	<i>Gustavo Giovannoni y Leopoldo Torres Balbás; principios del siglo XX</i>	<i>Cesare Brandi; Medios del siglo XX</i>
Valores	Original *Estético *Tecnológico Adquirido Valor social: *Histórico *Estético *De antigüedad	Del pasado / Memoria: *Antigüedad *Histórico *Commemorativo intencional Presente/Contemporáneo: *De uso *De novedad *Artístico Absoluto / Relativo	Estético Histórico Contextual/ De uso social	Estético Histórico

Tabla 3. Valores según autores clásicos (del siglo XIX a mediados del siglo XX).
Autores, 2023

Con respecto al segundo periodo, recogemos las siguientes opiniones:

Françoise Choay⁴² examina el culto contemporáneo al patrimonio y destaca la creciente importancia del valor nacional atribuido a los monumentos históricos, una noción no explorada por Alois Riegl en 1907, a pesar de la importante contribución de Riegl al tema de los valores. Este valor abarca varios aspectos: cognitivo, económico y artístico, éste menos prioritario debido a la vaga definición de arte hasta mediados del siglo XIX, ya que en esta época surgió la legislación para la preservación de los monumentos históricos.

Roberto Fernández (1997)⁴³ considera que la noción de valor puede contemplarse desde otra perspectiva basada en el análisis de la historia del objeto; no de su origen sino de su papel histórico. El análisis debe desarrollarse en tres niveles: tecnológico, funcional y simbólico.

42 CHOAY, Françoise, *L'Allégorie du Patrimoine*, París, Ed. du Seuil, 2007, pp. 87-92.

43 FERNÁNDEZ, Roberto, “Notas para una introducción...”, p. 59.

Contrariamente a R. Fernández, Randall Mason (2002)⁴⁴ y David Throsby (2000)⁴⁵ se basan en los valores económicos y culturales como núcleo de los valores tradicionales. Los subdivide en cinco subvalores: significado histórico múltiple; cultural/simbólico; social; espiritual; estético. Asimismo, subdivide los valores económicos en dos: de uso; de no uso.

Al contrario de R. Mason y D. Throsby, Muriel Verbeeck-Boutin (2009)⁴⁶ estudia los valores en su sentido moral. Para ello sugiere pasar de una axiología estática a una dinámica, donde el valor estético 'intrínseco' se suma a un valor subjetivo conferido por varios agentes. Comprender la subjetividad es el mejor medio para luchar por la objetividad. Esta axiología, basada en opiniones de distintos agentes, permitirá objetivar la intervención⁴⁷.

Cabe considerar también algunas investigaciones realizadas sobre los valores como criterio fundamental de toma de decisiones y gestión del patrimonio dentro de las universidades: Agustín Azkarate y colaboradores-2003⁴⁸ destacan la importancia de preservar los valores integrales en la restauración, especialmente su memoria histórica, algo abandonada en la legislación. Proponen un plan territorial sectorial del patrimonio cultural vasco que privilegia los criterios básicos (valores arquitectónicos) en detrimento de los considerados principales (valores históricos, singularidad y valor ejemplar), con énfasis en objetivos explícitos y verificables (calidad del diseño y construcción, tipología, inventiva, antigüedad, integridad, identidad e importancia histórica). Criterios similares a las "pruebas de autenticidad" de la UNESCO. La Cátedra de Patrimonio Canadiense-2008 sugiere una revisión de los criterios para evaluar los valores patrimoniales del campus de la Universidad de Montreal⁴⁹. Estos son: histórico, arquitectónico, ambiental⁵⁰.

La Investigación Argelino-Española-2013 (UPM y EPAU)⁵¹ demostró, con el estudio de rehabilitación en el distrito Ben M'hidi del centro histórico

44 MASON, Randall, "Assessing values in conservation planning...", p. 10,

45 THROSBY, David, "Economic and Cultural Value in the Work of Creative Artists", en AVRAMI, Erica C.; MASON, Randall y TORRE, Marta de la, *Values and Heritage...*, pp. 29-30.

46 VERBEECK-BOUTIN, Muriel, "De l'axiologie...", s. p.

47 HEINICH, Nathalie, "Les émotions patrimoniales : de l'affect a l'axiologie", *Social Anthropology*, 20/1 (2012), pp. 20 y 26.

48 AZKARATE, Agustín; RUIZ DE AEL, Mariano J. y SANTANA, Alberto, *El patrimonio arquitectónico...*, s. p.

49 CAMERON, Christina; DÉOM, Claudine y VALOIS, Nicole, *L'étude des valeurs patrimoniales du campus principal de l'Université de Montréal*, Chaire de recherche du Canada en patrimoine bâti, Université de Montréal, Montreal, 2008, pp. 7-9.

50 BEÉFP, *Critères d'évaluation du bureau d'examen des édifices fédéraux du patrimoine*, 2012 ; disponible: <https://parcs.canada.ca/culture/patrimoine-conservation-heritage/beefp-fhbro>.

51 BERNOU, Semha y otros, *Méthode de réhabilitation d'un centre historique: diagnostic du quar-*

de Argel, que las intervenciones no solo se basan en los valores histórico-artísticos clásicos, sino también en los valores de utilidad según la trilogía de Vitruvio: *Venustas, Utilitas, Firmitas*.

De La Fuente Arama -2014⁵² destaca la importancia de integrar el paisaje en la valoración y preservación del patrimonio, ampliando así la visión tradicional del patrimonio histórico establecida por G. Giovannoni. Presenta un protocolo integral para identificar, evaluar, intervenir e integrar paisajes en el patrimonio cultural, según tres dimensiones: memoria, imagen y ecosistema social, que interpretan los valores culturales y naturales que aporta el paisaje.

Alberto Santana Ezquerro-2016⁵³ aborda el tema del reconocimiento e identificación de los valores del patrimonio arquitectónico del País Vasco mediante criterios de evaluación objetivos: valor histórico (monumento como documento y objeto), calidad constructiva (más allá de la tríada vitruviana), tipología, singularidad, autenticidad.

En materia de conservación del patrimonio, varios estudios contemporáneos afirman que los valores siguen estando en el centro de la toma de decisiones, aunque no son el único factor a tener en cuenta. Distinguimos tres categorías de valores, de atributos tangibles e intangibles:⁵⁴

Tradicionales / intrínsecos: estéticos, de antigüedad, históricos y científicos.

Comunitarios / extrínsecos: sociales y ecológicos.

De proceso: políticos y económicos.

tier Ben M'hidi, Argel, Éditions les alternatives urbaines, 2013, pp. 31-40.

52 FUENTE ARANA, Ander de la, *Pautas para un protocolo de identificación, valoración, intervención y socialización de paisajes*, Tesis doctoral, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 2014.

53 SANTANA EZQUERRA, Alberto, *Curso: Técnicas de identificación y valoración del patrimonio arquitectónico*, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarros, 2016.

54 PEREIRA RODERS, Ana Rita, *Re-architecture: lifespan rehabilitation of built heritage, basis*, Eindhoven, Technische Universiteit Eindhoven, 2007, p. 142; TARRAFA SILVA, Ana y PEREIRA RODERS, Ana, "Cultural Heritage Management and Heritage (Impact) Assessments", en *Proceedings of the Joint CIB W070, W092 & TG72 International Conference on Facilities Management*, Ciudad de El Cabo, 2012, s. p.; VELDPAUS, Loes, *Historic urban landscapes: framing the integration of urban and heritage planning in multilevel governance*, Phd Thesis, Eindhoven, Technische Universiteit Eindhoven, 2015, p. 74; AVRAMI, Erica y MASON, Randall, "Mapping the issue of values", en AVRAMI, Erica; MACDONALD, Susan; MASON, Randall y MIERS, David, *Values in heritage management. Emerging approaches and research directions*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2019, pp. 9-33; TARRAFA PEREIRA DA SILVA, Ana M. y PEREIRA RODERS, Ana, "Taxonomias do significado cultural do património: valores e atributos", en MARADO, Catarina; VALENTE, Teresa y BERNARDES, João Pedro, *Gestão do património cultural. Experiências e desafios*, Universidade do Algarve, 2021, pp. 16-17.

	<i>Françoise Choay, 1992</i>	<i>Roberto Fernández, 1997</i>	<i>David Throsby, 2000 y Randall Mason, 2002</i>	<i>Agustín Azkarate, Mariano J. Ruiz de Ael, Alberto Santana, 2003</i>	<i>Canadian Heritage Chair: Christina Cameron y otros, 2008</i>
Valores	Nacional: -Cognitivo (conocimiento abstracto, saber hacer) -Artístico -Económico (Turismo cultural)	De evolución histórica: <i>Tecnológico</i> <i>Funcional</i> <i>Simbólico</i>	Valores no morales; Sociocultural: *Histórico *Cultural/ Simbólico *Social *Espiritual/ Religioso *Estético Económico: *De uso (de mercado) *De no uso (de existencia, de opción, de legalidad)	Arquitectónicos *Calidad conceptual y constructiva *Estado de conservación o de integridad, *Representatividad tipológica, singularidad inventiva, *Antigüedad relativa y absoluta Identidad / Importancia histórica	De asociación histórica: *Temáticos *Evento *Caracter significativo *Historia local Arquitectónicos: *Estético *Funcional *Técnico Ambientales: *Situación *Entorno/Carácter *Puntos de interés (valor social / simbólico)
	<i>Muriel Verbeeck-Boutin, 2009</i>	<i>UPM-EPAU: Semha Bernou y otros, 2013</i>	<i>De la Fuente, 2014</i>	<i>Alberto Santana Ezquerro-2016</i>	<i>Pereira Roders, 2007-2021; Loes Veldpaus, 2015; Erica Avrami 2019</i>
Valores	Valores morales; De validez: *Estéticos *Subjetivo / Emocional (partes interesadas - objetos)	Venustas: *Histórico *Artístico (cualidades materiales) *Arquitectónico (tipos de ocupación de las manzanas) *Cultural (memoria social, símbolo, identidad) Utilitas: *Habitabilidad Firmitas: *De estabilidad *De conservación	Cultural y natural del paisaje: * Su memoria (huellas históricas) * Su imagen (elementos característicos, itinerarios) * Su ecosistema social (interacción habitantes / entorno físico)	-Histórica Calidad constructiva Representación tipológica Singularidad Autenticidad	Tradicional/ Intrínseco: *Estético *De antigüedad *Histórico *Científico Comunitarios/ Extrínsecos: *Social *Ecológico De proceso: *Político *Económico

Tabla 4. Valores según autores recientes (finales del siglo XX - principios del siglo XXI). Autores, 2023

Creemos que la evaluación del valor intrínseco del patrimonio arquitectónico es útil en la elección de nuevos valores de uso para los bienes patrimoniales. Además, la integración de un enfoque basado en valores instrumentales (evaluados con consideraciones económicas) y valores intrínsecos, puede mejorar aún más las opciones en los procesos de planificación y gestión⁵⁵. Los atributos y valores no se eligen a sí mismos; por el contrario, el patrimonio es siempre un proceso impulsado por las partes interesadas: Gobiernos, Expertos y Comunidad⁵⁶.

Para ver mejor el análisis realizado, hemos confeccionado un esquema comparativo de los valores contenidos en cada uno de los estudios analizados (Tabla 4).

Podemos adelantar que los estudios recientes invitan a renovar y actualizar los valores tradicionales/clásicos, aunque cada uno lo hace desde una perspectiva diferente; una perspectiva de vestigios históricos o económicos, o una perspectiva moral o semántica.

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Planteamos el análisis de los valores vistos en los tres niveles documentales con un fin unificador. Entendemos que los primeros estudios se apoyaron en autores que eran vanguardistas en aquel momento y debatieron el valor como un criterio importante para la intervención, incluso antes de la Carta de Atenas. Se consideraron primero los fundamentos históricos y artísticos, luego el uso y los valores contextuales, con visiones diferentes y a veces opuestas: los que consideran el monumento como un objeto con valor estético, sin atender a la parte técnica; quienes lo veían como una obra a través del tiempo, con valores semánticos/sociales; quienes lo evalúan en su contexto, considerando el entorno como valor básico.

De hecho, las cartas de restauración complementaron las ideas de los precursores, desarrollando los criterios para evaluar. No solo abordaron los valores contextuales y científicos desde una opinión técnica, sino que también consideraron los valores estéticos e históricos hasta la llegada de la Carta de Nara sobre la Autenticidad. Este criterio ya fue citado en la Carta de Dresde, aunque la reconstrucción histórica (ideal) practicada en Alemania en esa época para recrear el patrimonio en su estado original, condujo a su falsificación. Posteriormente, todos los valores existentes se agruparon como subvalores del cultural a recuperar, anunciado en la Carta de Burra.

55 FUSCO GIRARD, Luigi y VECCO, Marilena, "The 'intrinsic value' of cultural heritage as driver for circular human-centered adaptive reuse", *Sustainability*, 13/6 (2021), p. 3231.

56 VELDPAUS, Loes, *Historic urban landscapes...*, pp. 69 y 74.

Después, la Carta de Cracovia hizo una clara distinción entre los tradicionales (histórico/artístico/arquitectónico/técnico) y el valor cultural. Esta carta detalla los valores y aborda la noción de valor tangible/intangible; también evoca los del pasado y del presente ya planteados por Riegl.

Por otra parte, junto a los valores convencionales, la mayoría de las leyes, códigos y normas patrimoniales han abordado los urbanos y paisajísticos como un valor contextual indispensable, planteado ya por G. Giovannoni, y que cambió el paradigma de conservación desde los años 70 del siglo pasado. A éste se suma el social, definido en cada ley por sus diferentes subvalores. En este sentido, consideramos que el valor social es un valor intangible añadido al contextual físico. Sin embargo, a pesar de la legislación vigente, la destrucción del patrimonio continúa en nombre del progreso.⁵⁷ Por ello muchos investigadores juzgan que las leyes son incompletas, con mucha imprecisión en los criterios de evaluación.

Los autores recientes⁵⁸ postulan que los valores discutidos por los clásicos son importantes como criterio, pero permanecen estáticos y necesitan ser renovados. Estos autores introducen un punto de vista emocional, basado no sólo en el juicio puramente científico sino también en el punto de vista sociocultural y económico del edificio y de su contexto. Asimismo, los últimos estudios se han basado en la trilogía de historia-arquitectura-medio⁵⁹, o de belleza-utilidad-solidez⁶⁰.

Aparte de la evolución histórica⁶¹ se agrega el uso actual⁶² para identificar las cualidades tecnológicas, funcionales y estéticas/simbólicas. Estas cualidades se agrupan y clasifican según el valor arquitectónico en la matriz de investigación canadiense⁶³, y se dividen en subgrupos en la matriz de inves-

57 CHOAY, Françoise, *L'Allégorie du Patrimoine...*, p. 157.

58 FERNÁNDEZ, Roberto, "Notas para una introducción...", pp. 46-99; MASON, Randall, "Assessing values in conservation planning...", pp. 5-30; THROSBY, David, "Economic and Cultural Value...", pp. 26-31; VERBEECK-BOUTIN, Muriel, "De l'axiologie...", s. p.; CAMERON, Christina; DÉOM, Claudine y VALOIS, Nicole, *L'étude des valeurs patrimoniales...*, pp. 5-9; BERNOU, Semha y otros, *Méthode de réhabilitation...*, pp. 31-40; VELDPAUS, Loes, *Historic urban landscapes...*, p. 74; TARRAFA PEREIRA DA SILVA, Ana M. y PEREIRA RODERS, Ana, "Taxonomias do significado cultural...", pp. 11-31; AZKARATE, Agustín; RUIZ DE AEL, Mariano J. y SANTANA, Alberto, *El patrimonio arquitectónico...*, s. p.; FUENTE ARANA, Ander de la, *Pautas para un protocolo...*; SANTANA EZQUERRA, Alberto, *Curso: Técnicas...*

59 CAMERON, Christina; DÉOM, Claudine y VALOIS, Nicole, *L'étude des valeurs patrimoniales...*, pp. 7-9.

60 BERNOU, Semha y otros, *Méthode de réhabilitation...*, pp. 31-40.

61 FERNÁNDEZ, Roberto, "Notas para una introducción...", p. 59.

62 CAMERON, Christina; DÉOM, Claudine y VALOIS, Nicole, *L'étude des valeurs patrimoniales...*, pp. 5-9.

63 CAMERON, Christina; DÉOM, Claudine y VALOIS, Nicole, *L'étude des valeurs patrimo-*

tigación argelino-española (*venustas/utilitas/firmitas*)⁶⁴. Por su parte, Santana Ezquerria⁶⁵ van más allá de la trilogía vitruviana, destacando la autenticidad y singularidad, así como la memoria histórica del monumento, de la Fuente⁶⁶ destaca los valores semánticos del paisaje, y Agustín Azkarate⁶⁷ considera todos aquellos que permiten la socialización del patrimonio, siempre que su valoración se realice de forma objetiva, desde los más importantes hasta los menos presentes.

Por otra parte, el valor social incluye todos los valores añadidos por los agentes en el momento de su evaluación. La investigación sobre este valor es todavía escasa para determinarlo de una forma definitiva⁶⁸. Cabe considerar que los subvalores sociales o culturales siguen teniendo una visión poco exhaustiva.

Los valores culturales se refieren a todos aquellos que han estado presentes a lo largo del tiempo, e incluyen todos los subvalores de base cultural.

Por último, se tienen en cuenta los valores contextuales referidos al ambiente, a los aspectos sociales y a los aspectos económicos que introduce claramente R. Mason y que se deben considerar también como criterios de evaluación.

En definitiva, los criterios sobre valores han cambiado con el tiempo; desde la visión de los expertos como decisores de valores e intervenciones (sólo valores históricos y artísticos), hasta las visiones actuales que, a pesar de sus divergencias, confluyen en la idea de considerar la totalidad de los valores si existe una comunicación entre los expertos. Asimismo, se integran los valores sociales con la participación del usuario como actor externo y posible decisor. Como confirma K. Morisset⁶⁹ en sus reflexiones, el patrimonio necesita ser repensado de acuerdo a la sociedad actual.

niales..., pp. 5-9 y matrices en los anexos 2, 3 y 4.

64 BERNOU, Semha y otros, *Méthode de réhabilitation...*, pp. 31-40.

65 SANTANA EZQUERRA, Alberto, *Curso: Técnicas...*

66 FUENTE ARANA, Ander de la, *Pautas para un protocolo...*

67 AZKARATE, Agustín; RUIZ DE AEL, Mariano J. y SANTANA, Alberto, *El patrimonio arquitectónico...*, s. p.

68 JONES, Siân, "Wrestling with the social value of heritage: problems, dilemmas and opportunities", *Journal of Community Archaeology & Heritage*, 4/1 (2017), p. 33.

69 MORISSET, Lucie K., profesora experta en patrimonio, Universidad de Quebec en Montreal. Véase, <https://patrimoine.uqam.ca/membre/morisset-lucie/>.

4. NUEVA PROPUESTA DE VALORES

Teniendo en cuenta el análisis documental del punto 2 y la discusión de los resultados del análisis del punto 3, hacemos una propuesta de modelo de valores y subvalores a tener en cuenta y a utilizar como criterios para las decisiones de intervención en el patrimonio arquitectónico, que recogemos en la tabla final (Tabla 5) y que tratamos de justificar.

Existen diferentes perspectivas sobre los valores patrimoniales. Unos evalúan el edificio desde un punto de vista histórico/cultural, otros según aspectos técnicos, algunos según aspectos emocionales, otros observan lo económico. Nosotros consideramos que todas estas visiones son complementarias, y que su combinación permite una evaluación más completa. Asimismo, medir valores y jerarquizarlos facilita la toma de decisiones, lo que supone una axiología sistémico-dinámica.

Otro punto importante como posible conflicto divergente/convergente, es la defensa del valor arquitectónico como un subvalor artístico, cultural o histórico. Pensamos que el arquitectónico no es sólo un valor sino un conjunto de valores (artísticos/funcionales/técnicos). Además, presenta dos niveles: intrínseco y adquirido, por lo que se debe estudiar a partir de dos espectros diferentes: antiguo-reciente.

En consecuencia, proponemos un concepto de “Conservación-3.0”⁷⁰, basado en un enfoque de conservación integrado en interfaz directa con los ciudadanos, pero respetando la dimensión histórica, así como una actitud humanista hacia el patrimonio, en particular sus dimensiones cualitativas intangibles y multifactoriales: pasar de la protección a la pro-acción respetando los valores. En este sentido, entendemos que las escalas de intervención pasan por *mantenimiento, reparación, restauración, rehabilitación*.

A partir de este análisis, confirmamos que las decisiones para la conservación del patrimonio son producto del análisis de sus valores, lo que hace explícita la conservación implícita y por tanto la decisión resulta más clara y transparente⁷¹. Asimismo creemos que se pueden establecer los valores con objetividad. Para ello proponemos un conjunto de valores y subvalores, agrupados en cuatro categorías:

70 GUSTAFSSON, Christer, “CONSERVATION 3.0 - Cultural Heritage as a driver for regional growth”, *SCIRES it-SCientific RESearch and Information Technology /Ricerca Scientifica e Tecnologie dell'Informazione*, 9/1 (2019), pp. 26-29.

71 FREDHEIM, L. Harald y KHALAF, Manal, “The significance of values: Heritage value typologies re-examined”, *International Journal of Heritage Studies*, 22/6 (2016), pp. 466-481.

Atributos	Valores	Sub-valores	Criterios para la justificación de la evaluación	Decisores, Interesados, Intervinientes	Acciones		
Qué	Por qué		Cómo se evalúa cualitativamente	Quién evalúa	Cómo intervenir		
Tangibles, Intangibles	Históricos	Asociaciones históricas	Significado temático Eventos históricos Personas / Proyectista	Gobierno, Experto, Comunidad	Conservación 3.0: Restauración, Reparación, Rehabilitación		
	Arquitectónicos	Artísticos- <i>Venustas</i>	Estética formal			Composición y estilo formales	
			Estética espacial			Composición espacial / Distribución y armonía (espacio, textura, estructura, ligereza...)	
		Técnicos <i>Firmitas</i>	Innovación tecnológica			Nuevos materiales / Soluciones técnicas innovativas	
			Integridad constructiva			Estado de conservación de materiales / Detalles / Sistemas de integridad constructiva	
		Funcionales <i>Utilitas</i>	Habitabilidad			Tipología / Condiciones de ocupación	
			Adaptabilidad			Nuevos usos / no-usos, incluida la accesibilidad	
	Contextual	Contexto físico	Situación natural (sitio, vistas, entorno, clima, etc)				
			Implantación Urbana / Rural (configuración, tipología, integración, etc)				
			Entorno construido (objetos, sitios asociados)				
		Contexto social	Orígenes Etno-antropológicos (autenticidad, singularidad)				
			Enfoque social actual agregado (identidad espiritual): -Reconocimiento político / administrativo -Reconocimiento cultural (simbólico / artístico) -Reconocimiento social (en memoria / contemporáneo)				
			Contexto económico			Propio (cualidad intrínseca) Atribuido / Adquirido (gestión técnica-legal) Generado (impacto de la gestión sociocultural) De mercado	
	Valores de validez	Moral / Subjetivo / Emocional, Otros					

Tabla 5. Propuesta de un modelo de valores patrimoniales. Autores, 2023

4. a. Valores históricos

Los aspectos relacionados con la historia del edificio “Asociaciones históricas”, que incluyen tanto los significados temáticos, como los eventos históricos, como los personajes relacionados con el patrimonio concreto, como, incluso, los autores del proyecto original o de sucesivas intervenciones.

4. b. Valores arquitectónicos

Se trata de un trío de valores (*artístico/técnico/funcional*) cada uno de ellos con sus correspondientes subvalores.

Entre los artísticos: la *estética formal*, recoge composición general y estilos arquitectónicos; la *estética espacial*, incluye composición de los espacios interiores, distribución y armonía general.

Entre los técnicos: la *innovación tecnológica*, con los nuevos materiales y soluciones técnicas innovativas; la *integridad constructiva*, incluye estado de conservación general de los materiales y de los detalles y sistemas constructivos.

Entre los funcionales: la *habitabilidad*, considerando tipología y condiciones de ocupación; la *adaptabilidad*, con posibles nuevos usos, incluida la accesibilidad.

4. c. Valores contextuales

El *contexto* (espacio/tiempo), aporta valores sociales, económicos y ambientales, por lo que debemos considerar tres subvalores:

El *contexto físico* (ambiental), teniendo en cuenta su situación natural, su implantación urbana o rural y su entorno construido.

El *contexto social*, teniendo en cuenta los orígenes etno-antropológicos (autenticidad, singularidad...) y el enfoque social actual agregado, con diversos reconocimientos: políticos, administrativos, culturales y sociales.

El *contexto económico*, teniendo en cuenta el valor propio, el valor atribuido o adquirido, el valor generado, y el valor de mercado.

4. d. Valores de validez

Nos referimos a posibles *valores morales, subjetivos, emocionales* y otros.

En definitiva, creemos que es necesario descomponer el patrimonio arquitectónico y su contexto en aspectos diferenciadores que tienen que ser evaluados previamente. Todos estos aspectos tienen un valor y un significado que hay que tener en cuenta. En cualquier caso, no estamos a favor de una

matriz de valores precisa ni rígida, sino que debemos considerar el potencial de cada uno y analizar sus ventajas e inconvenientes, en base al método DAFO y al análisis cualitativo.

5. CONCLUSIÓN

El trabajo ha revisado las tipologías de valores patrimoniales a partir de las propuestas existentes desde el siglo XIX hasta la actualidad, y recoge todos los valores y sub-valores a tener en cuenta en la toma de decisiones previas a la intervención.

Los documentos analizados y sus modelos son a veces controvertidos, pero también complementarios. Por ello, para llegar a un análisis previo completo del elemento patrimonial, resulta conveniente su consideración. En este sentido, mirarlos a través de los ojos del teórico, del científico y del profesional conjuntamente, ayuda a evitar la subjetividad en la toma de decisiones para la intervención. Creemos asimismo que se requiere la participación de los usuarios actuales para diferenciar entre valores pasados y presentes. Una comprensión integral de los valores puede ayudar a tomar decisiones holísticas sobre la conservación.

Asimismo, hemos analizado los valores cronológicamente, para distinguir entre lo antiguo y lo nuevo, las cualidades intrínsecas y las adquiridas. El análisis se ha basado en perspectivas históricas, arquitectónicas y contextuales, es decir, más objetivas que subjetivas, y argumentadas por cada agente decisor.

En consecuencia, hemos propuesto un modelo en forma de cuadro (Tabla 5) recogiendo los valores de cada uno de los aspectos del bien patrimonial: *historia y estilo, diseño y forma, materiales y sistemas, uso y función, tradiciones y técnicas, lugar y contexto, espíritu y sentimiento*, y cualquier otro factor interno o externo al bien.

Hemos mostrado también que la arquitectura no es un valor aislado; consta de una trilogía: arte, técnica y uso. De igual forma, hemos indicado que el contexto es a la vez *físico, social y económico* en el tiempo, y que los valores contextuales se ven condicionados por los históricos y los arquitectónicos.

Existe una interdependencia entre los valores y los niveles de intervención. La tabla de evaluación cualitativa de los valores permite priorizar las acciones de intervención: la *restauración* de los histórico-artísticos, la *reparación* de los técnicos (integridad), la *rehabilitación* del uso y de los valores contextuales.

En definitiva, este trabajo identifica y clasifica valores y puede ayudar a expertos y profesionales a analizar obras arquitectónicas y su entorno, y

comprender los valores que merecen ser conservados en una perspectiva de sostenibilidad.

Por último, cabe mencionar que para la decisión de intervención se deben considerar, además, los pesos de cada uno de estos valores y subvalores (su importancia relativa en el conjunto), lo que proponemos que se haga mediante la aplicación de un *Método de Evaluación de Valores*. Este método constituye un segundo paso, previo a la toma de decisiones para la intervención en los edificios, y forma parte de nuestro proyecto de investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- AVRAMI, Erica C.; MASON, Randall y TORRE, Marta de la, *Values and Heritage Conservation: Research Report*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2000; disponible: http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/values_heritage_research_report.
- AVRAMI, Erica y MASON, Randall, "Mapping the issue of values", en AVRAMI, Erica; MACDONALD, Susan; MASON, Randall y MIERS, David, *Values in heritage management. Emerging approaches and research directions*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2019, p. 9-33; disponible: <https://www.getty.edu/publications/heritagemanagement/part-one/2/>.
- AZKARATE, Agustín; RUIZ DE AEL, Mariano J. y SANTANA, Alberto, *El patrimonio arquitectónico*, Vitoria- Gasteiz, Ediciones UPV/EHU, 2003.
- BayDSchG, *Gesetz zum Schutz und zur Pflege der Denkmäler*, Bayerisches Denkmalschutzgesetz – BayDSchG. 25 (Junio 1973); disponible: <https://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/BayDSchG>.
- BELLINI, Amedeo, "De la restauración a la conservación; de la estética a la ética", *Loggia, Arquitectura & Restauración*, 9 (2000), pp. 10-15, disponible: <https://doi.org/10.4995/loggia.2000.5245>.
- BERNOU, Semha y otros, *Méthode de réhabilitation d'un centre historique: diagnostic du quartier Ben M'hidi, Alger, Argel*, Éditions les alternatives urbaines, 2013.
- BOE, *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*, BOE-A-1985-12534 (Junio 1985); disponible: <https://www.boe.es/eli/es/l/1985/06/25/16>.
- BRANDI, Cesare, *Théorie de la restauration*, París, Éditions du patrimoine, 2001; disponible en Éditions Allia, 2011: <https://doi.org/10.4000/ceroart.2155>.
- BSI, *The Guide to the Conservation of Historic Buildings*, Institute of Historic Buildings Conservation, BSI Standards Publication, 2013; disponible: https://www.designingbuildings.co.uk/wiki/BS_7913.
- CAMERON, Christina; DÉOM, Claudine y VALOIS, Nicole, *L'étude des valeurs patrimoniales du campus principal de l'Université de Montréal*, Chaire de recherche du Canada en patrimoine bâti, Université de Montréal, Montreal, 2008; disponible: https://ocpm.qc.ca/sites/default/files/pdf/P111/3-8_etude_valeur_campus_udem_2008.pdf.
- CHOAY, Françoise, *L'Allégorie du Patrimoine*, París, Ed. du Seuil, 1992.

- COUNCIL OF EUROPE (CoE), *Convention for the Protection of the Architectural Heritage of Europe*, Granada, 1985; disponible: <https://rm.coe.int/168007a087>.
- COUNCIL OF EUROPE (CoE), *Convention on the Value of Cultural Heritage for Society (Faro Convention, 2005)*, Council of Europe, 2005; disponible: <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/faro-convention>.
- COUNCIL OF EUROPE (CoE), *European Charter of the Architectural Heritage - 1975*, Amsterdam, October 1975; disponible: <https://www.icomos.org/en/charters-and-other-doctrinal-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/170-european-charter-of-the-architectural-heritage>.
- DÍAZ-ANDREU, Margarita, "Heritage Values and the Public", *Journal of Community Archaeology & Heritage*, 4/1 (2017), pp. 2–6; DOI: <https://doi.org/10.1080/20518196.2016.1228213>.
- DSchG, *Gesetz zum Schutz und zur Pflege der Denkmäler im Lande Nordrhein-Westfalen, Denkmalschutzgesetz - DSchG*, 1980; disponible: http://www.lexsoft.de/cgi-bin/lexsoft/justizportal_nrw.cgi?t=169420809194998927&xid=166852,1.
- EUROPEAN COMMISSION, *The Joint Programming Initiative on Cultural Heritage and Global Change: a new challenge for Europe. Vision document*, 2010, European Commission, 2010; disponible: https://www.heritageresearch-hub.eu/app/uploads/JPI_only/Documents/Vision-Document_25.5.2010.pdf.
- FERNÁNDEZ, Roberto, "Notas para una introducción a la teoría y práctica restauradora", en CLEMENTE SAN ROMÁN, Carlos; AYMAT, Carlos; RIVERA BLANCO, Javier y BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de (coord.), *Máster de restauración y rehabilitación del patrimonio*, Madrid, Munilla-Lería, vol. 1, 1997, pp. 46–101.
- FREDHEIM, L. Harald y KHALAF, Manal, "The significance of values: Heritage value typologies re-examined", *International Journal of Heritage Studies*, 22/6 (2016), pp. 466–481; disponible: <https://doi.org/10.1080/13527258.2016.1171247>.
- FUENTE ARANA, Ander de la, *Pautas para un protocolo de identificación, valoración, intervención y socialización de paisajes*, Tesis doctoral, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 2014.
- FUSCO GIRARD, Luigi y VECCO, Marilena, "The 'intrinsic value' of cultural heritage as driver for circular human-centered adaptive reuse", *Sustainability*, 13/6 (2021), p. 3231; disponible: <https://doi.org/10.3390/su13063231>.
- G. U., *Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137*, Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 (G. U. n. 45 del 24 febbraio 2004, s.o. n. 28), 2004; disponible: https://www.bosettiegatti.eu/info/norme/statali/2004_0042.htm.
- GIOVANNONI, Gustavo, *L'urbanisme face aux villes anciennes*, Paris, Ed. du Seuil, 1998.
- GUSTAFSSON, Christer, "CONSERVATION 3.0 - Cultural Heritage as a driver for regional growth", *SCIRES it-SCientific REsearch and Information Technology / Ricerca Scientifica e Tecnologie dell'Informazione*, 9/1 (2019), p. 21–32; DOI: <https://doi.org/10.2423/I22394303V9N1P21>.
- HEINICH, Nathalie, "Les émotions patrimoniales : de l'affect à l'axiologie", *Social Anthropology*, 20/1 (2012), pp. 19–33; disponible: <https://doi.org/10.1111/j.1469-8676.2011.00187.x>.

- ICOMOS, *Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments - 1931*, Atenas, International Council on Monuments and Sites, First International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, 1931, publicado en 1932; disponible: <https://www.icomos.org/en/charters-and-other-doctrinal-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/167-the-athens-charter-for-the-restoration-of-historic-monuments>.
- ICOMOS Australia, *Code on the Ethics of Co-existence in Conserving Significant Places*, 1998; disponible: <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/Code-on-the-Ethics-of-Co-existence-in-Conserving-Significant-Places-1998.pdf>.
- ICOMOS, *Charter for the Conservation of Historic Towns and Urban Areas (Washington Charter 1987)*, Washington, Icomos General Assembly, October 1987; disponible: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/towns_e.pdf.
- ICOMOS, *Declaration of Dresden on the Reconstruction of Monuments Destroyed by War (1982)*, Dresde, 1982; disponible: <https://www.icomos.org/en/charters-and-other-doctrinal-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/184-the-declaration-of-dresden>.
- ICOMOS, *International Charter on the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (Venice Charter 1964)*, Venecia, Second International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, 1964; disponible: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_e.pdf.
- ICOMOS, *The Burra Charter. The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance 2013*, Burwood (Australia), 2013; disponible: <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf>.
- ICOMOS, *The Charter of Krakow 2000. Principles For Conservation and Restoration of Built Heritage*, Krakow, International Conference on Conservation, 2000; disponible: http://icomosubih.ba/pdf/medjunarodni_dokumenti/2000%20Krakovska%20povelja.pdf.
- ICOMOS, *The Nara Document on Authenticity (1994)*, Nara (Japón), World Heritage Convention, 1994; disponible: <https://icomos.org.nz/wp-content/uploads/2016/11/Nara-Document-on-Authenticity-1994.pdf>.
- JO, *La Loi Algérienne n° 98-04 relative à la Protection du Patrimoine Culturel*, 1998; disponible: <https://cahiers.crasc.dz/pdfs/turath4-7-legislation%20algrienne.pdf>.
- JONES, Siân, "Wrestling with the social value of heritage: problems, dilemmas and opportunities", *Journal of Community Archaeology & Heritage*, 4/1 (2017), pp. 21-37; disponible: <https://doi.org/10.1080/20518196.2016.1193996>.
- Légifrance, *Code du patrimoine français*, Légifrance, 2004; disponible: https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006074236/2021-05-24/.
- MASON, Randall, "Assessing values in conservation planning: methodological issues and choices", en *Assessing the Values of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2002, pp. 5-30; disponible: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/assessing.pdf.
- MONJO-CARRIÓ, Juan, "La accesibilidad en el patrimonio histórico", *ReCoPaR: Red Temática de Conservación, Restauración y Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico*, 7 (julio 2010), pp. 2-10.

- MORRIS, William y WEB, Philip, *Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings [The SPAB Manifesto]*, SPAB, Society for the Protection of Ancient Buildings, 1877; disponible: <https://www.spab.org.uk/about-us/spab-manifesto>.
- PEREIRA RODERS, Ana Rita, *Re-architecture: lifespan rehabilitation of built heritage, basis*, Eindhoven, Technische Universiteit Eindhoven, 2007; disponible: https://www.researchgate.net/publication/254884257_Re-architecturelifespan_rehabilitation_of_built_heritage.
- RIEGL, Alois, *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*, París, Ed. du Seuil, 1984.
- RUDOLFF, Britta, *'Intangible' and 'tangible' heritage: a topology of culture in context of faith*, PhD thesis, Mainz, Johannes Gutenberg-University of Mainz, 2006; disponible: <https://openscience.ub.uni-mainz.de/bitstream/20.500.12030/1576/1/2109.pdf>.
- RUSKIN, John, *The seven lamps of architecture*, New York, J. B. Alden, 1885.
- TARRAFA PEREIRA DA SILVA, Ana M. y PEREIRA RODERS, Ana, "Taxonomias do significado cultural do património: valores e atributos", en MARADO, Catarina; VALENTE, Teresa y BERNARDES, João Pedro, *Gestão do património cultural. Experiências e desafios*, Universidade do Algarve, 2021, pp. 11–31; disponible: <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/17490>.
- TARRAFA SILVA, Ana y PEREIRA RODERS, Ana, "Cultural Heritage Management and Heritage (Impact) Assessments", *Proceedings of the Joint CIB W070, W092 & TG72 International Conference on Facilities Management*, Ciudad de El Cabo, 2012, s. p.; disponible: https://www.researchgate.net/publication/323783537_Cultural_Heritage_Management_and_Heritage_Impact_Assessments
- THROSBY, David, "Economic and Cultural Value in the Work of Creative Artists", en AVRAMI, Erica C.; MASON, Randall y TORRE, Marta de la, *Values and Heritage...*, pp. 26-31; disponible: http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/values_heritage_research_report.
- UK PUBLIC GENERAL ACTS, *Ancient Monuments and Archaeological Areas Act 1979*; disponible: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1979/46/enacted>.
- UK PUBLIC GENERAL ACTS, *Planning (Listed Buildings and Conservation Areas) Act 1990*; disponible: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1990/9/contents/enacted>.
- VELDPAUS, Loes, *Historic urban landscapes: framing the integration of urban and heritage planning in multilevel governance*, Phd Thesis, Eindhoven, Technische Universiteit Eindhoven, 2015; disponible: <https://pure.tue.nl/ws/portalfiles/portal/3914913/798291.pdf>.
- VERBEECK-BOUTIN, Muriel, "De l'axiologie. Pour une théorie des valeurs appliquée à la conservation-restauration", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, 4 (2009), s. p.; disponible: <https://doi.org/10.4000/ce-roart.1298>.

El *San Sebastián* del Museo de Arte Sacro de Teruel: una escultura inédita de Geörg Stieger (1657-1720)

The *Saint Sebastian* from the Sacred Art Museum of Teruel: an unprecedented sculpture by Geörg Stieger (1657-1720)

Álvaro CAMBRA SÁNCHEZ-GIL

Universidad de Zaragoza

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras.

C/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 - Zaragoza

alvaro.cambra.sanchezgil@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0569-856X>

Fecha de envío: 14/9/2023. Aceptado: 18/10/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 443-462.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.12>

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



Resumen: El presente trabajo pretende llevar a cabo el primer estudio histórico-artístico sobre una escultura inédita firmada por el artista italiano Geörg Stieger (1657-1720) y preservada en el Museo de Arte Sacro de Teruel. Se trata de una de las escasísimas obras autógrafas conservadas del autor, a cuya misteriosa personalidad artística hemos tratado de aproximarnos, así como la única conocida en nuestro país hasta la fecha. Además de realizar el estudio iconográfico de la pieza y de revisar los posibles modelos de los que pudo beber Stieger para confeccionar esta exquisita escultura, hemos podido precisar su llegada hasta tierras turolenses.

Palabras clave: Geörg Stieger; San Sebastián; escultura; siglo XVIII; Museo de Arte Sacro de Teruel.

Abstract: The present paper is intended to carry out the first historical-artistic study of an unprecedented sculpture signed by the Italian artist Geörg Stieger (1657-1720) and preserved in the Sacred Art Museum of Teruel. This object is one of the very few surviving autograph works by the author and his only carve known in our country till the date. Besides approaching Stieger's mysterious and artistic personality, we have carried out an iconographic study of the piece and reviewed the possible models from which the artist may have drawn to create this exquisite sculpture. Furthermore, we have been able to determine the work's arrival to Teruel.

Keywords: Geörg Stieger; Saint Sebastian; sculpture; 18th century; Sacred Art Museum of Teruel.

Para Cristina Giménez, profesora jubilada del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, por su aprecio, tiempo y enriquecimiento.

1. INTRODUCCIÓN

En el Museo de Arte Sacro de Teruel¹ –y como depósito indefinido desde 1999 de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Estrella de la localidad turolense de Cuevas de Almudén²– se conserva una pequeña escultura lúnea (Fig. 1) –mide 24,5 cm de altura, 32,6 cm con la peana–, firmada y datada por el italiano Geörg Stieger (1657-1720), artista que cuenta con una escasísima producción artística conocida. El hallazgo de la rúbrica en la obra (Fig. 2) le confiere indudablemente un estatus privilegiado tanto dentro del corpus artístico de su autor como de la propia institución turolense, ya que la mayoría de las piezas de la colección carecen de autoría o de una atribución consensuada³. A pesar de ello, y hasta la fecha, el *San Sebastián* de Stieger no había llegado a despertar interés alguno entre los estudiosos, debido seguramente a la ausencia de noticias históricas y a la escasez de referencias bibliográficas acerca del artífice. A raíz del descubrimiento de nuevos datos que nos han permitido documentar cuándo, cómo y quién hizo llegar la pieza a Cuevas de Almudén, este artículo presenta el primer análisis histórico-artístico pormenorizado del *San Sebastián* de Geörg Stieger en el contexto de la pervivencia de modelos de la Antigüedad grecorromana en el arte del Barroco. Del mismo modo, el presente trabajo también pretende constituir una aproximación a la figura del escultor a partir de la revisión de la aludida bibliografía.

1 Deseamos expresar nuestro agradecimiento a Pedro Luis Hernando y Belén Díez, director y conservadora y restauradora del Museo de Arte Sacro de Teruel, respectivamente, por facilitarnos el estudio de la pieza, así como el acceso a algunos de los documentos, y a Rebeca Carretero y Juan Carlos Calvo, profesores del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza por sus valiosas aportaciones.

2 Archivo parroquial de la iglesia de san Juan Bautista de Aliaga [en adelante, APISJBA], *Acuerdo del Consejo Pastoral de la parroquia de Cuevas de Almudén para proceder al depósito del San Sebastián en el Museo de Arte Sacro de Teruel*, 22 de junio de 1998 [sic], y *Acta de depósito del San Sebastián en el Museo de Arte Sacro de Teruel*, 7 de enero de 1999. Por consiguiente, la iglesia de Almudén mantiene la titularidad de la talla, pudiendo requerirla en caso de celebraciones litúrgicas, como sucedió entre el 7 y 9 de enero de 1999 [sic] y el 7 y 8 de junio de 2003, habiendo sido devuelta al museo el 10 de enero de 1999 [sic] y el 9 de junio de 2003, respectivamente (APISJBA, *Autorización del vicario general de la diócesis de Teruel y Albarracín para trasladar el San Sebastián del Museo de Arte Sacro de Teruel a la parroquia de Cuevas de Almudén*, 29 de diciembre de 1999, y *Solicitud del párroco de Cuevas de Almudén para trasladar el San Sebastián del Museo de Arte Sacro de Teruel a la parroquia al mudense*, 6 de junio de 2003). Es posible que, en el caso del primer y tercer documento, haya un error en las fechas.

3 A excepción de las obras ejecutadas por el pintor turolense Antonio Bisquert y la serie de barro cocido atribuidos a Mariano Benlliure y su taller. Véase MARTÍNEZ PÉREZ, Pedro, "Museo Diocesano de Teruel", *Aragonia Sacra*, II (1987), p. 209; y HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, "El Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Teruel", *Artigramas*, 29 (2014), pp. 109-110.



Figs. 1 y 2. *San Sebastián y detalle con la firma y fecha.* Geörg Stieger. 1717. Museo de Arte Sacro. Teruel. Inv. Cuevas de Almudén/A5. Fotos: autor

2. ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y MODELOS FORMALES DE LA ESCULTURA

Como hemos advertido, la escultura representa a san Sebastián (h. 256-288), protector contra la peste, patrón de los arqueros y ballesteros, tapiceros y vendedores de hierro, y “tercer patrón de Roma”. Nació, de acuerdo con la leyenda, en la Galia (Narbona), aunque san Ambrosio afirma que se crio en la ciudad de Milán. Fue centurión romano de la primera cohorte del emperador Diocleciano, cuyo oficio consistía en dar escolta a los cargos más importantes. Denunciado tras alentar a sus amigos, los gemelos Marcos y Marceliano, a permanecer fieles a la fe cristiana durante su estancia en prisión, por orden del emperador fue mandado atar a un poste en el centro del

Campo de Marte, donde su cuerpo sirvió de diana a los arqueros, asaeteándole hasta dejarle “convertido en una especie de un erizo”. Tras el tormento, la viuda Irene junto a sus compañeras se acercaron al lugar para poder darle sepultura, pero descubrieron que todavía respiraba, por lo que decidieron extraerle las flechas de su cuerpo y vendarle las heridas, salvándole la vida. Una vez recuperado, Sebastián se presentó de nuevo ante Diocleciano, reprochándole su crueldad contra los cristianos. El emperador, desconcertado, ordenó que fuera flagelado y golpeado a palos en el hipódromo del palacio real; su cadáver fue arrojado a la Cloaca Máxima para evitar que los cristianos le rindieran culto. Sin embargo, Sebastián se apareció ante santa Lucía mientras dormía, revelándole el lugar donde se encontraban sus restos para que pudiera ser convenientemente sepultado; fue enterrado en las catacumbas de la Via Appia⁴.

Nuestro san Sebastián aparece caracterizado como un hombre maduro, aunque imberbe, y desnudo a excepción del paño de pureza que cubre sus partes pudendas, de forma que Stieger se ha basado tanto en el tipo iconográfico medieval del mártir –cuyos rasgos fisionómicos lo aproximaban a un varón de edad adulta debido a su rango militar– como en el renacentista –cuando comenzó a ser representado como un efebo desnudo con el pretexto de ensalzar la belleza del cuerpo humano–. El escultor ha escogido el momento en el que el santo, atado de pies y manos a las ramas de un árbol, está a punto de ser asaeteado y se encomienda a Dios al elevar su cabeza hacia el cielo. El sentimiento de patetismo se ve acentuado por la posición de su brazo derecho, el cual crea una marcada diagonal que llega hasta su mano izquierda. Si bien este san Sebastián carece de uno de sus atributos primordiales, una serie de flechas traspasando su cuerpo, esta circunstancia no resulta insólita, puesto que artífices de la talla de Antonio Rossellino, Benedetto da Maiano, Guido Reni o Pierre Puget, entre otros, optaron asimismo por omitir tal emblema en sus respectivas representaciones. En cualquier caso, su lectura iconográfica viene reforzada por la situación del personaje, así como por el casco con penacho que porta, propio de su condición de militar romano. Finalmente, la figura se asienta sobre una peana de talón invertido decorada con un querubín en el centro de cada una de sus cuatro caras.

Desde el punto de vista formal, no cabe duda de que el modelo del que se nutrió Stieger para confeccionar su *San Sebastián* fue la figura del sacerdote Laocoonte de la famosa escultura helenística griega conocida a través de la copia romana del siglo I d. C. de un original de Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas y conservada en los Museos Vaticanos de Roma (Fig.

4 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*, T. 2, Vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, pp. 193-195 y VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Vol. 1, Madrid, Alianza, 1999, pp. 111-115.



Fig. 3, arriba. *Laocoonte y sus hijos*. Copia romana del siglo I d. C. de un original helenístico de Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas. Museos Vaticanos. Roma. Inv. 1059. Foto: Jean-Pol Grandmont (Wikipedia Commons)

Fig. 4, abajo. *Comparación del rostro del San Sebastián de Stieger con el del sacerdote Laocoonte*. Fotos: autor y Marie-Lan Nguyen (Wikipedia Commons).

3), algo que se hace especialmente evidente en la postura y expresión del santo (Fig. 4).

Cuando el *Laocoonte* fue descubierto el 14 de enero de 1506 por Felice de Fredis en su viñado en la colina del Esquilino de Roma⁵ estaba incompleto,

⁵ Algunos autores apuntan a un terreno cercano a la basílica de Santa María la Mayor, mientras que otros consideran que estaría más próximo a la cisterna de las Siete Salas; GONZÁLEZ



Fig. 5. *Laocoonte y sus hijos*. Leone Leoni, según la copia romana vaticana. H. 1560. Veneranda Biblioteca Ambrosiana. Milán. Inv. 269; disponible: <https://www.ambrosiana.it/opere/laocoonte-copia-dellesemplare-vaticano/>

faltando, entre otros, el brazo derecho del sacerdote, tal y como se aprecia en el grabado de Marco Dente, uno de los primeros testimonios gráficos conocidos de la escultura. El hallazgo del grupo generó tal expectación que el papa Julio II envió a Miguel Ángel y a Giuliano da Sangallo a examinar la pieza; tras dictaminar que se trataba de una obra de enorme calidad, fue adquirida rápidamente por el pontífice para engrosar su colección de antigüedades⁶. Una vez que el *Laocoonte* quedó instalado en el Cortile del Belvedere, se procedió a su restauración, lo que generó un profundo debate en torno a la disposición del mencionado brazo del sacerdote. Si bien Miguel Ángel propuso colocarlo en posición flexionada⁷, hacia 1532-1533 su discípulo Giovanni An-

ZYMLA, Herbert, "El Laocoonte de Hagesandro, Polidoro y Athenodoro de Rodas: a vueltas con la iconografía del ciclo épico troyano al servicio ideológico del Imperio Romano", *Gerión. Revista de Historia Antigua*, 23/2 (2005), p. 19.

6 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "El Laocoonte y la escultura española", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 56 (1990), p. 459.

7 Ya hacia 1525 el escultor Baccio Bandinelli había llevado a cabo una primera restauración del brazo, ligeramente doblegado, en cera y de carácter provisional, el cual sirvió como modelo para la versión autógrafa en mármol que actualmente se conserva en la Galería de los Uffizi de Florencia y que fue encargada por el papa Clemente VII como obsequio para el rey Francisco I de Francia; REBAUDO, Ludovico, "Las restauraciones del *Laocoonte*", en SETTIS, Salvatore, *Laocoonte. Fama y estilo*, Madrid, Vaso Roto, 2014, pp. 417 y 421-424.



Fig. 6. *El martirio de san Sebastián*. Aegidius Sadeler II, según Jacopo Palma el Joven. H. 1580-1612. Rijksmuseum, Amsterdam. Inv. RP-P-OB-5144; disponible: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.321631>

gelo Montorsoli lo reconstruyó excesivamente estirado. Décadas después, en 1905, el arqueólogo Ludwig Pollack logró identificar el brazo original en los depósitos de un taller de un cantero romano, pudiendo comprobar que estaba flexionado, tal y como había avanzado el propio Buonarroti⁸.

Por consiguiente, las innumerables copias, vaciados, dibujos, estampas y demás reproducciones que se confeccionaron del *Laocoonte* hasta el primer cuarto del siglo XVIII, cuando encontramos noticias referentes a toda una secuencia de restauraciones, seguían la intervención ejecutada por Montorsoli (Fig. 5), incluyendo la escultura turolense. Fue precisamente durante una de ellas, acometida hacia 1780 por un escultor hasta la fecha desconocido, cuando el brazo del sacerdote se modificó, extendiéndose ligeramente⁹. Si bien es probable que Geörg Stieger poseyera un repertorio de imágenes entre las que se encontraría un grabado del *Laocoonte*, así como alguna estampa del martirio del santo que pudiera haberle servido como modelo —es el caso de un grabado ejecutado por el neerlandés Aegidius Sadeler II (Fig. 6) a partir de un diseño de Jacopo Palma el Joven, con el que parece que comparte ciertas concomitancias en la disposición de la figura—, no debemos descartar la hipótesis de que el propio Stieger hubiese viajado a Roma

8 REBAUDO, Ludovico, "Las restauraciones del...", pp. 418, 430-432 y 452-453.

9 REBAUDO, Ludovico, "Las restauraciones del...", pp. 439-440.

y conocido de primera mano la escultura vaticana con anterioridad a dicha intervención anónima.

3. APROXIMACIÓN A LA VIDA Y OBRA DE GEÖRG STIEGER

Como adelantábamos, la presencia de una rúbrica en el *San Sebastián* –situada en el reverso de la pieza, concretamente en la parte inferior del tronco del árbol al que está atada la figura– ha permitido asignarla a la mano del maestro italiano Geörg o Jörg Stieger y datarla en 1717. De este modo, la escultura turolense se incorpora a su catálogo artístico como la obra más tardía que conocemos del artista hasta el momento, fechada tan solo tres años antes de su fallecimiento, así como la de menor tamaño.

Geörg Stieger nació el 10 de abril de 1657 en la pequeña localidad de Sonnenburg –Castelbadia–, una pedanía de St. Lorenzen –San Lorenzo di Sebato–, en la provincia autónoma de Bozen-Südtirol o Bolzano-Alto Adigio, al norte de Italia. Su padre, Peter Stieger, era jornalero, y su madre se llamaba Maria, así como su hermana mayor, nacida en 1647. Provenía por tanto de una familia de origen modesto y probablemente fue educado en la escuela del monasterio de dicho municipio. Desconocemos con quién aprendió el oficio artístico, aunque Richard Niedermair sugirió los nombres de Martin Santer y Franz Rasner, dos reconocidos escultores activos en la ciudad vecina de Bruneck –Brunico–¹⁰.

Ya a finales de la centuria, Geörg Stieger era el escultor más renombrado de la región –y particularmente de la comarca del Pustertal o Val Pusteria–, ejecutando diferentes encargos para las localidades de la provincia, como Montiggl –Monticolo– o Pfalzen –Falzes–¹¹. Así, en el primer municipio se ocupó, a partir del 15 de noviembre de 1694, de la fábrica del retablo mayor de la iglesia de los Reyes Magos¹², mientras que en el segundo llevó a cabo una serie de obras para la parroquia de san Ciriaco, las cuales fueron desmontadas en el segundo tercio del siglo XIX con motivo de la reconstrucción del templo (1851-1854), habiendo subsistido algunas piezas como los dos ángeles que coronan los extremos de las puertas laterales del altar mayor,

10 NIEDERMAIR, Richard, “Wer was Georg Stieger?”, *Lorenzner bote*, 36 (abril 2015), p. 6.

11 ANDERGASSEN, Leo, “L’arte in Val Pusteria. Tratti essenziali dei principali periodi storico-artistici”, en PASSLER, Johann (coord.), *Val Pusteria: passato e presente*, Bolzano-Bozen, Athesia, 2009, p. 103.

12 A. SP., “Notizen”, *Der Kunstfreund: Kurze Rundschau auf dem Gebiete der bildenden Künste alter und neuer Zeit mit praktischen Winken in Wort und Bild*, 2/ 4 (1886), p. 32. Desgraciadamente, las esculturas de san Florián y san Jorge, las cuales enmarcaban el cuerpo del mueble, fueron expoliadas en 1975 y hasta la fecha no han sido recuperadas; ANDERGASSEN, Leo, “Kirchenkunst in Pfalzen”, en LECHNER, Stefan [ed.], *Pfalzen ...auf dem schönsten Plateau...: Landschaft - Kultur - Geschichte*, Brixen, Weger, 2010, p. 326.

procedentes de otro retablo. Asimismo, en la hornacina central de la cabecera de la capilla dedicada a san Antonio de Padua del jardín parroquial de Pfalzen se dispone una escultura atribuida a Stieger de origen desconocido –puesto que el edificio no fue mandado construir hasta 1820 por el párroco Anton Robatscher–, datada a finales del siglo XVII y con la representación de Cristo sobre la roca fría¹³.

Sabemos que hacia 1700 Geörg se trasladó a Sonnenburg y, cinco años más tarde, en mayo de 1705, adquirió una casa en St. Lorenzen, asentándose definitivamente junto a su esposa Gertrud Stockerin († 1727) y sus ocho hijos –Anna Margaretha (* 1684), Andreas († 1720), Josef Anton, Johann, Ursula, Anna Maria, Anna y Katharina–, y estableciendo allí su taller, el cual debió de estar integrado por un amplio número de artífices ante la copiosa cantidad de encargos recibidos. Precisamente, en este momento, Stieger y sus colaboradores se encargaron de remozar en clave barroca el interior de la iglesia parroquial de san Lorenzo de la localidad a instancias del párroco Johann Jäger y gracias a las donaciones del noble Philipp Jakob von Egerer, miembro de una de las familias más ricas y piadosas de St. Lorenzen¹⁴. Por ende, al maestro le correspondió confeccionar la construcción del nuevo retablo mayor, el cual fue desmontado en 1958, habiendo subsistido únicamente las figuras de los cuatro evangelistas, así como la pintura central con la representación de la Virgen y el niño con los santos Lorenzo y Miguel, obra de Joseph Renzler (1836). Sin embargo, el inmueble custodia también otras obras debidas a la mano de Stieger, como una talla lúnea con la representación de Cristo resucitado, datada en torno a 1700 –aunque presenta retoques de época contemporánea– y exhibiéndose en el templo tan solo durante el tiempo de Pascua; las figuras de los cuatro padres de la Iglesia y de un ángel con el evangelio, emplazadas en las hornacinas del antepecho del púlpito (1692) y coronando su tornavoz, respectivamente; y una serie de grupos escultóricos fechados hacia 1714, que representan diferentes escenas de la Pasión de Cristo –Jesús bendiciendo, Cristo en la piedra fría, la Oración en el Huerto, las lágrimas de san Pedro, san Juan Evangelista, la Flagelación, Cristo después de la Flagelación, la Coronación de Espinas (Fig. 7), el Ecce Homo, Jesús y la Verónica, la Lamentación sobre Cristo muerto y la Piedad–, y expuestos en la capilla de los Egerer¹⁵.

13 ANDERGASSEN, Leo, "Kirchenkunst in Pfalzen...", pp. 324, 328 y 334.

14 NIEDERMAIR, Richard, "Wer was Georg...", pp. 6-7.

15 DEMETZ, Stefan, *Arte sacra nel territorio di San Lorenzo di Sebato*, Bozen, Pluristamp, 1996, pp. 14, 17, 19-24 y 29; NIEDERMAIR, Richard, "Wer was Georg...", p. 6; y ANDERGASSEN, Leo, "Kalvaria am Kofel. Kalvarienberge in Südtirol – Ein Überblick", en ANDERGASSEN, Leo, GLEIRSCHER, Paul y NÖSSING, Josef, *Der Kofel in Kastelruth: Burgberg, Kalvarienberg*, Eigenverlag der Gemeinde Kastelruth, 1990, p. 64.

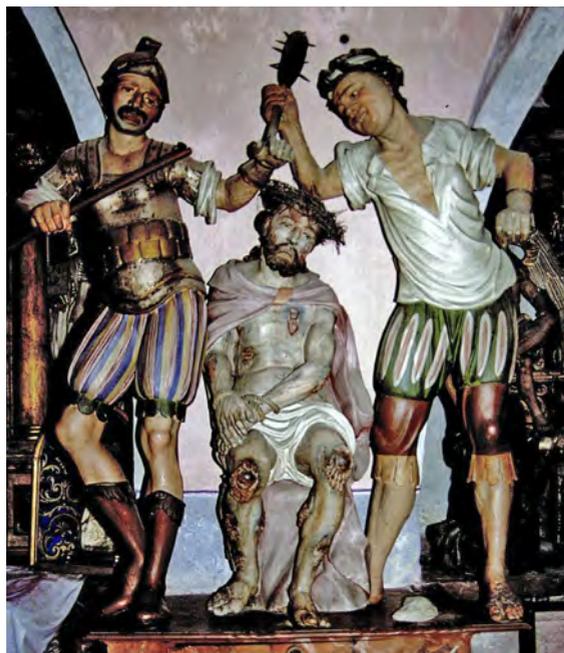


Fig. 7. *La Coronación de Espinas*. Geörg Stieger y taller. H. 1714. Capilla de los Egerer, iglesia parroquial de san Lorenzo, San Lorenzo di Sebato (Bolzano, Alto Adigio). St. Lorenzen (Bozen-Südtirol). Foto: ANDERGASSEN, Leo, "Kalvaria am Kofel...", p. 65

Todas estas imágenes fueron encargadas por el anteriormente citado Philipp Jakob von Egerer para ornar las capillas del Vía Crucis que había mandado erigir a partir de 1701 en la meseta de Fronwiesen –Fronwies–, desembocando en la iglesia parroquial de la Santa Cruz, y que su hija Johanna Lukretia se encargó de finalizar entre 1733 y 1734 tras el fallecimiento de su padre en 1723; en la actualidad, tan solo subsisten cuatro de ellas¹⁶. En líneas generales, se trata de un conjunto bastante heterogéneo, que denota una amplia participación de los miembros de su taller, tal y como cabría esperar de una empresa de tales dimensiones. Las figuras poseen un carácter monumental y están cargadas de gran fuerza expresiva y un patetismo exacerbado propios de la escultura centroeuropea de época tardogótica. En este sentido, debemos tener en cuenta que, a finales del siglo XV, despuntaba en la provincia de Bozen-Südtirol la figura de Michael Pacher, en cuya obra es posible advertir, entre otros, ecos de la plástica alemana¹⁷. Ya incluso antes de instalarse definitivamente en Bruneck en 1467, los servicios de Pacher habían sido requeridos por varias parroquias de la región, como la de san Lorenzo de

16 DEMETZ, Stefan, *Arte sacra nel...*, p. 26 y 41; y ANDERGASSEN, Leo, "Kalvaria am Kofel...", pp. 63-64.

17 GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, "Glow and Afterglow of Gothic (1400-1530). Late Gothic. The Germanic world and the Netherlands: Tyrol and Austria", en DUBY, Georges, BARRAL I ALTET, Xavier y GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, *Sculpture: The Great Art of the Middle Ages from the Fifth to the Fifteenth Century*, Colonia, Taschen, 1996, p. 271.

St. Lorenzen, puesto que hacia 1460 se le encargó la construcción del retablo mayor del templo, tarea que concluyó en 1465¹⁸. El conjunto permaneció *in situ* hasta comienzos del siglo XVIII, cuando fue desmantelado y, como se recordará, reemplazado por el de Stieger¹⁹. De este modo, nuestro artista fue capaz de conocer de primerísima mano la estética nórdica de época gótica e integrarla en su obra, tanto en los motivos formales como en los asuntos.

Seguramente por estas fechas Geörg Stieger también debió ejecutar el grupo de la Crucifixión del cementerio parroquial de san Lorenzo en St. Lorenzen, así como una serie de esculturas repartidas por los alrededores de la localidad, como un Crucifijo en la iglesia de la Santa Trinidad de Pflaurenz –Floronz– o las imágenes de san Miguel y el Ángel Custodio que coronan los extremos de las puertas laterales del retablo mayor de la iglesia de santa Margarita de Montal –Mantana–, realizadas en colaboración con su taller²⁰.

Finalmente, en lo que respecta a sus ayudantes, a ellos se deben las esculturas que exornan los retablos colaterales del aludido templo parroquial de St. Lorenzen –los santos Lorenzo y Esteban en el del lado del evangelio, dedicado a san Erasmo y fechado en 1668, y los apóstoles Santiago el Mayor y el Menor en el de la epístola, consagrado a san Sebastián y ejecutado en 1856 siguiendo el modelo del anterior–, las tallas de san Juan Bautista y san Miguel (h. 1700) –la primera situada en la nave norte del templo, frente a la pila bautismal, y la segunda adosada al pilar del lado de la epístola más próximo a la capilla mayor, frente al púlpito–, así como el altar de las Ánimas, en colaboración con el maestro, y las imágenes de santa Odilia y una abadesa –quizá santa Clara– que flanquean el cuerpo del retablo del Ángel Custodio (h.1714), ambos dispuestos en la capilla de los Egerer. No obstante, estas dos últimas piezas carecen de una autoría consensuada, puesto que se atribuyen igualmente a la mano de Stieger, tal y como sucede con la mazonería y las tallas del retablo mayor (1683) de la citada iglesia de la Santa Trinidad de Pflaurenz y las figuras de san José con el Niño y san Joaquín con la Virgen emplazadas en los flancos del retablo de la iglesia de san Juan del Hospital en Sonnenburg²¹.

18 Un estudio exhaustivo acerca de la vida y obra de este maestro se encuentra recogido en RASMO, Nicolò, *Michael Pacher*, Londres, Phaidon, 1971.

19 DEMETZ, Stefan, *Arte sacra nel...*, pp. 22-23; y NIEDERMAIR, Richard, "Wer was Georg...", p. 6. En la actualidad tan solo se conserva la escultura de la Virgen con el Niño, que se situaba en el centro del mueble, siendo la única que se preserva en su lugar de origen, así como una serie de tablas con representaciones de la vida de la Virgen y de san Lorenzo custodiadas en la Österreichische Galerie Belvedere de Viena y la Alte Pinakothek de Múnich; RASMO, Nicolò, *Michael Pacher...*, pp. 27-30 y 230.

20 DEMETZ, Stefan, *Arte sacra nel...*, pp. 32-33, 63 y 67.

21 DEMETZ, Stefan, *Arte sacra nel...*, pp. 21-22, 25, 62 y 84.

Geörg Stieger falleció en St. Lorenzen el 9 de mayo de 1720, a la edad de 63 años, dejando una herencia conformada por más de 3800 florines²². Entre los artistas que continuaron su estela, destaca el escultor Michael Anrater, activo en Bruneck²³.

4. PROCEDENCIA Y LLEGADA DE LA ESCULTURA A CUEVAS DE ALMUDÉN

Se ignoran las circunstancias que promovieron la ejecución del *San Sebastián* que nos ocupa, no obstante, debido a su material y dimensiones, resultaría plausible vincularlo al ámbito de la devoción privada. En este sentido, la escultura de Stieger presenta analogías con la escultura napolitana de los siglos XVII y XVIII, obras confeccionadas en madera policromada y de pequeño formato que, en el caso español, fueron adquiridas por diferentes vireyes, eclesiásticos o comerciantes, tanto para su disfrute personal como para donarlas a diferentes instituciones eclesiásticas²⁴. Por ejemplo, sabemos que el caballero e hijodalgo zaragozano Alejandro de la Cerda y Granada poseyó cuatro tallas partenopeas datadas en la última década del *Seicento* –*La Inmaculada Concepción* atribuida a Pietro Ceraso, *San José con el Niño* atribuido a Gaetano Patalano, *San Miguel venciendo al mal* y *San Jorge y el dragón*, ambas firmadas por Jacobo Bonavita y fechadas en 1694–, las cuales, tras su fallecimiento, fueron legadas a la colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, donde se conservan en la actualidad²⁵.

Hasta la fecha, considerábamos que el *San Sebastián* de Geörg Stieger debía haber llegado a la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Estrella de Cuevas de Almudén tras la Guerra Civil española (1936-1939). Dado que a comienzos del conflicto el templo fue asaltado y todos sus bienes fueron saqueados y destruidos²⁶, no resultaba descabellado pensar que la pieza hubie-

22 NIEDERMAIR, Richard, “Wer was Georg...”, p. 7.

23 ANDERGASSEN, Leo, “Kirchenkunst in Pfalzen...”, p. 326.

24 CARRETERO CALVO, Rebeca, “Algunas esculturas napolitanas en la diócesis de Tarazona”, *De Arte*, 13 (2014), pp. 119-120.

25 CARRETERO CALVO, Rebeca, “Algunas esculturas napolitanas...”, pp. 123-125. El traslado de las obras a tierras bilbilitanas se documenta en CARRETERO CALVO, Rebeca, “Dos esculturas del napolitano Jacobo Bonavita en la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza)”, en RINCÓN GARCÍA, Wifredo e IZQUIERDO SALAMANCA, María (eds.), *Actas de las VII Jornadas Internacionales de Estudio de la Orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2016, pp. 149-154.

26 Archivo Histórico Nacional [en adelante, AHN], FC-CAUSA_GENERAL, 1417, Exp. 27, p. 3, estado número 3. En el expediente abierto por el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Zaragoza contra el agricultor almodense Daniel Villarroya Lahoz, el procesado describe parcialmente el suceso, pese a constatar que no participó: tras asaltar el inmueble, se derribaron las imágenes y retablos para proceder a su destrucción, y aunque Villarroya y

se sido donada por alguna familia pudiente de la localidad o de su entorno para dotar a la iglesia de nuevas imágenes sagradas. Asimismo, la ausencia de referencias en una obra indispensable en el estudio del patrimonio histórico-artístico turolense como es el *Inventario artístico de Teruel y su provincia* de Santiago Sebastián (1974)²⁷ –donde queda constancia de las diferentes esculturas que ornaban la parroquial de Cuevas de Almudén por aquel entonces– reforzaba la hipótesis de que la talla hubiese formado parte de una cesión efectuada a partir de 1974, pero no posterior a 1975-1980, fechas en las que la Comisión Diocesana de Arte Sacro de la diócesis de Teruel y Albarracín llevó a cabo una campaña de inventario y registro de sus bienes muebles e inmuebles en la que quedó recogida la obra²⁸.

Sin embargo, la revisión del *Apuntamiento de las fundaciones de Beneficios, i Capellanías de las Parroquiales del Obispado de Teruel, sus posehedores, Patronatos, Deboliciones a la Mitra, i otras particularidades de sus Iglesias, i Capillas*, redactado por Pedro Felipe Analso de Miranda Ponce de León y Trelles, consejero del rey Felipe V y obispo de Teruel entre 1720 y 1731, entre otros²⁹, y conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Teruel, nos ha permitido arrojar luz sobre la llegada del *San Sebastián* a la iglesia de Cuevas de Almudén. Sabemos que el prelado emprendió hasta tres visitas pastorales a la localidad turolense –el 5 de noviembre de 1722, el 13 de octubre de 1726 y el 6 de octubre de 1730–, dejando una pormenorizada descripción del templo parroquial, así como de los muebles, jocalias y ornamentos litúrgicos que en él se atesoraban. Precisamente, Analso de Miranda afirma que, en el lado del evangelio, en la capilla que se abre tanto a la nave como al transepto, dedicada a san Roque –en la actualidad tan solo cuenta con una talla de san-

otros vecinos del pueblo consiguieron esconder los restos en un granero propiedad del consistorio, unos meses más tarde fueron localizados y arrasados por tropas, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [en adelante, AHPZ], ES/AHPZ - J/005981/000019, f. 16v. y s. f.

27 SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (dir.), *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1974, pp. 182-183. No queremos dejar de advertir que tampoco figuran noticias ni del *San Sebastián* de Stieger ni de Cuevas de Almudén en otra obra de referencia respecto a los bienes culturales de la provincia, el *Catálogo monumental de Teruel* elaborado por Juan Cabré entre 1909 y 1911.

28 Se trata de una ficha catalográfica muy sumaria, conformada por una serie de datos de carácter general –en los que ni siquiera figura el nombre del artista–, una breve descripción de la escultura y su ubicación física –en aquel momento, la sacristía de la iglesia parroquial de Cuevas de Almudén–. Véase NOVELLA MARCO, Ángel (dir.), *Inventario artístico-monumental de la diócesis de Teruel y Albarracín*, 1975-1980, s. p.

29 LANA DÍAZ, José María, “Miranda y Trelles, Pedro Felipe” en CAÑADA, Silverio, CASTAÑÓN, Luciano y MASES, José Antonio (dirs.), *Gran Enciclopedia Asturiana*, T. X, Gijón, Silverio Cañada, 1981, pp. 46-47.



Fig. 8. Interior de la antigua capilla dedicada a san Roque. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Estrella. Cuevas de Almudén (Teruel). Foto: autor

to Tomás de Aquino sobre una ménsula (Fig. 8)³⁰, había una urna donde “está una imagen pequeña de san Sebastian, de bella escultura que imbio de Roma el Padre Melchor Roio, jesuita, hijo del lugar y penitenciario de su Santidad en Roma”³¹. Pese a que no se especifica su autor o sus medidas, no cabe duda de que se trata de la pieza que aquí nos ocupa, dado que tan solo una talla de estas características podría haberse cobijado en una urna o escaparate. Debemos tener en cuenta que tras la celebración del Concilio de Trento (1545-1563) se generalizó el empleo de este tipo de mueble para disponer imágenes religiosas de reducidas dimensiones, especialmente en los conventos de clausura y el ámbito doméstico³². De este modo, y volviendo a los ejemplos napolitanos preservados en el Santo Sepulcro de Calatayud, la doctora Rebeca Carretero pudo determinar que las cuatro obras ya contaban con sus actuales urnas en madera de ébano cuando aún formaban parte del mobiliario de la vivienda del aludido Alejandro de la Cerda³³. Si bien en nuestro caso el escaparate no se ha conservado, seguramente también debía

30 Agradecemos a Josefina Morte que nos haya permitido acceder al interior del templo.

31 Archivo Histórico Diocesano de Teruel [en adelante, AHDT], *Apuntamiento de las fundaciones de Beneficios, i Capellanias de las Parroquiales del Obispado de Teruel, sus posehedores, Patronatos, Deboliciones a la Mitra, i otras particularidades de sus Iglesias, i Capillas*, Pedro Felipe Analso de Miranda Ponce de León y Trelles, 1720-1731, f. 138.

32 MORERA VILLUENDAS, Amaya, “El escaparate, un mueble para una dinastía”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 22 (2009), p. 120.

33 CARRETERO CALVO, Rebeca, “Dos esculturas del...”, p. 154.

ser de madera y contaría con paneles de vidrio tanto en el frente como en los laterales.

Por tanto, y pese a que no hemos logrado determinar en cuál de esas tres visitas que llevó a cabo el obispo Analso de Miranda tuvo la ocasión de contemplar la escultura, sí que podemos constatar que la obra de Geörg Stieger formaba parte del patrimonio mueble de la parroquial de Cuevas de Almudén desde fechas muy tempranas, y más si tenemos en cuenta que la fábrica del edificio se remonta al siglo XVIII³⁴. Ello nos lleva a considerar que, durante la contienda civil, la talla tuvo que ser resguardada por algún miembro eclesiástico o vecino de la localidad en alguna residencia o terreno particular para evitar su destrucción. Esta premisa viene reforzada por el testimonio de Joaquín Colás Miguel, secretario del ayuntamiento de Cuevas de Almudén y del Comité Revolucionario Republicano. Tras finalizar la guerra, el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Zaragoza se encargó de incoar un expediente contra el almudense en cumplimiento con la Ley de 9 de febrero de 1939 de Responsabilidades Políticas, al haberse opuesto al Movimiento Nacional³⁵. En su escrito de defensa, Colás afirmó “no haber intervenido en la destrucción de la Iglesia”, contribuyendo incluso a salvar la documentación “mas interesante” del templo³⁶, y que dos vecinos del pueblo, Juan Dalmau y Ramona Gómez, le confesaron que “tenían ropas e imágenes de la Iglesia escondidas en un pajar las cuales se salvaron por que les guardé el secreto”³⁷. Por consiguiente, y pese a que la documentación consultada no ofrece mayor precisión, consideramos que el *San Sebastián* de Geörg Stieger tuvo que ser una de esas imágenes salvaguardadas³⁸, dado que

34 BENITO MARTÍN, Félix, *Patrimonio histórico de Aragón: Inventario arquitectónico*. Teruel, T. 2, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación, 1991, p. 135. La primera piedra del templo se colocó el 6 de octubre de 1690, tal y como se desprende de una inscripción en el propio inmueble, MARTÍNEZ CALVO, Pascual, *Historia de Aliaga y su comarca [antiguo partido, Linarres, Castelvispal y Puertomingalvo]*, Zaragoza, edición de autor, 1987, p. 271.

35 Sobre este tema véase CENARRO, Ángela, “Introducción. La Ley de Responsabilidades Políticas”, en CASANOVA, Julián y CENARRO, Ángela (eds.), *Pagar las culpas. La represión económica en Aragón (1936-1945)*, Barcelona, Crítica, 2014, pp. 23-37.

36 Esta documentación se conserva en el AHDT y está conformada por un libro de cuentas de la cofradía de Nuestra Señora de la Estrella (1757-1846), de la cofradía del Dulcísimo Nombre de Jesús (1585-1761) y de la cofradía de la Virgen del Rosario (1588-1762), así como en uno de los *Quinque libri* (1860-1883) en bastante mal estado.

37 AHPZ, ES/AHPZ - J/005981/000018, f. 24.

38 Junto a ella es probable que se recogieran también un relicario de los santos Justo y Pastor de 1756 y una pequeña escultura de madera del siglo XVII con la representación de Cristo en la cruz, dado que ambos figuran en el aludido *Inventario de la diócesis de Teruel y Albarracín* como pertenecientes a la parroquial de Cuevas de Almudén; inv. Cuevas de Almudén/A1 y A4, respectivamente. Véase NOVELLA MARCO, Ángel (dir.), *Inventario artístico-monumental...*, s. p.

el pequeño tamaño de la pieza la hacía fácilmente transportable. Este hecho no resulta inaudito en la provincia, puesto que tenemos constancia de casos similares acontecidos en otras localidades: por ejemplo, sabemos que la talla románica de la Virgen de la Vega, patrona de Alcalá de la Selva, fue ocultada bajo tierra por habitantes del lugar³⁹. Se ignora en qué momento se devolvió la escultura a la parroquia, aunque si tenemos en cuenta que, desde fechas que desconocemos pero con anterioridad a su depósito en el museo, la obra se guardaba regularmente en un domicilio particular para evitar su posible sustracción, ello podría explicar que Santiago Sebastián no la hubiese incluido en su *Inventario* al no encontrarse en el templo⁴⁰.

Con respecto al personaje que donó la escultura a la parroquia de Cuevas de Almudén, Melchor Royo, por el momento apenas hemos podido encontrar datos. Parece plausible pensar que nuestro personaje pudo pertenecer a una importante saga familiar originaria de Castellote (Teruel)⁴¹ y de entre cuyos miembros sobresalió el beato Joaquín Royo, dominico que falleció en 1748 en la cárcel de Foochow (China) durante su labor de evangelización por el país asiático⁴². En cualquier caso, sí que sabemos, gracias a las noticias aportadas por Analso de Miranda en su citado *Apuntamiento*, que Royo era oriundo de la localidad turolense, pertenecía a la Compañía de Jesús –llegando a ocupar en 1696 y 1700 el cargo de rector en uno de los colegios jesuíticos localizados en Aragón, el de san Francisco Javier en Graus (Huesca)–⁴³ y fue

39 SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (dir.), *Inventario artístico de Teruel...*, p. 42; y RIPOLLÉS ADELANTADO, Encarna, “La imagen de la Virgen de la Vega”, en IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Javier y CASABONA SEBASTIÁN, José Francisco, “El Santuario de la Virgen de la Vega”, en IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Javier y CASABONA SEBASTIÁN, José Francisco, *Alcalá de la Selva y el Santuario de la Virgen de la Vega. Historia y Patrimonio Medieval*, Teruel, Qualcina. Arqueología, Cultura y Patrimonio, 2013, p. 130.

40 Agradecemos a Juan Pablo Ferrer, párroco de Cuevas de Almudén entre 1997 y 2005, que nos facilitase esta información.

41 GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, T. 78, Madrid, Nueva Imprenta Radio, 1958, pp. 134-138. Si bien está documentada la presencia de dos Melchor Royo, padre e hijo, las tempranas coordenadas temporales en las que ambos se mueven –uno de ellos nació en 1566, mientras que el otro contrajo primeras nupcias en 1616– nos impiden relacionar a alguno de ellos con nuestro personaje; GARCÍA MILLARES, Fray Manuel, *El Beato Joaquín Royo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1959, p. 11.

42 Su semblanza biográfica se encuentra recogida en GARCÍA MILLARES, Fray Manuel, *El Beato Joaquín...; Vida, virtudes y martirio del Venerable Padre Fr. Joaquín Royo, religioso del Orden de Santo Domingo hijo del Real Convento de Valencia. Sacada de las memorias que existen en la Sagrada Congregación de Propaganda Fide*, Valencia, Hermanos de Orga, 1797; y OCIO, Hilario y NEIRA, Eladio, *Misioneros Dominicos en el Extremo Oriente. 1587-1835*, Manila, Misioneros Dominicos del Rosario, 2000, pp. 273-274.

43 MENDOZA MAEZTU, Naike, *La arquitectura jesuítica en Aragón: primeras fundaciones (ss. XVI-XVIII)*, Tesis doctoral defendida en el departamento de Historia del Arte de la Universi-

penitenciario del Papa en Roma. No obstante, dado que desconocemos las fechas en las que estuvo activo, no podemos saber con exactitud a cuál de los pontífices sirvió. Fue precisamente durante su estancia en la Ciudad Eterna cuando el clérigo remitió a su pueblo natal el exquisito *San Sebastián* de Stieger –aunque, hasta la fecha, ignoramos el contexto en el que se hizo con él– junto a una urna con los restos de san Florencio y un relicario de plata con un fragmento del leño y un clavo de la Vera Cruz “de la hechura y medida del santísimo clavo que está en Santa Cruz de Jerusalem en Roma”⁴⁴, los cuales desgraciadamente debieron de desaparecer en 1936.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos sido capaces de reunir un amplio número de información acerca de la vida y obra de Geörg Stieger, un desconocido escultor activo en Bozen-Südtirol entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, pero a su vez afamado, puesto que sus servicios fueron precisados en numerosas localidades de la provincia. Si bien sus diferentes esculturas revelan el impacto de la tradición nórdica, el estudio de la pieza preservada en el Museo de Arte Sacro de Teruel permite certificar que Stieger también se dejó emparar por el arte de la Antigüedad al ser capaz de transponer la figura del sacerdote Laocoonte del grupo escultórico clásico homónimo a la de su san Sebastián. Esta circunstancia se encuadra dentro de un fenómeno artístico usual en el Barroco, en el que los diferentes artífices reinterpretaron los motivos y modelos del arte del mundo clásico, llegando a conciliar de forma virtuosa lo profano y lo cristiano⁴⁵, tal y como podemos apreciar en el presente caso.

Como adelantábamos, el *San Sebastián* de Geörg Stieger es, hasta el momento, la última escultura en engrosar el corpus artístico del maestro italiano, así como la única conservada fuera de tierras surtirolesas. El exquisito tratamiento de la figura, con una gran minuciosidad en detalles como los dientes, los dedos de las manos y los pies, el tronco del árbol o el casco, así como la correcta diartrosis del santo y el perfecto estudio anatómico que demuestra el escultor en una pieza de tales dimensiones, otorgan a la obra una calidad técnica formidablemente superior a la del resto de su producción, circunstancia realizada asimismo por la ausencia de policromía debida a los

dad de Zaragoza, 2020, p. 634.

44 AHDT, *Apuntamiento de las...*, ff. 138-138v.

45 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “III. Bajo el influjo del Laocoonte”, en BOLAÑOS, María, ARIAS MARTÍNEZ, Manuel y GUILARTE, Celia (coords.), *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana* [catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, p. 167.

miembros de su taller –ya que le confiere a los grupos escultóricos un aspecto mucho más torpe y burdo–, erigiéndose como la obra cumbre de toda su carrera artística, al menos de la conocida hasta el momento.

Para concluir únicamente insistir en que este estudio nos ha permitido no solo dar a conocer la obra de un artista que todavía permanece oculto entre las sombras, sino también poner en valor una parte de la enorme riqueza y variedad de las colecciones del Museo de Arte Sacro de Teruel, una joya desconocida entre las instituciones museísticas del territorio aragonés.

BIBLIOGRAFÍA

- A. SP., “Notizen”, *Der Kunstfreund: Kurze Rundschau auf dem Gebiete der bildenden Künste alter und neuer Zeit mit praktischen Winken in Wort und Bild*, 2/ 4 (1886), pp. 30-32; disponible: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb11471168>.
- ANDERGASSEN, Leo, “Kalvaria am Kofel. Kalvarienberge in Südtirol – Ein Überblick”, en ANDERGASSEN, Leo, GLEIRSCHER, Paul y NÖSSING, Josef, *Der Kofel in Kastelruth: Burgberg, Kalvarienberg*, Eigenverlag der Gemeinde Kastelruth, 1990, pp. 58-71; disponible: <https://digital.tessmann.it/tessmannDigital/Buch/22522/>.
- ANDERGASSEN, Leo, “L’arte in Val Pusteria. Tratti essenziali dei principali periodi storico-artistici”, en PASSLER, Johann (coord.), *Val Pusteria: passato e presente*, Bolzano-Bozen, Athesia, 2009, pp. 93-106; disponible: <https://digital.tessmann.it/tessmannDigital/Buch/22598/>.
- ANDERGASSEN, Leo, “Kirchenkunst in Pfalzen”, en LECHNER, Stefan (ed.), *Pfalzen ...auf dem schönsten Plateau...: Landschaft - Kultur - Geschichte*, Brixen, Weger, 2010, pp. 320-359; disponible: <https://digital.tessmann.it/tessmannDigital/Buch/22600/>.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “III. Bajo el influjo del Laocoonte”, en BOLAÑOS, María, ARIAS MARTÍNEZ, Manuel y GUILARTE, Celia (coords.), *Hijo del Laocoon-te. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana* [catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, pp. 156-181.
- BENITO MARTÍN, Félix, *Patrimonio histórico de Aragón: Inventario arquitectónico. Teruel*, T. 2, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación, 1991.
- CARRETERO CALVO, Rebeca, “Algunas esculturas napolitanas en la diócesis de Tarazona”, *De Arte*, 13 (2014), pp. 119-131; disponible: <https://revpubli.unileon.es/index.php/dearte/article/view/1179>.
- CARRETERO CALVO, Rebeca, “Dos esculturas del napolitano Jacobo Bonavita en la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza)”, en RINCÓN GARCÍA, Wifredo e IZQUIERDO SALAMANCA, María (eds.), *Actas de las VII Jornadas Internacionales de Estudio de la Orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2016, pp. 141-159.

- CENARRO, Ángela, "Introducción. La Ley de Responsabilidades Políticas", en CASANOVA, Julián y CENARRO, Ángela (eds.), *Pagar las culpas. La represión económica en Aragón (1936-1945)*, Barcelona, Crítica, 2014, pp. 23-37.
- DEMETZ, Stefan, *Arte sacra nel territorio di San Lorenzo di Sebato*, Bozen, Pluristamp, 1996.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, T. 78, Madrid, Nueva Imprenta Radio, 1958.
- GARCÍA MILLARES, Fray Manuel, *El Beato Joaquín Royo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1959.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, "El Laocoonte de Hagesandro, Polidoro y Athenodoro de Rodas: a vueltas con la iconografía del ciclo épico troyano al servicio ideológico del Imperio Romano", *Gerión. Revista de Historia Antigua*, 23/2 (2005), pp. 19-58; disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/GERI/article/view/GERI0505220019A>.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, "Glow and Afterglow of Gothic (1400-1530). Late Gothic. The Germanic world and the Netherlands. Tyrol and Austria", en DUBY, Georges, BARRAL I ALTET, Xavier y GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, *Sculpture: The Great Art of the Middle Ages from the Fifth to the Fifteenth Century*, Colonia, Taschen, 1996, pp. 271-273.
- HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, "El Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Teruel", *Artigrama*, 29 (2014), pp. 97-114; disponible: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/8071>.
- LANA DÍAZ, José María, "Miranda y Trelles, Pedro Felipe" en CAÑADA, Silverio, CASTAÑÓN, Luciano y MASES, José Antonio (dirs.), *Gran Enciclopedia Asturiana*, T. X, Gijón, Silverio Cañada, 1981, pp. 46-47.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "El Laocoonte y la escultura española", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 56 (1990), pp. 459-469; disponible: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/11022>.
- MARTÍNEZ CALVO, Pascual, *Historia de Aliaga y su comarca (antiguo partido, Linares, Castelvispal y Puertomingalvo)*, Zaragoza, edición de autor, 1987.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Pedro, "Museo Diocesano de Teruel", *Aragonia Sacra*, II (1987), pp. 209-222.
- MENDOZA MAEZTU, Naike, *La arquitectura jesuítica en Aragón: primeras fundaciones (ss. XVI-XVIII)*, Tesis doctoral defendida en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2020; disponible: <https://zaguan.unizar.es/record/90521>.
- MORERA VILLUENDAS, Amaya, "El escaparate, un mueble para una dinastía", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 22 (2009), pp. 107-130; disponible: <https://revistas.uned.es/index.php/ETFIV/article/view/1610>.
- NIEDERMAIR, Richard, "Wer was Georg Stieger?", *Lorenzner bote*, 36 (abril 2015), pp. 6-7; disponible: <https://docplayer.org/27750279-Lorenzner-bote-1.html>.
- NOVELLA MARCO, Ángel (dir.), *Inventario artístico-monumental de la diócesis de Teruel y Albarracín*, 1975-1980.
- OCIO, Hilario y NEIRA, Eladio, *Misioneros Dominicanos en el Extremo Oriente. 1587-1835*, Manila, Misioneros Dominicanos del Rosario, 2000.

- RASMO, Nicolò, *Michael Pacher*, Londres, Phaidon, 1971.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*, T. 2, Vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998.
- REBAUDO, Ludovico, "Las restauraciones del *Laoconte*", en SETTIS, Salvatore, *Laoconte. Fama y estilo*, Madrid, Vaso Roto, 2014, pp. 415-455.
- RIPOLLÉS ADELANTADO, Encarna, "La imagen de la Virgen de la Vega", en IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Javier y CASABONA SEBASTIÁN, José Francisco, "El Santuario de la Virgen de la Vega", en IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Javier y CASABONA SEBASTIÁN, José Francisco, *Alcalá de la Selva y el Santuario de la Virgen de la Vega. Historia y Patrimonio Medieval*, Teruel, Qualcina. Arqueología, Cultura y Patrimonio, 2013, pp. 130-131.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (dir.), *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1974; disponible: <https://www.calameo.com/books/0000753352623cb7d7577>.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Vol. 1, Madrid, Alianza, 1999.
- Vida, virtudes y martirio del Venerable Padre Fr. Joaquin Royo, religioso del Orden de Santo Domingo hijo del Real Convento de Valencia. Sacada de las memorias que existen en la Sagrada Congregación de Propaganda Fide*, Valencia, Hermanos de Orga, 1797; disponible: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=590431>.

Un viaje de ida y vuelta: el retorno a Aragón de un *retablo de la Misa de San Gregorio* del círculo de Blasco de Grañén

A round trip; the return to Aragon of an *altarpiece of St. Gregory's Mass* from the circle of Blasco de Grañén

José Luis CORTÉS PERRUCA

UNED Calatayud

Avda. San Juan el Real, 1. 50300 - Calatayud

cortesperruca@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009/0006/1843/9240>

Fecha de envío: 15/6/2023. Aceptado: 20/9/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 463-484.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.13>

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



Resumen: En 1921 se celebró una subasta de antigüedades en Nueva York en la que se vendió un retablo de pequeño formato que pudo pertenecer a una capilla u oratorio privado. Un siglo después, en 2020, esta pieza ha sido adquirida por el Grupo Jorge y en la actualidad forma parte de su colección de arte medieval en Zaragoza. En este trabajo se ha reconstruido el periplo de esta pieza desde que salió de España en 1921 hasta la actualidad y, además gracias a una fotografía antigua, hemos podido identificar que este retablo perteneció a un personaje cercano al arzobispo Domingo Ram.

Palabras clave: Blasco de Grañén; Domingo Ram; José Weissberguer; subasta de arte; retablo.

Abstract: In 1921 an antiques auction was held in New York in which a small-format altarpiece that could have belonged to a private chapel or oratory was sold. A century later, in 2020, this piece has been acquired by the Jorge Group and is currently part of its medieval art collection in Zaragoza. In this work, the route of this piece has been reconstructed from the moment it left Spain in 1921 to the present day. Furthermore, thanks to an old photograph we have been able to identify that this altarpiece belonged to a person close to archbishop Domingo Ram.

Keywords: Blasco de Grañén; Domingo Ram; Joseph Weissberguer; art auction; altarpiece.

1. INTRODUCCIÓN

El pasado año 2020 la colección Grupo Jorge, de Zaragoza, adquirió un pequeño retablo de pincel realizado, muy probablemente, entre 1435 y 1445 en el entorno del taller de Blasco de Grañén (activo entre 1422 y 1459) (Figs. 1 y 2). Un retablo que a principios del siglo XX viajó hasta EE. UU. y casi un siglo después ha vuelto a Aragón.



Figs. 1 y 2. Retablo de la Misa de San Gregorio, vista frontal y detalle del engatillado de la parte trasera. Taller de Blasco de Grañén. 1435-1445. Zaragoza. Colección Grupo Jorge

Se trata de un retablo de reducidas dimensiones, pues mide 71 cm por 95 cm. Está pintado al temple sobre tabla, es una pieza excepcional por su singularidad ya que pudo formar parte del ajuar litúrgico de un oratorio o capilla privada (Figs. 1 y 2).

Para su ejecución se emplearon tres tablas de madera de pino, *pinus sylvestris*, el más abundante en el ámbito geográfico de la Corona de Aragón. Una vez alisada e igualada la madera se cerraron las juntas con la aplicación de varias capas de preparación a base de estopa y yeso, creando así una superficie uniforme como base adecuada para recibir las capas pictóricas y el dorado. En la parte trasera de la obra el panel original queda oculto por el engatillado al que fue sometido en alguna de las restauraciones que la obra ha sufrido a lo largo del siglo XX.

Algunas zonas del soporte están recubiertas con láminas de oro fino¹ dorado al agua, como por ejemplo en la mazonería. La aplicación de este tipo de decoración tenía como fin aportar luz y suntuosidad a los retablos; aspecto que, en un retablo tan singular como este, era fundamental por su tamaño.

¹ En este tipo de retablos de uso personal se utilizaban láminas de pan de oro de una excelente calidad, de 24 quilates.

De cuerpo único, carece de banco o predela, se compone de tres calles y cada una de ellas es de dos casas, siendo de mayor altura la superior central que actúa como ático. La mazonería enmarca las casas de las tres calles y va encolada directamente sobre la tabla pintada.

Cada casa se enmarca con columnillas de fuste entorchado que soportan arcos de medio punto polilobulados en la calle central y en las casas inferiores laterales, mientras que son trilobulados en las casas laterales superiores, cuyas enjutas se decoran a base de motivos de tracería de *vesica piscis*.

De este tipo de retablos se conservan escasos ejemplos y muy pocos en su contexto original. En Aragón, uno de los mejores es el conservado en la capilla del Castillo Palacio de los Liñan, en Cetina (Zaragoza), pero desgraciadamente otros muchos se han perdido para siempre, como el llamado políptico de Belchite, desaparecido en la Guerra Civil (Fig. 3), una pieza interesantísima que José Gudiol atribuye al maestro de Lanaja y que Alberto Velasco rescata para Blasco de Grañén² después de que M^a del Carmen Lacarra³ identificara la personalidad del anteriormente conocido como Maestro de Lanaja. Gudiol y Velasco atribuyen al mismo maestro el retablo que presentamos.

Según el catálogo de la exposición⁴ el tríptico de Belchite era un edículo de madera rematado con un dosel y unas puertas batientes que al abrirse mostraban escenas de la vida de la Virgen a pincel enmarcando la capillita donde se veneraba la imagen de la Virgen María. La imagen colocada en él durante la Exposición, pertenecía a la colección de D. Mariano Pano. La fecha de ejecución es esta obra aparecía en una inscripción pintada en el reverso de las portezuelas: "Este retaulo han fecho fazer / los hondrados Pascual Bernat et Pedro Bernat / a onor he reverencya de Sancta Marya./ Año D . MCCC-CXXXVIII" (Fig. 3).

2 Velasco atribuye la autoría del retablo de la Misa de San Gregorio a Blasco de Grañén en VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, "Novetats del mercat d'art en relació amb la pintura gòtica aragonesa: Blasco de Grañén (doc. 1422-1459)", en *Viatges a la bellesa. Miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles*, Barcelona, Retrotabulum Maior, 2015, pp. 161-171; también, GUDIOL RICART, José, *Pintura Gòtica en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1971, p. 45. Además sobre el Tríptico de Belchite, MACÍAS PRIETO, Guadaira, *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen*, Tesis de Doctorado, Universitat de Barcelona, 2013, vol. I, pp. 43-62.

3 LACARRA DUCAY, M^a del Carmen, "Cinco tablas del taller del pintor aragonés Blasco de Grañén (c. 1422-1459)", *Anuario: estudios - crónicas / Urtekaria: asterlanak - albistak*, 1988, pp. 25-34; LACARRA DUCAY, M^a del Carmen, "Nuevas noticias de Blasco de Grañén, pintor de retablos (doc. 1422-1459)", *Aragón en la Edad Media*, 14-15/2 (1999), pp. 813-830; LACARRA DUCAY, M^a del Carmen, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004.

4 BERTAUX Emile; MORENO Francisco de Paula y PANO Y RUATA Mariano de, *Exposición retrospectiva de Arte. 1908*, Zaragoza, Tipografía La Editorial, 1910, p. 53.



Fig. 3. *Políptico de Belchite*. Imagen procedente del catálogo de la Exposición Hispano-francesa celebrada en Zaragoza en 1908. BERTAUX Emile; MORENO Francisco de Paula y PANO Y RUATA Mariano de, *Exposición retrospectiva de Arte...*, p. 52, lám 7

Por lo general todos los retablos muestran su advocación principal en la casa central del cuerpo principal. En este caso, ese espacio está ocupado por la representación de la *Misa de San Gregorio*, una leyenda piadosa que para combatir las dudas de un fiel sobre el dogma de la transustanciación en la Eucaristía relata una visión corporal de Cristo cuando el papa Gregorio I (540-604) celebraba misa.

Aunque el relato se ubica en el siglo VI y se recoge en la *Leyenda Dorada*, las representaciones más antiguas conservadas son de comienzos del siglo XV, centuria en la que en Aragón se realizaron retablos en los que se incluyó esta iconografía⁵.

La profesora Lacarra ha publicado varios ejemplos. Uno de ellos es el retablo contratado el 22 de septiembre de 1471, entre el pintor Martín de Soria y el vicario de la iglesia de Santa María de Asín⁶ en el que, en la tabla central

5 PÉREZ VIDAL, Mercedes, "Devociones, prácticas espirituales y liturgia en torno a la imagen de Cristo Crucificado en los monasterios de dominicas en la Edad Media", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco José (coord.), *Los crucificados. Religiosidad, cofradías y arte. Actas del Simposium 3/6-IX-2010*, San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, p. 202, nota 21.

6 LACARRA DUCAY, María del Carmen, "Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de



Fig. 4. Retablo de Santa María Magdalena. Iglesia de Santa María de Maluenda

del banco, se mandó pintar esta escena. Otra tabla con temática similar fue realizada por Blasco de Grañén en 1458 para la capilla funeraria del jurista Ramón de Castellón ubicada en la basílica del Pilar⁷.

La casa lateral derecha, del piso inferior, está ocupada por la imagen de San Juan Bautista, el Precursor⁸ según el modelo iconográfico habitual que aporta la descripción que de él hizo San Marcos⁹; vestido con una piel de camello y cubierto con un grueso manto. Con su mano izquierda señala hacia la derecha, en la que sostiene un libro sobre el cual descansa el Agnus Dei con su estandarte blanco timbrado con una cruz roja, conocido como Estandarte de la Resurrección¹⁰.

retablos (1449-1487)", *Artigrama*, 2 (1985), p. 29.

7 LACARRA DUCAY María del Carmen, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 48.

8 El Precursor es uno de los calificativos con los que se conoce a San Juan, el Bautista.

9 Marcos, prólogo (1, 1-15): "Juan estaba vestido de pelo de camello, tenía un cinto de cuero, alrededor de su cintura, y comía langostas y miel silvestre".

10 UZQUIZA RUIZ, Teodoro, *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*. Burgos, Sembrar, 2012, p. 39.

En la calle lateral izquierda, la casa inferior aparece representada, según algunos autores, Santa Bárbara de Nicomedia¹¹, una de las vírgenes y mártires más populares de los primeros tiempos del cristianismo¹². Sin embargo, nosotros pensamos que se trata de *Santa María Magdalena* ya que ambas suelen portar atributos que pueden ser fácilmente confundidos: Santa Bárbara está acompañada de una torre mientras que la Magdalena sostiene con frecuencia un tarro de ungüentos que, a veces, puede confundirse con una torre.

Aunque tradicionalmente se representa a María Magdalena¹³ con el cabello suelto, en algunos retablos del siglo XV aparece con la cabeza cubierta, como ejemplo tenemos el retablo de Santa María Magdalena de la iglesia de Santa María de Maluenda (Fig. 4), el de San Blas y María Magdalena de la iglesia de San Miguel de Paracuellos de Jiloca (Fig. 5) o la tabla de María Magdalena del banco del retablo de San Martín de Tours de la iglesia de Torralba de Ribota (Fig. 6), todos ellos en la comarca de Calatayud.

La tabla central del retablo de la Maluenda muestra a la santa entronizada, portando tres atributos; el frasco con los ungüentos, el cordón de cuentas, en este caso de coral, como símbolo de su vida como eremita y el libro como elemento doctrinal y de sabiduría. Viste con túnica verde ceñida a la cintura con un cinturón, se cubre con un manto rojo color de la pasión y de los santos penitentes y aparece cubriendo su cabeza con una toca. Este retablo fue atribuido por Fabian Mañas a Jaime Arnaldin¹⁴ con la ayuda de Jaime de Valencia, yerno de su hijo, Juan Arnaldín, pintores documentados en diferentes localidades de las comarca de Calatayud y Daroca entre 1450 y 1500.

En retablo de San Blas y Santa María Magdalena conservado en la iglesia de San Miguel de Paracuellos de Jiloca, la santa aparece erguida portando el tarro de ungüentos y el libro. Al igual que en la tabla conservada en Maluenda viste túnica verde, manto rojo y se cubre con una toga blanca.

11 Los autores que han aportado alguna noticia de este retablo identifican a Santa Bárbara, así POST, Chandler Rathfon, "The Aragonese School in the Late Middle Ages", en *A History of Spanish Painting, vol. VIII*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1941, p. 665, fig. 309. VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, "Novetats del mercat d'art...", pp. 161-171; GUDIOL RICART, José, *Pintura gòtica en Aragòn...*, p. 45.

12 VORAGINE, Santiago de la, *La Leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 2016, pp. 896-903.

13 Acerca de la figura de Santa María Magdalena y su evolución ver MONZÓN PERTEJO, Elena, "La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena", en ZAFRA MOLINA, Rafael y AZANZA LÓPEZ, Javier (coords.), *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 529-540.

14 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Pintura Gòtica Aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979, pp. 97-101.

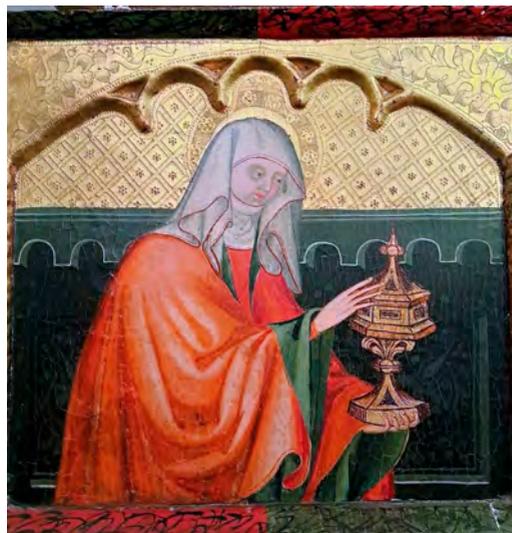


Fig. 5. *Retablo de San Blas y Santa María Magdalena*. Iglesia de Santa Miguel Arcángel, Paracuellos de Jiloca

Fig. 6. *Tabla de María Magdalena, predela del retablo de San Marín de Tours*. Iglesia de San Félix, Torralba de Ribota

Fabián Mañas adscribe este retablo al entorno de Benito Arnaldin¹⁵, pintor documentado entre 1380 y 1436. Para nosotros la Santa Bárbara del retablo de la Misa de San Gregorio del Grupo Jorge es indudablemente Santa María Magdalena, argumento que, aunque lleva la cabeza cubierta, queda refrendado porque la santa lleva un cordón de cuentas, al igual que la tabla de Maluenda, propio de los santos eremitas.

La escena central del segundo piso del retablo de la Misa de San Gregorio del Grupo Jorge es de mayor altura que las laterales. Actúa como ático y muestra un Calvario. La escena se desarrolla sobre un fondo dorado que sustituye al celaje y un paisaje muy similar al de las tablas de San Juan y María Magdalena del cuerpo inferior.

A la derecha del calvario se dispone San Onofre representado como un anciano arrodillado, en actitud orante, con barba y largos cabellos y el cuerpo cubierto de pelo. De acuerdo con su condición de penitente va descalzo¹⁶

15 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Pintura Gótica Aragonesa...*, p. 92.

16 La vida de San Onofre fue recogida por San Pafnucio eremita. Gran parte de este relato se recoge en la obra de SALT, Onofre, *Historia de la maravillosa vida, angélica conversación y preciosa muerte del glorioso San Onofre, rey, anacoreta y confesor*, Barcelona, Estevan Liberós, 1620. En las últimas décadas son numerosos los textos que describen la iconografía de San Onofre y en diversos artículos se recoge la evolución de su culto en la Corona de Aragón, como por ejemplo en Barniol lopez, Montserrat, "El culto a San Onofre en Cataluña durante los siglos XIV y XV", en *El culto a los Santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, San Lorenzo de El Escorial, Instituto

y se ciñe sus cabellos a la cintura con unas ramas a modo de cinturón. Lo más particular de esta tabla reside en el contenido iconográfico. Poco frecuente es la forma de representar a Dios en la escena: San Onofre reza ante la *Dextera Domini* o *Dextera Dei*, la mano derecha de Dios, orlada con un nimbo crucífero¹⁷.

Con el santo anacoreta se empareja un santo franciscano sin atributos particulares, pues únicamente sujeta un libro en las manos, pero ha de ser San Francisco de Asís.

2. VICISITUDES DEL RETABLO

Tal y como se ha señalado, el pasado 17 de febrero de 2020 el Grupo Jorge adquirió el retablo que nos ocupa en la Galería de Ricardo Ostalé, en Zaragoza.

Con anterioridad a que esta pieza llegara a manos del galerista zaragozano, en octubre del año 2019, había formado parte de distintas colecciones privadas, tanto españolas como estadounidenses. Vamos a intentar reconstruir en orden cronológico inverso al trasiego sufrido durante el siglo XX.

Ricardo Ostalé adquirió el retablo en la Galería Bernat de Barcelona en octubre de 2019. En un artículo que Mariano García firmó para *Heraldo de Aragón* se recogía la noticia y se hacía un pequeño resumen del periplo del retablo desde 1940 hasta su llegada a la citada galería zaragozana:

“Es una de las pocas piezas de este artista que actualmente están en el mercado. Y seguramente, también, el único de sus retablos a la venta en todo el mundo, si bien hay que tener en cuenta que lo más habitual es que salga a la venta una tabla y que si en esta ocasión es un retablo entero se debe a que es una obra que se creó pensando en su portabilidad: mide 95,5 por 71 centímetros.

La pieza aparece mencionada en la bibliografía internacional, como por ejemplo en *Pintura medieval en Aragón*, que publicó Josep Gudiol en 1971. Pero la primera referencia a ella la sitúa en la colección French & Co. de Nueva York en el año 1941, lo que hace suponer que fue una de tantas obras que cruzaron

Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2008, pp. 177-199; o en ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep, “De la vida de sant Onofre valenciana i anònima, de principis del XVI, a la recreación d’Onofre Salt (Barcelona, 1620)”, *Studia Aurea*, 11 (2017), pp. 297-318.

17 La *Dextera Dei*, la mano derecha de Dios, es un elemento iconográfico de lo más interesante. La representación de esta imagen-signo comenzó a realizarse en los primeros tiempos del cristianismo y viene a representar a Dios Padre, simbolizando su omnipresencia y protección. Muy presente en el arte románico, la *Dextera Domine* perdió protagonismo en los siglos XIV y XV. De los pocos ejemplos que han llegado en la plástica medieval aragonesa podemos citar la que aparece en el arcosolio de la familia Ferrench de Luna de la ermita de la Virgen de Cabañas, fechada por el profesor Fabián Mañas en las primeras décadas del siglo XIV. MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *La ermita de la Virgen de Cabañas*, La Almunia de Doña Godina, Asociación Cultural l’Albada, 2007; MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “La ermita de la Virgen de Cabañas”, *ADOR*, 14 (2009), pp. 13-30.

el Atlántico a principios del siglo XX para saciar la sed de arte europeo de los coleccionistas norteamericanos. Quince años más tarde figuraba dentro de los fondos de la colección de Ivan N. Podgoursky, también de Nueva York¹⁸.

Esta información se recogió en un artículo de Alberto Velasco¹⁹ donde se estudian dos piezas que salieron al mercado entre los años 2009 y 2013. La referencia que Velasco realiza sobre la venta del retablo de la Misa de San Gregorio es la siguiente:

“La Crucifixió venuda a París pot aproximar-se també a la que apareix en un petit retautet (96 x 69,2 cm) subhastat el 31 de gener de 2013 a Lynbrook (Nova York, EE. UU.), a l'establiment Philip Weiss Auctions (lot 131), on no va trobar comprador.”

Ciertamente la subasta quedó desierta y el retablo salió de nuevo a la venta en la casa Doyle de Nueva York en diciembre de ese mismo año siendo adjudicado en 18 000 dólares a los dueños de la Galería Bernat de Barcelona²⁰.

Quienes pusieron a la venta el retablo fueron los herederos de Ivan Podgoursky. Este personaje llegó a Estados Unidos en 1938 y, aunque era bien conocido en los círculos artísticos, se sabía muy poco de su pasado. Solo algunas notas de prensa nos hablan de que en 1946 estaba casado con Bianca, una supuesta condesa austriaca, de la que se divorció cuando descubrió que era una impostora que se hacía pasar por aristócrata.

Poco a poco Podgoursky fue haciendo una colección variopinta la que convivían, junto a este retablo, obras como *La dama vestida de negro, reclinada en un sofá*²¹ de Manet, *Bonjour Monseniur Gauguin* de Paul Gauguin o *el Matrimonio Místico de Santa Catalina* de Paolo Farinati.

Nuestro retablo formó parte de una exposición del Museo de la Universidad de Midwestern en Wichita Falls (Texas, EE. UU.) de la que se editó un catálogo con la colección de este aristócrata. El catálogo se tituló: *Four Centuries of European Art: An Exhibition of Paintings from the collection of Count Ivan N. Podgoursky*²².

18 GRACIA, Mariano, “Un pequeño retablo de Blasco de Grañén, a la venta en una galería zaragozana”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (9/10/2019); disponible: <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2019/10/09/un-pequeno-retablo-de-blasco-de-granen-a-la-venta-en-una-galeria-zaragozana-1337572.html>.

19 VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, “Novetats del mercat d’art ...”, pp. 161-171.

20 <https://doyle.com/auctions/13cn03-english-continental-furniture-old-master-paintings/catalogue/9-blasco-de-granen>.

21 http://matthiesengallery.com/work_of_art/berthe-morisot.

22 <https://www.artnet.com/artists/%C3%A9douard-manet/berthe-morisot-femme-allong%C3%A9-sur-un-canap%C3%A9-a-ceRxQranDQkqvHwYeouBw2>.

Por lo que hemos podido indagar fue una exposición itinerante, ya que también se expuso en el Museo de Arte de Philbropok, Tulsa, en octubre de 1956, en la Galería del Museo de la Universidad del Medio Oeste del 4 al 28 de noviembre de 1956, y en el Museo de Arte de la Ciudad de Oklahoma en noviembre de 1957.

Poco más hemos podido averiguar de este aristócrata ruso, salvo que fue asesinado el 21 de abril de 1962. Su testamento, fechado el 8 de marzo de 1962, provocó un largo proceso legal sobre sus bienes²³.

El asunto era complejo, pues quienes se enfrentaban por la herencia del finado eran su segunda esposa, Adele Frost, y el marido de ésta, Jack Frost, contra la tercera esposa del conde, Mary Babicki Podgoursky, que además era la madre del presunto culpable de la muerte del conde, Vladimir²⁴, que había adoptado el apellido de este cuando se casó en terceras nupcias con su madre. Por los pocos apuntes que hemos podido recopilar la herencia permaneció en manos de la tercera esposa, quien poco a poco fue vendiendo la colección.

Al parecer, Iván N. Podgoursky debió de comprar el retablo de la misa de San Gregorio entre 1950 y 1956 quizá en las galerías neoyorquinas *French & Co* ya que en *Getty Research Institute*²⁵ se conserva un albarán de venta fechado el 21 de abril de 1950 en que consta que el retablo de la Misa de San Gregorio fue adquirido por Spencer A. Samuels, presidente de la galería citada, en 1250 dólares.

Samuels²⁶ fue un importante marchante y coleccionista de arte. Comenzó su carrera profesional en la galería *French & Company* de la que acabó siendo presidente. Samuels organizó adquisiciones para museos como el Metropolitan de Nueva York, el Louvre de París, la Tate Gallery de Londres, y las colecciones privadas de Paul Getty o Norton Simon.

Lo más interesante es que Samuels, o su galería, había comprado el retablo el 27 de septiembre de 1940 a un coleccionista llamado A.P. Sloan mo-

23 PODGOURSKY v. FROST, No. 14397, 394 S.W.2d 185 (1965); disponible: <https://www.leagle.com/decision/1965579394sw2d1851559>.

24 "Count is Beaten to death; Stepson, 23, Held by Police", *The Baltimore Sun*, Baltimore (Maryland), (23 de abril de 1962), p. 3; disponible: <https://www.newspapers.com/clip/21209656/the-baltimore-sun/>. También, "Youth No-Billed in murder case", *The Dayly News-Telegraph*, (Texas), 84/282 (29 de noviembre de 1962), p. 4; disponible: <https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metapth828301/m1/4/>.

25 Agradezco la generosidad de Javier Pérez-Flecha al cederme la fotografía de la factura de la Misa de San Gregorio. El número de referencia que aparece en la ficha de venta es en 41559 / Crd.on B 15225 de fecha 7/29/40.

26 "Spencer Samuels, 85, Longtime Art Dealer", *The New York Times*, Nueva York, (11 de febrero de 1999), p. 22; disponible: <https://www.nytimes.com/1999/02/11/arts/spencer-samuels-85-longtime-art-dealer.html>.

mento en el que pudo ver el retablo Chandler Rathfon Post, quien lo incluyó en su obra²⁷, atribuyéndolo a la producción del entonces conocido como Maestro de Lanaja. En el *Getty Research Institute* se conserva la ficha²⁸ fechada el 21 de abril de 1950 que contiene la información de estas transacciones.

Las iniciales de A. P. Sloan pueden aludir a Alfred Pritchard Sloan Jr. (1835-1966). Sloan fue un importante hombre de negocios estadounidense. Uno de sus cargos más importantes fue el de director ejecutivo y presidente de la junta directiva del fabricante de automóviles General Motors (GM). Sloan ingeniero de formación fue responsable de implementar estrategias y prácticas de producción que ayudaron a GM a convertirse en una de las compañías estadounidenses más importantes del siglo XX. A la muerte de su hermano en 1940, dedicó su fortuna a la filantropía y, al no tener herederos directos, legó sus bienes a dos fundaciones: la Sloan Kettering para la investigación del cáncer y la Alfred P. Sloan Foundation²⁹.

Gracias a Javier Pérez Flecha hemos podido saber que en el *Getty Research Institute* se conserva una ficha con la fotografía del retablo. Los datos que aparecían en las primeras anotaciones fueron corregidos, así la fecha en la que Sloan vendió el retablo a French and Co, el 29 de julio de 1940³⁰, más o menos puede corresponder a la fecha en la que Post pudo ver el retablo a instancias de los compradores.

Más complejo resulta el averiguar cómo y cuándo Sloan adquirió el retablo de la Misa de San Gregorio³¹.

Hay que remontarse a 1921, fecha en la que el retablo ya estaba en Nueva York. En este año se organizó una gran subasta de antigüedades. La organizó Joseph Arnold Weissberger Kahn a través de su hermano Herbert P. Weissberger Kahn. Hemos podido comprobar cómo en el catálogo de esa exposición, celebrada entre el 26 y el 30 de abril de 1921, aparece un texto descriptivo del retablo con numerosos errores iconográficos y curiosidades como, por ejemplo, la atribución a Lorenzo de Zaragoza (Fig. 7).

Un escrito a mano sobre la ficha del catálogo³² aporta otros dos datos de interés: el nombre del comprador del retablo y el precio pagado. La pieza fue

27 POST, Chandler Rathfon, "The Aragonese School ...", p. 665, fig. 309.

28 Debo agradecer esta información a Javier Pérez Flecha, quien nos facilitó los datos que constan en ese documento.

29 La fundación se dedica a la investigación tecnológica. <https://sloan.org/>

30 Javier Pérez Flecha nos facilitó además de la ficha una fotografía en la que aparecen las siguientes signaturas: Nueva York, French and Co. STOCK: 41559 Negative. 21661. Bought from: A.P. Sloam 7.29.40 Sold. Samuel Spencer 4.21.50

31 Post vio este retablo a petición de French and Co en la colección Sloan entre 1940 y 1941 pues en esa fecha lo publicó en POST, Chandler Rathfon, "The Aragonese School...", p. 665, fig. 309.

32 *Spanish art treasures collected by Herbert P. Weissberger of Madrid, Spain*, Nueva York, Amer-



Fig. 7. Portada, lámina y comentario del catálogo de la subasta celebrada entre el 26 y 30 de abril de 1921 en Madison Square South por The American Art Association y The American Art Galleries

a parar a manos de E. S. Rothschild por 410 dólares. Esta subasta fue conocida como *The Almoneda Collection*, tal y como la bautizó el *New York Times* el 22 de abril de 1921 se convirtió en la mayor venta de arte español conocida hasta esa fecha en Estados Unidos³³.

La fotografía que acompaña al catálogo permite observar cómo el retablo todavía conservaba el guardapolvo. Sin embargo las fotografías publicadas tanto en 1940 por Chandler Rathfon Post y la conservada en la ficha de la *Getty Research Institute* el retablo aparece sin este elemento, mostrándose tal y como ha llegado a nuestros días (Fig. 8).

La fotografía que se utilizó para el catálogo de la subasta se realizó en Madrid, suponemos que unos años antes de la subasta, por el fotógrafo madrileño Vicente Moreno (Fig. 9). Cuando se tomó esta imagen el retablo formaba parte de la colección de José Weissberger. Se conserva una copia de esta fotografía en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España³⁴.

ican Art Association, 1921, ficha 504.

33 PÉREZ-FLECHA GONZÁLEZ, Javier, "José Weissberger (1878-1954) y la dispersión del patrimonio artístico español: una breve aproximación", en HOLGUERA CABRERA, Antonio; PRIETO USTIO, Esther, y URIONDO LOZANO María, (coords), *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018, p. 810.

34 Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, Archivo Moreno, Signatura 07325_B. La ficha de la fototeca informa que el retablo perteneció a Carlos Weisberger en lugar de José Weisberger; disponible: Instituto de Patrimonio Cultural de España [Retablo. Parte superior central: La Crucifixión. Lateral derecho: San Francisco de Asís. Lateral izquierdo: San Onofre. Parte inferior central: La Resurrección. Lateral derecho: Santa Bárbara. Lateral izquierdo: San Juan Bautista]; disponible: <http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/>



Fig. 8, izq. Fotografía publicada en 1941 por Chandler Rathfon Post
 Fig. 9, der. Retablo. Archivo Moreno, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte

Josef Arnold Weissberger y Khan (en España conocido como José Weissberger) nació el 8 de abril de 1878 en la ciudad de Brno, en la actual República Checa. Era hijo de un banquero judío austriaco que amasó una gran fortuna en Estados Unidos. Weissberger llegó a Madrid en 1906 como Director de la compañía de seguros *Assicurazioni Generali de Trieste*³⁵.

Este acaudalado hombre de negocios tenía todo de su parte para hacerse con una importante colección de arte: dinero, buen gusto y un país lleno de tesoros artísticos en manos de una nobleza venida a menos, numerosos conventos e iglesias desamortizados o necesitados de fondos para su mantenimiento y un pueblo con un importante grado de incultura³⁶. Weissberger pronto se hizo un hueco entre la alta sociedad madrileña codeándose con aristócratas como los príncipes de Furstenberg y de artistas de la talla de

O13380/ID6b4a2ec3/NT14.

35 PÉREZ-FLECHA GONZÁLEZ, Javier. "José Weissberger (1878-1954)...", p. 807.

36 Sobre los Weissberger, AGUILÓ ALONSO, María Paz, "La fortuna de las colecciones de Artes Decorativas españolas en Europa y América: estudios comparativos", en CABANAS BRAVO, Miguel (coord.), *El Arte Español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 278-279.

Joaquín Sorolla. Llegó a formar parte de la Sociedad Española de Amigos del Arte³⁷. A esta sociedad pertenecieron personajes como el Conde de las Almenas (que organizó una espectacular subasta de arte antiguo español en Nueva York en 1927) o Arthur Byne, un interesante personaje que llegó a España comisionado por la *Hispanic Society of America* para estudiar las artes populares españolas y que acabó al servicio de William Randolph Hearst para comprar antigüedades³⁸.

Poco a poco, la colección Weissberger fue creciendo en importancia y en variedad de piezas: porcelanas, tapices, encajes, alfombras, cerámicas, forjas, pinturas, muebles, etc... centenares de objetos que, esporádicamente, expusieron en Madrid³⁹ entre 1910 y 1934 en lugares tan emblemáticos como el palacio de Liria. Para ilustrar estas exposiciones se realizaron lujosos catálogos de las piezas expuestas, un estudio preliminar de la cuestión redactado por miembros de la Sociedad Española de Amigos del Arte y fotografías de los objetos más importantes.

José Weissberger abandonó España en 1938 instalándose en EE. UU. En su vivienda, sita en el número 25 de la calle Almagro en Madrid, quedaron cientos de obras de arte que fueron depositados en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Weissberger, tras su retorno a España en 1949, vendió al Estado muchas de estas obras que se conservan en los fondos del citado museo⁴⁰.

3. COMITENTES DEL RETABLO

Gracias a la fotografía del retablo de la Misa de San Gregorio que Pepe Weissberger, como se le conocía en los círculos de la Villa y Corte, mandó realizar a Vicente Moreno podemos identificar un elemento desaparecido que consideramos fundamental para el estudio de esta pieza: el guardapolvo, ya que en ella aparecen las armas de los comitentes que encargaron el retablo y quizá permitan identificar su procedencia (Fig. 10).

Uno de los escudos está dividido en cuatro cuarteles en los que aparecen una rama y unas ondas. Estas armas corresponden al arzobispo de Tarragona Domingo Ram. Este escudo se alterna en el guardapolvo con otro

37 PÉREZ-FLECHA GONZÁLEZ, Javier, "El marchante y coleccionista...", p. 144.

38 Para más información, MERINO DE CÁCERES, José María, "Arthur Byne, un expoliador de guante blanco", en PÉREZ MULET, Fernando y SOCIAS BATET, Immaculada (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011, pp. 269-272.

39 PÉREZ-FLECHA GONZÁLEZ, Javier, "El marchante y coleccionista...", p. 144.

40 PÉREZ-FLECHA GONZÁLEZ, Javier, "El marchante y coleccionista...", p. 143.



Fig. 10. Detalle de el guardapolvo del retablo de la Misa de San Gregorio, con las armas de los comitentes: Ram, Tarragona, monte recorrido por un bastón y coronado por una flor de lis

de disposición partida. A la diestra repite las mismas armas indicadas. A la siniestra se reproduce un monte que va recorrido por un bastón o banda de tamaño reducido y está coronado por una flor de lis. La forma básica del escudo, un monte o pueyo coronado por una flor de lis, corresponde, según los armoriales de la Corona de Aragón⁴¹, y según los colores de la divisa que no conocemos por conservarse únicamente una fotografía en blanco y negro, a los apellidos Monclús, Montaner, Muntaner, Monzón, Montenegro, Motañana, Montorio, Monsorio, Montsuar, Pueyo, Puig, Pinyol, Pujadas.... Además de los citados, los Cerdán de Escatrón llevan comúnmente una campana con

41 Entre los armoriales destacamos: *Armorial de Aragón*, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, ES/AHPZ - C/000007/001, ed. facsímil a cargo de José Luis Acín Fanlo: Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1997; disponible: https://dara.aragon.es/opac/app/item/?-vm=nv&q=Armorial+de+Aragon&p=0&i=1072742&fbclid=IwAR0jgCiVbN4k7Nrpg36il_BZWFuvGVQmF0cldiGf2t2gsRJEf-6HZ4NxLY; *Armorial catalán de Steve Tamborino o Armorial de Salamanca*, Universidad de Salamanca, con ed. facsímil de Scriptorium; *Armorial catalán de la Biblioteca Municipal de Toulouse*; disponible: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?reproductionId=16008>; VITALES, Pedro, *Nobiliario de armas y apellidos del Reino de Aragón*, manuscrito, BNE, MSS/11314; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000191774&page=1>; DOMÈNECH MUNTANER, Lluís, *Armorial Històric de Catalunya*, manuscrito, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Arxiu Històric de la Ciutat, 8B-257.



Fig. 11. Arriba: *escudos de Ram y Anglesola (Armorial de Aragón)*
 Debajo: *escudos de Ram y Domingo Ram, arzobispo de Tarragona (Armorial His-
 tòrich de Catalunya de Lluís Domenech y Muntaner)*

flor de lis y dos gallos, pero algunos indican que las armas de Cerdán son un monte floreteado⁴².

Puesto que el monte florido o floreteado se encuentra en la siniestra, podemos pensar que corresponde a un varón con un apellido de entre los

42 VITALES, Pedro, *Registro de las armas y divisas del Reino de Aragón*, manuscrito del siglo XVII, BNE, MSS/11440, f. 44v.; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000192005&page=1>.

comentados o semejante que era hijo de una Ram o que estuvo casado con una mujer de este apellido. Por otra parte, como las armas son semejantes a las del arzobispo de Tarragona, pudiera tratarse de un personaje del ámbito y servicio del arzobispo al que quiere homenajear hasta el punto de adoptar su apellido.

Domingo Ram, siendo obispo de Huesca, utilizó como armas propias las de los Ram: un ramo de sinople⁴³. Lo disponía entre dos báculos⁴⁴. En su sello personal también figuraba una rama, incluso siendo arzobispo de Tarragona. Lluís Domènech reprodujo la rama cargada de hojas que usaba Domingo Ram en su sello personal. Además, encontró en el Museo Episcopal de Tarragona un pinjante de arnés con un escudo diferente del arzobispo⁴⁵. Este segundo escudo es cuartelado: en el primer y cuarto cuartel una rama de rosal de sinople y el segundo y tercero ondas verticales, o mejor: veros y contraveros en palo de oro y gules que corresponden a Tarragona⁴⁶ (Fig. 11). Estas armas son semejantes a las que aparecen en uno de los escudos de el guardapolvo desaparecida del retablo que estudiamos, salvo que los veros y contraveros son sustituidos por montañas en sierra conforme a como son las armas de los Anglesola o los Abellas que las pintan de sable, o los Fogores que las llevan de gules.

Domingo Ram y Lanaja nació en Alcañiz –o tal vez en Morella de donde era natural su madre– cuyas armas –una faja de azur sobre campo de plata– nunca utilizó. Fue obispo de Huesca (1410-1415) y Lérida (1415-1434). En 1412 tuvo un papel importante en el Compromiso de Caspe a favor de la nominación de Fernando de Antequera como rey de Aragón. En febrero de 1414 celebró en la Seo de Zaragoza, estando vacante la sede arzobispal, la misa de coronación del rey. Nombrado cardenal en 1430 por el Papa Martín V, fue finalmente arzobispo de Tarragona entre 1434 y 1445 y obispo Portuense nombrado por el Papa Eugenio IV⁴⁷.

43 BROTO APARICIO, Santiago, “La heráldica en la catedral de Huesca”, *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*, 262-263 (1997), p. 387 que reproduce un escudo con una rama en una clave de bóveda del claustro de la catedral de Huesca.

44 MONREAL CASAMAYOR, Manuel, “Heráldica episcopal: generalidades en las diócesis aragonesas”, *Aragonia Sacra*, 16-17 (2002), pp. 14-15.

45 DOMÈNECH MUNTANER, Lluís, *Armorial Històric de Catalunya ...*, AHCB4-236/C06-Ms.B, Signatura 8B-257, T. IV, ff. 61v-62r, figs. 6 y 7. También reprodujo las armas de Ferrer Ram del siglo XV que había añadido una rosa en uno de los brotes del rameado Ram; fig. 8; disponible: https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=armorial&start=12&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=mssearch_hyn00&fv=%22Arxiu+Hist%C3%B2ric+de+la+Ciutat+de+Barcelona%22&fo=and.

46 GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid, Nueva Imprenta Radio, 1955, p. 180.

47 Sobre Domingo Ram, HUESCA, Ramón de, *Teatro histórico de las iglesias del reyno de Ara-*

No sabemos identificar a quién representa el segundo escudo del guardapolvo del retablo de la Misa de San Gregorio. De todas formas, vamos a citar a algunos de los parientes y servidores de Domingo Ram⁴⁸.

En el siglo XIV, Pedro Ram, vecino de Alcañiz junto con su esposa Galiana de Castellón fundaron una capellanía en la iglesia mayor de Alcañiz. Fueron padres, entre otros hijos, de Isabel Ram, casada con el Justicia de Aragón Berenguer de Bardají, y de Blas Ram casado con Aldonza o Dulce de Lanaja. De este último matrimonio nacieron Tomás Ram, Mateo Ram, Juan Ram y Domingo Ram –nuestro personaje. Varios hermanos y sobrinos del cardenal tuvieron cierto protagonismo histórico al servicio de la realeza aragonesa: Tomás Ram, casado con Constanza Martínez de Peralta, fue señor de Montoro. Blas Ram, hijo de Tomás y Constanza, fue canónigo de Lérida y se mantuvo al servicio de su tío el cardenal. Otro hijo, Jaime Ram, fue camarero de Alfonso V. Por último, Fernando Ram fue comendador de La Fresneda, de la orden de Calatrava⁴⁹.

4. CONCLUSIONES

Estamos de acuerdo con Alberto Velasco en adjudicar el retablo al taller de Blasco de Grañén aunque es de factura algo más simple que la de su producción habitual. Blasco de Grañén fue un pintor que Chandler Rathfon Post bautizó como *el Maestro de Lanaja*. Posteriormente fue estudiado por la doctora Lacarra, quien documentó numerosas obras salidas del taller de este pintor al que consideró, sin lugar a dudas, como el principal pintor del Gótico Internacional en Aragón⁵⁰.

El taller de Blasco de Grañén fue uno de los más prolíficos de las décadas centrales del siglo XV. Gozó de clientes tan prestigiosos como el arzo-

gon. Tomo VI. *Estado moderno de la santa iglesia de Huesca*, Pamplona, Imprenta de la Viuda de Longás e Hijo, 1796, pp. 294-297. Sobre el nacimiento de Domingo en Morella donde vivió de niño antes de que sus padres volvieran a Alcañiz: SEGURA Y BARREDA, José, *Morella y sus aldeas*, Morella, Imp. de F. Javier Soto, 1868, t. II, pp. 25-51. ARCO Y GARAY, Ricardo del, "El obispo de Huesca D. Domingo Ram y el compromiso de Caspe", *Linajes de Aragón*, 5 (1914), pp. 257-263; SARASA SÁNCHEZ, Esteban, "Domingo Ram. Un alcañizano ilustre", *Boletín del Centro de Estudios Bajoaragoneses*, 9-10 (2005), pp. 61-73.

48 Sobre los Ram: SANCHO Nicolás, *Descripción histórica, artística, detallada y circunstanciada de la ciudad de Alcañiz y sus afueras*, Alcañiz, Imprenta de Ulpiano Huerta, 1860, pp. 390-406; SEGURA Y BARREDA, José, *Morella y sus aldeas...*, t. II, pp. 25-51; VITALES, Pedro, *Nobiliario de armas...* ff. 501v-504.

49 NICOLÁS-MINUÉ SÁNCHEZ, Andrés J., *Familias nobles de Aragón. Linages de Nobles e Infanzones del Reyno de Aragón y sus descendencias, escritos por Juan Mathias Estevan*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 488-491.

50 VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. "Novetats del mercat d'art...", p. 161.

bispo Dalmau de Mur o el rey de Navarra, y algunas de las parroquias más importantes de Zaragoza, la ciudad donde residía, y del Reino de Aragón.

En este estudio corregimos la identificación de una de las imágenes del retablo. Se había señalado a Santa Bárbara y proponemos en su lugar a María Magdalena, una iconografía más acorde con la que muestran el resto de las tablas, que presentan un conjunto de santos anacoretas o penitentes.

También hemos reconstruido la historia de esta pieza desde que en 1921 salió de nuestro país para regresar de nuevo, un siglo después, a Aragón, en un complejo viaje de ida y vuelta que la ha conducido a la colección Grupo Jorge:

Cronograma de la trayectoria del retablo de la Misa de San Gregorio.

2020, colección Grupo Jorge.

2019, Galería Ricardo Ostalé (Zaragoza)

2013 -2019, Galería Bernat (Barcelona).

31 de enero a diciembre de 2013, Galería Doyle, Nueva York, EE. UU.

31 de enero 2013, Subastas Weiss, Lynbrook, Nueva York.

1963 a 2013, descendientes de Mary Babicki Podgoursky.

1956 a 1962, colección Conde Ivan N. Podgoursky

1950 a 1956, colección Spencer A. Samuels.

1940 a 1950, colección French & Co.

1940, colección Alfred Pritchard Sloan.

1921, colección E. S. Rothschild.

22 de abril de 1921, subasta de The Almoneda Collection, Herbert Weissberger.

¿1907? -1921, colección José Arnoldo Weissenberg, Calle Almagro 25, Madrid.

Y lo más relevante es que, gracias a las armas representadas en el guardapolvo desaparecida, podemos relacionar, con cierta verosimilitud, este retablo con Domingo Ram y Lanaja, arzobispo de Tarragona entre 1434 y 1445, fechas en las que este prelado utilizó las armas comentadas.

Es muy probable que el retablo de la Misa de San Gregorio se realizase durante los años que Domingo Ram fue arzobispo de Tarragona y que el otro escudo de el guardapolvo perdida, pueda pertenecer a un personaje vinculado al arzobispo Ram y que pudo ser el propietario o comitente del retablo.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILÓ ALONSO, María Paz, "La fortuna de las colecciones de Artes Decorativas

- españolas en Europa y América: estudios comparativos", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El Arte Español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 275-290.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del, "El obispo de Huesca D. Domingo Ram y el compromiso de Caspe", *Linajes de Aragón*, 5 (1914), pp. 257-263;
- BERTAUX Emile; MORENO Francisco de Paula y PANO Y RUATA Mariano de, *Exposición retrospectiva de Arte. 1908*, Zaragoza, Tipografía La Editorial, a cargo de Escar [Mariano], 1910, p. 52, lám 7; disponible: https://bibliotecavirtual.aragon.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=3706420.
- BROTO APARICIO, Santiago, "La heráldica en la catedral de Huesca", *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*, 262-263 (1997), pp. 371-392
- ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep, "De la vida de sant Onofre valenciana i anònima, de principis del XVI, a la recreación d'Onofre Salt (Barcelona, 1620)", *Studia Aurea*, 11 (2017), pp. 297-318; disponible: <https://studiaaurea.com/article/view/v11-escarti>.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid, Nueva Imprenta Radio, 1955.
- GUDIOL RICART, José, *Pintura Gótica en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1971.
- HUESCA, Ramón de, *Teatro historico de las iglesias del reyno de Aragon. Tomo VI. Estado moderno de la santa iglesia de Huesca*, Pamplona, Imprenta de la Viuda de Longás e Hijo, 1796; disponible: <https://bibliotecavirtual.aragon.es/es/consulta/registro.do?id=4418>.
- LACARRA DUCAY, M^a del Carmen, "Cinco tablas del taller del pintor aragonés Blasco de Grañén (c. 1422-1459)", *Anuario: estudios - crónicas / Urtekaria: asterlanak - albistak*, 1988, pp. 25-34.
- LACARRA DUCAY, M^a del Carmen, "Nuevas noticias de Blasco de Grañén, pintor de retablos (doc. 1422-1459)", *Aragón en la Edad Media*, 14-15/2 (1999), pp. 813-830; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=108608>.
- LACARRA DUCAY, M^a del Carmen, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, "Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)", *Artigrama*, 2 (1985), pp. 23-46; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=30044>.
- MACÍAS PRIETO, Guadaira, *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen*, Tesis de Doctorado, Universitat de Barcelona, 2013; disponible: https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/52999/1/01.GMP_1de2.pdf.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "La ermita de la Virgen de Cabañas", *ADOR*, 14 (2009), pp. 13-30.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *La ermita de la Virgen de Cabañas*, La Almunia de Doña Godina, Asociación Cultural l'Albada, 2007.
- MERINO DE CÁCERES, José Miguel, "Arthur Byne, un expoliador de guante blanco", en PÉREZ MULET, Fernando y SOCIAS BATET, Immaculada (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Uni-

- versidad de Barcelona, 2011, pp. 240-272.
- MONREAL CASAMAYOR, Manuel, "Heráldica episcopal: generalidades en las diócesis aragonesas", *Aragonia Sacra*, 16-17 (2002), pp. 2-31.
- MONZÓN PERTEJO, Elena "La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena", en ZAFRA MOLINA, Rafael y AZANZA LÓPEZ, Javier (coords.), *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011.
- NICOLÁS-MINUÉ SÁNCHEZ, Andrés J., *Familias nobles de Aragón. Linages de Nobles e Infanzones del Reyno de Aragón y sus descendencias, escritos por Juan Mathias Estevan*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018.; disponible: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3706>.
- PÉREZ VIDAL, Mercedes, "Devociones, prácticas espirituales y liturgia en torno a la imagen de Cristo Crucificado en los monasterios de dominicas en la Edad Media", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco José (coord.), *Los crucificados. Religiosidad, cofradías y arte. Actas del Simposium 3/6-IX-2010*, San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, pp. 195-212.
- PÉREZ-FLECHA GONZÁLEZ, Javier, "José Weissberger (1878-1954) y la dispersión del patrimonio artístico español: una breve aproximación", en HOLGUERA CABRERA, Antonio; PRIETO USTIO, Esther, y URIONDO LOZANO María (coords), *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado artístico en España e Iberoamérica*, Universidad de Sevilla, 2018, pp. 805-820; disponible: <https://idus.us.es/handle/11441/90940>.
- POST, Chandler Rathfon, "The Aragonese School in the Late Middle Ages", en *A History of Spanish Painting, vol. VIII*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press 1941.
- SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz, *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*, Universidad de Sevilla (tesis doctoral inédita), 2014.
- SALT, Onofre, *Historia de la maravillosa vida, angélica conversación y preciosa muerte del glorioso San Onofre, rey, anacoreta y confesor*, Barcelona, Estevan Liberós, 1620; disponible: <https://patrimonioidigital.ucm.es/s/patrimonio/item/743221>.
- SANCHO Nicolás, *Descripción histórica, artística, detallada y circunstanciada de la ciudad de Alcañiz y sus afueras*, Alcañiz, Imprenta de Ulpiano Huerta, 1860.
- SARASA SÁNCHEZ, Esteban, "Domingo Ram. Un alcañizano ilustre", *Boletín del Centro de Estudios Bajoaragoneses*, 9-10, 2005, pp. 61-73.
- SEGURA Y BARREDA, José, *Morella y sus aldeas*, Morella, Imp. de F. Javier Soto, 1868, t. II.
- Spanish art treasures collected by Herbert P. Weissberger of Madrid, Spain*, Nueva York, American Art Association, 1921; disponible: <https://archive.org/details/b1576834/page/n141/mode/2up>.
- UZQUIZA RUIZ, Teodoro, *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*. Burgos, Sembrar, 2012.
- VANNUCCI, Viviana, *Maria Maddalena Storia e iconografia nel Medioevo dal III al XIV secolo*, Roma, Gangemi, 2012.

VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. "Novetats del mercat d'art en relació amb la pintura gòtica aragonesa: Blasco de Grañén (doc. 1422-1459)", *Viatges a la bellesa. Miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles*, Barcelona, Retrotabulum Maior, 2015, pp. 161-171; disponible: <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum-mayor/183-retrotabulum-mayor-n1>.

VORAGINE, Santiago de la, *La Leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 2016.

Juan de Sobiñas, bordador renacentista de Medina del Campo

Juan de Sobiñas, Renaissance embroiderer from Medina del Campo

Víctor CUBILLO MEDINA

Universidad de Cantabria

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

victor.cubillo.medina@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6846-9866>

Fecha de envío: 13/9/2023. Aceptado: 18/10/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 485-508.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.14>

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



Resumen: En este artículo se estudia la obra de Juan de Sobiñas, vecino de Medina del Campo, a través de la documentación conservada. Se detallan las obras contratadas a este bordador desde 1577 a 1593.

Palabras clave: bordado litúrgico; bordador; Renacimiento; Valladolid; Medina del Campo; Castilla.

Abstract: This article studies the work of Juan de Sobiñas, a resident of Medina del Campo, through the preserved documentation, detailing the works contracted to this embroiderer from 1577 to 1593.

Keywords: Liturgical embroidery; Embroiderer; Renaissance; Valladolid; Medina del Campo; Castile.

1. MEDINA DEL CAMPO Y EL COMERCIO TEXTIL

La villa de Medina del Campo (Valladolid) vivió su mayor esplendor durante los siglos XV y XVI¹. El gran desarrollo de este lugar se vio favorecido por el contexto socioeconómico castellano² –una economía señorial fundamentada en ingentes rebaños de ganado lanar– y por su situación geográfica

1 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel; HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio y SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina del Campo*, Tomo XIX, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2004, p. 9.

2 ANABITARTE URRUTIA, Olga, “Las Ferias de Medina del Campo”, *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, 21 (1981), pp. 16-18.

en el corazón del reino de Castilla y León, bien comunicada con las salidas marítimas hacia Europa, de ahí que diversos investigadores consideren a esta villa vallisoletana como un “pórtico de apertura” de la economía castellano-leonesa a los países europeos³.

Estos aspectos tuvieron como consecuencia que la villa alcanzara una gran relevancia para el gobierno del reino y a partir del siglo XV comenzó a verse favorecida por la monarquía castellana y, singularmente, por los Reyes Católicos, quienes convirtieron la localidad en una de las ciudades más desarrolladas del territorio⁴.

A partir de este momento, el principal motor económico de la villa fueron sus ferias, las cuales se convirtieron en uno de los hitos comerciales y financieros más relevantes del reino de Castilla hasta la segunda mitad del siglo XVI⁵. El comercio textil estuvo en el epicentro de las actividades mercantiles de las ferias de Medina del Campo. Así, tal y como indican Hilario Casado Alonso y Falah Hassan Abed Al-Husseini, “a fines del siglo XV solo los impuestos cobrados por la venta de los paños castellanos –los vendidos en las Cuatro Calles de la villa– representan el 30% del valor total de las alcabalas medinenses, el 20 % durante los años 1508 a 1537 y el 27% en el segundo cuarto de siglo”⁶.

No obstante, los tejidos de lana no fueron los únicos en comerciarse, ya que también se mercadeó con la seda, el algodón o el lino. Para regular este comercio textil, los reyes castellanos promulgaron leyes y dictaron pragmáticas sanciones para ordenar la compraventa de textiles y para evitar diferentes fraudes⁷.

3 ANABITARTE URRUTIA, Olga, “Las Ferias de...”, pp. 16-18.

4 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel; HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio y SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio, *Catálogo Monumental de...*, pp. 10-11.

5 ANABITARTE URRUTIA, Olga, “Las Ferias de...”, pp. 16-18. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel; HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio y SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio, *Catálogo Monumental de...*, p. 11.

6 CASADO ALONSO, Hilario, “Comercio textil, crédito al consumo y ventas al fiado en las Ferias de Medina del Campo en la primera mitad del s. XVI”, en DIOS, Salustiano de; INFANTE, Javier; ROBLEDO, Ricardo y TORIJANO, Eugenia (coords.), *Historia de la Propiedad, Crédito y Garantía. V Encuentro Interdisciplinar*, Madrid, Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España, 2007, pp. 127-159. ABED AL-HUSSEINI, Falah Hassan, “El comercio de los géneros textiles: seda, paños y lienzos”, en LORENZO SANZ, Eufemio (coord.), *Historia de Medina del Campo y su Tierra. Auge de las Ferias. Decadencia de Medina*, Valladolid, Ayuntamiento de Medina del Campo - Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León - Diputación Provincial de Valladolid - Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1986, Vol. II, pp. 42-66.

7 CASADO ALONSO, Hilario, “Comercio textil, crédito al consumo...”, pp. 127-159. PARTEARROYO LACABA, Cristina, “Comercio textil en las ferias de Medina del Campo” en SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (dir.), *Comercio, mercado y economía en tiempos de la reina*

Buena parte de los tejidos utilizados en la confección de ornamentos litúrgicos bordados eran importados de otras ciudades de Castilla como Granada, Murcia y Sevilla, de la corona de Aragón –Valencia⁸ y, en gran medida, de Flandes e Italia –Florencia, Génova, Milán y Venecia⁹. Los bordadores en general, y los de Medina del Campo que estudiamos en particular, empleaban en sus confecciones sedas, rasos, tafetanes, damascos o terciopelos¹⁰. El abundante comercio textil en Medina del Campo conllevó el desarrollo de diferentes profesiones, como las de los pañeros, lenceros, sederos, merceros, cordoneros, sastres y bordadores¹¹. Algunos bordadores realizaban tareas de bordado y de confección de prendas litúrgicas, estas últimas realizadas también por casulleros¹², pero en esta villa donde se comerciaba tan abundantemente con tejidos de seda hubo bordadores especializados en las labores propiamente de bordado tal es el caso de Juan de Sobiñas, bordador documentado en la realización de bordados a la aguja para superponer en prendas litúrgicas.

2. JUAN DE SOBIÑAS, BORDADOR

En este estudio se presenta la figura del bordador medinense Juan de Sobiñas, cuya documentación es relevante para el estudio de bordadores castellanos del Renacimiento y para conocer las técnicas del bordado, los materiales empleados y los sistemas de contratación de obras.

Apenas hemos encontrado noticias sobre su vida. Como el apellido no se conserva es posible que sea una variante de Subiñas, presente sobre todo en la provincia de Burgos y en el País Vasco. Fue vecino de Medina del Campo, parroquiano de la iglesia de San Antolín y trabajó al menos desde 1577 hasta 1593, año en el que, después de su fallecimiento, la iglesia de Santa María de Fuentesauco (Zamora) mantuvo un pleito con sus hijos y herederos

Isabel, Medina del Campo, Museo de las Ferias, 2004, pp. 67-91.

8 ABED AL-HUSSEIN, Falah Hassan, “El Comercio de los géneros Textiles...”, pp. 42-66.

9 CASADO ALONSO, Hilario, “Comercio textil, crédito al consumo...”, pp. 127-159.

10 CASADO ALONSO, Hilario, “Comercio textil, crédito al consumo...”, pp. 127-159.

11 CASADO ALONSO, Hilario, “Comercio textil, crédito al consumo...”, pp. 127-159.

12 CUBILLO MEDINA, Víctor, “Noticias Documentales sobre Valentín de Lira, bordador vallisoletano del Renacimiento”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 267-287. BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Telas y bordados en Burgos durante el Renacimiento”, *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 26 (2011), pp. 73-94. BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Bordados del Renacimiento en Burgos”, *Datatextil*, 30 (2014), pp. 1-23. SIGÜENZA PELARDA, Cristina, *El bordado litúrgico en La Rioja. La colección textil de la Iglesia de Santiago El Real de Calahorra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos: Universidad de la Rioja, Servicio de publicaciones, 2018, p. 80.

Pedro, Bernardino e Isabel de Sobiñas por el pago de una manga de cruz que había realizado el bordador¹³.

Se desconoce si Juan de Sobiñas nació en la villa de las ferias o si aprendió el oficio en otra localidad para asentarse posteriormente en Medina del Campo, aunque si prestamos atención a la documentación conservada no es el único bordador de apellido Sobiñas en esta villa. Se conserva una obligación fechada en 1586¹⁴, donde Pedro de Sobiñas –cuyo nombre es el mismo que uno de los hijos menores de Sobiñas–, bordador de Medina del Campo, se obliga a realizar para el monasterio de Nuestra Señora de Gracia de Madrigal de las Altas Torres la cenefa para una capa pluvial donde se habían de incluir las imágenes de San Juan Bautista, San Juan Evangelista, San Pedro, San Pablo, Santa Catalina y María Magdalena, y en la “puertezina” o pectoral, que cierra la capa, la imagen de Nuestra Señora coronada con cuatro ángeles. Se trata de la contratación de figuras bordadas, algo que se repite en los encargos de obras de Juan de Sobiñas, pues también fue demandado para la realización de figuras bordadas en diferentes prendas de indumentaria litúrgica. Este Pedro de Sobiñas pudo ser un familiar de Juan de Sobiñas, posiblemente su padre o hermano. En este último caso habrían compartido taller formativo, tal vez con el padre de ambos, dado el carácter endogámico de la profesión.

La mayoría de los encargos de Juan de Sobiñas los realizaron parroquias de los actuales partidos judiciales de Medina del Campo y Nava del Rey, aunque hay alguna excepción que excede los límites de la provincia de Valladolid, pero no es de extrañar porque la diócesis de Valladolid se creó en 1595 y, hasta ese momento, Medina del Campo y gran parte de su territorio pertenecieron a la diócesis de Salamanca.

El método de contratación de prendas litúrgicas con los bordadores de buena parte de Castilla partía del acuerdo entre una parroquia y un bordador, previa la solicitud de licencia al vicario episcopal. Comúnmente, en el contrato posterior al permiso del obispo se indicaban tanto los materiales a utilizar como la iconografía a desarrollar¹⁵. Sin embargo, hasta la fecha, no se han encontrado licencias como las mencionadas. Como es normal, en alguna ocasión se facilitó a Juan de Sobiñas el tejido donde sobreponer el bordado, pero lo singular es que se han localizado contratos en los que se le encargó la realización de bordados figurativos para ser superpuestos posteriormente

13 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [en adelante, ARChV], Valladolid, Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), Caja 1362, 4.

14 Archivo Histórico Provincial de Valladolid [en adelante AHPV], Protocolos Notariales, Leg. 7713, ff. 1595r-1550v.

15 Se estudia la contratación de obras de bordado en Zaragoza en ÁGREDA PINO, Ana María, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII*, Zaragoza, 2001, pp. 61-94. SI-GÜENZA PELARDA, Cristina, *El bordado litúrgico en La Rioja...*, pp. 59-65.

a telas ya confeccionadas o que iban a ser cortadas por otro bordador, o por un sastre o casullero. Por tanto, Sobiñas fue un artífice especializado en la realización de bordados figurativos, un verdadero especialista en lo que se ha llamado pintura a la aguja. Para la realización de la manga de cruz de la iglesia de Santa María del Castillo de Fuentesauco presentó trazas de todas las escenas y figuras a bordar y fue finalmente tasada en un precio excepcional que confirma la alta cualificación artística de este bordador.

A continuación, se presentan las obras encargadas a Juan de Sobiñas. Se han agrupado las localidades vallisoletanas donde trabajó en los partidos judiciales donde se integran.

3. PARTIDO JUDICIAL DE NAVA DEL REY

Se trata de un partido de pequeño tamaño situado en el suroeste de la provincia de Valladolid, que limita con las provincias de Zamora y Salamanca. Únicamente se encuentra formado por nueve localidades asentadas en torno a los cauces de los ríos Duero, Trabancos y Guareña¹⁶. Estas localidades destacan por su relevancia a lo largo de la historia, como por ejemplo Castroño, Fresno el Viejo y Tordesillas que descollaron durante la Edad Media, mientras que Nava del Rey y Alaejos lo hicieron durante los siglos XVI Y XVII¹⁷. En este partido únicamente se ha documentado el trabajo de Juan de Sobiñas en el municipio que le da nombre, Nava del Rey.

3. 1. Nava del Rey

La referencia documental a Juan de Sobiñas se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid y tuvo lugar el 14 de agosto de 1588¹⁸, cuando Antonio Sánchez alcalde de la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción de Nava del Rey, Gabriel García, Santiago Triguero y Miguel Hernández, vecinos y cofrades, acordaron pagar al bordador la hechura de un estandarte que habían contratado con anterioridad¹⁹.

En el texto se describen diferentes aspectos del acuerdo entre los cofrades y el bordador. Los cofrades habían solicitado que se hiciera un estandarte de damasco blanco, color que no fue elegido al azar, ya que según estable-

16 CASTÁN LANASPA, Javier, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Nava del Rey*, Tomo XX, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2006, p. 9.

17 CASTÁN LANASPA, Javier, *Catálogo Monumental...*, p. 10.

18 ROJO VEGA, Anastasio, "Documentos para la Historia del Arte en los protocolos de Medina del Campo, 1576-1600", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 64 (1998), pp.309-324. CASTÁN LANASPA, Javier, *Catálogo Monumental...*, p. 128.

19 AHPV, PN, L. 7534, f. 416.

ce el misal romano tridentino de 1570²⁰, el color blanco representa a la Virgen María –patrona de la cofradía– y era sinónimo de la pureza y la virginidad, de ahí que se utilizara en festividades como la Natividad, La Epifanía o en las festividades de las Vírgenes²¹.

Al tratarse de un documento de entrega, no se describe ni la técnica ni la imaginería que debía ornamentar la pieza, ya que posiblemente esto fue acordado en el contrato previo, simplemente se indica que se contrató a Juan de Sobiñas para hacer el estandarte “de la forma y manera y con las insinias que al presente está hecho y acabado”. El bordador llevó terminada la obra a Nava del Rey y la entregó la víspera de la fiesta de la cofradía.

La cofradía proporcionó a Sobiñas la tela de damasco y el artífice puso por su cuenta el resto de los materiales –como las franjas o los cordones–, aparte del bordado.

El estandarte se había tasado en una cantidad considerable –230 ducados– que los cofrades habían de pagar antes de la fiesta de San Miguel, el 29 de septiembre, es decir, en mes y medio, a menos que no estuvieran de acuerdo con el precio de tasación. En este caso las partes nombrarían nuevos tasadores y los cofrades debían devolver el estandarte al bordador en el plazo de ocho días hasta que volviera a tasarse el pendón. Esta circunstancia hubo de ocurrir, pues se conserva una nota del 20 de agosto –seis días después de la entrega– en la que Sobiñas reconoce que el mayordomo de la cofradía le devuelve el estandarte en Medina del Campo, su localidad de residencia²².

4. PARTIDO JUDICIAL DE MEDINA DEL CAMPO

Es uno de los partidos judiciales de mayor tamaño de la provincia de Valladolid, se sitúa al sur y se encuentra atravesado por el río Zapardiel²³. En este partido, hay dos localidades de donde encontramos noticias de Juan de Sobiñas: Brahojos de Medina y Medina del Campo.

20 *Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum. Pii V. Pont. Max. Iussu editum*, Venetiis, apud Ioannem Variscum, & haeredes Bartholomaei Faletti, & socios, 1570. Véase el apartado final “De coloribus, et qualitate paramentorum”. Sobre esta publicación véase la nota 6 en CUBILLO MEDINA, Víctor, “Noticias Documentales...”, p. 270.

21 LOBERA Y ABIO, Antonio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*, Barcelona, en la imprenta de los consortes Sierra y Martí, 1791, p. 61. ÁGREDA PINO, Ana María, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII...*, pp. 298-302. BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Telas y bordados en Burgos...”, p. 77. ÁGREDA PINO, Ana María, “Indumentaria religiosa”, *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 17 (2011), p. 122.

22 AHPV, PN, L. 7534, f. 416.

23 MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel y FRAILE GÓMEZ, Ana María, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Medina del Campo*, Tomo XVIII, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2003, pp. 7-8.

4. 1. *Brahojos de Medina*

En el descargo de los libros de visita de la parroquia de Santa Magdalena de Brahojos de Medina se registra el pago de sesenta reales realizado en 1584 al bordador Juan de Sobiñas por la hechura de una palia para delante del santísimo sacramento²⁴, pero no se conserva.

4. 2. *Medina del Campo. Parroquia de San Esteban*

En esta parroquia de la villa de las ferias se registró a Sobiñas en las cuentas de la fábrica referidas al año 1594 cuando le pagaron 41 reales por la hechura y el raso falso de un frontal negro de terciopelo²⁵. Sobiñas se encargó del bordado y tuvo un colaborador, posiblemente un cordonero –Pedro Sánchez–, al que pagaron en la misma fecha trece reales por la hechura de las franjas y su hiladillo.

El paradero de esta pieza es desconocido ya que la iglesia de San Esteban de Medina del Campo no se conserva.

4. 3. *Medina del Campo. Convento de Nuestra Señora de las Virtudes*

Se conserva un pleito que dura de 1593 a 1594²⁶, en el que se hace referencia a un contrato incumplido de Juan de Sobiñas con Pedro Méndez de Santiso, monje del convento de Nuestra Señora de las Virtudes de Medina del Campo. El monje reclamó a los hijos y herederos del bordador los 11 ducados adelantados para hacer una casulla que nunca fue entregada, posiblemente por el fallecimiento del artista. En el pleito Pedro de Andueza actuó como curador de los hijos de Sobiñas. Posiblemente, fuera un amigo de la familia o un compañero de gremio.

5. OBRAS EN OTRAS PROVINCIAS

5. 1. *San Felices de los Gallegos (Salamanca). Parroquia de la Asunción*

En esta población salmantina, cuyo nombre antiguo era Saelices de Gallegos, Sobiñas contrató una obra descrita con minuciosidad.

El 29 de julio de 1577 de Juan de Sobiñas contrató con Francisco Domínguez, vecino de la villa la realización del adorno bordado y las guarniciones

24 Archivo General Diocesano de Valladolid [en adelante, AGDV], Brahojos de Medina, Santa María Magdalena, Cuentas de Fábrica, Caja 1, 1578-1693, s/f.

25 AGDV, Medina del Campo, San Esteban, Cuentas de Fábrica, Caja 43, 1567-1626, s/f.

26 ARChV, Valladolid, Pl. Civiles, Pérez Alonso (F), C. 1362, 4.



Figs.1 y 2. *Casulla*, *anverso y reverso*. Atribuida a Juan de Sobriñas. H. 1575. Iglesia parroquial de San Felices de los Gallegos (Salamanca). Fotografías del autor

de dos dalmáticas²⁷. Debía realizar el bordado en dos semanas, pues se acordó que entregaría la obra el 15 de agosto, día de la Asunción de Nuestra Señora. El plazo es tan breve y la descripción de las figuras y elementos es tan preciso que se puede sospechar que el bordador ya contaba con los bordados y demás elementos a sobreponer en las dalmáticas: cuatro faldones, cuatro bocamangas, ocho “sabastros”, dos collares grandes y cuatro collarejos.

En el documento se describe además la técnica que debía ser utilizada en el bordado de las imágenes: el oro matizado, que es una de las técnicas más suntuosas del bordado renacentista: sobre torzales de hilo de oro dispuestos en paralelo y sujetos con puntadas de hilo anaranjado, se bordaba

²⁷ AHPV, PN, L. 6136, f. 589. ROJO VEGA, Anastasio, “Documentos para la Historia...”, p. 319.



Figs.3 y 4. Casulla, detalle del reverso: María con el Niño. Atribuida a Juan de Sobiñas. H. 1575. Iglesia parroquial de San Felices de los Gallegos. Fotografías del autor

con sedas de matices de todos los colores. El resultado es una obra de fondo brillante, con la transparencia del esmalte, cubierto con un dibujo figurativo de efecto sombreado y perspectivo. Los bordados aplicados con esta técnica han merecido el calificativo de pintura a la aguja²⁸.

Los faldones debían mostrar las escenas de “la Salutación” angélica o Anunciación, el Nacimiento de la Virgen María, la Asunción de Nuestra Señora y la fiesta de todos los santos. En los dos collares grandes debían aparecer dos imágenes de Nuestra Señora con el Niño en brazos y dos árboles a los lados de cada una de estas imágenes. La mayor parte de los bordados están dedicados a la Virgen María, titular de la iglesia. En los faldones que habían de recibir la figuración principal se debía emplear, de base, hilo de oro de Milán –costoso hilo fino de oro compuesto por hilos de seda envueltos

28 SIGÜENZA PELARDA, Cristina, *El bordado litúrgico...*, p. 473. GARCÍA RODRIGUEZ, Fray Sebastián, *Los bordados de Guadalupe. Estudio histórico-artístico*, Guadalupe, Ediciones Guadalupe, 2006, p. 45.



Figs.5 y 6. Casulla, detalle del reverso: figuras de San Juan Evangelista y María Magdalena. Atribuida a Juan de Sobiñas. H. 1575. Iglesia parroquial de San Felices de los Gallegos. Fotografías del autor

en una delicada lámina de plata sobredorada²⁹– y en lo demás buen oro de Sevilla, ambos muy habituales en las labores de bordado litúrgico³⁰.

Aunque se desconoce el color del tejido de la pieza completa caben dos posibilidades: que fuese damasco blanco para la festividad de María³¹ o que fuera en el rojo de las fiestas de los mártires y de la Pasión porque, aunque la iglesia está dedicada a María, parece que siempre han celebrado como fiesta principal la exaltación de la Santa Cruz al comienzo del mes de mayo.

29 SIGÜENZA PELARDA, Cristina, “El palio del Corpus Christi de la catedral de Calahorra: arte y devoción”, *Kalakorikos*, 24 (2019), p. 22.

30 BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Telas y bordados en Burgos durante el Renacimiento...”, p. 81. BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Bordados del Renacimiento...”, p. 1.

31 ÁGREDA PINO, Ana María, “Indumentaria...”, p. 123. SIGÜENZA PELARDA, Cristina, *El bordado litúrgico...*, pp. 193-196.

Pasado el 15 de agosto, festividad de la Asunci3n, el bordador solicit3 el 29 de julio el pago de 34 000 maravedís por los materiales que haba utilizado y otros 3000 correspondientes a la hechura de los bordados. Adem3s, precis3 que el oro empleado en la base de los bordados, que tuvo un valor de 20 000 maravedís, se lo haba adelantado el comitente de la obra, Francisco Domínguez.

Por desgracia, no se conservan estas piezas en la actualidad, no obstante, se almacenan otras de gran inter3s, un juego de dos dálmatas y una casulla que hemos datado entre 1590 y 1620, una capa pluvial posiblemente que est3 adornada con la imagen de la Asunci3n en el capillo y que realizada en la misma 3poca, y una casulla con t3cnicas similares a las utilizadas por Juan de Sobiñas en las dalmáticas que contrat3 y que estilísticamente coincide en el tiempo con la obra de este. Como el bordador concert3 la realizaci3n de dos dalmáticas se puede suponer que la parroquia ya contaba con la casulla con la que se pretendería formar un terno. Por tanto, cabe la posibilidad de que esta casulla tambi3n la hiciera el mismo bordador al que despu3s encargarían las dalmáticas. En la casulla conservada aparecen bordadas dos cenefas: en la delantera se han bordado con seda de matices las figuras de San Pedro y San Juan Bautista. En la parte trasera se encuentra la Virgen con el niño en la parte superior, en concreto una virgen tradicional de la leche que fue una iconografía abandonada despu3s del concilio de Trento, San Juan Evangelista y María Magdalena. Como hemos visto con anterioridad, algunas de estas figuras –San Pedro, los dos Juanes y María Magdalena– estaba previsto que Sobiñas las bordara en la cenefa para una capa pluvial que contrat3 para Madrigal de las Altas Torres.

Nos encontramos ante un hermoso ejemplo de “pintura a la aguja” (Figs. 1-6). Las figuras aparecen enmarcadas en hornacinas con arcos de medio punto sobre balaustres. Las imágenes destacan sobre un fondo de oro llano laboriosamente trabajado hasta dibujar redes de rombos encadenados. Curiosamente, en los balaustres, en los sobreactos y en el suelo perspectivo se ha recurrido a la costosa t3cnica del oro matizado que en la primera mitad del siglo XVI se generaliz3 incluso para la figuraci3n. Sin embargo, en las imágenes, para ganar en realismo e imitaci3n del efecto de la pincelada al 3leo que ya dominaba las artes del momento, se han utilizado únicamente sedas de colores matizados que se han aplicado con destreza y precisi3n. En los ropajes de algunas figuras, como San Juan Evangelista o María, se emplean las armonías y reflejos cambiantes y tornasolados conseguidos con la combinaci3n de verde-amarillo o azul-blanco. En otras –María Magdalena, San Juan Bautista y en parte San Pedro– se armonizan sabiamente colores marrones y terrosos. El efecto en todas las figuras es muy natural, y el bulto redondo y el modelado imitan lo que se logra alcanzar con los pinceles, con luces y sombras en las vestimentas. Por otro lado, cabe destacar el uso del

cordoncillo realizado con hilos entorchados de oro que están tendidos para perfilar diferentes, contornos, dintornos y otros motivos del bordado, como por ejemplo las vestiduras, los nimbos o los rayos que emergen de la imagen de la Virgen. En los rostros destaca la destreza del bordador en el uso del punto de encarnación y el peleteado dotando a las imágenes de un gran realismo en las miradas y expresiones.

La disposición de las cenefas en la casulla nos indica que, en origen, el bordador podría haber tenido los bordados realizados con anterioridad al momento de su contratación, ya que la figura de María no acaba de encajar en la pieza y se encuentra recortada. También en la zona superior de la parte delantera, que corresponde a la abertura del cuello, se intuye la existencia de otra posible figura, no conservada, pues parece que se adaptó la cenefa a una casulla ya confeccionada por un casullero.

5. 2. *Fuentesaúco (Zamora). Parroquia de Santa María del Castillo*

Por un pleito de 1594 a 1602 y su correspondiente ejecutoria se sabe que Juan de Sobiñas había hecho una manga de cruz para la iglesia de Santa María del Castillo de la localidad zamorana de Fuentesaúco. En el pleito, los hijos huérfanos del bordador volvieron a estar representados por Pedro de Andueza que era curador de todos ellos³².

En las pruebas del pleito se especifica que el contrato de la manga fue realizado en 1586 y en él se especificó fuera a tasación, pagando la mitad en la fecha de entrega y la otra mitad, a comodidad de la parroquia, es decir, cuando tuviera disponible suficiente dinero. Sobiñas entregó la manga de cruz en 1593 y fue tasada en 568 ducados, aunque el artífice regaló 18 ducados quedando en un precio de 550. Como estaba acordado, a la entrega le pagaron la mitad, 275 ducados. A la muerte del bordador, el curador de sus hijos reclamó el pago de la otra mitad el 1 de febrero de 1594. Aunque en un principio el vicario, en septiembre de 1596, ordenó que se abonara la deuda, la parroquia reclamó y alegó que tenía otras deudas anteriores por obras más perentorias ya que el templo amenazaba ruina. Además, se presentaron en el pleito el campanero Vicente Piedrarredonda, que había fundido una campana, y el cantero Alonso Gutiérrez, que había labrado unas gradas de altar y había ejecutado alguna otra obra.

Siguió el pleito en la Real Chancillería de Valladolid que sentenció el 31 de Julio de 1602: La parroquia debía pagar a los tres acreedores, pero la manga de cruz había de pagarse después de que cobraran el campanero y el cantero puesto que era una obra posterior a las realizadas por aquellos.

³² ARChV, Valladolid, Pl. Civiles, Pérez Alonso (F), C. 1361, 2. ARChV, Valladolid, Registro de Ejecutorias, C. 1937, 29.

Como era frecuente, Sobiñas ofreció a la parroquia la obra de una manga de excepcional hechura. Presentó trazas de las escenas y figuras a bordar y consiguió hacerse con la voluntad del cura párroco de la iglesia quien, por su parte, logró una aportación sustanciosa de los mozos parroquianos y convenció al mayordomo y, después, al vicario para que autorizara la adquisición. Parece que el bordador contaba con el favor del bachiller Andrés de Valencia, presbítero y capellán mayor que se ofreció fiador de Sobiñas en condiciones muy comprometidas.

La manga se contrató el 4 de noviembre de 1586 y el bordador se obligó a realizarla de oro matizado con los colores convenientes a la figuración acordada. En el cuerpo principal de la manga se dispondrían cuatro escenas de la vida de María en otras tantas “medallas” en los cuatro “cuarteles” de la manga: la Concepción –seguramente el Abrazo ante la Puerta dorada o, tal vez, la Visitación–, el Nacimiento de María, la Anunciación y la Asunción. Los medallones se acompañarían con una “guarnicion” figurativa tomada del primer capítulo del evangelio de San Mateo, el *Liber generationis Jesu Christi*. Es decir, miembros del árbol genealógico de Cristo debían rodear las escenas elegidas³³. Se especificó que los personajes del árbol a representar comenzarían con “Abraham genuit Ysac” y alcanzarían a “Josep virum Maria”. Son muchos antepasados a representar y es posible que el bordador se inspirara en alguno de los árboles genealógicos del Niño Jesús que se habían impreso y eran conocidos como el árbol de Jesé. Circulaban estampas anónimas antiguas y grabados de varios artistas, desde Alberto Durero a Johannes Wierix. Es probable que recurriera a estampas del ámbito de este último autor ya que en sus grabados presentó varias veces la vida de María en medallas circulares, aunque también las ediciones ilustradas de la Biblia

33 Estos son los antepasados de Cristo recogidos en el primer capítulo del evangelio de San Mateo: “Liber generationis Jesu Christi / filii David, filii Abraham. / *Abraham genuit Isaac*. / Isaac autem genuit Jacob. / Jacob autem genuit Judam, et fratres ejus. / Judas autem genuit Phares, et Zaram de Thamar. / Phares autem genuit Esron. / Esron autem genuit Aram. / Aram autem genuit Aminadab. / Aminadab autem genuit Naasson. / Naasson autem genuit Salmon. / Salmon autem genuit Booz de Rahab. / Booz autem genuit Obed ex Ruth. / Obed autem genuit Jesse. / Jesse autem genuit David regem. / David autem rex genuit Salomonem ex ea quæ fuit Uriæ. / Salomon autem genuit Roboam. / Roboam autem genuit Abiam. / Abias autem genuit Asa. / Asa autem genuit Josophat. / Josophat autem genuit Joram. / Joram autem genuit Oziam. / Ozias autem genuit Joatham. / Joatham autem genuit Achaz. / Achaz autem genuit Ezechiam. / Ezechias autem genuit Manassen. / Manasses autem genuit Amon. / Amon autem genuit Josiam. / Josias autem genuit Jechoniam, / et fratres ejus in transmigratione Babylonis. / Et post transmigrationem Babylonis: / Jechonias genuit Salathiel. / Salathiel autem genuit Zorobabel. / Zorobabel autem genuit Abiud. / Abiud autem genuit Eliacim. / Eliacim autem genuit Azor. / Azor autem genuit Sadoc. / Sadoc autem genuit Achim. / Achim autem genuit Eliud. / Eliud autem genuit Eleazar. / Eleazar autem genuit Mathan. / Mathan autem genuit Jacob. / Jacob autem genuit *Joseph virum Mariæ*, / de qua natus est Jesus, qui vocatur Christus”; Mateo, 1.

incluían en el evangelio de San Mateo las escenas contratadas sobre la vida de María. La generación de Cristo fue un tema muy popular en la Europa de los siglos XV y XVI y fueron muchos los nobles interesados en plasmar la genealogía personal. Sobiñas no alcanzó a conocer un popular escrito de Benito Arias Montano que precisamente comentó el libro de la generación de Cristo como fundamento de la vida del hombre. Este libro se publicó en Amberes en 1593³⁴.

Además, en la “bolsa” de la manga, se dispondrían las figuras de cuatro profetas organizando el espacio superior –es decir, en los cuatro triángulos que cierran la manga para recibir la cruz–: Jeremías, Daniel, Jonás y David; escogidos por su significación en el anuncio de la llegada del Mesías. La parte superior del cuerpo principal –suponemos que el friso– se reservaba para la imagen de María con el Niño.

Sobiñas debía realizar la manga para la fiesta de Pascua de Resurrección del año 1588. Acordaron también el modo y los plazos de pago. El precio final se concertó a tasación y el bordador ofreció un descuento del diez por ciento sobre la cantidad en la que se tasase la hechura de la obra, no así en los materiales. El bordador pudo concluir la manga antes de su fallecimiento. Fue tasada el 16 de febrero de 1593. La parte de la iglesia nombró tasador al bordador salmantino Bartolomé Sánchez y el curador de los hijos de Sobiñas, Pedro de Anduiza, escogió a otro bordador de Salamanca: Cristóbal de Ontiveros [Hontiberos en la documentación]. La manga fue valorada muy elogiosamente y alcanzó un altísimo precio, 613 ducados. Los bordadores declararon

“que la avemos visto, que es una manga de oro maticado toda atrabesada con quatro ystorias grandes y la bolsa con quatro profetas y en sus cartones y pilares frisos con la vida de Nuestra Señora, todo labrado de oro maticado / y todos los rostros de encarnaciones, y formada toda con su oro de Milan y del propio oro va todo el oro maticado, e con ella vimos e tasamos cordones e franjas anchos y con estos caja y funda de dos lienços. En todo lo que tiene, que la hemos mirado desde el principio al cabo, fallamos que mereze hechura oro seda y franjas e todo lo demas que esta en la dicha manga seisçientos e treze ducados en esta manera: que para lo que Juan de Sobiñas de quitar de cada cient ducados diez, se le puede rebatir de los quatroçientos e çinquenta e ocho. Y esto es lo que nos parece en Dyos y nuestras conçiencias e por ser ansi verdad lo firmamos de nuestros nonbres en la Fuente del Sauco a quinze dias del mes de hebrero de mill e quinientos e noventa e tres años. Xristobal de Hontiberos. Bartolome Sanchez”³⁵.

Al día siguiente llevaron la tasación al vicario episcopal y el curador de los menores de Sobiñas perdonó 18 ducados de modo que, con la rebaja

34 ARIAS MONTANO, Benito, *Liber generationis et regenerationes Adam, sive De historia generis humani*, Amberes [Antuerpiae], Ex officina Plantiniana, apud viduam, et Ioannem Moretum, 1593.

35 ARChV, Pl. Civiles, Pérez Alonso (F), C. 1231, 2.

que el propio Sobiñas hab́a ofrecido al contratarla, quedó finalmente en un precio de 550 ducados.

Apéndice documental

1

1586, noviembre, 4

Fuentesaúco (Zamora)

El bordador Juan de Sobiñas contrata la realizaci3n de una manga de cruz para la iglesia de Nuestra Señora del Castillo en Fuentesaúco.

Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [ARChV], Pl. Civiles, Pérez Alonso (F), C. 1231, 2, ff. 7-15.

En la villa de la Fuente del Sauco a quatro días del mes de noviembre de myl e quinientos e ochenta e seis años ante mi Juan Rodriguez de Villaverde escrivano de su Magestad y del numero e ayuntamiento desta dicha villa e testigos pareszieron presentes el bachiller Diego de Armenteros cura propio de la parrochial de nuestra señora Santa María del Castillo desta dicha villa e Pedro López de Paz mayordomo de la dicha yglesia anbos vezinos desta dicha villa e dixeron que usando de la liçençia que para el caso ynfraescrito tienen del / bachiller Antonio Hernandez vicario desta villa e su vicaria que paso e se otorgo ante Francisco Gomez notario de esta villa que su thenor es como se sigue:

El bachiller Diego de Armenteros cura propio de la yglesia de Santa Maria del Castillo e Pedro Lopez mayordomo della deçimos que en la dicha yglesia an fecho una limosna los moços hijos de vezino desta villa que an ofrecido por que ayer hicieron que valdra como veynte e ocho mill maravedis e declararon darlo para una manga de que la dicha yglesia tyene gran neszesidad y en la dicha quantia para la hazer como convyene no ay harto porque costara mas de tresçientos ducados y aunque se entyende que avra otras muchas limosnas para el dicho efecto, con todo heso es neszesario que la dicha yglesia ponga alguna cosa de su haçienda porque tan buena obra no se pierda ni se difiera y es utilisymo a la dicha yglesia haser la dicha manga aunque gaste alguna parte de su haçienda y de ello ofreszemos ynformaçion, y esto fecho suplicamos a vuestra merçed de dar licençia para que hagamos e mandemos hacer la dicha / manga e pagarse de las dichas limosnas e lo que mas montare se pague de los byenes de la yglesia e para el efeto podamos hacer obligaçion con qualquier ofiçial para que la haga obligando los byenes de la dicha yglesia e las dichas limosnas pagandole lo que nos concertaremos a los plaços que a lo visto nos fuere e ara que sea valido lo que se hiçiere de vuestra merçed licençia con justa e posiçion de su juridicion e de cierto neszesario sobre que pedimos justicia e testimonio. El bachiller Diego de Armenteros.

En la villa de la Fuente del Sauco a quatro dias del mes de novienbre de mill e quinientos e ochenta e seis años ante el bachiller Antonio Hernandez beneficiado de la parrochial de Nuestra Señora Santa Maria del Castillo de la dicha villa juez e vicario de la dicha villa y en su vicaria por don Juan Ruiz de Agüero obispo de Zamora del Consejo de su Magestad en presencia e por ante mi Francisco Gomez notario

apostolico de la dicha villa e testigos paresçieron presentes el bachiller Diego de Armenteros cura propio de la parrochial de Nuestra Señora Santa Maria del Castillo de la dicha villa e Pedro Lopez mayordomo de la dicha yglesia de Santa / Maria e presentaron la petiçion de suso e dixeron e pidieron lo en ella conthenido e justicia.

El dicho vicario obo por presentado e dixo que dandole testigos de ynformacion esta presto de proveer justiçia. Testigos Juan Rodriguez de Villaverde y Hernando Alejano el Viejo vezinos desta villa. Ante mi Francisco Gomez.

E luego el dicho bachiller Diego de Armenteros presento por testigos a Juan Rodriguez de Villaverde escribano e a Hernando Alexano el Viejo e a Martin Criado vezinos de la dicha villa que estavan presentes de los quales el dicho vicario tomo e rescibio juramento en la forma devida en derecho los quales lo hiçieron cunplidamente e siendole hechada por el dicho vicario la fuerza a la conclusion del dicho juramento los dichos testigos dixeron si juro e amen. Testigos Juan Dominguez e Alonso Garcia Yargo vezinos desta villa, ante mi Francisco Gomez notario

Ynformaçion:

Testigo: El dicho Juan Rodriguez de Villaverde escribano de su Magestad e publico del numero de la dicha villa de la Fuente del Sauco testigo susodicho presentado por los dichos bachiller Diego de Armenteros cura de la / dicha yglesia de Santa Maria e Pedro Lopez de Paz mayordomo de la dicha yglesia el qual despues de aver jurado e sido preguntado por lo contenido en la dicha petiçion dixo que el a visto la manga de cruz que la yglesia de Santa Maria del Castillo parrochial desta villa tyene la qual es muy vieja e de poco valor e no conforme a la autoridad e ser de la dicha yglesia e asi le parece a este testigo convyene hazer otra manga de cruz que sea de mas valor e a visto que los moços parrochianos de la dicha yglesia viendo la neszeidad que tyene de otra manga an faboresçido con çierta cantidad de maravedis que son ochoçientos reales poco mas o menos e que con esta cantidad no se puede haser manga para la dicha cruz que sea tal qual convenga sy la dicha yglesia no ayuda con parte de la renta e fabrica della e que ayudando la dicha yglesia los parrochianos se animaran a faboreszer con sus dineros asi para la dicha manga como para otros ornamentos de la dicha yglesia por lo qual conviene que la dicha yglesia se obligue a ayudar a pagar la dicha manga / y es todo lo que este testigo sabe y en verdad para el juramento que hiço en lo qual siendo leido por mi el escribano se afirmo e ratifico en ello e lo firmo de su nonbre declaro que es de hedad de treinta e tres años poco mas o menos. El bachiller Juan Rodriguez de Villaverde, ante mi Francisco Gomez notario.

[Del mismo modo testifican Hernando Alejano el Viejo, de más de setenta años que no firmó por no saber; y Martín Criado, de cuarenta y ocho años. Ambos declaran exactamente lo mismo que Juan Rodríguez de Villaverde]

Licencia:

Visto por el dicho vicario bachiller Antonio Hernandez la dicha ynformacion dixo que dava e dio liçençia para que la dicha yglesia se obligue a pagar los marevedis que costare hazer la dicha manga e faltaren, hechos los ofresçimientos que se an de hazer. Y la dicha manga a de ser conforme a la traza que va firmada del bachiller Diego de Armenteros cura de la dicha yglesia de Santa Maria, e ansi lo proveyo e mando siendo testigo Juan de Villameva e Simon Lopez vezinos desta dicha villa e el bachiller Antonio Hernandez ante mi Francisco Gomez notario. [...] Yo Francisco

Gomez notario apostolico susodicho presente fui a lo que dicho es que de mi se haze minçion juntamente con el dicho vicario e de pedimiento del mayordomo Hernando Minguez lo escrebi segun que ante mi paso e fize mi signo que es bastante en testimonio de verdad Francisco Gomez notario.

Prosigue el concierto:

E usando de la dicha liçençia suso yncorporada los dichos cura y mayordomo de la una parte e Juan de Sobiñas bordador vezino de la villa de Medina del Campo en la parrochia de San Antolin de la otra, los quales dixeron / que ellos estan concertados de hacer e por la presente hiçieron el concierto y escriptura siguiente:

Que el dicho Juan de Sobiñas a de ser obligado e por la presente se obligava e oblige con su persona y byenes avidos e por aver de hazer para la dicha yglesia de Santa Maria del Castillo desta dicha villa una manga de cruz de oro de Milan fino matiçado de colores quales convengan a las figuras que a de llevar que son estas: la Conzeçion de nuestra señora la virgen Maria y su Nasçimiento e la Salutaçion de nuestra señora que le hiço el angel Gabriel y la Asunçion de nuestra señora, que estas quatro medallas a de llevar en los quatro quarteles prinzipales de la dicha manga y entre ellos y por guarniçion de toda la dicha manga e figuras della de suso declaradas a de llevar las figuras del liber generaçionys Jesu Xpi desde Abrahan genuit Ysac hasta Josep virum Maria con la figura de Nuestra Señora con su preçioso hijo puesto en el remate de la dicha guarniçion y en la bolsa de la dicha manga a de llevar quatro figuras de los profetas Jeremias, Daniel, Jonas, David con la guarniçion que convenga a los susodichos que todo dello es de la traza forma e manera que parezera por la muestra quel dicho Juan de Sobiñas a dado para este hefeto que todo ello va firmado del bachiller Diego de Armenteros cura suso dicho la qual ha de hazer e dar hecha e muy bien acabada tal qual convenga para el dia de la pascua de Resurreçion venidera del año de mill e quinientos e ochenta e ocho puesta a su costa en esta dicha villa en poder del dicho cura e mayordomo.

Los dichos cura e mayordomo y el dicho Juan de Sobiñas se concertaron que para saber el precio que al dicho Juan de Sobiñas se le a de dar por la hechura de la dicha manga se nonbren dos personas peritas en el dicho arte, la una nonbrada por parte de la dicha yglesia e su cura e mayordomo, e la otra nonbrada por el dicho Juan de Sobiñas e de lo que estas dos personas nonbradas por las dichas partes tasaren que mereze la dicha hechura se a de quitar e descargar al dicho Juan de Sobiñas de cada cient ducados diez, de forma que si se tasare en cient ducados se le quiten diez e queden liquidos de pagar noventa, e si se tasase en duçientos se an de quitar e descalfar [descontar] veynte y quedar de pagar / çiento y ochenta y ansi respetivamente sy en mas o en menos fuere tasada, y en defeto que los nonbrados por las partes no se conformen en la dicha tasaçion a de nonbrar el vicario desta dicha villa o un juez competente un terzero y lo quel dicho terzero con el uno nonbrado tasaren aquello se a de pagar al dicho Juan de Sobiñas e a quien su poder obiere en esta manera que agora de presente para prinzipio e parte de pago de la dicha hechura se le dan y entregan y an dado y entregado por el dicho cura al dicho Juan de Sobiñas ochoçientos reales que valen veynte e syete mill de duçientos maravedis, y el susodicho los resçibio del dicho cura en mi presençia e de los testigos desta escriptura de que doy fee, e la resta se le a de yr pagando en esta forma: para el dia de la pasqua de

Resurreçion venida del año de ochenta e syete çinquenta ducados e para el dia que entregue al dicho cura y mayordomo la dicha manga acabada la mitad del preçio en que fuere tasada la dicha manga haçiendo la dicha quenta segun dicho es e tomando en quenta lo que tuviere resçibido y entiendese que en la quita solo se a de quitar del / preçio en que los en que fuere tasada la hechura e no en el oro ni seda e materiales. E la resta del dicho preçio se a de pagar al dicho Juan de Sobiñas al tienpo e plaços que la dicha yglesia mas comodamente lo pueda pagar con quel el dicho Juan de Sobiñas dexa a disposicion del dicho vicario e cura e mayordomo e para quel suso dicho cunplira lo que a su cargo va de cunplir de esta escriptura.

E presento por su fiador al bachiller Andres de Valençia clerigo presbitero capellan mayor de las capellanias del arzediano don Antonio Ruiz difunto que estava presente el qual que presente estava dijo que salia e se constituya por tal fiador del dicho Juan de Sobiñas en esta raçon e haçiendo en esta caso de deuda e fecho ageno suyo propio se obligava e obligo por su persona e bienes avidos e por aver ansy espirituales como tenporales juntamente con el dicho Juan de Sobiñas e de mancomunada voz de uno e cada uno dellos por si por el todo yn solidum renunciando como por la presente renunciava e renuncio las leyes de duobus rex devendi y la autentica presente / hoc ita de fide jutoribus e la epistolas del divo Adriano y el beneficio de la division y escursion de byenes y el remedio e deposito de las expensas e todas las demas leyes que haban en favor de los que se obligan de mancomun en todo e por todo como en ellas y en cada una dellas se contiene de que el dicho Juan de Sobiñas hara cunplira e pasara todo lo por el dicho a contratado en esta escriptura de contrato lo qual confeso serle notorio e averlo oido y entendido. E para mayor fuerza e validaçion desta escriptura lo obo por tornado a repetir de nuevo para que le comprehenda e pare perjuicio e si el suso dicho no lo hiçiere en cunpliere ansi el como tal su fiador e prinzipal cunplidor lo hara e cunplira e pagara por el syn hacer ni pedir que sea e decursion ni dibision en los bienes del dicho Juan de Sobiñas prinzipal cuyo beneficio como tyene renunciado renunçio e para que anbas partes y el dicho fiador ansi lo cunpliran e pagaran obligaron el dicho cura e mayordomo los byenes y rentas espirituales e tenporales de la dicha yglesia e los dichos Juan de Sobiñas e el dicho bachiller Andres de Valençia sus personas e bienes / avidos e por aver por esta carta para su execuçion cada uno dellos por lo que le toca e otorgaron todo su poder cunplido a las justiçias e juezes de su Magestad de qualquier parte que sea que deste negoçio e causa pueda e deva conozer y los clerigos y el dicho mayordomo a las eclesiasticas a cuyo fuero e juridicion se sometieron y el dicho Juan de Sobiñas se sometio a las justiçias seglares y renunçiaron cada uno dellos al propio fuero e privilegio jurediçion e domiciliio e la ley sit convenerit de juresdiçione omnium judicium para que las dichas justiçias e qualquiera dellas nos compelan e apremien al cunplimiento de lo que dicho es como si todo hello oviera pasado por sentençia definitiva de juez competente pasada en cosa juzgada e renunçiaron qualesquier leyes que sean en su favor todos en general e cada una espeçial y espeçialmente renunçiaron la ley e derecho que dize que general renunciacion de leyes fecha non vala en testimonio de lo qual todos los dichos otorgantes de suso referidos otorgaron de contrato en forma ante mi el dicho escribano y el dicho bachiller Valençia para mayor fuerza e validaçion / della renuncio el capitulo Juan de Peris Duardus de solucionibus que

habla en favor de las personas eclesiasticas para que lo al contenido no le valga ni ayude en juiço ni fuera del.

De lo qual fueron testigos Geronimo de Lobado clerigo e Francisco Gomez notario vezinos desta dicha villa e Miguel de Munar campanero vezino de las dicha villa de Medina del Campo e los otorgantes que yo el dicho escribano doy fee conozco que supieron firmar lo firmaron de sus nonbres en el registro e por el dicho Pedro Lopez de Paz que dixo no saber escrebir a su ruego lo fiemro un testigo. El bachiller Diego de Armenteros, Juan de Sobiñas, el bachiler Balençia. Por testigo Geronimo de Lobado, paso ante mi Juan Rodriguez de Villaverde.

Fize sacar este treslado del original que queda en mi poder para el curador de los hijos del dicho Juan de Sobiñas e va çierto e verdadero e concuerda con el original y en fee de ello fize mi sino en testimonio de verdad. Juan Rodriguez de Villaverde.

2

1588, agosto, 14

Medina del Campo

La cofradía de Nuestra Señora de la Concepción de Nava del Rey recibe del bordador Juan de Sobinas un estandarte.

Archivo Histórico Provincial de Valladolid [AHPV], Protocolos, Medina del Campo, Leg. 7534, f. 416.

En la villa de Medina del Campo a catorce días del mes de agosto de mill e quinientos y ochenta y ocho años ante my Francisco del Barrio escribano del numero de la dicha villa y testigos de yuso escriptos pareció presente Antonio Sanchez alcalde de la cofradía de nuestra señora de la concepción de la villa de La Nava del Rey y dixo que por quanto el suso dicho y Gabriel Garcia y Santiago Trigero y Miguel Hernandez vecinos de la dicha villa cofrades de la la dicha cofradía dieron a haçer a Juan de Sobinas vordador vecino de esta villa un hestandarte de damasco blanco para que hiciese el dicho estandarte de la forma y manera y con las insinias que al presente hesta hecho y acabado y que solo le dieron el damasco y que todo lo demas que al presente hesta gastado en el dicho hestandarte y la hechura lo a puesto y hecho el dicho Juan de Sobinas a su costa, ansi lo que toca a lo bordado como franxas y cordones y borlas y hechura de todo ello y que esta concertado con el dicho Juan de Sobinas de que al presente le de y entregue el dicho hestandarte para se servir del en la procesión general que mañana día de nuestra señora se ha de açer en la dicha villa de laba [sic por La Nava] y que por rraçon de la hechura y todo lo que a puesto en el / dicho estandarte el dicho Joan de Sobinas le haya de dar e pagar el dicho Antonio Sanchez al dicho Joan de Sobinas o a quien su poder hubiere duçientos e treynta ducados para el día de san Miguel primero venidero de este año de ochenta y ocho.

Por ende el dicho Antonio Sanchez dixo que confesaba e confeso haber rescebido del dicho Juan de Sobinas el dicho hestandarte acabado y puesto en toda perficion de que se dio por entregado y en rraçon de la entrega ¿renunció? las leyes de la no numerata pecunia y eçeciones del derecho como en ellas se quiere y que si por caso el mayordomo y cofrades de la dicha cofradia no quisieren hestar y pasar por el dicho conçierto y tasación de los dichos duçientos y treinta ducados que

en tal caso dentro de ocho días primeros siguientes le volviera y entregara el dicho hestandarte como lo rreçive, o por el los duçientos y treinta ducados menos lo que tiene reçebido para en quenta del como parescera por las cartas de pago que de ello dixo abía del dicho Juan de Sobinas y por su orden y mandado y por ellos pueda ser executado como por deuda liquida e guarentixa y abiéndose tornado a entregar el dicho Juan de Sobinas dentro del dicho termino e no pagando la dicha cofradía por el dicho conçierto / del dicho prescio e valor quel dicho Juan de Sobinas de su parte y el mayordomo e cofrades de la dicha cofradía nonbren cada uno de su parte una persona oficial del dicho oficio para que tase el valor del dicho hestandarte menos el damasco que para el dio la dicha cofradía y tercero en caso de discordia y aquello que tasaren se lo darán e pagaran al dicho Juan de Sobinas para el dicho día de san Miguel de setiembre y el dicho Juan de Sobinas que presente estaba abiendolo oydo y entendido dixo que açetaba y açeto todo lo que dicho y declarado hesta por el dicho Antonio Sanchez y anbas partes cada uno por lo que le toca para el cumplimiento dello dixeron que obligavan y obligaron sus personas e bienes abidos e por aber y dieron poder cunplido a qualesquier justcia ende su magestad a cuyo fuero execucion se sometieron renunciando e renunciaron el suyo propio e la ley sid conbenerid de jurisdicione omium [por omnium] judicun y la declinatura della para que las dichas justicias o qualesquier dellas ansi se lo agan cunplir como si fuese sentencia definitiva de juez competente por ellos pedida e consentida pasada en cosa juzgada sobre lo qual renunciaron todas el qualesquier leyes / que sean en su favor e la ley e derecho que dice que general rrenunciación de leyes fecha non vala.

Y ansi dixeron que lo otorgavan y otorgaron ante mi el dijo escribano hestando presentes por testigos Hernando de Balçaçar y Domingo de Salaver y Damian Gutierrez vecinos y estantes en la dicha villa e yo el dicho escribano conozco a los dichos otorgantes y el dicho Juan de Sobinas lo firmo de su nonbre y porque dicho Antonio Sanchez dixo no sabia hescrivir lo fimor el el un testigo a su ruego en el registro

[Rubricado:] Por testigo Damián Gutierrez. Juan de Sobiñas.

Ante mi Francisco de Barrio

Derechos un real

3

1588, agosto, 22

Medina del Campo

Juan de Sobiñas reconoce que el mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción de Nava del Rey le ha devuelto el estandarte entregado seis días antes.

AHPV, Protocolos, Medina del Campo, Leg. 7534, f. 416.

En la villa de Medina del Campo a veinte dias del mes de agosto de mill e quinientos y ochenta y ocho años ante my Francisco del Barrio escribano del numero de la dicha villa parescio presente Juan de Sobinas bordador vecino de la dicha villa y dixo que confesaba y confeso haber rrecibido de Antonio Sanchez vecino de la villa de la Naba el hestandarte de que en la escriptura arriba de escripta se açe mençion como se lo entrego y en rraçon de la entrega renuncio las leyes des entregas y ecesiones del derecho como en ellas se quiere y del le dio carta de pago en forma siendo

testigo Damian Gutierrez e Geronimo de Aguilar y Domingo de Salaver vecinos y estantes en Medina, y el dicho otorgante que conozco lo firmo de su nonbre.

[Rubricado:] Juan de Sobiñas.

Ante mi Francisco de Barrio

4

1577, julio, 29

Medina del Campo

Juan de Sobiñas se obliga a realizar el adorno bordado y las guarniciones de dos dalmáticas para la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de San Felices de Gallegos.

AHPV, PN, L. 6136, f. 589.

A XXIX de jullio. Obligacion.

Sepan quantos esta carta de obligacion vieren como yo Juan de Sobiñas vordador vecino de Medina del Campo otorgo y conozco por esta presente carta que me obligo e pongo con vos Francisco Dominguez vecino de la villa de Saheliçes de los Gallegos e con quien vuestro poder ovieren que desde aqui al dia de nuestra señora de agosto primera que verna del presente año de quinientos y setenta e siete vos hare e dare hecho y acavado y en toda perfeçion una guarniçion de almaticas que son quatro faldones e quatro bocas mangas y ocho sabastros e dos collares grandes e quatro collarejos todo de oro matiçado con las ystorias de la salutaçion y naçimiento y asunçion de nuestra señora y la ystoria de la fiesta de todos santos y en los collares dos ymajenes de nuestra señora con el niño Jesus en los braços e dos arboles a los lados de cada una de las dichas ymagenes y los dichos faldones y collares grandes a de ser el oro que a de llevar de Milan y lo demas de buen oro de Sevilla la qual dicha obra dare fecha y acavada en toda perfeçion para el dicho dia de nuestra señora de agosto primera ocho dias e resto despues por raçon que para las manos e lo demas que la dicha obra a de llevar me aveis de pagar e pagareis treynta e quatro mill maravedis e mas me dareis el oro que comprastes para la dicha obra que costo veynte e un mill maravedis el qual dicho oro yo de vos reçevi para ella y mas tres mill maravedis en dineros para en pago de la dicha hechura que en todo se montan / treynta y quatro mill maravedis e los veynte e un mill maravedis restantes me aveis de pagar para el dia que vos entregare la dicha obra que a de ser pare el dicho dia de nuestra señora de agosto e ocho dias e resto despues e si para el dicho tiempo no cumpliere pagare a la persona que biniere por la dicha obra seys reales por casda uno de los dias que mas se detubiere asi de la estada como de la buelta e ademas desto me podais compeler por via hexecutiva e prision e por otra que mexor lugar aya a que guarde e cumpla e pague lo contenido en esta escriptura publica y de dicho oro que asi costo los dichos veynte e un mill maravedis e de los dichos treçe mill maravedis que me distes en dineros soy contento pagado y entregado a mi voluntad y en raçon de la entrega e paga porque de presente non parece puesto que fue notoria a mas abundamiento renuncio las leyes de la no numerata pecunia e de la entrega paga e prueba e las demas leyes que en este caso hablan como en ellas se qontiene e yo el dicho Francisco Dominguez que estoy presente açepto esta scriptura e me obligo e pongo con vos el dicho [Tachado: Francisco Dominguez] Juan de Sobiñas e con

quien vuestro poder oviere de que luego como me entregueis la dicha obra vos pagare los dichos veynete e un mill maravedis arriba declarados e para lo mani cumplir e pagar nos anbas las dichas partes cada una por lo que le toca obligamos nuestras personas e bienes muebles e raices avidos e por aver e por esta / al cumplimiento y hexecucion della damos poder cumplido a las justicias e jueces de su magestad ante quien esta carta pareçiere e della fuere pedido cumplimiento de justicia a la juridicion de las quales e de cada una dellas nos sometemos e obligamos renunciando e renunciamos nueestra juridicion e dominio propio fuero e prebilexios e la ley sid combenendi de juridicion e ni un judicum para que las dichas justicias e qualesquier dellas por todo remedio e rigor de derecho e via mas hexecutiba que se pueda nos compelan e apremien a que guarde e cumpla e pague todo lo que dicho es como si fuese sentencia definitiba de juez competente a nuestro pedimiento e consentimiento e la qual sentencia fuese pasada en cosas juzgada sobre lo qual renunciamos de nuestro favor e ayuda todas e quales quier leyes fueros e derechos e hordenamientos escriptos e non escriptos asi en general como en espeçial e la ley e derecho en que dize que general renunçiaçion de leyes fecha non vala.

En firmeça de lo qual otorgamos esta scriptura e lo en ella contenido por ante Francisco de Bitoria scrivano de su magestad e publico del numero de la dicha villa por su magestad / que fue fecha e otorgada en la dicha villa de Medina a veinte e nueve de jullio de mill e quinientos s setenta e siete años siendo testigo Luis de ¿Posa? e Juan de Villegas e Juan de Toro ante e mi e los dichos otorgantes yo el dicho escrivano conozco lo firmaron en el registro va entre renglones todo valga. Francisco Dominguez no vala.

[Firmado:] Francisco Dominguez. Juan de Sobiñas. Ante Francisco de Vitoria.

BIBLIOGRAFÍA

- ABED AL-HUSSEIN, Falah Hassan, "El comercio de los géneros textiles: seda, paños y lienzos", en LORENZO SANZ, Eufemio (coord.), *Historia de Medina del Campo y su Tierra. Auge de las Ferias. Decadencia de Medina*, Valladolid, Ayuntamiento de Medina del Campo - Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León - Diputación Provincial de Valladolid - Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1986, Vol. II, pp. 42-66.
- ÁGREDA PINO, Ana María, "Indumentaria religiosa", *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 17 (2011), pp. 107-128; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4855758>.
- ÁGREDA PINO, Ana María, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.
- ANABITARTE URRUTIA, Olga, "Las Ferias de Medina del Campo", *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, 21 (1981), pp. 16-18; disponible: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/8098>.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel; HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio y SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina del Campo*, Tomo XIX, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2004.

- BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "Bordados del Renacimiento en Burgos", *Datatextil*, 30 (2014), pp. 1-23; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6174162>.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "Telas y bordados en Burgos durante el Renacimiento", *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 26 (2011), pp. 73-94; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4209742>.
- CASADO ALONSO, Hilario, "Comercio textil, crédito al consumo y ventas al fiado en las Ferias de Medina del Campo en la primera mitad del s. XVI", en DIOS, Salustiano de; INFANTE, Javier; ROBLEDO, Ricardo y TORIJANO, Eugenia (coords.), *Historia de la Propiedad, Crédito y Garantía. V Encuentro Interdisciplinar*, Madrid, Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España, 2007, pp. 127-159.
- CASTÁN LANASPA, Javier, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Nava del Rey*, Tomo XX, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2006.
- CUBILLO MEDINA, Víctor, "Noticias Documentales sobre Valentín de Lira, bordador vallisoletano del Renacimiento", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 267-287; DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.11>.
- GARCÍA RODRIGUEZ, Fray Sebastián, *Los bordados de Guadalupe. Estudio histórico-artístico*, Guadalupe, Ediciones Guadalupe, 2006.
- LOBERA Y ABIO, Antonio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*. Barcelona, en la Imprenta de los consortes Sierra y Martí, 1791, pp. 58-66; disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000038011&page=1>.
- MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel y FRAILE GÓMEZ, Ana María, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Medina del Campo*, Tomo XVIII, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2003.
- Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum. Pii V. Pont. Max. Iussu editum*, Venetiis, apud Ioannem Variscum, & haeredes Bartholomaei Faletti, & socios, 1570; disponible en: https://archive.org/details/bub_gb_adC-aRG-za70C/page/n3/mode/2up.
- PARTEARROYO LACABA, Cristina, "Comercio textil en las ferias de Medina del Campo" en SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (dir.), *Comercio, mercado y economía en tiempos de la reina Isabel*, Medina del Campo, Museo de las Ferias, 2004, pp. 67-91.
- ROJO VEGA, Anastasio, "Documentos para la Historia del Arte en los protocolos de Medina del Campo, 1576-1600", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 64 (1998), pp.309-324; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=67629>.
- SIGÜENZA PELARDA, Cristina, "El palio del Corpus Christi de la catedral de Calahorra: arte y devoción", *Kalakorikos*, 24 (2019), pp. 13-57; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7221565>.
- SIGÜENZA PELARDA, Cristina, *El bordado litúrgico en La Rioja. La colección textil de la Iglesia de Santiago El Real de Calahorra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos y Universidad de la Rioja, Servicio de publicaciones, 2018.

Los tocados corniformes en las pinturas de Francisco de Mendieta

The horned female headdresses in Francisco de Mendieta paintings

Amaya MEDINA GONZÁLEZ

Universidad de Cantabria

Grupo de Investigación Arte y Patrimonio.

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo

Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

amayamedina23@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0585-0031>

Fecha de envío: 8/9/2023. Aceptado: 18/10/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 509-534.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.15>

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



Resumen: En el siglo XVII aparecen las primeras pinturas al óleo sobre lienzo donde se representan tocados corniformes, siendo el pintor alavés Francisco de Mendieta su más significativo exponente. En las pinturas vemos la evolución de tales tocados, las tipologías más populares y la influencia de los llamados álbumes de trajes, aparecidos casi un siglo antes.

Palabras clave: tocados corniformes; indumentaria; pintura renacentista; Francisco de Mendieta; álbumes de trajes; Edad Moderna.

Abstract: The first oil paintings where horned headdresses are represented appear in 17th century, with the painter from Álava Francisco de Mendieta as their best representative. In these paintings we see the evolution of the aforementioned headdresses, their most popular typologies and the influence of the so-called costume albums, which appeared almost a century before.

Keywords: horned female headdresses; costumes; Renaissance painting; Francisco de Mendieta; costume albums; Modern Age.

Al comenzar el siglo XVII, los tocados corniformes aparecen, como novedad, en óleos sobre lienzo. Anteriormente se representaban estos tocados en ámbitos religiosos, en pinturas sobre tabla y murales, relieves en retablos, capiteles, alfarjes y sillerías de coro, y en algunos dibujos en crónicas de viajeros, a lo largo de los siglos XIV y XV¹. Desde el siglo XVI, la aparición de los llamados *Álbumes de trajes*, en dibujos, tuvo gran repercusión en el ámbito

1 MEDINA GONZÁLEZ, Amaya, "El tocado corniforme femenino en la Baja Edad Media", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), p. 237.

europeo, llevando a la representación de tales tocados en las colecciones de grabados, pinturas, esculturas e incluso en los tapices, dando el salto de los formatos artístico-religiosos a los formatos profanos. Aparecen pues los tocados corniformes en los óleos sobre lienzo en el momento en que empezaba a decaer su uso, ya que irían desapareciendo a lo largo de los siglos XVII y XVIII, sustituyéndose por nuevas modas, aunque todavía el cronista Juan Ramón de Iturriza documenta su uso en Cenarruza (Vizcaya) a finales del siglo XVIII, ya como una rareza y algo pasado de moda: “es rara la mujer que lo trae al presente, y dentro de poco tiempo ninguna usará; y únicamente vi traerlo el año pasado de 1783, en la fiesta de la Asunción de Nuestra Señora en Cenarruza a la mujer del fiel regidor de Arbacegui”².

El siglo XVII arranca con prohibiciones del uso de tocados corniformes en el interior de los recintos religiosos por parte de algunas autoridades eclesiásticas, que les atribuían un significado obsceno; y por parte de autoridades civiles que veían en ellos una forma de ostentación de riqueza. Se trata de casos muy concretos que no pueden generalizarse. La crítica religiosa más antigua que conocemos es la del licenciado Felipe de Obregón, Visitador General del obispado de Pamplona, en su visita a la parroquia de Lesaca el 8 de enero de 1600:

“Yten se manda a las mugeres que traen tocados con aquellas figuras altas a modo de lo que todo el mundo entiende hauito indecente y de mugeres honrradas como ellas lo son y de que entren en la yglesia con el por ser figura indecente y escandalossa se manda a las dichas mugeres so pena de excomuni6n desde aquí a beynte días deste mes se le quiten cada una a lo menos no entren con ella en la yglesia y se pongan otra manera de tocados como se ordena y si no lo cumplen el Vicario y beneficiados las hechen de los officios diuinos y se encarga al alcalde y jurados las hechen de la iglesia y los Vicarios y beneficiados cesen los officios hasta se salgan y no los prosigan so pena seran castigados con mucho rigor y den aviso a su señoría de cualquier exceso para se castigue con mas rigor”³.

En 1611, las Juntas Generales de Guipúzcoa, reunidas en Zumaya, mandaron que las mujeres de Deva y Zarauz que no hubieran cumplido los cincuenta años no usaran tocado, lo que se ha interpretado en relación con la crítica al lujo de estos adornos⁴. Mucho antes, en las Ordenanzas de Deva

2 ITURRIZA Y GÁRATE ZABALA, Juan Ramón, *Historia general de Vizcaya*, Berriz, 1785, manuscrito de la Fundación Sancho el Sabio, Libro I, Cap. 7, p. 38; publicado en edición de Manuel de Azcárraga y Régil, Barcelona, imprenta de V.E.H. de J. Subijana, 1884; Bilbao, Cipriano Lucena y Cia, 1885; edición de Ángel Rodríguez Herrero, Bilbao, Diputación Provincial de Vizcaya, 1938; y Bilbao, Librería Arturo, 1967.

3 CARO BAROJA, Julio, “Monumentos religiosos de Lesaka”, *Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore*, 12 (1932), p. 37.

4 SANTISTEBAN CAÑIVE, Estibaliz y BOINAS LA ENCARTADA MUSEOA, *Indumentaria*

de 1434, ya se indicaba que el tocado no podía llevar “mas de treinta e una baras de lienço delgado y mas seis baras de lienço gordo”, y que no podían ponerse “en las dichas sus tocas oro nin seda alguna, so pena de dos doblas de oro”⁵. Son ordenanzas que manifiestan una crítica al lujo y la ostentación.

Estas prohibiciones denotan la laxitud con la que tales normas eran acatadas por la población, hecho que resalta en las obras pictóricas que estudiaremos, viendo no solo mujeres con tocados corniformes en el interior de iglesias sino también con profusión de adornos, aunque no descartamos que éstas tuviesen algún efecto en su uso, quizá rebajando la altura de los tocados. En el interior de iglesias, estos tocados se representan en dos de los óleos de Francisco de Mendieta, titulados *Milagro en Begoña* y *Los esponsales*, fechados en la primera década del siglo XVII. En la misma época, en Cantabria, en la localidad de Noja y en el interior de la parroquia de San Pedro, se halla la escultura orante de María Fernández de Isla⁶, labrada poco después de 1637, fecha de su fallecimiento, con atuendo y tocado muy similar al de los personajes representados por Mendieta. Y en la catedral de Astorga se encuentra el cuadro titulado *Milagro Virgen de la Majestad*⁷, pintado al óleo hacia 1630-33 por el clérigo presbítero Juan de Peñalosa y Sandoval que, además de pintor, era canónigo y vicedeán de dicha catedral. El cuadro representa el milagro de unos mineros salvados del derrumbamiento de un pozo y, entre los asistentes, se hallan tres mujeres con tocados corniformes⁸. Este cuadro fue pintado bajo el patronazgo del obispo de la diócesis, Alonso Messía Tovar. Por tanto, y a pesar de críticas y prohibiciones, los tocados corniformes seguían usándose en el interior de los templos a principios del siglo XVII y no fueron prohibidos en todas las diócesis.

1. LOS TOCADOS CORNIFORMES EN LA OBRA DE FRANCISCO DE MENDIETA

Francisco de Mendieta y Retes, nacido en 1556 en Menagaray (Álava), y ya fallecido en 1624, fue hijo natural de Pedro Mendieta Morales, y de María

bajomedieval en el País Vasco. Tocadoos femeninos/ Euskal Herriko Jantzkerak behe-erdi aroan: Emakumezkoen buru estalkiak [exposición] Balmaseda, Boinas La Encartada Museoa, 2009, p. 16

5 HERRERO, Victoriano José y BARRENA, Elena, *Archivo Municipal de Deba (1181-1520)*, T. I, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2005, p. 100.

6 ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel y LOSADA VAREA, Celestina, *Catálogo Monumental de Noja*, Santander, Ayuntamiento de Noja, 2000, p. 63.

7 MELERO LEAL, María, “El pintor Juan de Peñalosa y Sandoval, de Córdoba a Astorga”, *De Arte*, 8 (2009), p. 78.

8 PÉREZ GARCÍA, Ignacio, “Sobre dos acuarelas de mujeres astorganas de 1572, investigación y descubrimientos”, *Argutorio*, 33 (2015), p. 42.



Fig. 1. *Jura de los fueros por el rey Fernando el Católico*. Francisco de Mendieta. 1609. Diputación Foral de Vizcaya, Casa de Juntas de Guernica. Fotografía: Casa de Juntas de Guernica; <http://www.sopemedia.com/besamanos/index.htm>



de Retes, según cuenta ésta en su testamento⁹. Pintor y retablista, estuvo casado con Catalina de Artaza¹⁰. Aprendió el oficio de pintor con Francisco

9 AREITIO, Darío de, "El pintor Francisco de Mendieta (siglos XVI y XVII), *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 10/2-4 (1954), p. 350.

10 ZABALA MONTOYA, Mikel, "Francisco de Mendieta en berrikuspenerako zenbait datu berri", *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 53/1 (1997), p. 207.

Vázquez, que le acogió en su casa de Bilbao, villa en la que residiría casi toda su vida. Sus primeras obras se refieren al dorado y estofado de retablos, quizá en algún caso con pinturas figurativas: en 1582, el de Santa María de Portugaleta; en 1592 el de la iglesia de Santurce; en 1593 la pintura y dorado del retablo de la iglesia de San Antón, de Bilbao; y en 1596 un retablo para la iglesia de Santiago, también en Bilbao. Pero en esta época tuvo intervenciones fuera del ámbito religioso: en 1584 hizo la portada de la *Hidrografía* del licenciado Andrés de Poza; y en 1591 la villa de Bilbao le encarga pintar el mapa del señorío de Vizcaya y su contorno, que había solicitado desde Flandes el bilbaíno Martín Pérez de Barrón, para incorporarlo al *Theatrum Orbis terrarum*, pero el encargo nunca se publicó en las ediciones de esta obra ni en las del *Civitates Orbis Terrarum*¹¹. Por otra parte, tuvo una faceta como escritor. A él se debe la *Quarta parte de los Annales de Vizcaya*¹² (1592), encargado por el señorío de Vizcaya; el *Aerario de la hidalguía y nobleza hespañola y plaza de armas de Vizcaya*¹³, obra ya citada por Édouard Ducéré, que tuvo acceso a ella en 1881 en Bilbao¹⁴; y *Las casas solariegas y de apellido que ay en la muy noble y muy leal provincia de Guipúzcoa*¹⁵.

Tras una estancia en Elorrio en 1599, huyendo de la peste en Bilbao, en 1600 pintó nueve cuadros de la Pasión de Cristo en la iglesia de Santa Marina de Oxirondo, en Vergara. Mendieta formó parte de la oposición a la restringida elección de cargos en la villa de Bilbao, lo que le llevó a pleito, siendo absuelto en la Real Chancillería de Valladolid en 1607, el mismo año en el que estaba haciendo a medias con Hernando de Penagos el retablo de la Concepción en la iglesia de Santiago de Bilbao¹⁶. Finalmente, en 1614 pintó el retablo de la capilla de San Buenaventura en la iglesia de San Francisco de Bilbao¹⁷.

11 AREITIO, Darío de, "Francisco de Mendieta, escritor y pintor", *Revista Internacional de los Estudios vascos*, RIEV, 20/2 (1929), p. 269.

12 MENDIETA Y RETES, Francisco de, "Quarta parte de los Annales de Vizcaya", *Euskal-Erria: revista vascongada*, 72 (1915), pp. 452-457, 510-514 y 565-569; y 73 (1915), pp. 3-7, 70-74, 106-110, 161-165, 223-227, 256-260, 357-361, 400-404, 449-453 y 497-501. Manuscrito en la Biblioteca Nacional de España; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000195412>.

13 MENDIETA Y RETES, Francisco de, *Aerario de la hidalguía y nobleza hespañola y plaza de armas de Vizcaya*, Manuscrito dividido en 5 libros, 289 folios, h. 1611, Biblioteca Francisco Zabalburu (Madrid), Sig. IV-209.

14 DUCÉRÉ, Édouard, "Siglo XVII. Señora vizcaína de Larrusa y Bolivar", *Euskal-Erria: revista vascongada*, 8 (1883), pp. 55-56.

15 *Las casas solariegas y de apellido que hay en la muy noble y muy leal provincia de Guipúzcoa*, Manuscrito en la BNE, MSS/11594; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000195412&page=1>. Esta obra se adjudica ahora al historiador del siglo XVII Lope Martínez de Isasti.

16 ZABALA MONTOYA, Mikel, "Francisco de Mendieta en ...", p. 207-208.

17 LLANO GOROSTIZA, Manuel, "Francisco de Mendieta y su cuadro sobre El Besamanos de

Pero su faceta como pintor de caballete es la que más fama le ha dado al ser autor de tres conocidos cuadros, *Milagro en Begoña* (según algunos, de 1589; con seguridad, antes de 1607), el segundo titulado *Boda en Begoña* (1607), y el tercero, el más famoso, *Jura de los fueros por Fernando el Católico* (1609), también conocido como *El besamanos* (Fig. 1).

Una hija de Francisco Vázquez, maestro de Mendieta, casó con el pintor franco-flamenco Juan Prebost. Y la hija de Francisco de Mendieta desposó con el pintor flamenco Juan de Gante o Juan Bustrín. Esto muestra el ámbito de pintores flamencos radicados en Bilbao en que se hallaban insertos tanto Francisco Vázquez como Francisco de Mendieta. El estilo de éste deriva de la pintura de Lucas de Heere (Gante, 1534 – París, 1584), un artista que, al igual que Mendieta, era también escritor, y estaba interesado en la etnografía, la historia y la geografía. Heere fue autor de uno de los principales álbumes de trajes del siglo XVI, el *Theatre de tous les peuples et Nations de la terre* (Biblioteca de la Universidad de Gante). Pintó el cuadro de *La visita de la reina de Saba al rey Salomón*, caracterizado éste como Felipe II, (catedral de San Bavón de Gante, 1559) y se le atribuye el de *La familia de Enrique VIII* (Cardiff, Museo y Galería Nacional, hoy en Gloucestershire, Sudely Castle, 1572), que recuerda la composición del cuadro de la *Jura de los fueros de Vizcaya*, de Francisco de Mendieta. Otros pintores que siguieron su estilo trabajaron en Gran Bretaña: Robert Peak el Viejo, John de Critz y Marcus Gheeraerts el Joven. Del primero de ellos es *La procesión de la reina Isabel* (Sherbone Castle, Dorset, h. 1600), donde vemos la imagen alegórico-histórica del poder, con una composición muy estereotipada, como se encuentra igualmente en la pintura de Mendieta.

El cuadro del *Milagro en Begoña* permite encuadrar al pintor también como un seguidor de la pintura de arquitecturas que se desarrolla en Flandes en los siglos XVI y XVII, tomando como punto de partida los tratados de arquitectura y perspectiva de Hans Vredeman de Vries, con sus ilustraciones de perspectivas arquitectónicas¹⁸. Destacan en esta tendencia las perspectivas de interiores de iglesias, especialmente las de la catedral de Amberes, de la cual se hicieron 150 vistas en los siglos XVI y XVII¹⁹. Algunas de estas

la Jura de Guernica”, en GÓMEZ TEJEDOR, Jacinto; SESMERO PÉREZ, Francisco y LLANO GOROSTIZA, Manuel, *Tres estudios sobre Guernica y su comarca*, Bilbao, Ediciones de la Excma. Diputación Provincial de Vizcaya (1970) p. 154. BARRIO LOZA, José Ángel, “Francisco de Mendieta, pintor alavés de los siglos XVI-XVII. Honor y autoestima”, en VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas (eds.), *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008, p. 277. ASPURU ORIBE, Jabier, “Francisco de Mendieta, un ayalés universal” *Aztarna, Revista de etnografía y difusión cultural del Alto Nervión*, 43 (2012), p. 44.

18 VLIEGHE, Hans, *Arte y arquitectura flamenca 1585-1700*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 314.

19 BAISIER, Claire y HERREMANS Valérie, “Altars and altar frames in the 17th century” en

perspectivas de iglesias, minuciosas en la descripción de estructuras arquitectónicas, altares y personajes, se conservan en España, lo que demuestra que eran aquí conocidas²⁰. La obra de pintores como Hendrik II van Steenwijck, Pieter I Neefs, Bonaventura Peeters, Frans III Francken y otros, sirvieron de modelo a pintores más modestos como Francisco de Mendieta.

La pintura de Francisco de Mendieta que reseñamos en primer lugar se halla en la Casa de Juntas de Guernica (Vizcaya). Es un óleo sobre lienzo de 1,58 x 3 m. y representa la ceremonia de la jura de los fueros del señorío de Vizcaya por parte del rey Fernando de Aragón, el 30 de julio de 1476. Fue catalogado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1932 con el título de *Jura de los fueros por el rey Fernando el Católico*, aunque a veces se cita con variantes como *El besamanos*. El óleo en origen no fue pintado para la Casa de Juntas y llegó a este lugar a finales del siglo XVIII, existiendo la historia, sin confirmar, de que había sido adquirido en una taberna londinense por el capitán de un buque mercante, que lo reintegró de nuevo a la Península, desconociéndose con exactitud la fecha exacta de su adquisición por parte de la diputación de Vizcaya. Existe el dato de que el cuadro fue ofrecido en venta a la diputación en 1774, probablemente por algún particular²¹. En el año de 1833, al acabarse las obras del salón de sesiones de la Sala de Juntas de Guernica, se situó el lienzo frente a frente de la capilla. En 1889, el pintor Anselmo de Guinea, restaurador de la obra, descubrió la firma de Francisco de Mendieta. En 1913 el cuadro fue llevado al Museo de Bellas Artes de Bilbao; posteriormente en 1936 fue trasladado al despacho del presidente José Antonio Aguirre en el Hotel Carlton de esta ciudad, desde donde, acabada la guerra civil, se llevó a la diputación de Vizcaya, propietaria del cuadro, que tiempo después fue incorporado a la citada Casa de Juntas de Guernica²².

En una primera restauración, la fecha que figura en el cuadro se supone que fue alterada, y fue leída como 1509, interpretándose el 6 original de las centenas por un 5, concediendo a la obra una antigüedad cien años mayor²³, cosa que desmiente la vestimenta de algunos personajes del cuadro, clara-

FABRI, Ria y VAN HOUT, Nico (dirs.), *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum reunited in the cathedra [Exposición]*, Amberes, De Kathedraal Vzw & Bai Publishers, 2009, p. 45.

20 DÍAZ PADRÓN, Matías, *Museo del Prado. Catálogo de pinturas. I. Escuela Flamenca siglo XVII. Texto*, Madrid, Museo del Prado, 1975, pp. 204-210 y Láminas, pp. 148-153.

21 MUGARTEGUI, Juan José de, “¿Desde qué fecha es la Diputación de Vizcaya propietaria del cuadro de la Jura de los Fueros por el Rey D. Fernando el Católico?” *Revista Internacional de los Estudios Vascos, RIEV*, 17/3 (1976), p. 369.

22 LLANO GOROSTIZA, Manuel, “Francisco de Mendieta...”, p. 143.

23 ECHEGARAY CORTA, Carmelo de, *La tradición artística del Pueblo Vasco*, Bilbao, Excma. Diputación de Bizkaia, 1919, p. 54.



Fig. 2, izq. *Mujer en Vizcaya*. Christoph Weiditz. H. 1530. *Trachtenbuch*, lám. 120. Germanisches NationalMuseum Nürnberg, Digitale Bibliothek, Hs 22474

Fig. 3, der. *Mujer vizcaína o cántabra*. Jost Amman. 1577. *Habitus praecipuorum populorum...*

Fig. 4. cent. *Tocado de mujer, bajo "Alaba"*. Francisco de Mendieta. *Jura de los fueros de Vizcaya por Fernando el Católico, detalle*. 1609

mente del siglo XVII, aunque el acontecimiento que se narra sucedió en 1476. Una posterior restauración a cargo del Museo de Bellas Artes de Bilbao dio como fecha, al limpiar la obra, el año 1609²⁴. Zabala Montoya documenta otra versión del cuadro en 1607, en un embargo realizado por el alcalde de la villa sobre los bienes del pintor, en el que se cita entre otras posesiones "otro lienzo de la pintura de la jura del rey Don Fernando a la vizcaína"²⁵. En el lienzo aparece como figura central el rey, flanqueado por algunos personajes de los que no se consignan sus nombres, pero que según Javier de Ibarra y Bergé, se supondría su identidad²⁶, puesto que existe documentación históri-

24 LLANO GOROSTIZA, Manuel, "Francisco de Mendieta..." p. 164.

25 ZABALA MONTOYA, Mikel, "Francisco de Mendieta..." p. 207.

26 YBARRA Y BERGÉ, Javier, "Los Reyes Católicos en Vizcaya", en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 7/3 (1951), p. 344.



Fig. 5. *Mujeres vizcaínas y cántabras*. Christoph Weiditz. H. 1530. *Trachtenbuch*, láms. 112, 125, 113, 124, 114, 115, 121, 122, 126 y 130. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Digitale Bibliothek, Hs 22474

ca sobre dicho acto con la relación de asistentes²⁷. En primer plano aparecen los señores e hidalgos vizcaínos, con sus escudos de armas y las correspondientes divisas de sus linajes, en número de dieciséis. En el centro figura el rey Fernando en el trono dando a besar su mano, teniendo a sus pies una car-

27 El juramento y confirmación de Fernando el Católico, de 30 de julio de 1476. Archivo Histórico Foral de Bizkaia, Privilegios Reales, Registro 1, nº 7, ff. 5r-8v. Copias en Privilegios Reales, Registro 1, nº 9, ff. 1r-4v (3 de julio de 1527); ff. 19r-13r (25 de enero de 1595); y Privilegios Reales, Registro 1, nº 11, ff. 8r-13v (25 de enero de 1595). Publicado por SARASOLA, Fray Modesto, *Vizcaya y los Reyes Católicos*, Madrid, C. S. I. C., 1950, pp. 119-122. HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LARGACHA RUBIO, Elena; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del Archivo General del Señorío de Vizcaya*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1986, doc. nº 15, pp. 70-74. MONREAL ZIA, Gregorio, *Fuentes del Derecho Histórico de Bizkaia*, Madrid, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2001, pp. 435-440. Una edición digital en "El rey d. Fernando el Católico jura los fueros de Vizcaya en Guernica. 30 de julio de 1476". Archivo Histórico del Santuario de Loyola (Compañía de Jesús). Fondo: Pueblos. Sin fecha, Legajo 20, nº de Legajo 12, ff. 1r-8r. "Traslado autentico de otro traslado del juramento que el Rey Don Fernando el Catholico hizo so el arbol de Guernica senttado en asiento de piedra el día 30 de julio de 1476. De guardar los fueros de Vizcaya en cuio actto assistio como procurador de esta villa [Valmaseda] Sanchez de Ibarra. [1477]"; disponible: <https://dokuklik.euskadi.eus/badator/visor/084/0641>.



Fig. 7. Tocados femeninos: izq, Baracaldo y Zamudio; cent, Aulestia; der. Cenarruza y Bolívar. H. 1611. Francisco de Mendieta, *Aerario de la hidalguía...* Biblioteca Francisco Zabáburu (Madrid), Sig. IV-209, ff. 286v, 215r y 229r

En cuanto a la ejecución de la obra, es lógico deducir que Mendieta no estuvo presente en el acto de la Jura, puesto que esta fue muy anterior a la fecha del óleo (1609). No se consigna en las crónicas de la época la presencia de ningún pintor. Algunos autores citan la existencia de un cuadro de la Jura de los fueros anterior al de Mendieta²⁸, y Manuel Llano Gorostiza cita un manuscrito en el que se habla de que en el monasterio de San Agustín de Burgos existía una capilla de los vizcaínos, donde había un retablo que representaba a un rey sentado bajo un árbol junto a los vizcaínos que lo recibían por señor²⁹. Nada sabemos del cuadro de la Jura del monasterio de San Agustín ni de su paradero y suponemos que se perdió a causa de las diferentes obras y reformas que se dieron a través del tiempo en el recinto.

Existen dos copias del citado cuadro de Mendieta, una de ellas datada en 1773 y ejecutada por Joseph Ignacio de Urrutia, de dimensiones más reducidas que el original, y otra datada en 1941 pintada por Enrique Nieto

28 LLANO GOROSTIZA, Manuel, *Tres estudios...*, p. 184.

29 Biblioteca Nacional de España, Manuscrito Mss/9405, *Papeles varios* que contiene unos apuntes sobre hidalguía y nobleza [ff. 371r-435v]. En los folios 419v-421r trata sobre "Las costumbres de jurar el señor de Vizcaya el un pie descalço" [ff. 419v-421r] y dice en f. 421r que "en la ciudad de Burgos en el monasterio de san Agustín [hay] un rico retablo que esta pintado en la capilla de los vizcaynos por una parte un Rey pintado y los vizcaynos por otra debajo de un arbol el pie descalzo con sus lanças y azagayas y machetes así como los suelen jugar, como lo reciben por señor como en esta forma recibieron a los reyes D. Enrique y D. Fernando el Chatolico"; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000100356&page=1>.

Fig. 8. *Mujer anciana vizcaína*. Christoph Weiditz. H. 1530. *Trachtenbuch*, lám. 128. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Digitale Bibliothek, Hs 22474

Fig. 9. *Mujer anciana*. Francisco de Mendieta. *Jura de los fueros de Vizcaya por Fernando el Católico*, detalle. 1609. Esta misma figura aparece en el libro *Civitates Orbis Terrarum* de Georges Braun y Franz Hogenberg (Colonia, 1575), en la lámina correspondiente a la villa de Bilbao



Uribarri, ambas propiedad de la Diputación Foral de Vizcaya, al igual que el original.

En cuanto a los modelos en los que se basó el pintor para plantear la obra, y concretamente en lo referente a los tocados de las mujeres, no los pintó todos del natural. Mendieta era un pintor de los llamados de caballete, y no dudamos de que los conocía sobradamente de verlos a diario, como vemos por tres dibujos ejecutados con tinta y aguada, en color, que aparecen en su obra manuscrita *Aerario de la hidalguía*, representando bustos de mujeres con tocados de Baracaldo y Zamudio, Aulestia y Cenarruza, y Bolívar³⁰ (Fig. 7), los cuales reprodujo, con alguna variación, en la *Jura de los fueros*. Pero otros tocados presentes en sus cuadros proceden de los álbumes de trajes pintados por franceses y flamencos, que circulaban con gran éxito por toda Europa. El pintor además, tenía relación familiar con artífices flamencos de la época³¹, constituyendo los álbumes de trajes un formato artístico que se puso de moda en el siglo XVI³², en los que aparecían personajes de todo el Imperio representados con sus atuendos tradicionales y en los que figuran

30 MENDIETA Y RETES, Francisco, *Aerario de la hidalguía...*, ff. 215r, 229r y 286v.

31 BARRIO LOZA, José Ángel, "Francisco de Mendieta...", p. 276.

32 GARCÍA HARO, Rebeca, "Los libros de trajes en el siglo XVI: perspectivas críticas para su investigación", *Baetica. Estudios Historia Moderna y Contemporánea*, 40 (2020), p. 15.



Fig. 10 Trajes y tocados de mujeres en Bilbao (arriba) y Santander (abajo). H. 1640 [Primera ed. 1574]. Georg Braun y Franz Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum. De Praecipuis, Totius Universi Urbibus, Liber Secundus*, Coloniae Prostant apud Auctores et Anverpiae apud Philippum Gallaeum. Bayerische Staatsbibliothek, BSB-ID 991067832059707356; <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsv:b:12-bsb00105588-5>

muchas mujeres vizcaínas con estos tocados, y que sin duda Francisco de Mendieta conocía y tuvo acceso a ellos como indica el hecho de que al menos dos de las mujeres pintadas en el óleo (Figs. 2, 3, 4, 5, 8 y 9) parecen estar basadas en dibujos del *Trachtenbuch* (h.1530-1540) de Christoph Weiditz o en grabados hechos a partir de este manuscrito o sus copias. Es de suponer que el éxito de estos álbumes y códices de trajes, singularmente los grabados de Enea Vico recopilados como *Trajes de españoles* (Fig. 6), tuviera algo que ver en la composición de las obras de Mendieta, convirtiendo sus cuadros en una muestra de trajes en un solo lienzo, algo único y original en su tiempo.

Algunos de los dibujos de trajes se difundieron no sólo a través de los óleos sino también de grabados (Figs 3 y 6). Es el caso de una de las figuras que representa Weiditz en su *Trachtenbuch* y que aparece en la *Jura de los fueiros*, la cual se reproduce dos veces en las láminas que representan las villas de Bilbao y Santander en el segundo libro de la obra titulada *Civitates Orbis*

Terrarum (Fig. 10). Esta obra se publicó en Colonia desde 1572 a 1617 –el libro segundo fue editado por primera vez en 1574, con ediciones posteriores hasta 1640–. En ambas láminas se mezclan tipos de mujeres procedentes tanto del *Trachtenbuch* de Weiditz como del álbum anónimo titulado *Anciens costumes coloriées*, de la Biblioteca Nacional de Francia, que nombra como mujeres de Bayona³³. Vemos así cómo la adscripción a un lugar concreto de las mujeres representadas cambia a capricho del copista, sirviendo para elaborar una imagen artística más que etnográfica. En la lámina del *Civitates* correspondiente a Santander, la mujer anciana es tomada del álbum de Weiditz, y las otras dos mujeres proceden del álbum anónimo titulado *Anciens costumes coloriées*. En la representación de la villa de Santander, el dibujante ha representado con estas mujeres las *Edades de la Vida*, puesto que se muestra un niño o niña, una joven, una mujer madura, y una anciana.

En cuanto a la indumentaria femenina de las damas, vemos ya en el cuadro de Mendieta de la *Jura de los fueros* los tocados altos muy suavizados en sus formas y no tan estilizados como en siglos anteriores, (corrobora esta idea el hecho de que los tocados más altos los portan las mujeres de más edad), quizás debido a las críticas vertidas tanto por algunos eclesiásticos, por considerarlos indecentes, como por determinadas autoridades civiles, que los consideraban ostentosos. Vemos cómo en muchos casos también des-

33 WEIDITZ, Christoph, *Trachtenbuch*. *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg* Germanisches National Museum, Hs 22474; disponible: <http://dlib.gnm.de/item/Hs22474>. El álbum de Weiditz se copió varias veces. Así, en la Biblioteca del Estado de Baviera se conservan dos códices que derivan de aquel: Bayerische Staatsbibliothek, BSB-Hss Cod.icon. 361, *Kostüme und Sittenbilder des 16. Jahrhunderts aus West- und Osteuropa, Orient, der Neuen Welt und Afrika*. Augsburg, H. 1580; disponible <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00010526-8>; y Bayerische Staatsbibliothek, BSB-Hss Cod.icon. 342, *Kostümbuch – Kopie nach dem Trachtenbuch des Christoph Weiditz*, H. 1600; disponible: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00010527-3>. También, *Anciens costumes coloriées: Italie, Espagne, Escose, Allemagne et Hollande, Pays Orientaux et les Indes*, Bibliothèque nationale de France [BNF], Signatura OB-11-PET FOL; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b525126588?rk=21459;2>. Las imágenes del manuscrito de Weiditz fueron difundidas por una publicación que llevó a cabo el impresor Hans Weigel con grabados de Jost Amman. Se publicó por primera vez en Núremberg en 1577 y se reeditó en Ulm en el año 1639; AMMAN Jost, *Habitus praecipuorum populorum, tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti / Trachtenbuch: darin fast allerley und der fürnembsten nationen*, Núremberg, Hans Weigel, 1577; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000099924&page=1>. Enea Vico había difundido, entre 1555 y 1560, con anterioridad a 1567 –fecha de su fallecimiento–, un conjunto de grabados con *Trajes españoles* en el que se representaron mujeres con tocados corniformes desde Asturias a San Juan de Luz: Asturias –Sturia (2)–, Villaviciosa (2), Santander (3), Fuenterrabía (4), San Juan de Luz (2), Mogada, Santa María, Vitoria, Estella –Estelies–, Pamplona (4), Puente la Reina –Ponte de la Rena–, Logroño (6), Herrera –Erriera– y Castilla –Castilia–; disponibles: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k328078q>.



Fig. 11. *Milagro de Nuestra Señora de Begoña*. Francisco de Mendieta. H. 1605. Foto: David Blázquez. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional, 00610103

aparecen los barbuquejos, dando paso a los cuellos rizados o de lechuguilla, que comenzaban a estar de moda.

Otro óleo de Francisco de Mendieta, que se halla en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, lleva por título *Milagro de Nuestra Señora de Begoña* (Fig. 11), en cuyo marco de época figura la inscripción “MONSTRATE ESSE MATREM / NVESTRA SEÑORA DE BEGOÑA” (Te muestra a la madre Nuestra Señora de Begoña)³⁴. La escena representada es uno de uno de los milagros que acaecieron en el santuario de Nuestra Señora de Begoña, en Bilbao, como señala una cartela dentro del cuadro: “Iañ de Larrúnbe, na[tura]l del Valle de Ayala de he[da]d de 14 años, a quien unos ladrones le cortaron la le[n]gua se encomen[dó] a la Virgen de Begoña y se la dio nueva a 14 de Agosto del Año de MDLXXXVIII”.

³⁴ Francisco de Mendieta, *Milagro de Nuestra Señora de Begoña*. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, Patrimonio Nacional, 00610103.



Fig. 12. *Boda en Begoña*. Francisco de Mendieta. 1607. Óleo sobre lienzo. Diputación Foral de Guipúzcoa. Foto: Diputación Foral de Guipúzcoa

El milagro fue recogido por el doctor Ugaz, párroco de Begoña entre 1600 y 1648, que recopiló en un cuaderno los milagros de Nuestra Señora de Begoña acaecidos en su tiempo y añadió los sucedidos en el siglo XVI; y todos ellos fueron reunidos en 1698 por Thomas de Granda, cuyo texto se editó al año siguiente³⁵. El milagro al que aludimos, de 1588, mereció figurar después en la recopilación de imágenes marianas españolas publicada por Juan de Villafañe en 1726³⁶. Francisco de Mendieta describe ampliamente el

35 GRANDA, Thomas de, *Historia y milagros de la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Begoña especial abogada y protectora de el muy noble y muy leal Señorío de Vizcaya*, Bilbao, 1698. Manuscrito por Juan de Huandurraga y Gojenola. Biblioteca Foral de Bizkaia; el milagro en el Capítulo XXII, p. 75. El texto del manuscrito fue impreso con el mismo título en Bilbao, Juan Tomás de Arrieta, 1699.

36 VILLAFANE, Juan de, *Compendio histórico, en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imágenes de la reyna de cielos, y tierra, María Santísima, que se veneran en los más célebres santuarios de*



Fig. 13. *Boda en Begoña, detalle*. Francisco de Mendieta. 1607. Tocados: 6, Bilbao y Portugalete; 9, Hábito antiguo de las doncellas de Vizcaya; 10, Marquina, Berriatúa y Mundaca; 14, Plencia; 30, Aulestia; 31, Durango; 32, Motrico; 33, Zumaya; 34, Lequeitio; 35, Laredo; 36, Arzua; 37, Ondárroa; 38, Ea; 39, Górliz; 40, Zaldívar, Bériz y Éibar; 41, Baracaldo; 42, Orduña; 43, Erandio; 44, tocado antiquísimo; 45, San Sebastián; 46, Zarauz; 47, Sopuerta; 48, Gordejuela; 49, Munguía; 50, Elgóibar

milagro en su obra *Aerario de la hidalguía*³⁷, que recogería probablemente del escrito del citado párroco de Begoña. En el manuscrito de Thomas de Grand, de 1698, se indica en relación con esta milagrosa aparición de la Virgen que “ay de esta una insigne pintura, debajo de el coro de esta Yglesia”. El cuadro, hoy en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, es, obvia-

Hespaña, Salamanca, imprenta de Eugenio García Honorato, 1726, pp. 117-118. ERKOREKA, Antón, “Los relatos de milagro de la Virgen de Begoña en el siglo XVI”, *Zainak* 18 (1999), p. 109. ECHEVARRÍA GARITAGOITIA, Silverio Francisco de, *Historia del santuario e imagen de Nuestra Señora de Begoña*, Tolosa, ed. Eusebio López, 1892, p. 154.

37 MENDIETA Y RETES, Francisco, *Aerario de la hidalguía...*, ff. 268r-270v.



Fig. 14. *Boda en Begoña, detalle*. Francisco de Mendieta. 1607. Tocados: 7, Bermeo; 8, Vergara; 9, Hábito antiguo de las doncellas de Vizcaya; 10, Marquina, Berriatúa y Mundaca; 11, tocado antiquísimo de las vizcaínas; 12, Lequeitio; 13, Elorrio; 14, Plencia; 15, Deva; 16, Elgoibar; 17, Trasmiera; 18, Amurrio; 19, Guernica, Mújica y su tierra; 20, Bolívar; 21, Zaldúa; 22, Arratia; 23, Ochandiano; 24, Oñate y Mondragón; 25, San Vicente de la Barquera; 26, Albia; 27, Mena; 28, Santander; 29, Artunduaga; 30, Aulestia

mente, posterior a 1588, y probablemente ya del siglo XVII. En la representación de la iglesia (1523) en la que ocurre el milagro y posterior procesión, el altar mayor es gótico, y los colaterales son trípticos con grisallas en sus alas, todo ello datable en el siglo XVI. En cambio, los retablos adosados a las columnas del templo son ya clasicistas y probablemente indican que el cuadro está pintado, o bien en la última década del XVI, o más probablemente, a principios del siglo XVII.

La narración, transmitida por Mendieta, Granda y Villafañe, describe cómo en 1588 a un niño llamado Juan de Larrimbe (Larrumbe), un grupo de asesinos le cortaron la lengua para que no pudiera testificar en su contra, y cómo herido fue recogido en Bilbao por un maestro, Pedro de Mendiola, quien le introdujo en la devoción a Nuestra Señora de Begoña, cuyo santuario visitaría con frecuencia. El 14 de agosto del mismo año, la víspera del

día de la Asunción, subió al santuario con la multitud que acudía a celebrar la fiesta, donde permaneció en vigilia por la noche, quedándose dormido, momento en el que se le apareció la Virgen, le dio una limosna y le pidió que rezara el Ave María. Al despertar, dio muestras de haber recuperado el habla al recitar dicha oración, teniéndose por curación milagrosa, de lo que se hizo información.

“Y para dar gracias a Dios, y a María por tal maravilla, el Cabildo Eclesiástico de Bilbao, dispuso una solemne procesión, que terminó en la Iglesia de la Virgen, y en ella iba en medio el muchacho del milagro, a quien vistieron con decencia y caridad”³⁸.

El cuadro muestra en el interior de la basílica de Nuestra Señora de Begoña esta procesión, compuesta primeramente por monaguillos, clérigos y autoridades eclesiásticas, seguidos de los Señores del lugar y por las damas, y se representa al niño frente al altar de la Virgen, junto a un ángel, éste en alusión al Ave María, recitado por San Gabriel y, en el milagro, por el niño Juan de Larrimbe. A la derecha de la procesión se halla una mujer orante, y hay dos altares con escudos de armas, que deben referirse a alguna devota del santuario que mandaría pintar el cuadro.

Juan Allende Salazar atribuyó el cuadro, sin firma ni fecha, a Francisco de Mendieta o a alguien muy afín a él, siendo los trajes y tocados muy semejantes a los que aparecen en el de la *Jura de los fueros*, detalle que conocemos a través de su amigo Carmelo Echeagaray Corta³⁹. Después, todos los autores que hablan del pintor recogen esta misma atribución. El mismo Mendieta en su obra *Aerario de la hidalguía* nos dice que “por haber pintado diversas beçes y ser testigo de algunos de ellos [los milagros] los puedo escreuir con mucha certidumbre y verdad”⁴⁰.

Por lo que respecta a los tocados de las damas, son muy similares a los que aparecen en la *Jura de los fueros* del mismo autor, y casi con las mismas tipologías. No nos proporciona el lienzo ninguna referencia mediante inscripción de la procedencia de los tocados, como sí se ve en el titulado cuadro de la *Boda en Begoña*. Sin embargo, aparece también algún tocado que no figura en los otros dos cuadros, concretamente el de la dama que está en el ángulo inferior izquierdo, que es un tocado en forma de casquete, del que sale un pico curvado con forma de espátula. El resto, junto con el exótico tipo de “proa de barco”, es de tipo corniforme, aunque con formas algo más atenuadas que las de siglos anteriores. También las damas aparecen en

38 GRANDA, Thomas de, *Historia y milagros...*, p. 75.

39 ECHEGARAY CORTA, Carmelo, *La tradición artística...* p. 55.

40 ULIBARRI ORUETA, Koldo, “Un nuevo texto para la historiografía vizcaína: *Aerario de la hidalguía y nobleza española y plaza de armas de Vizcaya* por Francisco Mendieta, ayalés, *Oihenart, cuadernos de lengua y literatura*, 28 (2013), p. 187.

menor número respecto a los otros cuadros de Mendieta, y su presencia, en procesión, no es tan significativa como en los otros dos óleos. Desaparecen también los barbuquejos, en favor de los cuellos rizados que portan las más jóvenes, exceptuando el grupo de tres o cuatro damas que aparece centrado en primer plano, de mayor edad o más apegadas a los usos tradicionales.

Según Manuel Llano Gorostiza, Francisco de Mendieta pintó en 1607 el cuadro titulado *Boda en Begoña*⁴¹, (Figs. 12-14) sin proporcionarnos más información sobre ello. El mismo autor, y posteriormente José Antonio Barrio Loza y Javier Aspuru, indican que el cuadro podría ser el *lienzo de los trajes de Vizcaya* adquirido en 1608 por Juan de Idiáquez Olazábal, consejero real y secretario de Felipe II y Felipe III, secretario también de las Juntas Generales de Guipúzcoa y Preboste de Bilbao, en un viaje realizado por Vizcaya, llegando el cuadro posteriormente a la diputación⁴². Sin embargo, la atribución a Mendieta es calificada de “dudosa” por todos los autores, y Barrio Loza señala que este lienzo es de más baja calidad que el de la *Jura de los fueros*, y tiene un colorido más brillante. Lo cierto es que el cuadro no está firmado ni fechado.

Boda en Begoña está compuesto con los personajes dispuestos en forma de friso, como el de la *Jura de los fueros*, y con menor perspectiva que el de *Milagro en Begoña*. En comparación con éste, los retablos del santuario representados han cambiado. La Virgen figura en una hornacina clasicista con pilastras toscanas, arco carpanel y un entablamento en el que figura la inscripción “ASSVMPTA EST IN COELVM”, y ha desaparecido el retablo de tradición gótica, lo mismo que los retablos colaterales, que en este cuadro dejan de ser trípticos y pasan a convertirse en retablos clasicistas, lo que sitúa a este cuadro cronológicamente en fecha posterior al de *Milagro en Begoña*.

Los personajes se representan en dos grupos, y en el centro aparecen los novios a ambos lados del sacerdote que oficia la ceremonia, delante del altar de la Virgen. Los colores utilizados son más definidos que los del cuadro de la *Jura de los fueros*, y de menor calidad. Tiene la particularidad de que las figuras están numeradas, y titulado el epígrafe como “Abitos y Tocados antiguos y modernos usados en Vizcaya”, y en la parte inferior del lienzo vemos una relación con los nombres de las localidades de las que las damas proceden. La novia no lleva tocado y está representada como “moza en cabello”, vistiendo una ropa o galera⁴³, abierta por delante, con costura en la cintura

41 LLANO GOROSTIZA, Manuel, “Francisco de Mendieta...”, p. 156.

42 BARRIO LOZA, José Antonio, “Francisco de Mendieta...”, p. 46.

43 SANZ DE BREMOND, Consuelo, “La galerilla o galera”, *Opusincertumhispanicus.blogspot.com*; disponible: <https://opusincertumhispanicus.blogspot.com/search?q=galeria>.

ancha, un tipo cuyo corte se halla descrito por el sastre Francisco Rocha Burgesen en 1618⁴⁴. El novio viste capotillo y calzas.

Llano Gorostiza señala que, en este cuadro, las damas que lucen los tocados más elaborados son las residentes en las villas más principales y pobladas frente a las que viven en medios más rurales y con menos acceso a materiales más caros⁴⁵. Aparecen personajes numerados del 1 al 50 con sus respectivos epígrafes al pie del cuadro, indicando su villa o lugar de procedencia. Con la numeración del 1 al 5 aparecen descritos los aparejos de los novios, oficiante y testigos, y de ahí en adelante la procedencia del resto de los asistentes, damas procedentes de Vizcaya y Guipúzcoa, y de algunas villas y comarcas de provincias circundantes, como Laredo, Trasmiera, San Vicente de la Barquera o Santander (Cantabria) y también Mena (Burgos). Varios tocados se repiten, como los de Oñate y Bolívar, y con ligeras variantes se asemejan mucho también los de Munguía, Durango, Zaldúa y Erandio. También son iguales los de Amurrio, Guernica y Baracaldo. Vemos, en los otros dos óleos, cómo las formas de los tocados se van suavizando, y no todos los tocados son corniformes, apareciendo algunas tocas bajas, como las de Marquina, Berriatúa, Mundaca, Lequeitio, Zumaya o Plencia, con forma semiesférica como las de Munguía, Durango, Zaldívar, Bériz o Éibar, siendo cada vez más bajos y menos aparatosos. Desaparecen en este cuadro los bordados y cintas que veíamos en los otros dos, especialmente los alfileres de cabeza dorada (o cuentas doradas) que veíamos en la *Jura de los fueros* o en *Milagro en Begoña*. Dado que el cuadro representa los hábitos antiguos y modernos, suponemos que el autor tuvo que basarse en antiguas imágenes para reconstruir los tocados más antiguos.

2. CONCLUSIONES

Francisco de Mendieta no fue un pintor "realista". Los tres cuadros aquí analizados, *Jura de los fueros de Vizcaya por Fernando el Católico*, *Boda en Begoña* y *Milagro en Begoña*, describen acontecimientos históricos que, por lo menos dos de ellos, sucedieron realmente tiempo antes, y él no pudo haberlos contemplado. En el caso de los tocados, se comprueba que utilizó álbumes de trajes, con seguridad grabados tomados del *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz, o quizás alguna copia de éste, y probablemente otros que desconocemos, aparte de apuntes dibujados por él mismo, como los reproducidos

44 ROCHA BURGESEN, Francisco, *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastres: donde se contiene el modo y orden de cortar genero de vestidos españoles y turcos*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1618, pp. 169-170.

45 LLANO GOROSTIZA, Manuel, "Francisco de Mendieta ...", p. 203.

en su obra *Aerario de la hidalguía* (Fig. 7). Mendieta cita algún tocado como “antiquísimo”, que probablemente ya ni siquiera se usaba.

El pintor sigue una tradición, de origen flamenco, en la que se muestra un interés etnográfico, en este caso referido a la indumentaria, pintando gran variedad de tocados altos. Frente a la interpretación que atribuiría un tipo de tocado a cada villa, se ha de entender que en una misma localidad habría tipos variados de tocados, según el poder adquisitivo de cada mujer, aunque pudiera haber un tipo genérico en algunas comarcas. Cuando Mendieta pinta, a principios del siglo XVII, se puede observar la aparición gradual de tocados bajos y la desaparición de barbuquejos en favor de cuellos de lechuguilla. Esto demuestra que, a pesar de críticas y prohibiciones, la desaparición de tocados corniformes no fue abrupta o radical, y que quedarían residualmente en algunas localidades entre las mujeres de mayor edad, más apegadas a la tradición, frente a las nuevas modas, de mayor éxito entre las jóvenes.

Los citados cuadros de Mendieta tienen sentido histórico, religioso y etnográfico. La figura femenina sirve en el cuadro de la *Jura de los fueros de Vizcaya* como alegoría de las distintas poblaciones del Señorío, y algo similar sucederá en los otros dos cuadros. Vicente Carducho, en sus *Diálogos de la Pintura*, de 1633⁴⁶, mencionaba que en una casa de campo era oportuno pintar cacerías, paisajes, bodegones de frutas, animales, vistas de ciudades y provincias o “trages de las naciones diferentes”, mostrando la variedad geográfico-etnográfica. Francisco de Mendieta usa la representación de la variedad de los trajes con un sentido alegórico diferente al propuesto por Carducho o al que se muestra en los “álbumes de trajes” y los libros impresos de la misma materia.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel y LOSADA VAREA, Celestina, *Catálogo Monumental de Noja*, Santander, Ayuntamiento de Noja, 2000.
- AREITIO, Darío de, “El pintor Francisco de Mendieta (siglos XVI y XVII)” *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 10/2-4 (1954) pp. 350-351; disponible: <https://www.rsbap.org/ojs/index.php/boletin/article/view/2230/2133>.
- AREITIO, Darío de, “Francisco de Mendieta escritor y pintor”, *Revista Internacional de los estudios vascos, RIEV*, 20/2 (1929), pp. 269-272; disponible: <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/riev/20/20269272.pdf>.
- ASPURU ORIBE, Jabier, “Francisco de Mendieta, un ayalés universal” *Aztarna, Revista de etnografía y difusión cultural del Alto Nervión*, 43 (2012), pp. 41-49; disponible: http://aztarna.es/wp-content/uploads/2018/06/RevistaAztarna43_Dic2012.pdf.

46 CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Imprenta Francisco Martínez, 1633, p. 109.

- BAISIER, Claire y HERREMANS Valérie, "Altars and altar frames in the 17th century" en FABRI, Ria y VAN HOUT, Nico (dirs.), *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum reunited in the cathedral [exposición]*, Amberes, De Kathedraal Vzw & Bai Publishers, 2009, pp. 45-53.
- BARRIO LOZA, José Ángel, "Francisco de Mendieta, pintor alavés de los siglos XVI-XVII. Honor y autoestima", en VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas (eds.), *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 273-280.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Imprenta Francisco Martínez, 1633; disponible: <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000034318>.
- CARO BAROJA, Julio, "Monumentos religiosos de Lesaka", *Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore*, 12 (1932), pp. 7-59. disponible: <https://www.yumpu.com/es/document/read/43157206/monumentos-religiosos-de-lesaka>.
- DÍAZ PADRÓN, Matías, *Museo del Prado. Catálogo de pinturas. I. Escuela Flamenca siglo XVII. Texto*, Madrid, Museo del Prado, 1975.
- DUCÉRE, Édouard, "Siglo XVII. Señora vizcaína de Larrusa y Bolivar", *Euskal-Erria: revista vascongada*, 8 (1883), pp. 55-56; disponible, https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/id/44930/b11265802_1883_01_01.pdf.
- ECHEGARAY CORTA, Carmelo de, *La tradición artística del Pueblo Vasco*, Bilbao, Excma. Diputación de Bizkaia, 1919.
- ECHEVARRÍA GARITAGOITIA, Silverio Francisco de, *Historia del santuario e imagen de Nuestra Señora de Begoña*, ed. Eusebio López, Tolosa 1892; disponible: <https://www.euskalmemoriadigitala.eus/handle/10357/5385>.
- ERKOREKA, Antón, "Los relatos de milagro de la Virgen de Begoña en el siglo XVI", *Zainak*, 18 (1999), pp. 103-113; disponible: <https://core.ac.uk/download/pdf/11497936.pdf>.
- GARCÍA HARO, Rebeca, "Los libros de trajes en el siglo XVI: perspectivas críticas para su investigación", *Baetica. Estudios Historia Moderna y Contemporánea*, 40 (2020), pp. 13-34; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7861917>.
- GRANDA, Thomas de, *Historia y milagros de la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Begoña especial abogada y protectora de el muy noble y muy leal Señorío de Vizcaya*, Bilbao, 1698. Manuscrito por Juan de Huandurraga y Gojenola. Biblioteca Foral de Bizkaia; disponible: <https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/handle/20.500.11938/68958/b12522880.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- HERRERO, Victoriano José y BARRENA, Elena, *Archivo Municipal de Deba (1181-1520)*, T. I, San Sebastián Eusko Ikaskuntza 2005. <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/fuentes/docs123.pdf>.
- HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LARGACHA RUBIO, Elena; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del Archivo General del Señorío de Vizcaya*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1986.

- ITURRIZA Y GÁRATE ZABALA, Juan Ramón, *Historia general de Vizcaya*, Berriz, 1785; disponible: https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=150346&interno=S&posicion=1.
- LLANO GOROSTIZA, Manuel, "Francisco de Mendieta y su cuadro sobre El Besamanos de la Jura de Guernica, en GÓMEZ TEJEDOR, Jacinto; SESMERO PÉREZ, Francisco y LLANO GOROSTIZA, Manuel, *Tres estudios sobre Guernica y su comarca*, Bilbao, Ediciones de la Excma. Diputación Provincial de Vizcaya, 1970, pp. 137-221.
- MEDINA GONZÁLEZ, Amaya, "El tocado corniforme femenino en la Baja Edad Media", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 215-244; DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.08>.
- MELERO LEAL, María, "El pintor Juan de Peñalosa y Sandoval, de Córdoba a Astorga", *De Arte*, 8 (2009), pp. 67-86; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3156769>.
- MENDIETA Y RETES, Francisco de, "Quarta parte de los Annales de Vizcaya" *Euskal- Erria: revista vascongada*, 72 (1915), pp. 452-457, 510-514 y 565-569; y 73 (1915), pp. 3-7, 70-74, 106-110, 161-165, 223-227, 256-260, 357-361, 400-404, 449-453 y 497-501; disponible: <https://w390w.guipuzkoa.net/WAS/CORP/DBKVisorBibliotecaWEB/pdf/178878/322814>.
- MONREAL ZIA, Gregorio, *Fuentes del Derecho Histórico de Bizkaia*, Madrid, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2001.
- MUGARTEGUI, Juan José de, "¿Desde qué fecha es la Diputación de Vizcaya propietaria del cuadro de la Jura de los Fueros por el Rey D. Fernando el Católico?" *Revista internacional de los estudios vascos*, RIEV, 17/3 (1926), p. 369; disponible: <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/riev/17/17369369.pdf>.
- PÉREZ GARCÍA, Ignacio, "Sobre dos acuarelas de mujeres astorganas de 1572, investigación y descubrimientos", *Argutorio*, 33 (2015), pp. 42-51; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4916466.pdf>.
- ROCHA BURGENSEN, Francisco, *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastres: donde se contiene el modo y orden de cortar genero de vestidos españoles y turcos*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1618; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052415&page=1>.
- SANTISTEBAN CAÑIVE, Estibaliz y BOINAS LA ENCARTADA MUSEOA, *Indumentaria bajomedieval en el País Vasco. Tocados femeninos/ Euskal Herriko Jantzera behe-erdi aroan: Emakumezkoen buru estalkiak [exposición]* Balmaseda, Boinas La Encartada Museoa, 2009.
- SARASOLA, Fray Modesto, *Vizcaya y los Reyes Católicos*, Madrid, C. S. I. C., 1950.
- ULIBARRI ORUETA, Koldo, "Un nuevo texto para la historiografía vizcaína: *Aerario de la hidalguía y nobleza española y plaza de armas de Vizcaya* por Francisco Mendieta, ayalés, Oihenart, *cuadernos de lengua y literatura*, 28, 2013, pp. 173-191; disponible: <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/literatura/28/28173191.pdf>.
- VILLAFANE, Juan de, *Compendio histórico, en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imágenes de la reyna de cielos, y tierra, María Santíssima, que se veneran en los más célebres santuarios de Hespaña*, Salamanca, imprenta de Eugenio García Honorato, 1726.

VLIEGHE, Hans, *Arte y arquitectura flamenca 1585-1700*, Madrid, Cátedra, 2000.

YBARRA Y BERGÉ, Javier, "Los Reyes Católicos en Vizcaya", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 7/3 (1951), pp. 339-352; disponible: <https://www.rsbap.org/ojs/index.php/boletin/article/view/2338/2236>.

ZABALA MONTOYA, Mikel, "Francisco de Mendietaren berrikuspenerako zenbait datu Berri", *Boletín de la Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 53/1 (1972), pp. 183-185; disponible: <https://rsbap.org/ojs/index.php/boletin/article/view/825/782>.



Reseñas

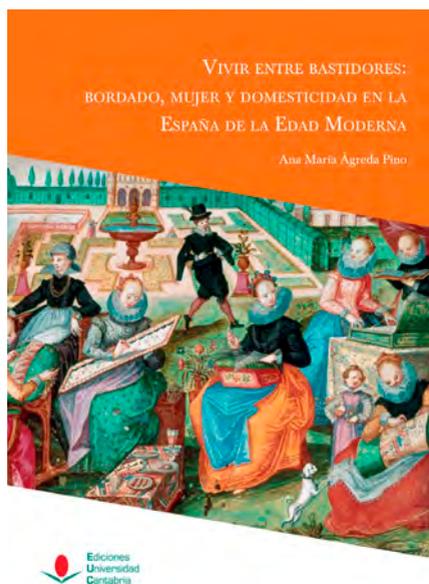
AGREDA PINO, Ana María, *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2022.

ISBN: 978-84-17888-19024-08-4 y 978-84-17888-19024-09-1 (pdf)

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 537-541.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.16>

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



Ana Ágreda, que es una reconocida especialista en el bordado, ha dedicado buena parte de su actividad investigadora al estudio de las artes textiles desde que presentara su tesis doctoral en 1997 (*Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, publicado en Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001). Este inicial estudio de las artes textiles desde una perspectiva propia de la Historia del Arte la encaminó hacia un creciente interés por el mundo femenino oculto en las actividades textiles que practicaron las mujeres de la Edad Moderna. El planteamiento del libro que comentamos se anticipó brevemente en

un escrito inserto en un monográfico sobre *Las mujeres y el universo de las artes* (Zaragoza, 2020). La publicación analizada recoge y profundiza en la línea de investigación feminista iniciada por Rozsika Parker (*The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*, 1984) –también en la reflexión que sobre esta obra hizo Pennina Barnett (“Reflexiones a posteriori sobre la organización de ‘La puntada subversiva’”, 1998)– quienes demostraron que con la historia del bordado se puede trazar la historia de las mujeres, pues si las labores textiles, y el bordado singularmente, se utilizaron para propagar los valores femeninos que la sociedad tradicional y patriarcal quería inculcar, también fue una vía de resistencia femenina y un instrumento para negociar límites al papel asignado a las mujeres en el hogar. Así se recoge en leyendas populares y cuentos que, como algunos de los hermanos Grimm, son analizados en el estudio de la profesora Ágreda.

Este estudio, que parte del análisis de múltiples fuentes escritas y de una mirada feminista sobre gran cantidad de cuadros, grabados, miniaturas, álbumes de trajes y muestras o dechados de bordados, parte de la constatación de que las actividades humanas se han dividido entre las acciones en el exterior ejercidas por los varones y la actividad doméstica de las mujeres recluidas en el interior del hogar en labores invisibles, minusvaloradas y sin remuneración. Desde la Antigüedad, las labores textiles se han considerado propias de las mujeres o a ellas se las han asignado. Se calificaban como repetitivas, reproductivas y fáciles, y contribuyeron a la calificación de la capacidad femenina que se consideraba ajena a la facultad creativa. Como demostración en contrario, la autora repasa ejemplos históricos y legendarios en los que diversos hombres son reprobados y objeto de mofa precisamente por realizar labores consideradas propias de mujeres. Sin embargo, contradictoriamente, el saber femenino se dignificó cuando lo difundieron los hombres o lo ejercieron profesionalmente. Así sucedió con los numerosos libros de patrones que propagaron impresores del Renacimiento apropiándose del conocimiento y la invención de puntos y técnicas de bordado o deshilado que habían logrado bordadoras, encajeras y tejedoras como las que trabajaban mayoritariamente en la isla de Burano, en Venecia. Un elocuente ejemplo es la publicación de *Il Burato* por Alessandro Paganini, Venecia, 1527.

La autora comenta cómo en la historiografía del Arte se han considerado las artes decorativas como inferiores a la arquitectura, pintura y escultura y cómo a ello contribuyó la circunstancia de que las mujeres se dedicaran mayoritariamente durante la Edad Media al hilado, la tejeduría y el bordado. Destaca también que las artes textiles se jerarquizaron una vez que los hombres regentaron talleres de algunas de esas artes textiles. Entonces se diferenció entre un bordado erudito, que fue calificado también como pintura a la aguja practicada por hombres –aunque en muchas ocasiones participaron, de modo silente, las mujeres de la familia de los bordadores, o directamente son obras documentadas de mujeres nobles y monjas–. Por el contrario, las labores textiles femeninas se vieron como un bordado doméstico, popular, ingenuo, carente de interés e inventiva, siendo consideradas estas labores como obras artesanales de mujeres aficionadas que bordaban por amor y virtuosa honestidad, sin remuneración. Hechas por mujeres se calificaban con los adjetivos reservados a la femineidad por la sociedad patriarcal. Eran consideradas labores delicadas, pacientes, decorativas, repetitivas, sin verdadera inventiva ni contenido significativo. Ágreda repasa los escritos de pensadores, filósofos, educadores y sacerdotes que corroboraban esta valoración, pues negaban a la mujer la capacidad del genio artístico y aún de la invención.

La autora realiza un profundo y documentado estudio de las actividades textiles para descubrir la cultura femenina que en ellas se oculta, buscando las interrelaciones de mutuo entendimiento, ayuda y solidaridad que surgieron en los espacios femeninos del bordado, y el cuestionamiento que algunas veces se hizo de la cultura dominante desde el ámbito de la aguja. Los espacios del bordado y las obras que allí surgieron ofrecen la posibilidad de estudiar las actividades que de modo general practicaron las mujeres. Permiten también ir más allá del estudio de las excepciones positivas de aquellas mujeres que practicaron brillantemente actividades artísticas sancionadas como relevantes porque a ellas se dedicaban los hombres. Como el bordado fue “una parte esencial de la vida de las mujeres a lo largo de las generaciones”, las labores textiles permiten reconstruir la historia de la humanidad, pues son fundamentales para conocer la historia de las mujeres.

El libro comentado se divide en dos partes. En la primera se presentan las actividades textiles en el ámbito femenino. Cómo fueron utilizadas para controlar el tiempo y el espacio femenino e incluso la vida de las mujeres, domesticadas en el espacio doméstico en el que fueron recluidas. El bordado se utilizó para levantar un ideal de feminidad que en ocasiones las mujeres supieron alterar para crear vínculos y espacios propios. Contradictoriamente a lo que la sociedad patriarcal promovía, en los espacios colectivos del bordado algunas mujeres “hilvanaron relatos y descosieron los discursos avalados socialmente”.

En este apartado, titulado “El bordado doméstico y la construcción de la feminidad en la Edad Moderna”, se descifran los esfuerzos de pensadores, literatos y sacerdotes por determinar las labores textiles como propias del marco doméstico femenino. Se argumentó para ello desde el hilado de Eva a la conveniente educación de las doncellas. Ágreda se detiene en el proceso de jerarquización de las propias labores textiles que se produjo en la Edad Moderna. Cualquiera de las actividades textiles femeninas se consideraba que protegía de los vicios y afianzaba la virtud. Pero poco a poco el hilado, por su dureza, fue quedando como labor de mujeres campesinas y de menor condición social, mientras que el bordado se consolidó como tarea específica de las damas nobles y de alto poder económico.

En un apartado se repasan los modelos de la Antigüedad en los que algunas mujeres –Aracne, Deyanira, Lucrecia, Penélope, Calipso, Circe– manifestaron su ingenio y destreza con labores textiles, lo que las otorgó fama y reconocimiento. A la troyana Casandra, Ludovico Ariosto la hace bordar, con hilos de seda y oro, un rico pabellón de brillantes colores y complejas técnicas. El mismo autor atribuye a Melisa un velo que llevó Constantino a Bizancio: era de oro y marfil y estaba entretejido de “figuras que ni Apeles las hiciera mejor con sus pinceles” (*Orlando Furioso*, 1532, libro segundo, canto

46, estrofas 80 y 84). Capaces de una pintura a la aguja, este famoso escritor italiano presenta a estas mujeres como modelo para damas nobles que con su habilidad pueden brillar y alcanzar fama manteniendo su virtud y honestidad. Sin embargo, educadores, moralistas y sacerdotes avisaron contra el lujo y la riqueza en los textiles, por su propensión a lo sensual y terrenal. Además, y contradictoriamente con el modelo de la Apeles femenina, estos pensadores prevenían contra la lectura y la escritura entre las mujeres. Así el bordado prevaleció en la formación femenina por encima del aprendizaje de las letras. Pero los espacios colectivos del bordado devinieron a veces en lugares con capacidad subversiva; Ágreda comenta la singular historia de Cecilia Deça que pudo burlar la prohibición paterna de aprender a escribir y leer precisamente con los dechados de bordado que proponían practicar con el alfabeto.

Muy entretenido y elocuente es el apartado que dedica a la subversión del espacio doméstico por bordadoras “ventaneras” –asomadas al espacio exterior a través de la ventana– y emisarias de notas amorosas que se introducían en los interiores de las casas precisamente por su conocimiento del bordado. La participación de mujeres de muy diferentes edades y experiencias en las salas del bordado colectivo facilitaron y promovieron la capacidad para idear subterfugios y operar con disimulo de modo que lograron burlar el aislamiento doméstico impuesto por la sociedad patriarcal. Estos gineceos hicieron posible la circulación de mensajes femeninos y propiciaron fuertes lazos de amistad y solidaridad. Los espacios domésticos del bordado “ideados para la domesticación y el silenciamiento de las mujeres, mudaron hacia un lenguaje particular capaz de romper muros y liberar mentes”.

La autora relata algunas historias de denuncia femenina a través del bordado –como la que llevó a cabo Filomena contra su violador que fue recogida en el libro de caballerías titulado *Polindo* (1526), protagonizada la denuncia por Dartenisa en este relato–. En Occidente, en los espacios de bordado nacieron relatos, canciones, lazos de amistad y solidaridad, sentimientos de identidad y pertenencia, orgullo por las propias creaciones textiles que se transmitían unas a otras como auténticos tesoros. En Jiangyong, en la provincia china de Human, llegaron a desarrollar una escritura bordada propia para la comunicación entre mujeres.

En la segunda parte se documentan y descifran las técnicas y materiales utilizadas en el bordado. Las bordadoras y encajeras desarrollaron procedimientos técnicos muy variados e imaginativos. Su preciosismo está muy lejos de la repetición y redundancia, adjetivación con la que fueron minusvaloradas. Además, como con cualquier técnica artística, permiten conseguir la expresión, la emoción artística y demostrar la capacidad de invención humana. Estas técnicas y materiales se describen y comentan con precisión y

ayudan al lector a comprender el alto grado de sofisticación que alcanzó el bordado en la Edad Moderna. Las mujeres desplegaron en sus labores todo tipo de motivos ornamentales que incluso repitieron pintores y policromadores, pues los tomaron de los libros de muestras de bordado. Con gran riqueza y notable capacidad creativa las mujeres bordadoras adornaron las casas, los palacios y las iglesias. La llamada “ropa blanca”, anónimamente aportada por tantas mujeres a sus parroquias, contribuyó decisivamente a la magnificencia que alcanzó la liturgia tridentina.

Esta segunda parte es muy práctica e informativa. Se fundamenta en numerosas noticias documentales recogidas detenidamente a lo largo de muchos años. Esta historia de las mujeres es, además, una muy valiosa aportación a la Historia del Arte y una excelente guía para los estudiosos del bordado, la hilatura, los encajes y los recamados.

Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA

Universidad de Cantabria

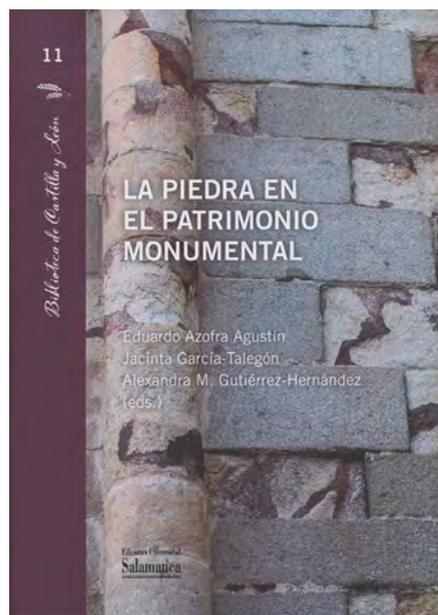
AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo; GARCÍA-TALEGÓN, Jacinta Y GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M. (eds.), *La piedra en el patrimonio monumental*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2022.

ISBN: 978-84-1311-731-7 y 978-84-1311-732-4 (pdf)

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 542-544.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.17>

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



La publicación que comentamos es un libro colectivo que responde a una iniciativa promovida por los editores dentro del marco del proyecto de investigación El uso de la piedra granítica en el Patrimonio Monumental del área “geo-estratégica” sur-occidental de Castilla y León (PGC2018-098151-B-100). Estudia preferentemente la piedra granítica que siempre se empleó en Salamanca para determinados usos arquitectónicos cuando se requería gran resistencia –así para los arbotantes y contrafuertes de la catedral propusieron emplear piedra berroqueña o granítica de la cantera de Los Santos–, a veces en combinación con la conocida arenisca de Villamayor a pesar de la diferente escala cromática de ambas.

Participan en la publicación profesionales de diferentes ámbitos, tanto historiadores del arte como restauradores. De hecho, la primera parte, titulada *Conservación y restauración de la piedra*, presenta estudios que indagan en el proceso de deterioro de piedras de todo tipo de naturaleza y procedencia, en las patologías que han desarrollado, así como en los procesos de restauración, consolidación y conservación de la piedra que se han aplicado. Se presentan las restauraciones efectuadas en las iglesias de San Pedro y San Andrés de Ávila (Castillo Oli y García Álvarez). Se incluye un estudio multidisciplinar sobre el deterioro y conservación de los materiales pétreos de la catedral de Ávila (Íñigo, García-Talegón, Paredes, Azofra y otros). Menguiano y Sameño realizar un estudio físico-químico de la piedra utilizada en la capilla del antiguo hospital de las Cinco Llagas de Sevilla y sobre su conservación. Fernando Sánchez, Emilio Sánchez Cuadrado y Emilio Sánchez Gil ofrecen un

estudio de las patologías y la restauración del basamento granítico del cierre de, la Biblioteca Nacional de España y del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Se cierra este capítulo con una exposición de otra naturaleza: a través del cómic se indaga en la transformación de las urbes hispanorromanas durante el periodo andalusí.

La segunda parte agrupa otras investigaciones bajo el epígrafe *El uso de los materiales pétreos en el patrimonio monumental*. Se abre la sección con un capítulo de Gisbert Aguilar que estudia desde una amplia perspectiva el deterioro de la piedra en el patrimonio. Siguen otros escritos sobre el empleo general del granito en Ávila (Moreno, Azofra y López-Plaza). Povill indaga en el simbolismo del pórfido en el proyecto de Jaime II para el panteón real de Santes Creus. Ontiveros, Beltrán y Loza muestran la piedra que con carácter ornamental se utilizó en las fachadas del hospital de las Cinco Llagas mencionado. El empleo de mármoles del Alto Alentejo en el patrimonio religioso del siglo XVIII es objeto de estudio por Filipe, Coutinho y Monteiro. La piedra local para caracterizar los monumentos urbanos se investiga en el texto de Damas, Sagarna, García-Garmilla, Pascual, Murelaga y Aranburu. Álvarez Areces presenta las canteras y las rocas que emergen en el camino de León a Oviedo. Por último, el paisaje del Egipto romano –*picta nilotica*– es estudiado a través de los frescos conservados (Voltan).

La tercera y última sección del libro se centra en el estudio de *Las canteras históricas y el transporte de la piedra*. Se presentan estudios sobre las canteras graníticas abulenses del área Cardeñosa-Mingorría (López Moro, López Plaza y García de los Ríos). En otro capítulo, los mismos autores muestran los itinerarios geo-turísticos que se han abierto en el espacio de las canteras de los alrededores de Ávila. Paredes estudia los miliarios de la vía de la Plata. Fuera del ámbito castellano-leonés, López Martínez, Arboledas, Padilla y Moreno nos presentan las canteras históricas de Bailén y los procesos técnicos que se desarrollaron y, en otro texto, exponen estas canteras –de granito y arenisca– dentro del proceso dinamizador del monte de Burguillos en Bailén. Escorial indaga a partir de la documentación sobre las canteras de calizas jaspeadas de Espejón (Soria) y su utilización en la Edad Moderna. Esta sección se cierra con un estudio de Alonso Mora sobre el empleo de bueyes en el transporte de la piedra de las canteras de Espejón y Lucena (Córdoba), capaces de transportar hasta 600 arrobas e incluso las 956 que pesó el bloque que, en 1552, el IV Condestable de Castilla, Pedro Fernández de Velasco, introdujo en su capilla de la catedral de Burgos para asiento de su sepultura. En el mismo texto se comenta brevemente la organización de los carreteros y se revisan las rutas y caminos de la Edad Moderna.

En definitiva, en el libro se recogen investigaciones recientes sobre la piedra y el patrimonio restaurado. Se trata de un campo de investigación

que ha suscitado un creciente interés en los últimos años, destacando los estudios que sobre las canteras, las monteas, dibujos, trazas, rasgunos e instrucciones en piedra nos han transmitido los canteros y arquitectos de la Edad Moderna han llevado a cabo jóvenes investigadoras como Alexandra Gutiérrez-Hernández y Alba Alonso Mora.

Cruz María MARTÍNEZ MARÍN
Universidad de Cantabria

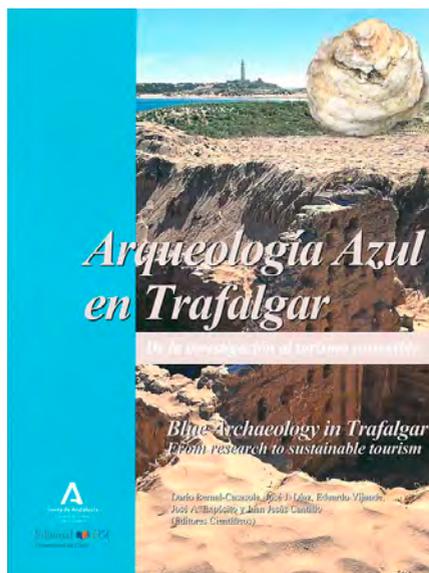
BERNAL CASASOLA, Darío; DÍAZ, José J.; VIJANDE VILA, Eduardo; EXPÓSITO ÁLVAREZ, José Ángel y CANTILLO DUARTE, Juan Jesús (eds.), *Arqueología Azul en Trafalgar. De la investigación al turismo sostenible*, Cádiz, Editorial Universidad de Cádiz, 2022.

ISBN: 978-84-9828-881-0

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 545-548.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.18>

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



En esta nueva publicación de la Universidad de Cádiz en colaboración con la Consejería de Turismo, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía, se realiza un análisis y síntesis de la arqueología azul en el ámbito del cabo de Trafalgar. El libro es resultado del proyecto de investigación ITEazul. Innovación y transferencia para la Economía Azul. La temática y el área de estudio seleccionada por los editores científicos se consideran acertadas especialmente a raíz de los últimos hallazgos arqueológicos concretados en el edificio de las termas romanas de Los Caños de Meca, o la primera tumba megalítica prehistórica localizada y excavada por la Universidad de Cádiz.

La abundancia de patrimonio cultural, fruto de la posición estratégica del área del cabo de Trafalgar y de la intensa ocupación humana constatada desde la prehistoria, requiere de un análisis interdisciplinar que garantice su conservación y puesta en valor. Desde esta perspectiva la presente obra ofrece, además de un estudio histórico-arqueológico, una sección en donde se presentan trabajos relacionados con su musealización y uso turístico.

La obra contiene veintidós capítulos estructurados en cinco bloques. En los cuatro primeros bloques, se aborda la metodología y los trabajos arqueológicos ordenados cronológicamente desde la prehistoria al siglo XIX, mientras que el último bloque, analiza las posibilidades de difusión y puesta en valor desde el punto de vista del turismo sostenible y la musealización del patrimonio.

La monografía se inicia con un trabajo de Darío Bernal-Casasola, José J. Díaz, Eduardo Vijande, José A. Expósito y Juan Jesús Cantillo. En el mismo,

a modo de introducción, se explican los trabajos desarrollados por el grupo de investigación HUM-440 dentro del proyecto ARQUEOSTRA. La materialización del mismo se constata en importantes publicaciones, exposiciones, en la intervención de los medios de comunicación y en el apoyo institucional recibido.

La obra prosigue con el bloque primero formado por seis capítulos, en los que se profundizan en cuestiones metodológicas. En el primero de ellos, Díaz y Bernal-Casasola proporcionan una revisión historiográfica sobre los autores que han incluido el área de estudio dentro de su ámbito de investigación desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Prosigue con un trabajo colectivo de los editores que ofrecen un recorrido por las campañas arqueológicas realizadas, así como los numerosos estudios de laboratorio asociados a las mismas. La interdisciplinariedad alcanzada por el proyecto queda patente en los siguientes dos capítulos. De este modo, Ferreó Salomon, Gilles Rixhon, Samuel Godier, Bernal-Casasola, Díaz y Expósito analizan la transformación del paisaje cultural del cabo de Trafalgar mediante el uso de técnicas geoarqueológicas. Por su parte, Felix Teichner y Florian Hermann aportan sus conclusiones sobre la aplicación de la geofísica como forma de realizar prospecciones no invasivas. Continúa el bloque con dos capítulos finales en los que las más modernas tecnologías permiten nuevas posibilidades de interpretación de los estudios arqueológicos. En este sentido, Alejandro Muñoz-Muñoz, Diego Fernández-Sánchez, María Leticia Gómez Sánchez y Eduardo Vijande Vila presentan los primeros resultados de una representación tridimensional de la necrópolis megalítica de Trafalgar. Para finalizar, José L. Portillo-Sotelo, José J. Díaz y Alejandro Muñoz-Muñoz proporcionan abundante material sobre el proceso de escaneo en tres dimensiones de las termas romanas de Los Caños de Meca.

El bloque dos se divide en tres capítulos en los cuales se abordan las ocupaciones en la necrópolis megalítica del cabo de Trafalgar. El primer capítulo, elaborado por Vijande, Cantillo, Gómez Sánchez, Fernández-Sánchez, Becerra, Moreno Márquez, Muñoz-Muñoz, Carmona, Corona, Ramírez Amador, Pavón y Ramos Muñoz, realiza una introducción al yacimiento así como un estado de la cuestión de los estudios que se están llevando a cabo. El segundo capítulo, obra de Moreno Márquez, González Fernández y Díaz-Zorita Bonilla, tiene como ámbito de estudio los recientes hallazgos óseos de la necrópolis que proporcionan información sobre los enterramientos así como de los rituales funerarios. Por último, Domínguez Bella, Molina Piernas y Rodríguez Amador complementan el capítulo anterior con una investigación sobre el ajuar hallado en el enterramiento.

Continúa la monografía con el tercer bloque que, en sus cinco capítulos, aborda la etapa de dominación romana. En este sentido, comienza el bloque

con un capítulo de Díaz, Bernal-Casasola, Portillo-Sotelo, Fantuzzi, Fernández Díaz y Castillo dedicado a la villa romana del cabo de Trafalgar y su distribución siguiendo los modelos hallados en Italia. Este estudio será complementado en el siguiente trabajo por Bernal-Casasola, Díaz, Pavón y Cantillo. Muestra la relevancia de la producción de *garum* en las *villae maritimae* en *Baetica*, así como los avances en la investigación del *vivarium*. Prosigue el tercer bloque con tres capítulos centrados en los trabajos arqueológicos realizados en la playa de Caños de Meca. El primero de ellos, escrito por Bernal-Casasola, Expósito, Oviedo y Díaz, indaga en la importancia que debió tener la zona al comprobar la amplitud (más de 8000m²) del área edificada del yacimiento. Por su parte, el siguiente capítulo, muestra el análisis del edificio de las termas romanas de la mano de Expósito y Bernal-Casasola. El bloque se cierra con un capítulo final de Díaz, Oviedo, Bernal-Casasola, Pavón y Flor sobre los sondeos efectuados y la propuesta de delimitación del yacimiento.

En el bloque cuarto y los tres capítulos que lo componen, se lleva a cabo una labor de síntesis sobre los principales bienes patrimoniales desde la Edad Media al siglo XIX. El estudio del poblamiento medieval, tema del primer capítulo, es aportado por Jiménez-Camino, Expósito y Portillo-Sotelo. Así mismo, encontramos un estudio sobre la estructura y elementos arquitectónicos de la torre del duque de Medina Sidonia, realizado por Rafael Jiménez Camino, Estrella Blanco y José L. Portillo-Sotelo. Como aportación final, en un capítulo firmado por Milagros Alzaga García, Carmen García Rivera, Mercedes Gallardo Abárzuza, Lourdes Márquez Carmona, Nuria E. Rodríguez Mariscal, Josefa Martí Solano y Aurora Higuera-Milena Castellano, se expone la investigación arqueológica subacuática de los pecios de la batalla de Trafalgar.

El libro concluye con un quinto bloque formado por cuatro trabajos en los que se insiste en la puesta en valor del patrimonio y la transferencia de su conocimiento. La investigadora María Auxiliadora Llamas Márquez abre el bloque con un capítulo en el que se explica el proceso de recepción de fondos en los museos, tras su hallazgo en las intervenciones arqueológicas. Siguiendo con esta visión de hacer a la sociedad partícipe del patrimonio, Juan Ignacio Vallejo Sánchez proporciona un capítulo en el que reflexiona sobre el papel de los museos en la sociedad actual. El patrimonio natural es uno de los recursos presentes en la zona y sin el cual no se entendería la actividad humana. Es por ello que, Rafael Martín Ballesteros, participa en el tercer capítulo realizando un recorrido sobre la creación y actualidad del Parque Natural de La Breña y Marismas de Barbate. La inclusión cada vez mayor del patrimonio cultural en el mercado turístico, requiere de medidas que garanticen su conservación así como la sostenibilidad de la actividad

turística. Por el capítulo final autoría de Manuel Arcila Garrido y Gema Ramírez Guerrero, analiza la potencialidad turística del patrimonio cultural del área de estudio así como sus posibilidades de desarrollo.

Nos encontramos, en suma, ante una obra de gran importancia para comprender y profundizar en el estado de la cuestión de los estudios que se están realizando en el cabo de Trafalgar. El uso de abundantes fuentes de documentación, la participación de un equipo multidisciplinar, el empleo de diversas metodologías y nuevas tecnologías, hace que este libro sea un ejemplo de análisis holístico del patrimonio cultural.

Diego Manuel CALDERÓN PUERTA

Universidad de Cádiz

GODOLI, Ezio; PETTENELLA, Paola y VALACCHI, Eugenia (eds.), *Mazzoni architetto d'interni e designer*, Pisa, Edizioni ETS, Quaderni del Cedacot /7, 2023.

ISBN: 978-884676561-1

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 549-553.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.19>

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



Este libro es el resultado del congreso impulsado por el Centro di Documentazione dell'Architettura Contemporanea in Toscana (Cedacot) sobre el diseño del arquitecto-ingeniero Angiolo Mazzoni, que tuvo lugar en el Stabilimento Tamerici de Montecatini Terme (Pistoia) el 3 y el 10 de septiembre de 2021.

Angiolo Mazzoni Del Grande (1894-1979) estuvo vinculado durante el fascismo al Ministerio de Comunicaciones y a la *Ferrovía dello Stato* (FS), por lo que gran parte de las obras públicas que se realizaron en esa época, fundamentalmente estaciones de tren y edificios de correos llevan, su firma. Pese a no ser un arquitecto de renombre internacional,

los edificios de Mazzoni componen un elemento privilegiado para analizar la construcción y el diseño de interiores en la Italia de Mussolini y su idiosincrasia en el contexto de la ciudad italiana contemporánea.

El libro se configura como iniciativa del Archivo del '900 del Mart de Rovereto donde se custodia el Fondo Mazzoni. En este sentido, hay que mencionar algunas propuestas editoriales como las actas *Angiolo Mazzoni (1894-1979). Architetto Ingegnere del Ministero delle Comunicazione* (Milán, Skira, 2003), en las que se desarrollaron nuevas visiones críticas sobre su legado divididas en arquitecturas ferroviarias, edificios de correos, restauración y gestión de fondos documentales, que establecían una interpretación correcta en su relación con la modernidad despejando el campo de los prejuicios de su adhesión futurista; y *Angiolo Mazzoni. Ingegnere e architetto italiano in Colombia (1948-1963)* (Rovereto, Mart, 2017), que recuperaba su trabajo en América del Sur tras ser depurado por su pasado político. Del mismo modo, *La stazione di Trento di Angiolo Mazzoni* (Milán, Electa, 1994) es un trabajo pre-

vio en el que se concretaban algunos intereses que han cristalizado en otros estudios como el mobiliario y los interiores de la estación de Trento.

Mazzoni architetto d'interni e designer completa las iniciativas previas a partir de un pormenorizado análisis de los elementos de diseño y decoración que caracterizaron su práctica arquitectónica. Como discípulo de Gustavo Giovanonni (1873-1947), Mazzoni comprendió su trabajo como un concepto integral en el que las artes deberían quedar supeditadas a la arquitectura. El volumen recoge catorce intervenciones divididas en tres ejes temáticos: el diseño, los materiales y los espacios de uso; el análisis de casos concretos y la restauración y tutela de su obra y la gestión de proyectos.

El diseño para espacios de uso colectivo es el argumento que desarrolla Ezio Godoli a partir de la relectura de Giovanni Klaus Koenig (1924-1989), en la que pone en valor del trabajo de Mazzoni en el contexto europeo. El arquitecto de Bolonia metabolizaría el mobiliario en la arquitectura según las teorías centroeuropeas del art Nouveau y de la Secesión vienesa, lo que le llevaría al diseño de mobiliario, a decoraciones diferenciadas y a la proyección de elementos de uso cotidiano para estaciones y edificios postales que demostraban su interés por el diseño, su aplicación coherente y la producción en serie.

La arquitectura través del diseño nucleariza el argumento de Eleonora Trivellin, centrándose en el revestimiento arquitectónico desde la recepción de la obra de Otto Wagner (1841-1918), Joseph Maria Olbrich (1867-1908), Joseph Hoffmann (1870-1956) y Adolf Loos (1870-1933). Mazzoni exhibió a lo largo de su carrera atención a los materiales y a sus propiedades expresivas y poéticas. Como demostró en sus edificios e hizo extensible en su producción teórica, interpretó materiales tradicionales confiriéndoles nuevos significados, combinó elementos internacionales y locales y dignificó el diseño democratizando su uso en el espacio social.

Katrin Albrecht parte de la desaparecida estación de Reggio Emilia (1935-1944) para desarrollar los conceptos de policromía y uso de diversos materiales como rol cardinal en la obra del arquitecto que configura los diseños con los cuales desarrollaba sus aspiraciones artísticas y el potencial intelectual de su tiempo. Del mismo modo, incide en la diferencia de uso entre materiales naturales y artificiales, sus experimentos con el color –centrándose en la colonia marina de Calambrone (Pisa)–, la expresividad y plasticidad de sus edificios en el contexto urbano, el diseño de interiores y la decoración y los objetos de uso cotidiano.

El capítulo de Eugenia Valacchi y Fabrizio Falli se centra en la restauración de las salas de espera en Montecatini Terme, la única estación en Italia que conserva íntegros los tres recintos originales adecuados a cada una de las clases de viajeros. El artículo señala la restauración filológica a partir de la predilección del arquitecto por los colores y materiales incidiendo en la

meticulosidad de su diseño. La búsqueda de material para la restauración se ha extraído de los archivos de la FS y en el Mart de Rovereto, que han permitido la reconstrucción a partir de sus indicaciones ejecutivas. Los autores consideran que intervención ha sido positiva permitiendo espacios restaurados fielmente que restituyen tres ambientes totalmente recalificados por la utilización de los materiales.

La decoración y la señalética de las cuatro oficinas de correos en la Toscana (Grosseto, Massa, Abetone y Pistoia) articula la intervención de Milva Giacomelli. En este caso, el trabajo de Mazzoni, como apuntaba igualmente Godoli en el primer capítulo del libro, está definido por el Pabellón de Austria de Hoffmann en la Exposición Internacional de Roma de 1911 y, como reconocía el arquitecto en 1976, por Marinetti y los pintores futuristas. Giacomelli señala el desarrollo de los proyectos en diversas escalas y la atención a las diferentes sensibilidades para su producción y montaje. Como manifestaba Mazzoni, el diseño era parte de un trabajo integral que iba de lo global a lo particular: “Realizaba los particulares e iba también a controlar directamente los trabajos [...] hacía todo lo que respecta a la decoración, lo hacía todo [...] También las luces”.

La Colonia del Calambrone es uno de los edificios más significativos en el itinerario creativo del arquitecto boloñés, a medio camino entre la poética novecentista y la metafísica. Sara Romano estudia el interior de la estructura destinada a la infancia. A diferencia de los edificios ferroviarios y de correos, la colonia tenía una identidad propia en la que se aprecia claramente la faceta de arquitecto-ingeniero influenciada, en opinión de la autora, por la estética purista del sanatorio de Purkersdorf (1903-1905) de Joseph Hoffmann. Los diseños del mobiliario fueron ejecutados por firmas italianas como S.I.A.M. de Turín, caracterizada por su sobriedad y por su buena construcción, por V. Bega e hijos de Bolonia en una primera fase y por Fratelli Mario e Leonida Alessi de Roma, a los que se les encargó el mobiliario cuando se observó que la capacidad de la colonia era mayor a la inicialmente prevista. Los revestimientos cerámicos del edificio fueron comisionados a la Sociedad Cerámica Richard Ginori de Sesto Fiorentino.

Las obras de Angiolo Mazzoni en Trento, su tutela, los interiores de la estación y la decoración del edificio de correos estructuran los capítulos de Fabio Campolongo, Victoria A. Frenzel y Cristiana Volpi. Campolongo se centra en el caso dispar entre la estación y el edificio de correos declarados de interés cultural en 1995 y 2002 respectivamente. Si bien la estación permanece activa y con elementos que prácticamente no han cambiado de manera sustancial su configuración desde su inauguración en 1936, el palacio de correos languidece con una disposición muy distinta y con una necesidad urgente de intervención: “Si la monumental estación goza hoy de un indis-

cutido reconocimiento [...] el edificio de correos es incomprendido porque es críptico y enigmático” concluye.

En cuanto al diseño de interiores de la estación de Trento, Victoria A. Frenzel establece una panorámica desde la primera estación inaugurada por el gobierno austrohúngaro en 1859 y la de Mazzoni que obedecía a criterios políticos y simbólicos. Como sostenía el arquitecto al final de su vida, la de Trento era con la de Reggio Calabria la estructura menos dañada por las bombas y las reconstrucciones. La autora divide el proceso de la estación en cuatro fases: la primera hasta su inauguración, en la que el arquitecto se vio constreñido por las necesidades técnicas; la segunda por la destrucción de los bombardeos entre 1943 y 1945; la tercera por la reconstrucción de 1950 con la inclusión de los mosaicos de la pintora Cesarina Seppi (1919-2006); y la cuarta hasta 1994 con diversas intervenciones problemáticas hasta que su gestión pasó a la superintendencia de bienes culturales de la provincia que marca la actualidad de cualquier intervención adecuada a la obra y la voluntad del arquitecto.

Cristiana Volpi hace un recorrido por las decoraciones originales del edificio de correos de Trento en las que el arquitecto buscó una apariencia unitaria con el uso de mármoles naturales del Trentino. Incide asimismo en la colaboración con los pintores futuristas, movimiento al que se había unido Mazzoni en 1933 con espurias intenciones, por lo que en la decoración participaron Fortunato Depero (1862-1960) –que realizó tres cristalerías con motivos dedicados al trabajo fascista–, Tato (1896-1974) y Enrico Prampolini (1894-1956). El capítulo recoge la documentación y las fotografías de un proyecto irremediabilmente perdido.

Las relaciones entre novecentismo y futurismo en el edificio de correos de Palermo articulan el artículo de Eliana Mauro. Su interior ha conservado las decoraciones y elementos fijos originales, estableciendo una de las mejores estructuras para estudiar la obra de Mazzoni. Por otra parte, el edificio está influenciado por el proyecto que el arquitecto presentó con Marcelo Piacentini (1881-1960) y Gaetano Rapisardi (1893-1988) al concurso de la Sociedad de Naciones de Ginebra (1926-27). Las obras, desarrolladas entre 1929 y 1934, están determinadas por los revestimientos en mármol que el arquitecto incluyó en los espacios destinados al público, estudiando el contraste cromático y dando importancia a las vetas del material. Mazzoni combinó materiales antiguos con usos modernos, materiales sintéticos y pintura mural. Asimismo, colaboró con artistas futuristas como la pintora Benedetta Cappa (1897-1977) que diseñó los murales para la sala de conferencias, posteriormente denominada sala del consejo.

Los edificios de correos de Agrigento (1935) y Ragusa (1938) como categoría particular en el ciclo de edificios de correos proyectados por Mazzoni

establecen el argumento de Ettore Sessa. El mobiliario y diseño de interiores, en palabras del autor, han asumido el rol de entrada a una modernidad comunicativa y pedagógica, ausente de la obsolescencia material y formal en el que el trabajo del arquitecto se concibe como un servicio público.

Los diseños del arquitecto en el Archivo de la FS fundamentan la intervención de Ilaria Pascale. El Archivo conserva un millar de dibujos esenciales para interpretar los proyectos de Montecatini y Roma Termini. Además, custodia álbumes fotográficos en los que se encuentran algunas instantáneas valiosas por su rareza, como el proceso de construcción de la estación romana entre 1938 y 1945. Pascale incide en la idea de que Mazzoni no renunció a la experimentación con elementos producidos en serie pese a la asfixiante burocracia del periodo.

Paola Pettenella cierra el libro con un estudio de los archivos del Mazzoni diseñador en el Mart. Casi cincuenta años después de la donación del arquitecto, su fondo documental se puede consultar *online*, así como la gran mayoría de proyectos e incluso recortes de prensa. Otro de los aspectos en los que incide es en la relación del arquitecto y los encargos con empresas que se dedicaron, como la Campiello de Lerino (Vicenza), a producir mobiliario en plena autarquía, en que Mazzoni prestó atención a la relevancia del uso de los materiales. En última instancia se centra en la importancia del archivo en cuanto a la circulación de imágenes del arquitecto.

Mazzoni architetto d'interni e designer es un documento esencial que completa los estudios sobre el arquitecto boloñés proyectándose en el diseño de mobiliario y los espacios interiores. A partir de la relectura de la arquitectura centroeuropea, el arquitecto creó un estilo propio en sus edificios. Pese a militar en el futurismo, su inclinación novecentista le hace ser reconocido como uno de los creadores más afectos al régimen y pionero de una estética que se desplazó al diseño de interiores. Mazzoni comprendía el edificio como una unidad integral que se permeabiliza en el mobiliario, la decoración y los elementos de uso cotidiano. Además, el libro contiene un extraordinario aparato documental que comprende fotografías de la época, dibujos y diseños originales que reproducen fielmente sus proyectos y nos trasladan a la época del que fue uno de los arquitectos más representativos de la italiana en los años del fascismo.

Juan Agustín MANCEBO ROCA

Universidad de Castilla-La Mancha

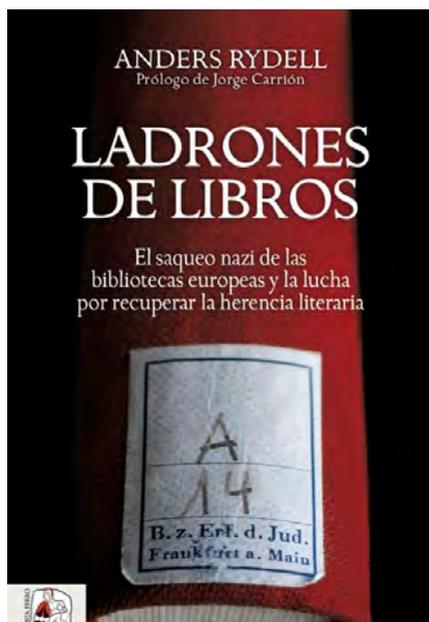
RYDELL, Anders, *Ladrones de libros. El saqueo nazi de las bibliotecas europeas y la lucha por recuperar la herencia literaria*, Madrid, Desperta Ferro Ediciones, 2022.

ISBN: 978-84-122212-4-4

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 554-558.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.20>

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



Cuando, en mayo de 1933, la *Deutsche Studentenschaft* (Unión de Estudiantes Alemanes) organizó la quema pública de numerosos libros considerados “literatura degenerada”, fue evidente para numerosos ciudadanos del mundo el horizonte que tomaría la nueva Alemania nacionalsocialista dirigida por Adolf Hitler. En Berlín y otras 21 ciudades del país, libros de autores judíos, socialistas, católicos, masones o cualquier otro que fuera considerado enemigo, ardieron pasto de las llamas. Aquel acto pasaría a la historia como símbolo de la barbarie cultural que se llevaría a cabo en la nueva Alemania, al destruirse toda obra considerada contraria a los principios del partido nazi (NSDAP). Sin embargo, la realidad fue mucho más compleja.

Como destaca el escritor sueco Anders Rydell, “los nazis no aspiraban a la permanencia mediante el exterminio de la herencia literaria y cultural de sus adversarios; deseaban robarla, apropiársela y retorcerla, hacer que las bibliotecas y archivos, herencia y memoria, se volvieran contra sus dueños y poder escribir, ellos, la historia de sus enemigos. Esa fue la idea que suscitó el expolio de libros más grande del mundo”.

Frente a las ideas comúnmente aceptadas por la historiografía respecto a la forma en que el régimen nazi habría destruido ese patrimonio literario de sus adversarios, lo que viene a demostrar la obra de Rydell es cómo, en realidad, lo que hicieron mayoritariamente fue apropiarse de él para manipularlo y ponerlo al servicio de sus propios ideales. Esto es lo que viene a demostrarnos la reciente obra de Anders Rydell, *Ladrones de libros. El saqueo nazi de las bibliotecas europeas y la lucha por recuperar la herencia literaria*. Publicada originalmente en Suecia en 2015, la obra ha sido recientemente publicada en

España, donde viene a consolidar el creciente interés por los robos artísticos y patrimoniales llevados a cabo por el Tercer Reich. Si recientemente destacó la aportación del historiador español Miguel Martorell con su galardonado *El expolio nazi* –en la cual abordó el saqueo de numerosas obras de arte por parte del Tercer Reich–, Rydell destaca con una obra centrada en el saqueo de las bibliotecas de toda Europa realizada por el régimen nacionalsocialista.

El autor sueco nos introduce en el objeto de su libro a través de sus propias experiencias personales en su investigación para conocer el asunto. El punto de partida de la obra se sitúa en su visita a la *Berliner Stadtbibliothek*, actualmente denominada *Zentral-und Landesbibliothek Berlin*, donde dos trabajadores (Detlef Bockenamm y Sebastian Finsterwalder) le informan de las recientes investigaciones realizadas para catalogar los libros de sus fondos que proceden de bibliotecas robadas a ciudadanos judíos, socialistas, masones o extranjeros. Tras dicha labor reside, en muchos casos, el propósito de devolver ese patrimonio literario saqueado a los descendientes de sus legítimos poseedores. El propio autor emprenderá esa misión con el objetivo de devolver un pequeño libro, de lomos color oliva, cuyo *ex libris* les ha puesto en la pista de una joven de Birmingham descendiente de Richard Kobrak, un anónimo ciudadano judío alemán cuya vida llegó a su fin en 1944 en las cámaras de gas del campo de Auschwitz.

A la sombra de su trayecto de Berlín a Birmingham como portador de dicho libro, Rydell rememora sus viajes por todo Europa para conocer las grandes bibliotecas saqueadas por los nazis. En las páginas de su obra aparece relatada la historia de las grandes bibliotecas y centros de investigación europeos previos a la Segunda Guerra Mundial, cuyo tratamiento constituye el hilo narrativo de su estudio. Así aparecen el Instituto Internacional de Historia Social (IISG) de Ámsterdan, la biblioteca de la lógica masónica Grootoosten de La Haya, la Alliance Israelite Universalle de Tesalónica, la Biblioteque Russe Turgenev de París, la Biblioteca della Comunita Israelitica de Roma o el Instituto Científico del Yidis (YIVO) de Vilna. Todos ellos fueron saqueados por los nazis. Según cálculos del autor, Francia viviría el robo de 1,7 millones de libros, las bibliotecas polacas perdieron 15 millones de los 22,5 que tendrían las instituciones públicas antes de la invasión nazi, y, según la UNESCO, la Unión Soviética habría perdido cerca de 100 millones de libros saqueados por los nazis. A partir de estas cifras, Rydel se interesa por el destino vivido por las obras robadas en todas estas bibliotecas. Muchas fueron almacenadas por el Ministerio de Propaganda de Joseph Goebbels, otras acabaron en las bibliotecas privadas de dirigentes nazis como Albert Speer o intelectuales nacionalsocialistas como Walter Bloem, pero, principalmente, la gestión de ese patrimonio literario quedó a cargo de dos destacados jefes nazis: Heinrich Himmler y Alfred Rosenberg. Como apuntan las investi-

gaciones realizadas por Rydell, “los dos hombres lucharon con furia por hacerse con las bibliotecas y los archivos de Europa. [...] Himmler y Rosenberg se disputaron la posición de ideólogo principal del movimiento, pero sus perfiles y puntos de vista diferían bastante. Mientras a Himmler le seducía la mitología e incluso el ocultismo, Rosenberg tenía una obsesión fanática por lo que denominaba la conspiración judía mundial”.

Definidas las dos grandes figuras encargadas de la gestión de ese patrimonio cultural robado, el autor realiza una detallada descripción de las dos maquinarias en que se apoyó ese saqueo literario. Por un lado, el *Reichführer* de las SS, Heinrich Himmler, contó en su labor con la ayuda de su entonces mano derecha, Reinhard Heydrich, al frente de la Oficina Central de Seguridad del Reich (RHSA). En dicha Oficina, su Sección VII acogió al Departamento de Investigación y Evaluación Ideológica, interesado en poner las bibliotecas de los considerados enemigos del Reich al servicio de sus centros de inteligencia. Frente a ello, un fin académico-intelectual habría guiado a Alfred Rosenberg, nombrado Representante del Führer para toda la investigación espiritual e ideológica en el NSDAP, razón por la que se pondría al frente de la *Dienststelle Rosenberg*, muy pronto reconvertida en la más popular *Amt Rosenberg*. Desde dicho departamento contó con la ayuda de figuras como el historiador Walter Frank (director del Instituto Nacional de Historia de la Nueva Alemania), o el sacerdote y bibliotecario Johhanes Pohl (quien dirigió los comandos encargados de realizar los saqueos de las bibliotecas judías de París, Roma, Vilna y Tesalónica). Rydell realiza así, de forma simultánea, un retrato prosopográfico del funcionariado nazi encargado de ese robo de libros. Pero, además, mediante el relato de las disputas surgidas entre jerarcas como Himmler y Rosenberg, Rydell ayuda a consolidar esa idea de la “policracia nazi” teorizada por Martin Broszat sobre el caos burocrático de la Alemania nazi nacido de las disputas entre sus altos jerarcas. En este caso, y en lo referido al saqueo de bibliotecas, todo parecía favorecer a un Himmler que contaba con la ventaja inicial de una enorme fuerza militar y policial a sus órdenes. Sin embargo, Rosenberg lograría equilibrar la balanza gracias a su alianza estratégica con Hermann Göring, poco interesado en el aparato ideológico, pero especialmente atraído por el saqueo de obras de arte. Finalmente, Rydell apunta la posible vertebración de una alianza contranatura entre Himmler y Rosenberg, donde Himmler se apropiaría de las obras útiles para los servicios de inteligencia y Rosenberg de aquellas de carácter más histórico, aunque realmente parece que la división nunca fue tan clara y las confrontaciones se habrían mantenido durante todo el saqueo de bibliotecas europeas. Incluso, por momentos, los conflictos entre jerarcas nazis habrían aumentado. Por ejemplo, en el saqueo de la IISG de Ámsterdam, con numerosas obras de carácter marxista, a las luchas entre Himmler

y Rosenberg cabría sumar a Arthur Seyß-Inquart (al frente de la ocupación de los Países Bajos) y Robert Ley (al frente del sindicato nacionalsocialista). Fueron todas ellas unas confrontaciones que, como apunta el autor, acabarían dividiendo las bibliotecas y dificultando seguir el curso del origen de los diferentes libros para poder restituir esa herencia literaria.

De esta forma, Rydell reconstruye el triste paradero del patrimonio literario confiscado por los nazis. En ocasiones, la obra adolece de un excesiva lentitud y detallado academicismo al relatar de forma detenida la historia previa de cómo se configuraron esas bibliotecas, relegando a un segundo plano la propia historia de su saqueo y de los instrumentos a través de los cuales se realizó ese expolio literario. Sin embargo, el autor entrelaza todo ello con las historias personales de los bibliotecarios y propietarios que vieron desaparecer todo ese legado, así como sus fallidas luchas para intentar preservarlo. Especial dramatismo alcanza la obra cuando se narra la historia de los comandos judíos creados por los nazis para seleccionar los libros de los cuáles se apropiarían. Esa misión le fue encomendada a grupos como la denominada “Unidad del Talmud” del campo de Theresienstadt o la “Brigada del Papel” del gueto de Vilna, cuyos integrantes parecían buscar el “consuelo en el hecho de estar preservando su herencia, aunque lo hicieran en nombre de una organización responsable, más que ninguna otra, del exterminio del pueblo judío”. Pese a todos los intentos, muchos libros se perdieron para no ser recuperados jamás por sus auténticos propietarios. Aunque algunos se han conservado en fondos de bibliotecas alemanas, otros muchos fueron destruidos en los bombardeos, derivaron hacia anónimas bibliotecas privadas o sufrieron los posteriores saqueos de las potencias vencedoras, que habrían encontrado en todos estos libros un singular botín. En los países occidentales, muchas de sus bibliotecas se nutrieron de estos libros, aunque tampoco resultó extraño que, durante algún tiempo, en ciudades como Tesalónica las hojas de libros judíos aparecieran como relleno de zapatos, o algún pergamino del Talmud empleado para hacer sus suelas. Por su parte, en la otra gran potencia vencedora, la Unión Soviética, los libros tomados por el Ejército Rojo como recompensa fueron víctimas de un expurgo análogo al realizado por el Tercer Reich. Como se conoció en época de Gorbachov, a la sombra de la apertura informativa que supuso la *glasnost*, muchos libros habían acabado en almacenes, donde “varias décadas de humedad, bichos y una capa creciente de excrementos de palomas los habían transformado en pulpa podrida”.

En medio del dramatismo de la historia del paradero de ese patrimonio literario, la entrega de aquel libro de lomos de color oliva a la descendiente de uno de los asesinados en Auschwitz, cierra la historia con un cierto anhelo de esperanza. Una obra que resulta así relevante desde dos perspectivas. En

primer lugar, supone un nuevo acercamiento cultural a la historia del Holocausto más allá de los tradicionales estudios interesados principalmente en su dimensión político-social. En segundo lugar, se trata de un alegato en favor de la recuperación de esa herencia literaria pues, en muchos casos, estos libros son el único objeto que los descendientes de las víctimas del Holocausto podrán tener entre sus manos como un recuerdo de su pasado.

Adrián MAGALDI FERNÁNDEZ

Universidad de Cantabria

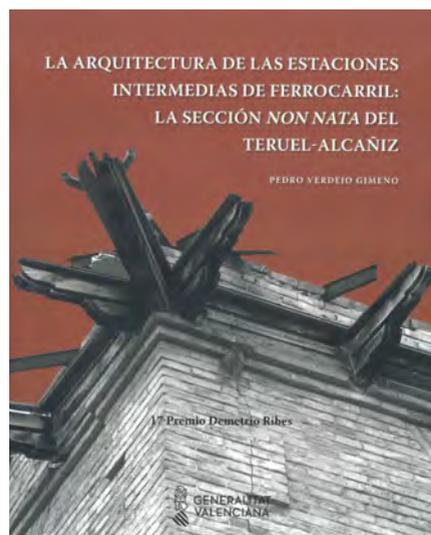
VERDEJO GIMENO, Pedro, *La arquitectura de estaciones intermedias de ferrocarril: la sección non nata del Teruel-Alcañiz*, Valencia, Generalitat Valenciana - Conselleria de Política Territorial, Obres Públiques i Mobilitat, 2021.

ISBN: 978-84-482-6650-9

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 559-561.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.21>

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



Pedro Verdejo Gimeno es profesor del departamento de Proyectos, Teoría y Técnica del Diseño y la Arquitectura en la Universidad CEU Cardenal Herrera en Valencia. Dirige el grupo de investigación Teoría y Técnica Arquitectónica (TTA) cuyas líneas de trabajo son: teoría y proyecto, construcción y visualidad, y ciudad y territorio. En el 2014 defendió su tesis doctoral *Estaciones intermedias del ferrocarril. La sección "Non nata" Teruel-Alcañiz* dirigida por Jorge García Valldecabres y María Concepción López González en la Universitat Politècnica de València (<https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/38146>). Fruto de la revisión de

esta tesis es la publicación que reseñamos, ganadora del 17 Premio Demetrio Ribes.

El estudio abarca 165 km del trazado ferroviario y nueve estaciones que forman un total de 33 edificios. En dicha sección, tal y como comenta el autor, se asimiló el diseño del anteproyecto del ferrocarril de Alcañiz a Vinaroz del 18 de noviembre de 1923 diseñado por Fernando Sué de la Barrena y Bartolomé Estevan Matas. Verdejo analiza una de las seis secciones que conformaban el tren transversal que unía Saint Giron, al sur de Francia, con Baeza (Jaén) hasta el puerto de Algeciras (Cádiz). Se trató de un proyecto ambicioso que pretendía favorecer la industrialización de las poblaciones de interior. La puesta en marcha fue posible gracias al Plan Preferente de Ferrocarriles de Urgente Construcción del gobierno de Primo de Rivera ratificado por Real Decreto-ley del 23 de agosto de 1926 por el ministro de Fomento Rafael Benjumea Burín, conde de Guadalhorce, derogado por la ley del 12 de enero de 1932 firmada por Indalecio Prieto Tuero, ministro de Obras Públicas durante la II República. La crisis financiera y el pánico bancario motivó

una contención en la inversión y las obras quedaron suspendidas el 9 de julio de 1935. El proyecto quedó inconcluso y con él se vieron truncadas las halagüeñas expectativas económicas para el impulso de la agricultura y de la minería. En cambio, hoy en día, el malogrado proyecto ha dejado interesantes huellas arquitectónicas en el paisaje.

La monografía presenta tres epígrafes: objetivos, metodología y estructura; contextualización, y análisis de las estaciones en la sección Teruel Alcañiz. La publicación cuenta con un anexo sobre el tipo de construcciones y un catálogo con las nueve estaciones más significativas.

El propósito de la investigación del profesor Verdejo es poner en valor un eje ferroviario olvidado por la historiografía y recalcar la singularidad constructiva de la línea. El autor propone una interesante metodología que, a través de un detallado levantamiento gráfico de las arquitecturas conservadas, supera la simple visualización y busca alcanzar una restitución fotogramétrica precisa mediante un levantamiento informático basado en datos recopilados *in situ*. Asimismo, enfatiza la importancia de manejar fuentes primarias, como la documentación gráfica y escrita preservada en el Archivo General de la Administración (AGA); sin embargo, es importante resaltar que este archivo presenta importantes lagunas en su colección. Además, el autor emplea revistas de época, como “Camino de Hierro” o “Anales de la Construcción y de la Industria”, para contrastar y corroborar los principales avances tecnológicos. Por último, la consulta de las publicaciones actuales sobre arquitectura industrial y en particular sobre el ferrocarril. Todo este proceso le sirve para definir el marco teórico y conceptual con el fin de establecer los modelos arquitectónicos y sus soluciones constructivas planteadas para la línea.

En el análisis de las construcciones ferroviarias, Verdejo busca definir las características de esa tipología constructiva a través de una breve revisión histórica. En ella constata que se trata de edificaciones basadas en la modulación y en la proporción de gran regularidad, sin grandes alardes estilísticos. Estudia la organización de los edificios en el ámbito de la estación —edificio de viajeros, retretes y lampistería, muelles de mercancías, depósitos de máquinas y casillas ferroviarias— y la configuración de cada uno de ellos. En especial, la estación, la cual representa el carácter de la línea, quizá por ello la nueva conciencia histórica y nacionalista motivó el empleo de algunas decoraciones en ladrillo propias del estilo neomudéjar.

El estudio del sistema constructivo de los distintos edificios le permiten apreciar el grado de innovación de las obras de fábrica. En especial, destaca la calidad de las piezas prefabricadas de hormigón y del ladrillo cerámico. El examen geométrico le lleva a probar la utilización de trazados reguladores en clara proporción con las piezas prefabricadas. Así, constata el empleo de

una coordinación dimensional que posibilita una racionalización constructiva y una apuesta por una economía de medios.

En suma, Verdejo destaca la trascendencia del camino de hierro frustrado. En su obra efectúa una investigación destacable sobre su sistema constructivo a través de la aplicación del dibujo y métodos experimentales como fundamentos metodológicos. Asimismo, documenta meticulosamente el estado de conservación de las arquitecturas y estructuras asociadas empleando fotografías y levantamientos, los cuales son compilados en un catálogo. El objetivo intrínseco de este anexo es fomentar la investigación, divulgar el conocimiento generado, y, a la vez, salvaguardar el patrimonio industrial que se encuentra en riesgo.

Elena DE ORTUETA HILBERATH
Universidad de Extremadura

