GOBIERNO DE CANTABRIA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

ALTAMIRA

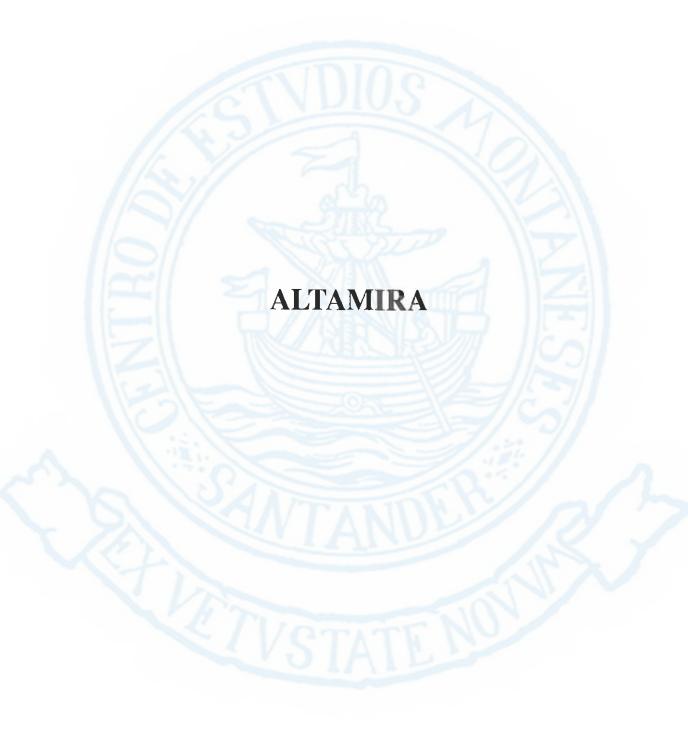
REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIOS MONTAÑESES



TOMO LXXXI

Santander

AÑO 2011



HE TONS

Edita: Centro de Estudios Montañeses c/ Gómez Oreña 5, 3º, 39003, Santander cesmontaneses@yahoo.es

Impresión: Sociedad de Artes Gráficas J. Martínez S.L.Polígono Industrial de Guarnizo, Parcela 4, Naves 1 y 2 39611, Guarnizo, Cantabria.

ISSN: 0211-4003-Altamira Depósito Legal: SA-8-1959.

GOBIERNO DE CANTABRIA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

ALTAMIRA

REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIOS MONTAÑESES



TOMO LXXXI

SANTANDER, AÑO 2011

ANTONIO SUSILLO, VERDADERO CREADOR DE UN DESTACADO MONUMENTO FUNERARIO EN EL CEMENTERIO DE CIRIEGO

FRANCISCO GUTIÉRREZ DIAZ
Centro de Estudios Montañeses

En algún libro reciente (por cierto, de notable interés) y en varios artículos periodísticos, he tenido ocasión de leer dos informaciones sobre un mismo mausoleo, sito en la necrópolis santanderina, que no se ajustan a la realidad. En vista de ello, me propongo enmendar en las líneas que siguen tales errores y, de paso, reparar por segunda vez la injusticia que ya en el lejano año 1897 se cometió al respecto con el tan ilustre como infortunado escultor sevillano Antonio Susillo Fernández (1857-1896).

La primera equivocación que he detectado tiene que ver con los verdaderos destinatarios del referido panteón. Se afirma que los mismos eran las víctimas de la tremenda explosión del *Cabo Machichaco*, que sembró de luto a la capital de Cantabria el día 3 de Noviembre de 1893. Sin embargo, lo cierto es que esta conmemorativa construcción, que fue encargada y sufragada por la Compañía Trasatlántica Española, iba dedicada a homenajear tan solo a los miembros de la tripulación del *Alfonso XIII*, buque propiedad de dicha empresa, que resultaron muertos, en efecto, como consecuencia de la citada deflagración cuando prestaban su ayuda en el intento de extinguir las llamas que arrasaban aquel barco tristemente célebre.

Así lo ponen de manifiesto las tres inscripciones que pueden leerse en los laterales y parte posterior del pedestal del monumento, escritas en caracteres góticos. La primera dice:

"El día 3 de noviembre de 1893, a las dos de la tarde, se inició fuego en la bodega del vapor mercante Cabo Machichaco, surto en la bahía de Santander, y encontrándose fondeado también en la misma el vapor correo Alfonso XIII, de la Compañía Trasatlántica, acudió a solocar el incendio el vapor auxiliar de dicha Compañía con los jefes, oficiales y tripulantes cuyos nombres constan en este monumento, a pesar de saber éstos que a bordo se encontraba, formando parte del cargamento, buen número de cajas de dinamita.

Pocas horas después, y cuando todos se encontraban en el buque, explotó dicha sustancia, destruyendo instantáneamente el vapor incendiado y totalmente el vaporcito auxiliar, causando la muerte a todas las personas que en éste se encontraban y ocasionando horribles estragos y sensibles pérdidas de vidas e intereses en toda la población.

Dios tenga en su seno las almas de las víctimas",

El texto de la segunda es el siguiente:

"A la memoria del subinspector don Francisco Cimiano, del capitán del Alfonso XIII don Francisco Jaureguízar y de los valerosos oficiales y tripulantes del mismo buque que heroicamente sacrificaron sus vidas en aras de la caridad y por el honor de la Compañía Trasatlántica en la horrible catástrofe ocurrida el 3 de noviembre de 1893 en el puerto de Santander".

En la última cara se leen los nombres de todos los finados, en la forma siguiente:

Primera columna (izquierda).- "Subinspector, don Francisco Cimiano; primer oficial, don Norberto Iglesias".

Segunda columna (derecha).- "Capitán, don Francisco Jaureguízar; médico, don Pedro González".

En el centro.- "Tercer maquinista, don Faustino Campos".

En la columna de la izquierda,- "Contramaestre, don Gaspar Sotelo; Juan Sordi; Víctor Doporto; Alejandro Molina; Gaspar Such; Bernardo González; Ramón Blanco; Calixto Abaza; José Fernández; Ricardo Otero; Hermenegildo

Cuevas; Anastasio Mariano; Francisco Urízar; Gabriel Jiménez; Sixto Sanz; Gerónimo Gandeaga".

En la columna de la derecha.- "Practicante, don José María Menezo; Ignacio Ruiz; Isidro Iglesias; Juan Zaragoza; Manuel López; Abelardo Neira; José Bavio; José Vallejo; Eusebio San Juan; Antonio Lorenzo; Francisco Fernández; Ángel León; Miguel Rey; Serafín Muiño; Miguel Fandiño".

Todavía un año después de que el monumento fuera erigido, concretamente el día 2 de Noviembre de 1898, el periódico *Crónica de Santander* recordaba entre los muertos ilustres de la provincia a Cimiano y Jaureguízar y glosaba el significado del mausoleo. Decía así:

"Héroes de la jornada tristísima que hemos de commemorar mañana, por el deber murieron, y la satisfacción del deber cumplido, allá en la vida eterna, en la esplendorosa mansión de las almas justas, la disfrutarán con el premio debido a su grande arrojo. Tenían una historia honrosísima, de bravura y de experiencia en el arte peligroso de navegar, arte que exige ciencia profunda, la ciencia del marino, que aquellos bravos capitanes de la Trasatlántica de verdad poseían. El fuste roto del cementerio de Ciriego, monumento a estos héroes, dice cómo la vida suya se truncó cuando eran útiles, como poderosa columna que se eleva para sostener la bóveda y que, ya en el capitel, se trunca. El panteón del cementerio de Ciriego recuerda aquel heroísmo, pero hay otro panteón más firme en los corazones de cuantos supieron el fin de aquellos bravos marinos".

Aclarado este primer punto, vamos con el segundo, el de la auténtica autoría del mausoleo, que ya en su día originó una polémica periodística con amplia repercusión nacional y que debió haber tenido como lógico colofón el que se cursara la orden de que fuera borrado de aquél el nombre de quien se hizo pasar por su creador sin serlo más que en parte, y no esencial.

Cabe decir de entrada que ya mucho antes de que se erigiera esta construcción conmemorativa. Antonio Susillo había realizado otra obra en homenaje a las citadas víctimas. Así lo narraba en su número del 30 de Noviembre de 1894 el periódico santanderino *El Correo de Cantabria*: "Refiere un periódico de Cádiz que en el patio de la delegación en aquella ciudad de la Compañía Trasatlántica se halla expuesta la lápida que, por encargo de dicha sociedad, ha modelado y cincelado el señor Susillo para conmemorar a los tripulantes del vapor Alfonso XIII que perecieron en la catástrofe de Santander.

Se destaca en primer término La Abnegación, con la palma del sacrificio, indicando la lápida, en la que están inscritos los nombres de las víctimas.

Al pie de la lápida contémplase a La Marina, rodeada de sus atributos y meditando condolida, y a La Fama, que, después de haber dejado grabados los nombres de los que perecieron en la catástrofe, se encuentra abrumada por intenso dolor.

En la parte superior del grupo, entre nubes, adivinase a un grupo de ángeles que conduce a la gloria las almas de los héroes en el cumplimiento de su deber, y entre aquéllos se destaca uno en el momento en que deposita una corona sobre la lápida.

Con singular inspiración, el artista ha trazado en un pedazo de aquélla una muestra del horrible siniestro, trocando el buril por el martillo, que artísticamente ha esculpido en el bronce las líneas bruscas de la trágica escena.

Dicha lápida será instalada en la cámara del Alfonso XIII cuando llegue a aquel puerto a practicar la recorrida general en dique.

El señor Susillo ha empleado unos cuatro meses en la composición de tan magnífico trabajo, cuya idea le dieron los jefes de la Trasatlántica y entre ellos el señor don Adolfo G. Cabezas".

El artículo trascrito concluye con el siguiente párrafo, de gran interés para lo que aquí nos atañe:

"También se encuentra en el mismo edificio el proyecto que ha presentado aquél para el mausoleo que se ha de edificar en el cementerio de Santander, de granito, mármol y bronce. La Virgen del Carmen, el ataúd cubierto artísticamente por una vela y otros muchos detalles resaltan en tan notable proyecto".

Dos años después, en 1896, otro periódico de la capital de Cantabria, en este caso *La Atalaya*, insertaba en su número del 5 de Noviembre un largo y documentado suelto alabando las calidades del busto de José Mª de Pereda que había realizado Susillo cuando el novelista viajó a la ciudad hispalense, y que ahora acababa de llegar a su poder (1). Al final del artículo, podía leerse:

"Con el busto ha recibido don José María de Pereda algunas fotografías de trabajos de Susillo, entre los cuales figuran composiciones notabilísimas, relieves titulados Los funerales de Don Juan Tenorio y Pan y toros y la estatua de don Juan de Mañara, el burlador de Sevilla. También es muy notable el boceto del monumento dedicado a la memoria de los marinos que perecieron en la catástrofe del Machiehaco por sus compañeros, los marinos de la Compañía trasatlántica. De este boceto ha enviado Susillo una fotografía. Sobre una gran lápida, rodeada de blandones, hay un montón de cadáveres cubiertos con una vela de barco, de la cual parte una cuerda que cae sobre un extremo de la lápida, en el cual se lee: 'Salve, Regina martirum'. Frente a esta inscripción hay un fuste, una columna rota, sobre la cual está la imagen de la Virgen del Carmen. El Niño Jesús ha abandonado los brazos de la Virgen y ha descendido hasta la lápida, donde aparece colocando el escapulario sobre el montón de cadáveres cubierto por la lona. Quizás resulte algo atrevida la composición, pero muy nueva v muy genial la idea".

Pues bien, a pesar de darse todos estos precedentes informativos, los compradores de *El Correo de Cantabria* podían leer el 5 de Octubre de 1897 lo siguiente:

"Ayer quedó terminado y recibido facultativamente un precioso monumento en el cementerio de Ciriego.

El mausoleo, erigido por suscripción entre el personal de la Compañía Trasatlántica, está dedicado a honrar la memoria de sus compañeros víctimas de la explosión del vapor Cabo Machichaco el día 3 de Noviembre de 1893.

Es una obra digna de verse,

El proyecto es original del Ingeniero-Arquitecto de la Compañía, don Adolfo García Cabezas.

Toda la obra de construcción se ha ejecutado en los acreditados talleres de fundición de obras artísticas de los señores Masriera y Campins, de Barcelona, talleres que han obtenido premios en varias Exposiciones de Bellas Artes e Industrias Artísticas y que son legítima honra de España.

Allí se han construido en bronce las estatuas de Legazpi para Guipúzcoa y de don Antonio Trueba para Vizcaya, resultando dos trabajos de primer orden, admiración de cuantas personas inteligentes las contemplan.

El monumento armado en el cementerio de Santander en honor de los marinos de la Trasatlántica española y construido todo en Barcelona, pone de patente la inspiración del autor del proyecto, señor García Cabezas, y la inteligencia grande del personal de la Fundición Artística de los señores Masriera y Campins.

Pertenece el mausoleo al estilo gótico y representa un sarcófago de mármol negro cubierto por una vela de buque colocado delante de un haz de columnas truncadas, en los que figura una esbeltísima cruz de bronce circundada de ramos de laurel y roble.

En su basamento figura una hornacina con la imagen de la Virgen del Carmen, patrona de los navegantes.

El modelo de dicha imagen es obra del afamado escultor don José Montserrat, premiado con medalla en la última Exposición de Bellas Artes celebrada en Madrid y encargado de los delicadísimos trabajos de fundición que se hacen en los talleres de los señores Masriera y Campins.

A los lados del mausoleo se destacan en bronce la popa y la proa de un buque incendiado.

En los lados y parte posterior del pedestal van las lápidas de piedra con las dedicatorias, explicación del trágico suceso y nombres de las víctimas.

Felicitamos sinceramente a cuantos facultativos y operarios han puesto mano en esta obra de arte que les honra extraordinaríamente, así como a los empleados de la Compañía Trasatlántica española, cuyo producto de suscripción para honrar la memoria de sus desgraciados compañeros en aquella hecatombe ha quedado perfectamente invertido".

Poco más o menos, lo mismo decía dos días más tarde *El Aviso*, y *La Atalaya* copiaba a su colega recién citado a la mañana siguiente.

El 3 de Noviembre, aniversario de la catástrofe, era *El Cantábrico* el periódico local que dedicaba un gran espacio a informar sobre el asunto, incluyendo un bonito dibujo del mausoleo firmado por Rojas, quien a su vez lo copiaba de litografía del conocido fotógrafo Pascual Urtasun. El texto del diario señalaba:

"Como ayer decíamos, llamaba poderosamente la atención en Ciriego el suntuoso monumento erigido por la Compañía Trasatlántica a los oficiales y tripulantes del vapor Alfonso XIII que perecieron en la tarde del 3 de noviembre de 1893 en la explosión del Cabo Machichaco, en cuya inmediación y a bordo se hallaban, prestando auxilio para la extinción del incendio.

Sobre una gradería descansa un lujoso féretro, que cubre una vela de un barco casi totalmente.

El trabajo del féretro, hecho en piedra negra, es delicadísimo; pero lo es mucho más el de la vela, que llega al extremo de ser preciso tocarla para adquirir el convencimiento de que no es tela, sino piedra, lo que se mira.

Junto a la cabecera del féretro se eleva una columna formada por un haz de columnitas delgadas, y truncada con gracia especial.

Sobre la basamenta y al pie de la columna, se ve en una hornacina una efigie de la Virgen del Carmen, a la que todos los hombres de mar profesan especialísima devoción, fundida en bronce y obra de arte acabadísima.

No es menos hermosa la cruz, fundida en bronce, que se ve a la mitad de la altura de la columna y superpuesta sobre ésta.

No pudo terminarse, y falta aún colocar, la reja que cierra el panteón.

El proyecto es de la casa A. Cabezas y está construido por los señores Masriera y Campins, de Barcelona,

Y si en detalles hay que rendir tributo de admiración a la obra, el conjunto no puede ser más severo y propio del objeto.

Ante aquel monumento se siente algo que no solo recuerda seres perdidos para siempre, sino también algo que evoca a la memoria una hecatombe.

En los costados del monumento se ve, al pie de la columna, por un lado la popa de un buque ardiendo y por el opuesto la proa con el botalón roto (...)".

En efecto, parece que la obra había suscitado la admiración de los santanderinos cuando acudieron en la festividad de Todos los Santos a la necrópolis, según piadosa costumbre. Así lo confirmaron otros periódicos, entre ellos *El Correo de Cantabria* en su número del 3 de Noviembre:

"En estos días en que la gente visita el cementerio de Ciriego, lo que más ha llamado la atención es el monumento erigido por los empleados de la Compañía Trasatlántica a la memoria de los tripulantes del Alfonso XIII que perecieron hoy hace cuatro años en la catástrofe del Machichaco.

Como nuestros lectores ya conocen los detalles de aquella preciosa obra de arte, recientemente publicados en nuestras columnas, solo nos resta confirmar con la pública opinión los elogios que entonces hicimos".

Y a partir de aquí comenzó la polémica. Pues, sin más tardar, a la mañana siguiente *La Atalaya* incluía en sus páginas un "A modo de comunicado" que firmaba, con su peculiar estilo de siempre, uno de los mejores periodistas montañeses de la época, miembro destacado del más íntimo "círculo perediano" y quijotesco especialista en la ardorosa defensa de causas justas que se veían con frecuencia atropelladas sin que nadie alzase la voz para reivindicarlas. Estoy hablando de José Mª Quintanilla Martínez, o, como él firmaba indefectiblemente sus artículos, *Pedro Sánchez*. Decía así el gacetillero:

"Señor Director de La Atalaya.

Mi distinguido amigo y colega: Puesto que aquí parece que todo el mundo tiene derecho a aburrir a los lectores de los periódicos con 'comunicados' que no interesan más que a los que los suscriben, permítame usted a mí que aburra hoy a los suyos con este improvisado 'remitido', cuyo tema, a lo menos, es de interés general y puede que le importe al público.

Es el caso que esta mañana he visto en El Cantábrico, a la cabeza de sus ilustradas columnas, un grabado que representaba el 'monumento conmemorativo erigido a la tripulación del vapor Alfonso XIII por la Compañía Trasatlántica en el cementerio de Santander'; que más abajo he leído que 'el proyecto es de la casa de A. Cabezas'... y que formándome una 'idea' de dicho monumento con el examen de aquel grabado y la lectura de la subsiguiente descripción, me han acometido tales dudas, y tan graves, que creo que, en parte, debo 'comunicárselas' a usted.

En una casa de Santander que determinaré si es preciso (2), en una de las paredes del lujoso despacho, está colgada hace tiempo, más de un año, una preciosa fotografía de un monumento que tenía el mismo objeto y el mismo destino que el descripto hoy por El Cantábrico; y joh, colmo de lo inexplicable!, esa fotografía se parece mucho, muchísimo, al grabado que hemos visto en aquél esta mañana..., pero 'el proyecto' no 'es de la casa de A. Cabezas' sino que es obra del famoso y malogrado escultor sevillano don Antonio Susillo (Q. E. P. D.).

¿Es que El Cantábrico se ha equivocado al citar al autor? ¿Es que ha podido confundir el glorioso nombre de Susillo con el de ese señor Cabezas? ¿Es que le han informado mal al redactor del suelto descriptivo? No, no puede ser nada de esto; yo no lo creo; debe tratarse de dos monumentos de diferente padre, no de un monumento mismo; pero entonces, y aquí salta mi duda, ¿cómo se parecen tanto, tantó, tantísimo, el grabado y la descripción del ilustrado periódico a la fotografía del monumento de Susillo?

Este monumento y <u>el otro</u> están inspirados en la misma idea, respondo de ello; ambos tienen los mismos elementos de composición; en ambos hay los mismos accesorios; la gradería, los cuatro blandones, la tumba, la vela, la columna truncada, la Virgen del Carmen, todo; todo lo que ha visto El Cantábrico en Ciriego lo he visto yo en la repetida fotografía...; Ah! Solo faltan en lo que El Cantábrico ha visto, a juzgar por su grabado y su relato complementario, el <u>arte</u> de Susillo, su mano, su inspiración genial, su inspiración cristiana y piadosa, pues en aquello no existe ni muestra siquiera de la ejecución artistica del infortunado escultor sevillano, ni se ve dignamente, triunfante y resplandeciente, el pensamiento capital, <u>yirtual</u>, del monumento.

El de Susillo tiene alma, es una idea, es una inspiración: es un verdadero monumento del martirio heroico de aquellos pobres marinos del Alfonso XIII que gozan de Dios desde hace cuatro años; es una glorificación cristiana de aquel heroísmo y de la Piedad Divina: es lo mismo que ha descripto El Cantábrico pero alentado, vivificado, animado por el genio... En la obra de arte, la Virgen del Carmen no está encerrada en una hornacina; la Virgen acaba de bajar del cielo a amparar a sus marineros: acaba de posarse en la columna truncada, en la cual, abriendo y alzando los brazos, dibuja la Cruz en que murió su hijo Jesús; éste, el Niño Jesús, se desprende de la Cruz, de aquellos brazos, y descendiendo sobre la tumba de los marinos, tiende sobre ella el escapulario bendito, cubriéndola así con su omnipotente protección.

Todo, todo esto, el alma, el arte supremo, faltan al monumento erigido ya en Ciriego; en rigor, en el terreno artístico no cabe comparación ni hay semejanza entre un monumento y el otro; pero como en lo demás, y por lo demás, las hay, hay y cabe analogía, he aqui mis dudas, señor director, y vea usted si procede que yo pregunte entre asombrado, sorprendido e indignado, si acaso en el monumento de Ciriego habrá que lamentar y condenar algo más que esa falta del 'alma', del genio de Susillo.

Yo sé que éste ideó y proyectó luego el monumento de la fotografía por encargo de quienes iniciaron, para costearle, una suscripción entre los marinos de la Compañía Trasatlántica; yo sé que Susillo remitió ese proyecto, grande, bastante grande, a esas personas que se lo encargaron, con objeto de que le dijeran si les gustaba y debía él terminarle; yo sé que Susillo no recibió respuesta concluyente a dicha consulta ni volvió a ver en su poder el proyecto... Pero ignoro lo que haya sucedido después de la infausta muerte de Susillo, y por eso me lanzo a formular estas preguntas: ¿quién tiene hoy ese proyecto?, ¿en qué manos ha estado desde que salió de Susillo?, ¿qué ingenieros o arquitectos le han visto desde aquella fecha?, ¿quién es el señor A. Cabezas de que habla El Cantábrico?, ¿qué tiene que ver el monumento de este señor con el repetido boceto?, ¿son tan parecidos como a mí se me figura?, ¿qué coincidencia o casualidad tan extraña es ésta?; en fin, ¿qué es lo que sucede aquí?

Y como a mí me parece que sí hay algo malo en ello, debe y puede remediarse... en lo posible; y como tengo la convicción, por el crédito y respeto que me merecen, de que obligarían a ello a los culpables los dignos Jefes de la Compañía Trasatlántica, extraños en absoluto a esta cuestión, y como esta misma Atalaya, hace más de diez meses, dio noticia amplia y detallada del monumento de Susillo de que vengo hablando, anunciando que se iba a construir en Ciriego, y como, por lo que resulta, no ha habido tal construcción sino otra muy semejante, he aquí, señor Director, que haya creído necesario acudir a usted con estas líneas; y al abrir los interrogantes que dejo formulados, esperando que <u>se haga la luz</u> en este asunto, crea que este 'comunicado' será impertinente por ser mío y aburrido para sus lectores, pero interesante para los artistas y hasta para buena parte del público.

A ella y a ellos encomiendo, dejándoles ahora hablar u obrar, el buen éxito de la empresa que me he propuesto; a todos en general les suplico que dispensen un poco de atención a las indicadas preguntas, más importantes de lo que se imagine de improviso, pues Susillo murió creyéndose pobre del todo e insolvente además; y a usted, mi estimado amigo y colega, le doy las gracias más expresivas por haberse dignado acoger estas cuartillas que quizá tengan segunda parte, pues me quedo con pruebas y documentos para el caso de tener que replicar, y

me repito suyo afmo, y seguro servidor q, l, b, l, m., PEDRO SÁNCHEZ

3 de noviembre de 1897".

No se produjeron grandes reacciones à lo largo de los días siguientes en los medios informativos de Santander. Pero la polémica estaba ya servida y forzosamente debía dar sus frutos. Los primeros de importancia llegaron de Madrid aunque tenían su lógico origen en Sevilla, la tierra del infortunado Susillo. Así, La Atalaya del 17 publicaba un "A modo de carta" que, dirigida "al señor don *Pedro Sánchez*", firmaba el apoderado legal de los herederos del escultor difunto, Pedro Balgañón. Su texto era el siguiente:

"Señor y amigo mío: Perdóneme usted que comience dándole el título de amigo, cuando ni aun tengo la honra de conocer a usted; pero la causa que usted defiende en su 'Comunicado' que publica La Atalaya en el número 1.737, correspondiente al día 4 del actual, me faculta para ello, como verá usted por las razones que seguidamente le expongo:

Antes de entrar de lleno en la cuestión que usted tan briosamente plantea, permítame que le diga cómo, y a santo de qué, tercio yo en el asunto del monumento que proyectó el malogrado Susillo (q. p. h.) para conmemorar la conducta de aquellos héroes y mártires de la tripulación del Alfonso XIII que encontraron desastrosa muerte en fecha que seguramente no olvidará la hermosa ciudad de Santander.

Mi calidad de apoderado legal de los herederos de Susillo, la entrañable y fraternal amistad que me unió al genial artista mientras vivió, amistad que aún subsiste, que no es razón que los vivos se mueran para dejar de amarlos y de quererlos, el respeto a la última voluntad del amigo expresada en carta dirigida a mí poco antes de morir, y, si todo esto no fuera bastante, el deber en que todos nos encontramos de protestar de aquello que tienda a menoscabar arbitrariamente el derecho, la conveniencia o la honra de cualquiera, justifica, en mi sentir, la intrusión mía en este asunto.

Veo por su 'comunicado' el grito de indignación que expresa usted al advertir el expolio que trata de cometerse o que quizás se ha

cometido con el que fue nuestro infeliz amigo; más, si esto se comprobare, tenemos, a Dios gracias, leyes que nos amparen, y ellas dirán en este asunto si hay derecho o no le hay para apropiarse de bienes que son ajenos contra la voluntad de su dueño.

Y ahora, vamos al asunto.

'¿Quién tiene hoy ese proyecto?, ¿en qué manos ha estado desde que salió de Sevilla?, ¿qué ingenieros o arquitectos le han visto desde aquella [echa?].

Mientras el abogado del abintestato del malogrado Susillo resuelve en forma este desagradable incidente, voy a contestar a las preguntas que anteceden y que usted formula en su comunicado, por si pueden servir de base para irnos orientando en lo que deseamos saber.

A poco de ocurrida la catástrofe del Machichaco, se le encargó a nuestro desventurado amigo el estudio del proyecto que nos ocupa. Susillo, con la vehemencia, la fe y el entusiasmo que tenía para todas las cosas de su arte, puso manos a la obra y en brevísimo plazo envió el proyecto a su destino. Poco después esculpió el famoso altorrelieve titulado Héroes y Mártires que, una vez fundido en bronce, remitió creo que a Santander o a Barcelona, para que fuese colocado en sitio visible y honroso del vapor Alfonso XIII. Del proyecto primero no supimos nada los íntimos de Susillo hasta el verano del 96, en que, con motivo de un viaje que hice yo a Tánger en el Joaquín del Piélago y al ir a tomar el billete en las oficinas de la Trasatlántica en Cádiz, vi en el patio de la casa, y haciendo 'pendant' con un plano en relieve de los astilleros de la Compañía, maravillosamente hecho por cierto, el monumento ideado por Susillo.

Al regresar a Sevilla manifesté a mi amigo el inesperado descubrimiento, haciéndole presente mi extrañeza, pues, si el proyecto se había hecho para Santander, no me explicaba la razón de que estuviera, poco menos que relegado al olvido, en Cádiz. Susillo se encogió de hombros y, sonriendo tristemente, me dijo estas palabras:

"No es solamente en Dinamarca en donde huele a podrido".

Y cambiando súbitamente la conversación, quiso enterarse con más interés de mis impresiones de viaje que de lo que a él directamente interesaba.

Respeté su reserva, pues comprendi que el asunto le molestaba, y no hablamos más de aquel particular. Pasó el tiempo, murió Susillo, y hoy, mi señor don Pedro, veo todo lo que usted dice acerca del monumento proyectado para el cementerio de Santander. Mi sorpresa y mi sentimiento son grandes; más, no obstante, abrigo la convicción de que se hará luz en este asunto, quedando cada cual en el lugar que le corresponde. La ley de propiedad intelectual está clara y terminante; los hechos son reales y tangibles; nuestra buena voluntad es manifiesta... ¿qué más puedo decirle? Si hay pecado ya lo penará quien lo hubiese cometido, y si no lo hay y todo ello no fuera otra cosa que una casual coincidencia, que será necesario probar, siempre nos quedará la satisfacción de haber cumplido con nuestro deber después de confesar nuestro yerro, que, después de todo, no está el mal en equivocarse, sino en no reconocerlo.

Y, puesto que esta carta va siendo ya demasiado larga y dije en ella todo cuanto públicamente tenía que decir a usted, termino dándo-le las gracias en nombre de los herederos de Susillo por el interés que ha mostrado usted en este asunto; y ofreciéndole mis respetos y amistad, que no por ser insignificante deja de ser sincera y afectuosa, quedo desde hoy afectísimo servidor de usted y amigo q. l. b. l. m.,

PEDRO BALGAÑÓN

Madrid 11-X1-97.

S/C en Sevilla: Hernando Colón, núm. 7".

Conocida esta misiva por su destinatario directo, *Pedro Sánchez*, de inmediato dio contestación a ella, remitiéndola también mediante vía periodística. Así, la titulada "Por respuesta... y atando cabos", apareció en *La Atalaya* el día 19:

"Mi distinguido señor y amigo: He leído esta mañana con el mayor gusto, en La Atalaya de hoy, la atenta carta que se ha servido usted dirigirme desde Madrid con motivo de lo que escribí yo aquí el otro día a propósito del monumento erigido en el Cementerio de Ciriego por la Compañía Trasatlántica, y sin perjuicio de que esta misma tarde, si me es posible, le manifieste a usted en carta privada con cuánta cordialidad y reconocimiento acepto desde luego los corteses ofrecimientos de usted y correspondo desde este instante a la honrosa amistad que usted me brinda, agradeciendo profundamente los favores que así se digna dispensarme, permítame usted que me apresure a decirle en público, puesto que al público debe interesarle la cuestión que se ventila, que he sentido una de las mayores satisfacciones que podría alcanzar en ella al ver que usted interviene decididamente en la misma, y alto y claro, de un modo concluyente, responde usted a mis preguntas y satisface mis dudas... casi por completo.

Como le conozco a usted hace tiempo, si no personalmente, de nombre, y sabía que había sido usted el amigo íntimo, entrañable, de Susillo, su fraternal confidente, y sabía además que era usted el representante legal de sus herederos, lejos de extrañarme su poderosa intervención en este 'pleito', que usted me explica juzgándolo necesario, debo confesarle con toda sinceridad que la estaba esperando impaciente hace ya algunos días y que, si no hubiera venido por cualquiera circunstancia imprevista de esas que hacen posible lo inverosímil, me hubiera yo adelantado a solicitarla, pues... la verdad, a mí, aunque grite, se me oye muy poco, y en este asunto hay que gritar hasta que lo oigan las piedras, y hay que gritar en diversos periódicos, porque pudiera suceder, toda vez que nadie ha querido todavía recoger mis alusiones aunque no dejaban de ser graves, que hubiera que huchar en este 'debate' no solo con el señor A. Cabezas, sino con la conspiración del silencio.

Apoyado por la autoridad de usted y robustecido con sus testimonios, no vacilo un instante en proseguir la campaña de justicia que nos hemos propuesto en defensa de la fama de un artista insigne: y ya no solo no temo ser desoído y desatendido, sino que me creo además en la obligación de aprovechar la ocasión que usted me ofrece para 'atar los cabos sueltos', para disparar el segundo cañonazo y para preguntar al que lo sepa, sea el señor A. Cabezas de Cádiz, sean los señores Masriera, sean los marinos de la Trasatlántica, sean los directores de las obras ejecutadas aquí al levantar el monumento conmemorativo en Ciriego, <u>qué tiene que ver</u>, como se dice vulgarmente, este monumento cinerario con el proyecto de Susillo que usted admiró en Cádiz, en las oficinas de la Trasatlántica, el verano del año pasado.

Según mis datos y, sobre todo, según el testimonio fidedigno de usted, resulta en el 'asunto', por de pronto, lo siguiente:

l" Que, a poco de ocurrida la catástrofe del Machichaco, se le encargó a Susillo el estudio de un monumento conmemorativo dedicado a las víctimas del Alfonso XIII.

2º Que Susillo hizo el proyecto enseguida y le remitió a su destino inmediatamente.

3º Que de ese proyecto no se ha vuelto a saber nada, a no ser que <u>se le veía</u> en el verano de 1896 en las oficinas de Cádiz de la Compañía Trasatlántica.

Según una carta del mismo Susillo que tengo a la vista, fechada en Sevilla después de aquel verano, el día 2 de Octubre de 1896, menos de tres meses antes de su trágica muerte, <u>resulta</u> todavía mucho más, pues... dice uno de sus párrafos, hablando de unas fotografías de obras suyas que enviaba con ella:

'Hay una -(la fotografía que yo citaba el otro día)- que es un proyecto que se hizo por encargo de un empleado de la Trasatlántica con presupuesto casi libre, porque aunque me dijo que solo contaban con 20.000 pesetas para llevarlo a cabo, me dio a entender que podía extenderme hasta el doble; hice el proyecto, de un metro concluido, proyectado a un octavo de su tamaño definitivo y con ocho metros de altura; pareció caro, sin dignarse siquiera -(subrayo yo)- dar opinión ni menos devolverme el proyecto. Trabajé mes y medio, hice gastos y ivava usted a paseo!...'.

Murió el infortunado Susillo poco después, en Diciembre, como usted sabe mejor que nadie; se hizo una almoneda en su estudio; subastaron ustedes todas las obras que en él había... y resultó todavía más, que en Abril de este año, cuando esa subasta, no estaba allí el

proyecto de que se habla en el párrafo citado, sin duda porque no le había devuelto quien le poseía. Así me lo había informado la honrada palabra de nuestro buen amigo Federico Vial, asiduo concurrente al estudio por aquellos días, y por si no bastara, así me lo confirma usted ahora.

Luego... de todos estos resultandos aparece comprobado que a Susillo le encargaron el 'proyecto del monumento cinerario destinado a guardar en el cementerio de Santander los restos de los marinos que murieron de la dotación del vapor Alfonso XIII en la explosión del vapor Cabo Machichaco, el 3 de Noviembre de 1893', según él mismo escribió textualmente a la cabeza de la fotografía a que tantas veces me he referido; que Susillo hizo el proyecto y le envió enseguida a su destino; que no se le pagaron, ni lo intentaron, ni se le devolvieron, ni le han devuelto a sus herederos hasta la fecha..., y que el que se lo encargó, o los que se lo encargaron, aunque no hubiera más todavía, le deben, por lo menos, a sus herederos el valor del repetido proyecto. Pero todavía hay más, y es lo que más importa a los artistas y al público.

Según consta en el Archivo Municipal de esta ciudad y puede comprobar todo el que guste, el 24 de Junio de este año de 1897 los dignos representantes de la Compañía Trasatlántica, personas respetabilísimas y merecedoras por todos conceptos de la mayor estimación, y extrañas en absoluto a lo que aquí debatimos y de seguro ignorantes de ello hasta el otro día, solicitaron de este Avuntamiento la concesión a perpetuidad de una 'superficie de 35 metros en el cementerio de Ciriego' 'con objeto de construir el monumento funerario dedicado al personal de la Compañía Trasatlántica víctimas en la catástrofe del vapor Cabo Machichaco', 'monumento de piedra y bronce cuyo diseño se acompaña adjunto, que desea erigir aquella Compañía', siendo el diseño un 'alzado del frente', a escala de 1 por 100, y una 'planta', a escala de 1 por 20, firmados por 'C. Pérez de la Riva' (3), y bajo cuya firma se lee: '-Es copia-'; y según consta de público, otorgada aquella concesión y autorizada esa construcción, en el mes de Septiembre de este año comenzaron los trabajos de la misma, pudiendo verse concluido el monumento el día de Todos los Santos, según escribieron los periódicos locales y estampó y describió El Cantábrico en el número correspondiente al día 3. Y entonces resultó lo gordo; entonces se vio que el dibujo de El Cantábrico era muy parecido a la fotografía de marras; entonces se supo que, a pesar de esta semejanza, el original del dibujo decía con letras muy gordas 'Proyecto de A. Cabezas'; entonces fueron personas inteligentes al cementerio a ver en la realidad este 'proyecto', y se quedaron pasmadas de lo que recordaba al que se le extravió a Susillo... Y desde entonces se viene preguntando aquello que yo preguntaba el otro día y no me cansaré de preguntar: ¿Quién es ese señor A. Cabezas?, ¿qué ingeniero, arquitecto o maestro de obras ha visto el monumento de Susillo?, ¿por qué se parece tanto a éste el monumento de Ciriego?

Según mis informes, que casi proceden de la casa, el señor Cabezas vive en Cádiz, está allí empleado en las oficinas de la Compañía Trasatlántica...¿No podrá haber visto allí, en aquellas oficinas, como lo vio usted el verano del año pasado, el monumento de Susillo?

Según aquellos mismos informes, y ratificados, el señor A. Cabezas es profesor de no sé qué Escuela de Bellas Artes de Cádiz, es muy aficionado a las artes, muy amante de las mismas... ¿No habrá podido suceder que, aficionado de buen gusto, profesor entusiasta, se enamorara del monumento de Susillo, si le vio, como parece natural, y se enamorara de él hasta aprendérsele de memoria?

Y esto, esto es lo que importa averiguar, hasta para saber quién ha de ser el 'pagano'; que el señor Cabezas, a quien nunca he tenido el gusto de oír nombrar hasta ahora en que aparece como autor de un monumento de gran importancia artística, se sirva decirnos por qué se parece tanto éste al de su malogrado amigo de usted, el ilustre escultor sevillano, y si sabe adónde ha ido a parar esta hermosísima obra de arte.

Lo demás, amigo y señor mío, y dicho sea para concluir por hoy, recurrir a abogado, apelar a los Tribunales, invocar el Código civil y las leyes de propiedad intelectual, es muy santo y muy bueno y hasta muy práctico y muy justo, y a todo ello habrá que acudir en caso extremo para esclarecer más el asunto y para que prosperen la justicia y los

fueros del Arte; pero me parece mejor, y más breve, y más <u>barato</u>, apelar a la franqueza y a la nobleza del señor A. Cabezas, que todavía no ha hablado, y esperar a que este señor nos deje a todos satisfechos.

Y si, lo que no creo, el señor Cabezas no resuelve satisfactoriamente la cuestión, todavía antes de pleitear me parece mejor otro medio: continuar la 'zambra'; armarla ahí, en Sevilla; que mueva usted la pluma como sabe, en esos periódicos; hacer que toda España se entere de la cuestión para que haya al final ejemplaridad además de escarmiento; hacer que se penetren bien de ella los marinos y los primates de la gloriosa Compañía Trasatlántica, comprometida sin necesidad ni culpa suya en este negocio, y, sobre todo, confiar en la ilustre, respetable y prestigiosa personalidad que dirige aquélla y tiene dadas tantas pruebas de Mecenas como de gran señor y de patriota (4).

Y... usted dirá, porque en este asimto, y ya en todos, estará siempre a sus órdenes, y con mucho gusto, este su afectísimo amigo y servidor y compañero que le besa la mano,

PEDRO SÁNCHEZ

Santander, a 17 de Noviembre de 1897".

Aunque la mayoría de los periódicos santanderinos se mantuvieron por completo ajenos a esta polémica, incluso ignorándola sistemáticamente, uno hubo que medió en ella de lleno, poniéndose con resolución de parte de *Pedro Sánchez* y su noble campaña, sin lugar a dudas amparada y alentada por el propio Pereda, admirador de Susillo y también reivindicador impenitente de causas honradas. Ese diario fue, curiosamente, *La Voz Cántabra*, de corte federal y, por lo mismo, irreconciliable enemigo de *La Atalaya*. En su número del 23 de Noviembre dio a conocer un extenso informe sobre lo hasta entonces sabido acerca del verdadero autor del mausoleo, llamando a Quintanilla "insigne escritor montañés". Alababa de éste que "levantó su voz en bien de la justicia" y, de forma certera, decía del "tal Cabezas" que "no le conocemos ni hemos oído nombrar más que con este triste motivo". Mientras tanto, ponderaba al "escultor poeta, al ilustre cuanto infortunado Susillo". Más directo que el propio iniciador de la polémica, el articulista -sin duda alguna Roberto Castrovido, director del periódico- concluía que "ha habido, pues, robo. ¿Quién es el ladrón? El averiguarlo es nuestro objeto".

Y, al final del extenso trabajo, incluía las siguientes frases:

"Tiene razón Pedro Sánchez: hay que continuar la 'zambra', hay que romper lo que él llama conspiración del silencio, hay que hacer hablar a la prensa de Madrid y de Sevilla y de Barcelona, y de toda España, porque en esto se halla interesado el honor nacional, mucho más y en manera más directa que en aquello de las coronas de Zorrilla.

Que el gran poeta empeñara, para atender a sus necesidades o para comprar sus placeres, coronas y plumas que le regalaran sociedades e individuos, en nada amengua la gloria del cantor de Granada y en nada menoscaba a la nación.

¡Coronas y plumas de oro! ¡Bah! No son más que objetos 'empeñables'.

Hizo bien Zorrilla, como hizo bien el Cid 'timando' a un judío, e hizo bien Alfonso X empeñando su corona. El poeta, empeñando las suyas, se colocó a la altura de sus héroes.

Pero esto es más serio, es más grave y más deshonroso para la nación.

Se trata de un genial escultor, cuya gloria se amengua robándole una obra, y se trata de un hombre infortunado que dejó una familia a quien pertenece la propiedad de ese artístico monumento, que aparece con una firma que no es la del gran escultor sevillano.

¿Y puede pasarse esto en silencio? ¿No hemos de secundar todos los amantes de las artes la generosa iniciativa de Pedro Sánchez?

-¿Y por qué se ha callado usted tanto tiempo?-, me preguntará algún lector curioso y entrometido; que no siempre se han de echar flores a los lectores llamándoles por lo menos pios.

Pues me he callado porque cuando habla Pedro Sánchez yo me limito a escucharle con interés y a aplaudirle con entusiasmo, y porque creí que su voz resonaría en otras partes.

He visto que no y trato de servirle de tornavoz, y por esto excito a Alcántara, el verdadero artista, el inteligente crítico de artes para que hable en El Imparcial y haga hablar al gran Cavia, y excito también a que hablen mis amigos de El País, esos jóvenes entusiastas, enemigos de toda injusticia que se llaman Dicenta, Fuente. Palomero, Froilo, Miquis, etc. etc.; a Martínez Ruiz, el elegante y original cronista de El Progreso; a Nakens, el valiente defensor de todas las buenas causas; a Rodrigo Soriano, tan culto, tan artista; a Zeda, a Fernández Bremón, a ese diablo de Blasco tan generoso, tan impresionable, tan simpático en sus versatilidades; al otro Blasco, el de El Pueblo de Valencia, y a todos mis compañeros de profesión de Sevilla y Barcelona.

Hablad, hablad por caridad y por deber, siga la zambra de que habla Pedro Sanchez y averígüese quién es el ladrón de Susillo.

Yo, como los 'golfos' honrados, secundo la voz del que persigue al criminal y me contento con decir: ¡a ése! ¡a ése!

Compañeros en la prensa de España, ¡defended la gloria de Susillo y... el pan de sus hijos!

INCÓGNITO".

Y. por fin, "el tal Cabezas" dio señales de vida. Lo hizo remitiendo una carta, fechada en Cádiz el 19 de Noviembre, a otro periódico santanderino que para nada había entrado en el asunto, el *Boletín de Comercio*. Éste publicó la misiva en su número del día 24. Después de atribuir errónea y confusamente al director del citado diario, que era José Mª Martínez Díaz, la redacción y publicación de los artículos que, en realidad, eran de Quintanilla y habían visto la luz a través de las páginas de *La Atalaya*, el "presunto autor" del monumento entraba en materia y decía:

"El proyecto construido es una modificación de aquél cuya fotografía ha visto usted y ambos han sido ideados y trazados por el humilde firmante de estas líneas.

Mis jefes de la Compañía Trasatlántica, a la cual tengo la honra de servir hace veinte y cinco años, me hicieron la inmerecida distinción de encargarme la formación del proyecto del que venimos ocupándonos, dejándome en completa libertad para idearlo a mi gusto, y con el mayor placer acometí el problema, al que di solución con un anteproyecto cuyos planos y borradores se encuentran en esta oficina de mi cargo. Representaba aquél una plataforma de piedra a la que se

asciende por tres gradas que la rodean, sobre ella un sarcófago o ataúd de mármol negro cubierto por una vela de lona, y un pilar gótico truncado, a cuyo pie está el referido ataúd, sobre cuya cabeza descunsa una corona de siemprevivas labrada en bronce. En los cuatro ángulos de la plataforma se elevan otros tantos blandones o candeleros de hierro forjado, y, por último, sobre el pilar, dominando toda la composición, aparece la escultura en bronce de Nuestra Señora del Carmen, sosteniendo en los brazos a su divino Hijo, el cual se inclina hacia el féretro en actitud de depositar sobre él los sagrados escapularios.

Aceptado este anteproyecto por mis jefes, elegí con su beneplácito para ejecutar el Monumento a mi malogrado amigo don Antonio Susillo, quien ya había hecho para la Compañía el hermoso bajo relieve de bronce que se admira en la escalera principal de la cámara de primera del vapor Alfonso XIII. Fui a verle a Sevilla, le llevé el proyecto y aceptó en principio el encargo de construirlo; pero como la cantidad disponible para costearlo era solamente de quince mil pesetas, le rogué me manifestase antes de emprender la obra cuál sería su precio. Contestóme que para hacer con exactitud sus cálculos de costo tenía por costumbre síempre hacer un modelo, cuya ejecución le permitía juzgar de las dificultades con más exactitud que un plano, y ofrecióme que así lo haría también en este caso si no teníamos inconveniente en ello, lo que acepté con mucho gusto.

Poco tiempo después, en Diciembre de 1894, envió a la Delegación de Cádiz su boceto el señor Susillo, con una ligera modificación, la de representar al Niño Dios en la posición en que aparece en la fotografía, y me manifestó que la cifra de su precio se elevaba a treinta y cinco mil pesetas. Como esta cantidad era tan superior a la que había disponible, y como el eminente escultor me expuso serle imposible ajustarse a ésta ni aun haciendo las supresiones de estatuas, etc. que yo me atrevía a suprimir en mi proyecto, desistimos con pena de su concurso, encargándome mis jefes acudiera a otros escultores. Me dediqué entonces a estudiar la manera de reducir el costo y, como la cuantía de éste tenía por causa principal el valor de las referidas estatuas, prescindí de las mismas en el segundo proyecto, poniendo en

vez de ellas la cruz de bronce con la palma y la rama de roble, el bajo relieve representando a Nuestra Señora del Carmen dentro de la hornacina y la proa y popa del buque incendiado.

Hecha la reforma descrita y terminado el segundo proyecto, nos dirigimos a la Casa Masriera de Barcelona, quien aceptó el encargo de la construcción por la cantidad disponible, habiéndola llevado a cabo de la satisfactoria manera que usted ha tenido ocasión de ver.

Los planos, cartas y documentos referentes a este asunto que existen en mi Oficina de esta Delegación de la Compañía Trasatlántica, así como el testimonio de mis jefes, pueden en caso necesario confirmar la completa exactitud de mis afirmaciones".

Esta comunicación fue copiada al día siguiente "por imparcialidad y por sentido de justicia" en las páginas de La Voz Cántabra, aunque bajo el titular, poco tranquilizador para el presunto autor del monumento, de "Más del robo a Susillo". Como en el mismo suelto escribía Castrovido, "el señor Cabezas, lejos de aclarar el asunto planteado por Pedro Sánchez, le deja mucho más obscuro (...). Por ahora, no diremos más que Susillo tenía razón para decir que no solo en Dinamarca olía a podrido y que el generoso 'Mecenas', como llama al marqués de Comillas Pedro Sánchez, no ha dicho esta boca es mía, estando, como está, en el deber de hablar".

La respuesta de José Mª Quintanilla a las "aclaraciones" del empleado de la Trasatlántica aparecidas en el *Boletín de Comercio*, no se hizo tampoco esperar, y vio la luz en *La Atalaya* el día 26, bajo el irónico titular "¡Ya está explicado!". El tono del texto seguía la misma línea del deducible de dicho epígrafe:

"Sí, parece mentira, pero ya está explicado a estas horas ese 'lío' del monumento que yo me temía que no iba a tener explicación... plausible

Al fin, esta mañana, en el Boletín de Comercio, ha aparecido la más plausible que podía imaginarse; y claro, es forzoso, estoy obligado a rectificar

El 'propio cosechero', es decir, el mismo señor Cabezas, tantas veces citado en el 'debate', se ha servido intervenir en él esclareciéndole por completo, resolviendo todas las dudas...y dejándome estupefacto.

El señor Cabezas no se digna contestarme a mí, ni responder al señor Balgañón, ni se 'hace cargo' por derecho de todos los aspectos del <u>problema</u>, pero es lo mismo; nos satisface en absoluto; y aunque le atribuye al respetable director del Boletín, neutral en la contienda, lo que yo he dicho en estas columnas, puede que sea una habilidad el desentenderse de mi humilde persona y el decirle al señor Martinez lo que desea que yo sepa.

Desde luego, espontáneamente, yo reconozco que lo es: una gran habilidad, la que más puede confundirme, la que más me abruma...; y, dicho sea de paso, por eso de 'colgarle el muerto' al Boletín y por otras cosas que se advierten a primera vista en la carta del señor Cabezas que este periódico ha publicado, se me antoja a mí que el redactor de aquélla, o sea, el propio señor Cabezas, es un abogado muy hábil, que se cuida más del fallo de los Tribunales que del de la opinión pública, y que si escribe ahora en los papeles públicos es solo para prepararse a escribir mejor en papel sellado.

Esto, el 'papel sellado', lo que menos me importa a mí, que he suscitado este pleito solo por lo que tiene de interés general, es lo que más ha debido preocuparle al señor Cabezas, cuyo comunicado de hoy trata de presentar más pruebas legales que morales; pero como todas sirven al objeto que se persigue y todas satisfacen a la razón y a la justicia, es de mi obligación estimar el valor de todas, y proclamarlo así..., si bien he de confesar que el señor Cabezas no debía haber leído, cuando escribió o firmó su carta del día 19, el artículo mío que se publicó aquí el día 18, y puede que tampoco hubiera leído, al menos íntegro, el que se publicó el día 4, aunque esto no me atrevería a asegurarlo y ya he reconocido eso de la habilidad de encararse con el Boletín.

Conociéndolos o no, y más o menos directamente, el caso es que el señor Cabezas ha tenido la bondad de acudir a mi llamamiento, aunque no lo diga, lo cual no puedo menos de agradecerle, y de prestar un importantísimo servicio a la causa de la justicia, que ahora resulta que es la de él, y en fin, de aclarar por completo la cuestión que parecía tan embrollada; pues... ¡ya está explicado!, lo repito; ya no hay ninguna duda; han pensado mal los maliciosos; el señor

Cabezas afirma -fíjense bien y rectifiquen su juicio, si acaso se habían maliciado otra cosa, y pásmense ustedes, si encuentran en ello motivo de pasmo-, el señor Cabezas asegura que sí, que ha habido plagio en eso del monumento de la Trasatlántica, pero -fíjense ustedes más-, que el plagiario ha sido Susillo.

No, no lo dice así, con estas palabras, pero tanto monta. El señor Cabezas escribe que 'el proyecto construido es una modificación de aquél cuya fotografía ha visto usted', el director del Boletín de Comercio, es decir, que he visto yo, 'y ambos han sido ideados y trazados por el humilde firmante de estas líneas', por él, por el señor Cabezas. Luego este señor, don A. García, aunque no sabe lo que es un 'bajo relieve', por lo que dice de la Virgen metida en la hornacina, es el verdadero autor del monumento, el verdadero artista creador, y Susillo quien lo copió, el que le imitó, ¡el plagiario!

La aseveración es fuerte, fuertecita, aunque el firmante, o <u>afirmante</u>, es 'humilde', según su propia declaración; es sorprendente, inverosímil, casi increíble; pero no hay más remedio que rendirse ante la evidencia y pregonar por ahí, en señal de buena fe, aunque pongan mala cara en Sevilla, que Antonio Susillo, el genial escultor, el artista de renombre casi universal, el autor de tantas hermosas obras escultóricas, es, o <u>era</u>, desgraciadamente, un plagiario del señor Cabezas, que puede que haya producido otras obras tan hermosas, porque no se debe negar el 'possé', pero que carece de renombre y no goza fama de escultor.

Lo sucedido en el monumento 'que nos ocupa' es también sorprendente, inverosímil, increíble casi; pero el señor Cabezas lo <u>prueba</u>, y puede que tenga ya dispuestos seis o siete testigos que lo comprueben en caso necesario, si los herederos de Susillo acuden a los Tribunales como anunciaba el señor Balgañón... y 'fue' de esta manera.

Sus 'Jefes en la Compañía Trasatlántica' -los del señor Cabezas- le 'hicieron la inmerecida distinción' de encargarle 'la formación del proyecto', dejándole 'en completa libertad para idearlo' a su gusto, y con el mayor placer acometió 'el problema', al cual dio solución 'con un anteproyecto cuyos borradores y planos se encuentran' en la oficina de su cargo, 'Aceptado este anteproyecto' por sus Jefes, eligió 'con su beneplácito, para ejecutar el monumento' a su 'malogrado anigo don Antonio Susillo', a quien vio en Sevilla y le llevó 'el provecto', y quien 'aceptó en principio el encargo de construirlo, pero como la cantidad disponible para costearlo era solamente de quince mil pesetas' le rogó a Susillo que le 'manifestase antes de emprender la obra cuál seria su precio', contestando aquél 'que para hacer con exactitud sus cálculos de costo tenía por costumbre siempre hacer un modelo, cuya ejecución le permitía juzgar de sus dificultades con más exactitud que un plano' y ofreció 'que así lo haría también en este caso' si no había 'inconveniente en ello', y el señor Cabezas lo 'aceptó con mucho gusto', 'Poco tiempo después, en Diciembre de 1894, envió a la Delegación de Cádiz su boceto el señor Susillo, con una ligera modificación, la de representar al Niño Dios en la posición en que aparece en la fotografía', y le manifestó al señor Cabezas 'que la cifra de su precio se elevaba a treinta y cinco mil pesetas'. Como esta cantidad era tan superior a la que había disponible, y como el eminente escultor 'le expresó' serle imposible ajustarse a ésta ni aun haciendo las supresiones de estatuas, etc. que el señor Cabezas se avenía a suprimir en su 'proyecto', desistieron él y sus Jefes 'con pena, de su concurso', encargándole aquéllos 'que acudiera a otros escultores'. Se dedicó 'entonces a estudiar la manera de reducir el costo', hizo el señor Cabezas algunas reformas... y, 'tableau!': 'hecha la reforma descrita' (él la describe) y 'terminado el segundo proyecto', se dirigió 'a la Casa Masriera de Barcelona, quien aceptó el encargo de la construcción por la cantidad disponible', habiéndola llevado a cabo de la satisfactoria manera que 'ha habido ocasión de ver'.

Ahora bien, explicada ya la 'cosa' con toda fidelidad, no tengo inconveniente en declarar que, no tomando los dichos del señor Cabezas al pie de la letra y sabiendo lecr entre líneas, resulta de sus

explicaciones todo lo contrario de que Susillo fuera el plagiario, pues el que conociera a Susillo y sepa admirar su talento y sepa lo que es un artista, no puede forzosa y lógicamente entender de las palabras del señor Cabezas otra cosa que este lo que le dio al famoso escultor sevillano no fue un proyecto ni un anteproyecto, sino una idea de sus deseos y los de sus jefes, y es claro que dar estas ideas o expresar estos deseos a los artistas no es inspirar sus obras ni, mucho menos, hacerlas; y tampoco tengo inconveniente en reconocer, para que se vea a cuánto llega mi sinceridad, que, aun sin leer entre líneas como se supone, resulta a la vez un poquito confuso eso de confiar directamente el señor Cabezas 'su segundo proyecto' a la Casa Masriera cuando el primero, tan completo como él dice, tuvo que ponerle en primer término en manos de un escultor, en las de Susillo, que no ejecutaba ni construía como los señores Masriera y parecía así más llamado a dar forma artística, a traducir artísticamente, a expresar escultóricamente la idea volutiva, los deseos del señor Cabezas, que a construir como un cantero o un herrero el proyecto de este señor; pero aunque todo esto sea muy confuso y todo aquello venga a ser contraproducente, yo me atengo estrictamente a lo que literalmente asegura el señor Cabezas, que uno y otro proyecto son 'ideados y trazados' por él, y tengo que repetir, en descargo de mi conciencia, que ya está explicado todo...v joh!, Susillo es el plagiario.

Cierto, muy cierto es que en la fotografía de marras hay una dedicatoria del autor de lo fotografiado, y esa dedicatoria la firma A. Susillo en el año 1896, y esto no se compadece bien con que el autor sea, como ahora resulta, don A. García Cabezas, y parece inverosímil que Susillo se atribuyera obras y glorias que no le correspondían, y parece más inverosímil todavía que, enviando con ella otras muchas fotografías de obras suyas, fuera a dedicar y a firmar precisamente la de una obra ajena...; pero. ¿no son conocidas las genialidades de los artistas?, ¿no se conocen las de Susillo?, ¿puede valer su firma más que la del señor Cabezas?, ¿es tan expresiva esa dedicatoria suya, espontánea, como la explicación pedida, reclamada, del dichoso señor Cabezas?

Cierto es también, muy cierto, y esto sí que ha salido al público, y no 'los documentos referentes al asunto' que indica el señor Cabezas, que en la carta del señor Susillo que cité el otro día y el señor Cabezas NO CONOCE, se manifiesta el insigne escultor autor del proyecto de la fotografía, y nada habla de que le diera idea de él ni le llevara los planos del mismo el empleado de la Trasatlántica que se le encargó, y, por el contrario, dice que él hizo el proyecto, trabajando en él mes y medio, teniendo gastos y sin que se le hubieran devuelto el 2 de Octubre de 1896; pero, ¿quién va a hacer caso de esta carta?, ¿merece Susillo más crédito que A. Cabezas?, ¿supone algo el que Susillo se quejara en ella espontánea, innecesaria y privadamente?, ¿puede perder fuerza la acusación del señor Cabezas porque Susillo haya muerto y no puede venir a desmentirle?

Igualmente es exacto, exactísimo, y ya se ve que no me duelen prendas, que el señor Balgañón, íntimo de Susillo y testigo de casi todos sus trabajos y 'modelo' de algunos y hasta administrador o gestor de sus negocios alguna vez, vio hacer a Susillo el repetidísimo proyecto y no subía nada el otro día de que el señor Cabezas fuera autor de los planos y sabe, por el contrario, todo lo que leyeron ustedes aquí en su carta publicada el día 16; pero... esto de no saber nada, ¿no es la prueba del gitano?; si no lo sabe él, ¿no tendrá el señor Cabezas seis o siete amigos que lo sepan..., porque él se lo haya contado?; ¿no podrá haber habido Jestigos, ahora que se ha muerto Susillo, del trato que ajustó con éste el señor Cabezas al llevarle los borradores y planos?; el no querer hablar Susilto del asunto con Balgañón, cuando éste le contaba que había visto abandonado el proyecto en el patio de las oficinas de Cádiz en la primavera de 1896, ¿no es una prueba decisiva de que Susillo no estimaba la obra ni la tenía por suya... aunque lo afirmara así poco después, en Octubre del mismo año?...

Nada, no hay prueba ni testimonio contrarios que valgan; el señor Cabezas dice la verdad; yo he pecado de lígero; el monumento de Ciriego, ligera modificación, según el señor Cabezas, del de la fotografía que he visto, es obra de su peregrino ingenio, y si me objetan que no es exacta la causa que él declara al Boletín de esa modificación, o sea, la necesidad de prescindir de la estatua en atención a su

cuantía, porque además del 'añadido' de la cruz, las proas y la corona que subían el precio, estatua hay, más o menos saliente, hecha por Montserrat según he oído, en el proyecto modificado, mejor dicho, en el construido, y si fue consecuencia insinuar que la modificación ha debido ser motivada por otras causas como, por ejemplo, establecer ciertas diferencias entre un proyecto y el otro, quizás no sepa qué contestar 'motu propio' y tenga que recurrir al mismo señor Cabezas para que me inspire como a Susillo; pero me contendré en lo dicho..., entiéndase, en lo que digo ahora rectificando, y ni Rey ni Roque me apeará de este convencimiento por mucho que griten en Sevilla y mucho que se empeñen en meterme en aprensiones con esa otra coincidencia de que se muriera Susillo antes de que se construyera ahora, en pocos meses, un monumento cuyo proyecto entregó él a los que habían de construirlo, según el mismo señor Cabezas cuenta, hace ya tres años, o sean, dos años antes de su trágica muerte.

Es raro, rarísimo, inverosímil, y ya he escrito estas palabras qué sé yo cuántas veces, todo lo que nos ha referido el señor Cabezas; parece imposible que quien acudió directamente a los fundidores y constructores la segunda vez, no se apresurara a acudir en la misma forma la primera; parece más imposible todavía que él se atreviera a proponer a un artista de la valía y la fama de Susillo 'eso' que le encargó como a un artífice o artesano: que le hiciera como un industrial o fabricante su proyecto; parece hasta absurdo que Susillo admitiera semejante proposición, casi ofensiva, contraria a los fueros del arte; parece aún más absurdo que, conforme con ella, aceptado y cumplido el encargo en 1894, obrara y escribiera Susillo en 1896 como padre, autor del monumento que resultó de tan estupendo contrato; pero no hay que darle vueltas: es preciso humillar la cabeza y desdecirse noblemente; la verdad se impone; el señor Cabezas triunfa en toda la línea; no hay estéticas que valgan; el autor de un monumento escultórico es el que esboza en un papel la intención vulgar de hacerle y no el que le ve hecho en su imaginación y le proyecta de bulto, palpitándole el corazón y temblándole las manos; el señor Cabezas dice que le esbozó en el papel por encargo de sus jefes; Susillo le sirvió de albañil, alfarero o cantero; ha resultado un plagio con que no contábamos; el plagiario fue Susillo, y por ventura, habiendo un plagio evidente, visto por todos, reconocido por el señor Cabezas, teniendo que ser este señor o Susillo el plagiario, ¿quién puede dudar, ni en papel sellado siquiera, que lo fue el insigne autor de la estatua de Mañara y de tantas obras inmortales?...

PEDRO SÁNCHEZ

24 de Noviembre de 1897".

Al día siguiente de que se publicara este "remitido" de Quintanilla, La Voz Cántabra anunciaba con verdadero júbilo que había intervenido también en la polémica, desde las páginas del periódico madrileño El Imparcial, una de las más autorizadas voces de la erítica de arte española en la época, el ilustre Francisco Alcántara. Castrovido destacaba sobre todo la última frase del escrito aportado por el especialista en Bellas Artes, que decía así:

"Que a la prensa de Sevilla y Cádiz toca averiguar dónde está el proyecto de Susillo y por qué A. Cabezas aparece como autor de un monumento igual a aquel provecto del gran artista sevillano".

Y añadía el director de La Voz los siguientes párrafos:

"Como ya habrá leído a estas horas (5), el señor Cabezas se declara <u>autor</u> del proyecto, dejando a Susillo en segundo término y relegándole a la condición de artífice, casi de obrero.

¿No es verdad que es un colmo eso de que un señor Cabezas, muy estimable empleado de la Trasatlántica pero muy desconocido en arte, nos resulte ahora, de pronto, artista genial, capaz de inspirar al desgraciado Susíllo?

Pues esto pasa, y el señor Cabezas amenaza con presentar prueba documental y testigos.

Con la pericial basta. Que vean una fotografía del monumento y otra del proyecto de Susillo críticos de artes verdaderamente entendidos como el señor Alcántara, y que digan si esa obra de arte pudo ser inspirada a Susillo por el señor Cabezas.

Como presumiamos, Pedro Sánchez se hace cargo de la carta

del señor Cabezas y encuentra inverosímil lo que en ella dice.

Es lo menos que se puede encontrar.

Nuestro objeto está conseguido, pues la cuestión ha llegado a toda España gracias al señor Alcántara y a El Imparcial".

La prensa sevillana, en efecto, atendió a las demandas del crítico de arte establecido en Madrid y, sin tardanza, aportó nuevos e interesantes datos sobre la cuestión. Así lo explicaba *La Atalaya* el 4 de Diciembre:

"De El Porvenir, de Sevilla, que lo publica en lugar preferente del número correspondiente al miércoles último, tomamos lo que a continuación verá el 'curioso lector'.

Trasladamos las interesantes declaraciones del señor Rull -que, según nos 'certifica' el amigo Camoyano (6), fue, efectivamente, discípulo y familiar amigo del infortunado Susillo- al infatigable defensor de los derechos 'póstumos' del malogrado artista sevillano, a nuestro ilustradísimo colaborador Pedro Sánchez.

He aquí lo que dice El Porvenir:

'El joven escultor sevillano Viriato Rull, que hizo su aprendizaje y permaneció durante diez años en el estudio del pobre Antonio Susillo, ha hecho las siguientes manifestaciones, como consecuencia de las preguntas que se le han dirigido por nuestro activo corresponsal en Jerez, don José María Martín, sobre el asunto del monumento erigido en el cementerio de Ciricgo, de Santander, a los marineros del Alfonso XIII víctimas de la explosión del Machichaco.

He aquí lo expuesto por el señor Rull:

'El monumento erigido en Ciriego fue composición de Susillo, aunque aparezca hoy con las modificaciones de la supresión de las figuras y el aditamento de la Cruz, la hornacina y la imagen, y la roda y el costado de un buque; pero su traza general no ha variado, y esto puedo yo apreciarlo con absoluta exactitud porque, después de terminado el proyecto por Susillo, lo pinté yo, imitando el basamento a granito, el féretro y las velas a bronce, y los blandones, que eran filamentos de metal hechos por el fundidor don Antonio Torres, que a la sazón trabajaba en el estudio, a bronce también.

El haber manipulado en esta obra me permite reconocerla en el grabado en que reproduce el monumento La Ilustración Artística de fecha 15 de Noviembre actual, como podrían reconocerlo, entre muchos de los asiduos concurrentes al estudio, los señores don Pedro Balgañón, don Enrique Valdivieso, don Narciso Roca y don Alfredo Heraso, vivos todos, por fortuna, y amigos de Susillo, que presenciaron la ejecución de este y otros trabajos.

Me consta, además, que en Septiembre del 94 recibió Susillo el encargo directo de la Compañía Trasatlántica para hacer el monumento.

Cuantos conocían el carácter de Susillo afirmarán que es imposible que aceptara el proyecto de nadie, pues nunca admitió en este punto, ni aun para los trabajos de encargo, otra pauta que las inspiraciones de su genio.

No dudo que el señor Cabezas fuera el comisionado para hacer el encargo a Susillo, pero nada más, y en cuanto a la amistad que le uniera con el insigne escultor, solo puedo decir que durante diez años jamás le vi en su estudio, y en ese tiempo solo fue Susillo una vez a Cádiz.

La Trasatlántica no acusó recibo del proyecto hasta Marzo del año siguiente, en que manifestó que se aplazaba su creación por considerar crecido el presupuesto; pero se reservó el modelo, por el que nada obtuvo Susillo.

Esto en cuanto a los hechos; que respecto a las apreciaciones, es verdaderamente raro que el señor Cabezas, que dice trató de embellecer su proyecto con las figuras hechas por Susillo, las suprime por caras y se amolda después a sustituirlas por los trabajos que encomendó a la casa Masriera, de Barcelona, y que deben costar lo mismo que aquéllas, poco más o menos.

Tampoco se explica lo que el señor Cabezas dice de que deseaba encomendar a Susillo la creación del monumento, después de avenirse a hacer las supresiones de estatuas, etc.; y si este es precisamente el trabajo del escultor y el señor Cabezas no lo necesitaba una vez suprimido, ¿cómo, teniendo su proyecto, aún persistía en lograr el concurso de Susillo para la realización del monumento? Finalmente, y sin perjuicio de exponer por escrito otros datos tan pronto como reúna antecedentes, que me será fácil hallar y me propongo hacer públicos, diré que es chocante que no recayera acuerdo respecto a esa construcción durante tres años y se haya terminado un año después de la muerte del gran artista; es decir, que parece concebida la idea de su realización a raíz de aquella irreparable desgracia, puesto que ha mediado el tiempo preciso para su construcción'...",

En la misma fecha en que *La Atalaya* daba a conocer las declaraciones de Rull, las reproducía también, al pie de la letra, *La Voz Cántabra*, que además decía de su cosecha que, gracias a ellas, "se va esclareciendo el asunto, y cada vez se pone más en evidencia el proceder incalificable de los que se han aprovechado de una desgracia horrenda para plagiar o más bien robar una obra artística de Susillo".

Al día siguiente, este periódico y *La Atalaya*, al unísono, se hacían eco de nuevas informaciones que aportaban a la prensa hispalense íntimos allegados al finado escultor. Por ser más completo el suelto publicado en el segundo de los diarios citados, es el que copio a continuación:

"Otra vez vuelve sobre el mismo asunto El Porvenir de Sevilla, que, por lo que se ve, ha tomado con verdadero interés la cuestión suscitada en La Atalaya con tantos bríos, con tanta habilidad y -por lo que 'va resultando' - con tanto acierto por nuestro estimadísimo colaborador Pedro Sánchez, acerca de la verdadera paternidad del monumento conmemorativo erigido a la tripulación del Alfonso XIII por la Compañía Trasatlántica en la necrópolis de Ciriego.

Anteayer copiábamos de aquel periódico las interesantes declaraciones del escultor sevillano Viriato Rull, que hizo su aprendizaje en el estudio de Susillo; hoy vamos a reproducir las que los hermanos Susillo, testigos de mayor excepción, han hecho en la 'interview' celebrada con ellos por don José R. Garay, firmante del artículo que, con el mismo título que encabeza estas líneas, leemos en el editorial del número correspondiente al jueves próximo pasado del repetido diario sevillano; artículo del cual tomamos los siguientes pórrafos, que trasladamos a Pedro Sánchez para 'su conocimiento y efectos oportunos'.

Después de alabar como se merece 'la noble y honrada solicitud de los escritores santanderinos', especialmente de Pedro Sánchez, que 'ha determinado en buena parte de la prensa un loable movimiento de investigación dirigido al restablecimiento de la verdad en punto en que la fama póstuma de un genial artista, arrancado por trágica y prematura muerte' al 'cariño y admiración' de nuchos, 'lo pide de todos' los que conocieron 'el probo espíritu del hombre y su indisputable originalidad de autor', después de dejar sentado que 'de dos proposiciones contradictorias, una: o Susillo ha detentado a Cabezas la paternidad del monumento' ya famoso, 'o Cabezas despojó a Susillo muerto', dice: 'He aquí los términos de la cuestión:

Todos, desde poco después de la tremenda catástrofe del Machichaco, conocíamos el monumento que ideara el notable escultor para 'glorificar' el martirio heroico de aquellos pobres marinos del Alfonso XIII; no pocos asistieron a la gestación, nacimiento y desarrollo de la obra; algunos, como el ilustre Pereda, poseen fotografías del proyecto con cariñosa dedicatoria del autor, y los que no conocicron aquél por la fotografía o el grabado, pudieron conocerlo 'de visu' en las oficinas de la Compañía Trasatlántica en Cádiz, donde dormía el sueño del olvido. Y ahora imagine el lector la sorpresa de los que, sabiéndose de memoria el monumento de Susillo, vieron alzarse en Ciriego un monumento tan parecido al de éste como una cosa puede serlo de sí misma; idéntica idea, los mismos elementos de composición, los mismos accesorios, la gradería, los cuatro blandones, la tumba, la vela, la columna truncada, la Virgen del Carmen..., todo, menos la mano y la firma de Susillo.

Ante semejante coincidencia, sorprendido e indignado, dice Pedro Sánchez: (...)*.

Aquí copia varios párrafos enteros y frases sueltas del notable artículo en que 'dio la voz de alarma' nuestro distinguido colaborador y que recordarán nuestros lectores; transcribe luego otros párrafos de la carta que al director del Boletín de Comercio dirigió desde Cádiz el señor Cabezas, y da, por fin y remate de su artículo, cuenta de la 'interview' susodicha (cuyo interés e importancia saltan a la vista) en los siguientes términos:

'En tal estado las cosas, precisaba conocer la opinión de los señores don Ignacio y don Rafael Susillo, modestos colaboradores del infortunado Antonio.

La sola idea de que, en ocasión alguna, y menos hoy después de muerto, pueda el genial artista ser sospechado de plagiario, enciende la indignación de aquéllos y protestan, por mi conducto, de la odiosa e inverosimil calificación. No, y mil veces no; Antonio Susillo, el creador de cien y cien obras bellas, no ha podido ni por su genio, ni por su fama, ni por su probidad, ni por carácter, ni aun por su temperamento, apropiarse y dar como propia ante los admiradores de su talento, ante sus amigos del alma y ante el público una obra ideada y trazada por un extraño; ni tampoco, en su legítimo orgullo de maestro, resignarse al papel secundario de mero ejecutor.

-Es más, nosotros -siguen diciendo Ignacio y Rafael- le hemos visto trazar el anteproyecto y el proyecto. Hizo cuatro, y se decidió por el que aparece en fotografía y envió a la Trasatlántica. No ya por la propiedad: por la memoria de nuestro hermano protestamos ante la opinión, que seguramente no habrá de engañarse.

Estoy seguro de haber recogido fielmente las palabras de los señores Susillo, y aunque no creo necesiten sanción sus manifestaciones, bueno es hacer constar, para ilustración de nuestros lectores, que las mismas son plenamente confirmadas por asistentes asiduos al estudio del escultor, personas de tanta respetabilidad como los señores Fray Diego de Valencina, D. Alfredo Heraso, don Rafael León y Primo de Rivera, señores Luca de Tena, don Antonio Caballero Herrera, don Francisco Romero Canavachuelo, don Enrique Valdivieso, don Pedro Balgañón y otros veinte, cuyo testimonio autorizado no faltaría en caso necesario para rendir un tributo a la verdad'.

Por nuestra parte no hacemos comentario alguno; dejamos íntegra esta labor a Pedro Sánchez que tiene en este asunto la primacía 'por derecho propio'...".

Algunos días más tarde, y en las páginas del periódico gaditano *La Dinastía*, Adolfo García Cabezas publicaba una nueva carta "explicativa" donde ratificaba las manifestaciones que hizo en el *Boletín de Comercio*, pero "completándolas" y, en

no pequeña medida, "orientándolas" en un sentido lo más conveniente posible para sus intereses. Finalmente, el 15 y el 16 de Diciembre, *La Atalaya* insertó en sus columnas el larguísimo y pormenorizado "Por remate" con que *Pedro Sánchez* daba por terminada su participación en este asunto. El brillante trabajo decía así:

"Pues señor, visto que el señor Cabezas no da ya más chispas, contentándose con repetir en La Dinastía de Cádiz de cierto modo, en verdad, y acentuándolo en parte- lo que aquí nos dijo hace quince días en el Boletín de Comercio, me parece conveniente, hasta indispensable, toda vez que él mismo declara en La Dinastía -¡y es lo natural!que no quiere hablar más del 'asunto', terminar ya este 'sumario' que hemos venido instruyendo públicamente, si no dar por 'concluso el juicio para sentencia'... y dejar aquí la palabra al abogado del abintestato del insigne e infortunado Susillo.

Muchos periódicos de todas castas -santanderinos, madrileños y andaluces- justamente indignados por el 'hecho de autos', de verdadero interés nacional, han procurado con la mejor fe esclarecerle por completo, inquiriendo y aquilatando responsabilidades; y abierta, como si dijéramos, 'una información', a la que han acudido cuantos podían aportar algún dato de importancia, esta es la primera vez en que de la discusión ha salido alguna luz y la 'información' ha servido para algo; por todo lo cual, al pasar ahora el pleito, o la 'causa', a manos de aquel señor abogado, según se ha dicho, es evidente que no se le entrega ningún negocio perdido.

En mi sentir, verdaderamente imparcial y desinteresado, ya no puede dudarse, resulte lo que resulte la 'verdad legal' en inverosímil caso de torpeza, que no se puede suponer, de que en la construcción del monumento de Ciriego ha habido cosas muy gordas, sin contar la sensacional defensa del señor Cabezas, y así, aunque este señor sea, que no lo niego, todo lo ilustre y filántropo que quiera una biografía suya que me enseñaron el otro día, impresa en no sé qué agenda o almanaque ames y después de muchas otras de ilustres desconocidos, no se puede menos, en justicia, de suprimir ya, de resultas de la 'información', todos los interrogantes cautelosos de mi primer artículo de alerta, o 'alarma', cuyas preguntas, a la fuerza, independientemente

de mi voluntad, con respuestas tan concluyentes como las obtenidas, se han convertido todas en afirmaciones probadas... que, evidentemente, comprobará más aún el señor abogado aludido cuando, terminada esta discusión en los periódicos, empiece de seguro en los Tribunales el pleito que se ha preparado por no haberse hablado con franqueza.

Por educación, por cortesía, por justa correspondencia a la moderación del lenguaje del señor Cabezas, dado que no sea efecto de su 'posición' solamente; hasta por caridad al prójimo y respeto a la ley de Enjuiciamiento, ya no he de molestar más, ni en lo más mínimo, a dicho señor, pues siempre he procurado todo lo posible no mortificarle, esforzándome en apartar de este asunto, cuanto pudiera ser, su personalidad, a pesar de que el medio de defensa escogido por él, por don Adolfo García Cabezas, el acusar a un muerto y acusarle injustificadamente, le priva en rigor de todo derecho a la menor consideración. Pero... a la fuerza, me lo exige mi deber, aunque se disguste más el repetido señor Cabezas, tengo que hablar otra vez, aunque sea la última, de estas cosas; tengo que hacer el resumen del debate, y ¡ay!, 'resulta' lo siguiente:

PRIMERO: Que, a poco de ocurrir la catástrofe del Machichaco, se encargó al ilustre escultor Susillo el monumento de los marinos de la Trasatlántica, como lo han probado

- a) la carta de Susillo del 2 de Octubre de 1896, que he publicado aquí;
 - b) la carta que me dirigió el mes pasado don Pedro Balgañón;
- c) estas palabras de Viriato Rull, discípulo de Susillo, que ha publicado el otro día en El Porvenir de Sevilla; 'Me consta que en Septiembre del 94 recibió Susillo el encargo directo de la Compañía Trasatlántica para hacer el monumento', y
- d) esta frase del artículo publicado en el Boletín por el señor Cabezas, el cual ya se sabe que no niega más que la 'originalidad' de Susillo: '...elegí...para ejecutar el monumento a mi malogrado amigo don Antonio Susillo...'.

- SEGUNDO: <u>Que es más que verosímil que el mismo señor</u> <u>Cabezas fuera quien le encargó el monumento a Susillo, pues, aunque</u> éste no cita su nombre al decir en su carta del 2 de Octubre de 1896 que se le encargó 'un empleado de la Trasatlántica',
- a) el señor Cabezas mismo lo ha dicho así -quizás solo para decir lo otro- en sus artículos del Boletín y de La Dinastía, fijando la fecha del encargo en Septiembre de 1894, y esto no hay inconveniente en creérselo, y
- b) no lo desmiente el señor Rull cuando dice en El Porvenir: 'No dudo que el señor Cabezas fuera el comisionado por la Compañía para hacer el encargo a Susillo, pero nada más, y en cuanto a la amistad que le uniera con el insigne escultor, solo puedo decir que durante diez años jamás le vi en su estudio, y en ese tiempo solo fue Susillo una vez a Cádiz'.

TERCERO: <u>Que Susillo cumplió debidamente el repetido encar-</u> go proyectando el monumento, porque lo afirman así

- a) la citada carta de Susitlo y la fotografía que remitió con ella, dedicándola como autor de lo fotografiado;
 - b) el autorizado testimonio de Balgañón y Viriato Rull;
- c) los hermanos y ayudantes de Susillo, don Ignacio y don Rafael, que han dicho a El Porveniv: 'Nosotros le hemos visto -(a Antonio)- trazar el <u>anteproyecto</u> y el <u>proyecto</u>. Hizo cuatro, y se decidió por el que aparece en fotografía y envió a la Trasatlántica';
- d) estas frases de un artículo de don José R. Garay: 'Todos, desde poco después de la tremenda catástrofe del Machichaco, conocíamos el monumento que ideava el notable escultor', y
- e) las declaraciones autorizadísimas de don Narciso Roca, Fray Diego de Valencina, don Alfredo Heraso, don Rafael León y Primo de Rivera, señores Luca de Tena, don Antonio Caballero, don Enrique Valdivieso, don Francisco Romero y otros asiduos concurrentes al estudio de Susillo, citados por los señores Garay, Rull y Bogi en sus artículos, que confirman las manifestaciones de los hermanos del malogrado escultor.

CUARTO: Que Susillo envió enseguida su proyecto de monumento a las oficinas que tiene en Cádiz la Compañía Trasatlántica, pues así lo aseguran

- a) la repetidísima carta de Susillo, en que dice que hizo el provecto en mes y medio y le envió inmediatamente a Cádiz:
- b) las declaraciones de los señores Balgañón, Rull y demás amigos de Susillo citados en los párrafos anteriores, y
- c) la propia declaración del señor Cabezas, quien ha dicho en el Boletín que le envió Susillo a Cádiz 'en Diciembre de 1894', y en La Dinastía que le envió 'en Noviembre del 94'.

QUINTO: Que ese proyecto de monumento no le fue nunca devuelto a Susillo y continúa aún en las oficinas de Cádiz, porque

- a) así lo han manifestado Susillo y Balgañón, y, principalmente,
- b) así lo confesó el señor Cabezas en el Boletín, declarando después terminantemente en La Dinastía que dicho proyecto de Susillo 'fue colocado y ha continuado y continúa desde aquel momento a la vista de todo el mundo en el patio principal de la residencia de la misma' (Delegación de la Trasatlántica en Cádiz).

SEXTO: Que nadie ha pagado a Susillo el tantas veces citado proyecto, según lo demuestran

- a) aquellas amarguísimas quejas de la carta de Suxillo: '...pareció caro, sin dignarse siquiera dar opinión ni menos devolverme el proyecto. Trabajé mes y medio, <u>hice gastos</u>, y vaya usted a paseo', y
- b) la confesión que hace el señor Cabezas como excusa, al decir en La Dinastía que Susillo le dijo 'que nada cobraría por él'..., lo cual va se 'examinará'.

SÉPTIMO: Que no habiéndose aceptado por caro el proyecto de Susillo, se desistió de construirle, porque

-así está declarado en la carta de Susillo y en los artículos del señor Cabezas, y no se necesita más prueba, y no se necesita ahora 'apurar' este punto.

OCTAVO: Que en este último Otoño se ha construido en Ciriego, y en memoria de los heroicos marinos de la Trasatlántica que perecieron el 3 de Noviembre de 1893, un monumento cinerario parecidísimo al proyectado por Susillo, pues

a) el señor Cabezas, explicándola y justificándolo...a su modo, ha admitido la 'semejanza', sobre todo en su artículo del Boletín;

- b) Viriato Rull <u>ha reconocido</u> el proyecto de Sustllo, su maestro, 'en el grabado en que reproduce el monumento de Ciriego La Ilustración Artística de fecha 15 de Noviembre actual', y
- c) aquí han notado el <u>parecido</u> cuantos han visto el monumento de Ciriego y conocen la fotografía del proyecto de Susillo.

Y ahora bien... o ahora 'mal', como se quiera; pasando a examinar los 'descargos' del señor Cabezas y comenzando las 'refutaciones', ya se sabe que el señor Cabezas no niega ni desconoce casi ninguno de los hechos que quedan asentados, como que no podía oponer nada a ellos y están probados de mil modos; pero ha tratado de desvirtuarlos, 'deslizando' entre ellos aseveraciones que mudan en absoluto su valor y significado, diciendo

-por lo que toca ol 'plagio' o robo artístico del monumento de Susillo, que no ha habido tal plagio por parte de él, del señor Cabezas, porque, primero, él fue quien dio a Susillo la idea, los planos o el ante-proyecto del monumento que Susillo hizo con algunas modificaciones, y segundo, en el monumento construido en Ciriego no existe ninguna de éstas; y

-en lo tocante a no haberle devuelto a Susilla ni a sus herederos el proyecto de aquél, que él lo hizo por su gusto para calcular el costo del monumento, y las relaciones que tenía con Susillo para su ejecución terminaron definitivamente, sin dejar lugar para más, desde el instante de no poderse aceptar ese proyecto.

Y empezando el examen anunciado por el de esta segunda excusa o explicación o exculpación, a fin de descartarme cuanto antes de lo más 'prosaico' del asunto, repárese bien en el argumento y véase que 'se ha observado' lo siguiente:

Primero: Que la carta del señor Cabezas del día 19 de Noviembre, publicada en el Boletín de Comercio del día 24, dice, sí, que Susillo le contestó cuando fue a encargarle el monumento 'que para hacer con exactitud sus cálculos de costo tenía por costumbre siempre hacer un modelo cuya ejecución le permitía juzgar de las dificultades con más exactitud que un plano, y ofrecióme -(al señor Cabezas)- que así lo haría también en este caso -(en aquél)- si no teníamos -(los de la Trasatlántica)- inconveniente en ello, lo que acepté -

(él, el señor Cabezas)- con mucho gusto'; pero NO DICE, como la carta del mismo señor de 1º de Diciembre, publicada el día 3 por La Dinastía, todo esto otro además, que de haber sido cierto era ya 'curarse en salud': 'Vacilé algo -(el señor Cabezas)- en contestar aceptando su ofrecimiento -(el de arriba)- por temor a molestarle -(a Susillo)- con un trabajo que sería perdido si no llegáramos a encargarle la obra, pero se anticipó a decirme que era costumbre suya y que nada cobraría por él'; y así, parece, y algo más, que esta importantísima 'adición' de 'que nada cobraría' Susillo y del 'trabajo que sería perdido`, que no se comprende cómo <u>se le pasó</u> al señor Cabezas en su primer escrito, y que, por cierto, de probar algo, prueba cuál y cómo fue el encargo que Susillo aceptó, pues demostraría con un argumento más que <u>no separaba</u> la ejecución de la <u>idea,</u> obedece, más que a enmendar el olvido incomprensible, a la lectura del articulo mío que publicó La Atalaya el mismo día, 19 de Noviembre, de la fecha de aquél, y es, por tanto, en cuanto a la intención del señor Cabezas, no memoria del 'suceso' o simple relato del mismo, sino indirecta y posterior impugnación de las frases mías que recalcaban mucho lo de no pagar ni devolver el proyecto.

Segundo: Que aun admitida como buena dicha adición, a pesar de que el ser tardía le quita efecto moral, y aun admitido con ella como bueno que Susillo no cobrara nada por su trabajo, por espontaneidad generosa -a pesar de que está sangrando aquella frase de su carta: 'hice gastos, y ¡vaya usted con Dios!'-, no resulta justificado de ningún modo por el señor Cabezas, ni en el Boletín ni en La Dinastía, el hecho evidente y probado, y reconocido por él, de no devolverle a Susillo su proyecto, pues una cosa es no tener obligación de retribuir-le su obra o de indemnizarle su trabajo, según las condiciones del 'concurso', que, en último caso, es lo que habría demostrado -y ya era demostrar- el señor Cabezas, y otra cosa muy distinta, quedarse además, como se ha quedado, con el proyecto, no constando en aquellas 'condiciones'.

Por consiguiente, respecto a esta <u>retención</u> del monumento de Susillo, que supone mucho más que lo 'feo' de vetenerle una cantidad de importancia, pues tiene mucho valor y significa mucho en la <u>parte</u> artistica de este 'imbroglio', es innegable, indiscutible, evidentísimo, que aunque Susillo fuera el plagiario -¡Ave María!-, el señor Cabezas ha hecho y hace mal, muy mal, peor, en conservar ese modelo que es trabajo de otro, que no tiene ningún derecho a retener en su poder y que 'clama' por su dueño; y obra todavía peor, si cabe, dejando que continúe en el patio de la Delegación de Cádiz después de haber tenido que darse por enterado -y no digo después de saber, porque saber ya sabe más, y sabía- que Susillo había dicho aquello de que 'no solo en Dinamarca huele a podrido' y había escrito en Octubre de 1896 aquella queja de que no se le habían devuelto..., la cual, hay que insistir en ello, si en opinión del mejor amigo del señor Cabezas, o de él mismo, no destruye por completo, como todo lo demás, lo que él dice últimamente de la conformidad de Susillo con no cobrarle y con que fuera 'trabajo perdido', por lo menos, por mucho que se estime el señor Cabezas y le fíe su amigo mejor, pone en la conciencia de ambos, frente a sus dichos de ahora, la 'reclamación' de Susillo... que en paz descanse; y escrito esto, excusado es añadir lo que pesará para todo esa queja íntima, sincera, delicada, espontánea, que no 'saltó' para responder a nada ni surgió en ningún debate, ni vino obligada a defender a nadie, en el ánimo honrado de los lectores imparciales y de los imparciales jueces.

Y vamos, por último, a la excusa o explicación del plagio o, mejor dicho, a la negación del plagio, o, mejor todavía, a la acusación de plagiario lanzada contra el genial Susillo casi al año de su muerte, con lo cual parece que se ha imitado, o 'plagiado', aquella 'salida' de los espiritistas de París:

Fue el caso que un fulano, que asistió a una de sus reuniones y se burlaba graciosamente de sus experimentos, les acusó incontinenti de farsantes, diciéndoles que aquellos eran malos juegos de prestidigitación y que él iba a hacer en el acto, y mejor que ellos, lo mismo que ellos hacían. Temblaron los más apocados de los que estaban en el secreto de las 'apariciones', pues ni el diablo les quería hacer caso; se alborotaron los demás, que solo eran tontos y se dejaban sencillamente embaucar; pero el presidente, más valiente y más ducho, halló en seguida el mejor modo de salir del compromiso:

-Sí, señor -respondió al incrédulo-, hará usted estas cosas mejor que nosotros, lo reconozco desde luego; pero eso no prueba que haya aquí nada de prestidigitación ni fantasmagoría, sino que usted es un 'médium' excelentísimo.

Y eso ha dicho el señor Cabezas, que aquí no ha habido plagio, sino que Susillo era un excelente 'médium'... entre el barro y las imaginaciones del dichoso señor Cabezas.

Pero es el caso, y bien me esfuerzo en abreviar, que las exculpaciones e inculpaciones de este señor, a quien, repito, a pesar de todo no quisiera ofender y, la verdad, solo le nombro por absoluta necesidad, no merecen toda la fe que él quisiera para su palabra y que, en realidad, en rigor, ha resultado con ellas lo siguiente:

Primero. Que, aparte de lo 'feo' que se persigue, aun admitido por cierto lo substancial de las manifestaciones del señor Cabezas, en el terreno artístico no cabe discusión ni duda alguna, y salta a la vista del más profano como evidente e innegable lo que más interesa a la Historia del Arte español: que Susillo no ha plagiado ni se ha apropiado ningún provecto ajeno, pues, reconocido en La Dinastia por el señor Cabezas que Susillo 'introdujo' en el proyecto que dice que él le presentó, todas estas variantes: 'la forma y material del féretro, la actitud de la Virgen y del Niño que aparecen separados, la corona de bronce colgada en el pilar a los pies de la Virgen y algún que otro detalle de menor cuantía como, por ejemplo, el aparejo guarnido con su cabo que aparece enganchado en el puño de la vela que cubre el féretro', y sabido que estas 'variantes', además de mostrar la 'mano' de Susillo en la gracia, la soltura y lo primoroso de la ejecución artística, casi constituyen por completo, como cabal expresión y felicísima forma de una idea religiosa y estética que no estaba ni apuntada en los supuestos planos y solo Susillo concibió y vio clara, el alma, la idea del proyecto, no se entiende qué pudo quedar en éste, a los ojos de la Crítica, del pensamiento 'artístico' del señor Cabezas, aun sin contar la misma ejecución escultórica, tan hermosa y tan difícil, de la mínima y menos significativa parte de sus dibujos o planos muertos, de delineante, que de seguro y continuando la suposición, no 'representarían' una columna como la del modelo de Susillo.

Segundo. Que, de todos modos, y acometiendo de frente con lo más feo, las excusas y explicaciones del señor Cabezas no tienen más justificación que su palabra, oída casi un año después de la muerte de Susillo, pues todavía no ha aparecido ninguna de las pruebas ofrecidas o anunciadas: ni ha venido 'el testimonio de sus Jefes', que dijo que confirmarían sus afirmaciones, ni ha publicado 'los planos, cartas y documentos referentes a este asunto que existen en su oficina', y si bien es verdad que dos amigos suyos de Cádiz, que han ido a esta oficina a verlos accediendo a su invitación, han publicado en La Dinastía que 'vieron los documentos que prueban lo que afirma el señor García Cabezas, así como examinaron y cotejaron el proyecto primitivo de dicho señor, el modelo enviado por Susillo que se encuentra instalado en el patio de la Delegación de la Compañía y la fotografía del Monumento levantado en el cementerio de Santander' y que 'por lo que han observado y leído entienden que no pueden hacérsele con fundamento al señor García Cabezas los duros cargos que se le dirigen, por cuanto que en las oficinas existen hasta los trabajos preliminares que demuestran la concepción y el desarrollo del proyecto cuya paternidad se le niega', tampoco es menos verdad que esto no son pruebas sino apreciaciones de pruebas, que pueden discutirse y negarse; que más que testimonios, parece el 'fallo' de un jurado artístico o tribunal de honor que el señor Cabezas, <u>él solo,</u> ha nombrado, y a guien el señor Cabezas, <u>él solo</u>, ha informado de la cuestión, por lo cual quizás no estuviera bien enterado de los hechos y argumentos contrarios, pues ya se sabe que el señor Cabezas no ha expuesto éstos en sus artículos y nunca contesta 'por derecho'; y, sobre todo, que en las frases copiadas no hay más que vaguedades y generalidades, y no se concretan los hechos hasta el punto preciso y único conducente al objeto, hasta dejar probado que el 'proyecto primitivo' del señor Cabezas fue hecho por éste antes de Septiembre de 1894 y en aquel Septiembre se le llevó a Susillo, o que entre tantos 'documentos' hay alguno del insigne escultor que diga o indique o dé siguiera derecho a suponer, contra lo que calla... o <u>afirma</u> su carta del 2 de Octubre de 1896, que él vio y ejecutó el proyecto del señor Cabezas...; y conste que con nada de esto se duda de la buena fe de los señores Viesca y Pastorino, que fueron los 'jueces' aludidos y hace tiempo que respeto como personas ilustradas y caballerosas.

Tercero. Que no deja de ser muy significativo que quien dijo en el Boletín nada menos que él había 'ideado y trazado' el proyecto construido en Ciriego y el de la fotografía de marras, ambos, y describió a continuación uno parecidísimo y casi igual al de la fotografía, su 'primitivo provecto', que dijo que había llevado a Susillo, y escribió más abajo que el 'boceto' que éste envió a Cádiz, cumplido el encargo que había aceptado, era aquel 'primitivo proyecto' suyo 'con una ligera modificación, la de representar al Niño Dios en la posición en que aparece en la fotografía'; que quien dijo, describió y escribió así, se limita a repetir en La Dinastía, sin sacarlo punta, si bien después de repetir también la descripción, que él llevó su proyecto a Susillo y le hizo el encargo de construirle, con los detalles que ya quedan apuntados, y refiere ahora no solo aquella 'ligera modificación' sino todas las 'variantes' que más arriba quedan expuestas, y se esfuerza mucho en hacer constar no que 'ambos' provectos eran de él, el fotografiado y el construido, sino que 'en su segundo proyecto, o sea en el construido en Santander, no existen ninguna de las variantes que el señor Susillo hizo en el modelo que envió, a saber: ni la estatua de la Virgen con los brazos abiertos, ni la del Niño descendiendo hacia el féretro, ni la construcción de dicho féretro con bronce, ni la corona del mismo', etc. etc., 'como puede verse comparando la fotografía del monumento construido con el modelo enviado por el malogrado artista; es decir, nada hay plagiado al señor Susillo'; porque no parece sino que, asustado y arrepentido bastante de la primera acusación de 'plagiario' que lanzó contra el insigne escultor, ahora tiene más interés que en sostenerla en defenderse él y marcar mucho las diferencias entre el monumento proyectado y el construido en Ciriego.

Cuarto. Que igualmente tiene bastante significación el hecho de que el señor Cabezas, que en el artículo del Boletín nos dijo que, no habiendo podido aceptar el proyecto de Susillo, había procedido en seguida a modificarle y que, 'hecha la reforma', se dirigió a la Casa Masriera encargándole la construcción del 'segundo proyecto', salga ahora en La Dinastía explicándonos largamente, y así como quien no

quiere la cosa, que procedió enseguida a estudiar la modificación de aquel provecto, pero que tuvo que aplazar ésta a causa de 'la guerra de Cuba', que ha dado tanto que hacer a la Trasatlántica y a él le obligó a marchar a Inglaterra, donde no pudo ocuparse de otro trabajo que en 'la habilitación y armamento de vapores', y que solo cuando 'las circunstancias mejoraron' reanudó su estudio, y que habiendo recibido 'a fines de Junio de 1896' en la Delegación de Cádiz 'la visita del señor don Federico Masriera', 'este señor, que accidentalmente se enteró de' su 'provecto de monumento y de los antecedentes del asunto, se brindó a ocuparse de estudiar si le sería posible ejecutar la obra por la cantidad disponible, y una vez de regreso a Barcelona' les pidió en carta 28 Julio 1896 los planos 'para proceder a dicho estudio', y 'en 25 de Agosto del mismo año hizo su oferta de 15.000 pesetas por la construcción total del monumento, la cual fue aceptada', habiendo muerto Susillo el '22 de Diciembre de 1896, es decir, cuatro meses después...', pues toda esta lata adición, cuyos hechos no hay para qué negar en absoluto, porque de seguro, por sí solos, serán ciertos la mayor parte, y ya se ve que responde, entre otras 'extrañezas', a aquella de Viriato Rull cuando dijo que 'es chocante que no recayera acuerdo respecto a esa construcción durante tres años y se haya terminado un año después de la muerte del gran artista; es decir, que parece concebida la idea de su realización a raíz de aquella irreparable desgracia, puesto que ha mediado el tiempo preciso para su construcción', deja aún muy firme aquel 'chocante', no solo porque contradice aquella frase del señor Cabezas en el Boletín: 'hecha la reforma descrita y terminado el segundo proyecto, nos dirigimos (nos dirigimos, no se dirigió ella a ellos) a la casa Masriera, quien aceptó (aceptó lo que se la proponía, no hizo ella oferta) el encargo de la construcción', sino porque tampoco justifica, por mucho que durara la estancia del señor Cabezas en Inglaterra y mucho que le ocupara el armamento de vapores, cómo tardó tantisimo tiempo en la sencillísima reforma que tuvo que hacer, xegún él, en su 'primitivo proyecto' una vez desechado el de Susillo, visto que de éste 'no ha quedado nada' en la reforma, y la Virgen que está ahora en la hornacina se hizo en Barcelona, y el dibujar la cruz y las proas añadidas con tanto gusto no

le llevaría más de tres días.

Quinto. Que es muy extraño también que quien, como el señor Cabezas, 'confiaba plenamente en el buen gusto y notorio sentido artistico' de Susillo y sabía que éste 'ya había hecho para la Compañía et hermoso bajo relieve de bronce' del Alfonso XIII, eligiera al gran artista 'para ejecutar el monumento' proyectado por él y le llevara 'el encargo de construirlo', 'siendo de su cuenta (de la de Susillo) todo el trabajo de bronces, hierros, piedras, etc. y la erección en el cementerio de Santander'; pues si esa 'cuenta' no se ha de entender como cuenta y facultad artisticas, creadoras, toda vez que 'entendiéndola' así resultaría, por propia declaración del señor Cabezas, que él no le llevó a Susillo más que un gráfico de los deseos e intenciones de la Compañía o, si se quiere, el encargo pintado de hacer el monumento. que es lo que debe haber sucedido, viene a resultar la enormidad artística de que el señor Cabezas confundiera a un artista de tanto prestigio y tantos méritos ní más ni menos que con un industrial, con un contratista de obras, y le propusiera como al señor Masriera que estudiara 'si le sería posible ejecutar la obra por la cantidad disponible', y esto ha indignado ya a todos los amigos y admiradores del insigne escultor sevillano, que merecía más respetos y no era ningún fundidor, ni cantero ni marmolista.

Sexto. Que no ha justificado el señor Cabezas, ni en el Boletín ni en La Dinastía, por supuesto económicamente, que artísticamente no hay que hablar, el no haberse aceptado el monumento de Susillo; pues si 'la cuantía de éste tenía por causa principal el valor de las estatuas' y había así que 'prescindir de ellas' por no poder reducir Susillo el costo del monumento, no se ha explicado, ni se explica, que se hayan sustituido por la Virgen de la hornacina, la cruz grande, la gran corona y las proas de marras, 'que deben costar lo mismo que aquéllas (estatuas) poco más o menos', en la autorizada opinión de Rull; y si se objeta que a pesar de esto, de esta sustitución de elementos y figuras, el señor Masriera ha ejecutado el monumento en 15.000 pesetas cuando Susillo necesitaba para el suyo 35.000, bueno es recordar que el ilustre artista decía en su carta del 2 de Octubre de 1896 que el encargo se le había hecho 'con presupuesto casi libre,

porque aunque me dijo que solo contaban con 20.000 pesetas para llevarlo a cabo, me dio a entender que podía extenderme hasta el doble', y asimismo, bueno es advertir a la vez que no nos ha dicho nunca el señor Cabezas que tratara él con la Casa Masriera de que construyera, por tanto o cuánto, el monumento de Susillo, y no se sabe así que dicha Casa no pudiera ejecutarle, como el otro, por las consabidas 15.000 pesetas, a pesar de que Susillo no lo creyera posible... o no quisiera arriesgarse a que, por esa cantidad, se ejecutara por 'su cuenta'.

Séptimo. Que tampoco se explican bien los hechos de insistir con Susillo para que modificara su proyecto, modificarle por sí solo el señor Cabezas y encargar directamente a Masriera la ejecución del proyecto modificado; porque, tocante a lo primero, sigue en pie la pregunta de Viriato Rull: 'si éste (las estatuas) es precisamente el trabajo del escultor y el señor Cabezas no lo necesitaba, una vez suprimido, ¿cómo, teniendo su proyecto, aún <u>persistía en lograr</u> el concurso de Susillo para la realización del monumento?'; y respecto a lo demás, si el señor Cabezas ideaba y trazaba proyectos, y sabía modificarlos, y modificó el 'suyo', por no aceptar el de Susillo, sin concurso de éste ni de nadie, según dice, ¿cómo y para qué acudió a Susillo con el 'primitivo' de su ingenio?, ¿cómo no acudió primero a Masriera?, ¿para qué buscaba, después de romper tratos con Susillo, otros escultores?, zes él el autor de la Virgen de la hornacina?, zqué es lo que han hecho Masriera y Montserrat en el 'segundo proyecto'?, ¿le sirvió o no le sirvió de algo el modelo de Susillo, que 'continúa en el patio de la Delegación de Cádiz'?...

Octavo. Que no supone ni puede suponer tanto como cree el señor Cabezas, la diferencia que existe y él recalca, entre el monumento construido y el 'modelo de Susillo', a causa de las modificaciones y añadidos consabidos, pues ya ha dicho Viriato Rull que 'el monumento erigido en Ciriego fue composición de Susillo, aunque aparezca hoy con las modificaciones de la supresión de las figuras y el aditamento de la Cruz, la hornacina y la imagen, y la roda y el costado de un buque; pero su traza general no ha variado, y esto pude yo apreciarlo con absoluta exactitud porque, después de terminado el proyecto por Susillo, lo pinté yo, imitando el basamento a granito, el féretro

y las velas a bronce, y los blandones, que eran de filamentos de metal, hechos por el fundidor don Antonio Torres, que a la sazón trabajaba en el estudio, a bronce también'; y Francisco Alcántara, el ilustrado crítico de El Imparcial, ya ha escrito en este periódico a propósito de tal 'diferencia' que 'esta circunstancia no creo que acuse escrúpulo en el que se atrevió a cargar con todo el resto, es decir, con cuanto en la obra de Susillo no es ese detalle; antes me parece reveladora del desco, consiguiente a esta manera de adoptar obras ajenas, de evadir la ley de la propiedad intelectual'.

Y... en resumen, pues, y para concluir de una vez con este pesadísimo escrito que me lleva ya ocupado dos mañanas: ninguna de las afirmaciones del señor Cabezas ha obtenido prueba, ninguna de sus disculpas ha satisfecho, ninguna de sus actaraciones es creible, y así, por mucho que les pese a sus amigos y contraríe a sus Jefes, y aparte de los 'hechos probados' y testimonios aducidos en la primera parte, no solo resonará cada vez con más fuerza la protesta de Viriato Rull, que ha dicho que 'cuantos conocían el carácter de Susillo afirmarán que es imposible que aceptara el proyecto de nadie, pues nunca admitió en este punto, ni aun para los trabajos de encargo, otra pauta que las inspiraciones de su genio'; no solo resonará siempre la protesta de tos hermanos de Susillo, a quienes 'la sola idea de que, en ocasión alguna y menos hoy, después de su muerte, pueda el genial artista ser sospechado de plagiario, enciende la indignación'; no solo pueden gritar a todas horas los sevillanos, como don José R. Garay, que 'no y mil veces no: Antonio Susillo, el creador de cien y cien obras bellas, no ha podido ni por su genio, ni por su fama, ni por su probidad, ni por carácter, ni <u>aun por temperamento, apropiarse o dar como propia</u> ante los admiradores de su talento, ante sus amigos del alma y ante el público, una obra ideada y trazada por un extraño, ni tampoco en su legítimo orgullo de maestro resignarse al papel secundario de mero ejecutor': sino que ese mismo público, la opinión pública, el juez supremo de tejas abajo de todas las cosas de la tierra que él puede sentenciar, puesto en el dilema que el señor Cabezas ha propuesto, o ser él el plagiario o serlo Susillo, tiene ya dictada en favor de éste esa sentencia inapelable, cuando no añadido a su fallo estas palabras de Alcántara: 'Según se ha visto por la frase citada de Susillo, ya le olió a podrido este asunto al insigne artista y se ha necesitado la complicidad de muchas personas para que el olor a podrido se haya entendido hasta después de consumada la... adopción, precedida, como se ha visto, del secuestro'..., y, por ende, 'hablando' así, con tal fuerza, a los Tribunales de Justicia, que decidirán, sin duda, en definitiva del asunto y remediarán el mal en todo lo posible, aunque no hagan derribar el monumento construido en Ciriego y erigir en su lugar, completo, el mismísimo de Susillo. No necesito yo añadir más ni escribir más de esta cuestión en la prensa, y por mí la doy aquí por terminada y no volveré a hablar de ella, a no ser que me tiren de la lengua desde Sevilla o desde Cádiz ahora que ya deben saber por El Imparcial, por La Época, por el 'estilo' que Dios me dio y por las torpezas que se me escapan a pesar de estar 'lleno de razón', que no soy -¡vergüenza me da excusa que debía ser tan imítil!- el... que... -no me atrevo a seguir, pues me atolondra el inverosímil supuesto, tan inconcebible, y no quiero que se crea que me ufano de él tan neciamente-(7) sino el humilde, jy desengañado, señor Cabezas!, ex-gobernador y ex-periodista que todo el mundo culto conoce en novela por

PEDRO SÁNCHEZ

13 de Diciembre".

Clausurada aquí la diatriba, por lo menos en lo que a la prensa de Cantabria se refiere, habrá que dejar constancia de los pocos datos que he podido reunir en relación con la, a despecho de cuanto va dicho, interesante persona que se llamó Adolfo García Cabezas. Parece que fue natural de Murcia y, aunque a veces se le cita como arquitecto, lo cierto es que era maestro de obras titulado, con residencia en Algeciras en 1871 y posteriormente en Cádiz, donde perteneció al "Centro de Maestros de Obras" (8), siendo miembro además de la "Sociedad Económica Gaditana de Amigos del País". Allí trabajó por espacio de varias décadas, como primer inspector de cámara, para la Compañía Trasatlántica Española. Fue autor de los planos del pabellón que ésta aportó a la Exposición Marítima de 1887, celebrada en dicha ciudad (9). También firmó el 4 de Julio de ese año el proyecto de las edificaciones que la empresa se disponía a levantar en su famosa factoría de Matagorda, sita en Puerto Real (10). Destacaba entre ellas la capilla, en estilo neorrománico,

con planta de cruz griega y cúpula bizantina, curiosamente desmontable; el templo se erigiría a la memoria del primer marqués de Comillas (11). Asimismo, dirigió la obra de decoración interior del acorazado Carlos V, construido en tales instalaciones (12). En 1903 encontramos a Cabezas como consejero de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Cádiz, siendo él y su compañero en dicha corporación Fernando Portillo quienes más lucharon por lograr que el Estado concediera a la Escuela de Artes e Industrias de la ciudad la posibilidad de impartir estudios de grado superior, lo que se hizo efectivo en Agosto de ese año (13). Con todo, la más importante realización de Adolfo de la que conservamos memoria fue el pormenorizado y por demás ambicioso Anteproyecto de organización para el mejor éxito de la celebración del Centenario de las Cortes y Sitio de Cádiz, aprobado en Agosto de 1911 por la Comisión Ejecutiva de la Junta Local del Centenario a propuesta de la Sociedad Económica Gaditana. El texto contemplaba la urgencia de mejorar diversas infraestructuras de la ciudad (acondicionamiento del Paseo de Canalejas, finalización del muelle de la Reina Victoria, adoquinado de viales, restauración del Oratorio de San Felipe Neri, instalación de un Museo Iconográfico, preparación de terrenos para levantar el previsto Monumento a las Cortes), evaluaba pormenorizadamente la oferta hostelera real con que la población contaba, abordaba la necesidad de aerecentar las comunicaciones terrestres (abogando por la puesta en marcha de un express Madrid-Cádiz) y marítimas (promoción de líneas de buques con América), se ocupaba de la policía y vigilancia (llegando a postular la ercación de una sección montada de la Guardia Municipal y que se impartieran clases de francés e inglés a sus miembros), proponía un completísimo programa de actos culturales, deportivos y festivos en colaboración con todas las entidades y sociedades gaditanas (Comisión Provincial de Monumentos, que atendería a las actuaciones relativas al Oratorio, Museo y Monumento a las Cortes; Sociedad de Turismo, que instalaría una caseta informativa en el Muelle y publicaria una Guía del Turista: Compañía Trasatlántica, encargada de ofrecer uno de sus barcos como hotel de lujo y facilitar las comunicaciones ultramarinas; Academia Hispanoamericana, Ateneo, Casino Liberal, Casino Gaditano, Sociedad Económica Gaditana de Amigos del País, Asociación de la Prensa, Sociedad de Tiro, Sociedad de Regatas y Club Náutico, instituciones que acogerían en sus instalaciones multitud de actos, no pocos promovidos por ellas mismas), y, por fin, se ocupaba cuidadosamente de la necesaria campaña de propaganda a emprender (14). Apenas puedo añadir a esta información un par de noticias: que Adolfo tuvo un hijo llamado Vicente Ferrer y que hoy una calle de Algeciras lleva el nombre del maestro de obras.

¿En qué paró el pleito -si es que al fin lo hubo, como parece muy probablea cuenta del monumento funerario santanderino? Lo ignoro, pues ningún comentario he podido localizar en la prensa de la época al respecto. En los meses siguientes a la polémica arriba reproducida, toda la atención del país se centró en los dramáticos acontecimientos de Cuba y Filipinas, que hicieron correr ríos de tinta en los periódicos y, en consecuencia, relegar al olvido asuntos "menores".

Comoquiera que fuere, y a pesar de que el mausoleo erigido en Ciriego está lejos de alcanzar la magnificencia con la que le ideó Susillo, pues el túmulo y la aparatosa vela no se ejecutaron en bronce sino en piedra y carecen de algunos de los elementos más artísticos con que los imaginara el escultor, ni tampoco llegaron a existir aquella originalísima Virgen del Carmen de abiertos brazos, pensada para presidir el conjunto desde lo alto de la columna truncada, ni el Niño Jesús depositando escapularios sobre el catafalco marinero, aun con todo eso y con mostrar el monumento añadidos espurios, mucho menos felices, como la proa y popa ardientes de un buque o la pequeña hornacina que alberga convencional imagen mariana, se destaca entre cuantos le acompañan en la necrópolis santanderina erigiéndose en el más original, el más seductor, el de más nobles líneas. Y no deja de resultar curioso que el devenir del tiempo se haya encargado de eliminar el elemento que, por su potencia visual y considerables proporciones, distorsionaba en mayor grado la "idea" primigenia de Susillo, como era la cruz de forja que Cabezas añadiera al fuste de la gran columna, hoy limpia al haber desaparecido aquélla hace años.

No puede resultar mera casualidad que cada vez que un reportaje periodístico trata del cementerio de Ciriego o en una publicación ilustrada se alude a él, el trabajo de turno vaya acompañado con una fotografía del pétreo artefacto que nos ocupa, cuando tantos compañeros más o menos destacados tiene bien cerca. El mismo libro *Las necrópolis de Santander*, de Carmen Bermejo Lorenzo (15), hace de ese mausoleo el motivo de su portada, recortando ficticia pero bellamente su airosa silueta sobre el fondo de la bahía. Y es que de forma espontánea, sin necesidad de que nadie le haya hablado de sus méritos, cualquier fotógrafo percibe que no se trata de un panteón más, sino del que descuella con personalidad propia sobre todos los restantes. Y esa noble impronta, evidente y poderosa aun a pesar de cuanto le sobra y de cuanto le falta al conjunto, se la imprimió el único que podía imprimírsela, un auténtico artista como fue el andaluz Antonio Susillo.

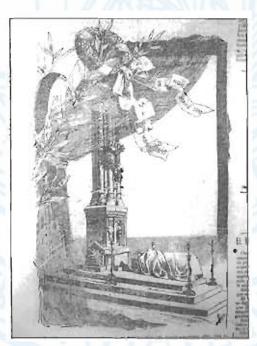
NOTAS:

(1) Señalaba el anónimo pero documentado articulista al respecto: "Nuestro ilustre paisano el eminente novelista don José María de Pereda, recibió ayer el busto que hizo el insigne escultor Susillo cuando el autor de Sotileza estuvo en Sevilla. A poco de terminarse la escultura, se recibieron en Santander fotografías que daban perfecta idea del artístico trabajo. Posteriormente vimos el busto en la exposición de bellas artes celebrada en San Sebastián y pudimos apreciar el mérito de la obra del afamado artista, mérito que parecerá mucho mayor a cuantos vean el busto si saben que fue hecho en tres horas. Destácase la figura del novelista sobre unas rocas muy bien entendidas, en las cuales se lee el título de una de las novelas de Pereda, Peñas arriba. En una de las rocas está incrustada una 'puchera' que recuerda otra de sus mejores novelas, y sobre las peñas aparece una artística rama de laurel, muy bien colocada. El busto se destaca gallardamente, y en el rostro hay algo más que las líneas de la fisonomía: hay la robustez, la superioridad, la serena majestad de la personalidad literaria de Pereda, admirablemente entendidas. Parece que habla en la escultura el maravilloso talento del novelista, no los rasgos fisonómicos solamente. Se ve en las líneas del rostro algo del genio del ilustre escritor, entendido por el genio del artista que ha sabido 'dar vida' al barro al modelar su obra. Decían los inteligentes al contemplar el busto de Pereda en la exposición de San Sebastián, que era un modelo acabadísimo de 'escultura expresiva' y que significaba todo un progreso importantísimo en el arte, que están elevando a altura grande los escultores modernos. No basta 'fotografiar' una cara; en los retratos no sale siempre lo espiritual del fotografiado, porque no dicen nada de su inteligencia, de lo íntimo y lo propio, los oscuros y los claros, las sombras y las líneas, el negro más o menos fuerte y el blanco más o menos limpio que componen la imagen llevada por la luz al cliché fotográfico. La escultura va muy lejos; atrévese a lo que se atrevió con éxito admirable el genial Susillo: atrévese a darnos idea, con un gesto sorprendido a la vida de un rostro, o con una actitud imaginada por el artista, con un modo de 'mirar' o con una manera de arrugar la frente o de acentuar la sonrisa, de la cualidad principal de un carácter, de las condiciones especiales de una inteligencia. En el busto hecho por Susillo hay, más que la persona, la personalidad de Pereda. Entre las losas que sostienen el busto aparece un medallón en el que se lee una dedicatoria al ilustre novelista. El barro está pintado de un color oscuro, que hace resaltar las líneas. Muy pronto llegará la reproducción en bronce y suponemos que no se quedarán los aficionados al arte de la escultura, los admiradores de Pereda y el vecindario todo, sin tener ocasión de contemplar el busto; porque es de creer que, quiera o no el insigne novelista, conseguirán sus amigos que autorice la exhibición de la escultura en lugar donde pueda ser vista por todos (...). Al realizar el ilustre Susillo el admirable trabajo de reproducir al barro el rostro y la 'personalidad' de Pereda, dispensó un honor a la Montaña que todos los montañeses agradecemos sinceramente". Sabemos que el modelado de la obra se había efectuado el día 16 de Mayo de 1896, pues así lo expresó el propio retratado en carta dirigida desde Sevilla a José M' Quintanilla, que lleva fecha del 18; "Ayer pasé el día en Carmona, con mucho calor y mucha gente, alcalde inclusive, que no se apartó de mí, y volví a las 9 y media de la noche, molido de huesos y con la cabeza atiborrada de tumbas, impluvios, urnas cinerarias, lacrimatorios y otras zarandajas de esa ralea, que no me pesa haber visto, pero sin cuyo conocimiento se puede morir un hombre tranquila y honradamente. La víspera por la tarde me había hecho Susillo un busto de tamaño natural, 'que habla". Es un regalo que agradezco y me gustó algo más que la visita a la necrópolis" (vid. FERNÁNDEZ-CORDERO Y AZORÍN, Mª DEL CARMEN: "Cartas de Pereda a José Mª y Sinforoso Quintanilla". Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo XLIV, pág. 268; Santander, 1968). Y en otra epístola enviada a idéntico destinatario desde Madrid, que data del 3 de Junio siguiente, Pereda añade al respecto: "El busto quedó en Sevilla para hacer uno de bronce por su molde, quedándome yo así el de barro también. Es admirable obra de arte, como verás por la fotografía que me mandó Susillo a la Estación de Sevilla a mi paso por ella el 30" (vid. íd., pág. 273).

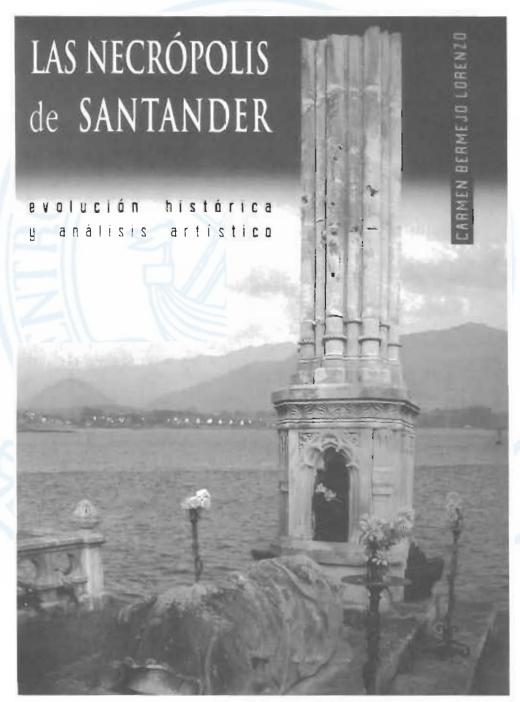
- (2) Se trataba del domicilio de José Mª de Pereda, en el Muelle.
- (3) Se trata del arquitecto cántabro Casimiro Pérez de la Riva.
- (4) Se refiere el autor a Claudio López Brú, segundo marqués de Comillas.
- (5) Se refiere al citado Alcántara.
- (6) El personaje aludido no es otro que el reconocido pintor extremeño Fernando García Camoyano, que había vivido muchos años en la capital hispalense y a la sazón estaba establecido en Santander.
- (7) Estas palabras contestan al error en que habían incurrido algunos periódicos andaluces, que creyeron ver nada menos que a José María de Pereda en la persona del polemista que firmaba como *Pedro Sánchez*, título de una de las novelas del escritor de Polanco.
- (8) Vid. BASSEGODA NONELL, JUAN: "El pabellón de la Compañía Trasatlántica. Gaudí en la Exposición de 1888". La Vanguardia Española, 26 de Julio de 1874.
- (9) Vid. íd. Aunque no hay unanimidad de criterios entre los especialistas en la obra de Antonio Gaudí, muchos piensan fundadamente que este aprovechó dicho pabellón, tras

imprimirle las consiguientes modificaciones personales, para el que la Trasatlántica presentó en la Exposición Universal de Barcelona habida el año 1888.

- (10) En la actualidad, convertida en Museo con el nombre de "El Dique de Navantia". A este respecto, vid. páginas web Museo Industrial El Dique Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Andalucía investiga: La historia 'viva' de los astilleros españoles,
- (11) Vid. página web La gastronomía de Túbal Museo El Dique (Matagorda) -Sitios.
 - (12) Vid. página web Las máquinas del emperador Carlos V / Vida marítima.
- (13) Vid. página web Historia ~ UCA.es Universidad de Cádiz Escuela Superior de Ingeniería.
- (14) Vid. MATEOS ALONSO, CARMEN: "La commemoración del primer centenario del Sitio, las Cortes y la Constitución de 1912". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* nº 11. Universidad de Cádiz, 2003; pp. 179-192.
- (15) Editado por Cementerio-Jardín de Cantabria y Ayuntamiento de Santander; Santander, 2005.



Dibujo publicado en El Cantábrico, 3-XI-1897.



Portada del libro Las Necrópolis de Santander, 2005.

ANTONIO GOROSTIAGA (1899-1970), EL COMPOSITOR QUE PUDO SER (1)

ESTEBAN SANZ VÉLEZ (2)

1. RESEÑA BIOGRÁFICA

El poeta Gerardo Diego, el pintor Pancho Cossío, el pianista y compositor Antonio Gorostiaga, con toda una vida por delante aún, protagonizan, en los años que siguen a la primera guerra mundial, junto con algunos otros jóvenes inquietos, uno de los capítulos más estimulantes de la vida cultural cántabra. Cuando repasamos hoy esos años, con casi ya un siglo de perspectiva, vemos que la inmensa figura de Diego sigue iluminando nuestra sensibilidad con su potentísima creatividad. No es pequeña tampoco la trascendencia estética de Cossío. Sin embargo, Antonio Gorostiaga, que en aquellos tiempos parecía tener, al igual que sus compañeros, una capacidad de evolución sobresaliente, permanece hoy desconocido, ciertamente porque su estrella creativa pierde pronto fulgor y apenas sobrepasa los años treinta, aunque su biografía alcance hasta el año 1970 en que muere en Madrid.

Antonio José Gorostiaga de la Portilla (3) nació en Santander el 17 de agosto de 1899 (4). Era el mayor de cuatro hermanos. Su padre, Eduardo Gorostiaga, natural de Bilbao, marino mercante de profesión, que trabajaba en una empresa de carbón que comerciaba con Inglaterra, contaba entre sus aficiones la de tocar la guitarra aunque no sabemos a qué nivel ni qué tipos de repertorio serían los que cultivara. El padre de Antonio falleció a los cincuenta años aproximadamente (5) y por una anotación en el Libro de Actas del Ateneo de Santander podemos fijar la fecha de su muerte en octubre de 1926, lo que nos daría como fecha de nacimiento 1875 (6) aproximadamente. Por su parte, Patrocínio de la Portilla, la madre de Gorostiaga, era nacida en Santander y fallecería en Madrid a mediados del siglo XX.

Tenía la familia Gorostiaga un chalet en Perines y también un piso en la Plaza de Numancia, nº 7, lugar este que habitaba más regularmente por estar más céntri-

co. De los tres hermanos de Gorostiaga, dos varones y una mujer, uno quedó soltero y los otros dos casaron pero ninguno de ellos tuvo descendencia salvo Antonio.

Matrimonio

Cuando murió su padre, en 1926, Antonio hubo de ponerse a trabajar. Por motivos profesionales viajó a Valladolid, aunque no sabemos con qué regularidad (7). Allí conocería a su futura esposa, Ana María Alonso Villalobos, que, aunque nacida en Aguilar de Campoo el 22 de abril de 1904 (8), residiría desde la infancia en Valladolid. Ana María, de familia acomodada, tenía varios hermanos, y su padre, Valentín, que había estudiado derecho, vivía de las rentas. Como Antonio, su mujer Ana María había estudiado toda la carrera de piano, pero no con visos profesionales como él, sino en calidad de formación idónea para señoritas, propia de la época.

Se celebró la boda de Antonio y Ana María el 22 de abril de 1929, en Valladolid (9). Enseguida la pareja Gorostiaga se instalaría en Madrid. Tuvo el matrimonio tres hijos. Antonio (1933-1974), violinista de prometedora carrera, truncada por un accidente de tráfico, Eduardo (1940-1984), que llegó a ocupar un cargo directivo en Radio Nacional de España, y que fallecería también prematuramente, y Ana María (1931), la mayor de los tres, pianista de larga trayectoria nacional, felizmente en activo todavía, a quien debemos la salvaguarda de los importantes materiales de su padre y la reciente donación de los mismos a la Fundación Botín, en beneficio de la memoria cultural de Cantabria.

Estudios musicales y primeras composiciones

Estudió Antonio Gorostiaga piano en Santander. Según cuenta él mismo en entrevista periodística de la época, sintió desde muy niño «gran entusiasmo por el arte musical». Y añade: «mis primeros estudios musicales estuvieron a cargo de una ilustre profesora de la ciudad; más tarde el competente profesor don Enrique Bregel fue de quien recibí lecciones de piano y armonía, con las cuales dado el cariño y el interés que el maestro demostró tener hacia mí di un gran avance en mis estudios». Hacia 1917 hizo Gorostiaga sus primeras composiciones, materializadas en algunas piezas pianísticas y algunas canciones. En la entrevista citada alude a los títulos Nela, Jardin andaluz y Pavana, y menciona sus estudios de composición con Máximo Arruga, por entonces maestro de capilla de la Catedral santanderina. Añade Gorostiaga sobre Arruga: «Sí, estoy reconocidísimo a él; [...] me ha demostrado un afecto grandísimo; a tan inteligente maestro encomendé mis estudios de composición y pecaría de ingrato si no hiciese constar mi agradecimiento a tan querido profesor, por el interés que siempre demostró tener hacia mí; sus grandes dotes



Antonio Gorostiaga, en su juventud

en materia musical han servido para que hoy yo posea conocimientos envidiables; [...] para el señor Arruga guardaré siempre eterna gratitud» (10).

Viajaba Gorostiaga a Madrid para examinarse (11) y entabló allí contacto con Joaquín Turina (1982-1949), de quien recibiría enseñanzas, primero por correspondencia, desde Santander, y luego, ya instalado en Madrid, mereced a una pensión de la Diputación, en persona (12). Gerardo Diego, en un escrito al que deberemos recurrir en varias ocasiones, nos ofrece la siguiente pincelada de esta experiencia pedagógica de nuestro autor:

Gorostiaga buscó a Joaquín Turina de quien fue discípulo muy querido. En su cuartito de huéspedes [...] se pasaba las horas trabajando en el piano o dando los últimos toques a sus ensayos de compositor [...]. Nunca podré oír la fuga nº 3 del Clave bien temperado – por tanto, la en do sostenido mayor- sin ver a Antonio atareado en desarrollarla sobre el teclado con la máxima exposición posible de voces y planos. Era por aquellos días encargo de Turina, que encontraba en ella infinitas posibilidades de agilitación técnica y de sugestión profunda para el análisis y el goce. [Diego, 1970].

Podemos situar con bastante certeza la fecha de su pensionado en Madrid en torno a los inicios de 1919 gracias a una reseña periodística que da cuenta de una comida homenaje celebrada «en honor del joven pianista y compositor Antonio de Gorostiaga, para solemnizar el triunfo alcanzado en su primer concierto y al mismo tiempo como despedida, pues uno de estos días saldrá para Madrid a continuar sus

estudios pensionado por la excelentísima Diputación Provincial» (13), nota que, a su vez, podemos fechar en la navidad de 1918, ya que sabemos a ciencia cierta que el primer concierto de Gorostiaga tuvo lugar el 23 de diciembre de dicho año, en el Ateneo (14).

Por la entrevista que le hace Soto, documento al que ya hemos recurrido arriba, conocemos que el jurado que le otorgó por unanimidad dicha plaza de pensionado estaba integrado por Gabriel Imaz, Feliciano Celayeta y Cándido Alegría (15). Y por otra reseña sabemos que en el examen «Gorostiaga interpretó con suma brillantez una sonata de Chopin y sostuvo las pruebas teóricas y prácticas de armonización y transposición» (16).

De nuevo por el propio Gorostiaga sabemos que fue discípulo en Madrid de Rogelio Villar (1875-1937), o, al menos, que tuvo intención seria de serlo. En realidad no tenemos mayores datos de la profundidad real que llegara a alcanzar aquella enseñanza ni, siquiera, si la materia fue la composición, el piano o ambas. Así relata Gorostiaga cómo entabló contacto con Villar:

Sin conocerle le escribí; y al mismo tiempo le remití unos trabajos de armonía; el señor Villar, ilustre crítico musical y hoy profesor del Conservatorio, que es a quien me refiero, tuvo la delicadeza de dedicarme sus "Páginas musicales" para piano, acto de atención que jamás podré olvidar. Mañana, domingo, marcho con dirección a Madrid; el señor Villar será quien me oriente y sus sanos consejos serán el sendero de mi carrera artística (17).

Ya en Madrid, pensionado por la Diputación, Gorostiaga daría unos recitales poético-musicales en la Sociedad Filarmónica, en compañía del poeta Sebastián Risco. En esas sesiones interpretaría, entre otros títulos, las *Tres danzas montañesas* de Rogelio Villar (18). El propio Villar firmará una breve reseña sobre dicho recital, titulada «Recitaciones poético musicales», en la que alabará a ambos jóvenes (19).

El Ateneo

Entre los años 1918 y 1926, aproximadamente, encontramos a Gorostiaga formando parte muy activa de los empeños del Ateneo de Santander. Como dijimos, se trata de una época de notable efervescencia cultural en la ciudad y, de modo particular, en la institución ateneísta. Será Gorostiaga durante algunos cursos responsable de la Sección de Música, Simón Cabarga, que conoció bien al Gorostiaga de

aquellos años -incluso realizó Cabarga, bajo su habitual pseudónimo de Apeles, alguna caricatura de Gorostiaga-, recuerda en su Historia del Ateneo de Santander a un «Antonio Gorostiaga, con su cara de luna llena azuleándole la barba» que «acababa de estudiar con el maestro Turina» y que «hacía la crítica musical en La Atalaya». Añade Cabarga que la sección de música encontró en Gorostiaga «un elemento muy valioso que supo impulsar los antiguos esfuerzos de Lavín Casalís, los Celayeta, los Abarea, en la organización de conciertos» y lo describe como «habilísimo pianista e inspirado compositor, autor, entre otras obras, de varias canciones populares montañesas para piano» (20). Varias de esas obras fueron estrenadas en los conciertos de esta sociedad. En la hemerografía del Santander de la época se pueden encontrar numerosas reseñas de conciertos en los que interviene Gorostiaga, bien como pianista acompañante, bien como solista, bien como compositor. Así, le encontramos ofreciendo sendos recitales de piano el 23 de diciembre de 1918 y el 22 de abril de 1922. Un concierto el 4 de enero de 1924, acompañando al piano al violinista Carlos Huidobro. El 17 de marzo de ese mismo año un recital con la cantante Matilde Polo, el 28 de abril otro, a dos pianos en esta ocasión, junto a Rita Rodríguez, y el 24 de septiembre con el violinista Celso Díaz. En 1926, el 10 de septiembre, con la violinista Cristeta Goñi y al día siguiente con la soprano Pepita Sanz...(21).



Antonio Gorostiaga, por Apeles (J. Simón Cabarga), 1923

Pero ¿qué tipo de repertorio interpretaba Gorostiaga? Una reseña de su ya mencionado primer concierto en el Ateneo, celebrado el 23 de diciembre de 1918 (22), nos podrá dar una idea al respecto: Sor Mónica, de Couperin; Pastoral y Capricho, de Scarlatti; Novelleten, op. 21, nº 1, de Schumann; Granada y Asturias, de Albéniz; Estudio en la b, op. 25, nº 1; Estudio en sol b, op. 10, nº 5 y Fantasiaimpromptu, op. 66, de Chopin, Como bises «una obrita de Arriola» y un zortzico propio (23). En otro concierto de los referidos, el ofrecido en el Ateneo cuatro años más tarde, el 22 de abril de 1922, abordará Gorostiaga el Concierto Italiano de Bach, un Impromptu de Schubert, Mariposas de Schumann, la Danza fantástica de Turina, la Danza del fin del día de Falla, un Preludio vasco de Donostia y sus propias «Ocho danzas montañesas (muy breves)» (24). A propósito de este concierto, un crítico anónimo nos retrata a un pianista cuyo «programa, interesantísimo y de una exquisita selección, revelaba ya de antemano al artista honrado, de temperamento depurado y enemigo de acrobáticas exhibiciones técnicas». Y añade: «Aparte del dominio completo del mecanismo, que parece empeñarse en ocultar cuidadosamente, aunque sin conseguirlo, posec el joven pianista un temperamento musical de primera fuerza, que imprime a sus interpretaciones un sello al propio tiempo personal y justo, vehemente y a la vez contenido dentro de la más completa sobriedad. [...] Pero en lo que, a juicio nuestro, descuella como intérprete inmejorable [...] es en la música de los autores modernos» (25).

En esos años, y en torno a las actividades del Ateneo, Gorostiaga tendrá relación con diversas personalidades musicales de la región. Por diversas actas de la institución santanderina, y también por reseñas periodísticas, sabemos que Gorostiaga fue vicepresidente segundo de sucesivas juntas directivas de la entidad y que en ellas coincidiría y colaboraría con personalidades como Ramón Sáez de Adana, Teodoro Sánchez, Cándido Alegría, Máximo Arruga, Feliciano Celayeta, Emilio Lacarra (26), Carlos José Gacituaga, Gabriel Imaz, José García del Diestro o Jesús Estefanía, entre otros.

Precisamente, Cándido Alegría le estrenará a Gorostiaga una de sus primeras obras. Se trata de *Oración*, fechada en 1919, que interpretará al órgano Alegría en la santanderina iglesia del Carmen (27). En ocasión distinta, Gorostiaga se referirá con admiración a Alegría en los siguientes términos: «Cándido Alegría, como siempre, a la altura de su sólido prestigio. La triple personalidad de este músico, como pianista, como organista, y como compositor, ha sido repetidas veces elogiada en periódicos o revistas por el Padre Otaño y otros musicólogos ilustres. Esto os dará una idea de la importancia que tiene en la música montañesa el nombre de Cándido Alegría» (28).

También tendrá Gorostiaga relación por esos años con Felipe Briones, un joven compositor del que apenas conocemos otros datos que los que nos facilita el propio Gorostiaga en sendas reseñas periodísticas recogidas en el Álbum de recortes de prensa elaborado por nuestro autor, documento del que nos habremos de servir tan repetidamente en este estudio. A juzgar por los datos que aporta Gorostiaga, es Briones un interesante músico al que, sin duda, merecerá la pena dedicar esfuerzos en algún momento, a fin de conocer mejor su obra y figura artística (29).

Gorostiaga director

Además de su actividad pianística, ejercería Gorostiaga la dirección con alguna regularidad. Principalmente la dirección de agrupaciones reducidas, como quintetos, sextetos y formaciones similares. En una reseña, que se puede fechar hacia 1925-26, se dice que «cuando se construyó el "Gran Cinema" él fue [Gorostiaga] el encargado de formar el sexteto; y con tal acierto lo hizo que ha reunido un conjunto de seis excelentes profesores entre los que se halla Antonio Gil que, a juicio de Gorostiaga, es el primer violín de Santander» (30).

También lo encontramos, por aquellos mismos años, al frente de una formación lírica. Así nos lo hace saber un programa de mano que da noticia de una representación de un drama lírico en un acto, dividido en tres cuadros, titulado *Carceleras*, de B. Flors y V. Peydró. El reparto de este título, bajo la dirección de Gorostiaga, aglutina a una docena de cantantes, un coro mixto (cubierto para la ocasión por miembros de la Coral de Santander que en la primera parte del evento había interpretado seis obras a capella bajo la dirección de su maestro titular Ramón Sáez de Adana) y una orquesta de veinte profesores. La representación, integrada en un Gran Festival Benéfico, tuvo lugar en el Gran Cinema, el domingo 17 de mayo de 1925, cuya recaudación se destinaba «a las obras del Nuevo hospital» (31).

La relación con Diego

Es en estos años de juventud cuando se produce una profunda amistad entre Antonio Gorostiaga y Gerardo Diego, también muy implicado en las actividades ateneístas, como dijimos. Diego fecha el inicio de esa amistad en el año 1916 [Cfr. Diego, 1970]. La relación entre ambos debió de ser muy estrecha. Así lo confirma el propio Diego, quien dedicará a Gorostiaga uno de los poemas de sus juveniles *Nocturnos de Chopin*, en un evocador artículo aparecido en ABC, el 4 de octubre de 1972 (32) («Yo no puedo recordar este primerizo ensayo sin evocar a mi muy querido amigo Antonio Gorostiaga…»).

Diego había escrito en 1918 una versión primera de ese poema, con estrofa

de terceto de alejandrinos de rima única, al estilo de Rubén Darío. Esta versión quedó sin publicar. Años más tarde, y como el resultado le pareciera excesivamente de época, rehízo el poema esta vez en tercetos clásicos encadenados, lo que según dice él mismo en el mencionado artículo *Primer Nocturno* «en el fondo rimaba mejor con la historia lohengrínica y traducía más su simbolismo elemental» [Diego, 1972]. Ambas versiones, la original de 1918 y la remozada de 1962 se recogen en la edición de 1989 de la *Poesía completa* del autor, de la editorial Aguilar, manteniéndose en ambas la dedicatoria «*A Antonio de Gorostiaga*». Transcribimos ambas versiones del sugestivo poema en apéndice.

Diego, solvente pianista además de gran poeta, interpretó en público, en los años de juventud, alguna obra de Gorostiaga (33). En el archivo personal del poeta, que se conserva a día de hoy repartido en las casas madrileñas de sus hijas Isabel y Elena, se guarda alguna documentación relacionada con Gorostiaga, como una copia periodística del retrato que realizó pancho Cossío a Gorostiaga por aquellos años, retrato sobre el que enseguida volveremos, y, también, un par de manuscritos musicales. Se trata de dos obras inéditas que, aunque no están del todo acabadas o en versión definitiva, resultan de alto interés pues nos muestran a un Gorostiaga compositor de gran sensibilidad, con un acercamiento a lo popular muy delicado y que puede recordar en su refinado tratamiento armónico al mejor Mompou de esos mismos años, en torno a la primera gran guerra (34).

La amistad entre Antonio y Gerardo, entre Gorostiaga y Diego, se mantuvo mientras ambos residieron en Santander. A partir de los años treinta, y aunque ambos terminaron por fijar su residencia en Madrid, se alejarían progresivamente, si bien siempre mantuvieron un trato cordial, cuando se encontraban por la calle o en algún concierto (35).

Un retrato de Gorostiaga por Pancho Cossío

De aquellos años tempranos del Ateneo data un retrato de Gorostiaga firmado por Pancho Cossío (1894/98?-1970), quien, como Diego y nuestro músico, participaba activamente en la vida cultural santanderina del momento. Se trata de un dibujo a lápiz sobre papel en el que vemos a un Gorostiaga profundo, quizás introvertido, en cualquier caso ensimismado, pero de mirada franca y limpia. El original de dicho retrato se conserva en la casa madrileña de Ana María, la hija del compositor.

Aunque no tenemos muchos datos, Cossío y Gorostiaga debieron de ser bastante amigos. Gerardo Diego enumera, al tiempo que evoca, las actividades de aquel inquieto grupo juvenil, en el que incluye expresamente a Cossío, como «mañanas en la playa, romerías en las aldeas, excursiones marítimas, ratos de juego, conciertos íntimos, exposiciones privadas, visitas curiosas de nuestros mavores, cuantos momentos inolvidables» [Diego, 1970]. Cossío era algo mayor que nuestro músico (36). Tras una estancia en Madrid, en que, con veinte años, entra en el taller de Cecilio Plá, regresa el pintor a Santander. Ya por entonces deja traslucir Cossío en sus obras un personal análisis del color. En agosto de 1919 participa por primera vez en la Exposición de Bellas Artes, colectiva patrocinada por el Ayuntamiento y el Ateneo de Santander y organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En estos años Cossío alternará sus estancias en Madrid con visitas a Santander. En 1920 abre estudio en la capital cántabra, y en 1921 se produce la primera exposición individual de Cossío, la cual tendrá lugar en el Ateneo santanderino. En esta muestra sorprende y aún escandaliza Cossío a sus paisanos, acostumbrados a un arte burgués, figurativo y algo rígido, características de las que el joven pintor se distancia de manera ostensible. En sus obras se vislumbra ya al Cossío peculiar, de lenguaje y concepción compositiva propios, todo subrayado por una llamativa sobriedad en el dibujo. Precisamente, esa sobriedad, junto con la intensi-



Un retrato de Gorostiaga por Pancho Cossío (ca. 1922)

dad, es el rasgo que más nos llama la atención al contemplar el retrato de Gorostiaga, un retrato que se incluyó en la referida muestra, tal como nos confirma Gerardo Diego en un escrito de aquel año en el que analiza la exposición, cita expresamente el retrato de Gorostiaga y lo compara con otro, de similar factura, de la madre del pintor [Cfr. Diego. 2000, t5, p. 134].

Al año siguiente, a finales de abril de 1922, tendrá lugar una segunda exposición de Cossío en el Ateneo de Santander. De nuevo encontramos implicado en ella a Gorostiaga, que ofrece un concierto en la inauguración (37). Con motivo de la exposición, ambos artistas fueron homenajeados en un banquete al que asistieron Gerardo de Alvear. Elías Ortiz de la Torre, Flavio San Román, Ángel Espinosa, Daniel Alegre, José Simón Cabarga, Manuel Arronte, Carlos Huidobro, Luis Corona y otros intelectuales y artistas locales, adhiriéndose también por escrito Mariano Bustamante y José del Río Sainz (Pike) (38).

Gorostiaga musicólogo

Debió también de realizar Gorostiaga alguna labor musicológica en su juventud, según se adivina, entre otros indicios, por un recorte de prensa de los años veinte [Álbum-G, p. 18] en el que se da cuenta de una entrega de premios de un «Certamen de Folclore Montañés y Pedagogía» por parte del rey Alfonso XIII, en el Ateneo de Santander. En dicho concurso obtuvo el primer premio en el apartado de folclore montañés Tomás Maza, el segundo Sixto Córdoba [sie] y accésit, Daniel Alegre y Antonio Gorostiaga (39). El investigador Francisco Gutiérrez Díaz nos indica que dicho acto de entrega de premios tuvo lugar el 5 de agosto de 1922, en el salón de actos del Ateneo, coincidiendo con la solemne inauguración de una exposición de Francisco Rivero Gil (40).

Afortunadamente, disponemos de otro escrito periodístico que nos permite profundizar en el contenido de los trabajos presentados. La denominación exacta del certamen fue «Primer Concurso de Folk-lore [sie] Montañés». El escrito al que aludimos transcribe íntegramente un detallado informe que el jurado del certamen eleva a la Junta del Ateneo, entidad organizadora. Conocemos así las características de los seis trabajos presentados y sus méritos. El jurado valora tres de ellos, dos de los cuales destaca como de especial mérito. Pero es el tercero el que aquí más nos interesa, por ser la colección presentada por Gorostiaga en colaboración con Daniel Alegre, bajo el pseudónimo de «Trasmiera». Los firmantes del escrito, por tanto los miembros del jurado, son: Miguel Artigas, Fernando Barreda. Gerardo Diego, Cándido Alegría y José García del Diestro.

En dicho escrito, que indirectamente se podría fechar en octubre de 1922

[Cfr. Simón Cabarga, 1963, p. 48] - lo que, por cierto, no parece compatible con la fecha de entrega de premios aportada por Gutiérrez Díaz, anotada poco más arriba, se lee:

[...] De menor importancia que el anterior, en cuanto a su número {se refiere al "Cancionero Popular de la Montaña" que bajo el lema "Tenete traditiones" y con un total de setecientas cuarenta y dos tonadas había presentado Sixto Córdova], es la colección de cuarenta canciones presentada bajo el lema "Trasmiera", que se agrupan como sigue: 15 canciones de baile a lo ligero; 12 canciones de baile a lo mucho; 3 canciones campesinas; 3 canciones marineras y: 7 canciones de ronda y romeros. Se advierte gran esmero e inteligencia en la selección de estas canciones, quedando en parte compensada con ello la escasez de su número. (...) el que corresponde al lema "Trasmiera", si no un primer premio, merece por lo menos una recompensa o accésit (41).

Hasta aquí el informe del jurado propiamente dicho. Continúa la reseña periodística con la decisión final de la Junta del Ateneo, sobre la que el jurado deja recaer la responsabilidad de la decisión última:

[...] Leído el precedente informe, la junta directiva acordó lo siguiente: [...] hacer entrega solemne de los diplomas correspondientes a los premios y accésit en una fiesta solemne que se celebrará el próximo verano y de acuerdo con el informe del Jurado, conceder: Un primer premio [...]. Otro primer premio [...] y un accésit al que tiene por lema "Trasmiera". Abiertos los sobres resultó ser autor del primer trabajo don Tomás Maza Solano, del segundo don Sixto Córdova y del tercero los señores don Daniel Alegre y don Antonio de Gorostiaga (42).

Por el lema utilizado para su colaboración por Gorostiaga y Alegre, trasmerano este de Escalante, se puede suponer que sería el escultor el que aportaría cantos escuchados en su pueblo, quizá desde la infancia, y Gorostiaga el que realizase el trabajo de transcripción y estudio técnico o musicológico.

Madrid

Gorostiaga se traslada a vivir a Madrid definitivamente en torno a los años treinta, aunque nunca perderá el contacto con Cantabria ni dejará de viajar a Santander. En los primeros tiempos en la capital ocupará tres o cuatro viviendas diferentes, entre ellas una de la calle de Juan Amaro nº 66 (43), otra en la calle Galileo, ya casado, para acabar instalándose de manera definitiva en un piso del 118 de la calle S. Bernardo, esquina Jerónimo de la Quintana, donde viviría hasta su muerte, acaecida en 1970.

En los primeros años en la capital hace trabajos de pianista de café y de cine, tocando en los intermedios, no acompañando o ilustrando la acción de la pantalla, quizás debido a que ya por entonces el sonoro había arrinconado a las películas mudas imperantes hasta poco antes.

Casi no sabemos nada de los años de la guerra. Su hija Ana María nos indica que Gorostiaga, hasta entonces algo entrado en carnes, adelgazó considerablemente en esos tiempos de hambre y privaciones y que ya permanecería delgado de por vida (44). Tocaba por entonces Gorostiaga con un sexteto en el cine Bellas Artes. Hubo de sacar el carnet de la CNT, no por convicción política sino porque era esa la única forma de poder actuar. A dicho cine llevaba a los hijos, que debían permanecer allí mientras tocaba el sexteto, pues era lugar seguro ante los bombardeos (45).

A los pocos años de finalizar la guerra, accedió Gorostiaga al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid como profesor de solfeo, institución y materia de las que, con el tiempo, terminaría por ser catedrático. Sendos recortes del Álbum-G [pp. 3 y 4] hablan de su nombramiento como profesor especial de esc Conservatorio. El primero de ellos, que además trae una foto que nos muestra a un Gorostiaga cercano a la cincuentena, dice: «En reñidas oposiciones, celebradas en el Real Conservatorio de Música y Declamación, ha obtenido una plaza de profesor especial de Solfeo y Teoría Musical el pianista y compositor Antonio Gorostiaga». Como decíamos, Gorostiaga babía accedido al Conservatorio en 1946, como auxiliar interino, y obtendría la plaza de profesor especial de la que da noticia la reseña citada en 1949 [Cfr. Sopeña, 1967, p. 250]. Se da la circunstancia de que a esta misma oposición se presentó, igualmente con éxito, Arturo Dúo Vital. La investigadora Julia Lastra, en su concienzada tesis sobre el gran músico cántabro, ha reconstruido, a partir de textos epistolares de Dúo, el proceso de las pruebas a las que debieron hacer frente tanto éste como Gorostiaga [Lastra, 2004, pp. 296-3011. Transcribiremos a continuación lo más pertinente al respecto:

El día 7 de febrero de 1949 se realizó la presentación entre el tribunal y los opositores. El tribunal de la oposición estuvo presidido por el Padre Otaño, director del centro, e integrado, entre otros, por Conrado del Campo. De los veinticuatro opositores inscritos en las pruebas sólo se presentaron quince, que optaban a cinco plazas de Profesores Especiales de Solfeo. Entre los opositores había algunos que ya habían desempeñado la docencia en el centro como interinos: Francisco Calés Otero, Milagros Porta Diso, José Ibarra Llorente. Antonio Gorostiaga de la Portilla, Emilio Lemberg y Pilar Zubizarreta. [...] hemos podido reconstruir la práctica totalidad del proceso de la oposición, consistente en ocho pruebas: defensa oral de una memoria docente presentada por cada opositor; defensa oral de tres temas a sorteo; prueba escrita de composición; dos pruebas de acompañamiento y transporte; dictado musical; ejercicio de armonía y entonación a primera vista de una lección escrita en las siete claves. [Lastra, 2004, pp. 296-297].

Lastra cede a continuación la palabra al propio Dúo:

Los que hemos ganado la plaza son los que yo suponía. Los señores Calés, Ibarra y Gorostiaga, y la Sra. Porta. Los cuatro ya eran profesores del Conservatorio desde hace años. Han quedado eliminados varios profesores del mismo Conservatorio, otros de conservatorios de provincias, compositores, directores con altos cargos, etc (46).

Por último, concluye Lastra:

Según la correspondencia [...], su nombramiento oficial [el de Dúo Vital] como Profesor Especial de Solfeo se produjo el día 6 de abril de 1949, al igual que el de sus compañeros de oposición Francisco Calés Otero, Milagros Porta Diso, José Ibarra Llorente y Antonio Gorostiaga de la Portilla (47).

En dicho Conservatorio fue Gorostiaga profesor de futuros compositores, hoy en activo, como José Ramón Encinar o Francisco Otero. Este último, alumno muy querido entre los años 1958 y 1962, al que dio clases de solfeo, armonía, dictado, análisis e instrumentación, recuerda a Gorostiaga como «persona muy retraí-

da, pero íntegra. Un caballero. Excelente músico, de formación férrea, [que] tocaba muy bien el piano. Un músico muy completo» (48).

Entre sus colegas en la primera institución de enseñanza musical del país figuraban Jesús Guridi, buen amigo, el cántabro Arturo Dúo Vital, ya citado, y el director de dicho centro, el padre Nemesio Otaño, que no era cántabro de nacimiento pero al que los cántabros debemos reivindicar decididamente como tal en cuanto autor de numerosos títulos montañeses y en la medida en que fue impulsor de la Sehola Cantorum de Comillas durante nueve años, tiempo que le bastó para convertir a esa institución en referente de la música religiosa del país durante décadas, ejerciendo una decisiva influencia en la proyección y difusión de la música sacra moderna, en la composición religiosa del momento y en la creación y orientación de los coros en España y otros países.

Últimos años

No perseveró Gorostiaga en la tarea ereativa en los años posteriores a su juventud. Más adelante deberemos volver sobre este aspecto. *Las seis canciones españolas*, de 1941, puede ser considerado su último título de creación pura. Después de éste, y salvo ulterior aparición de algún material que contradijese el dato, no cabe hablar de tarea creativa, sí dejamos a un lado el medio centenar aproximado de lecciones de solfeo escritas y editadas entre las décadas de 1950 y 1960.

En los últimos meses de su vida, Gorostiaga se venía encontrando mal. No acertaron los médicos, sin embargo, a diagnosticar hasta poco antes del fallecimiento el cáncer pulmonar por el que acabaría muriendo. No había sido el músico un gran fumador precisamente. Apenas algún cigarrillo esporádico con alguna visita, o después de comer. La enfermedad fue corta. Se acababa de jubilar y gestionaba todavía los papeles del retiro. De carácter serio, aunque con sentido del humor; lector de Azorín; amante de la soledad y los paseos, solía decir «soy del norte» a modo de justificación de su temperamento sobrio, contenido, austero. Murió Antonio Gorostiaga en Madrid, el 29 de agosto de 1970, en la clínica de la Concepción (49).

2. EL ARCHIVO PERSONAL DEL AUTOR

Cualquier documentación que nos ayude a ampliar nuestro conocimiento del devenir de la música en Cantabria, en cualquiera de sus manifestaciones, representa un valor cultural indudable, digno de la máxima atención y cuidados en vistas a su conservación y estudio. En este sentido, la tarea que lleva a cabo el Centro de Documentación e Investigación de la Música en Cantabria (CDIMC), perteneciente a la Fundación Botín, es crucial para atajar la posible pérdida de documentación musical, una documentación que en la mayoría de los casos, en manos de particulares, corre serio peligro de acabar desapareciendo o, cuando menos, dispersándose debido a cambios de domicilio y demás circunstancias de los propietarios.

En cuanto a Gorostiaga, no parece que fuera cuidadoso en exceso el autor en lo que respecta a la ordenación de sus documentos musicales personales. En cualquier caso nos han llegado sus títulos principales y otra documentación de notable interés, primero salvaguardada por él mismo y, después, por su hija Ana María.

2.1 Donación del Archivo Gorostiaga a la Fundación Botín

Con fecha 12 de abril de 2010. Ana María Gorostiaga, hija del compositor, hace entrega a la Fundación Botín de Santander, a través del Centro de Documentación e Investigación de la Música en Cantabria (CDIMC), del fondo documental que perteneció a su padre Antonio Gorostiaga y que ella ha custodiado en su domicilio madrileño desde la muerte de este en 1970 (50).

Ana María Gorostiaga es pianista profesional. Hoy día jubilada, fue durante muchos años catedrática de la Escuela Superior de Canto y una muy activa concertista durante décadas a lo largo y ancho de toda España, actuando en Santander, por cierto, en numerosas ocasiones. Su disposición para llevar adelante la donación ha sido total así como su amabilidad para facilitar el proceso de estudio e inventariado de la documentación, abriendo su casa al CDIMC, y años antes a mí personalmente, como investigador particular, cuantas veces fue preciso.

2.2 Inventario

Daremos a continuación una relación de los documentos que componían el archivo y las características de los mismos, en el momento de su entrada en la Fundación Botín. Junto a numerosa documentación de archivo (fotografías, recortes de prensa, etcétera), en el fondo ahora donado se incluyen los originales, en algún caso también borradores previos de las obras de Gorostiaga, entre ellas la más importante quizá, como tendremos oportunidad de señalar, las *Danzas montañesas*,

para piano. Este material, de valor incuestionable, nos permite seguir la evolución compositiva de diversos títulos y, en general, poder conocer y valorar el mundo creativo de este compositor inscrito en un entorno de efervescencia cultural, los años veinte, muy sugerente.

El archivo que se conserva de este compositor a día de hoy, y que, integramente, se ha donado a la Fundación Botín, está compuesto, concretamente, por la siguiente documentación:

- Doc 0. Álbum con recortes de prensa y programas de conciertos (nos venimos refiriendo a este documento como Álbum-G). Se trata de un álbum apaisado, de 29,5 por 21,5 centímetros, de tapas en pasta dura, encuadernadas en tela de color caqui, en cuya portada se lee en letras historiadas la palabra «Álbum», y con un total de 78 páginas si contamos la guarda de la portada, como hacemos al llevar esta un recorte adherido. El propio Antonio Gorostiaga elaboró este álbum a base de numerosos recortes periodísticos y



Portada del Álbum confeccionado por Gorostiaga a base de recortes de prensa y otra documentación (Álbum-G)

también de otra documentación efímera. Como la mayoría de los recortes se pueden fechar en torno a los años veinte, cabría pensar que la ejecución de este álbum date de aquella época de juventud de nuestro autor. Sin embargo, se encuentran en él, y no precisamente en las últimas páginas, algunas referencias que se pueden datar con total seguridad en los años de después de la guerra civil (por ejemplo una noticia de su entrada como Profesor Especial de Solfeo del Real Conservatorio de Madrid, hecho que sabemos a ciencia cierta que se produjo en 1949 [Cfr. Sopeña. 1967, p. 250]). Se da la circunstancia desafortunada de que en el caso de la inmensa mayoría de los recortes no se preocupó Gorostiaga de consignar la procedencia de los mismos, con lo que si siguen siendo de utilidad e interés los contenidos, no nos aportan datos suficientes sobre el medio periodístico ni la fecha en que aparecieron.

[Lecciones y exámenes de solfeo; oposiciones]

- Doc. 1: Lecciones de solfeo. Manuscrito. 40 pp.
- Doc. 2: Exámenes 1949: solfeo ler curso, Manuscrito, 1 p.
- Doc. 3: Curso 1955-56: exámenes, 2º de solfeo. Manuscrito. 2 hojas ambas caras.
 - Doc. 4: Exámenes de solfeo 2º curso, 1959. Manuscrito. 1 p.
 - Doc. 5: Exámenes de solfeo 3er curso, 1959. Manuscrito, 3 h.
 - Doc. 6: Solfeo 3er curso. Manuscrito. 3 h.
- Doc. 7: Nuevas lecciones de solfeo, tercer curso, enero 63-64. Manuscrito. I p.
 - Doc. 8: Lecciones de solfeo. Curso segundo. 2 pp.
- Doc. 9: Lección de solfeo. Cuarto curso. Madrid, abril 1967.
 Manuscrito con firma. 1 p.
- Doc. 10: Varios borradores manuscritos, uno de ellos con fecha 1967.
 7 hojas sueltas.
- Doc. 11: Diez lecciones de solfeo con acompañamiento de piano: repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso primero / Antonio Gorostiaga. Madrid, Unión Musical Española, cop. 1960. 10 p. 2 ejemp.
- Doc. 12: Diez lecciones de solfeo con acompañamiento de piano : repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso segundo / Antonio Gorostiaga. Madrid, Unión Musical Española, cop. 1960. 10 pp.
- Doc. 13: Diez lecciones de solfeo con acompañamiento de piano : repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso tercero /

- Antonio Gorostiaga, Madrid, Unión Musical Española, cop. 1960. 10 pp. 3 ejemp.
- Doc. 14: Diez lecciones de solfeo con acompañamiento de piano : repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso cuarto l' Antonio Gorostiaga. Madrid, Unión Musical Española, cop. 1960. 13 pp.
- Doc. 15: Nuevas lecciones de solfeo con acompañamiento de piano : repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso segundo / Antonio Gorostiaga. Madrid, Unión Musical Española, cop, 1967. 10 pp. 3 ejemp.
- Doc. 16: Lecciones de solfeo: eurso primero. Manuscrito. 15 pp. (fechas 1968, 1964, 1969).
 - Doc. 17: Lecciones de solfeo: curso segundo, Manuscrito. 20 pp.
 - Doc. 18; Lecciones de solfeo: curso tercero. Manuscrito. 20 pp.
 - Doc. 19: Lecciones de solfeo: curso cuarto. Manuscrito. 10 pp.
- Doc. 20: Nuevas lecciones de solfeo con acompañamiento de piano repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio: curso tercero. Manuscrito con firma. Madrid, 1967. 10 pp.
- Doc. 21: Cuadernillo con espiral que tiene borrador de notas musicales manuscritas en la primera página.
- Doc. 22: Cartulina con anotaciones de la mano de Gorostiaga con títulos de algunas de sus obras. [medidas 15,5 por 11 cm.].
- Doc. 23: Lecciones de solfeo compuestas para las oposiciones.
 Manuscrito. Febrero de 1949. 3 p. y una cuartilla con texto a máquina y música manuscrita.
- Doc. 24: Bajo a numerar y realizar en las oposiciones a profesores.
 Manuscrito. Febrero 1949. 2 p. y una cuartilla con texto a máquina y música manuscrita.

[Danzas montañesas]

- Doc. 25: Danzas montañesas / Antonio Gorostiaga. Autógrafo.
- Doc. 26: *Danzas montañesas*, Santander, 1921 / Antonio Gorostiaga. Autógrafo.

[Pequeña rapsodia montañesa]

- Doc. 27: Pequeña rapsodia montañesa / Antonio Gorostiaga.
 Autógrafo. Madrid, 1930
 - Doc. 28: Pequeña rapsodia montañesa 1 Antonio Gorostiaga.

Autógrafo, con firma. Madrid, 1932.

[Pequeña rapsodia vascongada]

- Doc. 29: Pequeña rapsodia vascongada / Antonio Gorostiaga.
 Autógrafo. Madrid, 1930.
- Doc. 30: *Pequeña rapsodia vascongada /* Antonio Gorostiaga. Autógrafo. Madrid, 1932.
 - Doc. 31: Mazurca / Antonio Gorostiaga. Autógrafo.
 - Doc. 32: Minueto / Antonio Gorostiaga. Autógrafo. Santander, 1922
 - Doc. 33: Pavana / Antonio Gorostiaga. Autógrafo. Santander, 1922
 - Doc. 34: Vals / Antonio Gorostiaga. Autógrafo.
 - Doc. 35; Zortziko / Antonio Gorostiaga, Autógrafo.
 - Doc. 36: Habanera / Antonio Gorostiaga. Autógrafo.
- Doc. 37: Jardín andaluz / Antonio Gorostiaga Autógrafo. Santander, 1920.
- Doc. 38: Lema: Santa Cecilia. Autógrafo, con firma de Antonio Gorostiaga. Madrid, agosto de 1941. Contiene: Canción de León; Canción gallega; Ay amor (Santander); Canción de la provincia de Toledo; Canción de ronda (Extremadura); Tintonce amorosa (Mallorca).
- Doc. 39: Las golondrinas, se reía..., Autógrafo [Parece tratarse del fragmento del Acto 3º, Escena 2º, de Las golondrinas, ópera de J. M. Usandizaga, que Gorostiaga copia de su mano. (Documento pendiente de estudio)].
- Doc. 40: Escenas de niños: poesía de Ángel Espinosa / Antonio Gorostiaga. Autógrafo. Santander, 1924.
- Doc. 41: Dos canciones montañesas / Antonio Gorostiaga. Autógrafo.
- Doc. 42: *Oración*. Autógrafo con firma de Antonio Gorostiaga. Madrid, 1919.
- Doc. 43: Para mi querida hija Ana Mary. Autógrafo con firma de Antonio Gorostiaga.
- Doc. 44: *Himno a Santander*. Autógrafo con firma de Antonio Gorostiaga.
- Doc. 45: Tres fugas autógrafas, escritas a lápiz, corregidas por Joaquín Turina, con autógrafo de Turina, y dos fugas y un ejercicio también escritos a lápiz.

- Doc, 46: Vizcaya: pieza de honor en el concurso de orfeones. Bilbao, setiembre 1905 / letra de D. Eusebio Sierra; música de D. Tomás Bretón. Manuscrito (Pendiente de estudio para confirmar si se trata de un autógrafo de Bretón).
- Doc. 47: Danzas montañesas (transcripción para sexteto por el autor) / Antonio Gorostiaga. Madrid, Unión Musical Española, [1928?]. 2 ejemp.
- Doc. 48: Pequeña rapsodia montañesa y Pequeña rapsodia vascongada / A. Gorostiaga. Madrid, Unión Musical Española. 2 ejemp.
- Doc. 49: *Danzas montañesas /* Antonio Gorostiaga. Madrid [etc.], Unión Musical Española, cop. 1927.
- Doc. 50: Nela; danza criolla para piano, por Antonio de Gorostiaga. Unión Musical Española.
- Doc. 51: Ocho cantos para piano, por Jesús Guridi. Obras vascas.
 Bilbao, Unión Musical Española.

[Fotografías hijos de Antonio Gorostiaga]

- Doc. 52: Fotografías de su hijo violinista Antonio, 2 fot, en blanco y negro.
- Doc. 53: Fotografías de su hija pianista Ana María. 1 fot. en blanco y negro y 1 fot. en color.

[Fotografías Antonio Gorostiaga]

- Doc. 54: Ocho fotografías en blanco y negro de Antonio Gorostiaga.

[Caricaturas]

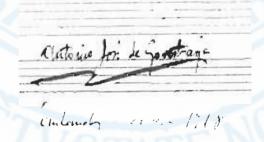
- Doc. 55: Caricatura de A. Gorostiaga en color. Firmada: «Apeles –
 XXIII» (Apeles era el pseudónimo utilizado por J. Simón Cabarga).
- Doc. 56: Caricatura de A. Gorostiaga en blanco y negro. (Sin firma pero se reconoce el estilo del caricaturista Apeles).
- Doc. 57: Texto de presentación de los hermanos Ana María y Antonio Gorostiaga (hijos del compositor Antonio Gorostiaga) en su interpretación de la Sonata a Kreutser en el programa de Radio Nacional de España «semanas de música española». 2 folios a máquina. Fotocopia.

En resumen:

- a) Un Álbum [Álbum-G] con recortes de prensa y programas de conciertos. [Elaborado por el propio Antonio Gorostiaga, principalmente recortes en torno a los años 1920, pero con algunos otros posteriores (1940, etcétera)].
- b) 21 documentos o grupos de documentos manuscritos autógrafos de obras compuestas por Gorostiaga.
- c) 24 documentos o grupo de documentos con Lecciones y exámenes de solfeo (para exámenes y oposiciones) compuestos por Gorostiaga.
- d) 3 fugas y otros apuntes de estudios de fuga con anotaciones autógrafas de Joaquín Turina, profesor de Gorostiaga en los años 20 en Madrid.
- e) Dos caricaturas de Gorostiaga por Apeles (Pseudónimo de J. Simón Cabarga, caricaturista cántabro activo en los años 20).
 - f) 10 Fotografías de Gorostiaga y familiares.
 - g) 4 obras de Gorostiaga editadas.
- h) Un manuscrito, posiblemente autógrafo (pendiente de estudio), de Tomás Bretón.
- i) Un obra editada de J. Guridi perteneciente a la biblioteca de Gorostiaga.

in missibe que se dissipada Portalementes, 20 de putios de 19 1 for wheel! 1 th Kommer de Johann Cer, as fin, ushed, of Rome Meny querido y a hui rado asun por que mos ha abandomando he kinds me wasterny from presentar la dimision, 3 us hed? Olyen externe pattorne mi, humildreins Coloth in a golved Heidolm 2 don mys, we me quede remedia are lames for on to especió me pare al damente la perdidor de le que temos untido su donn direccon ful vez in me in it review and the para fall noted pay siland mys admirader cutin y omiga der Lister. la halajar con toute entagen

Carta de A. Gorostiaga a Ramón de Solano, fechada en Santander, a 20 de julio de 1921.



Firma antógrafa de Gorostiaga en 1918 (en última página de 'Sin título' [Canto Popular y Zortzico]).

3. ALGUNAS OPINIONES ESTÉTICO MUSICALES DE GOROSTIAGA

Gorostiaga ejerció una activa labor de crítica musical en la prensa santanderina de los años veinte. Recuperaremos a continuación algunos fragmentos de aquellas críticas. A lo largo de esos escritos de su etapa de juventud se acumulan afirmaciones, sentencias, valoraciones que, a falta de otras fuentes, nos pueden ilustrar acerca de la personalidad estética y los gustos musicales del compositor.

Obreros del pentagrama

Gorostiaga a propósito de un concierto de Eduardo y Adelina Cánepa, hermanos de origen argelino, violinista y pianista respectivamente, vierte la siguiente opinión de carácter general:

Eduardo Cánepa es uno de los artistas que más amor tiene a su arte. Cuando no toca el violín, habla de él. Es una obsesión. Los músicos, generalmente, no tenemos el menor entusiasmo por nuestro arte. Cualquier cosa nos divierte más que hacer música. Cuando tocamos el piano o el violín lo hacemos de mala gana, y más por obligación que por devoción. Muchos de nosotros no merecemos el nombre inmaculado de artistas. Somos ohreros del pentagrama y nada más. Excepciones como Eduardo Cánepa hay muy pocas. ¡Cuántas lecciones de amor al arte podría darnos el maravilloso violinista que tocó anoche en el Ateneo! (51).

Mundo coral amateur

Gorostiaga tuvo cierta relación con el movimiento coral amateur cántabro en los años de juventud. Por algunas reseñas periodísticas sabemos que colaboró con los Coros Montañeses 'El Sabor de la Tierruca' y su inspirador Manuel Llano (52), y también con Lucio Lázaro, con motivo del estreno conjunto, probablemente por el propio Lázaro y su Coral de Torrelavega, de sus respectivas piezas Marinera, para tres voces y solo de tenor, y *La cadena del amor* (53). En todo easo, las siguientes afirmaciones nos lo muestran como buen observador del fenómeno coral.

A los orfeones se les puede juzgar antes de oírlos, con sólo leer el programa que van a ejecutar. Los orfeones buenos cantan siempre música buena, por la misma razón que los malos cantan música ramplona. [...]

La Coral de Bilbao, canta siempre lo que debe cantar y no otra cosa. Jamás incluye en sus programas esa detestable música de relumbrón que con tanto entusiasmo cultivaron la mayor parte de los orfeonistas españoles.

No se ha inventado nada mejor para fomentar la afición a la música que el orfeón. En él puede cantar todo el mundo. No se necesita tener buena voz ni saber mucha música; con tener afición basta. En el orfeón se confunden las voces educadas con las primitivas y esta confusión es la que le da carácter popular. Un orfeón de "divos" sería insoportable (54).

A los recitales y a los conciertos de cámara suele ir mucha gente que no le gusta la música; pero a los orfeones jamás va nadie que no sea devoto del arte de los sonidos. Esto tiene su explicación. Los conciertos de música de cámara son siempre aristocráticos, y, naturalmente, todas las personas que se creen algo distinguidas van a ellos, aunque esa clase de música les aburra; en cambio los conciertos de orfeones, como son populares, no "visten" como aquellos, y los aristócratas que no son filarmónicos no tienen necesidad de hacer acto de presencia (55).

Elogio de Guridi compositor, director y organista

Todos admiramos sus óperas y poemas sinfónicos, construidos sobre cantos y rítmos populares vascos; Alguna de sus óperas, "Amaya", por ejemplo, no superada por nadie en España. Jesús Guridi es el genio redentor de la música vasca. El director está a la misma altura que el compositor y el organista [...] (56).

Lorenzo Perosi

En cambio, las composiciones de Perosi ya no son tan geniales [por contraposición a las de Palestrina, Victoria o Morales]. El ideal de Perosi parece ser la repetición constante de las fórmulas que emplearon artistas de hace tres o cuatro siglos. Y todo lo que sea repetir, sin añadir, en arte siempre es inferior. Las composiciones del abate Perosi tienen trozos de verdadera emoción mística; pero da la casualidad de que estos trozos son los que precisamente nos recuerdan a todos los músicos religiosos del periodo primitivo [...] (57).

Virtuosismo vacío de contenido

Un pianista virtuoso se pasa la vida haciendo escalas, arpegios, trinos... Para él la música es buena o mala, según tenga más o menos cantidad de dificultades. Nunca habla de tal o cual obra musical completa, sino de aquel pasaje dificilísimo en octavas, en acordes (58).

[...] lo primero que hace falta saber para tocar bien una sonata es saber cómo se hace esa sonata. Claro está que para tocar abras de Vienawsky o de Sarasate basta con saber hacer juegos malabares (59).

El ritmo como factor clave de emoción en la interpretación

La principal cualidad de Nicolás Kopeikine, lo que le hace destacarse de la mayoría de los virtuosos es el ritmo; un ritmo que asombra por su irresistible fuerza. [...] Lo que no está en razón directa con el número de horas pasadas ante el piano es el ritmo, es decir, la esencia de la música. De ahí que haya tantos virtuosos que, no obstante poseer una técnica formidable y tocar "con mucho gusto", nunca emocionan. Un pianista que, como Nicolás Kopeikine, tenga sentido del ritmo, lo mismo emociona en las composiciones fuertes y varoniles que en las delicadas y afeminadas (60).

Elogios de la música popular por encima de la música sabia

Más que música "construida" parece música "improvisada" [se refiere al repertorio del Coro Ukraniano que había ofrecido un concierto en el teatro Pereda]. A veces dan ganas de lanzarse al escenario y cantar uno también. Nosotros no perdemos ocasión de exteriorizar nuestra admiración por la música popular. Cada vez estamos más convencidos de que es superior a la "sabia". Claro está que sin confundir la "canción" con el "cuplé" ni la música netamente "popular" con la "popularizada". Es un error creer que lo complicado y difícil es más artístico que lo sencillo y natural. Cierto que la técnica es el medio indispensable para hacer arte pero la emoción radica mucho más honda. Hay que buscarla en las entrañas del pueblo [...] (61).

[...] cuando un trozo musical no consigue emocionarnos intensamente, no debemos pensar que tal vez no le comprendamos. La música no se escribe para que se "comprenda", sino para que se "sienta". El mejor músico es el pueblo, y el pueblo, el creador de tantas canciones anónimas, no sabe nada de tonos ni de modulaciones (62).

Yo que ando como puedo entre notas y pentagramas, he sentido siempre por la música rusa tanta simpatía como antipatía por la italiana. Y si me apuráis un poco casi estoy por deciros que prefiero oír una canción popular rusa a los dramas líricos vagnerianos. Para mi humildísima manera de comprender la música, la tonada popular es superior a la tonada "sabia"; y por eso creo firmemente que la música que no está inspirada en el pueblo es música inferior. El triunfo de los compositores rusos ha consistido en construir sus maravillosas sinfonías sobre cantos y ritmos populares, (claro está que sin confundir la música netamente popular con la "popularizada") (63).

Enamorado de la música montañesa

Todavía, después de Pereda y de Casimiro Sainz y de Victoriano Polanco, se podría hacer mucho y bueno [habla de costumbrismo o regionalismo]. Sobre todo en música. Nos lo decía hace días un buen amigo y un buen artista - Antonio Gorostiaga- enamorado de la música montañesa. - El folklorismo musical montañes está casi inédito. Ya ni en las aldeas se escuchan tonadas montañesas.- Y tiene razón nuestro amigo [...] (64).

Elogio de Ramón Sáez de Adana y su labor al frente de la Banda Municipal de Santander

Este notable músico es un acabado modelo de amor, entusiasmo y devoción por la noble profesión que eligió para vivir, un ejemplo bien digno de ser imitado en Santander, donde son muy contados los músicos que le tienen afición al arte que les da de comer. En Castro Urdiales, donde ha residido algún tiempo, fundó una Academia importantísima de música vocal e instrumental, y organizó infinidad de festivales artísticos, con elementos de la localidad, que le granjearon la admiración y el cariño de todo el pueblo. Muy poco tiempo hace que este hombre eminente por tantos conceptos fue nombrado director de nuestra banda municipal, y ya consiguió lo que otros no lograron alcanzar en toda la vida: ser popular. [...] Ahora que tenemos al frente de nuestros músicos municipales la batuta de un hombre eminente,

que consagra su vida a la perfección de la banda, el Municipio no debe negar su apoyo a esta Agrupación y a este director, que tanto trabajan por la cultura de Santander (65).

Sobre Bach y Beethoven

Los dos músicos alemanes, ciego el uno y sordo el otro, resumen en sí toda la historia de la música. Beethoven es el músico de las "épocas". Bach no tiene época. De la primera "época" o "manera" de Beethoven a la última hay un abismo. Las "sonatinas" no tienen nada que ver con la "Novena sinfonía". La música del autor de "Leonora" es muy bella, pero no toda es la más bella. De Bach no puede decirse otro tanto. El célebre organista de Santo Tomás es igualmente genial en los famosos "Oratorios de la Pasión" como en los "Conciertos brandeburgueses", como en las "fugas" que tocan en el Conservatorio (66).

El pianismo romántico frente al clásico

Puede resultar de interés la idea que esboza Gorostiaga de música clásica como música «construida» frente a música romántica como música «improvisada».

[...] los autores de estas obras [se refiere a las obras de periodos anteriores al romanticismo] se preocupaban más de la arquitectura de la música que de la sonoridad del piano. [...] Los románticos fueron los que emanciparon al piano de la influencia de su antecesor el clave. Para conseguirlo, rompieron los moldes clásicos y sólo se preocuparon de lucir la sonoridad del piano. La música ya no se "construirá" sino que se "improvisará" (67).

Diferencia esencial entre compositor e intérprete

Así como a un compositor lo primero que le hace falta para crear es tener una orientación, una personalidad, el ejecutante debe ocultar humildemente la personalidad propia y poner de relieve la del autor de la música que interpreta (68).

Pobreza de la vida musical santanderina

Con motivo de un concierto de la Sinfónica de Madrid bajo la dirección de Arbós, en el teatro Pereda, Gorostiaga critica la falta de verdadera afición musical en Santander:

En este mismo teatro Pereda oímos el año pasado a esta misma orquesta. Entonces dio dos conciertos y ahora no da más que uno... y gracias. Esto es verdaderamente lamentable. Seguramente que de todas las provincias que recorre la Sinfónica, Santander es la única que no la ha contratado más que para una audición, es decir. Santander no, la Empresa Daniel, de Madrid, porque aquí no nos permitimos el lujo de contratar orquestas. Mientras en otras provincias españolas fundan Conservatorios, orquestas y masas corales, aquí desaparece la Sociedad musical que teníamos, la Filarmónica, y luego decimos que en Santander hay afición a la música (69).

En otro momento, a propósito del establecimiento en Santander de una delegación de la Sociedad Ibérica Musical, «recientemente constituida en Madrid», y cuyo delegado sería Francisco Cumiá «competentísimo profesor de canto, de cuya academia han salido artistas notables que recorren en triunfo los principales escenarios», Gorostiaga abunda en la crítica de la penuria musical santanderina, que achaca a falta de unidad y a las envidias:

Seguramente el pueblo español, donde se celebran menos conciertos, es el nuestro. Y los responsables de esta penuria musical en que vivimos somos los mismos músicos que no hacemos nada por remediarlo. [...] siempre que se ha pretendido formar en Santander alguna agrupación artística elevada han surgido comentarios, discusiones, críticas, envidias, dimes y diretes, y todo se ha hecho pedazos. Así se explica que no tengamos Sociedad Filarmónica, ni Conservatorio, que lo tienen ya todas las provincias españolas importantes (70).

Sobre «lo español» en la música

Hay mucha gente que cree que para que una obra suene a la española basta hacer oír unos cuantos temas nacionales, aunque la técnica sea francesa o alemana. Esto es un error. El verdadero españolismo debe estar en la técnica, en el "modo". No importa que los temas sean originales; lo que es necesario es que el "sabor", el "ambiente" sea popular (71).

Sobre la música moderna

Todo el arte moderno tiende, mejor dicho, ha conseguido ya, la

más pura y completa simplicidad, la más absoluta "infantilidad". Grave equivocación padecen los que creen que el arte actual es de una laberíntica complicación (72).

Esto es lo que debe ser la música moderna: color, claridad y, sobre todo, ritmo, un ritmo salvaje y primitivo (73).

Elogio de la música moderna rusa

[...] la moderna música rusa. Tiene esta música un color y un ritmo tan fuerte y acusado que la bace muy superior a la de las otras naciones. En la música moderna rusa apenas encontramos una frase melódica larga, sino frases breves, tres o cuatro notas, pero tan oportunas y precisas que producen maravillosos de color [sic] (74).

Elogio de Ravel y su Dafnis y Cloe

"Dafnis y Cloe", de Ravel, el más genial de los músicos contemporáneos, [...] es todo armonía y emoción. La orquesta está tan íntimamente unida a la concepción de la obra, que parece que haya surgido así, es decir, que no sucede como en otras obras, las de Mozart, por ejemplo, que pueden ser tocadas con cualquier instrumento sin perder mucho. Esta obra es para orquesta y de ningún modo puede salir de ella, pues perdería todo su sublime encanto. Tal es de soberbia la orquestación, verdadero alarde de conocimientos musicales (75).

Elogio de Stravinski

Lástima grande que el autor de "Petrouchka" haya producido escasa música para piano (en la orquesta no tiene rival) [...] (76).



Antonio Gorostiaga, con su hija Ana María, en Toledo (mayo de 1969).



Gorostiaga, con su mujer Ana María Alonso hacia 1955.



4.1. Abreviaturas de campos de datos

G- Género

PI- Plantilla instrumental o vocal

Fe- Fecha composición

Tx/a- Autor texto

Tx/i- Pie de texto o incipit. [Tx/e- Texto completo]

E- Fecha/lugar de estreno

Mss-Descripción, localización e imagen identificativa de original/es o manuscrito/s (sólo portada y/o primera página)

P- Publicación (en su caso: localización e imagen identificativa)

Dat- Otros datos

Obs- Observaciones

4.2. Otras abreviaturas

A- Contralo

B- Bajo

br- Barítono (solo)

cb- contrabajo

CDIMC- Centro de Documentación e Investigación de la Música en Cantabria (Fundación Botín).

deha- derecha

dir-director

ERESBIL- Archivo de Compositores Vascos (Rentería)

izg- izgujerda

m.d.- mano derecha (del piano)

m.i.- mano izquierda (del piano)

pn- piano

S- Soprano

s/f- sin fecha

ss- siguientes

T- Tenor (coro)

tn- tenor (solo)

UME- Unión Musical Española

vc- violonehelo

vl- violín

vla- viola

4.3. Obras (orden alfabético)

¡Consuelo, Consuelo!

G- cuplé

PI-

Fc-

Tx/a- Santiago Tinao y José Chimenea.

Tx/i-

E-

Mss-

P-

Dat- «Cuplés de éxito.- Hemos visto los nuevos e inspirados cuplés, a los cuales auguramos grandes éxitos, "Quien más miente es más feliz", "¡Consuelo, Consuelo!", y "El juramento", del maestro Antonio Gorostiaga, letra de los aplaudidos autores don Santiago Tinao y D. José Chimenea, creación de la precoz y genial artista Angelina Martínez, "La Galvany"». [Cuplés de Éxito, Álbum-G, p. 24, abajo deha] (77).

Obs-

Canciones montañesas: (a) Marinera, (b) Campesina.

G- Cámara

PI- pn y vi

Fe-

Tx/a-

Tx/i-

E- 1/7/1924

Mss-

P.

Dat- Tengo noticia de estas dos obras por un programa de mano de un concierto de violín y piano de Gorostiaga con Carlos Huidobro, el 7/1/1924 [Ver en Álbum-G, p. 11].

- En una crítica del estreno de esta obra, leemos: «En el programa aparecían como estreno unas "Canciones montañesas" de Gorostiaga, para violín y piano. "Marinera" y "Campesina". Lindísimas las dos, sobre todo la primera, que conserva la bella y sencilla melodía popular, desarrollada con gran acierto e inspiración por el joven compositor, con técnica hábil y grata. En la segunda también se destaca la melodía. La "Marinera" tuvo que ser repetida

- a instancias de la concurrencia». [Anónimo, «Concierto de Huidobro y Gorostiaga», Álbum-G, p. 15 (diagonal)].
- En la reseña titulada «En el Ateneo/ Concierto Huidobro-Gorostiaga» se dice: «[...] Se aplaudió especialmente las "Canciones montañesas": Marinera y Campesina, originales de Gorostiaga, que supo mostrarse tan inspirado compositor como admirable ejecutante». [En Álbum-G, p. 27].

Obs-Pudiera tratarse de un arreglo de dos de las Danzas montañesas (?).

- Según Álbum-G, p. 71, izq arriba, existen unas *Canciones montañesas* de Gorostiaga para barítono y piano, que cantó un barítono montañés llamado Armando Cárcaba como fin de fiesta en un concierto de Estefanía y Gorostiaga. Sin embargo, todo hace pensar que dichas *Canciones* no tengan relación con las que nos ocupan aquí y se trate de *Dos canciones montañesas*, para tenor y piano, que registraremos poco más adelante, en la que ninguna de las dos piezas que la integran es marinera.

Danzas montañesas

G- Solista

PI- pn

Fe-

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss- 1/ Original autógrafo. Tinta negra.





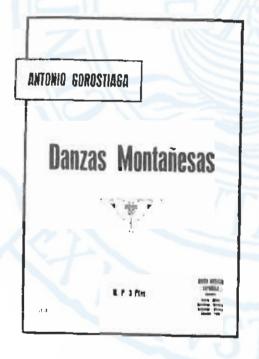
2/ Original autógrafo. Bolígrafo negro (tipo bic). Sin duda, documento más reciente que el reseñado inmediatamente antes.

ANTONIO GOROSTIAGA

DANZAS MONTANESAS

SANTANDER 1921

P- 1/ Facsímil de Edición UME, 1927 [Se encontrará reproducción en Arce Bueno (1994): 293 y ss.].





DANZAS MONTAÑESAS Estudio comparado de las tres fuentes pianísticas citadas

Fuente A/ Manuscrito años 20 Descripción: Cuadernillo de 16 pp Apaisado. Sin coser: 31x32 cm Trata china Escrituro gruesa El papel está hastante sucio (por el tiempo: manchus, rallajos, transparencias de la tuna, etc.).	Fuente B/ Edición UME, 1927	Fuente C/ Manuscrito boligrafo ¿añas 60 ca? Descripción: Cuadernillo de 12 pp Apaisado Sin coser 31x22 cm Boligrafo Escritura débit y en ocasiones temblocasa.
Nº 1. «Despacio y con pedal» - A lápiz se ve un boceto de contra melodía seguramente para la versión de quintete (indica a lápiz "violin" al comienzo del canto principal)	N° 2 «Andonte cantabile» - Copia diteral de MMS A al que affade matices.	N° 2 «Andante» - Copia literal muy similar a la de Fuente B (UME), excepto: - e/ 29 a 40; rellena con acordes la tihima corchea de MD - e/ 39 y 40 quita el "mi" a la 2° corchea de MD
Nº 2 « Brillante»	N° 5. «Allegro may ritmico» Con respecto a MS/A; - Incorpora matices - c' 16 y 20 elimina "fa becuadro" en acordes de MD - c' 65 a fin: añade 8° al "re" del bajo en todos los acordes último compás añade el acorde superior de MD.	N° 5, «Allegra» - Copia literal sin matices de la fuente B (UME)
N° 3. «Despacio y con semimiento» Està en do#m	N° 4 «Andante» Està en re m - Machisimas diferencias con respecto a MS/A, tanto de escritura (fórmulas de acompañamiento, pedales, etc.) como de estructura. En general opino que, desafortunadamente, estas "mejoras" dan como resultado una pieza menos interesante.	Nº 4. «Andante» - Copia exacta de Fuente B (UME)
Xº 4 (Sit indicución de tempo) - Sol M con 5 aumentada - pieza interesante - No adivino el motivo por el que no la incluyó en la edición de UME		
Nº 5, «May ligado y con peilal»	Nº 3 «Allegretto» Prácticamente igual que MS-A, salvo: - Añade matices - Simplifica ligeramente la escritura que resulta más pianistica asi.	N°3 «Anchintino» - Copia exacta de Fuente B (UME)
Nº 6. «Seneillamente»	N° 1. «Allegreno» Con respecto a MS/A se dan bastantes modificaciones que contribuyen a lograr un resultado elaramente mejor y de sonoridad más interesante: - e/ 39, 2º corchea de MI "lab-do" en lugar de "sol-si" - e/ 41 a 52 Cambiu sonoridad general Ipasa melodía a 8º alta pur secciones, establece la formula de acongañamiento en contratiempo).	Nº 1. «Allegretto» Versión cercana a UME: - c/ 4) a 52 escribe de otra manera cor respecto a UME pero respetando la idea genéral (en realidad, parece buscar una escritura algo más fácil para la m.i.) - c/ 64, m.d., 2º parte en 8º en dobles corcheus (sextas) c/ 65. Acurde final de MD dos notas sulamente (intervalo de sexta).
Nº 7 4No indica tempo ni caracter) - Pieza de interés merecedora de haber sido incluida en edición UMI;		/

Dat- Ver programa «Músicos contemporáneos españoles» (s/f), que incluye una «Danza Montañesa» de Gorostiaga, en Álbum-G, p. 7.

- «Sus danzas montañesas, llenas de carácter, de emoción popular, son a la vez un prodigio de armonización, de buen gusto técnico, de espontánea fluidez melancólica» [«Concierto de Antonio Gorostiaga», Álbum-G, p. 29, izq]. Se encontrará otra crítica detallada de este mismo concierto en Álbum-G, p. 29, 3ª izq («El concierto de Gorostiaga»), ésta con especial mención a las Danzas montañesas. El programa de mano de dicho concierto se conserva en Álbum-G, p. 9.
- «Las "Danzas montañesas" son de lo poco bueno que se ha escrito sobre motivos regionales montañeses. [...]». [«Músicos Montañeses/ Antonio Gorostiaga», autor desconocido, Álbum-G, p. 33. (Por la mención que se hace en el texto a la reciente inauguración del Gran Cinema -que data de 1924-, se puede fechar esta reseña entre los años 1925 y 1927, aproximadamente)]. Esta misma reseña añade que «las magníficas "Danzas montañesas" [fueron] premiadas en un concurso [...]». Ignoramos de qué concurso pueda tratarse.
- Para reseña de la edición UME de la versión pianística de las *Danzas*, ver Álbum-G, p. 59, abajo deha. («Las cinco pequeñas piezas de Gorostiaga son interesantes, muy pianísticas y de extraordinario carácter»).
- La pianista Rita Rodríguez interpretó fuera de programa «Seis danzas montañesas» en un concierto en que también actuó Estefanía. [cfr: Álbum-G, p. 63, abajo izq.].

Obs- Por el momento conozco en detalle dos versiones (pn y sexteto) pero todo hace suponer que el autor dispuso alguna versión más según las circunstancias.

- Es curioso que el Programa de Concierto de 22/4/1922 [Ver Álbum-G, p. 9] indica «Ocho danzas montañesas (muy breves)». ¿Será errata, aludirá ese programa de mano a otra obra (poco probable), o bien en algún momento fueron ocho las danzas?

Danzas montañesas

G- Cámara

Pi- Quinteto y también sexteto (pn, vl 1, vl 2, vla, vc, cb)

Fe- (original pianístico de 1921. Versión camerística ca 1928) Tx/aTx/i-

 \mathbf{E}_{-}

Mss-

P- Edición UME (s/f) que, según anotación manuscrita del propio Gorostiaga, se publicó en septiembre de 1928.



Dat- En Álbum-G, p. 34, ver programa-anuncio de concierto del Quinteto Corvino en el Gran Café Royalty (¿de Madrid?), el 6/2/1932, en el que se incluyen las *Danzas montañesas* junto a obras de Weber, Chapí, Rimsky, Meyerbeer y Monti.

- Dos críticas sobre «Seis danzas montañesas» para Quinteto, en concierto celebrado en el Ateneo de Santander, una navidad, en Álbum-G, p. 47, izq. y deha. [Es muy posible que la versión de quinteto sea la misma que la de sexteto sin eb].

Obs-

Dos canciones montañesas [para tenor y piano]

G- canción (lied)

Pl- tn (o br) y pn

Fe-

Tx/a-

Tx/i- 1- Las tejas de tu tejado/ las flores de tu jardín/

2- Yo la vi ella me miraba/ en la mano llevaba una jarra/

E-Mss- Original autógrafo. Tinta negra (pluma).



P-Dat-

Obs- «Como fin de fiesta cantó varias canciones, acompañado por el joven maestro Gorostiaga, entre otras una canciones montañesas, impregnadas de suave melancolía y bellamente compuestas. Redondo y el autor escucharon grandes aplausos». [Álbum-G, p. 19, abajo deha]. Muy posiblemente se refiere a Marcos Redondo (1893-1976), el gran barítono de zarzuela, cuyo apellido leemos en algún otro recorte del Álbum-G, como el que sigue, en el cual, además, reafirman la sospecha los títulos de zarzuela y ópera que se citan: «Ayer obtuvo un éxito clamoroso. Se le aplaudió con entusiasmo en La Alsaciana, y se le ovacionó estruendosamente en el fragmento del tercer acto (desde el aria "cortesani [sic] vili" hasta el patético final del dúo) de la ópera Rigoletto y en las canciones montañesas del maestro Gorostiaga [...]». [Álbum-G, p. 73 izq]. Con la imprecisión de ambas referencias respecto al título de la obra de Gorostiaga no podemos confirmar con total seguridad que se esté aludiendo a las *Dos canciones* que registramos en la presente ficha, aunque parece lo más probable.

El juramento

G- cuplé

PI-

Fe-

Tx/a- Santiago Tinao y José Chimenea.

Tx/i-

E-

Mss-

P.,

Dat- «Cuplés de éxito.- Hemos visto los nuevos e inspirados cuplés, a los cuales auguramos grandes éxitos, "Quien más miente es más feliz", "¡Consuelo, Consuelo!", y "El juramento", del maestro Antonio Gorostiaga, letra de los aplaudidos autores don Santiago Tinao y D. José Chimenea, creación de la precoz y genial artista Angelina Martínez, "La Galvany"». [Cuplés de Éxito, Álbum-G, p. 24, abajo deha.]

Escenas de niños (2 canciones)

G- canción (lied)

PI-

Fc- «Santander, 1924» [según portada del mss].

Tx/a- Espinosa, Ángel (78)

Tx/c- I. Camino de la montaña/ va la niña. Camino de la montaña/ de la Bien aparecida. Es melada y rubia como el alba/ de aquel buen día/ que se prepara trepando/ por detrás de la colina/ y descalza como el niño/ de la Bien aparecida. Camino de la montaña/ va la niña/ por la senda que abre el campo/ evado de margaritas/ va la luz de amanecer/ borrando estrellas arriba/ todas se caen, pero caen/ tan lejos dice la niña. Quien pudiera llevar una/ a la Bien aparecida. A una vuelta del sendero/ lanza un grito de alegría/ sobre un matorral de helechos/ hay una estrella caída. Camino de la montaña/ va la niña/ con un gusano de luz/ a la Bien aparecida.

- 11. Está cosiendo la niña/ su velo de comunión / Bajo el sol sus manecitas/
dos palomas presas son / Está cosiendo la niña/ su velo de comunión / Por
la ventana entra el aire/ por la ventana entra el sol/ Con la niña desde el
cielo/ vienen a jugar los dos/ uno la desprecia, el otro/ la llena de resplandor./ La enana silla de anea/ del arte sano rincón/ desaparece debajo/ del
velo de comunión / Huele a campo abierto, trina/ un canario en el balcón /
Cose la niña bañada/ todo en reflejos de sol/ y una mariposa blanca/ posándose en la labor/ pone un lazo primoroso/ al velo de comunión.

E- 1927 [cfr. Arce Bueno, 1994, p. 154].

Mss- Original autógrafo a bolígrafo negro (tipo bic); cuadernillo apaisado, doble (8 páginas, la última sin escribir); 31 x 21,5 cm.

ANTONIO GOROSTIACA

ESCENAS DE NIÑOS

Continuedo, 1924



P.

Dat- Referencia del estreno en "Atalaya", 18/3/1924.

- Reseña de concierto de Matilde Polo con Gorostiaga, en el Ateneo, en Álbum-G, p. 17, en el que se cantó *Canción* de Gorostiaga con letra de Espinosa.
- Otra referencia («Cerró el programa una canción de marcado sabor montanés escrita por Alberto [sic] Espinosa y música de Gorostiaga, que también repitió la bella cantante [...]») en Álbum-G, p. 19.

Obs- Arce Bueno habla de «Canción, para canto y piano, con letra de Ángel Espinosa y que fue estrenada en el Ateneo el 16 de marzo de 1927». [Arce Bueno, 1994, p. 154]. Como se ve, en caso de ser correcta esta fecha del estreno, habrían pasado tres años desde que la obra fue escrita.

- La 1ª canción de *Escenas de niños* se basa en la melodía popular *Arrimadito* a aquel roble [Córdova, 1949, vol. II, pág. 202, nº 9, de Trasmiera], a la que parece que se le ha adaptado el texto de Espinosa.
- La 2^a canción de *Escenas de niños* toma para su introducción un fragmento de otra obra de Gorostiaga, titulada *Oración* (ver).

Habanera

G- solista

Pl- pn

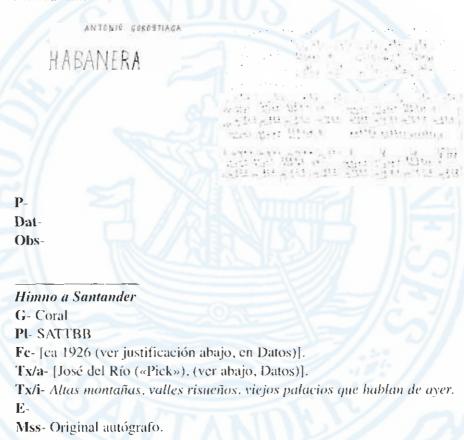
Fc-

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss- Original autógrafo, bolígrafo azul (tipo bic); cuadernillo apaisado; 31x21,5 cm.





P- Sanz Vélez, 2010 b, pp. 386-392.

Dat- En nuestro Repertorio coral popular de Cantabria, estudiamos este título. Transcribimos a continuación en su integridad lo que allí decimos al respecto: «Aunque el manuscrito de Gorostiaga no indica autor del texto, deducimos el nombre de José del Río "Pick" por ser éste el autor del homónimo Himno a Santander al que pondría música Guerrero Urreisti. Precisamente, es casi seguro que Gorostiaga escribiera este himno para un concurso que convocó la Asociación de la Prensa de Santander, en la fiesta tradicional "El día de Santander", en julio de 1926, a fin de elegir el Himno a la Montaña. Según informan R. Conde y E. Campuzano, "al concurso se presentan ocho composiciones, pero ninguna de ellas fue del agrado del jurado, quedando el concurso desierto. Uno de los compositores que concurrieron a este certamen fue Juan Guerrero Urreisti que se presentó con el Himno a la Montaña, hoy himno de Cantabria y el Himno a Santander" [Conde y Campuzano (2005): 218], Como decimos, aunque no disponemos de datos que lo puedan confirmar, es muy posible que uno de esos ocho himnos presentados a este concurso fuera el que nos ocupa de Gorostiaga. Además de la citada coincidencia de título y texto, abunda en este supuesto el hecho de que la leyenda «Santa Cecilia» que figura al final del autógrafo del Himno de Gorostiaga sea plausiblemente un lema destinado a guardar el anonimato en dicho concurso, lema además idéntico al que el propio Gorostiaga utilizaría años más tarde, en 1941, para otro concurso al que presentó su obra Seis canciones populares españolas». [Sanz Vélez, 2010 b, p. 1131.

Obs- Para partitura del *Himno a Santander* de Guerrero Urreisti, ver Conde López y San José Lera, 2001, pp. 115-135.

Jardín andaluz (Serenata)

G- solista

PI- pn

Fc- «Santander, 1920» [según portada de Mss] (¿1917?)

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss-Original autógrafo, bolígrafo nego (tipo bic) (¿años 60?). Es similar a la versión editada pero se trata de una versión facilitada que nos parece de inferior calidad que aquella [Ver P, a continuación].



P- Edición (s/f). «A la distinguida señorita María Dolores Cabreras». [Aunque la edición aparece sin datos, una reseña periodística nos confirma que se trata de la revista Música de Madrid. (Ver infra Dat-C).



- **Dat-** A/ «Conocidas de sobra de nuestro público, son las bellísimas páginas musicales, escritas por Gorostiaga. (...) y ese precioso "Jardín andaluz", que bastaría por sí solo para acreditar a un compositor». [«Músicos Montañeses/Antonio Gorostiaga», autor desconocido, Álbum-G, p. 33].
- B/ En su Álbum-G inserta Gorostiaga un enigmático recorte, de apenas cuatro líneas, que dice: «En el segundo acto hay escenas, de cierto, interesantes, y resultan de agradable efecto el sueño con la imaginativa aparición y la serenata, breve y linda, del joven compositor Antonio Gorostiaga». [Álbum-G, p. 21, izq., abajo]. Posiblemente, se intercaló la pieza de Gorostiaga que nos ocupa en alguna representación escénica.
- C/ Por su parte, otra reseña crítica conservada igualmente en el Álbum-G versa sobre esta obra y confirma que la edición de la pieza se produjo en la madrileña revista Música: «En la acreditada revista "Música" que se publica

en Madrid, en compañía de obras del maestro Calleja y algún otro musicólogo de nombradía, hemos visto una composición que se titula "Jardín Andaluz", "Serenata", debida a la inspiración del joven -casi adolescente-santanderino Antonio Gorostiaga de la Portilla, que acaba de terminar brillantemente su carrera de piano y armonía. [...]. En esta "Serenata" en la que se nota la influencia de sus autores favoritos, Albéniz y Granados, quedan confirmadas aquellas apreciaciones; el "Jardín andaluz" tiene ritmo exquisito, sentimiento íntimo, personal, técnica perfecta y los sonidos, dispuestos con arreglo al convencionalismo de ese género "morisco andaluz" usado por los compositores de música de concierto, forman cadencias delicadas y melodiosas. [...]». [«Joven compositor santanderino», Álbum-G, p. 28].

- D/ «[...] el sexteto que dirige el maestro Vilches [...]. Ayer interpretó una obra de un autor montañés, el joven Antonio Gorostiaga. [...] en "Jardín Andaluz" hay algo que merece la pena de que se preste atención, no solamente por lo que ello valga, sino por lo que representa. Desde las primeras notas se ve en ella la influencia del malogrado autor de las "Danzas españolas" y "Goyescas"». [Álbum-G, p. 28, arriba deha.].

Obs-

Marinera (canción popular)

G- coral

Pl- coro a 3 voces [graves?] y solo de Tn.

Fc- 1924?

Tx/a-

Tx/i-

E- ¿Ateneo de Santander?

Mss-

P-

Dat- La existencia de una pieza coral con este título (hoy perdida, lamentablemente) resulta incontestable a la vista de las siguientes referencias: en Álburn-G, pp. 13 y 18, se recogen sendos recortes de un programa (s/f) en el que se lee: «Tercera Parte/ 1º Marinera, (Estreno) canción montañesa para coro a tres voces y solo de tenor, de don Antonio Gorostiaga». A su vez, en p. 10 se lee: «[...] concierto en el teatro Liceo [Luego habla del Dueso, Todo apunta a que se trate del teatro Liceo de Santoña] [...] y se estrenarán las obras de Lázaro y Gorostiaga "La cadena del amor" y "Marinera"».

Claramente se deduce que se trata de un concierto coral pues luego sigue diciendo que «los coros regresarán a Santander en el tren de línea de Bilbao». Obs- Podemos deducir, indirectamente, que la pieza de Gorostiaga es para 3 voces graves y no mixtas, y que data de 1924, aproximadamente, por lo siguiente: En dicho año 1924 fue publicado un folleto, programa de mano, dedicado a los Coros Montañeses el Sabor de la Tierruca, agrupación fundada poco antes [Coros Montañeses "El sabor de la Tierruca" (1924)]. Sabemos que este coro, en la época, era de voces graves. En dicho programa [p. 23] se incluye la interpretación de la pieza de Lázaro *La cadena del amor*, título que, como hemos visto, hizo compañía al que nos ocupa de Gorostiaga, en la mencionada actuación de Santoña.

- Es posible, pero no se puede confirmar por el momento, que se trate de una versión de la misma pieza que reseñamos en la ficha homónima siguiente (*Marinera*, para violín y piano).

Marinera (canción popular)

G-

PI- vl y pn

Fe- 1924??

Tx/a-

Tx/i-

E- / Ateneo de Santander?

Mss-

P-

Dat- «[...] Gorostiaga, además, tiene en su favor el ser compositor de recia estirpe montañesa, como demostró ayer con su "Marinera", trabajada a la manera del Padre José Antonio». [Ricardo Galve: «En Ateneo/ Concierto Estefanía-Gorostiaga». Álbum-G, p. 35. En Hemeroteca encontramos este artículo en El Cantábrico del 25/9/1924, p. 2).

- Para programa de mano de este concierto ver Álbum-G, p. 69, izq. Y se puede contrastar con los anuncios de concierto de Álbum-G, p. 8, 3º izq y p. 56, deba.
- Otras reseñas de ese concierto con Estefanía en que se tocó *Marinera* en Álbum-G, p. 14, [«En el Ateneo/ Notable concierto de Jesús Estefanía y A. Gorostiaga». En Hemeroteca encontramos este artículo en Atalaya del 25/9/1924, portada] y p. 39, 2º izq.

Obs- Todo hace pensar que esta *Marinera* sea la misma que hemos reseñado junto a *Campesina* en *Dos canciones montañesas*.

- Al mismo tiempo, es posible, pero no se puede confirmar por el momento, que se trate de una versión de la misma pieza que reseñamos en la ficha homónima anterior (*Marinera*, para coro).

Mazurca

G- solista

PI- pn

Fc-

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss- Original autógrafo, bolígrafo azul (tipo bic); cuadernillo apaisado; 31 x 21,5 cm.

ANTENIO COROSTIAGA

MAZURGA

P-

Dat-

Obs-

Minueto

G-solista

Pl- pn

Fe- «Santander, 1922» [según portada del mss].

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss- Original autógrafo, bolígrafo azul (tipo bic); cuadernillo apaisado; 31 x 21,5 cm.

ARTONIO SPROSILASA

MINUETO

Santander, 1722

The late to the late of the la

P-

Dat-

Obs-

Nela (Danza criolla, Op. 1)

G- solista

PI- pn

Fc- [ca 1920]

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss-

P- UME, s/f.





Dat- Dedicatoria impresa: «Respetuoso y cariñoso recuerdo a la distinguida literata y amable señorita Manolita Polo Martínez-Conde». **Obs**-

Oración [«oración lírica» para órgano]

G- solista

Pl- teclado (órgano)

Fc- «Antonio de Gorostiaga, Madrid, 1919».

Tx/a-

Tx/i-

E- Iglesia del Carmen, [Cándido] Alegría, (organista).

Mss- Original autógrafo, tinta.



P-

Dat- Todo hace pensar que la partitura que registramos en esta entrada es la obra a la que alude la reseña que sigue: «Ayer, en la iglesia del Carmen, de esta ciudad, fue interpretada, en el órgano, con el exquisito arte que posee, por el maestro Alegría, una composición, basada en una poesía religiosa, del joven pianista santanderino, Antonio Gorostiaga, pensionado de nuestra Diputación, [...]. Breve es la oración lírica. Sobre una nota pedalina, sostenida durante toda la obrita con ligeras modalidades, desarrolla bella y sencilla melodía, de sabor melancólico y suave, con cierto dejo sedante y religioso, con alguna reminiscencia de música de "leider" [sic] o de "berceux", que en conjunto resulta original y extraña y moderna. Tal fue, al menos la impresión que al escucharla nos produjo». [Albúm-G, p. 8, «Composición de un santanderino». 4º iqz, centro].

Obs- La 2^a canción de *Escenas de niños* (ver), sobre texto de A. Espinosa, toma para su introducción un fragmento de esta *Oración*.

Pavana

G- solista

PI- pn

Fe- 1918. De mano del propio autor, en portada del mss pianístico, la pieza queda fechada en «Santander, 1922». Sin embargo, por una reseña de «El Pueblo Cántabro», del 4 de Febrero de 1918, podemos situar el estreno de la versión para cuerdas el día antes (Ver transcripción en la siguiente ficha: Pavana-orquesta cuerda, en Dat-C), por tanto, el 3 de febrero de 1918.

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss- Original autógrafo, bolígrafo azul (tipo bic); cuadernillo apaisado; 31 x 21,5 cm.



P- Sabemos de una edición de esta obra pianística por un fragmento que se conserva en ERESBIL (imagen a continuación). Efectivamente, se trata de la primera página de la pieza, únicamente, en mal estado de conservación, además. En ella aparece 160 como número de página, de lo que se deduce que la pieza se recogía en una publicación extensa que ignoramos cual pueda ser.



Dat- La partitura editada viene dedicada de imprenta «A Candelita Rodríguez Bedia».

Obs- Las reseñas periodísticas que hemos podido consultar hablan de *Pavana* «obra para orquesta de cuerda», sin embargo, dicha versión se ha debido de perder y sólo disponemos de partitura de la versión pianística. (Ver ficha siguiente, *Pavana* en versión para cuerda).

Pavana

G- orquesta cuerda

Pl- vl 1, vl 2, vla, vc, cb.

Fc- 1918. De mano del propio autor, en portada del mss pianístico (ver supra), la pieza queda fechada en «Santander, 1922». Sin embargo, por una reseña de «El Pueblo Cántabro», del 4 de Febrero de 1918, podemos situar el estreno el día antes (Ver transcripción abajo, en Dat-C), por tanto, el 3 de febrero de 1918.

Tx/a-

Tx/i-

E- 3 de febrero de 1918, Casino del Sardinero, Orquesta Tzigane, dir. A. Saco del Valle.

Mss

P-

Dat- A/ «(...) Son pocas las que llevo escritas, entre otras citaré "Nela", "El Jardín Andaluz" y una "Pavana" para orquesta de cuerda, obra que fue ejecutada en el Casino del Sardinero por la orquesta que dirigió el maestro Saco del Valle el pasado verano. [...] Es cierto que fue aplaudida, pero fueron aplausos de los amigos... Creo que la obra no era aercedora a tan señalado favor...». [«Notas Musicales/ Antonio Gorostiaga» (Entrevista con Gorostiaga, firmada por Soto, con datos biográficos), Álbum-G, p. 6].

-B/ Aunque no cita título, todo hace pensar que la siguiente reseña alude a *Pavana*: «[...] Días pasados, [...] En una de las "soirees" del Gran Casino del Sardinero, la orquesta de tziganes interpretó una primorosa composición, un bello bailable, de puro sabor dieciochesco, lleno de clasicismo y de inspiración. Esta bella página musical de que se han ocupado ya algunos periódicos fue para muchas personas una revelación de una originalidad y bien orientada personalidad». [«La Juventud Artística/ Antonio Gorostiaga», Álbum-G, p. 8]. Así lo confirma la siguiente reseña:

-C/ «La orquesta tzigane del casino del Sardinero, tuvo ayer el buen gusto de interpretar una delicada composición musical del joven Antonio de Gorostiaga. Y decimos el buen gusto, porque, realmente, la obra de que se trata, titulada "La Pavana", está llena de delicadeza y de bellezas musicales. Yo, que soy enemigo de esos aplausos tan al uso, [...], al hablar de mi buen amigo Antonio de Gorostiaga, con ocasión de esta nueva obra suya, he de buscar las frases, no de elogio, sino de entusiasmo, al reconocer en él un temperamento musical admirable, que, a juzgar por la fuerza de sus primeros pasos, ha de llegar muy adelante [...], [...] es una pavana clásica, con aquella delicadeza elegante y señoril de la época [...]. La delicadeza y la factura elegante de "La pavana" supo ponerlas de relieve la orquesta tzigane que la interpretó. Varias veces hemos hablado de esta orquesta, que pone un sello tan peculiar en las obras que interpreta, comunicándolas con una frivolidad elegante y alada, que tan bien cuadra con el marco de distinción y buen gusto en que vive su arte, un arte musical en el que las notas pierden su sonido emocionante y hondo, como cuando nacen al vibrar las fibras del corazón humano, y adquieren una gracia cadenciosa y frívola, como de una caricia que pasase arrullando las almas, para perderse al instante como una fragancia...». [Santiago de la Escalera: «Música y Teatros/ Un compositor montañés», El Pueblo Cántabro, 4 de Febrero de 1918 (79).

-D/ «[...]. Hace muy pocos días la orquesta "zíngara" del Casino del Sardinero tocó una lindísima "pavana", de la que es autor Gorostiaga. Está escrita para "quinteto" de arco y su factura es verdaderamente clásica, entonada, aristocrática, de las graves y ceremoniosas, pero bellas y suaves, que se escuchaban y bailaban en la corte del Rey Sol y en las del Buen Retiro del último Felipe de Austria./ Nuestro joven compositor, sin darse cuenta, busca lo delicado y selecto, y cuando compone música meridional siente la inspiración de Albéniz y cuando quiere señalar unos compases de baile, sobre el pentagrama escribe notas que por suyas tendría Lully. [...]». [«Otra obra de Gorostiaga», Álbum-G, p. 30, izq].

Obs- Como se ve, las anteriores reseñas periodísticas hablan de la *Pavana* como «obra para orquesta de cuerda», sin embargo, dicha versión se ha perdido y sólo disponemos de partitura de la versión pianística (ver ficha anterior).

[Para mi querida hija Ana Mary]

G- solista

PI- pn

Fc-

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss.- Original autógrafo, tinta, con indicaciones añadidas a lápiz de color.



P-

Dat-

Obs- El título, en realidad, no es tal. Lo tomamos de la dedicatoria, con firma del autor, que figura en la portada del original.

- Se trata de una sencilla pieza pensada para una joven pianista en ciernes.

Pequeña rapsodia montañesa

G- solista

PI- pn

Fc- «Madrid, 1930»

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss- Original autógrafo, bolígrafo negro (tipo bic).

ANIDNIE GERESTIAGA PEQUEÑA RAPSODIA MONTAÑESA MADRID, 1930

Dat-

Obs- Ignoramos si se trata de un arreglo pianístico de la pieza homónima para sexteto (Ver a continuación), o bien de un guión.

Pequeña rapsodia montañesa

G- cámara

Pl- sexteto (pn, vl 1, vl 2, vla, vc, cb)

Fc- «Madrid, 1932» [Fechada y firmada por el autor en la última página de la parte de piano, pero con otra tinta, azul, más oscura que la predominante en el documento].

Tx/a-

Tx/i-

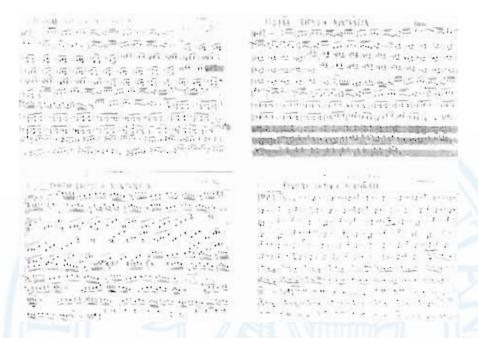
E-

Mss- Original autógrafo. La parte del pn es un cuadernillo apaisado de 31 x 21,5 cm. En su interior, el resto de la partichelas en hoja suelta. Todo en tinta azul (pluma) aunque con alguna indicación posterior añadida en tinta negra.

(Primera página de cada parte del original autógrafo: pn, vl 1, vl 2, vla, vc y cb)



The second secon



P- Edición UME (partichelas versión sexteto) (pn, vl 1, vl 2, vla, vc, cb), conjunta de las rapsodias *Montañesa* y *Vascongada*. La *Rapsodia montañesa* es copia idéntica del original autógrafo reseñado en el campo inmediato anterior.

(Portada y primera página de cada parte)











Dat-

Obs- Cabe pensar que la versión sexteto de este título se realizara a partir de una versión pianística previa, de 1930. (Ver ficha anterior).

- Mariano Saturio ha realizado una adaptación orquestal de este título, que se estrenó en el V Festival de la Música Popular, por la orquesta Cantabria Infinita, bajo su dirección, en el Palacio de Festivales de Santander, el 5/6/2010. [Cfr. Cerro, 2010].

Pequeña rapsodia vascongada

G- solista

PI- pn

Fc- «Madrid, 1930»

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss- Original autógrafo, bolígrafo azul (tipo bic); cuadernillo apaisado, 31 x 21.5 cm.



P-

Dat-

Obs- Ignoramos si se trata de un arreglo pianístico de la pieza homónima para sexteto (Ver a continuación), o bien de un guión.

Pequeña rapsodia vascongada

G- cámara

Pl-sexteto (pn, vl 1, vl 2, vla, vc, cb)

Fc- «Madrid, 1932»

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss-

P- UME, s/f, en edición conjunta de las rapsodias *Montañesa* y *Vascongada*. La *Rapsodia vascongada* parece copia idéntica del original autógrafo reseñado en la entrada anterior.

(Portada y primera página de cada parte)



Despuestor responsible view recipients

A CONTROL OF THE PROPERTY OF T

Proposition reposition on our discount of the control of the contr

Реграмми кормоных учествения

mining on Anthropological and a mining of a decrease of a

Proportio traperators are emperator

The state of the s

Perpedia zapeodia sascungada

Corporati Arabai ed la visso especial d

Malayaran areas for

a District of the product of a state of the state of the

Dat-

Obs- Todo hace pensar que la versión sexteto de este título se realizó a partir de la versión pianística de 1930, reseñada en la ficha anterior.

Polka

G- solista?

PI- pn?

Fc- ca 1921 (?)

Tx/a-

Tx/i-

E-

MISS-

P-

Dat- No sabemos nada, en realidad, de esta obra. Sólo el indicio de su posible existencia, deducido de una reseña que, a propósito de la publicación del retrato de Gorostiaga por Pancho Cossío, se publica en un diario y que recoge el propio Gorostiaga en su Álbum-G: «[...] ha compuesto una serie de obras, a juicio del os [sic] doctos, muy apreciable. Ahí están, entre otra [sic], su "Polka", su "Jardín andaluz", y sobre todo esas "Danzas montañesas" en las que vibra toda el alma de la Montaña». [Álbum-G, p. 44, deha.]. Bien cabría la posibilidad de que se trate de un lapsus de quien redacta la mencionada reseña, al confundir «Polka» con «Pavana» (?).

Obs-

Quien más miente es más feliz

G- cuplé

Pl-

Fc-

Tx/a- Santiago Tinao y José Chimenea.

Tx/i-

E-

Mss-

P-

Dat- «Cuplés de éxito.- Hemos visto los nuevos e inspirados cuplés, a los cuales auguramos grandes éxitos, "Quien más miente es más feliz",

"¡Consuelo, Consuelo!", y "El juramento", del maestro Antonio Gorostiaga, letra de los aplaudidos autores don Santiago Tinao y D. José Chimenea, creación de la precoz y genial artista Angelina Martínez, "La Galvany"». [Cuplés de Éxito, Álbum-G, p. 24, abajo deba]. Obs-

Seis canciones populares españolas

G- canción (lied)

Pl- voz, pn

Fc- «Madrid, agosto de 1941».

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss- Original autógrafo. Cuadernillo apaisado (la hoja central independiente, es decir, suelta), 10 páginas (la 9 y la 10 sin escribir), 16 x 18 cm. Tinta azul (pluma) y en la portada, lema («Santa Cecilia»), fecha y firma con otro tipo de tinta más oscura.



P-

Dat-

Obs- En la portada se lee: «Lema: Santa Cecilia». Todo hace pensar que Gorostiaga se presentó al mismo concurso de composición que lo hizo Arturo Dúo Vital, consistente en armonizar unos cantos populares obligados. La colección de Gorostiaga, idéntica en estructura a la de Dúo, es, sin duda, de menor ambición y mérito que la de este.

- La ordenación de las piezas en la colección de Dúo es la siguiente: 1/ Leonesa; 2/ Gallega; 3/ Montañesa; 4/ Toledana; 5/ Mallorquina; 6/ Extremeña. [Más datos sobre la colección de Dúo, así como la partitura, en Conde, Sáiz y San José, 2001, pp. 44-47 y 112-135].
- El orden de la colección de Gorostiaga, salvo una duda entre la canción ter-

cera y cuarta, es prácticamente idéntico. Así: 1/ Leonesa [Quién ha quitado el ramo]; 2/ Gallega [Quen che me deira]; 3 y 4/ dudoso entre Toledana [Una vieja muy vieja] y Montañesa [¡Ay!, amor (agua del río corre)] porque la hoja correspondiente se añade al cuadernillo (y queda suelta) 5/ Extremeña [Ya voy entrando en tu calle]; 6/ Mallorquina [(ilegible) amorosa (Busqueret si vas)].

- Para datos sobre el concurso al que se presenta Dúo (presumiblemente el mismo al que se presenta Gorostiaga), vid Lastra, 2004, pp. 228-230.

Ser

G-

PI-

Fe-

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss-

P-

Dat- En el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Casares, 2000, t. 5, p. 794) se citan unos pocos títulos de Gorostiaga y, entre ellos, este titulado *Ser*, del que se dice estar editado en UME. No encontramos más rastro ni noticia de la obra.

Obs-

Sin Título (Canto popular y zortzico)

G- solista

Pl- pn

Fc- «Antonio José de Gorostiaga/ Santander, enero 1918».

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss-Original autógrafo. Lo guardaba Gerardo Diego en su archivo personal, el cual hoy custodian sus hijas. [Agradecemos su colaboración a Elena e Isabel Diego, hijas del poeta].



P.

Dat- «La concurrencia insistió en su empeño de seguir escuchando y entonces el joven pianista, que es también compositor, ejecutó un "zortzico", severo y tierno, dulce y casi religioso, del que es autor, un "zortzico" armonizado con notable acierto. [...]. Continúa el joven artista sus estudios superiores en Madrid y aquí deja a sus paisanos y amigos deseosos de seguirle aunque sea de lejos [...]». [«Ateneo/ Antonio Gorostiaga» (Crítica de un concierto dado por Gorostiaga en Ateneo), Álbum-G, p. 10]. Tal y como revela esta reseña, queda claro que Gorostiaga es autor de un zortzico escrito hacia los años veinte, cuando estudiaba en Madrid. La duda radica en si dicho zortzico es el que incluye el título aquí reseñado o bien el que registramos como última entrada de este catálogo.

Por otra parte, el primer concierto de Gorostiaga en el Ateneo se celebró el 23/12/1918. Una reseña de dicho concierto [Ver Álbum-G, p. 12] nos indica que Gorostiaga dio como bis una pieza suya, pero no nos aclara el título de la misma. Podría ser quizá la que nos ocupa, a tenor de la fecha del manuscrito, del mismo año de aquel concierto primerizo.

Obs- Aunque sea, quizá, un borrador, nos parece ésta una obra de considerable sensibilidad e interés armónico.

Suite montañesa (Preludio, Canción y Danza)

G- solista

Pl- pn

Fc- 1919

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss-Original autógrafo. Lo guardaba Gerardo Diego en su archivo personal, el cual hoy custodían sus hijas. [Agradecemos su colaboración a Elena e

Isabel Diego, hijas del poeta]. La obra consta de: *Preludio* («Allegro muy rítmico»), *Canción* («Andante con sentimiento») y *Danza* («Presto»). Además, el manuscrito incluye una hoja al final con algún borrador para algún fragmento de la 2ª pieza (Canción), así como dos cantos montañeses copiados con su texto («Montañesa, montañesa» y «Volar»).



 $\mathbf{p}_{\text{-}}$

Dat- «Conservo entre mis papeles pautados [nos dice Gerardo Diego] algún recuerdo suyo [de Gorostiaga]: por ejemplo, una canción popular montañesa primorosamente armonizada y prolongada» [Diego, 1970]. Por una reseña periodística sabemos que Diego interpretó en público una danza montañesa de Gorostiaga. Es casi seguro que se trató de la pieza que estamos registrando, aunque cabe la posibilidad de que fuese algún número aislado de los que conformarían después las pianísticas Danzas montañesas (Ver). La reseña a la que nos referimos dice así: «La "Danza Montañesa" que forma parte de una "Suite" inédita, recoge temas genuinamente regionales y de gran valor rítmico y melódico que su joven autor ha tratado con un gran respeto y una técnica pianística brillante. Esta obra fue aplaudida calurosamente, y el Sr. Diego la interpretó con un cariño especial por tratarse de música de su "tierruca"». [Álbum-G, p. 32, deha arriba].

- Una crítica periodística de 1919, nos permite fechar la obra. Por su interés la transcribimos íntegra: «El joven pianista santanderino Antonio Gorostiaga de la Portilla, que ya nos tiene dadas relevantes muestras y señales de sus gallardas disposiciones y facultades artísticas, incluso para la composición y armonía, por lo cual pensionado está por nuestra Diputación, ha dedicado a ésta una nueva obra de su inspiración y estudios: es una Suite montañesa. Hemos tenido el placer de escucharla y sinceramente, por linda, por bella, por artística la hemos acogido.

Se compone de un prólogo, de una canción de cuna y de una danza, escritas con cuidada técnica con arreglo a los modernos preceptos.

El primer número esboza un tema del folklore montañés y a él ha unido el autor hábilmente otro suyo, original, que dulcemente concuerda con el del país; sencillos ambos, pero impregnados de un suave encanto rítmico, melódico y tierno; la armonización es acabada y digna de un maestro.

La canción de cuna pareciónos un melancólico canto de nuestra tierra, en el que el joven compositor, guardando escrupuloso respeto a la música popular, espontánea e ingenua, añade un oportuno canon y la vigoriza y anima con una irreprochable armonización. La danza es una felicísima combinación de los temas anteriores, colocados dentro de los aires de un bailable movido, brillante, expresivo y de eurítmica elegancia.

Esta composición, a nuestro humilde juicio, puede presentarse sin desdoro al lado de otras de su género, que complacidos hemos escuchado y aplaudido en conciertos y audiciones.

El joven artista Gorostiaga promete mucho por su talento musical, por su entusiasmo, por su laboriosidad, y es necesario que no se le escatimen los medios para perfeccionarse en su arte ni los estímulos que alientan a los que tienen que luchar briosamente para abrirse camino entre las dificultades de la vida». [E(varisto) R(odríguez) de B(edia), «"Suite" montañesa», El Diario Montañés, 25 de Noviembre de 1919] (80).

Obs- Un superficial análisis de esta pieza pudiera hacer creer que la misma tuviera alguna relación con la *Pequeña rapsodia montañesa*, pues hay similitudes entre ambas (tema Molondrón, etcétera). Pero no se puede decir que se trate de una misma obra. Quizás se trate del embrión de ese título o, más bien, pueda suceder que la *Pequeña rapsodia* saliese de esta obra, años más tarde, a partir del recuerdo, ya que quizás Gorostiaga regaló en su día este manuscrito a Diego y no se quedó con ninguna copia.

- La *Canción*, pieza segunda del manuscrito, me parece de considerable interés, con ecos de Federico Mompou, cuando, por cierto, el autor catalán se encontraba en los comienzos de su carrera.
- Tanto el *Preludio* como la *Canción*, las dos piezas iniciales del mss original, aparecen tachados con sendas aspas. Sin embargo, la calidad musical de los fragmentos nos impide tener en cuenta este detalle.

Fc-

Tx/a-

Tx/i-

Е-

Mss- Original autógrafo, bolígrafo azul (tipo bic); cuadernillo apaisado; 31 x 21,5 cm.



P-

Dat-

Obs-

Zarzuela (sin título)

G-lírico

Pl-

Fc-

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss-

P-

Dat- «Ha compuesto gran cantidad de obras [...]; no obstante su carrera de compositor no ha comenzado todavía puesto que, todo lo que ha compuesto, lo considera como ensayo. Su primera obra "seria" va a ser una zarzuela cuyo libreto es original del gran literato montañés Ángel Espinosa». [Álbum-G, p. 45, diagonal. (Se puede fechar esta reseña hacia 1925-27 por una alusión a la construcción del Gran Cinema que no parece muy lejana en el tiempo, teatro cuya inauguración data de 1924)].

Obs- Todo hace suponer que esta zarzuela no se llegó a escribir nunca. No

obstante aquí queda reseñada por si en algún momento surgiera alguna otra pista sobre ella.

Zortziko

G- solista

PI- pn

Fc-

Tx/a-

Tx/i-

E-

Mss- Original autógrafo, bolígrafo azul (tipo bic); cuadernillo apaisado, 31 x 21.5 cm.

ANTONIO GORDSTIAGA

ZCRIZIKO

where the state of the state of

P.

Dat- «La concurrencia insistió en su empeño de seguir escuchando y entonces el joven pianista, que es también compositor, ejecutó un "zortzico", severo y tierno, dulce y casi religioso, del que es autor, un "zortzico" armonizado con notable acierto. [...]. Continúa el joven artista sus estudios superiores en Madrid y aquí deja a sus paisanos y amigos deseosos de seguirle aunque sea de lejos [...]». [Crítica de un concierto dado por Gorostiaga en el Ateneo. Álbum-G, p. 10]. Tal y como confirma esta reseña, Gorostiaga es autor de un zortzico escrito hacia los años veinte, cuando estudiaba en Madrid. La duda radica en si dicho zortzico es el que registramos aquí o bien si se trataría del que se integra en la pieza Sin Título (Canto popular y zortzico), fechada en 1918 (Ver).

Obs-

4.4. Títulos de Gorostiaga registrados en la SGAE

Aparece nuestro autor en los archivos de la Sociedad General de Autores Españoles (SGAE) como Antonio Gorostiaga de la Portilla, con número de socio 7191. Hasta hace unos pocos años no figuraban en este archivo datos de los herederos del compositor. Hacia 2005, Ana María Gorostiaga, hija del autor. llevó a cabo las gestiones necesarias para regularizar tal situación. Algún tiempo antes, a finales de 2003, habíamos hecho nosotros una consulta a fin de averiguar si la SGAE conservaba en sus archivos alguna obra de Gorostiaga, Amablemente, Mª Luz González Peña, Directora del Centro de Documentación y Archivos de SGAE (CEDOA), nos respondió el 8 de enero de 2004 en sentido negativo pero nos hizo llegar un listado con todos los títulos que aparecían registrados a nombre de Gorostiaga en su institución (81). Curiosamente, en dicho listado, además de un Allegro perteneciente a Danzas montañesas, las propias Danzas montañesas editadas por UME, otro registro denominado Danza montañesa (así, en singular, y con la indicación, igualmente, de «editada por UME»), Jardín andaluz, Minueto, Payana, Pequeña rapsodia montañesa y Pequeña rapsodia yascongada (estas dos últimas, de nuevo acompañadas de la indicación «editada por UME») - títulos todos que ya conocemos y hemos reseñado en el anterior epígrafe (4.3) dedicado a las obras de Gorostiaga-, se da cuenta de un nutrido conjunto de títulos de los que tenemos escasa noticia. De hecho, de la mayoría de esas piezas sólo conocemos el título que facilita el mencionado listado de la SGAE. De otras pocas disponemos de algún dato más aportado por un escrito del propio Gorostiaga. Se trata de una tarjeta de cartón o cartulina, autógrafa, en la que el autor redacta un pequeño listado de títulos suyos. En todos los casos dichos títulos se corresponden con alguno de los recogidos en el más extenso listado SGAE. Sin embargo, la mencionada tarjeta (82) tiene el interés de que nos permite completar datos, pues especifica de qué tipo de pieza se trata en cada caso (pasodoble, vals, etcétera). De este modo, en el listado SGAE que transcribiremos a continuación, las indicaciones entre corchetes provienen de la mencionada tarjeta. Tal y como se observará, la mayoría de las piezas parecen circunscritas a un repertorio de música de baile de carácter comercial. Por otra parte, Ana Mª nos dice que cree que debe de tratarse de piezas de los años anteriores a la guerra, pues ella no recuerda a su padre ocupado en nada parecido a este tipo de títulos (83).

- Alegría de mi guitarra (En colaboración con Felipe Rodríguez Matallana)
- Allegro muy rítmico (84)
- Anacaba [fox]
- Andante
- Así cuenta
- Blue moreno
- Canto al pijama
- Carioca madrileña
- Chufla musical
- Clavelito
- Colombianas
- Colores [vals]
- Damisela |vals|
- El chinito
- El mundo está cambiao
- Escenas colombianas
- Españita [paso doble]
- Eva militar
- Fandanguillo de palma
- Garrotín cómico
- Garrotín flamenco
- Garrotín gitano
- Hambre de amor
- Invitación a la zarda
- Java demoniaca
- Jota la rabiosa
- Jota rabiosa [probablemente, misma obra que la anterior]
- La doctora
- La gallegada
- La paleta diputada
- La rabiosa [ver Jota la rabiosa y Jota rabiosa]
- Lola la chula
- Los novios de Clara
- Los picaros caballeros
- Madarias (probable errata: ¿Naderías? (ver más abajo))
- Maderias [en efecto, aparece repetido. Probable errata: ¿Naderías? (ver más abajo)]

- Madrileña sentimental [paso doble]
- Mentira [tango]
- Mosaico madrileño
- Naderías [paso doble]
- Niágara
- Olvido [tango]
- Pepe el rumboso
- Picayos
- Rarezas
- Saltitos
- Sbert

4.5. Lecciones de solfeo

Antonio Gorostiaga, como queda apuntado, ejerció como profesor de solfeo en el Real Conservatorio de Madrid durante el último cuarto de siglo de su vida, exactamente entre 1946 y 1970, año de su jubilación y, también, de su fallecimiento. Dentro de su labor docente, recurrió a la composición de un buen número de lecciones solfísticas, destinadas a la práctica de los alumnos en clase, a su evaluación en los exámenes, y en alguna ocasión a servir de ejercicio para diferentes pruebas de oposición en la admisión de nuevos profesores del centro. Nos han llegado diversos cuadernos y hojas autógrafas con este tipo de material, todo lo cual se puede consultar hoy día en el CDIMC [Fondo Antonio Gorostiaga, donación Ana Mª Gorostiaga]. Buena parte de esas lecciones pasarían a recogerse en diversas publicaciones que estuvieron en uso en el Conservatorio madrileño durante algunos años. De todo ese corpus, nos limitaremos a reseñar aquí, a continuación, las lecciones que fueron editadas.

GOROSTIAGA, Antonio. Diez lecciones de solfeo con acompañamiento de piano: repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso primero. Madrid, Unión Musical Española, cop. 1960.

- Diez lecciones de solfeo con acompañamíento de piano: repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso segundo. Madrid, Unión Musical Española, cop. 1960.
- Diez lecciones de solfeo con acompañamiento de piano: repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso tercero. Madrid, Unión Musical Española, cop. 1960.

- Diez lecciones de solfeo con acompañamiento de piano: repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso cuarto, Madrid, Unión Musical Española, cop. 1960.
- Nuevas lecciones de solfeo con acompañamiento de piano: repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso segundo. Madrid, Unión Musical Española, cop. 1967.

4.6. Listado de obras por género

Se da a continuación una relación de las obras de Gorostiaga agrupadas por género. Se incluyen todos los títulos de los que tenemos referencia, por tanto todos los reseñados en los epígrafes anteriores de este catálogo, es decir, 4.3, 4.4 y 4.5, con independencia de que haya llegado o no hasta nosotros partitura, o de que, incluso, se pueda dudar de su propia existencia (tal es el caso de *Polka, Ser y Zarzuela*, que señalamos con interrogación, y quizá de alguno más).

Solista

Piano

- Danzas montañesas
- Habanera
- Jardín Andaluz (Serenata)
- Mazirca
- Minueto
- Nela (Danza criolla, Op. 1)
- Pavana
- [Para mì querida hija Ana Mary]
- Pequeña rapsodia montañesa
- Pequeña rapsodia vascongada
- Polka (?) (¿pn?)
- Sin Título (Canto popular y zortzico)
- Suite montañesa (Preludio, Canción y Danza)
- Vals
- Zortziko

Teclado (órgano)

- Oración [«oración lírica» para órgano]

Canción (lied)

- Dos canciones montañesas [para tenor y piano] (tn y pn)
- Escenas de niños (2 canciones) (voz y pn)
- Seis canciones populares españolas (voz y pn)

Coral

- Himno a Santander (SATTBB)
- Marinera (canción popular) (coro a 3 voces [graves?] y solo de Tn)

Cámara

Violín y piano

- Canciones montañesas: (a) Marinera, (b) Campesina
- Marinera (canción popular)

Sexteto

- Danzas montañesas (pn. vl 1, vl 2, vla, ve, cb) [y también quinteto]
- Pequeña rapsodia montañesa (pn, vl 1, vl 2, vla, vc, cb)
- Pequeña rapsodia vascongada (pn. vl 1, vl 2, vla, vc, cb)

Orquesta cuerda

- Pavana (vl. 1, vl. 2, vla, vc, cb)

Lírico

- Zarzuela (sin título) (?)

Varios

- Allegro muy rúmico [¿nº 5 de Danzas Montañesas, UME 1927?]
- Andante
- Así cuenta
- Lecciones de solfeo con acompañamiento de piano: repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. [En total 40 lecciones de 1960: Cursos 1, 2, 3 y 4, y las Nuevas lecciones de solfeo..., de 1967].
- Picayos
- Ser (?)

Música ligera (Cuplés, pasodobles, etc.)

Blues

- Blue moreno

Cuplé

- -¡Consuelo, Consuelo!
- El juramento
- Quien más miente es más feliz

Fox

- Anacaba

Pasodoble

- Españita
- Madrileña sentimental
- Naderías

Tango

- Olvido
- Mentira

Vals

- Colores
- Damisela

Otros

- Alegría de mi guitarra (En colaboración con Felipe Rodríguez Matallana)
- Canto al pijama
- Carioca madrileña
- Chufla musical
- Clavelito
- Colombianas
- El chinito
- El mundo está cambiao
- Escenas colombianas
- Eva militar
- Fandanguillo de palma

- Garrotín cómico
- Garrotín flamenco
- Garrotín gitano
- Hambre de amor
- Invitación a la zarda
- Java demoniaca
- Jota la rabiosa
- Jota rabiosa [probablemente, misma obra que la anterior]
- La doctora
- La gallegada
- La paleta diputada
- La rabiosa [ver Jota la rabiosa y Jota rabiosa]
- Lola la chula
- Los novios de Clara
- Los picaros caballeros
- Madarias [probable errata: ¿Naderías (pasodoble)?]
- Mosaico madrileño
- Niágara
- Pepe el rumboso
- Rarezas
- Saltitos
- Shert



Antonio Gorostiaga, hacia 1920.

5. EL COMPOSITOR QUE PUDO SER

Hemos visto en el capítulo precedente el catálogo compositivo de nuestro autor. En él hemos ofrecido todos los detalles que conocemos acerca de cada título. Como hemos adelantado, según nuestros datos. Gorostiaga empezó a componer hacia 1918 y abandonó la tarea creativa en sentido estricto en 1941, si bien sus últimos títulos de cierto peso datan incluso de la década previa, antes de la guerra civil. En efecto, la primera obra de que tenemos noticia es *Sin Título (Canto popular y zortzico)*, fechada en Santander, en enero de 1918, y la última, dejando a un lado las diversas lecciones de solfeo de los años cincuenta-sesenta, las *Seis canciones populares españolas*, fechada en Madrid, en 1941.

A la vista del mencionado catálogo, cabe señalar que las obras más representativas de aquellas que nos han llegado de Gorostiaga son, por diferentes motivos, las siguientes: Nela (Danza criolla) para piano, relevante aunque sólo sea por aparecer bajo la indicación de Óp. 1 y estar editada por Unión Musical Española (no consta fecha de edición; en torno a 1920 con toda seguridad). Una pieza seguramente anterior es la mencionada Oración, para piano, de 1919, obra seneilla pero con encanto. De ese mismo año data Suite montañesa (Preludio, Canción y Danza) que aunque nos ha llegado en un manuscrito que bien puede ser considerado borrador – inclusive con alguna sección de las que integran la obra tachada-, no deja de mostrarnos a un joven autor ciertamente interesante y sensible. Todavía anterior (principios de 1918) es Sin Título (Canto popular y zortzico), pieza en la que de nuevo volvemos a atisbar, por la sensibilidad en el tratamiento armónico principalmente, la escritura de un notable compositor en ciernes.

Como ya anticipamos, quizá el título de Gorostiaga más acabado, al tiempo que prometedor, sean sus Danzas montañesas, para piano, de 1921, editadas por Unión Musical Española en 1927, de las que hay un arreglo para sexteto (quinteto de cuerda con piano) del propio autor, publicado por la misma casa editorial en 1928, versión que, por cierto, reaparece esporádicamente hasta hoy en el repertorio de algunas agrupaciones nacionales (85). Se trata de una obra sencilla, pero efectiva, que no deja de tener originalidad en su acercamiento algo ingenuo al dato popular, siempre teniendo en cuenta la fecha en que está escrita. De 1924 datan Escenas de niños, dos canciones para voz y piano sobre texto del pintor, novelista y poeta Ángel Espinosa. No ha llegado hasta nosotros la partitura de la pieza coral titulada Marinera, para voces graves, sólo la reseña periodística del estreno, pero el tratamiento que Gorostiaga hace del material popular en varios de aquellos títulos de juventud a los que acabamos de aludir, nos hace deplorar aún más la pérdida de esta

obra. De 1930 datan *Pequeña rapsodia montañesa* y *Pequeña rapsodia vascongada*, para piano. De ambas hay edición de Unión Musical, en versión de sexteto, que data de dos años después, es decir, 1932. Seguramente, son estos dos los últimos títulos que merecen cierta consideración en el catálogo de nuestro músico, un autor del que, como decíamos, parece que se apaga la vena creativa con la década de los treinta (86).

A la vista de este repaso de los títulos principales, espigados entre el total de los que nos han llegado de este autor, debemos concluir que Gorostiaga fue más la promesa de un compositor de interés notable que su realidad. La materialización de un corpus de obras que diera continuidad y solidez a su catálogo, de modo que pudiéramos estar hablando hoy de un compositor en el sentido pleno del término, no llegó a consolidarse. Y es una pena, a juzgar por lo que permiten adivinar sus piezas de juventud. Porque es en su primera juventud, entre los años 1918 y 1926 aproximadamente, cuando produce Antonio Gorostiaga los títulos más prometedores de su catálogo, abundantes en pasajes de escritura sensible y en tratamientos armónicos refinados. De haber profundizado en esa línea, bien podría habernos dejado obras de mayor valía, las obras, en todo caso, de un compositor dotado para las distancias cortas antes que para ambiciosas arquitecturas. Precisamente por estas características comunes de recogimiento, concisión y tendencia natural a la media voz, en algún momento de nuestra exposición sobre Gorostiaga hemos evocado a Mompou. No vemos a nuestro compositor muy alejado, en ciertos fragmentos de sus obras primeras, del espíritu y la sensibilidad del gran compositor catalán. Sin embargo, a diferencia de este, en ninguno de los títulos que firmó Gorostiaga alcanzó nuestro autor a liberar resonancias suficientes como para justificar considerarlo compositor de categoría extraordinaria. Ya nos hemos referido en varias ocasiones a lo largo de este estudio al carácter sobrio y reservado de Gorostiaga. Gerardo Diego, que lo conoció bien, alude, con bellísima redacción, a «aquellos enemigos suyos que estaban más bien que fuera, en la misma entraña de su carácter bondadoso y modesto» [Diego, 1970]. Quizás fuera ese carácter, poco dado a la expansión y al optimismo, el causante de la falta de confianza y ambición que impidieran a nuestro músico profundizar en sus ensayos de los primeros años; el que nos haya privado, en última instancia, de mayores logros compositivos suyos.

NOTAS

- (1) Recientemente, hemos publicado en *El Diario Montañés*, bajo idéntico título que el presente artículo, una breve nota biográfica sobre Gorostiaga (Sanz Vélez, 2010a). El presente trabajo, sin embargo, es mucho más ambicioso, extenso y profundo que aquel pues se propone recoger todo lo que hemos podido ir averiguando sobre Antonio Gorostiaga desde que empezamos a seguir la pista de este compositor, a comienzos de 2003, hasta la fecha (octubre de 2010). Agradecemos la aportación de datos o documentación a las siguientes personas e instituciones: Ana Mª Gorostiaga, hija de Antonio Gorostiaga; Francisco Gutiérrez Díaz, José Ramón Sáiz Viadero y Rosa Conde, investigadores; Francisco Otero, compositor, alumno de Gorostiaga en los años cincuenta; Elena e Isabel Diego, hijas de Gerardo Diego; María Gómez Quevedo y Elena Ruiz Cotorro, bibliotecarias de la Fundación Botin; Marina Lueña, documentalista de SGAE; Mª Luz González Peña, Directora del Centro de Documentación y Archivos de SGAE (CEDOA); Pureza Canelo, directora de la Fundación Gerardo Diego.
- (2) Esteban Sanz Vélez (1960), compositor, investigador y director coral, es Coordinador del Centro de Documentación e Investigación de la Música en Cantabria, perteneciente a la Fundación Botín, desde 2008.
- (3) Antonio Gorostiaga irá simplificando con el paso de los años su rúbrica. En 1918 firmaba "Antonio José de Gorostiaga" [cfr: partitura Sin Título (Canto popular y zortzico), perteneciente al archivo personal de G. Diego, en la que Gorostiaga firma dos veces de esta manera]. Hacia los años veinte ya encontramos «Antonio de Gorostiaga». Algo después, abandonará el «de» para limitarse a «Antonio Gorostiaga», que mantendrá hasta el fin de sus días, si bien, en caso de necesidad, añadirá el segundo apellido (Antonio Gorostiaga de la Portilla).
- (4) Así lo acredita un Documento Nacional de Identidad, del que tenemos fotocopia facilitada por Ana M² Gorostiaga, expedido en Madrid, el 26 de septiembre de 1967. (Agradecemos muy especialmente a Ana María su insustituible colaboración).
 - (5) Entrevista personal con Ana M' Gorostiaga, Santander, 20/08/2010.
- (6) «[...] se acuerda dar el pésame a A. Gorostiaga por el fallecimiento de su padre». [Libro de Actas del Ateneo de Santander, entrada del 21/10/1926].
- (7) «Para asuntos profesionales, ha marchado a Valladolid, donde es fácil permanezca una larga temporada, nuestro particular amigo, el notable pianista y gran compositor santanderino don Antonio Gorostiaga, a quien descamos muchos triunfos en la labor que le lleva a la ciudad castellana». [Álbum-G, p. 16, izq. arriba] [Recurriremos a menudo en este artículo al contenido de un Álbum confeccionado por Antonio Gorostiaga a base de recortes de prensa principalmente, pero también de programas de mano y otra documentación alusiva a su persona. Se puede ver una descripción detallada de esta interesante pieza docu-

mental, a la que en adelante nos referiremos como Álbum-G, en el epígrafe 2.2]. En Valladolid participa Gorostiaga con su trío (integrado por Artés, Valero y Gorostiaga), junto a Francisco Cossío [que era hermano de José María de Cossío] como conferenciante, en concierto en el Ateneo de esa ciudad (finales de 1926), cuando está cercana la conmemoración mundial del centenario de Beethoven (1927) [Ver Álbum-G, p. 13 (abajo deha) y p. 37, 2º izq] [Para confirmación de que se trata del Ateneo de Valladolid y no del de Santander, así como para ver la interesante programación de la temporada con conferencia de Ortega incluida, ver Álbum, p. 41 centro].

- (8) Fallecería Ana María Alonso en Madrid, en 1984.
- (9) Una fotocopia de Certificación del Registro Civil de Valladolid, con fecha de 25 de febrero de 2004, que nos facilita Ana Mª Gorostiaga, así lo acredita. Por este documento conocemos que Antonio Gorostiaga era en ese momento «vecino de Madrid, calle de Juan Amaro nº 66».
 - (10) Soto, «Notas musicales/ Antonio Gorostiaga», Album-G, p. 6.
- (11) «Acaba de obtener en los exámenes celebrados en el conservatorio de música de Madrid notas de sobresaliente en el sexto y séptimo año de piano y en armonía el aventajado joven don Antonio Gorostiaga Portilla. Nuestra enhorabuena y felicitación». [Álbum-G, p. 25, arriba izq].
- (12) Se conservan algunos ejercicios de fuga con correcciones y anotaciones de la mano de Turina. [Documentos incluidos en la reciente donación (Ver epígrafe 2.2, Inventario)].
- (13) [«Una Comida», Álbum-G. p. 10]. A dicho homenaje asistieron, entre otros, sus amigos Diego (Casimiro y Gerardo), Ricardo Bernardo, Ángel Espinosa, Gerardo Alvear, Santiago y Manuel de la Escalera, Fernando Echegaray, Evaristo y Carlos Rodríguez de Bedia, Gutiérrez Cossío [cfr. *Ibidem*].
- (14) Cfr. Programa de mano, en Álbum-G, p. 7, centro. (Se encontrará reseña crítica de dicha velada en, Anónímo, «El Concierto del Ateneo», Álbum-G, p. 12).
 - (15) Cfr. Soto, «Notas musicales/ Antonio Gorostiaga», Album-G, p. 6.
- (16) «En el Ateneo», Álbum-G, p. 24, arriba deha. A juzgar por otra reseña [«Las pensiones de la Diputación», Álbum-G, p. 20, izqf, junto con Gorostiaga es probable que resultase pensionado también el pintor Ricardo Bernardo.
- (17) Soto, «Notas musicales/ Antonio Gorostiaga», (Entrevista a Gorostiaga), Álbum-G, p. 6.
- (18) Cfr. «De Música/ Sociedad Filomática» y «De un artista santanderino», en Álbum-G, p. 16.
- (19) Cfr. [Rogelio Villar], «Vida musical/ Recitaciones poético musicales», Álbum-G, p. 18, deh.

- (20) Simón Cabarga (1963), p. 133. Los originales de dos de las citadas caricaturas realizadas por Apeles (pseudónimo de Simón Cabarga) se incluyen en el Fondo Gorostiaga recién donado a la Fundación Botín.
- (21) En cuanto al Ateneo Popular, por gentileza de Rosa Conde sabemos que Gorostiaga participa en los siguientes eventos: 19 de junio de 1926, velada literaria-musical, con la orquesta del Gran Cinema, dirigida por Gorostiaga (concierto 1er aniversario de la creación del Ateneo Popular); 3 de diciembre de 1926, Tana Lluró y Marcos Redondo, con Gorostiaga al piano; 31 de diciembre de 1926, Estefanía y Gorostiaga. [Rosa Conde, 2010]. (Agradecemos a esta investigadora su amable colaboración).
 - (22) Cfr. Álbum-G, p. 7, centro.
 - (23) Cfr. «Ateneo/ Antonio Gorostiaga» (crítica concierto de piano). Álbum-G. p. 10.
- (24) Cfr. Programa de mano, Antonio Gorostiaga, piano, Ateneo de Santander, 22/4/1922 (en Álbum-G, p. 9).
- (25) «Ayer en el Ateneo/ Concierto Antonio Gorostiaga», Álbum-G, p. 29 izq. 23/4/1922. (Se deduce la fecha por el citado programa de mano, en Álbum-G, p. 9).
- (26) Cfr. Álbum-G, p. 17 (arriba, deh) y p. 25 (2º izq abajo). En cuanto a Actas de la Sección de Música del Ateneo, en enero de 2003 damos en la institución santanderina un repaso a las de las reuniones mantenidas en torno a los años que nos ocupan y encontramos presencia de Gorostiaga en las comprendidas entre el 22 de octubre de 1919 y el 21 de octubre de 1926.
 - (27) Ver datos de este título y su estreno por Alegría en epígrafe 4.3.
- (28) A. Gorostiaga, «En el Ateneo/ La sonata primitiva», (a propósito de unas conferencias concierto del padre Secundino Magdalena), en Álbum-G, p. 52.
- (29) «Felipe Briones, aunque nacido en Bilbao, podemos decir que es montañés. A nosotros le unen fuertes lazos de amistad y de sangre. Aquí compuso sus primeras notas, siendo aún muy niño, y entre nosotros ha vivido la mayor parte de su vida». [Antonio Gorostiaga. «De música/ Una petición», Álbum-G, p. 62, izq].

«Felipe Briones empieza su carrera por donde otros quisieran terminar. El más alto honor para un compositor en España es que le "estrene" la Sinfónica de Madrid, y Felipe, a la edad en que otros músicos apenas saben armonizar un "canto llano", lo ha conseguido. Discípulo del ilustre Conrado del Campo, su carrera no puede ser más brillante. A los diecinueve años obtiene el primer premio de armonía en el Conservatorio; a los veintiuno triunfa en la Sociedad Filarmónica de Málaga con unos bellos "Poemas infantiles", y a los veintidós, en el teatro Real de Madrid con "Saudades". La música de Felipe Briones es romántica, pero de un romanticismo sano y fuerte, sin melodías empalagosas ni armonizaciones afeminadas. El notable músico sabe que las tonadas populares son superiores a las de corte y forma estudiadas, y ha construido su poema sobre cantos populares gallegos. Lo que más

admiramos en "Saudades" es el espíritu nacional que el autor ha infundido a su obra. [...] El verdadero españolismo debe estar en la técnica, en el "modo". No importa que los temas sean originales; lo que es necesario es que el "sabor", el "ambiente" sea popular. Así lo entiende Felipe Briones y así en su poema sinfónico nos hace oír motivos originales y populares; pero con tan marcado sabor nacional ambos, que no sabríamos distinguirlos entre sí. Tiene además el poema de Briones una gran riqueza polifónica, y está instrumentado sabia, robusta y brillantemente. [...] "Saudades" es una de las páginas musicales más bellas que se han producido en España». [Antonio Gorostiaga. «De música/ La Orquesta Sinfónica», Álbum-G, p. 64]. En una gestión nuestra telefónica en la SGAE, del 24/7/2008, Marina Lueña, del departamento de Documentación, nos confirma que Briones figura en su archivo como «autor de Saudades y de Historia contada por el viento, nacido el 5 de febrero de 1900 y de segundo apellido Blanco». (Agradecemos su colaboración a Marina Lueña y la SGAE). Por último, en el archivo personal de Gerardo Diego, se conserva un autógrafo de la obra Serenata lunática, para piano, firmada por Briones. (Se puede encontrar copia digitalizada de dicho documento en CDIMC por cortesía de la Fundación G. Diego y de las hijas del poeta).

- (30) Manuel Fraiz, «Nuestros artistas/ Antonio Gorostiaga», Álbum-G, p. 45. (Se puede fechar la reseña hacia 1925-26 por la alusión a la no lejana inauguración del Gran Cinema, inauguración que data de 1924). Por otra reseña sabemos que Gorostiaga, además de a Antonio Gil (violín primero), tenía como colaboradores en esta agrupación a Luis G. Redondo (violín segundo), Máximo Fernández (violoncelo) y Manuel Sanchiz (contrabajo). [«Ateneo de Santander/ sección de Música». Álbum-G, p. 12, abajo deh.]
- (31) Se conserva un ejemplar de dicho programa de mano en Álbum-G, p. 78. No aporta año el documento pero a partir de la indicación «domingo, 17 de mayo», consultado el calendario, se comprueba que las únicas opciones, aparte de 1925, serían 1914 (demasia-do temprano) y 1931 o 1936 (creo que demasiado tarde).
- (32) Nocturnos de Chopin se escribió en 1918, si bien Diego no lo publicaría hasta 1963, junto a Alondra de verdad y La luna en el desierto y otros poemas, y en una edición definitiva y bajo el nuevo título de Ofrenda a Chopin, en Antología poética (1918-1969) (Dirección General de Enseñanza Media y Profesio¬nal, 1969). De dichos Nocturnos, el dedicado a Gorostiaga es el primero. Gerardo Diego dedica a Gabriel P. Imaz el nº 2 («El jardín suspira»), a F. Briones el nº 3 («Moría la tarde de agosto»), a Ángel Espinosa el nº 5 («Oh noche encantada»), a G. de Alvear el nº 6 («Ondas perdidas de valses impuros») [a Gerardo de Alvear dedicará también su soneto Bahía Natal («Cristal feliz de mi niñez hura-ña…»)], a Santiago de la Escalera el nº 12 («Las noche resbala con mansa dulzura…»), a Carlos José Gacituaga el nº 16 («¿Sí? La seña invita»), a Ricardo Bernardo el nº 17 («Chopin inverna en Mallorca») y a José del Río Sainz (Pike) el nº 19 («Obra pósturna»).

Por otro lado, Diego dedica «A mis amigos de Santander que festejaron mi nombramiento profesional» (se refiere a su partida como profesor a Soria en el año 1920) su emocionante poema *Brindis* («Debiera ahora deciros: "amigos, muchas gracias"... »).

El artículo de *ABC* en el que un ya anciano Diego evoca los tiempos de su juventud en Santander se publicó, precisamente bajo el título de «Primer Nocturno», el 4/10/1972. Dieho artículo se nutre de un escrito previo que Diego había redactado en 1970, nada más conocer la noticia de la muerte de Gorostiaga, su gran amigo de juventud [Gerardo Diego (1970)]. Se trata de un folio mecanografiado, fechado el 4 de septiembre de 1970, que se conserva hoy en el Archivo personal del poeta, en Madrid. (Nuestro agradecimiento a Isabel y Elena Diego).

- (33) Ver epígrafe 4.3. Suite Montañesa (Preludio, Canción y Danza).
- (34) Se trata de dos autógrafos, ambos para piano, uno sin título, que indica "Canto popular y zortzico", fechado en 1918, y otro titulado *Suite montañesa* ("Preludio, Canción y Danza"). (Ver epígrafe 4.3).
- (35) A partir de mediados de los años cuarenta, «iba [Gorostiaga] al Palacio de la Música los viernes y al Monumental los domingos, a los concierto de la ONE, recién creada». [Entrevista personal con Ana Mª Gorostiaga, Santander 20-08-2010].
- (36) Parece que hay dudas respecto de la fecha de nacimiento de Cossío. Bien 1894, bien 1898.
- (37) «Esta tarde, a las siete, Antonio Gorostiaga dará un concierto de piano en la inauguración de la exposición Cossío». [Anónimo, «Ateneo de Santander», Álbum-G, p. 21, arriba, centro]. A continuación se detalla la composición del programa. Como este coincide con un programa de mano que se conserva en Álbum-G, p. 9, podemos fechar la reseña el mismo 22 de abril de 1922, día del concierto.
 - (38) Cfr. Álbum-G, p. 22.
- (39) Daniel Alegre Rodrigo (Escalante, 1887 Santander, 1949) que llegaría a ser considerado "patriarca de los escultores cántabros del siglo XX, trabajó en París y Bélgica con Rodin y Meunier y, vuelto a su tierra, ya no dejó Santander, donde esculpió en piedra, madera, bronce...". [http://personales.mundivia.es/fjmp/pasosa.htm (consulta, 16/06/2005)].
 - (40) Agradecemos su amable colaboración a Francisco Gutiérrez Díaz.
 - (41) «Ateneo de Santander/ El concurso de Folk-lore», Álbum-G, p. 32.
 - (42) Ibidem.
 - (43) Ver nota nº 9.
- (44) Anotamos este detalle porque siempre nos ha llamado la atención la contradicción entre el aspecto que presenta Gorostiaga en una fotografía de su juventud, imagen que casa con la descripción que de el hace Simón Cabarga, y que ya hemos transcrito más arriha («...con su cara de luna llena...»), y el retrato de Gorostiaga por Pancho Cossío, en el

que también nos hemos detenido.

- (45) Datos sobre la guerra, en Entrevista personal con Ana Mª Gorostiaga, Santander 20/08/2010.
- (46) Carta de A. Dúo Vital a Ana de la Llosa Salvarry, 25 de febrero de 1949, citada en Lastra, 2004, p. 300.
 - (47) Ibídem.
- (48) Entrevista a Francisco Otero (discípulo de Gorostiaga), en conversación telefónica del 6/2/2003. (Agradecemos la amabilidad del señor Otero).
- (49) Datos sobre la enfermedad y muerte de Antonio Gorostiaga, en entrevista personal con Ana M³ Gorostiaga, Santander 20/08/2010.
- (50) Se firma con esa fecha contrato de donación a favor de la Fundación Botín. Por parte de la Fundación firma su Director general. D. Íñigo Sáenz de Miera Cárdenas.
 - (51) «Un concierto, Adelina y Eduardo Cánepa», Álbum-G, p. 58 b.
- (52) «[...] En esta excursión [de los Coros Montañeses 'El Sabor de la Tierruca' a Burgos, Madrid y Sevilla] tendrán una faceta nueva en el programa, que será la introducción de diálogos en canto a modo de retazos de zarzuela, todo de carácter montañés, que están preparando el competente compositor santanderino Antonio Gorostiaga y el ingenioso costumbrista, nuestro compañero de la prensa don Manuel Llano». [Album, p. 28, abajo, deha].
- (53) Cfr. Álbum-G, pp. 13 y 18. Además, en Álbum-G, p. 10, se da algún detalle más de esta sesión y se lee: «[...] se estrenarán las obras de Lázaro y Gorostiaga 'La cadena del amor' y 'Marinera' [...]».
 - (54) «De Músical "La Coral" de Bilbao», Álbum-G, p. 62, centro.
- (55) «El Concierto en el Teatro», Álbum-G, p. 66 (con motivo de un concierto de la Coral de Bilbao dirigida por J. Guridi).
 - (56) Ibidem.
- (57) «Notas Musicales», (Sobre un concierto del coro de la Capílla Sixtina), Álbum-G, p. 38.
- (58) «El Concierto-conferencia de Gerardo Diego/ (Ateneo de Santander)», Álbum-G, p. 42, años 20.
 - (59) «Ateneo de Santander, Concierto Cánepa», Álbum-G, p. 40.
- (60) «Nicolás Kopeikine / (Los grandes pianistas)», Álbum-G, p. 68, hacia septiembre de 1922. (Se puede fechar hacia septiembre de 1922 por lo siguiente: Gorostiaga sitúa un primer concierto de Kopeikine en Santander, con respecto a este segundo, «hace 7 meses». Ya que el primero, gracias a una referencia a Saint Sacns «organista recientemente fallecido», es posible situarlo a principios de 1922, este segundo quedaría situado entre agosto y octubre de 1922).

- (61) «De Música, El Coro Ukraniano», Álbum-G, p. 62, deha.
- (62) «Teatro Pereda/ La música que toca el matrimonio Quiroga», Álbum-G, p. 70, izq.
- (63) «La Música Rusa y el Pianista Kopcikine/ (En el Ateneo)», Álbum-G, p. 54, principios de 1922. (Se puede fechar con suficiente certeza este recorte del Álbum-G a principios de 1922 gracias a la referencia a Saint Saens «organista recientemente fallecido», ya que sabemos que este autor murió el 16 de diciembre de 1921).
- (64) Autor desconocido, «Notas al margen, Falta de Costumbristas», Álbum-G, p. 51, 2º izq.
- (65) «La Banda Municipal/ (Notas Musicales)», Álbum-G, p. 48, deha, [Este artículo se puede fechar entre 1921 y 1922 con toda seguridad ya que 1921 fue el año en que Sáez de Adana se hizo cargo de la dirección de la Banda. («Muy poco tiempo hace que este hombre eminente por tantos conceptos fue nombrado director de nuestra banda municipal», dice Gorostiaga). Cfr: Arce Bueno, p. 186].
- (66) «Teatro Pereda/ La Música que toca el matrimonio Quiroga», Álbum Recortes Prensa, p. 70, izq.
 - (67) «La música romántica y el pianista Sauer», Álbum-G, p. 57.
 - (68) «Manolo Quiroga y Marta Leman /(Teatro Pereda)», Álbum-G, p. 46, años 20.
 - (69) «La Orquesta Sinfónica/ (De Música)», Álbum-G, p. 64.
 - (70) «Una delegación de la Ibérica Musical/ (De Música)», Álbum-G, p. 72, centro.
 - (71) «La Orquesta Sinfónica/ (De Música)», Álbum-G, p. 64.
- (72) «El Concierto-conferencia de Gerardo Diego/ (Ateneo de Santander)», Álbum-G, p. 42, años 20.
- (73) «La Música Rusa y el Pianista Kopcikine/ (En el Ateneo)», Álbum-G, p. 54, principio de 1922. [Como dijímos, se puede fechar gracias a la referencia a Saint Saens «organista recientemente fallecido», dado que sabemos que este autor murió el 16 de diciembre de 1921].
 - (74) «La Orquesta Sinfónica/ (De Música)», Álbum-G, p. 64.
 - (75) «La Sinfónica de Madrid», ¿Atalaya?, Álbum-G, p. 36.
- (76) «Nicolás Kopeikine / (Los grandes pianistas)», Álbum-G, p. 68. (ca agostooctubre de 1922). Para justificar la fecha de la reseña entre agosto y octubre de 1922 vernota 60.
- (77) En este epígrafe dedicado al Catálogo de obras, pensando en la claridad y facilidad de consulta, optamos por mantener las referencias a fuentes de datos en el cuerpo del texto y no en nota al pie.
- (78) Espinosa, nacido en Calatayud, de padres cántabros, que pasó toda su niñez y juventud en Santander, al que Diego, por cierto, dedicaría el quinto de sus *Nocturnos de*

- Chopin ('Oh noche encantada'), como ya hemos anotado, publica en 1921 el poemario Linterna (Madrid 1921), con ilustración de cubierta del propio autor. Muchos poemas de este libro están dedicados a personajes cántabros de la época del Ateneo de los años 20. Así, Gerardo Alvear, Alejandro Nieto, José del Río, Gerardo Diego, etcétera. El poema "Loas a la guerra espiritual" (pp. 145-147) está dedicado a G ("Para Antonio Gorostiaga"). Es interesante que en la página de propiedad se lee: "En preparación: Escenas de Niños (Poesías)". Sin duda se trata del libro del que luego G tomaría los dos poemas a los que pondría música y que tituló igualmente Escenas de Niños.
- (79) Agradecemos a Francisco Gutiérrez Díaz fecha y publicación de este escrito, cuyo contenido conocíamos por el Álbum-G, p. 24, pero sin dichos datos. El conocimiento de la fecha resulta especialmente interesante en este caso pues nos permite, a su vez, fechar esta obra de Gorostiaga en 1918, cuando él mismo, seguramente por un lapsus de memoria, la situaba en 1922 en su manuscrito pianístico cuya tinta de bolígrafo tipo bic nos permite situar el documento en años lejanos a los de juventud del autor. (Por Gutiérrez sabemos también que en *La Atalaya* del 4 de Junio de 1919 aparece otra noticia relacionada con este título. Queda pendiente por el momento la búsqueda de dicha reseña).
- (80) Agradecemos a Francisco Gutiérrez Díaz fecha, autor, más allá de las iniciales, y publicación de este escrito, cuyo contenido conocíamos por el Álbum-G, p. 30, pero sin dichos datos.
- (81) Ver: Referencias/ Otros documentos y fuentes de información/ Obras registradas a nombre de Antonio...
- (82) Ver: Referencias/ Otros documentos y fuentes de información/ Gorostiaga, Antonio, Listado de obras, Cartulina...
- (83) Entrevista personal con Ana Mª Gorostiaga, Santander 20-08-2010. Sí lo recuerda la hija escribiendo lecciones de solfeo para sus clases. Dichas lecciones las publicaría Gorostiaga en los años sesenta, en diversos libros de solfeo que se usaron durante años en las clases del Conservatorio madrileño. Ver epígrafe 4.5.
 - (84) Podría tratarse del nº 5 de Danzas Montañesas, UME 1927.
 - (85) Así se deduce por los derechos generados en SGAE.
- (86) Como hemos reiterado, en 1941 encontramos las citadas Seis canciones populares españolas, para voz y piano, colección de la que cabría asegurar que fue creada para el mismo concurso al que optó también su paísano Arturo Dúo Vital, ya que ambos compositores coinciden en armonízar los mismos cantos populares, que dehían de ser obligados, y titulan de manera idéntica sus respectivas colecciones. Pero esta obra de Gorostiaga, a todas luces de menor ambición y mérito que la de Dúo, apenas deja traslucir ya impulso creativo de fuste.

Para ampliar datos, de manera sustancial, sobre todos los títulos mencionados en este repaso remitimos al epígrafe 4.3.

APÉNDICE

Gerardo Diego. Nocturno 1º, de Nocturnos de Chopin (Ofrenda a Chopin), dedicado a Gorostiaga. Versiones de 1918 y 1968.

NOCTURNO I [1918]

A Antonio de Gorostiaga Luz, Marta, Blancaflor, las tres princesas pálidas albas más que los cisnes, son como tres crisálidas que a la brisa confían sus soledades cálidas.

Un nocturno de luna en la margen del lago. Nenúfares y lotos; un sollozo, un halago... Flota en los aires como un presentimiento vago.

Y Marta, la mayor, dice «cosas galanas he visto hoy entre sueños: ya de tierras lejanas vino el deseado príncipe ¿le conocéis, hermanas?»

«Entre mil no le errara -dice Luz la menor-; en sus rosados labios tiembla un beso de amor.» «Dichosa quien lo robe» -ha dicho Blancaflor.

Unidas de las manos al son de plañidera melodía ensoñada, danza en la manera de las Gracias que Sandro ritmó en su «Primavera».

Mas ved como viniendo del remoto confín, romántico y gallardo como un nuevo Lohengrin, sobre un lunario esquife ha llegado el delfín.

Y ya las tres hermanas, como tres azucenas doblan acompasadas sus talles en serenas reverencias, que dicen sus bienvenidas plenas

de un asombroso encanto. Oíréis lo que decía el príncipe: «Princesas, mi padre el rey me envía para que elija esposa. Está próximo el día en que mis sienes ciñan la corona real. y de las tres hermanas, mis princesas, ¿a cuál llevaré a mi encantado palacio de cristal?

Delante de mis ojos desfilad una a una. Conoceré a mi amada, que antes en la laguna fingí verla entre nieblas sobre un rayo de luna.

«¿Cuál es la mayor?» -«Yo» -«¿Cuál es tu nombre?» -«Marta.» «¿Y la menor?» -«Yo, Luz» -«Ningún collar ensarta dos tan valiosas joyas; no sé con cuál comparta

el prometido trono; ¿la mayor? ¿la menor? Pero aún no había visto este alado primor. Y tú; ¿cómo te llamas?» -«Me llamo Blancaflor.»

«Blancaflor, Blancaflor, tú serás mi princesa. ¿Quieres venir connigo? A tus hermanas besa.» «Adiós, Luz. Adiós, Marta. Que quede pronto presa

vuestra alma en estas redes gloriosas del amor.» El príncipe galante embarca a Blancaflor. Ya la nave navega hacia el oriente albor.

Sollozan tristemente las dos princesas pálidas. Más cándidas que cisnes son como dos crisálidas que lloran angustiadas sus soledades cálidas.

Forman sus voces trágicas un desgarrado acorde. Se miran dolorosas y su pensar concorde adivinando trémulas bajan juntas al borde.

al borde florecido de la laguna muerta; queda sola la estela que abandonara abierta la nave del amor en su ruta desierta,

Abrazadas y extáticas en silencio se miran; dos prolongados ayes sus gargantas suspiran. Las estrellas del cielo sobre las aguas giran. E incapaces sus almas de sacrificios místicos. húndense en los abismos... Se ven característicos dibujarse en el lago círculos cabalísticos.

[Gerardo Diego, 1989, pp. 1109-1111]

NOCTURNO I [1968]

A Antonio de Gorostiaga

Marta, Luz, Blancaflor, las tres princesas pálidas amadas de los cisnes que disputan su halago, a la brisa confían sus soledades cálidas.

Un nocturno de luna en la margen del lago. Los nenúfares mecen sus coronas malsanas. Flota en los aires como un presentimiento vago.

La hermana mayor, Marta, dice: -Tierras lejanas visité hoy en un sucño de oriental esplendor. El príncipe esperado vendrá ¿sabéis, hermanas?

- -Entre mil no le errara -dice Luz, la menor-.
- -En sus donceles labios un beso el vuelo espera.
- -Dichosa quien lo robe -ha dicho Blancaflor-.

Unidas de las manos, al son de plañidera melodía, entredanzan -en la boca un mohín→ cual las Gracias que Sandro ritmó en su «Primavera».

Mas ved, oh blanca hipótesis de un nuevo Lohengrin, que del confín remoto blasonado de almenas sobre una verde góndola ha llegado el Delfín.

Y ya las tres hermanas como tres azucenas acompasan sus talles turnando pleitesía, mientras se abren en sus mejillas de verbenas

tres no queridas rosas. Oiréis lo que decía el Príncipe: -Princesas, desde su trono real para que elija esposa mi padre el Rey me envía. Y de las tres hermanas, mis princesas, ¿a cuál-delante de mis ojos desfilad una a unallevaré a mi encantado alcázar de cristal?

¿Cuál ha de ser mi amada de la buena fortuna? Pues los hadas me exigen que la juegue a una carta, barajad vuestra danza a la luz de la luna.

¿Cuál es la mayor? -Yo. -¿Cuál es tu nombre? -Marta, -¿Y la menor? -Yo. Luz. -Oh nivel, flor a flor, indecisión, balanza. No sé con cuál comparta

el prometido trono. ¿La mayor? ¿La menor? (Y el corazón del príncipe de latir casi cesa.) ¿Y tú, cómo te llamas? -Me llamo Blancaflor.

-Blancaflor, Blancaflor, tú serás mi princesa. -Adiós, Luz, Adiós, Marta... Extáticas, inválidas, no pueden dar un paso y Blancaflor las besa:

-Adiós... Soflozan juntas las dos princesas pálidas como dos fuentes cálidas en frase paralela, como dos fuentes frías, como dos fuentes cálidas.

Se abrazan dolorosas pena a pena gemela al borde del mar muerto y en silencio se miran. Aún fosforece el rastro lunario de la estela.

Las falenas nocturnas medrosas se retiran. En las aguas se hunden los cuerpos y, redondas, -dos estrellas luzbeles cielo abajo conspiranábrense y se entrecruzan dos círculos de ondas.

[Gerardo Diego, 1989, pp. 483-484]

REFERENCIAS

Bibliografía

- ANÓNIMO (1924). «En el Ateneo: notable concierto de Jesús Estefanía y Δ. Gorostiaga». *Atalaya*. 25 de septiembre de 1924.
- ARCE BUENO, Julio (1994). La música en Cantabria. Santander : Fundación Marcelino Botín.
- CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord) (2000). Diccionario de la música española e hispanoamericana (DMEH). Madrid : Sociedad General de Autores y Editores.
- CERRO, Mario (2010), «Pito y tambor para orquesa sinfónica». *Diario Montañés*. 5 de junio de 2010.
- CONDE LÓPEZ, Rosa María y SAN JOSÉ LERA, Ignacio (2001). Antología de la música coral: Juan Guerrero Urreisti (1901-1980). [Santander] : Gobierno de Cantabria, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte.
- CONDE LÓPEZ, Rosa María, SÁIZ VIADERO, José Ramón y SAN JOSÉ LERA, Ignacio (ed.) (2001). Arturo Dúo Vital: tres ciclos de canciones para voz y piano. [Santander] : Gobierno de Cantabria, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte.
- CONDE LÓPEZ, Rosa María y CAMPUZANO RUIZ, Enrique (2005). La música en la ciudad de Santander: 1775-2005; memoria sonora. Santander: Obra Social de Caja Cantabria.
- CÓRDOVA Y OÑA, Sixto (1949). Cancionero popular de la provincia de Santander. Santander: Aldus (Artes gráficas). Vol. II.
- «COROS montañeses: El sabor de la tierruca» (1924). Santander: Imprenta J. Martínez, 1924. (Folleto de 32 páginas editado con motivo de la celebración de «El día de Santander», celebrado a primeros de julio de 1924 en la Plaza de toros de Santander).
- DIEGO, Gerardo (1969). «Ofrenda a Chopin». En: Antologia poética. Madrid : Dirección General de Enseñanza Media y Profesional.
- (1970), «Antonio de Gorostiaga», (Folio mecanografiado por ambas caras. A bolígrafo indica «4-IX-70»). Archivo personal del poeta. Copia facilitada por Isabel Diego en 2003.
- (1972), «Primer Nocturno». ABC, 4 de octubre de 1972.
- (1989). «Ofrenda a Chopin: Paráfrasis románticas (1919-1962)». En: *Poesía, vol. II*. [Madrid]: Aguilar.
- (2000). «La exposición de Gutiérrez Cossío (Santander 1921)». En: Obra com-

- pleta. Madrid : Alfaguara, Vol. V. p. 134. (Edición del Centenario)
- GALVE, Ricardo (1924). «En Ateneo: concierto Estefanía- Gorostiaga». *El Cantábrico*. 25 de septiembre de 1924, p. 2.
- GUERRERO URREISTI, J. José. (Ver CONDE LÓPEZ y SAN JOSÉ LERA)
- LASTRA, Julia (2004). El compositor Arturo Dúo Vital (1901-1964): estudio crítico de su vida y obra [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Arte III (Contemporáneo), 2004. Documento inédito.
- SANZ VÉLEZ, Esteban (2010 a), «Antonio Gorostiaga: el compositor que pudo ser». Sotileza: suplemento cultural del Diario Montañés. 24 de septiembre de 2010.
- (2010 b). Repertorio coral popular de Cantabria, Santander : Gobierno de Cantabria, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte.
- SIMÓN CABARGA, José (1963). Historia del Ateneo de Santander. Madrid : Editora Nacional.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (1967). *Historia crítica del conservatorio de Madrid*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes,

Otros documentos y fuentes de información

- [Álbum-G] Gorostiaga, Antonio. Álbum (colección facticia con recortes de prensa y programas de conciertos). 29,5 por 21,5 cms., tapas en pasta dura, encuadernadas en tela de color caqui, en cuya portada se lee en letras historiadas la palabra «Álbum», 78 páginas (contando la guarda de la portada).
- Conde, Rosa (2010), Música en el Ateneo Popular 1925-1937. Documento de estudio, facilitado por Rosa Conde en junio de 2010, en el que se incluyen los conciertos con participación de Gorostiaga celebrados en el Ateneo popular entre esos años. (sin publicar).
- Entrevista a Francisco Otero (discípulo de Gorostiaga), en conversación telefónica del 6/2/2003.
- Entrevista personal con Ana M⁴ Gorostiaga (hija de Gorostiaga), Madrid, 31/10/2003.
- Entrevista personal eon Ana Mª Gorostiaga, Madrid, 8/5/2004.
- Entrevista personal con Ana Mª Gorostiaga, Santander, 20/08/2010.
- Gorostiaga, Antonio. Listado de obras. Cartulina con anotaciones autógrafas. 15,5 por 11 cm. (CDIMC. Fondo A. Gorostiaga. Donación Ana M' Gorostiaga).
- Obras registradas a nombre de Antonio Gorostiaga de la Portilla en SGAE.
 Relación facilitada por Mª Luz González Peña, Directora del Centro de Documentación y Archivos de SGAE (CEDOA), el 8 de enero de 2004.

Ediciones de obras de Antonio Gorostiaga

- Danzas montañesas (piano), Unión Musical Española, 1927
- Danzas montañesas (transcripción para sexteto por el autor), Unión Musical Española (s/f) [1928].
- Diez lecciones de solfeo con acompañamiento de piano: repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso primero, Madrid, Unión Musical Española, cop. 1960.
- Diez lecciones de solfeo con acompañamiento de piano; repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso segundo, Madrid, Unión Musical Española, cop. 1960.
- Diez lecciones de solfco con acompañamiento de piano; repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso tercero, Madrid, Unión Musical Española, cop. 1960.
- Diez lecciones de solfco con acompañamiento de piano: repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso cuarto. Madrid, Unión Musical Española, cop. 1960.
- Himno a Santander (coro mixto). En: Esteban Sanz Vélez. Repertorio coral popular de Cantabria, Santander, Gobierno de Cantabria, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2010.
- Jardín Andaluz (Serenata) (pn), [Madrid, Música, (s/t)] [ca. 1920].
- Nela (Danza criolla, Op. 1) (pn), Unión Musical Española, s/f. [ea 1920].
- Nucvas lecciones de solfeo con acompañamiento de piano: repentizadas en los exámenes del Real Conservatorio. Curso segundo. Madrid, Unión Musical Española, cop. 1967.
- Pavana, (pn), [sin datos, ca. 1922].
- Pequeña rapsodia montañesa (sexteto), [Madrid], Unión Musical Española, [1932]. Pequeña rapsodia vascongada, (sexteto), [Madrid], Unión Musical Española,
 - [1932].



EPISTOLARIOS FEMENINOS DE LA CASONA DE TUDANCA. CARTAS DE MUJERES A JOSÉ MARÍA DE COSSÍO (1892-1977)

MARIO CRESPO LÓPEZ

Los estudios históricos sobre las mujeres suelen incidir, como una necesidad planteada por las marginaciones o falta de interés científico como sujetos históricos a las que han sido sometidas, en destacar su papel en determinadas épocas o situaciones del pasado, rescatándolas del olvido al que la propia investigación las ha relegado con cierta frecuencia. No insistiremos en estas líneas introductorias en lo mucho que está cambiando este olvido de unos años a esta parte, dándose la circunstancia de que la bibliografía de las tres últimas décadas se viene enriqueciendo de manera muy notable con nuevos títulos. Uno de los más recientes y valiosos que ha caído en nuestras manos se titula Mujeres con voz. Voces desde el silencio. Una historia necesaria de la UIMP (Santander, 2010), una obra colectiva que refleja una tendencia de los estudios feministas más rigurosos: la de nuevos enfoques de historias ya conocidas desde la perspectiva "masculina" (como la historia de la Universidad Internacional de Santander) que ahora se enriquecen decisivamente con el descubrimiento y la "puesta en valor" del papel de muchas mujeres en la historia, en este caso, cultural, unido al creciente interés que desde hace algunos años tiene la llamada "Edad de Plata" española. El campo de la biografía de mujeres se abre paso con decidido interés y no digamos los estudios en otras disciplinas, como la Sociología, que en muchos aspectos lleva años de ventaja investigadora a la historiografía. Menos frecuente, sin embargo, es delimitar la presencia femenina en ana fuente tan fértil como suelen ser los epistolarios, máxime si se trata del epistolario de uno de las más interesantes personalidades de la cultura española en el siglo XX, José María de Cossío Martínez-Fortún (1892-1977). Pese a su importancia, los estudios sobre su figura son aún escasos, partiendo de la fundamental Semblanza y obra de José María de Cossío. Contribución a la bio-bibliografía, de quien fuera primer conservador de la Casona, Rafael Gómez de Tudanea (1). Una obra colectiva que debe recordarse es José María de Cossío y la poesía de su tiempo, coordinada por Julio Neira (2). Cabe citar otras referencias valiosas como las de Gerardo Diego (3), Leopoldo Rodríguez Alealde (4), José María Martínez Cachero (5), el Diccionario biográfico de los parlamentarios de Cantabria (6), Beatriz Ruíz Rivero (7), Ramona Fuente y Mercedes Muriente (8), el catálogo de la exposición Cossio y el mundo taurino (9) y un par de obras más recientes (10). En noviembre del pasado año he tenido la oportunidad de presentar en la Biblioteca Central de Cantabria y en la Casona de Tudanea José María de Cossio, Vida hasta la Guerra Civil (1892-1939) (11).

Conocido especial y popularmente por los primeros volúmenes de la enciclopedia Los toros, Cossío fue miembro de la llamada "Generación del 27", para la que fue no tanto un creador sino un verdadero estudioso y aglutinador. Aunque no era montañés de nacimiento, sí lo fue de corazón, y en su Casona de Tudanca pasó buena parte de su existencia (varios meses cada año) y en ella dejó los recuerdos y testimonios preciosos de toda una vida dedicada al estudio y disfrute de las letras. Su epistolario puede consultarse en este pueblo cántabro: se trata de nada menos que 1903 corresponsales, cuyo conjunto supera las seis mil cartas. La variedad de nombres que aparecen (con singular presencia de escritores y personalidades de la cultura española) hace de este archivo uno de los más interesantes del siglo XX. Se han publicado algunas series de cartas (los epistolarios de Gerardo Diego (12), Jorge Guillén (13), Rafael Alberti (14) o Miguel Hernández (15), por ejemplo) que forman parte ya del acervo científico sobre toda una época. Sin embargo queda mucho por sacar a la luz: es una lástima que las dificultades tanto de acceso a Tudanca como de permanencia en este lugar, así como la falta de interés de los investigadores no hayan abierto ya la puerta al conocimiento completo de unas fuentes esclarecedoras e inéditas en la mayoría de los casos.

Uno de los temas menos conocidos es precisamente la presencia femenina en este rico epistolario. En estas páginas intento reseñarlo en lo posible. Cossío fue una personalidad de gran relevancia social, especialmente en Madrid. Tuvo numerosas amistades, entre las cuales figuraron varias mujeres, muchas casi anónimas para el investigador hasta ahora; otras, bien conocidas en España, presentan aquí una cara más íntima o discreta, pero en todo caso poco valorada. Y resulta signifi-

cativo que sea el epistolario recibido por un hombre el que nos arroje algo de luz sobre la vida de muchas mujeres, y es significativo por lo que supone de evidencia: la interacción de sexos, la construcción de identidades y proyectos en la amistad y el amor a las letras y la cultura, como consecuencia, además, de un espacio relacional amplio de José María de Cossío.

En esta investigación se resume la presencia epistolar en Tudanca de mujeres que por diferente motivo fueron importantes en la vida de Cossío, ordenadas aquí por orden alfabético. En total, 96 corresponsales que tuvieron diversa relación con Cossío. Algunas, como Lilí Álvarez o Conchita Cintrón, formaron parte de tertulias de la época; otras, como Consuelo Berges, Concha Espina Tagle y Concha Zardoya, de la literatura; muchas, como la esposa e hija de Gregorio Marañón o la viuda de Manuel Machado, de las amistades más entrañables de Cossío; la mayoría, como la duquesa de Alba, de las relaciones sociales más diversas; y otras, del mundo de la investigación, le escribieron en la búsqueda de información para sus trabajos universitarios. Obviamente, la variedad de epistolarios es muy notable, así como la cantidad de cartas, desde una sola hasta más de una treintena.

Para terminar este apartado introductorio, una indicación metodológica. He limitado las notas al pie de página y las referencias bibliográficas, consciente de que el valor de esta investigación radica precisamente en el extraordinario contenido inédito de las cartas y sus autoras. Todas estas cartas, salvo eita expresa, forman parte del Archivo de la Casona de Tudanca, en concreto de la carpeta del Epistolario, consultada in situ en el formato digital que se facilita a los investigadores.

Mujeres en el Epistolario de la Casona de Tudanca

Duquesa de Alba

De los Duques de Alba, Cayetana Fitz-James y Luis Martínez de Irujo, se conservan dos telegramas de agradecimiento, uno de ellos sin fecha y el otro de 28 de octubre de 1950. El 27 de mayo de 1968 le envía una tarjeta agradeciéndole sus gestiones para que le concedieran la Gran Cruz de Isabel la Católica. El 24 de marzo de 1972 le escribe al Hotel Monopol lamentando no haber podido estar presente en el homenaje a Cossío del día anterior, por encontrarse en París:

"Te envío todas mis fervorosas felicitaciones. Ya he visto en la prensa tu enorme éxito. Todo me parece poco para tus magníficos trabajos y tu enorme simpatía".

Otra carta del 31 de mayo de 1972, versa sobre el fallecimiento de "Miguel", un escritor de Cáceres (16).

Consuelo Alonso

Consuelo Alonso era la viuda de Mariano García Cortés, periodista, escritor y exconcejal de Madrid. Le escribió a Cossío remitiéndole un ejemplar de *Historia de siete chimeneas y una casa*, libro que su marido había dejado sin publicar. La carta no lleva fecha, pero ha de ser entre la muerte de García Cortés (la carta lleva membrete de "Viuda de García-Cortés, de manera que había pasado un tiempo prudencial desde su fallecimiento) y la reseña que conocemos del libro, publicada en *ABC* el 6 de febrero de 1949, en la que se lee una información coincidente con la que remite la viuda: "Esos papeles no pudo darlos él a la publicidad, como soñara, por su fallecimiento. Su familia, para honrar su recuerdo, acaba de publicarlos".

María Rosa Alonso

Nacida en Tacoronte (Tenerife) en 1910, María Rosa Alonso ha sido profesora, investigadora y ensayista. Con el pseudónimo de María Luisa Villalba firmó sus primeras colaboraciones periodísticas en diversos medios de Tenerife. Estudió Filología Española en la Universidad de Madrid, donde fue alumna de Ortega y Gasset, García Morente, José Gaos y Américo Castro. En 1948 se doctoró. Fue

miembro fundador del Instituto de Estudios Canarios. Profesora de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de La Laguna (1942-1953), se trasladó a Venezuela en octubre de 1953. "El canario es ave migratoria y, cuando la lejanía le tira, rompe a volar" dice en su única carta a Cossío, el 1 de septiembre de 1955, unos años antes de que María Rosa Alonso ingresara en el claustro docente de la Facultad de Humanidades en la Universidad de Los Andes (1958-1968). Cossío presidió en La Laguna un premio que galardonó su estudio *Manuel Verdugo y su obra poética* (Instituto de Estudios Canarios, 1955).

Lilí Álvarez

Elia María González-Álvarez y López-Chicheri, más conocida como Lilí Álvarez (1905-1998), le manda a Cossío a la dirección del café Lion d'Or una postal del teleférico del Mont Blanc fechada el 12 de febrero de 1942. Desde esos aires lejanos escribe: "Espero ahora volver pronto y respirar de nuevo esos otros más densos pero más cálidos de la tertulia" y manda recuerdos para todos los tertulianos. En esa época, Lilí Álvarez, separada del conde de Valdéne, tenía pensado afincarse en España y, aunque seguía practicando las más variadas disciplinas deportivas (como el esquí alpino o la escalada), había dejado la práctica del tenis, deporte en el que logró ser una de las más destacadas jugadoras del mundo en los años veinte. No cabe duda de que las inquietudes sociales de Lilí Álvarez y su raigambre aristocrática le colocaban muy próxima al círculo tertuliano de Cossío, de ahí que le escriba con tanta familiaridad y le llame "ogro", apelativo ganado por Cossío en los años de la Guerra Civil, en que Cossío compartía una casa (llamada por quienes la frecuentaron "la "casita del bosque") con el catedrático Ramón Carande. Aunque era asesora de la Sección Femenina, Lilí Álvarez fue una mujer implicada en el movimiento mundial femenino. Participó en el Congreso Hispano-Americano femenino (1951) y en la Asociación de Mujeres Universitarias (1961), donde pronunció estas palabras sobre la liberación femenina a través del deporte: "Nuestra mujer está todavía encerrada en el circuito de la pasividad, el reverso de sus espléndidas y específicas cualidades, y necesita alcanzar la madurez de su personalidad mediante la adquisición del sentido de responsabilidad, de iniciativa e impulso personal, cualidades absolutamente necesarias para su participación activa en la tarea social. Aquí es donde el deporte desempeña un papel de primer orden, porque el deportista es un ser remitido a sí mismo, es un ser forzosamente libre; sin descanso tiene que tomar decisiones. Esta autarquía deportiva es una situación vital que transforma hondamente al individuo" (17). Es autora de varios títulos marcadamente autobiográficos, resueltamente indagadores de la sensibilidad religiosa y femenina, como *En tierra extraña* (Madrid, Taurus, 1956), *El seglarismo y su integridad* (Madrid, Taurus, 1959), *Feminismo y espiritualidad* (Madrid, Taurus, 1964) y *Testamento espiritual. Diario de una beata atípica* (Madrid, Biblia y Fe, 1985).

Josefina Álvarez Parejo

Vinculada a la Clínica de Nuestra Señora de la Concepción, escribió a Cossío en calidad de presidente del Ateneo de Madrid para ofrecerle los libros que había dejado al morir, su padre, el abogado Luis Álvarez Aymar. La carta no tiene fecha e ignoramos la respuesta de Cossío. Josefina Álvarez falleció en Madrid el 9 de julio de 2003.

Mercedes Angermair

Mercedes Angermair es una de las personas que demuestran la relación entre España y Alemania, sacudida por las guerras y la obligada distancia. Escribió a Cossío una carta desde Munich, el 22 de junio de 1952, reconociéndose como "la muchachita germano-española asídua lectora de la Biblioteca Menéndez-Pelayo y a quien Don Miguel Artigas tenía gran afecto". La carta es verdaderamente emocionante y es una lástima que no se conozca la posible respuesta epistolar de Cossío. Mercedes había vivido varios años en Santander, donde su padre, Víctor Angermair, era gerente de Aldus, la imprenta que se encargaba de publicar el Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo y La Revista de Santander, empresas en las que estuvieron muy involucrados Miguel Artigas y José María de Cossío. Por este motivo, además, sin duda, del interés de la joven Mercedes por la literatura, los Angermair tuvieron una relación muy estrecha con los responsables de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Los Angermair se trasladaron tal vez al inicio de la Guerra Civil a Alemania, donde Víctor Angermair falleció en 1944. Tres años más tarde murió en Madrid Miguel Artigas, con quien Mercedes había mantenido cierto contacto epistolar. En la carta de 1952 le pregunta a Cossío precisamente por las señas de uno de sus hijos, José Artigas, a quien supone catedrático de Literatura. Además le pregunta si sigue vivo Jesús Cancio, cuyos poemas admira, y a quien piensa traducir y publicar en alemán. Otro de sus proyectos es hacer lo propio con El bosque animado de Wenceslao Fernández Flórez, con quien ya se ha puesto en contacto.

Mercedes Ballesteros de la Torre

Esposa de Claudio de la Torre, Mercedes Ballesteros le escribe a Cossío desde Madrid el 18 de febrero de 1962, agradeciéndole "la parte que tomaste en la concesión del premio "Álvarez Quintero". El 13 de marzo de 1963 Claudio de la Torre se disculpa por no poder asistir al homenaje a Cossío en la Peña Valentín y añade "cariñosos recuerdos de Mercedes". El 22 de marzo de 1972 hace lo propio con el homenaje por sus ochenta años: "Mercedes me pide que te transmita su enhorabuena y su adhesión muy cariñosas".

Carmina Benguría

La recitadora Carmina Benguría le invitó por carta a José María de Cossío a asistir a una "interpretación poética" el 24 de noviembre de 1949 en el Ateneo de Madrid, considerándole "una de las más altas representaciones de la crítica contemporánea". El programa se dividió en tres partes. En la primera recitó "Despierto sueña quien amando piensa", de Lope de Vega; "Mis ojos y mi corazón", de William Shakespeare; "Aniversario", de Stefan George; "Interpretación", de Peter Altemberg; "Un sueño", de Gabriel d'Annunzio; "Como quieras, madre" y "Ella soy yo", de Rabindranath Tagore; y "Romance sonámbulo" de Federico García Lorca. En la segunda parte, "El canto de la angustia", de Leopoldo Lugones; "Psalle et sile", de Enrique González Martínez; "Canción de zafra" y "Segunda canción de zafra", de Gabriela Mistral; "Estrofa al viento de otoño", de Carlos Pellicer; "Pueblo", de Pales Matos; "Martín Fierro" (fragmento), de José Hernández; y "Relato de Sergio Stepansky", de León de Greiff. Y en la tercera, "La pesca en el mar", de Gertrudis G. de Avellaneda; "De otro modo", de Emilio Ballagas; "Soneto a las palomas de mi madre", de Gastón Baquero; "Sinfonía en amarillo", de Ernesto F. Arrondo; "Señor que lo quisiste", de Dulce Mª Loynaz; "Leyenda del cimarrón", de Rafael Estenger, y "El pregón de La Habana", de Carlos Reyes.

Consuelo Berges

De muy notable en el campo de la traducción española cabe calificar la obra de Consuelo Berges Rábago (Ucieda, 1898-Madrid, 24.XII.1988), individualidad extraordinaria, masona y anticlerical, que se consideraba "anárquica" y alardeaba de no haber tenido nunca "carné de nada". De formación autodidacta, aprendió a

leer en las páginas del periódico El Cantábrico. Formó parte de la primera promoción de la Escuela Normal de Maestras de Santander, fundada en 1915, y a la que también se vincula otra corresponsal de Cossío, Carmen de la Vega Montenegro. En el transcurso de su trabajo como maestra en la Academia de Matilde de la Torre, en Cabezón, conoció a Víctor de la Serna, hijo de Concha Espina, quien le abrió la posibilidad de colaborar en diferentes medios de prensa regionales, y así lo hizo, con artículos muy críticos con el contexto social de su tiempo. En 1926 marchó a América. En Buenos Aires colaboró con La Nación y dirigió la revista Cantabria (1929-1930), órgano del Centro Montañés. Precisamente de este período es la primera de las dos cartas de Berges a Cossío que se guardan en Tudanca. La fechó el 1 de abril de 1929 en la capital argentina. Habían nombrado a Consuelo directora de la citada revista y explicaba el proyecto a Cossío: "Al hacerme cargo de esta empresa, quiero hacer lo posible por traer a las columnas de nuestra publicación un poco de frescura directa de mar y monte cántabros, ya que ella no tiene en realidad otro objeto que mantener vivo en estos buenos montañeses expatriados el sabor de la Tierruca y el patriotismo chico". En consecuencia, le pedía colaboración: "Unas cuartillas de V. sobre cualquier tema, de cualquier extensión y en cualquier momento serán un verdadero regalo para nuestra revista y sus lectores".

Mientras tanto, en Santander, un efecto directo de las reuniones en la Biblioteca de Menéndez Pelayo que hasta entonces había dirigido Miguel Artigas, fue la creación de *La Revista de Santander*, editada en la imprenta Aldus de los Angermair, de cuya dirección se encargó Cossío a partir de enero de 1930. En diciembre de ese año escribió a Consuelo Berges explicándole el proyecto:

"Por la correspondencia de Artigas se enterará Vd. –muy distinguida señora mía y compañera— del proyecto de publicar una revista en Santander. Como a él queremos asociar todos los valores auténticos de nuestra tierra, donde quiera que se encuentren, cumplo la gratísima obligación de soficitar el apoyo de su colaboración para la Revista. Esta será obra de todos y sólo un azar es causa de que sea yo quien provisionalmente lleve la voz de todos estos amigos.

La revista, de carácter regional, se dedicará a estudios y trabajos de arte, literatura y arqueología e historia. Próximamente recibirá proyectos y para fines de Enero saldrá el primer número.

A más de su colaboración literaria, agradeceríamos que comen-

zara Vd. la labor de hacer ambiente para nuestra publicación entre los elementos montañeses de esa población. Asimismo creemos poder contar con el apoyo moral de ese Centro. Cuando la organización pase de estos preparativos, daremos a Vds. todo género de detalles" (18).

Vuelta a España con el advenimiento de la República, Berges colaboró en diversas iniciativas revolucionarias y feministas. Suyos son ensayos como *Escalas* (Buenos Aires, 1930) y *Explicación de Octubre* (Madrid, 1935). Tras vivir clandestinamente en París (1939-1943), las autoridades alemanas la devolvieron a España, donde se volcó en la traducción del francés y trabajó en obras de Balzac, Bernanos, Breton, Descartes, Descola, Flaubert, Proust y Rousseau, aunque en quien se especializó deverdad fue en la figura de Stendhal, sobre el que publicó, entre otras obras, *Stendhal*. *Su vida*, *su mundo*, *su obra* (Madrid, Aguilar, 1962).

En esta época se documenta la siguiente carta que Concha Espina envía a Cossío, el 5 de julio de 1943, presentándole a Consuelo (aunque Cossío, como vemos, ya la conocía):

"Mi querido amigo:

Tengo el gusto de presentarle con estas letras a mi prima Consuelo Berges, santanderina y Cabuérniga (sic) a quien Vd. De seguro conoce como escritora y de quien Regino [Sainz de la Maza] le habló a Vd. últimamente con referencia a posibles traducciones del francés para la editorial Calpe.

Consuelo irá el miércoles, pasado mañana, a saludarle ahí en su despacho, y hacerle una consulta directa sobre estos deseos suyos que lo son también míos y creo que de Vd. incapaz de desmentir su gentileza probadísima y su noble compañerismo. Consuelo puede trabajar literariamente y con holgura en otras lides de mucho más interés que las de traductora, pero la ocasión no es de momento muy propicia para ella y le sería favorable esta labor que solicita por la valiosa mediación de Vd.

Yo quiero y estimo a esta muchacha muy de veras y le agradeceré a Vd. mucho cuanto por ella se interese ahora. Con este ruego reciba Vd. los saludos siempre afectuosos de su amiga y compañera, cordialmente".

La segunda carta de Consuelo Berges en el Epistolario de Tudanca sucede algo más tarde que la de su prima Concha Espina. Escribe a Cossío desde Madrid. el 9 de febrero de 1949. Acompaña a la carta un breve estudio (apenas veinte páginas mecanografiadas) sobre la obra novelística de la escritora barcelonesa Elisabeth Mulder, "que tengo escrito hace mucho tiempo y que, una vez revisado y ampliado, quisiera publicar en un libro sobre cinco escritoras españolas de hoy" y que habría de incluir a otra ensayista (María Campo Alange), una poeta, una autora teatral y una crítica (19). En la carta Berges recordaba a Cossío su anterior contacto cuando ambos dirigían sendas revistas culturales: "Tengo confianza con usted y en usted desde los lejanos tiempos en que me hizo el honor de nombrarme protectora en Buenos Aires de su revista Santander". La defensa de Mulder que Berges presentaba a Cossio se basaba en que se trataba de "una gran escritora" que había publicado ya "media docena de excelentes novelas y libros de cuentos", como Preludio a la muerte (1941), El hombre que acabó en las islas (1944) y Alba Grey (1947); en su trabajo adjunto defendía que ningún otro escritor en castellano, sea hombre o mujer, "realiza una fórmula tan personal y sugestiva de novela pura, exenta de elementos de relleno y de adherencias extranovelísticas". En otro momento del texto destacaba Berges que la novela de Mulder era "una personal fórmula ecléctica de lo real transfundido en lo poético y de lo imaginado transfundido en relieve real". Ofrecía Berges un estudio que no pretendía ser sólo la reivindicación de una autora determinada, sino una cartografía de la novela española del momento: "En este estudio que le envío están bien valoradas -aunque esté mal el decirlo-- algunas calidades muy singulares y nuevas en la novelística española, sutiles calidades euyas líneas, firmes pero suaves, se prestan mal al lucimiento explosivo en la feria literaria".

No parece que Cossío atendiera la petición de Berges, puesto que esos años, hasta 1953, sólo se publicaron en España, de Mulder, *Alba Grey* en Aguilar, *Poemas mediterráneos* en Altés, con pórtico de Concha Espina, y *El vendedor de vidas*, en Juventud. Consuelo Berges recibió al poco tiempo el Premio Fray Luis de León (1956). Y, pese a no publicar nada de Mulder en Austral ni Espasa, escribió los prólogos a *Lírica hispana* (1962) y *La historia de Java* (1975 y 1986), además de incluirla en *Las mujeres célebres* (tomo I, Barcelona, Gustavo Gili, 1965). Pero, ¿conoció Cossío a Elisabeth Mulder? Tal vez sí, si cumplió la invitación que le hizo Matilde Marquina, directora del Colegio Mayor Femenino Santa Teresa de Jesús de

acudir a la recepción que daban a la escritora barcelonesa el 14 de mayo de 1947.

A la muerte de Consuelo Berges se constituyó un premio anual de traducción, el Stendhal, dotado con los derechos que devengan sus propias obras; uno de los fines de la Fundación que lleva su nombre es preservar los derechos de los traductores.

Eulalia Cáceres

Eulalia Cáceres (1874-1974) era la prima y la mujer (se habían casado en Sevilla en junio de 1910) (20) de Manuel Machado (1874-1947), quien fuera uno de los poetas modernistas más respetados del Madrid anterior a la Guerra Civil v uno de los asiduos de las tertulias de café a las que asistía Cossío en las décadas de los años diez y veinte. En la Casona de Tudanca se guardan dos cartas de Manuel Machado a Cossío, fechadas el 18 de marzo y el 27 de abril de 1926, en que el poeta andaluz le da noticias de varias fuentes de investigación en su calidad de director de las Bibliotecas Municipales de Madrid. Después de la Guerra Civil, habiendo sido elegido académico de la Lengua en 1938, siguió siendo uno de los mejores amigos de Cossio y presidente de la efímera academia Musa, Musac que reunía en Madrid a algunas personalidades culturales más o menos afectas al nuevo régimen. Julio Trenas escribió una emocionada semblanza de la vida en común del matrimonio en su casa madrileña, donde les frecuentó: "El café, el museo y la calle se remansaban en el hogar para el poeta. Tengo ante los ojos una fotografía suya, tomada por aquellos años en el pisito de la calle de Churruca, donde vivía -a un paso, como quien dice, de su destinito en el museo—; aparece escribiendo, sobre una mesa con mantel y, frente a él, haciendo labor de costura, su esposa Eulalia, También, en la casa, había un retrato de ella, pintado por un artista sevillano cuyo nombre no recuerdo. Allí fue donde Eulalia Cáceres, cuando el poeta enfermó, le cuidó como la inspiradora de sus más bellos versos y como una hermana de la Caridad. Esa hermana de la Caridad que acaba de morir en Barcelona olvidada de los hombres, y que en el siglo fue la amada del poeta". Las dos cartas conservadas en Tudanca de Eulalia Cáceres a Cossío son posteriores al fallecimiento de Machado. El 9 de diciembre de 1947 le comunica su felicitación por la elección como académico: "Mi enhorabuena más cariñosa y entusiasta por su nombramiento para ingresar en la Academia, nombramiento merccidísimo y que honra nuestras Letras". El 27 de mayo de 1949 le vuelve a escribir para agradecerle el envio de un Diccionario (ignoro de cuál se trata), asegurándole que en breve le pagará el precio

que valga en la misma sede de Espasa y le anuncia que pasará una temporada con su hermana en San Sebastián. Se trata de un momento crucial en la vida de Eulalia Cáceres, que había donado a una institución benéfica la casa que el matrimonio poseía en la Colonia de la Prensa, de Carabanchel: dos meses más tarde, en julio de 1949, ingresó en una congregación religiosa para el cuidado de niños y enfermos, período en el que atendió también a un sobrino suyo enfermo de tuberculosis. Eulalia Cáceres falleció el 7 de agosto de 1974 en un convento de Barcelona.

Helena Cambó

Hija de Fransese Cambó, Helena Cambó (Barcelona, 1929), en una carta sin fecha con el membrete del hotel Ritz, le pide a Cossío que les acompañe a ella, su madre (Mercè Mallol Codina) y amigos comunes a una cena en el hotel. Helena Cambó me ha escrito el pasado 10 de diciembre de 2010, dándome precioso detalle sobre el contexto de aquel encuentro con Cossío: "Al fallecer mi padre, Francisco Cambó, en 1947 en Buenos Aires, donde habíamos pasado los últimos años, mi madre y yo hicimos un corto viaje por España, para encontrar a viejos amigos, etc. En esta ocasión (1947 ó 48) pasamos unas semanas en Madrid donde nos reunimos con el matrimonio Marañón y a través de ellos tuvimos el placer de relacionarnos con José Mª de Cossío. A eso responde, sin duda, la invitación desde el Hotel Ritz, en el que nos hospedábamos" (21).

Matilde Camus

Aurora Matilde Gómez Camus (22) (Santander, 1919) ha sido una creadora muy prolífica, que ha aportado a la literatura de nuestra región obras poéticas de desigual calidad, entre ellas Voces (1969), Manantial de amor (1972), Perfiles (1980), He seguido tus huellas. Via crucis (1981), Raíz del recuerdo (1984), Santander en mi sentir (1989), Tierra de mi Cantabria (1991), Reflexiones a medianoche (1996) o Prisma de emociones (2000), con las que podría componerse una muy digna antología. Presidenta de la sección de Literatura del Ateneo de Santander durante varios años, Matilde Camus ha cultivado también la prosa, sobre todo en la variante del euento infantil. Su más reciente obra de historia, La Iglesia Evangélica de España en Santander (2006), que ha visto la luz en delicadas circunstancias personales, supone otra aportación de su trabajo como investigadora del pasado local. No es que sus obras tengan una trascendencia capital, seguramente no lo pretenden, pero sí forman parte de ese conjunto de obras voluntariosas

que aportan al curioso y al investigador interesantes datos de archivo y de las vivencias personales de la propia autora, además de un estimable material gráfico. La escritora ha culminado una fructífera serie de investigaciones locales: Historia del lugar de Monte (1985), Efemérides del lugar de Monte (2 vols., 1989 y 1995), Historia del lugar de Cueto (1990), Efemérides del lugar de Peñacastillo (1992), Prolegómenos del cementerio protestante de Santander y su evolución histórica (1993) y Mayorazgo de la casa Mantilla de Fontibre (Reinosa) (1999). En todas ellas predomina, desde luego, el interés por el dato y lo anecdótico, frente a las interpretaciones generales y contextuales de los procesos históricos.

En Tudanca se conservan siete cartas y varios poemas de Matilde Camus, fechados entre el 17 de junio de 1968, en que felicita a Cossío por el nombramiento de Hijo Adoptivo de la Provincia de Santander, y el 8 de junio de 1975, en que le transmite su pésame por el fallecimiento de su hermano Francisco. La impresión que produjo en Matilde Camus la amistad de Cossío (se conocieron personalmente en Tudanca, a comienzos de julio de 1968) debió de ser profunda, a juzgar por los encomios de las cartas y el tono elogioso de poemas como "Canto a Tudanca", así como el artículo que publicó en El Diario Montañes titulado "Tudanca en el Ateneo de Madrid" (29 de mayo de 1970), que envió a Cossío en carta del 4 de junio de 1970. Está presente en el Cancionero de manuscritos de Cossío (tomo III, 138r-142v), con poemas copiados en agosto de 1969. A lo largo de sus comunicaciones epistolares Matilde Camus cuenta sus preocupaciones familiares y buena parte de su devenir poético, demostrado en el envío de numerosos poemas (23) y de libros como Templo del alba (1974, en carta fechada el 22 de diciembre de esc año). El 18 de noviembre de 1974 pide a Cossío un prólogo para su libro Siempre amor: "El tomo V de su Cancionero se va a encuadernar pronto gracias a mi diligencia y sea bueno conmigo ofreciéndome pronto la alegría de entregarme el prólogo, que le he pedido hace un año".

Mercedes Cantero Roncero

Mercedes Cantero Roncero era la viuda de Arsenio Gállego Hernández (1886-1969). Le escribió a Cossío desde Cáceres el 27 de marzo de 1971, remitiéndole un ejemplar del primer libro poético de su difunto marido, "que en vida no quiso publicar nada, encontrándome a su fallecimiento con más de 200 tomos de poemas de toda clase", Arsenio Gállego había sido catedrático de Matemáticas del Instituto y director de la Escuela de Maestría Industrial de Cáceres. Teodoro

Fernández Sánchez, archivero capitular, fue uno de quienes ayudaron a Mercedes Cantero en la organización de los papeles de su marido, así como la publicación de parte de sus poemas.

Josefina Carabias

Josefina Carabias (Arenas de San Pedro, Ávila, 19 de julio de 1908- Madrid, 20 de septiembre de 1980), aunque licenciada en Derecho en la Universidad de Madrid (1930), sintió de joven la vocación periodista, que se materializó en sus primeros trabajos para la revista Estampa; precisamente su primera entrevista fue a Victoria Kent, Directora General de Prisiones. Durante la II República fue cronista parlamentaria de los diarios Ahora y La voz, y colaboradora en el programa La palabra, de Unión Radio, el primero informativo de la radio española, desde el que retransmitió el homenaje a Unamuno en la Universidad de Salamança. Tras la Guerra Civil, trabajó para Informaciones y Ya; fue corresponsal en Washington de Informaciones (1954-1959) y en París de Ya (desde 1959). Casada con el abogado José Rico Godoy, es la madre de la novelista Carmen Rico-Godoy y de la diplomática María de las Mercedes Rico Carabias. La carta de Josefina Carabias que se conserva en Tudanca está remitida no a Cossío, sino a un tal Felipe, vinculado sin duda al Ateneo de Madrid. Lleva fecha del 22 de marzo de 1972 y tiene que ver con su ausencia en el homenaje que la entidad va a organizar a Cossío: "No creo en absoluto que nuestro ilustre José María de Cossío tenga ochenta años. Esas son cosas que dicen los académicos para hacerse interesantes. Pero, aunque no tengamás que los cincuenta y ocho que aparenta, ya es bastante para que celebremos en su honor esa fiesta a la que lamento muy de veras no asistir".

María de Cardona

Le transmite desde Alicante, el 12 de diciembre de 1947, su enhorabuena por la elección como académico de la RAE, junto con María Teresa Torrellano. Añade: "Quise mandar esta carta [...] a una de las Nueve Musas, por ejemplo a Carmen Yebes, o a Elena Quintanar, para que te la entregara", haciendo "coro con tus admiradoras y amigas".

Conchita Carro

Escribe a Cossío una postal el 1 de septiembre (no indica el año) con Elena, otra "contertulia" y "amiga".

Amelie Caster

Le escribe desde Princeton el 22 de septiembre de 1952 comentando de manera elogiosa su último libro, Fábulas mitológicas.

Marie Chevallier

Profesora de la Facultad de Letras de Lille y Nanterre (Sorbona-París X), le escribe desde Clichy el 7 de julio de 1970 para intentar concertar una entrevista con él al respecto de la revista *Caballo verde para la poesía*, que intenta ver y que no ha conseguido, a pesar de haber escrito a Vicente Aleixandre. Presentará su tesis en 1974, titulada *L'homme, ses ouvres et son destin dans la poésie de Miguel Hermández*.

Conchita Cintrón

El epistolario entre Conchita Cintrón (Antofagasta, Chile, 1922-Lisboa, 2009) y José María de Cossío es uno de los más nutridos en lo que se refiere a las corresponsables femeninas. Nada menos que 34 cartas se conservan en Tudanca de la rejoneadora, casada desde 1951 con Francisco de Castelo Branco, sobrino de quien había sido su principal maestro, el rejoneador Ruy de Cámara. El epistolario conservado comienza el 21 de octubre de 1959 y acaba el 28 de octubre de 1963. Hacía varios años que Conchita Cintrón había terminado su carrera taurina. El matrimonio hacía frecuentes viajes a Sevilla y Madrid (ferias de Abril y San Isidro), que era donde se veían con Cossío. De hecho, una constante en estas misivas es la nostalgia que Conchita siente de las tertulias taurinas madrileñas en las que puede escuchar la sabia palabra del autor de Los toros, obra que, por cierto, le sirve de constante recurso e inspiración. El 26 de enero de 1963 le escribe: "Créame cuando le digo que me hace falta ir a Madrid unos días. Tengo hambre de charlas literarias y nostalgia de los momentos antes de los toros". No obstante, varias veces Conchita Cintrón quiere alejarse, siguiendo el parecer de Ruy de Cámara, de la "mujer intelectual", en una advertencia muy propia del mundo taurino.

Cintrón y Cossío tratan en sus cartas varios temas, como el libro *Recuerdos* de Cintrón, que publicará Espasa en 1962, con un prólogo de Cossío que la rejoneadora pedirá en varias ocasiones. Una de las notícias que se percibe en este intenso epistolario es la del suicidio de su amigo común, Juan Belmonte, el 8 de abril de 1962; en una carta del 18 de mayo le escribe: "me imagino la falta que hará Juan y

lo que le habrá impresionado su muerte". En la última carta conservada, fechada a finales de octubre de 1963, le hace una confesión emocionante: "Conozco a tan pocas personas que me dejan un sabor agradable. Es cierto. Hay demasiadas gentes que son como los limones secos, no dan ni una gota de zumo. Por eso extraño a Belmonte. Siempre quedaba algo después de estar con él. ¿Verdad que sí?".

Luisa Clavería

Escribe a Cossío desde Barcelona, el 9 de noviembre de 1946, pidiéndole su artículo publicado en el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* sobre Rodrigo de Reinosa, a solicitud de Carlos Clavería.

Conchita

Ahijada de Cossío, le anuncia en carta de septiembre de 1957 que se va a casar el 4 de noviembre en la capilla de la Ciudad Universitaria que dirige el P. Sopeña, y le pide que sea testigo del enlace.

Carmen Conde

De la escritora Carmen Conde (Cartagena, 1907 – Madrid, 1996) sólo se conservan tres cartas en el Epistolario de Tudanca, a pesar de que la relación con Cossío no debió de ser anecdótica, incluso desde antes de la Guerra Civil. En la primera carta, fechada en El Escorial, donde Carmen residía en casa de los Alcázar, el 10 de septiembre de 1944, pregunta a Cossío por unos libros que dejó a su nombre en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, lo que confirma no sólo cierta relación con Cossío sino la presencia de la mujer del poeta Antonio Oliver Belmás en Santander. Precisamente a partir de ese año, y hasta 1951, la escritora colaboró con Radio Nacional de España. En la segunda carta, fechada en Madrid el 19 de septiembre de 1947, Carmen le envía su último libro, el importante poemario *Mujer sin Edén*, y lo hace, según sus propias palabras, "fiel a mi vieja costumbre". La tercera carta, en realidad una tarjeta enviada desde Madrid el 25 de diciembre de 1961, es una felicitación navideña. No llegaron a coincidir Cossío y Carmen Conde como académicos de la Española, puesto que Cossío falleció en octubre de 1977 y Conde fue elegida unos meses más tarde.

Debbie Condon

Profesora norteamericana, tenía el proyecto de traducir *Los toros* para McGraw Hill, aunque el plan fracasó. Escribe un telegrama (2 de abril de 1959) que acompañó de una carta en que le pedía un artículo sobre las bases del toreo para la nueva revista *Rhinocerós* (ella la llama sencillamente Rinoceronte) que van a publicar Salvador Dalí y Alberto Skira. El 14 de septiembre de 1959, desde México, acusa recibo del artículo titulado "El toreo de muleta".

Montserrat Cornago Fernández

Le pide desde Madrid rel 28 de marzo de 1973 una firma para su colección de autógrafos. Era viuda del arquitecto Felipe Heredero Igarza,

Concha Crespo Reguero

Escritora gaditana, le escribe desde Cádiz el 27 de junio de 1942 solicitándole direcciones de ganaderos y toreros a los que informar de un libro que está escribiendo sobre el novillero cántabro Gervasio Pérez Díaz, natural de Barcenillas de Cabuérniga y amigo de Cossío. Publicó, entre otras obras, *Mis andanzas por tierras de España* (Cádiz, 1944) y *La historia de Covadonga y glosario de amor* (Santander, 1949).

Carmen Crespo

Viuda de Francisco Martínez, le envía su pésame el 10 de enero de 1960 desde Tudanca por el fallecimiento de su hermano Mariano.

Aurora Díaz-Plaja

Escribe a Cossío desde Barcelona el 14 de enero de 1956, por indicación del gobernador de Santander para ver si su novela *Luz en la sombra* puede interesar a Espasa Calpe. La escritora y bibliotecaria (Barcelona, 1913-2003) le recuerda que "mereció su aprobación en el Concurso de novelas Concha Espina y obtuvo el recién nacido premio Ciudad de Torrelavega" (fue en 1954). No encontramos esta novela en la bibliografía de la autora.

Carlota Dueñas

Con José María Dueñas escribe a Cossío desde La Laguna el 10 de marzo de 1960 enviándole su pésame por el fallecimiento de su hermana Carlota.

Concha Espina Tagle

Una veintena de cartas se guardan en la Casona de Tudanca escritas a Cossío por la célebre escritora Concha Espina, quien seguramente fuera una de sus mejores amigas.

Concepción Jesusa Basilisa Espina nació en Santander, calle Méndez Núñez número 4, el 15 de abril de 1869. Su padre, Víctor Rodríguez-Espina González-Olivares, de origen asturiano, era cónsul de Argentina y armador con negocios de Ultramar. Su madre era Ascensión Gómez de Tagle y de la Vega, de notable familia radicada en Santillana del Mar. Concha era la séptima de un total de díez hijos, entre los que había cuatro féminas, María, Rosario, Concha y Mercedes. Pasó su infancia y juventud en Santander y Mazcuerras. Eugenio Montes, en su estudio preliminar al *Nuevo viaje de España* de Víctor de la Serna, imaginaba así a la joven: "Desde una encristalada galería vecina, una niña de grandes ojos luminosos veía, reverente, pasar a los tres grandes hombres [Marcelíno Menéndez Pelayo, Benito Pérez Galdís, José María de Pereda], toda la gloria de España. Una niña que, tímidamente, a hurtadillas, dejaba un momento el primor del bordado para escribir unas rimas en su escondido cuaderno". Fue un famíliar suyo, Enrique Gutiérrez Cueto, padre de la pintora María Blanchard y primo de Ramón de la Serna Cueto, quien publicó los primeros poemas de "Conchita" en su periódico, *El Atlántico*, en 1888.

El 12 de enero de 1893 casó en Mazcuerras con Ramón de la Serna Cueto, joven de Cabezón de la Sal. El matrimonio se trasladó a Valparaíso, donde su marido tenía negocios como heredero del empresario José María de la Serna y Haces-Barreda, Allí nacieron sus hijos Ramón (1894) y Víctor (1896). Coneha Espina intentó proseguir su vocación literaria y colaboró en los diarios *El Porteño* y *El Correo de Buenos Aires*. Tras su estancia en Chile, regresaron a España, donde nacerían sus otros tres hijos, José (Mazcuerras, 1900), Josefina (Cabezón de la Sal, 1903) y Luis (Cabezón, 1907). Con el matrimonio roto, Ramón de la Serna pasó a dedicarse a diversos negocios en México. Para uno de sus grandes amigos, José del Río Sainz, *Pick*, la vida de Concha Espina "ha sido tan admirable como su obra, ganando en su hogar y en sus relaciones sociales tan duras y decisivas batallas

como en el campo de las Letras" ("Una mujer fuerte", La Gaceta del Norte, 26-V-1955). Ella fue, de hecho, de las primeras en acogerse a la Ley de Divorcio promulgada por la Constitución de 1931. Era consecuencia de una situación familiar insoportable que resumía en esta carta a un amigo: "Mis decisiones son firmes, por lo mismo que no obedecen a un capricho, a una genialidad ni mucho menos a una venganza, sino a dieciséis años de tristísima experiencia. Del fracaso de mi vida rescaté con infinitos dolores una soledad apacible que es mi único refugio. ¿Es mucha ambición que pretenda conservar a todo trance esta conquista tan noble? Creo que no. Y nadie que conozca a fondo mi vida me puede aconsejar lo contrario...".

De regreso a Mazcuerras, envió al Álbum Patria (mayo de 1898) el poema titulado "A las madres de los soldados españoles que se hallan en campaña", y en Cantox de la Montaña (Madrid, 1901) apareció su poema "La Virgen en la Montaña". Colaboró con la sección "Pastorelas" en el diario La Atalaya. Cuenta Gerardo Diego que fue precisamente Marcelino Menéndez Pelayo quien orientó la vocación literaria de Concha Espina: "Fue quien la aconsejó con su genio crítico zahorí que se dedicase a la novela, donde la esperaban mayores triunfos que en el verso". El hermano de don Marcelino, Enrique, había prologado su primer libro de poemas, Mix florex, que editó Juan Antonio Galvarriato en 1904.

A partir de 1908 Concha Espina residió habitualmente en Madrid, con visitas veraniegas a Comillas y Mazcuerras. Se cuenta que para emprender el viaje tuvo que empeñar, con ayuda de María Echarte, esposa de Enrique Menéndez Pelayo, una valiosa sortija por la que le dieron dos mil pesetas. Pero comenzó a publicar: La niña de Luzmela salió en la editorial Fernando Fe (1909), que dirigía el santo-ñés Ricardo Macías Picavea. Abría paso esta obra a una etapa narrativa inicial de aprendizaje, con Despertar para morir (1910) y Agua de nieve (1911), en las que anuncia una constante de toda su producción, la relación de los personajes con el entorno natural y el protagonismo de las mujeres, a las que dota de circunstancias autobiográficas.

Pasó una temporada en Astorga, donde su hermana Mercedes vivía con su marido. García Fidalgo. Tuvo ocasión Concha de visitar la Maragatería leonesa e inspirarse para la que sería una de sus mejores novelas. Por *La esfinge maragata* obtuvo el Premio Fastenrath de la Real Academia Española (1914), fallado en enero de 1915 y que había sido creado en 1909. En una entrevista concedida al mismo Montero en 1953, la autora narraba así las vicisitudes de la concesión de tan impor-

tante galardón: "Fue presentada aquella novela al premio Fastenrath por don Julián Ribera, el gran arabista. (No necesitaba presentarla el mismo autor). Le había gustado mucho la novela, y suya fue la idea de incluirla entre los libros aspirantes al Fastenrath, Había un contrincante de peso, el marqués de Villaurrutia, gran amigo, además, de don Antonio Maura, presidente entonces de la Real Academia Española. Pero Ribera presentó mi libro y habló de él a sus compañeros de Corporación, "Es una novela que está muy bien, de una escritora muy joven". Durante una sesión, Maura dijo: "Hay que leer ese libro, y propongo que aplacemos nuestra decisión hasta el jueves próximo". Así se hizo. En la votación conseguí la mayoría, y mi Esfinge maragata obtuvo el Fastenrath. La novela lleva ya doce ediciones y ha sido traducida al francés, al inglés, al italiano, al alemán, al sueco...". Según Gerardo Diego, La esfinge maragata "es una de las obras maestras de Concha Espina y una de las novelas más perfectas en su doble aspecto de presentación de almas y tierras y de gran poema de la ilusión fracasada. Éste va a ser de ahora en adelante el gran motivo conductor, la razón profunda del mundo novelesco de Concha Espina. El fracaso de la ilusión en el alma de la mujer".

La rosa de los vientos (1916, reeditada por Estvdio en 2002), narrada en primera persona, es, para Gerardo Diego, "la más rica, la más bella, la más sincera y suya de sus obras. Todo en esta novela es auténtico, de primera mano y, como diría Darío, sin falsía y sin literatura. Vida a raudales, ilusión a torrentes, misterio y prodigio, aurora y meteoro de un alma exquisita, entregada a su única maestra amiga y consejera, la madre naturaleza, pero no en el sentido que da a esta maternidad Emilia Pardo Bazán, sino de manera profundamente idílica y poética. La galería de personajes que rodea a Soledad, empezando por el de su padrino, es extraordinaria de variedad, verdad y hondura. Su matización psicológica y sus reacciones maravillosas y fatales. Y sobre todo el paisaje, la Montaña y el mar del occidente montañés". Reunió Concha Espina algunos de sus mejores cuentos en Ruecas de marfil (1917), Pastorelas (1920) y Tierras del Aquilón (1924).

El metal de los muertos (1920) es quizá, no obstante, su mejor novela, consecuencia de un arduo trabajo de investigación sobre las condiciones de vida de los mineros de Riotinto. Para Víctor de la Serna, "es de una grandeza geológica. Se encara a cuerpo limpio con la barbarie capitalista y presenta al hombre entero y desnudo, con toda la vivencia de la criatura redimida por Cristo, contra el paisaje moral y social de injusticia en que ha quedado sumido. De la sima sólo le sacará el amor. No el odio". Sus siguientes novelas fueron Dulce Nombre (1921) y El cáliz

rojo (1923), donde se vuelven a traslucir datos autobiográficos de Espina. En enero de 1924, precisamente, escribió una postal a Cossío agradeciéndole su reseña de *La Atalaya*; por una carta posterior sabemos que acudió ese verano a Tudanca. En ese mismo año (en que, por cierto, se la nombró Hija Predilecta de Santander) asistió al acto de colocación de la primera piedra de la fuente en su honor, obra de Victorio Macho en los jardines de Pereda. La iniciativa del monumento partió, entre otros, del periodista *Pick*. La fuente se inauguró, sin la presencia de la escritora, el 30 de agosto de 1927, en una ceremonia presidida por los Reyes y en la que asistieron 32 alcaldes de la provincia; intervinieron el alcalde de Santander, Rafael Vega Lamera, y la profesora Carmen de la Vega Montenegro, que escribió a Cossío sobre el homenaje. Tiene también Concha Espina monumento en Mazcuerras, obra de José Villalobos.

Hacía 1923 se inició cierto impulso de universidades y academias americanas para que le fuera concedido el premio Nobel a Concha Espina; no lo consiguió, finalmente, ni tampoco el candidato español que ella misma consideraba más idóneo, Miguel de Unamuno. En dos cartas a Cossío, en concreto las del 4 de junio de 1928 y 9 de mayo de 1929, se muestra conocedora de la obra de Unamuno y de Rafael Alberti, dos de los visitantes de la Casona de Tudanca. Concha Espina viajó en una ocasión a Alemania y dos veces a América; la primera, en agosto y septiembre de 1929, como conferenciante en los cursos de Middlebary College, siendo homenajeada en la Universidad de Columbia, cuando coincidió con León Felipe, Federico de Onís y Federico García Lorca; la segunda, en 1934, como representante del gobierno de la II República en el IV Centenario de la Ciudad de Lima. La actividad literaria de Concha Espina continuaba con títulos muy desiguales, como *Altar Mayor* (1926, Premio Nacional), *La virgen prudente* (1929) y *La flor de ayer* (1932). Publicó en el álbum *Lo admirable de Santander* (Bilbao, 1935) la colaboración "Almas y paisajes".

Durante el dominio del Frente Popular en Santander, de julio de 1936 a agosto de 1937, vivió en Mazcuerras, con su hija su consuegra y dos de sus nietas. Fue entonces cuando escribió Esclavitud y libertad. Diario de una prisionera (1938). Las dificultades del momento no arredraron su inquietud literaria: Retaguardia, Luna Roja, El desierto rubio, Las alas invencibles, Reconquista. Casilda de Toledo Princesas del martirio o El fraile menor son novelas y cuentos de estos años, aunque el postsimbolismo estético o el idealismo religioso habituales en sus obras estuvieran cada vez más alejados de la literatura de la postguerra que mayor perdura-

bilidad y estimación crítica tendría. En una carta a Cossío de abril de 1944 se quejaba de que el libro Lope de Vega y su tiempo apareciera en Espasa sin indicación del nombre del traductor, que era precisamente su hijo Ramón de la Serna: "Ya que tan pobremente se retribuye en España el trabajo de un buen traductor es el colmo de la injusticia que, además, se eclipse en la obra a quien la reproduce en una nueva creación, con una versión magistral como en el caso a que me refiero".

Concha Espina también escribió ensayos como Mujeres del Quijote (1947). lise año, en concreto en el mes de junio, volvió a escribir a Cossío para agradecerle un elogioso artículo sobre ella que había publicado en Arriba: "Me estimula íntimamente el fraternal testimonio de Vd. porque aún me dura el secreto orgullo de ganarme la vida con franciscana simplicidad, hoy desde mis tinieblas materiales para que se cumpla en mí el destino de una indomable y pura vocación". En el líbro De Antonio Machado a su grande y secreto amor (1950) recogió buena parte de la correspondencia entre el poeta andaluz y Pilar Valderrama, la Guiomar de sus poemas: "lo que la guerra española puso en mi delantal fue un secreto de amor". Unvalle en et mar (1949), que obtuvo el Premio Nacional, se refiere a la bahía de Santander. Está dedicada a "la tierra y el mar de su [mi] juventud", y, en palabras del poeta Diego, "toda la naturaleza sentida, condensada, diferenciada, en íntima armonía con la peripecia vital de la novia de los siete hermanos, la protagonista, misteriosa como las mejores heroínas de Concha". En Una novela de amor (1952), que desde luego no es su mejor obra, evocó la relación amorosa entre Marcelino Menéndez Pelayo y su prima gaditana Conchita Pintado.

En 1953 puso prólogo, con Gerardo Diego, a la *Antología* poética de Pick. Hacia ese año afirmaba: "Pese a la ceguera continúo escribiendo yo misma, aunque ello me cueste, naturalmente, mayor esfuerzo. Por la mañana viene a casa una muchacha, hija de José del Río Sainz, nuestro buen poeta montañés. Es ahijada mía y de José María de Cossío, y ella me sirve, en esas horas, de secretaria: me lee los periódicos, escribe las cartas que le dicto... Por la tarde es una familiar mía, María Dolores García Otero, la que hace esa labor. Después escribo hasta la hora en que llegan algunas amigas. Si hace buen tiempo bajo a dar un paseo por el Retiro. Y salgo habitualmente a misa también, claro... No voy a tertulias ni soy de grupos literarios. Nunca lo fui, nunca asistí a "peñas" literarias. Hoy, además, tengo esta disculpa dolorosa de las tinieblas en que mis ojos viven". El 2 de septiembre de 1954 recibió la medalla del Mérito Provincial de Santander. Y, por disposición del Gobierno, Mazcuerras pasó a denominarse "Luzmela", aunque el topónimo, que

empleaba en cartas y dedicatorias, no cuajó en el uso popular.

Falleció Concha Espina en Madrid el 19 de mayo de 1955. Casi al mismo tiempo se publicaron sus *Obras Compfetas*, con prólogo de su hijo Víctor. Varias de sus novelas fueron llevadas al cine: *Vidas rotas* (por Fernández Ardavín, 1935), *Altar mayor* (Gonzalo Degrás, 1943), *La esfinge maragata* (Obregón, 1948), *La niña de Luzmela* (Ricardo Gascón, 1949) y *Dulce nombre* (Gómez, 1951). En 1969, centenario de su nacimiento, recibió en Santander los homenajes de la Diputación Provincial, el Ateneo y el Instituto de Cultura Hispánica. En julio y agosto de 1982 se celebró en la Torre de Don Borja de Santillana del Mar la exposición "Concha Espina y su entorno familiar y cultural", coordinada por Pablo Beltrán de Heredia.

Kathleen Garahan

Esposa de Fernando D. de la Guerra, residente en el pueblo montañés de Golbardo, agradece por carta del 30 de octubre de 1929 la invitación de Cossío para visitarle en Tudanca y le anuncia su proyecto de traducción al inglés de algunos literatos españoles.

Pilar García de los Ríos

Le escribe el 25 de marzo (no indica el año) recordando la visita que hizo en septiembre a Tudanca, acompañado de sus primos, Emilio Botín y esposa. Le pide orientación bibliográfica sobre filósofos españoles para su hijo, a quien no cita por el nombre: se trata del escritor Álvaro Pombo, entonces estudiante de Filosofía. Pilar García de los Ríos falleció en 1989.

María Odila García Panero

Le envía una carta a Cossío desde Murcia, el 21 de noviembre de 1969, solicitándole un ejemplar de la Memoria de Ateneo de Madrid en que se inserta un retrato de su tío, el poeta Leopoldo Panero, obra de Álvaro Delgado.

Rosalina García Toribio

Escribe el 12 de mayo de 1949 desde Tudanca pídiendo a Cossío que interceda por su marido Tomás Fernández, y su familiar Agustín Rodríguez, a quienes tendrán que operar en Valdecilla por un accidente sufrido en la Peña de Bejo.

Genoveva García Villanueva

Felicita desde Jerez al nuevo académico Cossío, el 6 de diciembre de 1947.

Ángeles, viuda de Gómez de Olea

Le escribe desde Madrid el 15 de junio de 1975 enviándole su pésame por la muerte de su hermano Francisco.

Francisca Gómez

Le escribe desde Terán el 3 de septiembre de 1969 pidiéndole ayuda, sin especificar el detalle del caso.

Valentina González y Amelia Pardo

Escriben desde Valladolid el 22 de abril de 1949 proponiendo que San Pedro Regalado sea reconocido como patrono de los toreros.

Arancha González Tablas

Sin indicación de año, le escribe una carta desde la Residencia de las Madres Reparadoras, descando verle.

Aline Griffith

Nacida en 1923 en Estados Unidos, fue agente secreto vinculada al servicio de inteligencia de su país. Al casar con Luis de Figueroa, se convirtió en condesa de Romanones. Le escribe desde Madrid el 25 de noviembre de 1976 una cariñosa carta en la que le expresa sus descos de verle de nuevo: "Que sepas que Madrid no es lo mismo sin ti".

Mª Isabel Guillén

Le escribe desde Madrid el 19 de abril de 1975 pidiéndole información sobre a quién le puede interesar comprar unas litografías que tiene del pintor aragonés Marcelino de Unceta (1835-1905).

M. M. de Gutiérrez

Natural de Valladolid y lectora de español en Lyon, escribe a Cossío el 19 de marzo de 1968 consultándole varias dudas gramaticales y léxicas, como hizo en su

día con Melchor Fernández Almagro.

Lola Guzmán Revuelta

Ofrece a Cossío un antiguo libro de 1670 sobre prerrogativas concedidas a los Cossío. La carta está fechada en Sevilla el 23 de agosto de 1974.

Mª de la Hiz Flores, "Mahizflor"

Desde Accuchal (Badajoz) le escribe a Cossío, que se hayan conservado, dos cartas. Una de ellas fechada el 13 de junio de 1943, en que le pide un autógrafo. Otra, del 29 de julio de 1954, en que le envía un ejemplar de *Los toros en la poesía* para que se lo devuelva firmado, dándole además noticia de su Museo Taurino. El 11 de enero de 1970 copia unos poemas para el Cancionero de Cossío (tomo IV, 231a-233b).

Emilia Iriarte

Cuñada de su amigo Inocencio de la Torre, le escribe desde Barcelona el 18 de enero de 1948 pidiéndole una recomendación para un chico del que no se especifica nada más.

Blanca Iturralde de Pedro, marquesa de Torralba

Le escribe desde Santillana el 12 de enero de 1977 felicitándole por su nombramiento de "Montañés del Año" por el Ateneo de Santander.

María Jiménez Salas y Josefina de la Serna

Ambas escritoras aparecen en el mismo apartado porque compartieron proyectos literarios en los que de alguna manera intervino Cossío. María Jiménez Salas fue una investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas vinculada a la revista *Arbor*. Cossío había publicado en el periódico *Arriba* un artículo elogioso sobre su libro *Vida y obra de don Juan Pablo Forner y Segarra* (Madrid, CSIC, 1944), que motivó el agradecimiento epistolar de su autora (Madrid, 19 de octubre de 1945).

En 1947 Jiménez Salas y la hija de Concha Espina, Josefina de la Serna (luego esposa de Regino Sainz de la Maza) publicaron *Vida de San Juan de la Cruz* (Madrid, Editora Nacional, 1947). El proyecto tuvo su dilación editorial: al parecer, según se colige de la lectura de las cartas, Cossío les prometrió su publicación

antes de marzo de 1944, según se lee en carta, sin fecha pero anterior a la indicada, de Josefina de la Serna: "¿Ahora que...tú sabes lo que es prometerle algo a una mujer... a dos mujeres? Pues es casi como prometérselo a un niño. Que estamos ya ¡más deseosas de que "te decidas"! Perdona esta impaciencia". En tres cartas posteriores (dos sin fecha y una del 22 de marzo de 1944) insisten en la publicación, que se demoró bastante tiempo, a juzgar por los datos disponibles. Josefina de la Serna le envió un ejemplar del San Juan el 9 de enero de 1948. Ambas autoras agradecen en una carta conjunta, fechada en Madrid en marzo de 1948, el comentario elogioso de Cossío.

El 5 de septiembre de 1959 Jiménez Salas escribió a Cossío felicitándole por su artículo sobre Forner en *ABC* y animándole a encabezar los actos de su centenario.

Ana Krannig

Estudiante en el Saint Mary's College de Winona (Minnesota, Estados Unidos), matriculada en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y asidua en verano de 1967 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, escribe el 8 de agosto de ese año a Cossío, pidiéndole una entrevista porque está realizando un trabajo sobre los toros y su enseñanza en las clases de español.

María Elvira Lacaci

La pocta coruñesa (1928-1977) le escribe a Cossío una carta sin fecha en que le pide que su libro *Al este de la ciudad*, editado en Barcelona (Juan Flors, 1963) pueda ser promocionado como merece en Madrid.

María de los Reyes Laffite, condesa de Campo Alange

María de los Reyes Laffite y Pérez del Pulgar (Sevilla, 1902 – Madrid, 1986), condesa consorte de Campo Alange (estaba casada con José Salamanca, conde de Campo Alange) es sin duda uno de los nombres propios del feminismo en España (24). Una nutrida bibliografía feminista, más importante sí cabe tratándose de la época en que se publicó: *La secreta guerra de los sexos* (Madrid, Revista de Occidente, 1948; 2ª ed., 1950; 3ª ed., 1958; 4ª ed., Madrid, Horas y Horas, 2009), tal vez su obra más conocida, no sólo apareció en plena posguerra de una España muy atrasada en diferentes aspectos, sino que lo hizo un año antes que *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Otros títulos feministas son *María Blanchard*

(Madrid, Hauser y Menet, 1944), La mujer como mito y como ser humano (Madrid, Taurus, 1961), La mujer en España. Cien años de su historia (Madrid, Aguilar, 1964) y Concepción Arenal (1820-1893). Estudio biográfico documental (Madrid, Revista de Occidente, 1973). Coordinó Habla la mujer, Resultado de un sondeo sobre la juventud actual (Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1967). Reunió sus narraciones en La flecha y la esponja (Madrid, Arión, 1959) y publicó dos valiosos libros de memorias, Mi niñez y su mundo (Madrid, Revista de Occidente, 1956; 2ª ed., Madrid, Castalia, 1990) y Mi atardecer entre dos mundos. Recuerdos y cavilaciones (Barcelona, Planeta, 1983). También publicó agudas interpretaciones artísticas en De Altamira a Hollywood, metamorfosis del arte (Madrid, Revista de Occidente, 1953). En el epistolario de Cossio se guardan tres notas de Campo Alange y dos cartas. La primera de ellas, del 4 de febrero de 1966, trata sobre su dimisión de su cargo en el Ateneo de Madrid, presentada primero a Manuel Fraga, ministro de Información y Turismo, y luego a Cossío, presidente de la entidad, añadiendo: "Cuando tú llegaste al Ateneo como Presidente -efección que me pareció muy oportuna y de la cual me alegré muchísimo — ya estaba yo con un grupo estudiando soluciones, ampliación de biblioteca, etc., que entonces nos prometían que podían realizarse. Nada de todo lo ofrecido se ha llevado a cabo, y estoy segura que no es por culpa tuya. El caso es que el Ateneo sigue una línea de aparente inmovilismo, cosa que irrita a mucha gente y ante la que soy responsable". La siguiente carta tiene fecha de cuatro días más tarde, el 8 de febrero; ha recibido carta de Fraga pidiéndole que ocupe una vocalía en la junta directiva del Ateneo y se postula ante Cossío para ocuparse de las salas de exposición de pintura.

Úrsula Lamb

Experta en cosmografía y navegación, se conservan en Tudanca de esta profesora inglesa dos cartas escritas desde Oxford, al hilo de su trabajo sobre Nicolás de Ovando elogiado por Cossío en las páginas de *ABC*. Llevan fecha de 26 de enero y 25 de marzo de 1957. Es interesante destacar la amistad de Úrsula Lamb con Natalia Cossío, hija de Manuel Bartolomé Cossío, primo del padre de José María, y su marido Alberto Jiménez Fraud.

Eliane Lavaud

Catedrática del Departamento de Español de la Universidad de Dijon, ciudad desde la que le escribe el 13 de octubre de 1971 por recomendación de Alonso

Zamora Vicente. Por entonces está realizando una tesis doctoral sobre Valle-Inclán (son varios los títulos que escribiría sobre el escritor gallego) y cree quie Cossío le puede poner sobre la pista de varios números que no ha consultado aún de las revistas *Germinal* (1897) y *Electra* (1901).

Pura Laverde

Cuando escribió a Cossío, desde La Coruña, el 14 de marzo de 1956, era ya, a sus 87 años, la única hija superviviente de Gumersindo Laverde Ruiz (1835-1890), uno de los profesores más admirados de Marcelino Menéndez Pelayo. Le agradecía el artículo que había publicado en *ABC* el 10 de febrero de ese mismo año, en memoria de su padre. Añade este valioso testimonio: "Como mi padre querido llevó muchos años sin casi poder andar, estuve mucho a su lado y como yo sabía lo mucho que quería a Menéndez Pelayo le preguntaba por sus proyectos; lástima no tener de aquella más años, era casí una niña".

María Lázaro

Era la viuda del escritor Manuel Llano (1898-1938). Le escribe a Cossío desde Torrelavega el 18 de abril de 1968, expresándole su agradecimiento por el homenaje a su malogrado esposo en el Ateneo de Santander y a través de la edición de sus obras completas, proyectos en los que también interviene Gerardo Diego.

Alicia M. Lockwood

Escribe a Cossío desde Wisconsin el 11 de diciembre de 1961, por recomendación de su profesor de Literatura en la Universidad de Wisconsin, Arturo Serrano Plaja. Está realizando un trabajo sobre el libro *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y pide a Cossío bibliografía específica sobre el tema. Serrano Plaja (1909-1967) estuvo dos años como profesor en Wisconsin, entre 1961 y 1963.

Matilde López Serrano

Directora de la Biblioteca del Palacio Real, institución en la que ingresó en 1931 a las órdenes de José Domínguez Bordona, expresa por carta del 8 de junio de 1948 su enhorabuena por la recepción académica de Cossío, a la vez que excusa su ausencia.

Carmen Marañón Moya

Del obituario escrito por su sobrino Gregorio Marañón Bertrán de Lis en El País (el 11 de septiembre de 2005), tomo estas sentidas palabras sobre Carmen Marañón Moya (1912-2005), hija mayor de Gregorio Marañón y Dolores Moya y esposa de Alejandro Fernández de Araoz: "Fue, con sus queridísimas Soledad Ortega y Carmen Ortueta, una de las primeras mujeres españolas licenciadas en Filosofía y Letras. Aunque las circunstancias de su tiempo no propiciaron que siguiera una carrera profesional o académica, impulsó innumerables empeños sociales y culturales, siempre con generosidad, entusiasmo y, además, con la simpatía cómplice de su inteligencia. Entre los más recientes destacan la Real Fundación de Toledo y la Fundación Gregorio Marañón, que le debe su ser". Y continúa, más adelante: "Evoco la encantadora alegría de su sonrisa, tan preciosamente retratada por Zuloaga, la despierta curiosidad de su mirada, su palabra, siempre justa y generosa, y una maravillosa cualidad que en nadie he conocido en mayor grado: la capacidad de disfrutar con el bien ajeno. Por eso supo ser una amiga extraordinaria, y anudar extraordinarias relaciones. Su admirable sociabilidad fue, a la vez, seria y divertida, y tuvo hondura, porque le brotaba de dentro, de un espíritu sumamente elegante y desprendido, de una fundamentada vocación de hacer grata la existencia a los demás".

Tres son las referencias de Carmen Marañón (que firmaba como "Carmen Fernández de Araoz Marañón" o "Carmen Araoz") en el Epistolario de Tudanca, ninguna de ellas con indicación del año. La primera es una postal enviada un 16 de agosto desde San Sebastián (se trata de yuna vista general del puerto de Pasajes): "Todos te recordamos mucho. Pepe Luis [Vázquez], de maravilla. Cómo nos hubiera gustado comentar contigo". Y firman Carmen Areoz, Carmen Yebes, José Dilaya, Alejandro, Marichalar, Belén Marañón, la "insensata" Mabel y Moya. La segunda es una tarjeta personal que lleva impreso "Carmen F. de Araoz Marañón": "Me ha entusiasmado el fenomenal libro de Goya. Nada me hubiera hecho más ilusión!! Mil y mil gracias, espero verte muy pronto. Un gran abrazo". La tercera es otra postal remitida un 21 de julio con una reproducción del cuadro "The forge" de Goya en The Frick Collection, New York: "Mil gracias querido José María por tu felicitación. Te imagino gozando de las delicias de tu Casona, a la que tengo tantas ganas de volver. Ya mañana nos vamos a San Juan de Luz hasta Tos de Sep(tiem)bre que caeremos por S(an) S(ebastián). Un abrazo. Carmen Araoz".

Susana March

La precoz poeta barcelonesa (1918-1991) le escribe a Cossío desde su ciudad natal el 28 de marzo de 1936 y lo hace a través de quien les ha presentado en persona, Antonio A. Cabestany, que acompaña en el envío una nota para Cossío fechada el 19 de abril. Susana March le envía unos poemas para que le envíe su parecer y le pide también consejo para publicar un nuevo libro de poemas que tal vez sea el titulado *Rutas*, que apareció en 1938. Poemas de Susana March se incluyen en el tomo II (f. 183r-186r.) del Cancionero de Cossío.

Carmen Martín de la Escalera

Le escribe desde Madrid el 23 de marzo de 1946 solicitándole que le devuelva el original de una novela que le confió y que, dado el silencio al respecto, sospecha que no interesa a la editorial Espasa. Publicó, entre otras obras, *Fátima*. *Cuentos de mujeres marroquíes* (Madrid, África, 1945) y *Argelia y su destino* (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1956).

Mariemma

La bailarina Mariemma, Premio Nacional de Danza y Coreografía, y cuyo nombre verdadero era Guillermina Teodosia Martínez Cabrejas (1917-2008), le escribe a Cossío a su despacho de Espasa el 2 de noviembre de 1960 con la intención de entrevistarse cuanto antes.

María de los Ángeles Mellado, condesa de Marín

Agradece por medio de una tarjeta enviada el 18 de febrero de 1970 el pésame de Cossío por la muerte de su marido, quien fuera Ministro de Educación Nacional José Ibáñez Martín, ocurrida el 21 de diciembre de 1969.

Julia Mélida

Escritora, hija del arquitecto Arturo Mélida Alinari (1849-1902), escribe a Cossío el 19 de enero de 1965 en calidad de presidente del Ateneo, enviándole varias noticias sobre la vinculación de su padre con dicha entidad. Escritora de novela rosa y de títulos como *Biografía de Lhardy* (1947), el famoso restaurante madrileño, Julia Mélida escribió en *ABC* el 29 de marzo de 1939, nada más "liberado" Madrid.

Pilar Millán-Astray

Conocida autora teatral de origen coruñés (1879-1949), le agradece en una tarjeta escrita el 3 de julio de 1948 que haya escrito su firma autógrafa en su álbum.

Conchita Montes

La actriz madrileña (1914-1994) le escribe una tarjeta sin fecha, en alusión a alguno de los homenajes a Cossío: "¡Viva José Mª de Cossío! Un abrazo y mi adhesión siempre a todo lo que sea en su honor".

Antonicta Moraes

Le escribe a Cossío desde Sao Paolo (Brasil) el 10 de abril de 1957 porque tiene intención de publicar un libro en portugués sobre la vida de Miguel Hernández en Madrid y consulta a Cossío sobre diversos pormenores de su relación con el poeta oriolano. Tiene en su poder la edición de *El rayo que no cesa* de Austral.

Ángeles Moreno Ramírez

Escribe a Cossío desde Madrid el 12 de encro de 1960 poniendo a su disposición una colección de autógrafos.

Dolores Moya de Marañón

Verdaderamente emocionante es el epistolario con Cossío de Dolores Moya, mujer de Gregorio Marañón Posadillo (se casaron en 1911). Consta de ocho cartas y tres tarjetas, varias sin fecha. Anteriores al fallecimiento del doctor Marañón hay al menos una carta sin fecha en la que le pide ciertos libros y una tarjeta escrita en noviembre de 1930 por encargo de su marído. Fallecido el 27 de marzo de 1960, Marañón deja obviamente un profundo hueco en su familia, hecho que se representa muy bien en las palabras que Lola Moya escribe a Cossío en concreto en dos cartas. La primera, fechada en Madrid el 28 de septiembre de 1960, le escribe: "Mi salud ha mejorado, pero mi ánimo está cada día más lleno de dolor. He perdido mi vida, bien lo sabes, y esta herida no se cerrará nunca!". La segunda, una carta posterior, escrita el 7 de julio de 1961, tras un desplante, seguramente involuntario, de Cossío, a quien esperaban a comer en casa: "Quiero decirte que se te espera siempre, y cuanto se agradece tu bondad acompañándonos en este ambiente, ya tan soli-

tario y triste, aunque otra cosa parezca! En fin, qué le hemos de hacer! Pero para mí vivir sin él, no es vivir!". Dolores Moya falleció en octubre de 1976, un año antes que Cossío.

Micaela Mutuberria

La traductora Micaela Mutuberría escribe a Cossío desde Tafalla el 17 de mayo de 1952, a raíz de su lectura de las Fábulas mitológicas, enviándole noticia de un poeta catalán.

Sofía, viuda de Olaso

Le agradece, en carta enviada el 7 de enero de 1921, el envío del fibro *Epístolas para amigos*.

Isabel Orizaba

Le escribe desde Madrid, en una breve carta sin fecha, con la enhorabuena por su elección como académico.

Gabriela Ortega Gómez

La bailaora y recitadora Gabriela Ortega Gómez (Sevilla, 1915-1996) era sobrina de Joselito Gómez Ortega, el Gallo, e hija de Enrique Ortega, Cuco, banderillero de su cuadrilla. Era, por tanto, sobrina de Rafael el Gallo, sobrina política de Ignacio Sánchez Mejías y hermana de los toreros Rafael y José Ortega Gómez. En Tudanca se conservan siete cartas que escribió a Cossío. Dos de ellas son anteriores a 1967: autoproclamada "la reina del verso", pide a Cossío ayuda para ir por segunda vez de gira por América con una subvención del Instituto de Cultura Hispánica que dirige Gregorio Marañón Moya (su padre, Gregorio Marañón Posadillo, era gran admirador del arte de Gabriela Ortega); cuenta ya con el apoyo de poetas como Gerardo Diego, Victoriano Crémer y Manuel Mantero. Conseguida (es de suponer) la ayuda económica, el 2 de octubre de 1967 escribe a Cossío desde Bogotá describiéndole lo mal que se han portado con ella las autoridades españolas a raíz de un aceidente sufrido mientras actuaba en Lima. Habiendo regresado a España en 1974 por problemas con la censura, le pide en sendas cartas de 31 de mayo y 13 de junio de 1976, entre otras cosas, cincuenta mil pesetas en concepto de venta de un abanico con varillaje de ámbar y una imagen de Rafael el Gallo pintada a mano que le llevó al Ateneo de Madrid antes de partir hacia América. El tono de las cartas cambia en la siguiente, fechada el 25 de junio de ese mismo año: aunque sigue pidiéndole el dinero del abanico, resume a Cossío su desgraciada vida, de la que sólo conserva el buen recuerdo de su madre. En noviembre de 1976 le pide el abanico, porque prefiere tenerlo ella de nuevo antes de que acabe en la donación de Cossío a la entonces Diputación Provincial de Santander. Y añade: "No tengo nada que agradecerle a V. y mucho menos a Gregorio Marañón [Moya]"

Teresa Ozores y Saavedra

Era marquesa de Casa Valdés, presidenta de la Asociación de Amigos del jardín Botánico y bisnieta del duque de Rivas. Experta jardinera, publicó *Jardines de España* (Madrid, Aguilar, 1973). Le envía, recabadas de su padre, noticias de Vicente Bayo, conde de San Jorge, contertulio de la condesa viuda de Rivas. Falleció la marquesa en Madrid el 3 de noviembre de 1983.

Josefa Palop

Le escribe desde valencia el 3 de abril de 1975 expresándole su admiración, tras verle en un programa de televisión.

María Dolores de la Pasión de Jesús

Escribe a Cossío el 8 de junio de 1967 como abadesa del convento de Santa Clara de Calabazanos (Palencia), pidiéndole una limosna para el arreglo de los edificios que lo forman.

María del Carmen Pemán

Esclava del Sagrado Corazón e hija del poeta José María Pemán, éste le recomienda que escriba a Cossío por el encargo de nutrir de fondos bibliográficos la nueva Feaultad de Literatura que pretenden abrir las esclavas en una universidad japonesa a su cargo. Así lo hace la monja, el 28 de octubre de 1960.

Mª Cruz de Pereda

En calidad de directora del Instituto Enriqueta Aymer, sección filial nº 9 del Instituto Lope de Vega, manda a Cossío el 4 de octubre de 1971 fotos en recuerdo de su excursión a Tudanca.

María Fernanda Pereda

Dos cartas se conservan de esta corresponsal y amiga de Cossío, las dos escritas desde Madrid para lamentar la pérdida de los hermanos de Cossío Carlota (5 de marzo de 1960) y Paco (junio de 1975).

María Luisa Pérez Caballero

Emigrada a México desde hace veinte años, escribe a Cossío desde México D.F., el 13 de enero de 1962, recordando las charlas taurinas en la Peña Valentín; además le da noticia de una faena del torero Paco Camino, pidiéndole que conteste en prensa a cierto cronista local que ha tratado mal la corrida.

Augusta Porchietti

Augusta Porchietti era la mujer del profesor y escritor Walter Starkie (Dublín, 1894- Madrid, 1976), que la había conocido en una de sus viajes por Europa. Ella era por entonces enfermera de la Cruz Roja. Se casaron en 1921 y tuvieron dos hijos, Landi William v Alma Delfina. Starkie fue director del Instituto Británico entre 1940 y 1954 y profesor de literatura comparada en la Universidad de Madrid entre 1947 y 1956. Augusta le escribe a Cossío el 4 de julio de un año que no consta en la carta, anunciándole el torneo de ajedrez del Instituto Británico que contaría con la presencia de Arturo Pomar: "En este acto tomarán parte destacados jugadores y nos agradará contar a Vd. entre el público que ha de presenciar el match" (25). En el Epistolario de Tudanca hay dos cartas de Walter Starkie con el membrete de Representante en España del Consejo Británico. En la primera carta, fechada en Madrid el 13 de diciembre de 1947, le felicita por su nombramiento como académico y le añade: "Augusta me encarga le felicite en su nombre, porque ha acogido la noticia de su nombramiento con gran satisfacción". En la segunda carta, fechada en Madrid el 15 de junio de 1948, le hace un elogioso comentario sobre su discurso de ingreso en la Academia y la contestación de Emilio García Gómez.

María Portuondo

Le envía con una breve carta fechada el 2 de abril de 1948 un ejemplar de su obra *Pétalos*.

Pilar Primo de Rivera y Lula de Lara

En Tudanca se conservan cinco cartas de Pilar Primo de Rivera (1907-1991) a Cossío. Cuatro de ellas tienen que ver con la Real Academia Española; la última, fechada el 3 de enero de 1967, se refiere a la asistencia a las actividades del Ateneo de Madrid que presidía Cossío. El 5 de diciembre de 1947 le felicitó por su elección académica y el 8 de junio de 1948 excusó su ausencia del acto de recepción. Otras dos cartas, completadas por la única que hay de Lula de Lara, tienen que ver con la vacante académica producida por la muerte del obispo Leopoldo Eijo y Garay el 31 de julio de 1963. Primo de Rivera defendía, en cartas del 16 de septiembre y 7 de diciembre de 1963, la candidatura del P. Fray Justo Pérez de Urbel (1895-1979); con este mismo motivo Lula de Lara, directora de la Delegación Nacional de la Sección Femenina, escribió a Cossío desde Madrid el 24 de agosto de 1964 (también había escrito a Ramón Menéndez Pidal en nombre de Pilar Primo de Rivera). Sin embargo, la candidatura de Urbel no salió, sino la del P. Félix García.

Elena Quiroga

La escritora santanderina (1921-1995) le pide a Cossío, en una carta sin fecha, que sea testigo de su boda con Dalmiro de la Válgorna, que se va a celebrar en Santiago de Compostela, presidida por su arzobispo, Fernando Quiroga. El acto tuvo lugar en 1950, un año después de la aparición de su primera novela, titulada *La soledad sonora*.

Manuela Rada

En carta del 10 de junio de 1948, escrita en Santander, le felicita por su ingreso en la RAE y le pide recomendación para un hijo.

María de la Reguera

Descendiente de Cabuérniga y vecina de Madrid, pide a Cossío cierta ayuda el 26 de junio de 1928.

Coucepción del Río de Uruñuela

Es una de las hijas de José del Río Sainz, Pick, gran amigo de Cossío. Le pide en una carta sin fecha que le envie una foto dedicada, para poner en casa en

un rincón reservado a recuerdos familiares.

Marquesa del Rif

Le escribe el 10 de octubre de 1966 en relación con el sorteo de la Lotería de Navidad.

Mercedes Salisachs

Escribe a Cossío desde San Sebastián de Garabandal, el 23 de septiembre de 1968. Le agradece el rato que pasaron en su biblioteca de Tudanca. Le pide disculpas por baberle escrito su apellido con una ese en una dedicaroria.

Carmen Sevilla

Le escribe el 21 de octubre de 1968 para agradecerle el homenaje que le dio la peña Valentín que preside Cossío, aunque este no haya podido asistir.

María del Carmen Silió

Con una nota manuscrita, fechada en Madrid el 5 de octubre de 1974, le envía una foto en recuerdo de su excursión a Tudanca.

Concha Suárez del Otero

Escribe a Cossío en Madrid, a 6 de octubre de 1952, recordándole unas cuartillas que le dejó para ver si pueden ser publicadas.

Mara Sutto

Profesora de Literatura Española, escribe a Cossío desde Udine, el 15 de noviembre de 1974, pidiéndole copia del artículo "Sobre el clima pre-becqueriano" publicado en el *Homenaje a J. A. van Praag* (1960).

Alfonsa de la Torre

Le escribe desde Cuéllar (Segovia), el 8 de junio de 1952, proponiéndole la edición de su tesis sobre Carolina Coronado y por ello le adjunta el índice de la obra.

Matilde de la Torre Gutiérrez

Dos cartas se conservan en el Epistolario de la Casona de Tudanca de Matilde de la Torre Gutiérrez (1884-1946), fechadas en 1925 y 1931.

Huérfana a los pocos años, Matilde de la Torre pertenecía a una familia culta y pudiente y era prima del marido de Concha Espina. Su abuelo, Cástor Gutiérrez, fundó La Abeja Montañesa (1857-1870) y su tío, Enrique Gutiérrez Cueto, padre de María Gutiérrez Blanchard, El Atlántico (1886-1896). Precisamente Josefina de la Maza, hija de Concha, describía así a Matilde: "Tenía la muchacha una voz de cristal llena de inflexiones seductoras. Riendo con lo ojos tan azules, riendo con la boca grande y expresiva, riendo con toda su juventud espléndida. Matilde de la Torre y Cueto, prima de mi padre, no podía pasar la jornada sin llegarse a visitar a Concha Espina. La recuerdo desde lo más insignificante de mi infancia, como a una cristura luminosa, con aquella voz alta y vibrante, con su alegría y dinamismo, con sus ojos azules y, mil veces, con una rosa prendida en la cintura". Cuatro de sus cinco hermanos fallecieron a una edad temprana y quedó desde entonces al cuidado de su hermano menor, Carlos, minusválido. Oficialmente el tutor de los dos jóvenes era su tío Fernando Gutiérrez Cueto, con quien fue Matilde a Arequipa (Perú), en abril de 1913, para casarse con su primo Sixto Gutiérrez Gayoso; el matrimonio sólo duró quince días. No es dato baladí que Matilde leyera perfectamente en inglés y en francés, que fuera una mujer verdaderamente inteligente y llena de curiosidad por la cultura, lo que seguro amplió sus miras mucho más allá que la medianía femenina de su época.

Su primer libro, Jardín de damas curiosas, lo publicó en 1917 en la imprenta madrileña de Juan Pueyo, tal vez gracias a la mediación de Concha Espina, por entonces ya muy bien relacionada. Fundó en Cabezón la Academia Torre en Cabezón, expresión académica casi inaudita, que fue únicamente una extensión más de sus preocupaciones pedagógicas y regeneracionistas que iban más allá que una mera fundación docente. En esta academia dio clases la escritora y traductora Consuelo Berges Rábago (1899-1998). Pero su actividad publicista no se detuvo en el ámbito local: calcula Saiz Viadero que entre 1925 y 1937 Matilde debió de publicar más de cuatrocientos artículos. Fueron sin duda los años de mayor actividad de la pedagoga en diferentes ámbitos en los que se mostraba extraordinariamente activa e independiente, como escritora, folklorista o conferenciante. En ello ha de encuadrarse la primera de las cartas escritas a Cossío, fechada en Cabezón el 18 de

enero de 1925, referida a una controversia mantenida en la prensa (en la carta se cita *El Diario Montañés*). En 1928 apareció *Don Quijote, rey de España* (Santander, Montañesa), con prólogo de Ciriaco Pérez Bustamante, por entonces decano de la Facultad de Historia de la Universidad de Santiago de Compostela. *El ágora. I. Sagasta y su tiempo (El desengaño). II. Maura y su tiempo (El fracaso). III. Alba (El símbolo)* es un ensayo que apareció en 1930 (Santander, Aldus). Ese año también publicó el relato *La ciudad nueva* publicado en *La Revista de Santander* y prologó el libro *Pesagogía y eugenesia* del doctor Madrazo, con quien había iniciado una relación de profunda admiración.

El banquete de Saturno, Novela social (Barcelona, Mentora, 1931), se publicó el año de la proclamación de la II República, a cuya causa se entregó Matilde de la Torre desde el inicio con todo entusiasmo. Bajo el título La Montaña en Inglaterra, José Ramón Saiz Viadero editó los artículos que Matilde de la Torre publicó en La Voz de Cantabria en 1932 (Santander, Puntal Libros, 1979) con motivo del viaje a Inglaterra del coro "Voces cántabras", que Matilde había fundado en 1926, invitado a la "English Folk Dance Society". El proyecto de viaje había sido acogido con sorna por el Ayuntamiento de Cabezón de la Sal, y así lo denunció en uno de sus artículos en El Cantábrico el diputado Bruno Alonso: "¡Lástima que para tan nobles afanes no haya la debida esplendidez en los que la pueden tener, para que la citada excursión, que honra a la Montaña, se hiciera con todo el decoro económico que representa tal sacrificio!". Fue precisamente Alonso quien consiguió del Gobierno de la República cierta cantidad (unas quince mil pesetas) para que pudiera hacerse el viaje. De hecho, la segunda carta que se conserva en Tudanea de Matilde de la Torre a Cossío, fechada en Cabezón el 24 de octubre de 1931, es para recabar apoyo de Cossío y de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (de la que Cossío ya no era director interino, cosa que seguramente Matilde desconocía), así como material propagandístico para realizar intercambios culturales con diversas entidades extranjeras.

Fue diputada por Asturias en 1933 y 1936, compartiendo escaño con la maestra Veneranda García Manzano y Dolores Ibárruri, *la Pasionaria*. En estos años colaboró en el periódico vespertino *La Región* que dirigían Luciano Malumbres Francés y Matilde Zapata Borrego, matrimonio marcado por sus significadas ideas y el destino trágico de sus vidas. En 1937 siguió al Gobierno a Valencia; en junio de ese año participó en París en la Internacional Socialista y Sindical. A la entrada de los "nacionales" en Cabezón de la Sal, en agosto de 1937,

su casa fue saqueada y su biblioteca, como patético corolario de la ignorancia militarista, incendiada. En 1938 se documenta su presencia en Barcelona y en febrero de 1939 en Marsella. Nunca más pisaría España de nuevo. Al año siguiente publicó en las Ediciones Iberoamericanas Norte, en París, *Mares en la sombra*. *Estampas de Asturias* (reed. La Coruña, Ediciós do Castro, 2007), terrible texto sobre la guerra en Asturias. Falleció en el Sanatorio Barsky de México D.F. el 19 de marzo de 1946.

Margarita Vázquez de Parga

Desde la Dirección General de Archivos y Bibliotecas escribe a Cossío en calidad de Bibliotecario del Instituto de España, el 19 de enero de 1973, con el fin de que dé permiso para recabar información en su centro para el Catálogo Colectivo de Publicaciones Periódicas que se reciben en las bibliotecas españolas.

Carmen de la Vega Montenegro

Carmen de la Vega Montenegro es una de esas mujeres de la historia local y regional que verdaderamente merecerían una mayor atención investigadora, por su importancia en la época, puesto que comandó numerosas iniciativas de promoción cultural y fernenina. Llegó a ser directora de la muy notable Escuela Normal de Maestras de Santander (lo era en 1930), que se había fundado en 1915. Según José Simón Cabarga en su Historia del Ateneo de Santander (1963), Carmen de la Vega fue "una mujer inteligente y de honda sensibilidad, de fino espíritu y con una voz que subyugaba por su acento acariciador y suasorio". Fue, de hecho, la primera mujer que ocupó un puesto de gobierno en el Ateneo, como vocal de la sección de Literatura, en 1917 (26). En agosto de 1925 Carmen de la Vega presidía la Comisión Organizadora del Homenaje a Concha Espina y en tal calidad escribió a Cossío pidiéndole su apoyo; formaban parte de la Comisión Luisa Alba, Isabel Baraja, Luísa Herrera, Josefina Linares, la señora de Pando, Ciriaco Pérez Bustamante y Ricardo Sánchez Movellán.

La actividad ateneísta de Carmen de la Vega motivó dos cartas más a Cossío en octubre de 1930, referidas a su inclusión, sin permiso, de su nombre como candidata a presidir una de las secciones de la entidad. Participó en las gestiones para organizar en el Ateneo que presidía Gabriel María de Pombo Ybarra una Sección Fernenina (no se confunda con la homónima de la Falange) a base principalmente de las señoras profesoras y estudiantes de la Normal. El proyecto se demoró hasta

que muy a finales de 1934 se decidió convocar a las alumnas mayores del Instituto, la Escuela de Comercio, la Escuela Normal, la Federación Católica Femenina y las profesoras de la Normal. En 1935 quedaría constituida esta sección, de existencia efímera; estuvo presidida por Juana Fernández Alonso, quien tuvo una actividad muy importante en el Atenco, hasta su traslado a Madrid en 1939 por motivos profesionales. La sustituyó entonces, en funciones, Rita Rodríguez Cobo. Se acordó, además, que la presidenta fuera miembro de la junta directiva y que los actos organizados por esta sección en el "salón grande" del Atenco estuvieran de acuerdo con los presidentes de las demás secciones y "siempre bajo el control de la Directiva" (27). A los pocos meses se forinó una comisión para preparar el reglamento de esta Sección Femenina, Las socias siguieron reuniéndose hasta unos años después de la Guerra Civil (28).

Pilar de Yzaguirre

Una de las últimas cartas que recibió en Tudanca José María de Cossío demuestra bien a las claras que los tiempos sociales de España estaban cambiando. Desde los años sesenta fueron proliferando en España y sobre todo en Madrid los movimientos feministas, como la Asociación Democrática de la Mujer, el Movimiento de Liberación de la Mujer, el Seminario Colectivo Feminista, el Colectivo Feminista de Madrid, la Organización de Mujeres Independientes o el Seminario de Estudios Sociológicos sobre la Mujer (fundado, por cierto, por la condesa de Campo Alange). En abril de 1974 iniciaba sus actividades la Asociación para la Promoción y Evolución Cultural (APEC), con una conferencia de Betty Friedan en la Fundación March de Madrid. Su presidenta, Pilar de Yzaguirre, escribió a Cossío el 16 de noviembre de 1976 con ocasión de una vacante en los sillones de la Real Academia Española. Ya llevaba un tiempo la APEC solicitando que una mujer accediera por fin a la RAE; en Cambio 16 se publicaron artículos firmados por Álvaro García Meseguer ("Necesitamos una mujer en la Academia", nº 169, febrero de 1975; "No perdemos la esperanza", nº 206, noviembre de 1975). La primera mujer académica fue Carmen Conde, que fue elegida en 1978 e ingresó al año siguiente. La carta de Pilar de Yzaguirre tiene extraordinario interés y extraigo uno de sus fragmentos más significativos:

"No dudamos de que hay tantas mujeres como varones con méritos suficientes para ser nominadas/os; y queremos hacer ver al pueblo (que cada día se preocupa y vive más de cerca los temas del común, pasado ya el tiempo de inhibición ciudadana) acogería este paso con verdadero júbilo, paso que por cierto no han dado todavía nuestros vecinos franceses (recuérdese el nombre de Simone de Beauvoir, por ejemplo).

Ahora que en España se está elaborando el camino hacia la democracia, es oportuno observar que no podrá haber ningún cambio sustancial en nuestra sociedad si no se reconoce a la mujer como miembro activo del pueblo, del que representa el 52%. No podemos pensar que formando parte de la Real Academia los representantes más idóneos de nuestros intelectuales, ellos obstaculicen su entrada en vez de facilitarla.

Pensamos que también desde la Academia se puede hoy ayudar decisivamente a la España nueva que todos deseamos. Vds. tienen hoy esta responsabilidad".

Concha Zardoya

La poeta Concha Zardoya (que firmaba también como "Concha de Salamanca". Valparaíso, 1914 – Madrid, 2004) escribió dos cartas a Cossío, ambas referidas a su proyecto de traducción del célebre libro de Walt Whitman *Hojas de hierba*. El trabajo estaba destinado inicialmente a la editorial Aguilar pero, no convenciendo a la escritora las condiciones del contrato, el 7 de noviembre de 1944 lo ofreció a Espasa Calpe (a Cossío, por tanto), con el apoyo de Dámaso Alonso. Parece que Cossío contestó en noviembre de 1944 confirmándole que la traducción podía intesar para la colección Austral. El 3 de septiembre de 1946, casi dos años más tarde. Concha Zardoya insistía en el mismo asunto. Publicó *Miguel Hernández. Vida y obra 1955* (postfolio, cronología y bibliografía de Domingo Rodríguez Romero, Barcelona, Nortesur, 2009).

Conclusiones

En estas páginas se delimita la presencia femenina en una fuente tan fértil como es el epistolario de uno de las más interesantes personalidades de la cultura española del siglo XX, José María de Cossío Martínez-Fortún (1892-1977). En el epistolario, conservado en la Casona de Tudanca (Cantabria), desembocan las inquietudes, las esperanzas, las frustraciones, las palabras de hombres y mujeres que tuvieron relación con Cossío, en toda una amplia gama de contactos y de confianzas, desde la amistad fraterna hasta la persona apenas conocida que reprocha algo. Como no podía ser de otra forma, el epistolario recibido por un hombre nos arroja luz sobre la vida de muchas mujeres, que cruzan sus existencias en el tiempo y en el espacio de Cossío pero que, a su vez, son protagonistas de su propia historia personal.

A pesar de que hasta ahora y sorprendentemente el Epistolario no ha sido una fuente muy utilizada por los investigadores del siglo XX español, hay que destacar que recoge cartas de casi dos millares de corresponsales, cuyo conjunto supera en total las seis mil cartas, con desigual y variada importancia en cuanto a las personalidades que aparecen en él o la continuidad de las relaciones epistolares. Probablemente este fondo, por su calidad y cantidad, no tenga parangón en España y por ello supone una fuente muy valiosa para el estudio de diferentes temas. Otro aspecto a destacar es su considerable ámbito cronológico, que abarca prácticamente todo el siglo XX hasta mediados de los años setenta.

Cossío fue una personalidad de gran relevancia social, especialmente en una ciudad tan centralizadora como Madrid. Tuvo incontables contactos y numerosas amistades, entre las cuales figuraron varias mujeres, muchas casi anónimas para el investigador hasta ahora, pero a las que, en su conjunto, quizá no se las haya valorado en su justa dimensión. Una buena manera de empezar con el estudio de las mujeres y del género es precisamente señalando el contenido "femenino" de un Epistolario tan rico como el de Cossío conservado en su Tudanca, en el que se aprecia la presencia de mujeres de extracción humilde (por ejemplo las del pueblo de Tudanca que le escriben) y de título nobiliario (la duquesa de Alba, las marquesas de Casa Valdés o de Torralba, o las condesas de Marín y de Romanones). A pesar de lo que pueda pensarse en los tópicos sociales sobre el franquismo, por ejemplo, en este epistolario escogido se vislumbra el latente movimiento feminista protagonizado, sin duda desde diferentes circunstancias e inquietudes, por mujeres como

la deportista Lilí Álvarez, la profesora Carmen de la Vega Montenegro, la traductora Consuelo Berges, la períodista Josefina Carabias, la escritora María de los Reyes Laffite (condesa de Campo Alange, autora de La guerra secreta de los sexos, 1948) o la activista Pilar de Yzaguirre, además abarcando distintas décadas, desde los años treinta a los setenta en que era evidente que las cosas habían cambiado mucho en España. La mujer ocupaba su espacio en la vida social y en su propia reivindicación profesional y, así, en el Epistolario aparecen actrices como Carmina Benguría, Conchita Montes y Carmen Sevilla, coreógrafas como Mariemma o una rejoneadora tan destacada en la tauromaquia secular como Conchita Cintrón; indudablemente, formaban parte de la sociabilidad de Cossío. Leemos cartas instituicionales firmadas por mujeres, como las del Colegio Mayor Femenino Santa Teresa de Jesús (por Matilde Marquina) y sobre todo las de la Sección Femenina (escritas por Pilar Primo de Rivera y Lula de Lara). Resulta significativa la presencia en el Epistolario de profesoras y universitarías extranjeras que le piden información sobre diversos temas literarios de su interés, como Marie Chevallier, Debbie Condon, Anna Krannig, Ursula Lamb, Eliane Lavaud, Alicia Lockwood o Mara Sutto. No son, aún así, las únicas que han dejado huella epistolar en el fondo de Tudança: en él podemos leer cartas de profesoras e investigadoras españolas como María Rosa Alonso, que había sido alumna de Ortega y Américo Castro, María Jiménez Salas, Josefina de la Serna o Matilde López Serrano, que era directora de la Biblioteca del Palacio Real. Pero, sin duda, la ocupación más frecuente entre las corresponsales del Epistolario es la de escritora (contando alguna va mencionada en estas conclusiones): la relación con Concha Espina es aquí verdaderamente importante, por lo que supuso de amistad a lo largo de cuatro décadas, hasta el fallecimiento de la autora de La rosa de los vientos. Pero aparecen otras escritoras en su circunstancia concreta y en sus inquietudes, trayectorias y proyectos: Matilde Camus, Carmen Conde, Concha Crespo Reguero, Aurora Díaz-Plaja, María Elvira Lacaci, "Mahizflor", Susana March, Carmen Martín de la Escalera, Julia Mélida, Pilar Millán-Astray, Micaela Mutuberría, Elena Quiroga, Mercedes Salisachs, Matilde de la Torre, Concha Zardoya... Todas ellas forman también una pequeña gran historia literaria de las letras españolas del siglo XX y sus nombres han de unirse a los de las poetas que aparecen en el Cancionero de manuscritos que Cossío fue recopilando desde 1940. A ellas cabe unir las esposas y viudas de escritores, como Consuelo Alonso (mujer de Mariano García Cortés), Mercedes Ballesteros (de Claudio de la Torre), Eulalia Cáceres (de Manuel Machado), Mercedes Cantero Roncero (de Arsenio Gállego), María Lázaro (de Manuel Llano), Dolores Moya (de Gregorio Marañón, y también su hija Carmen marañón Moya) o Augusta Porchietti (de Walter Starkie). No puede olvidarse el enlace que para Cossío suponen dos mujeres que le unen a dos personalidades admiradas por él: Pura Laverde, hija de Gumersindo Laverde, profesor de Menéndez Pelayo; y Gabriela Ortega Gómez, sobrina de Joselito *el Gallo*.

La investigación sobre las mujeres en el Epistolarío de la Casona de Tudanca revela, por un lado, la riqueza de un fondo documental easi desconocido hasta ahora en sus pormenores y que desde luego hay que ir sacando a la luz de la imprenta; y, por otro lado, reivindica el papel biográfico de las mujeres en la vida de una personalidad tan proteica como la de José María de Cossío, junto con el hecho evidente de que cada una de ellas merece un comentario, aunque sea tan breve como el que alumbran estas páginas a las que pongo ahora un fin solo provisional.

NOTAS

- (1) GÓMEZ DE TUDANCA, Rafael. (2000) Semblanza y obra de José Maria de Cossio. Contribución a la bio-bibliografía, preludios de Gerardo Diego y Alonso Zamora Vicente. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo (Estudios de Literatura y Pensamiento Hispánicos, 16).
- (2) NEIRA, Julio (ed.) (2002) José María de Cossío y la poesía de su tiempo, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo / Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria / Fundación Gerardo Diego (Estudios de Literatura y Pensamiento Hispánicos, 21).
- (3) DIEGO, Gerardo. (1977) "Don José María de Cossío y Martínez-Fortún (1892-1977)", *Boletín de la Real Academia Española*, torno LVII, cuaderno CCXVII (septiembrediciembre de 1977), pp. 299-313.
- (4) RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo. (1978) Retablo biográfico de montañeses ilustres, tomo I, Santander, Ediciones de Librería Estudio, pp. 203-209.
- (5) MARTÍNEZ CACHERO, José María (2002) "José María de Cossío, señor de Tudanca", Antes que el tiempo muera en nuestros brazos, Gijón, Llibros del Pexe, pp. 78-82.
- (6) GARRIDO, Aurora (dir.). (2003) Diccionario biográfico de los parlamentarios de Cantabria (1902-2002), Santander, Parlamento de Cantabria.
- (7) RUIZ RIVERO, Beatriz. (1986) Don José María de Cossío en su casona de Tudanca, trabajo de orientación bibliográfica fechado en mayo de 1986, consultado en la Casona.
- (8) FUENTE, Ramona y MURIENTE, Mercedes. (2003) "Breves apuntes", en *José María de Cossio, Estudios sobre escritores montañeses*, Santander, Ediciones de Librería Estudio (Biblioteca Cantabría).
- (9) VV.AA. (2007) *Cossio y el mundo taurino*, Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.
- (10) CRESPO LÓPEZ, Mario. (2008) Cántabros del siglo XX (I). Semblanzas biográficas, Santander, Ediciones de Librería Estudio, 2009; y (2009) El 27 y la Universidad Internacional de Santander, Santander, Fundación Gerardo Diego (Bodega y Azotea, 1).
 - (11) CRESPO LÓPEZ, Mario. (2010) José María de Cossio. Vida hasta la Guerra

Civil (1892-1939), Santander, Icom Global, S.L., con la colaboración de la Consejería de Cultura. Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.

- (12) DIEGO, Gerardo, y COSSÍO, José María. (1996). *Epistolario. Nuevas claves de la Generación del 27*, prólogo de Elena Diego, edición, transcripción y notas de Rafael Gómez de Tudanca, Madrid, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares *I* Fondo de Cultura Económica.
- (13) GUILLÉN, Jorge, y COSSÍO, José María (1993). Jorge Guillén y José Mª de Cossío. Correspondencia (1922-1965), edición al cuidado de Ángel Caffarena, introducción de Ángel Caffarena y Rafael Gómez de Tudanca. Málaga, Ayuntamiento de Málaga / Diputación Regional de Cantabria, 1993, Y GUILLÉN, Jorge, y COSSÍO, José María (2002). Jorge Guillén y José Mª de Cossío, Correspondencia, edición crítica de Julio Neira y Rafael Gómez de Tudanca, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- (14) ALBERTI, Rafael, Correspondencia a José María de Cossio seguido de Auto de fe y otros hallazgos inéditos, edición y estudio por Rafael Gómez de Tudanca y Eladio Mateos Miera, Valencja, Pre-Textos, 1998.
- (15) HERNÁNDEZ, Miguel (1985). Las cartas de Miguel Hernández a José María de Cossio, introducción de Vicente Aleixandre, prólogo, estudio y notas de Rafael Gómez, Santander, Institución Cultural de Cantabria.
- (16) Curiosamente, el 5 de mayo de 1972 falleció un buen amigo de Cossío, el exfutbolista José Samitier.
- (17) Recogidas por Javier de Frutos, "Lilí Álvarez, revisitada", *Diagonal*, 21, 7 de mayo de 2006.
- (18) Publicada la carta bajo el título "Un gran momento de la cultura montañesa", *Cantabria*, enero de 1930, p. 23.
- (19) Lleva como título "Una novelista" y, manuscrito al lado, "De un libro en preparación sobre cinco escritoras españolas de hoy". Ignoro si se trata del mismo estudio que cita como inédito María del Mar Mañas Martínez en su tesis *La obra narrativa de Elisabeth Mulder*.
- (20) Sigo algunos datos de la necrológica escrita por Julio Trenas en La Vanguardia Española, "La monja y el poeta", 13 de agosto de 1974, p. 6 que, por cierto, son distintos a los que aparecen en varias páginas de internet.
 - (21) Carta de Helena Cambó de Guardans al autor, Barcelona, 10-XII-2010.
- (22) En su primera carta a Cossio, escrita el 17 de junio de 1968, explica el porqué de la elección de su nombre literario; el suyo de soltera es Matilde Gómez Camus, pero usa de primero el Camus en homenaje a su madre que murió a los pocos días de nacer ella.

- (23) Envía poemas mecanografiados los días 17 de junio de 1968, 9 de julio de 1968, 19 de julio de 1970 y 8 de junio de 1975.
- (24) Sobre la condesa de Campo Alange, entre otras referencias, Salas Larrazábal, María, "María Campo Alange, una mujer singular", Arenal, Revista de Historia de las Mujeres, vol. 9, n. 1 (2002), pp. 163-81; y Nielfa Cristóbal, Gloria, "Pensamiento y Feminismo en la España de 1961, María Campo Alange; La Mujer Como Mito y Como Ser Humano", Arenal, vol. 9, n. 1 (2002), pp. 185-96.
- (25) La carta lleva el membrete del Instituto Británico de Madrid y está firmada sólo con el nombre "Augusta".
- (26) Otras mujeres, y además con presencia muy destacada, aparecen en a lo largo de la historia del Ateneo: María Teresa de Huidobro fue vocal de la sección de Literatura, presidida por Ignacio Aguilera, en 1947. Décadas más tarde, Matilde G. Camus, Gloria G. Torner, Paloma O'Shea y Mª Asunción Peña han llegado a ser presidentas de sección. Mercedes García-Mendoza Ortega pasó de presidenta de sección a vicepresidenta, presidenta en funciones y presidenta del Ateneo (2001-2005).
- (27) Junta General del Ateneo de Santander, 16-XII-1935. Cuenta José Simón Cabarga en su libro sobre el Ateneo de Santander (1963, p. 143), el desarrollo de la sección Femenina del Ateneo: "Se verificó la reorganización de la Sección Femenina en noviembre de 1935, constituida su Junta por Juanita Fernández Alonso, como Presidenta, y por Julia García Castañón. Ana María Cagigal, Rosita Bodega, Valentina Rivero Gil, Carmen Gutiérrez, Rita Rodríguez, Teresa Ávila, Carmen Pellón, Teresa Martín Palacio y Mercedes Carús Pérez-Peña. Esta Sección se reunía a diario, acogida con galante simpatía, en un saloneillo especial, y comenzó sus actividades organizando una serie de actos como los celebrados a principios de 1936: una conferencia sobre Isabel Clara Eugenia, por Antonio de Lamadrid; recitales poéticos, por Rosario Iglesias; una disertación de José María Grinda acerca de "La influencia de las mujeres españolas en América"; "La formación jurídica de la mujer", por Mariano Benítez de Lugo. Y Ana María Cagigal se reveló como escritora de fino temperamento con una charla sobre "La influencia de la cultura en el hogar", que ya dio la medida de su valía literaria culminante en una novela publicada en Barcelona el año 1948". Se refiere a la novela titulada *Leña húmeda*.
- (28) En la documentación del fondo de Cubría Saiz que he consultado, de diciembre de 1940, aparecen un total de 91 mujeres vinculadas a esta Sección; entre ellas, María del Carmen Dosal, Mª Ascensión Fresnedo, Maruja Gilardi, Mª Jesús Ribalaygua y María Sautuola. A partir de 1944 las socias debían tener el oportuno documento oficial de "servicio social",



DE PESCA EN EL ASÓN. APORTACIONES PARA SU ESTUDIO

PEDRO GARCÍA GÓMEZ

Introducción

La actividad pesquera ha tenido gran importancia en el Asón desde la Prehistoria, de la que nos han quedado evidencias arqueológicas hasta la época histórica, en la que se cuenta con numerosa documentación que así lo atestigua.

En el presente trabajo se han recopilado las informaciones arqueológicas de que se disponen al día de la fecha, y que evidencian este tipo de prácticas. También se han localizado nuevos datos en los archivos municipales, lo que ha permitido completar los ya conocidos, relativos a la Edad Moderna, así como los correspondientes a los siglos XIX y XX.

Las especies más significativas objeto de explotación han sido: el salmón (Salmo xalar), la trucha (Salmo trutta fario), el reo (Salmo trutta trutta) y la anguila (Anguilla anguilla).

En el entorno de la ría es posible la pesca de especies marinas que entran ocasionalmente, como la lubina (*Dicentrarchus labrax*) y la dorada (*Sparus aurata*), siendo muy abundantes las poblaciones de mules (*Mugil spp.*), que penetran hasta la presa de Marrón.

El lugar de hábitat de cada una de las especies viene determinado por una serie de variables, como es el caudal de agua, escaso en su primer tramo durante el verano y fría por una menor insolación, pero muy oxigenada debido a la existencia de cascadas y rápidos. En este tramo, la materia orgánica apenas está descompuesta, y las mayores aportaciones de agua tendrán lugar en otoño y primavera. En este último caso como consecuencia de los deshiclos.

En los tramos medios del curso, el caudal de agua aumenta con las aportaciones de afluentes. Aparecen importantes extensiones de aluvión, así como la sedimentación, con aguas bien oxigenadas y con una temperatura que oscila entre los 5 y los 10 °. Es un hábitat propicio para la trucha.

El áltimo de los tramos comprendidos entre Ramales y Limpias se caracteriza por un mayor aporte de agua, debido a la incorporación del Gándara y el Carranza. A partir de Gibaja el agua se remansa, y la temperatura aumenta a la vez que desciende el nivel de oxígeno disuelto. Es el tramo donde tradicionalmente ha sido más relevante la pesca del salmón.

Al día de la fecha, examinado el número de capturas de salmones -12 en el año 2010-, nos ponen de manifiesto un alarmante retroceso de la especie, quedando lejos los 1.541 ejemplares capturados en el año 1959.



ETAPAS

Prehistoria

La explotación de los recursos por el hombre prehistórico debió extenderse, sin duda alguna, a la pesca, al igual que ha sucedido en época histórica. La cuenca del río Asón se caracteriza por la existencia de un gran número de cavidades y abrigos que han sido ocupados desde los primeros tiempos. Al alto número de evidencias, se opone la escasez de datos relativos a evidencias de la explotación del medio fluvial. Al día de la fecha son escasos, y se circunscriben a la existencia de restos de peces de origen fluvial, unas veces localizados en excavación, en otras, resultado de prospección, lo que dificulta su cronología. Además, habría que añadir los instrumentos dejados por el hombre prehistórico y que fueron utilizados para la pesca, tales como arpones y anzuelos, que debieron completarse con otros métodos, tales como la captura a mano, construcciones de butrones, estacadas, desecación del curso, envenamiento, etc.

Las cavidades en las que se han constatado evidencias de pesca en la Prehistoria son:

Cueva de Ambaseobas. Cavidad de dos bocas que se sitúa sobre un farallón, la Pared del Eco, junto al río Calera, a una altura de 250 m. sobre el nivel del mar. Dentro de esta cavidad se han constatado ocupaciones correspondientes al Paleolítico Superior, Tardoantigüedad y Edad Media. En una calicata situada al fondo de la rampa han sido observados fragmentos cerámicos de diversas épocas, así como huesos. También se recogió de esta cavidad un lote de monedas correspondientes a la Edad Media. Además se localizaron en la rampa que va a la primera boca, y antes del sondeo, huesos con fractura antrópica y una vértebra de salmón. (Ruiz Cobo *et alii*, 2008 p. 289)

Cueva de los Mantequilleros o de El Horno. Esta cavidad es conocida también por El Llano y se sitúa al pie de la pared del Muro del Eco, a una altitud de 232 m. En la misma se han descrito ocupaciones correspondientes al Paleolítico Superior, Epipaleolítico y Edad del Bronce. En el fondo de la cavidad fue recuperado un arpón plano de tipo aziliense, de doble hilera y base fracturada. (Ruíz Cobo et alii, 2008 p. 287).

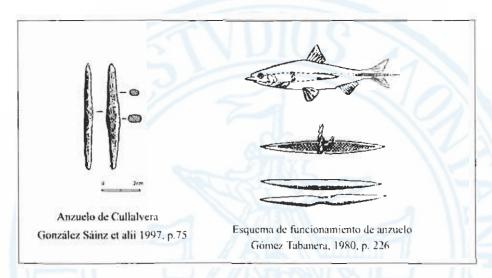


Cueva del Mirón. Se localiza a una altitud de 300 m, con elara posición dominante. Tiene una boca de grandes dimensiones. En la misma se han constatado ocupaciones que van desde el Musteriense hasta la Edad Media, con ocupaciones de hábitat en el Paleolítico Superior, Meolítico y Calcolítico. Esta cavidad fue estudiada por el padre L. Sierra a comienzos del siglo XX, y en la actualidad está en proceso de estudio por parte de las Universidades de Cantabria y Muevo México, bajo la dirección de R.M. González Morales y L.G. Suraus. Los restos de peces correspondientes a estas campañas han sido estudiados por el Centro Ictiológico de Arredondo, el Laboratorio de Medicina Legal de la Universidad de Cantabria y el Arredondo, el Laboratorio de Medicina Legal de la Universidad de Cantabria y el Laboratorio Marino de Aberdeen, Escocia. Ha permitido el análisis del ADN de 76.

Cueva de Cullàlvera. Se localiza próxima al núcleo de Ramales a una altitud de 95 m. Tiene una boca de grandes dimensiones y un gran desarrollo. Se han constatado ocupaciones correspondientes al Palcohtico Superior y Prehistoria Reciente. La cueva tiene un importante conjunto de arte rupestre palcolítico, algunas pinturas localizadas a un kilómetro de distancia desde la boca. En una revisión de esta cavi-

restos fósiles, con una antigüedad que va desde 40.000 hasta 3.500 años.

dad fue localizado un anzuelo biapuntado, que correspondería a un momento Mesolítico. (González Sáinz, Muñoz y Morlote, 1997, pp. 73 a 100).



Estas cuevas situadas al sur del município, se encuentran próximas a las aguas del Gándara, y apenas distan 2 km hasta el río Asón, siendo facil su acceso siguiendo el curso del río, hasta su unión con el río principal en Entrepuentes.

Cueva de Las Caldereras. Se encuentra en el desfiladero de Carranza a una altitud de 197 m. Tiene una gran boca con orientación al Sur. Se evidencian ocupaciones en el Paleolítico Superior, Calcolítico y Bronce. En el abrigo correspondiente a la parte derecha, y en superficie se pueden observar fragmentos de Cervos elaphus, esquirlas y una vértebra de salmón, así como un lote de piezas líticas, entre las que destaca una raedera carenoide sobre sílex y una raedera lateral convexa en marga silícea. (Ruiz Cobo *et alii*, 2008,p. 307)

La cavidad se encuentra próxima al río Carranza y a una distancia de unos 4 km hasta el Asón, distancia que podía ser sorteada de forma fácil siguiendo el curso del río hasta La Bárcena, lugar donde se unen sus aguas a las del río principal

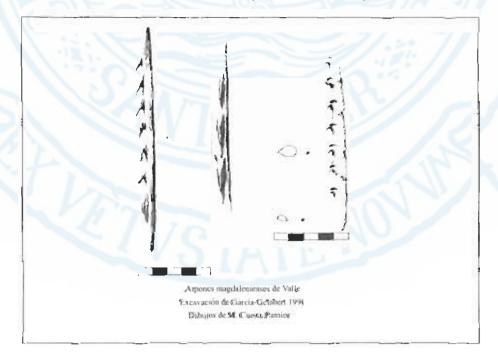
Cueva del Valle. Situada en el barrio de Helguera, Rasines, tiene una gran boca que es una surgencia activa del río Silencio. Su desarrollo alcanza los 50 km. Esta cavidad fue descubierta a comienzos del siglo XX por el padre L. Sierra y excavada por el Instituto de Paleontología Humana de París con la intervención de Breuil, Obermair y Bouyssonie. En el yacimiento se han constatado ocupaciones

que van desde el Magdaleniense Superior, Epipaleolítico, Mesolítico, Calcolítico-Bronce hasta la Edad Media.

Ya en las primeras excavaciones se hace referencia a la existencia de vértebras de salmón y restos de peces, sin determinar los niveles en los que aparecieron.

Las excavaciones se reanudaron en 1996, bajo la dirección M.P. García-Gelabert. En opinión de la directora las gentes de Valle ingerían pescado, siendo escasos los restos de peces fluviales y marinos. Los mismos fueron recuperados en flotación, con una relación de tres restos de peces por cada litro de tierra, y corresponden tanto a niveles magdalenienses como azilienses: 13.820+-620-11.040+-150. (García-Gelabert, M.P., Talavera Costa, J., 2004, p. 459). En el estudio de los restos faunísticos recuperados en las campañas de 96 y 97 realizadas por Laura San Martín Fernández se cita: "Peces. Dos vértebras pertenecientes a especies teleósteas".

Además en esta cavidad han sido recuperados arpones de doble hilera de dientes, así como de una fila con orificio en la base, algunos de ellos con decoraciones sencillas, así como varios arpones planos, de cronología aziliense.



La representación de peces en el arte mueble de Valle se puede observar en un hueso de ave, donde aparece grabado junto a caballos y ciervos. También en la punta de una azagaya recuperada en las últimas excavaciones se ha constatado la figura de un pez inciso (García Gelabert, M.P. 2005, p.123)

La cueva se sitúa a una distancia de 2 km de la corriente de agua, resultando el camino más corto hacia el río, a través de los Mártires hasta Baolafuente.

Además de estas cuevas más inmediatas al curso del Asón, la presencia de actividad pesquera en la Prehistoria se evidencia en el área de Voto:

La Cueva de la Chora está situada en San Pantaleón de Aras y cercana al río Clarín, que cuenta con un yacimiento de cronología que va desde finales del Magdaleniense basta el Aziliense. En el año 2004 en una recogida de urgencia por la ACDPS se recuperó un fragmento de vértebra de salmón.

La Cueva del Otero se localiza en Secadura, Voto, y tiene ocupaciones que van desde el Auriñaciense hasta el Magdaleniense Final. En la misma se han localizado restos de pescados y un arpón aziliense.

El Abrigo del Carabión se sitúa en San Mamés de Aras, junto al río. En las excavaciones de 2009 (M. Pérez Bartolomé) se constataron ocupaciones que van desde el Epipaleolítico hasta el Neolítico. En el mismo se localizaron restos de pescado.

El Abrigo del Perro se localiza en Santoña a una altitud de 70 m. Es un abrigo de grandes proporciones y una boca amplia. En el mismo se han constatado ocupaciones que van desde el Magdaleniense Superior y Aziliense, hasta el Mesolítico. La cueva fue excavada por M.R. Gonzalez Morales en 1985, 1986 y 1988; entre el material recuperado se incluye un arpón plano con perforación en ojal con una hilera de dientes, de los que sólo conserva dos.

La Edad Antigua

El río Asón ha sido identificado en las fuente clásicas con el Sanda, Sanga, o Sauga de los textos de Plinio (*Historia Natural*, IV, 111), o Sonans Sauso, del texto de Mela (*Corografia*, III, 15). Otros autores, como González Echegaray, J (1993, pp 63-65), interpreta Sonans como un adjetivo, que hace referencia al nacimiento de este río en una cascada. Además, y a favor de esta tesis jugaría la existencia del topónimo Sangas, en el término municipal de Soba.

Por lo que respecta al área de influencia de este río, y a través de los datos arqueológicos de los que se dispone al día de la fecha, se constata la presencia roma-

na en Santoña (lugar de la desembocadura) y en Rasines (tramo medio).

A la vista de los datos resultantes de las excavaciones de ambos enclaves, es posible deducir la ocupación romana a partir del siglo II de nuestra era. En el caso de Santoña, obedecería a su privilegiada situación, actuando a modo de puerto, y en el caso de Rasines, iría vinculada a la explotación de los recursos mineros de la zona. Además de centrarse en estos recursos, es posible que no pasasen desapercibidos otros, como pudo ser el de la pesca, tanto marítima como fluvial. A este respecto, cabe destacar el hallazgo de dos anzuelos, uno de bronce y otro de hierro, en los trabajos de excavación que se realizaron en la zona inmediata a Santa María de Puerto (Vega de la Torre, J.R. 1993; p 13).



Aunque a primera vista cabe pensar que la aparición de estos anzuelos pudiera estar relacionada con la pesca marítima, no es descartable su uso en los ríos, por cuanto el citado autor señala como paralelos de los mismos los hallazgos de Monte Cildá (Palencia) y Hoyos del Tozo (Burgos). También han sido hallados anzuelos para la pesca en el interior en Tiermes (Soria), o Arcaya (Álava), yacimientos alejados de la costa y que estarían relacionados con la explotación del medio fluvial.

Aunque si bien es verdad que de los datos de los que se dispone actualmente no es posible inferir una explotación directa de la pesca fluvial, las fuentes clásicas ya mencionan su explotación en otras áreas y las excelencias de este producto. Así en el siglo I de nuestra era, Plinio Caius Secundus en su obra *Naturalis Historia*, relata las excelencias del salmón en la región de Aquitania, que era preferido a todos los pescados de mar. Del mismo modo en el siglo IV, el poeta Ausonio ensalza nuevamente las excelencias del producto, a la vez que habla sobre su ciclo biológico.

La Edad Media

En el Liber Iudiciorum, Forum Iudiciorum o Lex Visigotorum, siglo VII, se va a legislar sobre colocación de estacadas para que éstas no entorpezcan el paso de la pesca y la navegación. A partir de estos primeros momentos, se suceden diversas normas que culminarán en tiempos de Alfonso X cuando se impongan penas a quienes cierren los ríos y se manda no se echen yerbas ni cal en las aguas para pescar, ni se pesquen los ejemplares más pequeños. Toda esta legislación tendrá su recopilación en el Fuero Viejo de Castilla, donde se regula asimismo la instalación de presas de molinos, pescas en piélagos y pozos ajenos. A partir de estos primeros momentos se van a poner de manificsto los conflictos que se generan por las formas de pesca y titularidad de derechos, conflictividad que tendrá continuación hasta bien entrada la Edad Moderna.

La importancia de la caza y de la pesca a lo largo de toda la Edad Media va a ser significativa, puesto que estas dos actividades van a permitir complementar una economía de base agrícola-ganadera extremadamente deficitaria, y continuamente amenazada por las malas cosechas.

Las noticias sobre actividades pesqueras son escasas a lo largo de este periodo y quedan circunscritas a los dominios de los monasterios. Se cita la pesca entre los bienes que obtienen. De esta forma, en sus cartularios aparecen términos tales como piscarias, pesqueira, pescaria, piscationes, pelagos; unos y otros hacen referencia a los tramos acotados de los ríos mediante estacadas y posiblemente, más tarde, a los lugares donde se procedía a su transformación, lo que constituía en cualquier caso una importante renta para estos centros religiosos.

Esta explotación por parte de los monasterios va a ser común a lo largo de toda la cornisa cantábrica. En el área asturíana se constatan para el siglo XI donaciones, entre otros monasterios, a San Juan de Corias en los ríos Nalón y Narcea, traspasos que en ocasiones realiza el propio Alfonso VII. Además de las correspondientes donaciones a que hace referencia la documentación conservada, también son cuantiosos los pleitos que se originan, poniendo una vez más de manifiesto la importancia de este recurso.

Estos derechos de pesca aparecen constatados en el año 983 en posesión de la Abadía de Santillana, cuando se menciona a los *pelagus*, cuyo vocablo debe asociarse a la existencia de pesquerías mayores, principalmente de salmones. En la documentación se hace asimismo referencia a la existencia de *cannalera de pisca-*

mina, es decir desviaciones del curso fluvial mediante un canal artificial, dejando en su caso seco un tramo del río.

La primera noticia correspondiente a esta época sobre actividades pesqueras en el Asón, también conocido como Marrón o río Mayor, vienen dadas en el Privilegio que Ordoño I (860) concede a la Iglesia de Oviedo, y en el que se confirman los derechos sobre la iglesia de Carasa: "Damus ad huc inter duo flumina Marrone et Ruta eclesiam Sancte Marie de Carasa..... Et piscationes in predictis fluminibus".

A partir del siglo X en el área que nos ocupa, será el Monasterio de Santa María de Puerto quien detente su influencia, sobre todo en el bajo y medio Asón. A través del examen de su cartulario, sólo se testimonia la existencia de piscarias con ocasión de la donación del monarca Alfonso VIII en 1165, a favor de Nájera, de diversos bienes en la villa de Ambrosero, con la consiguiente protesta de Puerto. (Abad Barrasús 1985: 259-260).

A partir del siglo XII se va a producir la incorporación de tierras y derechos junto al Asón, antes detentados por el monasterio de Puerto, a favor de San Salvador de Oña, localizado ya en tierras burgalesas. De esta forma en 1170, Alfonso VIII concede, entre otros, los monasterios de San Emeterio de Gibaja, Santa María de Guardamino, San Pedro de Ramales y San Juan de Riancho, y cuya concesión abarcaba todas las posesiones, incluyendo entre otras: tierras, prados y *piscariis*.



San Juan de Riancho

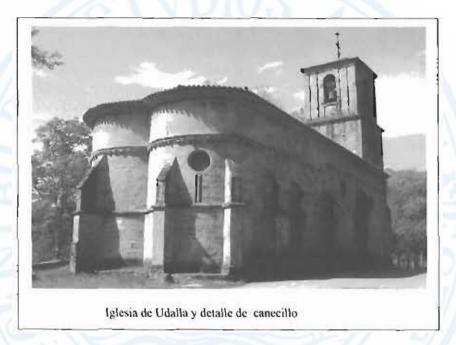
La entrada en escena de este nuevo monasterio pone de manifiesto la importancia de la pesca del salmón y el valor de su precio en el mercado, de tal forma, que se constituye como pago en especie. En el año 1301, con motivo del arriendo por parte de este monasterio, durante diez años, al clérigo de Gibaja de la mitad del monasterio de San Medel con sus derechos y pertenencias se establece un pago de 350 maravedís y dos salmones:"e dos salmones a unestra cuesta e a unestra mision.

Al pie del documento: Seyscientos e L, Morabetinos e IIII salmones. Que lo ayades por estos XX annos continuos primeros que uienen". (Oceja Gonzalo, 1. 1986: 328-329). Este pago en especie, iría destinado a cubrir la necesidades de pescado del citado monasterio en tiempos de Cuaresma.

Un documento decisivo para la reordenación del territorio será el fuero otorgado a la Villa de Laredo en 1200 por Alfonso VIII. En el mismo se contemplan una serie de enclaves ribereños del Asón que ahora pasan a la jurisdicción de esta: Colindres, Vado de Buxoa, Hoz, Udalla, Tabernilla, concesiones en las que se hace alusión entre otros al término *rivis*, y en cuyo contenido iba incluido tanto el uso de agua y la instalación de molinos, como los propios derechos de pesca.

La decadencia del poder de los monasterios va a permitir el resurgimiento de linajes locales, quienes ostentarán los derechos de pesca, de tal forma que estos privilegios se privatizan, extremo éste puesto de manifiesto por P. Jusué, cuando haciendo alusión a la obra de F. Camino y en relación con un informe del Gobierno Civil, habla de la concesión de la pesca de salmón en Ampuero y Marrón a favor de la familia Arenas-Marrón en el siglo XII: "Este privilegio se disfrutaba con la obligación de sostener unas becas sacerdotales y un hospital para peregrinos que fueran a Santiago, y que estaba atendido por los hermanos de San Lázaro, cuya residencia era la iglesia de Udalla y custodiaban el bao o paso del río, prestaban atención y refugio a los citados peregrinos y los defendían de los salteadores que entonces infestaban la región". Según el citado autor, estos privilegios estaban recogidos en el Archivo del Corregimiento de Laredo, extremo que no pudo ser comprobado por él mismo. (Jusué Mendicouague, P. :1955).

Tal vez a la concesión mencionada se deba la representación iconográfica que aparece en la cornisa exterior del lado sur de la iglesia de Santa Marina de Udalla, del siglo XV. La situación de este edificio, próximo al río, pondría de manifiesto asimismo su vinculación de éste con la explotación de los pozos salmoneros o con el cobro de diezmos sobre el producto de los mismos.



Del mismo modo, en esta etapa se entablan los primeros conflictos entre los monasterios y la nobleza local, tal como sucede en 1351 cuando la Abadía de Santillana demanda a la Casa de La Vega por haber entrado a la fuerza en los pozos para pescar salmones y otros pescados. Este litigio supuso numerosos gastos para la Abadía, que intentaba recuperar unos derechos que explotaba a través de arrendamiento a sus vasallos y que tenían considerable peso económico. (Jusué Mendicouague: 1955).

Entre las riquezas otorgadas por los monarcas a favor de los señoríos se encuentran los derechos sobre la pesca fluvial. Así los Condes de Castañeda y la Casa de La Vega reciben privilegios de este tipo de Juan II en 1420, privilegios que se confirman en años sucesivos. Entre los bienes otorgados se habla de pozos salmoneros y de piélagos. También mediante concesión real pasan a favor de Doña Leonor de La Vega los pozos de Barcenilla, Piedrasluengas y Duález, así como el de Hinojedo. Por su parte la Casa de Velasco detentará pozos salmoneros en el Deva y el Nansa, que generarán pleitos con la Villa de San Vicente, y que les suponían una renta anual entre los dos mil y los cinco mil maravedís (Ortiz Real, J. y Pérez Bustamante, R.: 1986 p. 169).

La Edad Moderna.

A partir de estos siglos los derechos sobre la pesca del salmón en el río Asón estarán en manos de notables familias, por lo que respecta a Ampuero y Marrón. De esta forma, a comienzos del siglo XVI los principales pozos salmoneros se encuentran en poder de la familia Espina, tal como se deduce del pleito entablado en 1525 ante la Real Chancillería contra Limpias, Marrón y la Junta de Parayas. (A.R.CH.V.- Ejecutorias, Leg. 365). Ya en este documento se cita a varios miembros de la familia de Espina que eran propietarios, y al efecto se decía: "Sus consortes porcioneros con ellos en los pozos de los salmones del Río Marron". Todos, conjuntamente, van a actuar contra quienes habían entrado a pescar en los pozos que ellos tenía de costumbre usar.

A partir de estos siglos la propiedad va a estar fragmentada, lo que obedecería a sucesivas berencias o compraventas, dando lugar a una propiedad mancomunada, en la que cada uno de los dueños tiene una parte del derecho y unas obligaciones o cargas que ha de soportar. Todo esto se consensuará a través de las ordenanzas que aprueban para la correcta explotación de los pozos. En el caso de Ampuero ya se citan los lugares y pozos más productivos en cuanto a la pesca del salmón y otros pescados: el Pozo de la Revilla, el Pozo del Nozal, Ochanda, La Gorgolla, Vadelloro, Espumoso, Presa de Coterillo y Llanilla, entre otros.

En el siglo XVIII y a través de las Respuestas al Catastro del Marqués de la Ensenada, por lo que se refiere al área del río correspondiente a Ampuero y Marrón, se manifestaba que existía una estacada llamada Ochanda. Era propiedad de D. Juan de Palacio y se le regulaba una utilidad anual de trescientos reales de vellón. Distaba de la población un tiro de fusil.

También eran poscedores de una estacada para el mismo efecto y en el dicho río, al sitio que llaman Morquera, Juan de Isla y José Gómez por mitad cada uno. De ella se declaraba. "Que estaba en ese momento cubierta de agua y arruinada por el molino de que después se hizo la presa y zampeado para conducir el agua para los martinetes y edificios no se había podido pescar ni ha dado ninguna utilidad, y consideraban no la puede dar interim se mantenga dicha presa, y no manteniéndo-se, la regulan otros trescientos reales".

Además, eran poseedores de siete pozos para pescar salmones y truchas Juan Palacio y otros consortes, vecinos de este lugar, "Quiénes son y de que parte toca a cada uno, por estar divididos entre muchos herederos y por no haber persona en

este pueblo que se ejercite en el oficio de pescador, los traeu de fuera para pescarlos, y la utilidad y producto que de ello sacan la regulan en cada un año en trescientos reales de vellón...

También se declaran dos pozos y una tabla, o lugar del río de poca profundidad y aguas quietas, que se prestan a la colocación de estacadas o butrones, y que estaban debajo de la presa de los edificios hasta el pozo que llaman de La Gorgoya, eran del común de la villa de Ampuero, y rentaban dieciséis reales, de los que correspondían a éste, ocho. (Maza Solano: 1965-1972, p. 442-443).

El mismo concejo de Ampuero declara doce reales anuales por el arriendo de la tabla del río y pozos que estaban dentro de sus términos.

Examinadas las Respuestas del resto de los concejos ribereños del Asón, en las mismas no se constata, o al menos no se da importancia a la explotación pesquera. De esta forma en los concejos de Rasines, Udalla, Gibaja y Ampuero no declaraban por este concepto.

A partir de estas fechas, van a ser los concejos quienes detenten el derecho sobre la pesca en el río. La mayor actividad se producirá en el área comprendida entre Ampuero y Udalla, con la inclusión de Marrón.

La Edad Contemporánea

Pascual Madoz en su diccionario de 1845-50, en la descripción de cada uno de los pueblos, entre otros extremos hace referencia a la pesca en el río Asón y los productos que obtienen aquellos: "Cría muchas truchas, delicadas anguilas y salmones, cuya pesca sería aún mayor si se observasen las ordenanzas de ella".

De Arredondo se dice que se pescan abundantes y delicadas truchas, buenas anguilas, algunos salmones y muchas nutrias. Del mismo modo, se describe la pesca de truchas, anguilas y otros peces en Ramales y Rasines. Asimismo, se detalla la pesca de salmones, cuando hace la descripción de Hoz de Marrón o Marrón, donde dice hay abundantes salmones, truchas y anguilas, además de otros peces de exquisito gusto. La pesca de salmones en los pozos se remataba anualmente al mejor postor, valiendo en 1845 la cantidad de 11.000 reales de vellón, igual a la de la colindante Villa de Ampuero, por ser el río común y divisorio de ambas jurisdicciones. Se hace hincapié en que también se remataba la pesca en los demás pueblos, aunque en menor escala.

Las principales referencias correspondientes a la explotación de la pesca del salmón han quedado recogidas en los archivos municipales, donde se pone de mani-

fiesto entre otros extremos, que la misma correspondía a un ingreso de propios, con un gran peso sobre los presupuestos económicos de los pueblos: "El presupuesto queda exhausto de recursos si se le priva del derecho en cuestion, no pudiendo atender las necesidades del presupuesto ni pagar el importe de la hipoteca que graba sobre aquel".

Estos y otros extremos aparecen recogidos en dos volúmenes existentes en el Archivo del Ayuntamiento de Ampuero: *Antecedentes sobre la pesca del salmón 1764-1894* y *Expedientes de Remate de la Pesca del Salmón 1820-1896*.



En la documentación conservada se constatan las formas de explotación de este bien mancomunado entre los concejos de Ampuero y Marrón, la rentabilidad de la pesca del salmón, conflictos y otros extremos.

En 1830 se manifestaba: "Siempre los pueblos y rematantes han hecho la traina de salmón en unión, llevando cada uno la mitad y poniendo también la mitad de los utensilios que son necesarios, pero en esta última costera los rematantes de Marrón lo hicieron por poco tiempo a corso, es decir sin anuencia con esta villa".

Formas de explotación

Las primeras explotaciones conocidas a través de la documentación corresponden a los monasterios, quienes en la Edad Media detentan los derechos sobre las mismas. No ha quedado constancia de la forma en que se efectuaban, bien directamente, o tal vez arrendándolas a terceros a cambio de un precio. Sólo en el caso de un tramo concreto del Asón, el correspondiente a Gibaja, aparece el salmón como forma de pago que completaba otra renta de contenido monetario.

En casos concretos, tal como sucede en Castañeda, a través de sus Ordenanzas aprobadas en 1528, se regula el aprovechamiento de la pesca del salmón en su apartado XII, según el cual cualquier pescador tenía obligación de entregar dos terceras partes: "una para la justicia, la otra tercia a el valle e la otra tercia al pescador que tales salmones pescare". En caso de incumplimiento se prevén multas de seiscientos maravedís por cada salmón (Ortiz Real, J. 200, p. 161).

Estos derechos que pasan a manos de particulares serán explotados por los mismos, situación que va a permanecer hasta mediados del siglo XVII. En estos momentos existen al menos dos tipos de propiedad sobre la pesca del salmón en el río Asón. Por una lado, pozos o tablas que corresponden a un solo dueño, y por otro, pozos en cuya titularidad aparecen varios propietarios o porcioneros. Cómo se lleva a cabo la fragmentación de este tipo de derechos, no aparece clara, pero se da el mismo caso cuando se habla de la posesión de molinos y ferrerías en manos de varios propietarios, lo que podría obedecer a una fragmentación de la propiedad, sin estar vinculada al mayorazgo, o bien a la necesidad de acometer conjuntamente unos costes económicos elevados que su explotación llevaba aparejados.

Explotación mancomunada entre particulares

Con todo lo anteriormente expuesto, se observa que en plena Edad Moderna los derechos sobre la pesca del salmón se encuentran muy fragmentados. Esta circunstancia hace dificultoso el control de la pesca y la distribución de los beneficios de ésta, por lo que se hará preciso llegar a acuerdos entre los condueños o títulares que se reflejarán en las correspondientes ordenanzas. Para hacer efectivo el cum-

plimiento de lo acordado se nombra un mayordomo depositario, además de otros dos que velarán para que los beneficios de la pesca pasen el correspondiente control. Asimismo, se regula la forma en que se ha de pescar mediante cuadrillas que se alternaban, y que hacían entrega al depositario de lo obtenido, con obligación de todos los dueños por sí o por tercero de acudir cuando le tocaba en turno. Se arbitrarán medidas para impedir el uso a personas ajenas a los legítimos dueños, así como para la tenencia de los materiales en buen estado tales como barca, redes y baras, bien compuestas, debiéndose proceder a su guarda y custodia con entrega al depositario. También se llevaba a cabo la contabilidad de los productos obtenidos, para lo que se nombraba un depositario. Se acordaba la aprobación de las ordenanzas para la pesca del salmón por los dueños de los derechos de pesca en el río Asón, con fecha de 4 de febrero de 1671 (Jusué Mendicouague, P. 1953 pp 570-573).



Pescadores de salmones 1606-1677

Explotación por los Concejos

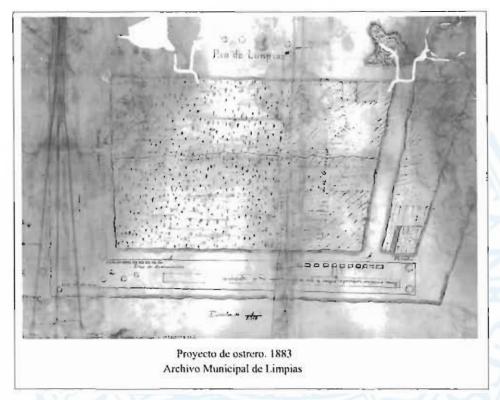
Se desconoce la fecha exacta en que se procede al paso de titularidad desde los particulares a los concejos y los motivos del mismo. Se ha señalado como causa para este cambio la terminación de los privilegios señoriales surgida a partir de las Cortes de Cádiz.

En 1764, con ocasión de la construcción de una estacada por parte del Concejo de Ampuero, el de Marrón hace valer sus derechos sobre la pesca del salmón. En este contencioso, entre otros extremos se manifestaba: "Que siendo común de uno y otro pueblo la pesca de salmones del río que divide los términos de ambos desde la cabecera de el pozo de la Gorgolla hasta la presa de los edificios de el Povedal en cuya quieta y pacífica posesión se hallan mis partes... para hacer privativa la enunciada pesca de salmones y otros peces".

En el caso de Limpias, en 1847, entre las condiciones del arriendo de la pesca del salmón, se prohibía "que ninguna persona pueda intrusarse a pescar en la ría de esta jurisdicción, bajo la multa de cuatro ducados con decomiso de la pesca y redes". También se decía que faltando a este precepto los de Colindres, habían atravesado la ría con tres redes salmoneras, por lo que con este motivo, asociados el alguacil y tres hombres y dos carabineros, habían acudido al punto donde estaban los transgresores, prohibiéndoles la pesca que iba en contra de los intereses de la nación y de los pueblos. "La pesca del salmón en los pozos de esta ría, es una propiedad esclusibamente de la Villa, sin que ésta haya reconocido jamás derecho a ningún otro particular ni comunidad de ninguna especie".

Esta prerrogativa del concejo se extendía a otras especies. En 1883 se daba cuenta de que D. Vicente Tinagero Martínez, con autorización de Real Orden para el establecimiento de un ostrero en la margen derecha de la ría, había colocado unas balizas, manifestando que las mismas se encontraban dentro de un banco natural de ostras. Se solicitaba que se respetase el punto indicado, donde había un ostrero natural, añadiéndose que desde tiempo inmemorial se venía pescando en el mismo, tanto por los vecinos de Angustina como por los de Limpias, juntándose en la zona hasta veinte personas y pescando cada uno a razón de una arroba, por término medio, o diez o doce docenas en una hora.

Los Concejos del tramo medio del Asón (Rasines, Gibaja y Ramales) no se tiene constancia desde cuándo explotan los derechos de pesca en el río. Con fecha de 19 de marzo de 1922, el Ingeniero Jefe de Montes se dirige al Ayuntamiento de



Ramales, para requerirle presente los documentos justificativos del derecho de aprovechamiento de la pesca en el Asón. Para ello se practicaba información en el Juzgado y se alegaba, como había hecho anteriormente el municipio de Rasines, "la posesión constante en que se halla esta Corporación en el aprovechamiento de la pesca sin interrupción alguna". Se trataba de, mediante información pública, suplir la carencia de documentos, alegando su desaparición en la Guerra Carlista. (Libro de Actas Ayto de Ramales 19/3/1922).

Estando el derecho en manos de los concejos, la adjudicación se realizaba mediante subasta.

Tal como se constata en la documentación obrante en el Ayuntamiento de Ampuero, el procedimiento comenzaba con la colocación de edictos en los lugares de costumbre, puertas de las iglesias, incluido el término de Limpias. Asimismo se fijaban las condiciones del remate, entre las cuales se mencionaba reiteradamente:

- El periodo de explotación abarcaba desde el 1 de enero al 24 de junio.
- .- La pesca habría de hacerse con franção, desde la orilla y sin introducir un pie en el agua.
- .- El adjudicatario tenía la obligación de dar salmones al Ayuntamiento cuando lo necesitase para urgencias de la villa, pagándolos al precio del ajuste con el arrieto y no más. A partir de 1858 el precio de la venta sería de siete reales en cuaresma y tres y medio en carnaval.
- .- Pagaría este postor al de los arbitrios en el acto del mismo peso, con prevención de que todos los salmones que se pesquen con françao están sujetos a éste.
 - .- Debía presentar fiadores en el acto de remate.

Generalmente se hacían de dos a tres remates: el primero por el precio de partida, el segundo por un aumento de una cuarta parte, y en ocasiones se recurre a un tercero, lo que permite un incremento notable con respecto al precio de salida. En otros casos, se fijan criterios más detallados: "En el primer remate no se admitirá proporción que no cubra las dos terceras partes del presupuesto El Segundo habiendo hecho pública la cantidad en que quedó el primero, y no se admitirá proporción que no cubra el diezmo".

El resto de los Ayuntamientos seguían el mismo procedimiento.

Explotación mancomunada entre municipios.

En 1894 los ayuntamientos de Ampuero, Rasines y Ramales deciden hacer el aprovechamiento de la pesca bajo un solo remate, por creer que entre ellos tenían intereses comunes en el fomento de la pesca. Para ello aprobaron una condiciones de arriendo:

- 1.- Los derechos de los tres ayuntamientos serían cedidos en remate público y por una sola cantidad.
- 2.- Se señalaría y anunciaría por los medios necesarios el día y hora, así como el sitio del remate, el tipo del mismo y las condiciones.
- 3.- Para fijar la parte que a cada ayuntamiento le correspondía en la sociedad, se tendría presente el valor de los remates en los respectivos ayuntamientos en los cinco últimos años, y que suponían:
 - .- Ampuero en los cinco últimos años: 17.060 pesetas
 - .- Rasines 4.000
 - .- Ramales 6.500

Los aumentos y bajas serían repartidos proporcionalmente.

- 4.- Acordaban tener un guarda jurado con un suelto de dos pesetas, pagado de forma proporcional.
 - 5.- El convenio comenzaría el 14 de febrero de 1895.
 - 6.- Se establecía el plazo de dos años a modo de ensayo.
- 7.- Se pondrían de acuerdo para que la pesca se haga de acuerdo con las leyes vigentes, evitando artes perjudiciales.
 - 8.- Las dudas en la interpretación se resolverían por los alealdes.
- 9.- Si algún ayuntamiento quisiera volver a hacer el remate por su cuenta, debería avisar con un año de antelación y respetar los remates ya efectuados.
- 10.- Se constituía una comisión permanente compuesta por los tres alcaldes para resolver las dudas que pudieran surgir.

La primera subasta en estas condiciones se realizaba en 1894, bajo el precio de 5.212 pesetas al año. Fue adjudicada a favor de don Ramón Maortúa en 11.474 pesetas por dos años.

Terminado el arriendo de 1901 se reunieron los tres ayuntamientos maneomunados para el aprovechamiento del salmón y concertar un nuevo remate, con el voto en contra de Rasines. A pesar de ello, el acto siguió adelante y fue adjudicado el contrato en 5.050 en cada año, pero hubo de rescindirse porque Rasines se opuso a verificar la pesca en su jurisdicción, pidiendo entonces los vecinos que se pudiese pescar libremente, con lo cual los ayuntamientos de Ampuero y Ramales dejaron de percibir la parte correspondiente, lo que va a provocar diversos incidentes. En el caso de Rasines quedó libre la pesca, y Ampuero hizo el remate de forma aislada como en etapas anteriores.

Rentabilidad

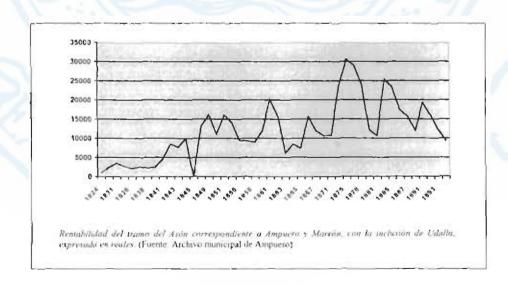
Los beneficios obtenidos de la pesca tuvieron gran relevancia dentro de los recursos de los concejos. Los mismos quedaban incluidos dentro de los denominados de propios. Esta importancia se pone de manifiesto tanto en los precios obtenidos en cada una de las anualidades como cuando el aprovechamiento se creía amenazado. Se convierte en argumento de la defensa de los mismos, la conveniencia de su mantenimiento para atender a las necesidades de los vecinos. Así, entre las argumentaciones esgrimidas por los Ayuntamientos de Ampuero y Marrón con ocasión de la instalación de máquinas de pesca, en la carta que dirigieron al Gobernador

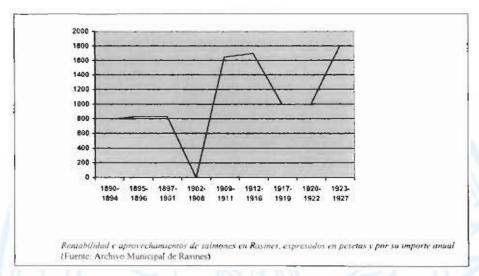
Civil, se manifestaba: "Que se considera altamente perjudicial a los intereses del municipio y de su hacienda por el derecho a la pesca que viene ejerciendo desde tiempo inmemorial y que se trata de un recurso con que cuenta para cubrir en gran escala sus atenciones, considerando este derecho como una propiedad por el que se pagan en 20 por ciento por este devecho. Que se encuentra gravado hipotecariamente por valor de 3.727 escudos 200... el presupuesto queda exhausto de recursos si se le priva del derecho en cuestión, no pudiendo atender las necesidades del presupuesto ni pagar el importe de la hipoteca que graba sobre aquél". Se solicitaba que se suspendiera la concesión.

La importancia de este recurso se pone de manificato en 1861, cuando se plantea efectuar una subasta mancomunada por ocho años entre Ampuero y Marrón y destinar el producto a la construcción de un puente.

En el caso de Ampuero y Marrón, se consideraba que el ingreso por este concepto suponía la quinta parte de la hacienda pública.

Del mismo modo, en 1862 el producto de la renta de salmones era utilizada por el Ayuntamiento de Ramales para el pago del adeudo de los veinte mil reales que contra el mismo tenía D. Juan Abascal.





Igualmente, el Ayuntamiento de Rasines, en la redacción de la memoria hecha con ocasión de la pérdida del derecho de pesca entre 1902 y 1908, manifiesta como argumento para recobrar el mismo: "Es de relativa importancia, pues representa la 10^a parte del presupuesto de ingresos".

En el caso de Ramales, el tramo de río se dividía en dos lotes para su subasta por separado: uno correspondiente al de Gibaja y el otro al de Ramales.

En el año 1888 se obtuvieron por el de Gibaja 782,50 pesetas y por el de Ramales 300. El remate correspondiente al quinquenio de 1889 a 1894 supuso 6.500 pesetas.

En cuanto al precio en el mercado de este producto, se constata que en 1756 de enero a abril, la comunidad de propietarios de los pozos del Asón capturó 276 salmones, que habían llevado los arrieros, y que a razón de cuatro reales, importaban la cantidad de trece mil ochocientos dieciséis reales de vellón. Dichos salmones habían pesado 3.454 libras. (Jusué Mendicouague, J. 1953, p 601).

Un pozo podía proporcionar durante el periodo de su explotación, es decir desde el 1 de enero al 24 de junio, más de 200 salmones, que supondrían 2.500 libras, con una mayoría de ejemplares en torno a las 10 libras, y algunos que excepcionalmente sobrepasaban las 18 o podían llegar a las 25. (Ortega Valcárcel, J. 1996, p. 85).



El precio se pone de nuevo de manifiesto a través de las condiciones de los arrendamientos de pesca, donde se establece el número de ejemplares que han de entregarse al Ayuntamiento para sus necesidades, y en algunos casos, la misma obligación para con los vecinos: "Tendrá obligación de dar salmones al Ayuntamiento cuando los necesite para urgencias de la Villa pagándole a los precios del ajuste con el arriero y no más".

En 1871 se estableció como condición que el adjudicatario debería facilitar de 1 a 6 salmones al Ayuntamiento para sus urgencias a precio de una peseta cincuenta céntimos libra en cuaresma y setenta y cinco céntimos en carnaval

En 1875 debía ceder de 1 a 6 salmones a razón de 6 reales libra en cuaresma y 3 reales en carnavales. El precio se incrementaba notablemente durante el tiempo de Cuaresma ante la restricción de comer carne.

El valor del producto variaba según la época del año, a este respecto se decía: "El mayor transito de subida del salmón es de mediados de febrero en adelante y

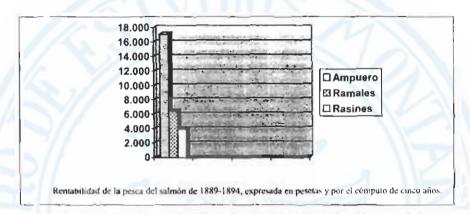
hasta junio presenta alguna ventaja su pesca... en la época de su entrada al río se encuentra en su mejor estado y presenta un alimento sustancioso y agradable, en la del desove comienza a disiparse, no tiene estimación apenas y a su vuelta al mar ha perdido a veces hasta el color". (Alegaciones a la Ley de 1834 de los Alcaldes de Marrón y Ampuero. Archivo municipal de Ampuero).

La salida de la mercancía se practicaba a través de los arrieros, vía Camino Real hasta Laredo, y su aprovechamiento se hacía en fresco o bien se procedía a su salado o a su conservación en escabeche. Entre los privilegios concedidos por Alfonso X a la villa de Laredo destaca en 1255 la facultad de pescar y de salar, a condición de que se comprara la sal en los alfolíes reales (Cuñat Ciscar, M.V. 199, p 68). De esta forma, la pesca fluvial, junto a la de mar, era tratada para asegurar su conservación, y se suministraba fundamentalmente a las ciudades castellanas, a través del Camino de Los Tornos. La circulación de pescado fresco aparece constatada documentalmente en 1497 con ocasión del informe que se hace a petición de los mulateros, para que se proceda al arreglo de este camino, encareciendo los beneficios que tal cosa aportaría a los mismos. "Caminando de noche con pescados frescos e otras mercancías". (Álvarez Llopis, E. et alii, 1999, p. 188).

La puesta en funcionamiento del ferrocarril Bilbao-Santander en 1897 y cuyo recorrido iba paralelo al río, favoreció notablemente el tráfico de mercancías y la renta obtenida de la pesca.

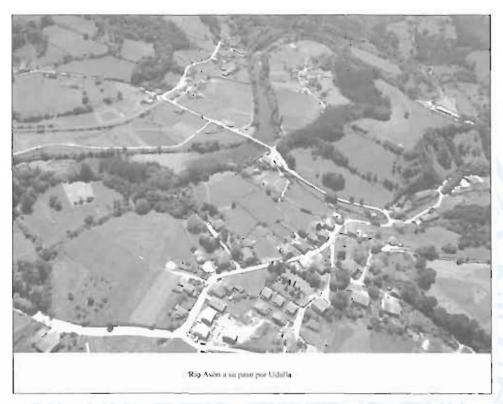
En el año 1894 los Alcaldes de los Ayuntamientos de Ampuero, Rasines y Ramales, reunidos en Gibaja, convienen hacer el aprovechamiento conjunto de la pesca del salmón en el río Asón, tratando al tiempo de fomentar la pesca y el aumento de la riqueza.

Para efectuar la adjudicación se crean unas bases que regulen esta sociedad y entre las que se establece que de cara al reparto se tendrán en cuenta las cantidades que ha representado la pesca para cada ayuntamiento durante los últimos cinco años "en proporción a las cantidades de 3412 pesetas que representa Ampuero, 800 pesetas que representa Rasines y 1300 pesetas que representa Ramales".



De la gráfica correspondiente a los últimos cinco años, es decir, los comprendidos entre 1889 y 1894, podemos deducir que la actividad de la pesca del salmón y los productos y beneficios obtenidos de la misma, eran muy superiores para Ampuero, pues prácticamente triplicaban los correspondientes a Ramales y cuadriplicaban los que obtenía Rasines. La importancia de la pesca en el tramo del Asón que corresponde a Ampuero y Marrón puede obedecer a varios factores:

- 1º.- A que dicho tramo del río se encuentra más cerca de la desembocadura, y necesariamente el tránsito de subida de los peces aumenta la posibilidad de su captura en los momentos en que éste se produce, con lo cual el número que asciende hacia los tramos superiores es inferior.
- 2º.- El tramo del río en su recorrido por Marrón y Ampuero se ensancha notablemente, produciendo remansos y excavando pozos sobre lechos arcillosos, que propician la pesca del salmón. De esta forma, a principios de siglo XX y en la disputa sobre términos entre Ampuero y Rasines, se manifestaba que el pozo de Pieragullano producía como todo el resto del río. Por el contrario, en el tramo comprendido entre Ramales y Rasines, el discurrir del mismo se encuentra notablemente encajonado, lo que tiene su máximo exponente en el tramo de la Vena del Molino.
- 3º.- La inmediatez de poblaciones ribereñas, Marrón y Udalla, hacen posible un seguimiento más continuo de las entradas de pesca, sobre todo en aquellas épocas en que se precisaba una vigilancia continua, para, una vez descubierta la pieza, proceder a su captura mediante el sistema de traina. Por el contrario, el núeleo de Rasines, y en menor medida el de Gibaja, quedan ligeramente alejados de los principales pozos del Asón.



4º.-La puesta de redes en las cercanías de la ría de Limpias, la existencia de estacadas en los primeros tramos del río, o de presas para encauzar el curso hacia los molinos y ferrerías instalados a sus orillas, dificultaban la subida de los peces. Ya en el siglo XVIII Sáñez Reguart habla de la existencia de una presa con plano inclinado, que facilitaría el ascenso del salmón. A todas estas dificultades físicas, se unirá ya en el siglo XX la instalación de presas para la producción eléctrica, que suponen un mayor obstáculo para la libre circulación.

La concordia para la pesca común entre los tres Ayuntamientos duró desde 1897 a 1901. A partir de este año, se acordó hacerla por otros tres, a lo que se opone el Alcalde de Rasines, llevándose a efecto el acuerdo a pesar de la imposición de éste. Pero los Ayuntamientos de Ampuero y Rasines dejaron de percibir la parte correspondiente, terminando por quedar libre la pesca en Rasines entre 1902 y 1908. Cuando se intentan recuperar estos derechos, se opone Ampuero; el contencioso se falla a favor del Ayuntamiento de Rasines, ya que estaba probado que el

mismo tiene por posesión de antiguo e inmemorial tiempo derechos análogos a los de Ampuero para las aguas que discurran por su término.

Finalmente, en 1927, mediante comunicación del Ingeniero Jefe del Ministerio de Agricultura, se restringe a los municipios el derecho a seguir aprovechando por subasta la pesca del salmón en el Río Asón.

Además de una rentabilidad traducida en valor monetario, el salmón ha tenido tradicionalmente un valor social, como regalo o presente con el que se pagan
favores. Este extremo se constata en las Ordenanzas acordadas por los dueños de
los derechos de los pozos en el río Asón en 1671: "Por cuanto la comunidad ha
reconocido que en ocasiones que se pide un salmón por las personas que le necesitan, se contentan con hablar a uno de los de la comunidad lo cual es en perjuicio
della porque sólo se lleva las gracias la persona a quien primero se habla" (Jusué
Mendicouague, 1953, pp 570-573).

Del mismo modo, cuando se hace relación de gastos con ocasión del contencioso entablado por la instalación de máquinas para pescar en 1872, que ascendieron a un total de 8046,35 reales, se especifica que en los mismos no estaban incluidos entre otros "los salmones regalados a varias personas de Madrid y Santander". (Archivo Municipal de Ampuero).

Además del dinero obtenido por el arriendo de la pesca, los ayuntamiento van a establecer un arbitrio sobre los peces capturados, lo cual aumentaba considerablemente la rentabilidad del producto.

La pesca ha constituido un importante ingreso para el presupuesto municipal de Limpias. Además del obtenido a medias por la puesta en funcionamiento de máquinas de pescar, se imponía sobre el producto un arbitrio. En 1859 se hacía constar "que de tiempo immemorial los moradores de esta villa, así terrestres como marineros, se han dedicado y practican indistintamente la pesca del salmón en la ría de esta jurisdicción que se haya comprendida entre las yslas de labor que ella tiene y esta población, teniendo por tal razón como propiedad del común y habiendo en ocasiones recargado un arbitrio sobre dicha pesca para las atenciones municipales". Se solicitaba autorización al Gobernador para poder acudir a este medio.

El cobro de este arbitrio se sacaba a subasta, y cra adjudicado al mejor postor, quien debía encargarse del cobro del mismo y su entrega al Ayuntamiento. En 1879 se fijaban las condiciones bajo las cuales se sacaba a público remate el arbitrio de un real en libra de salmón, de todos los que se pescasen en el término municipal.

El rematante debía cobrar veinticinco céntimos de peseta por cada libra de salmón de los que se pescasen.

Quedaban obligadas a este impuesto todas las personas -tanto de la Villa como de fuera- que pescaren salmones en el término municipal, debiendo dar parte al rematante de este arbitrio, con objeto de que tomase nota el mismo de las libras.

Se autorizaba al rematante el establecimiento de un ficlato en un lugar céntrico de la Villa donde tomaría razón de las libras de salmón que se pescasen.

Si algún pescador trataba de no pagar, incurriría en el decomiso de la pesca. Para el caso de las máquinas, se debía poner en comunicación con los dueños

de las mismas, pudiendo poner candados en cada una de ellas para que no se pudiera extraer la pesca sin la concurrencia de ambas partes.

De nuevo, y con ocasión de los conflictos surgidos entre los miembros de las cuadrillas que se formaban para la pesca del salmón, se ponía de manifiesto el valor del producto. En 1932, en una demanda presentada ante el Juzgado de Limpias, se decía que una cuadrilla formada por siete personas había capturado dieciocho salmones en El Puente, y que siete habían sido llevados a Bilbao para venderlos a comisión, con los que se obtuvieron quinientas setenta y cuatro pesetas y cuarenta céntimos. En la Villa se habían vendido tres que valieron ciento sesenta y ocho pesetas. Los siete salmones restantes se habían enviado a Madrid. La pesca se había hecho con cuatro redes. Se decía que era costumbre de la localidad que en la pesca del salmón, el dueño de las redes con las que se efectuaba percibiera el diez por ciento del valor de la pesca cuando hubiera intervenido en las faenas. (Archivo Municipal de Limpias).

Formas de captura

A través de la documentación conservada ha llegado hasta nuestros días el conocimiento de los diversos métodos utilizados para la pesca. Así en la Ordenanza relativa a la pesca del salmón acordada por los dueños de misma en el río Asón en 1671 (Jusué Mendicouague, P: 1953: 570-573), entre otros extremos "se ordena a la cuadrilla que últimamente le tocare la pesca, tenga obligación de entregar las barcas, redes, baras, a la cuadrilla que después de ella hubiera de entrar, aderezada y compuesta".

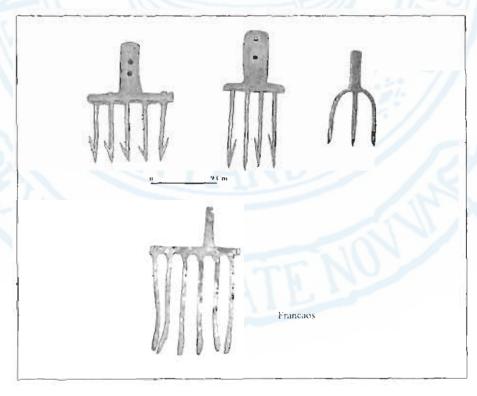
Del mismo modo, también en las ordenanzas del Concejo de Rasines, se hacía mención a determinadas artes de pesca en temporada de reproducción: "82 YTEM ORDENARON que ninguna persona sea osada pescar en el río Silencio ni

en otro cualquier río de esta jurisdicción en el tiempo del deshovo, con remanga, paradejo, ni butrones ni lanzuelo, ni hacer estacadas, pena de cien maravedís por la primera vez".

La mayoría de estas prácticas ha tenido una larga duración a lo largo de los tiempos, y ha sobrevivido hasta bien entrado el siglo XX. Entre los métodos utilizados caben destacar:

Franção

El françao es un útil de hierro hecho generalmente en fragua. Está formado por tres o cinco púas separadas entre sí y terminadas a modo de lengüeta para impedir que la pieza se pueda desprender. También es conocido con el nombre de fisga. Se utilizaba enmangado, desde la orilla del río, o bien desde una barca, lanzándolo con fuerza y tratando de dirigirlo a la parte central del pez cuando descansa en el fondo del río.



Fue el método permitido para los rematantes que anual y conjuntamente aprobaban los concejos de Ampuero y Marrón; entre las condiciones del arriendo se hacía especial hincapié en que: "No podrá hacerlo más que con francao desde las márgenes del río sin introducir un pie en el agua".

Esta forma de pesca ha sido utilizada en épocas más recientes para la furtiva por parte de los ribereños. Por otro lado, la eventual utilización de focos de luz para atraer los peces y posteriormente arponearlos, es descrita entre otros por Sáñez Reguart.

Redes, trainas

La utilización de redes para la captura de salmones en el río Asón se constata documentalmente al menos desde comienzos del siglo XVI. En 1524, en la ejecutoria del pleito que se sigue a instancias de Juan de Espina y otros consortes porcioneros de Marrón sobre la posesión de pozos y nasas, y en contra de los que habían entrado a trainar y pescar armados, se manifiesta entre otros extremos: "Dize que fueron al dicho pozo de Mercadal e llevaron bancos e redes e trynaron e pescaron salmones e los llevaron por fuerza" (A.R.Ch. Sección de R.R. Ejecutorias C. 365-34).

Se fabricaban en cáñamo y lino e iban provistas de un cordel en la parte superior o relinga, en el que se colocaban corchos que la hacen flotar, y otro en la parte inferior, en el que se disponen bodoques que permiten su inmersión. Tenían forma rectangular, y estaban formadas por una malla que dejaba una luz entre los 7 y 9 centímetros. Las de menor longitud se colocaban en invierno, dado el mayor tamaño de los peces a capturar durante esta época.

Las características de las redes se ponían de manifiesto en 1932, con ocasión de las diligencias que se practicaron con motivo de una denuncia a dos particulares. Interrogados por el Sobrecargo, manifestaron: "Que su propósito no era otro sino el de cabidar la canal del 'Brión' con el objeto de pescar unos mubles". Se procedió a decomisar la red, que medía veintitrés metros de largo, siendo su malla de diez mm. de luz, y estaba desprovista "de plomos y lejas". La embarcación se llamaba "Los Santos Mártires".

El Real Decreto de 3 de mayo de 1834 prohibía pescar con redes o nasas cuyas mallas tuvieran menos de una pulgada castellana o el duodécimo de un pie en cuadro.



Redes de pesca en El Rivero



Asimismo, cabe distinguir las capturas basadas en el empleo de redes en la desembocadura y en tramos intermedios del río.

El término traina está relacionado con arrastrar, pasando a denominarse el arrastre de las redes como trainar.

Este tipo de práctica pesquera consiste en dejar uno de los extremos de la red a tierra, mientras el otro extremo y a través de un bote se prolonga hasta la parte opuesta. La longitud de la red era superior a la anchura del río, sobrando, y formando con el mismo un ángulo llamado cola. En ocasiones, y para evitar los daños de las fuertes corrientes, se colocaba un bote en medio del río al que se amarraba un cabo desde el centro de la red. Cuando llegaba el salmón hasta ésta, al no poderla superar, producía un movimiento en la misma que alertaba a los pescadores. Entonces, haciendo un círculo, volvían a tierra el extremo de la cola, dando un cerco al salmón y arrastrando los dos cabos, con lo cual se arrastraba la red hasta tierra, permitiendo la captura de la pesca. En ocasiones, se ponía una red de refuerzo delante de la primera para evitar que se escapase la presa.

La colocación de las redes se disponía generalmente cerca de la desembocadura por los matriculados de mar. En el caso del río Asón, fueron significativos los conflictos con los matriculados de Limpias, ya que los mismos colocaban redes amarradas de una a otra orilla de la ría, sujetadas en el centro a un bote anclado cuando la fuerza de la corriente así lo exigía, permaneciendo lo mismo de día que de noche. De esta forma, quedaba obstaculizada la remontada de los salmones río arriba, o eran capturados cuando retornaban al mar, con las consecuentes pérdidas para los municipios situados río arriba. También se producía un grave perjuicio a la reproducción, ya que se interrumpía el ciclo y el retorno de alevines al mar.

En 1872, con motivo de las alegaciones que ante el comandante de marina de Santander hicieron los municipios de Ampuero, Rasines y Ramales, se manifestaba: "Consisten éstas en colocar redes fijas amarradas de una á otra orilla de la ría sujetas en el centro á un bote anclado cuando la fuerza de la corriente asi lo exije permaneciendo en esta situación constantemente lo mismo de dia que de noche, con lo cual privan en absoluto el paso de los salmones".(A.M. Ampuero).

La utilización de este método de captura en las proximidades de la ría de Limpias perjudicaba el aprovechamiento en los pueblos situados aguas arriba, lo que provocará continuos conflictos. En 1922, en una solicitud a instancias de D. José Luis Aznar para mejorar la población de salmones, entre otras medidas se propone: "Se haga cumplir por la respectiva autoridad, impidiendo que se cruce el río

con redes que impiden la libre circulación de la pesca, como se observa frecuentemente el río y jurisdicciones de Ampuero y Limpias" (Archivo Ayuntamiento de Ramales, Actas 7-5-1922).

Uno de los lugares que ofrecía especiales condiciones para la instalación de las redes era junto a la llamada Venta del Hambre, lugar donde se unían dos ramales.

En 1758 se establecía que los trainadores habrían de ser obedientes al Mayordomo, saliendo a trainar a los pozos de Arriba en los tiempos y ocasiones que les mandare, pudiendo el Mayordomo poner, admitir y despedir a las personas que tuviera por conveniente. (Jusué Mencicouague, 1953, p. 604).

Con ocasión del arrendamiento de la pesca de salmón en 1830 (Archivo Municipal del Ayuntamiento de Ampuero), entre otros extremos, se manifestaba: "Siempre los pueblos rematantes han hecho la trayna de salmón en union, llevando cada uno la mitad y poniendo también la mitad de los utensilios que son necesarios, poner redes para la pesca de este presente año y barcas para desde la estacada de Marrón abajo".

El trabajo se realizaba normalmente mediante cuadrillas. En 1871 Vicente Pascual, labrador, demandaba a José Domingo, carpintero, y a Angel Piedra, vecinos todos de la Villa, ya que entre el demandante y los demandados existía una compañía para pescar salmones en la ría. El pleito se entabló debido a que los dos últimos habían pescado un salmón sin tomar parte en la acción el demandante, por lo que se negaron a entregarle la parte que le correspondía. Estimaba el demandante que esta negativa no era conforme a las prácticas seguidas por las compañías de pesca desde tiempo inmemorial. Los denunciados manifestaban que no era cierto que existiese tal costumbre de obtener beneficios sin haber tomado parte en las maniobras. En las declaraciones que se tomaron al respecto se preguntaba a los testigos: "Como es cierto que la pesca que se hace en las redes que se echan en la noche anterior al día de la treina en el sitio de las cañas, es costumbre repartirla entre las dos compañías asociadas, aunque no haya asistido una de éstas para ayudar a tenderlas". También se decía que eran seis los que componían las compañías, y que tenían firmado entre las mismas la obligación de guardar el orden, y que los sitios de noche eran libres.

En 1876 Ángela de la Peña denunciaba que había entregado a D. Modesto Peña, hacía dos años, dos redes de pescar salmones, como aportación a la sociedad que tenían. Solicitaba que se le devolvieran las mismas o en su caso su valor en



Pescadores en Pieragullano

dinero. Para este año se hacía constar que el precio de una red nueva era de ocho duros.

En 1895 se arbitraron medidas por la Ayudantía de Marina que reglamentaban la pesca y trataban de poner orden:

"1".- En la parte navegable de dicho río, que es hasta Limpias no se permitan que en ninguna forma se calen redes que interrumpan la libre navegación y circulación de la pesca.

2º.- En lo no navegable que es desde Limpias río arriba, hasta donde alcanzan las maveas, las vedes se calarán alternándolas de una a otra orilla del río en la forma siguiente:

1111

Sín que ninguna vez se atrabiese todo el cauce del río, siendo el mínimo en la distancia de una a otra 250 metros.

Ninguna embarcación sin el correspondiente permiso de pesca se le permite dedicarse a ella, debiendo además tener estampado en ambas arnuras con l.(ilegible) en blanco el folio de su respectivo asiento.

Los contrabentores a esta disposición serán puestos a disposición de esta Ayudantía de Marina para los efectos que la Ley Ordena. (19 de marzo de 1895)».

En 1900 se daba cuenta de la multa impuesta por la Ayudantía Militar a los vecinos de la Villa don Calixto Solana e Hipólito Dalfuqueira de cinco pesetas a cada uno por infracción de las disposiciones relativas a la pesea del salmón.

La utilización de este método de captura en las proximidades de la ría de Limpias perjudicaba el aprovechamiento en los pueblos situados aguas arriba, lo que provocó continuos conflictos. En 1922 en una solicitud a instancias de D. José Luis Aznar para mejorar la población de salmones, entre otras medidas se proponía que "se haga cumplir por la respectiva autoridad, impidiendo que se cruce el río con redes que impiden la libre circulación de la pesca, como se observa frecuentemente en el río y jurisdicciones de Ampuero y Limpias". (Archivo Ayuntamiento de Ramales. Actas 7-5-1922).

A partir de 1918, a instancias gubernamentales, se prohibió la pesca utilizando redes de arrastre cuya anchura fuera superior a dos metros o aquellas que, cualquiera que fuera su ancho, se sumerjan. Esta disposición fue impugnada por el Ayuntamiento de Ampuero alegando que no se tenía por costumbre colocar artes fijas y que se limitaban a poner uno de los extremos de la red a ciertas horas del día, cuando se calculaba que pasaba algún salmón aguas arriba, y luego recogían el otro extremo desde un bote, dando un cerco con un radio no superior a veinte o treinta metros, uniendo ambos extremos y sacando lentamente la red a tierra, operación que no se considera arrastrar, sino cercar y redar, lo cual estaba en consonancia con las disposiciones de la Ley de 1912. (Brera Rodríguez, S. 1995: p 31-33).

La utilización de redes fue permitida hasta 1939, La prohibición de su uso fue recogida en la Ley de 1942 y el Reglamento que la desarrolla de 1943.

Estacada, parada

Se trata de una serie de instalaciones fijas cuyo nombre deriva de la forma de su construcción, que consisten en poner de forma transversal a la corriente del río, atravesando la *madre*, varios parapetos a partir de unas estacas que se elavan en el lecho de aquél, y que sirven de sujeción del acopio de materiales que conforman la misma, tanto de piedras como ramas, e incluso árboles de considerables dimensiones que pudiera arrastrar el río. Para su construcción se aprovecha la temporada de verano, es decir, cuando las aguas están más bajas. La realización de este tipo de presas requería de mucha mano de obra y exigía después el mantenimiento continuo de la fábrica en aquellas partes que arruinaban las continuas avenidas y riadas.

Este sistema resultaba muy agresivo, ya que impedía la circulación de la pesca; por eso su construcción era objeto de continuos pleitos entre los concejos. Las condiciones de arrendamiento de los salmones que se conservan en el Ayuntamiento de Ampuero hacen alusión a que "no se permite poner parapetos que impidan la circulación de la pesca".

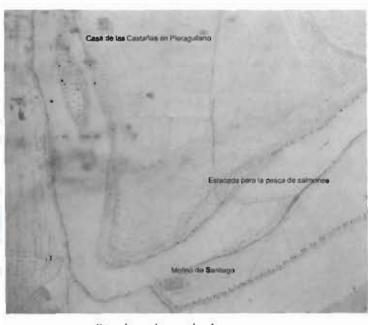
Las Respuestas al Catastro de Ensenada de los lugares de Hoz y Marrón hacen referencia a la existencia de una estacada para pescar salmones y truchas, llamada Ochanda y que distaba un tiro de fusil de la población. Asimismo, existía otra estacada para el mismo efecto y en el dicho río al sitio que llaman Morquera, distante de la población cuatrocientos pasos. A la vez se ponía de manifiesto que "no hay ningún individuo que tenga embarcaciones, que navegue en el mar, ni en los ríos para pescar".

Se hace constar también que para la pesca en los pozos no había personas en el pueblo que se ejercitaran en el oficio de pescador, por lo que era necesario traerlos de fuera.

Una estacada de este tipo fue puesta por Ampuero en 1763 en la Isleta de Badaño, entre las jurisdicciones de Ampuero y de Marrón: "Entraron y metieron a uno y otro lado de dicha madera y a golpe de mazo cinco estacas, estando metidas y puestas 12, cuando llegue á dicho sitio, que éstas y aquéllas componen 17... y la mayor parte de los vecinos de la Villa, que estará a la vista, con muchas parejas de bueyes y aparejos para el levantamiento del haya... con estacas, maderas, ramos, piedras ni otro material que pueda servir de estorbo al curso de las aguas". (Archivo Municipal de Ampuero). El levantamiento de esta estacada era visto por el concejo de Marrón como un grave perjuicio para sus intereses. Además del temor a posibles inundaciones sobre su mies, aludieron a "que teniendo mi parte el aprovechamiento común de la pesca de salmones y demas peces desde el pozo de la Gorgolla y su cavecera en el rio de Marrón hacia la presa de los edificios de el Povedal en dicho río de inmemorial tiempo... para hacer pribativa la expresada pesca de salmones y demas peces", la estacada era lesiva al efecto.

En 1870 se llamaba la atención por parte del Ayuntamiento de Limpias sobre las estacas y bargas colocadas en la ría de esta villa al sitio de La Candenera por D. Francisco de la Piedra y D. Santiago Gómez, "sirviéndoles de pretexto para conservar estas obras, la autorización que han obtenido del Sr. Gobernador para colocar ó mantener en aquel punto un botrino con el supuesto de pescar salmón, cuando en realidad, como es público, no tiene otro que impedir la pesca á las máquinas

establecidas en dicho sitio con este fin, que existen en aquel punto dos máquinas, la una flotante en la que está interesado este municipio, porque se percibe como sabe la corporación la mitad de sus productos, y que con las estacadas, bargas y botrinos aludidos se le anula por completo porque desvía las corrientes naturales que las impulsan y no puede funcionar. Que la concesión del Sr. Gobernador para el establecimiento del botrino indicado y obras accesorias está otorgado sin perjuicio de tercero, y como aquí la hay patente, y el objeto no ha sido otro que causarle, cree que está la corporación en el caso de dirigirse al Señor Gobernador, pidiendo la derogación de aquella licencia y solicitando se levante dicho botrino y estorbos que perjudican notablemente los intereses municipales y desvían el curso de las aguas".



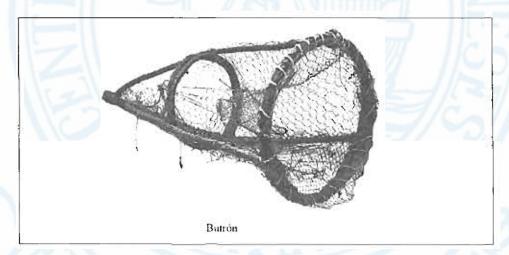
Estacada para la pesca de salmones Detalle del Plano de Vierna, 1840

Una de estas estacadas se situaba en Marrón, aguas arriba del Molino de Santiago.

Este tipo de artilugios ha sido utilizado prácticamente en todos los ríos de la Cornisa Cantábrica (Marrón, Pas, Deva, Besaya y Nansa), y los perjuicios que ocasionaba su uso, limitando la reproducción de los peces, ya eran puestos de manifiesto por A. Sáñez Reguart en su *Diccionario Histórico de las Artes de la Pesca Nacional*. 1791-1795.

Butrones, butrinos o nasas

Se conocen con estos nombres diferentes artilugios realizados generalmente con varas de avellano, mimbres o mediante red, de forma cónica, y cuya boca más ancha se situaba a favor de la corriente, o de forma contraria, según el ciclo biológico que se trata de aprovechar. Con el mismo fin se han utilizado sacos y cuévanos o cestos de mimbre.



Se situaban en los estrechamientos que producían las presas y calces de los molinos. Se colocaban de forma fija y se aprovechaba la bajada o la subida de los peces para su captura, y a los que en ocasiones se conducía hacia los mismos mediante la instalación de estacadas. "Diciendo que tienen en los nuestros pozos e nasas en el rio Marron que le llaman del pozon de Mercadal e la nasa de la presa de Coterillo". (A.R.Ch. Sección de R. Ejecutorias C. 365-34).

Varas o cañas

Se claboraban en principio en madera de avellano o de acebo. Este tipo de pesca supone la utilización de anzuelo, sedal y cebo y responde probablemente a la observación de las costumbres de los propios peces. El empleo de anzuelos se constata desde la prehistoria. En el área del Asón se ha localizado un anzuelo biapuntado en la cueva de Cullalvera.

En los primeros siglos de nuestra era se evidencia la existencia de los mismos fabricados en hierro y bronce en el área de Santoña. A partir de la Edad Moderna, según Sáñez Reguart, los anzuelos para el área cantábrica se fabricaban en Ruiloba y Suances.

El artículo 47 del R.D. de 3 de mayo de 1834 permitía la pesca con caña y anzuelo durante cualquier tiempo del año.

El empleo de cañas se podía hacer desde la orilla, y en ocasiones se practicaba desde una barca. El empleo de señuelos como cebo o falsas moscas se constata ya en 1871, y se fabricaban con gallo de León, el Indio o el Pardo, o en su caso, de pato macho. (Madariaga de la Campa, B. 1993: 118). Este método resultaba



apropiado para aquellas partes del río menos propicias para el establecimiento de butrones o el arrastre de redes, tal como sucedía en los pozos más profundos. Para sacar la pesca se utilizaba el gancho.

Máquinas de pesca Duhart

Estos artilugios, que servían para la pesca del salmón, recibían su nombre del introductor de tan novedoso sistema, de nacionalidad francesa.

En 1870 se daba cuenta al pleno del Ayuntamiento de Limpias de una instancia de Martín Duhart, "de la nación francesa", residente en la Villa, en la que ofrecía al municipio la mitad del producto bruto, libre de gastos, que diera en la ría

de esta Villa una máquina móvil que se proponía inventar. Se trataba de un gran aparato de madera, a modo de noria, que iba precedido de las correspondientes estacas entrelazadas para encauzar los salmones hacia los artefactos. Contaba con un saco o butrón hacia el que se dirigía la pesca. La instalación de estos artilugios suponía una notable merma de los salmones que ascendían hacia los pozos de más arriba.

Con respecto a este tipo de instrumentos para pescar se manifestaba "que hasta ahora jamás se habían conocido dichas máquinas o grandes aparatos de madera que son obstáculo perenne a la libre navegación y un peligro intolerable, obstruyendo además las márgenes de la ría, las servidumbres naturales, ni podían consentirse máquinas fijas tratándose de un río navegable y tan importante como el de Limpias a Santoña formado por el agua salada y sujeto a la marina en toda su extensión, que solo podrían tolerarse los aparatos flotantes que no ofrecían los inconvenientes de las máquinas fijas, pero colocadas a 150 metros de distancia unos de otros".

La oferta se hacía bajo las siguientes condiciones:

"Que el solicitante Duhart ha de construir á sus expensas la máquina, adelantando todo el metálico y demás necesario.

Que los productos que rinda la máquina se han de repartir por mitad entre el Ayuntamiento y Duhart, después de indenmizar los gastos que haga en la construcción, los cuales se tasarán por peritos.

Que si la maquina no diese resultado, el Ayuntamiento no tendría que hacer desembolso alguno por perdidas, gastos u otros motivos, pues todos ellos serían de cuenta de Duhart, quien en recompensa ha de recibir de éste la protección necesaria, y por último, que el Duhart ofrece no establecer otra máquina en esta ría de la clase indicada sin anuencia de la Corporación".

En el mismo año se daba cuenta de una instancia de D. Santiago Gómez y D. Francisco de la Píedra en la que ofrecían la mitad de rendimiento por instalación de una máquina de este tipo, ya que eran propietarios de la finca colindante con la ría, manifestando que se podía dedicar el beneficio para el pago de los servicios del médico.

Con respecto a la instalación de estos artilugios, en 1870 se dio cuenta de una instancia de varios vecinos de la villa al ente municipal relativa "á que se pongan los medios para que luzca en el beneficio del común de vecinos la máquina establecida en la ría de esta villa, al sitio de La Candanera para la pesca del salmón por M. Martín Duhart y socios", que según los solicitantes, se encuentra en "las

mejores disposiciones en este sentido y que en el caso de que estos o los demás individuos que se consideran con derecho para establecer otras máquinas, no accediesen, se tome por el Ayuntamiento las disposiciones convenientes para que el sitio público donde se encuentra aquélla se deje libre y expédito á fin de que el municipio pueda establecer un arbitrio sobre el mismo".

En el mismo año se encargaba al portero alguacil, por parte del Ayuntamiento, el cuidado y administración de la máquina para la pesca del salmón que tenía establecida en sociedad con Martín Duhart en la Ría de la Villa, asignándole cuatro reales diarios que abonarían por mitad los socios, según lo pactado en la escritura social.

En cuanto a la productividad de este mismo año, según las cuentas que presenta M. Duhart sobre la pesca del salmón de 1869 y 1870, recibió el Ayuntamiento mil ciento noventa y un reales. Se pagó por administrador de la máquina a D. Miguel Valle y Juan de Albizua seiscientos reales, y al portero Fernández Cano por el cuidado de la misma ciento treinta y ocho reales, a razón de dos diarios.

Al año siguiente -1871- se dio cuenta de los productos y gastos de la máquina o aparato flotante que tenía establecido el Ayuntamiento en sociedad, a medias con Martín Duhart, para la pesca de salmones en la ría de la villa al sitio de La Candenera. Al efecto se decía que las "concernientes a las costeras últimas de 1870-71 y examinadas, resultando conformes con las papeletas de cargo expedidas por el mismo, obrantes en secretaría y justificados los precios de la venta de los mismos. Aparece un producto bruto en la costera de rs nueve mil doscientos veintiocho y cincuenta céntimos. Deducidos de esta suma dos mil ciento setenta y tres reales, noventa y cuatro céntimos en que se fijaron los gastos abonables por la reparación de la maquinaria, materiales, conservación, administración. Resultaba una utilidad líquida a la sociedad rs siete mil sesenta y cuatro pesetas y cincuenta y seis céntimos de los cuales correspondía al municipio la mitad. Es decir, tres mil quinientos treinta y dos reales y veintiocho céntimos. Se aprueban las cuentas y que se abone al socio Duhart como gratificación por servicios extraordinarios en el cuidado de las máquinas en las riadas, doscientos reales, ingresando el referido Duhart tres mil trescientos treinta y dos reales y veintiocho céntimos".

En 1874, y en relación con la máquina de pesca que tenía el Ayuntamiento en sociedad, se alquilaba a D. Juan de Alvizua, quien se hacía cargo de todos los productos obtenidos de la costera en el mes de mayo, por su exclusiva cuenta, entendiéndose con Duhart. Correrían a su cargo todos los gastos hechos en la máquina

para la costera. Debía entregar al Ayuntamiento 1.300 reales líquidos, y terminada la costera habría de devolver al Ayuntamiento el aparato, redes, barcas y todos los útiles. No podía hacer obras de modificación en el estado de la ría, para variar el curso del agua ni de la pesca; cualquier abuso en este punto sería castigado.

Las condiciones de instalación de las máquinas aparecen reguladas en otros tramos del Asón. Así en 1870, don Francisco Juan de la Piedra y don Santiago Gómez, argumentando la posesión de un prado inmediato a la ribera del río, solicitaban del Gobernador Civil permiso para la instalación de dos "maquinas de rotación para pescar salmones", con sus correspondientes caballetes para sostenerlas, pontones y empalizadas en una línea de 100 metros. Mediante oficio del Gobernador Civil, Negociado de Aguas, se autoriza la instalación de dos máquinas para pescar salmones a los sitios de la Presa de Marrón y de La Gorgolla, frente a los molinos de Escudero, y sin perjudicar la navegación ni flotación ni a terceros, se les concede la licencia para colocar las dos máquinas en los sitios indicados en el río Marrón. Sólo se hará uso de ellas en las épocas y costeras que las leyes previenen sobre este particular. Entre otras debían sujetarse a esta serie de condiciones:

- 1º. No podía variarse la posición del talweg del estiaje del río Asón en los lugares donde se emplazasen las máquinas.
- 2º. Los malecones de cantos rodados y reforzados con estaquillas entrelazadas de zarza que se ejecutasen para dirigir la pesca a las redes del aparato serían longitudinales con relación al río.
- 3º. Los malecones serían sumergibles en las crecidas ordinarias. Su anchura no podría exceder de medio metro en la conducción y de 50 centímetros sobre el nivel del estiaje del río.
- 4º. Se prohibían las estacadas transversales a la corriente del río para que la máquina no obrase a manera de espigón saliente y desviase las aguas, sobre todo en las grandes avenidas.
- 5º. El espacio que se destinaba a cada máquina era de 20 metros para su instalación y estacadas accesorias para dirigir la pesca, ocupando por tanto las siete máquinas un total de 140 metros lineales de extensión.

La concesión de Julio de 1871 suponía una notable merma de los salmones que ascendían hacia los pozos que subastaba el concejo, con la consiguiente pérdida económica.

El beneficio crematístico debía ser considerable, pues el propio Ayuntamiento de Ampuero en 1871, a través del pleno, dirigía escrito al gobernador de la provincia para que se le permitiera la colocación de máquinas de pesca por considerarlas convenientes para el municipio y el rematante de la pesca del salmón.

En 1872 se autorizaba por el gobernador de la provincia la colocación de hasta siete máquinas para pescar salmones, dos de ellas entre el sitio de La Estacada y el Molino de Santiago.

Con respecto a este tipo de instrumentos para pescar se manifiesta que "hasta ahora jamás se habían conocido dichas máquinas o grandes aparatos de madera que son obstáculo perenne a la libre navegación y un peligro intolerable, obstruyendo además las márgenes de la ría las servidumbres naturales, ni podían consentirse máquinas fijas tratándose de un río navegable y tan importante como el de Limpias a Santoña formado por el agua salada y sujeto a la marina en toda su extensión, que solo podrían tolerarse los aparatos flotantes que no ofrecían los inconvenientes de las máquinas fijas, pero colocadas a 150 metros de distancia unos de otros".

Las protestas de Ampuero ante tal argumentación no se hicieron esperar. Señaló las graves pérdidas que suponía para su economía. Después de varias instancias, el procedimiento termina favorable para el Ayuntamiento. La sentencia se publica en *La Gaceta de Madrid* de 24 de noviembre de 1874.

En cuanto al funcionamiento de estos artilugios, se ponía de manifiesto con motivo de la denuncia que Francisco de la Piedra hacía contra Martín Duhart, y en la que entre otros extremos se precisaba:

"Presentándose en el sitio de la Candanera de Limpias provistos de algunas herramientas procedieron la mañana del quince de Marzo último á levantar las mamparas de ramas ó zarzos y a arrancar algunas estacas cortas del caballete sobre las que rota una máquina de pescar salmones... socavando además por su parte de afuera los pilotes principales del caballete referido, haciendo zanja en el río á todo lo largo del cuadro de la máquina y arropando debajo de ella las piedras estraidas para que el aparato no pudiese funcionar... á levantar los tejidos de ramas del cuadro de máquinas y á socabar mas y mas los pilotes del caballete con picones de hierro y tablas hasta que lograron abrir un nuevo canal por la parte de afuera de la maquina, llevando por él la mayor parte de las corrientes del río que servían para dar al aparato el movimiento de rotación con el que solamente pesca.... se presentaron á destruirlo á solo el fin de que la máquina del que expone no pueda funcionar ni la pesca llegue al cuadro dentro del que funciona, sino que la nueva atracción de la corriente siga el salmón por el nuevo canal, como sucede,

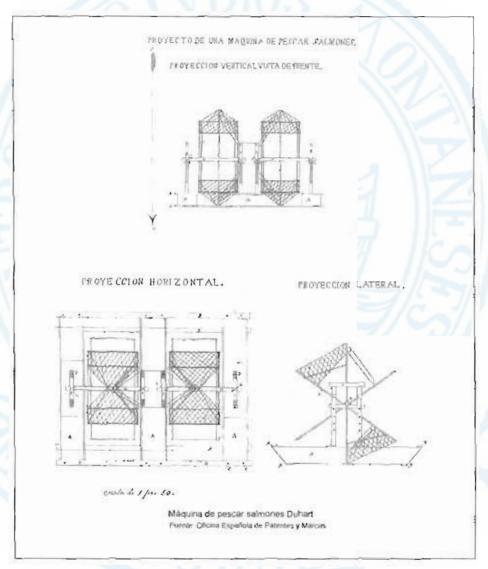
hasta otras dos máquinas que el Duhart tiene funcionando unos metros más abajo".

En 1880 se daba cuenta de la circular por la que se mandaba destruir las máquinas de pescar salmones no autorizadas, sometiéndose las autorizadas a un expediente informativo que debía instruirse, "y como quiera que a este Ayuntamiento pertenecía la mitad de un aparato flotante de pescar salmones cedido al común de los vecinos que venía funcionando en el sitio de La Candenera desde el año 1870 y que según lo declarado por el Tribunal Supremo de jurisdicción en pleito seguido por el Ayuntamiento con D. Francisco Juan de la Piedra, no necesita autorización en el mero hecho de ser flotante y poder moverse á cualquier punto de la Ría, cree el que habla que el Ayuntamiento debía hacerlo presente así en el expediente informativo que se instruya sacando certificación de este acuerdo, y se tome en consideración por el Sr. Gobernador Civil que el aparato flotante no está comprendido en la citada circular puesto que la pesca a flote sobre dos lanchas y en cauce público es el uso legítimo de su derecho". Se presentó recurso en casación.

En el mismo año se rebajaban los derechos de la pesca de salmones a D. Ramón García a trescientas sesenta y tres pesetas y ochenta y siete céntimos. La reducción se debió a que las máquinas dejaron de pescar el 28 de abril por disposición del Gobernador Civil y se acordó rebajar al rematante de la máquina, Víctor Rabat, doscientas doce pesetas y media de las trescientas veinticinco que debía satisfacer.

La utilización de este artilugio se extendió a otros ríos, lo que probablemente obligó a su inventor a patentarlo, El 5 de octubre de 1887 Martín Duhart Lescosa, residente en Limpias, presentaba en el Conservatorio de Artes. Patentes de Invención, el expediente sobre patente de invención por veinte años por un aparato montado sobre tres lanchas para la pesca del salmón.

La solicitud se acompañaba de una memoria descriptiva del aparato, así como planos del proyecto. En aquella se describía de la siguiente manera: "La máquina pescadora de salmones va montada sobre tres lanchas ó barcas A sujetas por medio de cuatro tablones B dos de estos por la parte superior de las mismas y los dos por la inferior estando sugetos por cuatro tornillos C á cada una de las lanchas. La máquina es flotante y montada sobre las tres barcas que se señalan. Las dos embarcacaciones de los extremos sotienen dos pies derechos D en posición vertical y en sus centros, estando sugetos al fondo de las lanchas en dos recortes de tabla clavada sobre los mismos fondos habiendo en ellos unas escopleaduras y siendo de



esta misma escuadra todos los demás pies derechos. Por encima de los bordes de las embarcaciones ó sea en el carel, lleva dos recortes de tabla a media madera sobre los costados de las barcas. La lancha central lleva cuatro pies derechos **E** sugetos á media madera y clavados sobre los costados de esta embarcacion y sus extremos superiores sostienen cuatro puentes **F** ensamblados á caja y espiga y de

las mismas escuadras de los piés derechos. A igual distancia del borde ó carel de las lanchas van cuatro coginetes transversales y paralelos **G** sobre los cuales descansan y giran los dos ejes **H** siendo movidos por medio de unas espigas **I** sacados en ellos con las escopleaduras de los piés derechos pudiendo graduarse á la distancia conveniente por medio de unas clavijas que se apoyan en unos agujeros transversales que existen en los pies derechos. Los extremos de los ejes tienen unos rebajos cilindricos los cuales ajustan en los coginetes para el movimiento uniforme al ser impulsado por la corriente del agua. Por cada eje atraviesan cuatro varas **J** quedando éstas divididas en dos partes iguales; en el eje y perpendiculamente a sus extremos van unidas otras varas ensambladas a media madera, teniendo la misma escuadra y su objeto es dar más velocidad al aparato. Las dos varas que ocupan el vacío que queda entre una y otra embarcación llevan otras dos varas ensambladas como las anteriores y por el centro de los ejes pasa otra vara á cuyos extremos van sujetas las redes **L** en forma de pirámide truncada.

Estando el aparato en movimiento que, como se dice, lo impulsa la corriente del río se introducen los salmones en las redes y al elevarse éstas caerán á la barca central por los cilindros de alambra **M** colocados al efecto.

Habiendo ya descrito y establecido la índole de mi invención y la manera de llevarla á la práctica reclamo como de mi propiedad un aparato ó máquina para la pesca del salmón montado sobre tres lanchas.

Nota. Pido pues Patente de invención por veinte años por un aparato montado sobre tres lanchas para la pesca del salmón tal como se describe en la precedente memoria y lo representan los adjuntos dibujos".

Fueron finalmente prohibidas por la Ley de Pesca Fluvial de 1907.

Envenenamiento

Ha constituido una práctica tradicional, que por lo agresivo de su método ha sido objeto de control desde épocas antiguas. Ya en tiempos de Alfonso X se imponen penas para quienes echen hierbas y cal en las aguas para que mueran los peces. Entre las plantas utilizadas para envenenar las aguas se han usado el beleño y el gordolobo.

Este tipo de prácticas han sido prohibidas en las ordenanzas de los concejos a lo largo de la Edad Moderna. El de Ampuero, en las redactadas en 1529, en su artículo 68 prohibía echar cal a los ríos, por lo perjudicial para las personas y animales. Además se señalaba: "Juntándose también al motivo mencionado el de que la



pesca se destruye para muchos años haziendola de este modo, en cuya atención y por considerar de suma importancia en que se mantenga en esta parte el antiguo acuerdo y estatuto, ratifican y por este nuevo ordenan, que ninguno pueda derramar cal en dichos rios ni arroyos".

Del mismo modo, el Concejo de Rasines, a través de sus ordenanzas de 1701, establecía que sería castigado el que echare cal en el río o cortezas de nueces, a razón de doscientos maravedís, además el daño de alguna persona o res.

En el mismo sentido, el Real Decreto de 3 de mayo de 1834 establecía en su artículo 45 la prohibición de pescar "envenenando o infeccionando las aguas en ningún caso fuera del de ser estancadas en tierras cercadas de propiedad particular. Los infractores, además de los daños y costas, pagarán 40 reales por primera vez, 60 por la segunda y 80 por la tercera".

El envenenamiento de las aguas seguía siendo una práctica habitual en el siglo XX, de tal forma que los ayuntamientos recogen en sus ordenanzas la prohibición de tales prácticas. La del municipio de Rasines de 1906 establecía: "Art. 208 Las personas que para pescar empleen medios prohibidos, explosivos o sustancias delectéreas, serán denunciadas y multadas"; y el de Soba, en 1890, fijaba en su ordenanza: "Se prohibe pescar, envenenando ó inficionando las aguas con cal ú otras sustancias venenosas, que puedan perjudicar la procreación ó desarrollo de los pezes".

En tiempos más recientes se ha utilizado con igual finalidad el eloruro de cal. En 1897 el concesionario de la pesca denunciaba perjuicios que a la del río suponía la ejecución de las obras de presas y saltos de agua, como consecuencia de la cal empleada que originaría la destrucción y disminución de aquella riqueza, solicitando la rescisión del contrato.

Ya en el siglo XX se ha denunciado la contaminación de la incipiente industria. En 1912 se emite informe de la fábrica de alambre de la Sociedad F. Cavada Agüero y Compañía instalada en Ramales, y a quien se le acusa de contaminar las aguas a causa de "las sulfúricas y demás componentes de los baños para la limpieza del alambre". Se contesta que las aguas que se vierten al río "contienen solo residuos de hierro y carbontato pulverulento que por su insignificante cantidad y por la insolubilidad en el agua eran completamente inofensivas para los peces". (Archivo Municipal de Ramales, Actas 16/04/1912).

En 1893 el rematante de la pesca del salmón de Ampuero denunciaba el empleo de un cartucho de dinamita con el que no sólo se había perjudicado a los

peces sino al propio vecindario, y declara que había cogido al menos un salmón.

El periódico La Luz Cántabra, el 5 de febrero de 1911, publicaba: "Por R.O de primero de mayo de 1872, se otorgó derecho a este ayuntamiento para subastar la pesca del salmón del río Asón, derecho que fue confirmado por otra R.O de 29 de julio de 1902. Estas subastas que antes se verificaban bajo el tipo de 5.000 y 7.000 Ptas, han ido perdiendo importancia y reduciéndose su tipo al de 2.000, 2.500 Ptas, y este decrecimiento es debido a la lastimosa despoblación de aquel río... Hay pescadores en número no despreciable que poco escrupulosos tratan por todos los medios fraudulentos de aprovecharse del valioso pescado, ya arrojando al río materias explosivas, con las que destruyen mayor cantidad de pesca que la que aprovechan, ya valiéndose de otros medios igualmente censurables y punibles".

Conflictividad

A lo largo de la documentación conservada sobre la explotación de este importante recurso, se puede rastrear cuales han sido los grupos sociales que han podido disfrutar de estos derechos en cada momento histórico y los conflictos que surgen en el ejercicio de los mismos.

Entre el poder monástico y el poder señorial

La importancia de la renta obtenida de la pesca fluvial y en especial de los salmones, hace que los monarcas, en pago a los servicios, concedan a los nuevos poderes señoriales una serie de privilegios y derechos entre los que se encuentran las tierras y los ríos, haciéndose especial mención a la pesca del salmón y la explotación de piélagos. Así, los monasterios que hasta entonces habían detentado estas rentas desde la Alta Edad Media, a partir del siglo XIV verán mermados los ingresos procedentes de este tipo de explotaciones, tal como sucede con la Abadía de Santillana y la Casa de La Vega. Asimismo, se crearán conflictos entre los derechos de las villas y el poder señorial, por ejemplo entre la Casa de Velasco y la Villa de San Vicente por los pozos salmoneros del Deva y el Nansa. En el caso del río Asón no se constata documentalmente este tipo de enfrentamientos.

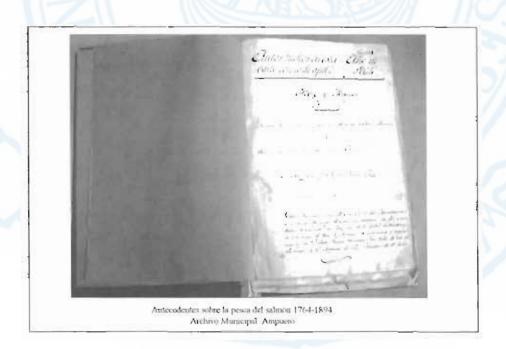
Entre los propietarios de los pozos y los concejos.

Estos conflictos, en contadas ocasiones, acaban en los tribunales superiores, tal como sucede en 1525, cuando la familia Espina de Ampuero entabla pleito contra Limpias, Marrón y la Junta de Parayas con objeto de crear un frente común junto

a los vecinos de Ampuero para llegar al dominio de los pozos salmoneros. (A.G.S. Ejecutorias e. 365-3).

Entre Concejos / Ayuntamientos

En 1764 se entabla un nuevo contencioso, ante la Chancillería de Valladolid, entre los concejos de Marrón y Ampuero, incoado mediante denuncia del primero, con ocasión de que se estaban efectuando diversas obras, que consistían en la construcción de una estacada arriba de la isleta de Badaño y que alteraban el curso natural del río, ocasionando graves perjuicios a los pueblos inmediatos y a sus heredamientos y mieses. Se denuncia también la citada obra porque impide el común aprovechamiento de la pesca de salmones, que llevaban conjuntamente ambos concejos. La villa de Ampuero alega que la actuación la está ejecutando el poseedor de la casa y torre de Concha para evitar los perjuicios de las avenidas del río y el empalago del molino que poseía, a la vez que trataba de reparar una estacada antigua, poniendo atravesada un haya que había arrastrado el río, y evitando los graves perjuicios y estragos que se causaban en su solar y demás heredamientos del común.



En 1831 se manifestaba que la explotación siempre había sido a medias entre Ampuero y Marrón, siendo asimismo a medias los utensilios necesarios, pero los de Marrón lo hicieron por un tiempo a corso, sin anuencia con los de la Villa de Ampuero.

También van a surgir conflictos entre los propios ayuntamientos relativos a los límites municipales y los derechos de pesca, tal como sucede entre Ampuero y Rasines, en torno a Pieragullendo, cuyo pozo salmonero se consideraba que "vale tanto como todo lo restante del río". Se trató de que dicho pozo fuera explotado un año por cada ayuntamiento. No obstante en 1904 se optó por la solución de trazar una línea transversal, "ó sea de márgen á márgen, aconsejándoles así lo hicieran por tener la firme persuasión de que esa línea era la más ventajosa á los intereses de ambos ayuntamientos".

Entre concejos y propietarios de terrenos

Los conflictos se van a originar como consecuencia de lo preceptuado en el Real Decreto de 3 de mayo de 1834, que establecía en su artículo 40: "Las aguas corrientes a que sirven de linde tierras de propiedad particular, podrán los dueños pescar desde la orilla hasta la mitad de la corriente, con sujeción a las restricciones de ordenanza. Y nadie podrá hacerlo antes sin su licencia". Del mismo modo, disponía que los ayuntamientos, cuyas riberas pertenecen a propios, tenían derecho a arrendar la pesca del salmón con la aprobación del subdelegado de la provincia.

La interpretación de estas disposiciones va a dar lugar a diversos enfrentamientos. En 1870 el Gobernador Civil, a través del Negociado de Aguas, en cumplimiento de la Ley de 1866 resuelve una solicitud para colocar por parte de don Francisco Juan de la Piedra dos máquinas para pescar salmones a los sitios de la Presa de Marrón y de la Gorgolla, frente a los molinos de Escudero, y sin perjudicar a la navegación ni flotación ni a terceros. Se le concede la licencia bajo las siguientes condiciones: "podrá colocar las dos máquinas en los sitios indicados en el río Marrón sin perjuicio de tercero y sólo hará uso de estas máquinas en las épocas y costeras que las leyes previenen sobre este particular". En Julio de 1870 la concesión se ampliará para poder colocar siete máquinas. Todo ello quedaba amparado por la Ley de Aguas, en base a derechos ribereños del solicitante, por tener terrenos pegados al río Asón. Esta concesión iba en contra del monopolio de la pesca por parte del Ayuntamiento de Ampuero, quien reclamará ante el Consejo de Estado. Del mismo modo, y con fecha de 1886 el Ayuntamiento de Ramales aten-

día una instancia presentada por D. Dionisio Gándara que en virtud de haber adquirido una licencia de seis pesetas se creía autorizado para pescar libremente salmones y truchas en los ríos del distrito. La contestación a estas pretensiones no se hizo esperar. Así, se le hizo saber que el artículo 41 de las Ordenazas de Caza y Pesca publicadas el 3 de mayo de 1834 establecía que en las aguas corrientes cuyas riberas pertenecen a propios, podrán los ayuntamientos arrendar la pesca con la aprobación del Subdelegado de la provincia. El conflicto resurge de nuevo en 1889. En este año el Gobernador Civil anulaba el remate de la pesca de salmones del pueblo de Gibaja a instancias de D. Dionisio Gándara, que reclamaba contra la subasta de la pesca en este tramo, ya que lindaba con terrenos de su propiedad particular, pues según la Real Orden de 3 de mayo de 1934 los dueños podían pescar desde la orilha hasta la mitad de la corriente. La validez de la adjudicación se ratifica por Real Orden del Ministro de Gobernación con fecha de 14 de abril del mismo año.

Entre los concejos y los arrendatarios.

A menudo surgen conflictos entre los arrendatarios de la pesca anual y los concejos, generalmente por ver los primeros interrumpido el normal aprovechamiento, bien sea por disposiciones gubernamentales que restringen los periodos de pesca, bien sea por instalación de métodos de pesca por terceros ajenos, mediante la instalación de máquinas en detrimento de sus intereses, o por los excesos cometidos por los matriculados de mar, que entran a pescar hasta los pozos sensibles a la marea. En cualquier caso, sus reclamaciones no prosperan. En las bases que rigen la concesión se trata de asegurar el pago mediante la correspondiente fianza o el establecimiento de cláusulas que no permiten la rescisión de los contratos, tal como sucede con ocasión de los conflictos con los matriculados de Limpias.

En 1914 se recibe en el Ayuntamiento de Ramales una instancia de D. José Beraza, vecino de Bilbao, arrendatario de la pesca de salmón en el término municipal, protestando de que la Compañía Eléctrica Vasco-Española no había hecho en las debidas condiciones la rampa salmonera en la presa de Coterillo. Solicitaba que se hiciera la misma y se obligara a su construcción en el plazo más breve, para que estuviera terminada en la época de subida del salmón. Asimismo hace constar que de no realizarse la obra solicitada, se vería en la necesidad de rescindir el contrato que tenía suscrito con el ayuntamiento.

Conflictos con los matriculados de la mar

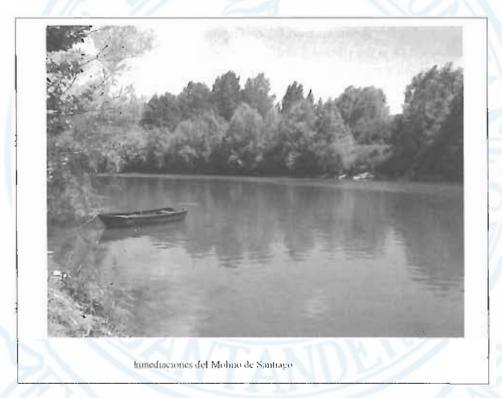
Las prerrogativas de los matriculados de la mar comienzan a mediados del siglo XVIII, cuando Fernando VI a través de las Ordenanzas de la Armada en 1748 les concede una serie de privilegios, entre otros el de poder pescar en la desembocadura de los ríos con exclusividad. "Mando assimismo que ninguno que no sea matriculado se permita el exercicio de la pesca en Embarcación propia, o agena, como quiera que sea... en desembocadura de ríos... porque es mi ánimo, que todas las conveniencias y utilidades que puedan resultar de andar en la Mar se refundan en una sola Gente matriculada". Dichas medidas iban destinadas a fomentar la inscripción en la Armada Real.

Los conflictos con los pescadores de Limpias se suceden a lo largo del tiempo, sobre todo debido a que al situarse esta localidad en el primer tramo del Asón, cualquier tipo de actividad pesquera intensiva suponía un grave perjuicio para el resto de los ayuntamientos ribereños. Los conflictos se forman en dos frentes: el primero en cuanto a los límites entre el agua salada y dulce, argumentando los matriculados de Limpias el derecho de pesca hasta los pozos donde la marca alcanzaba. La intrusión era tan frecuente que entre las condiciones para el arrendamiento de la pesca se especificaba: "Como está visto en el año corriente que algunos a pretesto de que el agua salada llega más o menos arriba que el almacén de Santiago en que se pescan salmones y a títulos de matriculados, si alguno volviera a intentarlo no dejará el rematante de pagar, año de 1847".

Los conflictos eran continuos en 1887; se incautan las redes del bote de pesca Salvador, ya que se consideraba "que los matriculados de la mar y los que con ellos no lo son, se han intrusado en los pozos del Almacén y la Revilla... hacen con redes el rio de margen á margen... ocupando de esta manera una zona de terreno de más de catorce pies del margen del agua". El segundo derivaba de la utilización de métodos que impedían la subida de los salmones: consistían éstos en colocar redes fijas amarradas de orilla a orilla, sujetadas en el centro mediante un bote cuando lo exigía la fuerza de la corriente, redes que permanecían igual de día que de noche, alegando que "no se debe permitir que se ataje por métodos artificiosos y menos la pesca del salmón que, como se sabe, sube a los ríos donde cría". Estos conflictos serán interpuestos ante las autoridades de Laredo y comandancia de la Marina de la Provincia de Santander, sin alcanzar resultados efectivos, procediéndose en numerosas ocasiones a la incautación de las redes de pesca.

En 1893 vuelven las protestas, y en esta ocasión se hace mención al establecimiento de hasta veinte redes, imposibilitando el paso de embarcaciones.

En 1895 se dirige escrito por parte de los Ayuntamientos de Ampuero Rasines y Ramales a la Comandancia de Marina de la Provincia de Santander para que "se dicten disposiciones de policía a fin de que se sujeten a ellas los pescadores, evitando con ello las luchas constantes que existen entre los pescadores de mar y los pueblos ribereños del río Asón, interesados en el fomento de los salmones".



Como consecuencia de los conflictos surgidos, cada una de las partes hace valer su derecho. Los matriculados de Limpias ponen como excusa que las mareas son sensibles hasta bien entrado el río. A través de las justificaciones de cada una de las partes se hace una descripción detallada del ciclo biológico del salmón y del carácter bistórico de su aprovechamiento.

Conflictos con disposiciones estatales

En ocasiones, se plantean conflictos entre las formas tradicionales de pesca y las disposiciones dadas por la administración central. Así se constata en la carta dirigida por el Gobernador de la provincia a los Alcaldes de Ampuero y Marrón para que se ejecute lo dispuesto en el decreto de 3 de mayo de 1834, a lo cual ambas manificatan que quedaban sus propios arruinados y no podían atender a sus más imperiosas necesidades, argumentando que el salmón es un pez de mar y no estaba sujeto a tales disposiciones, se referían éstas solamente a los pescadores de agua dulce, que a los dos ayuntamientos les correspondía este derecho en exclusiva y sin consideración de si las riberas y orillas eran de propios o no, no pudiendo tal disposición aniquilar un propio de tanta importancia. Argumentan que es notorio que se trata de un pez de agua salada, tal como se disponía en el diccionario histórico de las Cortes de 1792, lo que quedaba confirmado también por la práctica que ejercitan todos los pueblos de enero a julio, periodo de la subida del salmón. En la época de tránsito al río se encuentra en su mejor estado y presta un alimento sustancioso y agradable, y en la época del desove empieza a disiparse; entonces no tiene estimación apenas y a su vuelta al mar ha perdido a veces hasta el color. La experiencia demuestra cuándo debe pescarse, que seguramente no es el tiempo en que el pez comienza a propagarse o reproducirse. De esta forma, todos los pueblos tenían establecidas sus costeras según las diversas especies que se pescaban y fuera de ellas su pesca era de poco valor, lo que debía servir de fundamento a la ordenanza sobre la pesca en relación a la conservación y aumento de los peces de agua salada. Se prohíbe esta pesca desde el 1º de marzo hasta últimos de julio, ya que la experiencia ha demostrado que esta es la época del desove o cría, y de este modo tiene por objeto la conservación de la especie. Pero la experiencia ha demostrado también que la desova del salmón tiene lugar de julio a diciembre y que por consiguiente se vendría a pasar al extremo opuesto si se aplicara la ordenanza a esta especie de pescado y que esta sólo puede hacerse como la práctica ha enseñado a todos los pueblos que se dedican a ella, así es como la ejecutan los dos Ayuntamientos en el tiempo de la subida de los salmones, y no se debe pescar desde 1º de julio hasta últimos de diciembre, que es la época del desove o cría. Se pesca con redes cuyas mallas son mayores que las que prescriben las ordenanzas, y no se pesca ni se debe pescar la cría del salmón que baja al mar en los meses de marzo y abril, siendo éste el modo de pescar que más se conforma con los intereses del pueblo, interesando su conservación y aurnento, y de cuyos beneficios pagan la quinta parte a la Hacienda pública. Solicitan al Gobernador de la Provincia que los Ayuntamientos puedan continuar pescando como lo han venido haciendo desde tiempo inmemorial, alegando en defensa de sus intereses que es de aplicación el decreto de 3 de mayo de 1834 que regulaba la pesca fluvial, por cuanto que en los pozos que explotaban Marrón y Ampuero entraba el agua salada.

Finalmente y con fecha de 29/12/1927, mediante comunicación del Ingeniero Jefe del Ministerio de Agricultura, se restringe el derecho a seguir aprovechando por subasta, la pesca del salmón en el Río Asón.

Medidas de fomento y tutela

Siendo fuente de ingresos importante y con ánimo de que la pesca se mantuviera, se van a tomar medidas tutelares que permitan renovar el ciclo biológico del salmón, regulando los métodos de pesca y las épocas en que se producen las capturas.

Así cada uno de los concejos tomará medidas para que no se utilicen métodos aniquilatorios, tales como envenenamiento de aguas, por el grave perjuicio que suponían, ya que hacían desaparecer este recurso durante un largo tiempo, lo que se unía al grave perjuicio que se ocasionaba a personas y animales.

También se tomarán medidas para que se respete el ciclo biológico. Se establecía el periodo en el que se podía pescar, desde 1 de enero a 24 de junio. Así, en la subasta de 1842, se prohíbía la pesca fuera de plazo con multa de 40 rv. y pérdida de la pesca, aparejos y barca con que pescasen "por el perjuicio que causan a la cria pues que ésta mal podrá haberlos si cogen el salmón que ha de producir y máxime desde junio para arriba que es cuando procrean, pero nadie trainará ni pescará salmones hasta junio más que el rematante aunque a todo vecino se le permite pescar pero ha de ser desde la orilla con francao y sin mojar los pies". Asimismo, y en cada uno de los años, se hace especial hincapié en que no se permite poner parapetos que impidan la circulación de pesca.

En 1843 se establecía una multa de 100 reales por la misma infracción.

Con ocasión del remate de Ampuero y Marrón en 1891, se establecía que se debería dejar libre la pesca en julio y agosto desde la presa del Povedal para abajo.

Las medidas se complementaron en años posteriores con otras encamindas a la repoblación. Así en 1908, ya se hacía referencia a la necesidad de crear una piscifactoría.

En 1911, los Ayuntamientos limítrofes del Asón iniciaron actividades destinadas al incremento y protección de la pesca, importando crías de salmón. Con fecha de 20 de febrero de 1912 se da cuenta al Pleno del Ayuntamiento de Ramales de una comunicación del Consejo Provincial de Fomento, en relación con un informe en el que se dice que el río Asón reúne excelentes condiciones para la repoblación del salmón, estando indicados para el establecimiento de la factoría los terrenos comprendidos enfrente del Pozo Negro del Portillo de Gibaja y el canalillo de desagüe de la Electra Montañesa, y el trozo comprendido entre el puente de hierro de Gibaja a Ampuero. Se dirigía escrito a la Alcaldía para que, de conformidad con los demás interesados, determinara el punto más adecuado en que establecer la piscifactoría.

En 1881 el Ayudante de Marina de Santoña decretaba la veda de pesca de ostras y mariscos, aplicando las multas correspondientes a los vendedores en el distrito municipal de Limpias.

En 1922 hay un intento por parte del Ingeniero Jefe de Fomento de prohibir por espacio de ocho años la pesca de trucha y de salmón en los Ayuntamientos de Arredondo, Ruesga y Ramales, manifestando que no tenía constancia de que los dos primeros ayuntamientos hubieran aprovechado la pesca del salmón ni antes ni en el día de la fecha.

En el mismo año, en una solicitud a instancias ante el Ayuntamiento de Limpias, D. José Luis Aznar proponía para mejorar la población de salmones, entre otras medidas, que "se haga cumplir por la respectiva autoridad, impidiendo que se cruce el río con redes que impiden la libre circulación de la pesca, como se observa frecuentemente el río y jurisdicciones de Ampuero y Limpias".

Estas medidas se reforzaron con la creación de una guardería. En 1894 los Ayuntamientos de Ramales, Rasines y Ampuero acordaban tener un Guarda Jurado con el sueldo de dos pesetas o dos cincuenta diarias, que cuidara de que en el río no se cometieran abusos de ningún género, "y esté en consiguiente a las órdenes de los Señores Alcaldes, produzca ante los mismos las denuncias de las faltas que observe y le entregue los delincuentes y observar a la vez las disposiciones que al efecto se le encomienden. Su sueldo se pagará por los tres Ayuntamientos en proporción a los tipos que cada uno tiene señalado". Además se establece: "Los Ayuntamientos se pondrán de acuerdo para que la pesca se haga por los medios que señalan las leyes vigentes, aconseja la práctica y evitarán que las artes perjudiciales se empleen y se cumpla la época de veda rigurosamente".

También se vio la conveniencia de la vigilancia en la ría, especialmente durante la temporada de la costera del salmón, para asegurar el turno de la misma de los matriculados de la mar, y la observancia de las disposiciones que regían en el ejercicio de la pesca. Se solicitaba en 1917 a la Marina del Distrito de Laredo el nombramiento de Guardapesca a favor del vecino D. Manuel Gómez Villasante, para vigilar la ría de Limpias hasta donde alcanzaban las aguas jurisdiccionales marítimas, la ejecución de las leyes y disposiciones sobre la pesca del salmón y denunciar cuanto se refieriese al incumplimiento de la policía de pesca.

La protección de la pesca se extendía a la toma de medidas frente a la contaminación de las aguas, mediante protestas por las autorizaciones que permitían el establecimiento de explotaciones que se veían como un peligro para la pesca. En 1900 se daba cuenta en el Ayuntamiento de Limpias de la publicación de una autorización a D. Norberto Lecbold de un cargadero de mineral de hierro en el muelle de ribera de la playa de San Martín. Se manifestaba que un vertedero de mineral al este de la boca del puerto causaría perjuicios a los pescadores, perjuicios que alcanzarían también a los de Limpias, ya que en la última costera se habían obtenido rendimientos en la pesca de salmón y de angula, en una cantidad que había excedido de treinta y ocho mil pesetas, aparte del beneficio de otra serie de pescados que subían por la boca del puerto de Santoña, y que tenían que pasar por donde las aguas iban a ser enturbiadas e infeccionadas por los escombros del mineral. Se acordaba adherirse a las protestas de Laredo para que se dejase sin efecto la orden.

De nuevo, en 1902, se tomaba un común acuerdo con los ayuntamientos desde Santoña a Ramales para que se obligase a la Sociedad Minera de Carasa a retirar sus depósitos de lavado de mineral de la margen de la ría, a fin de que no se enturbiasen las aguas con perjuicio para la pesca. Se convocaba una reunión en Ampuero con objeto de tratar el asunto.

Con fecha 10 de febrero de 1924 se presentaba reclamación contra la petición formulada por D. Joaquín de Gamboa, para derivar mil litros de agua por segundo en los manantiales Cubillo y El Arco, ya que si se hacía tal concesión el río quedaría seco y no habría agua para abrevar los ganados y lavar la ropa y "porque el río Asón era famoso por la abundancia de trucha y salmón y entonces quedaría privado de esa riqueza y a la villa no vendría en época de pesca multitud de forasteros y aún extranjeros que atraídos por la abundancia de aquellos ricos pescados concurrían a la misma a pasar uno o varios días, dejando en ella sus dineros, por ser personas pudientes, con el consiguiente perjuicio que ello ocasionaría".

En otras ocasiones fueron los particulares quienes tomaron la iniciativa. Así, en 1922 se recibió comunicación del Sr. Ingeniero Jefe de Montes, para que se resuelva la petición de D. José Luis de Aznar, quien solicitaba se prohibiera la pesca de trucha en el Asón durante diez años, y también la del salmón, en el tramo correspondiente a Arredondo, Ruesga y Ramales. A esto se contesó que se hiciera en igualdad, sin excepciones a ningún ayuntamiento, pues en todos ellos se pescaba con entera libertad, en todas las épocas, y que el de Ramales mantenía a su costa un guarda jurado para el cuidado y custodia del río, y que para el fomento de la pesca en el río era preciso que en todos los ayuntamientos se prohibiera pescar en tiempo de veda y emplear sustancias y aparatos perniciosos y no permitidos, y que especialmente en las respectivas jurisdicciones de Rasines, Ampuero y Limpias, se hiciera cumplir por la respectiva autoridad, prohibiendo que se cruzase todo el río con redes que impedían la libre circulación de la pesca, como se observaba frecuentemente en el río y jurisdicciones de Ampuero y Limpias.

En cuanto a la pesca de la trucha, si bien basta el cumplimiento de las prescripciones reglamentarias para su amplio desarrollo, no se oponía el Ayuntamiento a que para evitar abusos, se arrendase la pesca de la misma en condiciones debidas. (Archivo Ayuntamiento de Ramales de la Victoria)

Además, se realizaron gestiones para solventar los problemas que ocasionaban las presas de producción de luz y las nuevas fábricas que se venían construyendo sobre el Asón, y que impedían la subida de los salmones hasta sus lugares de desove, con el consiguiente perjuicio para los Ayuntamientos que estaban en los tramos superiores, o bien contaminaban sus aguas. En 1903, se instaba para que la presa construida en el río Asón, sitio de Los Mártires, contara con las condiciones que señalaba el artículo 64, y que no tenía en ese momento, pues las mismas se encontraban no en el centro, sino en un extremo de las presas, y por tal causa se secaban a poco que el río decreciera.

Asimismo se obligaba a la misma Compañía a construir redes metálicas que impidiesen la entrada en el cauce de la cría del salmón, y consiguientemente su destrucción en las turbinas, como sucedía.

También se solicitaba que se prohíbiese la pesca del salmón cobijado en los pozos o remansos de las presas, por no poder traspasarlas.

Se concluía con que cumpliendo estos preceptos, el desarrollo de los peces sería muy considerable, sin necesidad de impedir su pesca en las épocas y formas reglamentarias, pues dejando pasar los salmones y truchas con su tendencia río arri-



ba, donde formaban sus criaderos, como existía siempre en la jurisdicción de Ramales, su vuelta al mar para su crecímiento daría beneficios inmediatos, siempre que las crías no desaparecieran y se destruyeran en las turbinas.

Todavía en 1907 se seguían denunciando los graves perjuicios que desde hacía tiempo venía ocasionando la presa de la fábrica de luz eléctrica Vasco-Montañesa, habiendo resultado inútiles cuantas gestiones se habían realizado hasta la fecha para conseguir que en dicha presa se estableciese una rampa salmonera que permitiese el paso de los peces de esta especie. En el mismo año, el alcalde de Ramales dio cuenta de haber visitado las rampas salmoneras construidas en el Bidasoa. Éstas tenían distintos sistemas: uno que formaba una suave pendiente cuyo presupuesto era muy costoso; y otro de forma escalonada, más adaptable a las condiciones del río Asón, y que a su juicio era el que debía construirse.

Ocasionalmente se constata la adquisición de libros. En 1914 el Ayuntamiento de Ramales adquiría dos ejemplares del diccionario titulado Artes de pesca, "en atención a la utilidad que ha de prestar al ayuntamiento en cuanto se refiere al aprovechamiento de la pesca del salmón, y porque al mismo tiempo da amplios conocimientos acerca de la riqueza piscícola".

A partir de la segunda década del siglo XX comenzó a practicarse la pesca deportiva.

Finalmente, en 1933, se estableció la veda semanal en el río Asón.

BIBLIOGRAFÍA:

ABAD BARRASÚS, J. (1985): El Monasterio de Santa María de Puerto (Santoña). Santander.

ÁLVAREZ LLOPIS, E.; BLANCO CAMPOS, E.; GARCÍA DE CORTÁZAR, J.A. (1999): Documentación Medicval de la Casa de Velasco. Santander.

ARGENTE OLIVER, J.L. et Alii. (1980): Tiermes I. Excavaciones Arqueológicas en España III, Madrid.

BRERA RODRIGUEZ, S. (1995) La llamada del Asón. Santander.

CAMINO VEGA, F. (1948): Ayuntamiento de Ampuero. Antecedentes sobre la pesca del salmón en este término municipal. Encuesta Reguera Sevilla.

CUÑAT CISCAR, M.V. (1998): Documentación Medieval de la Villa de Laredo. Santander.

FLORIANO CUMBREÑO, A.C. (1949): Diplomática Española del Periodo Astur. (Estudio crítico de las Fuentes Documentales del Reino de Asturias. (718-910). Volumen I. Cartulario Crítico. Oviedo.

GARCÍA GELABERT, M.P. (2004): La cueva del Valle, Rasines, Cantabria, España. BAR Internacional, Series 1252, Oxford.

GARCÍA GÓMEZ, P. (2005): Rasines, un pueblo en el camino. Santander.

GARCÍA GÓMEZ, P. (2007): Ramales de la Victoria. Santander.

GOMEZ TABANERA, M. (1980): La caza en la Prehistoria. Madrid.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (1993). Los Cántabros. Santander.

GONZÁLEZ MORALES, M.; STRAUS, L.G. (1997); La Prehistoria del valle del Asón: excavaciones en la cueva del Mirón. La campaña de 1996. Il Congreso de Arqueología Peninsular (R. Balbín, P. Bueno eds). Fundación Rei Alfonso Henriques, pp. 119-131 Zamora.

GONZÁLEZ MORALES, M.; STRAUS, L.G. (2000): "La prehistoria del valle del Asón: La Cueva del Mirón (Ramales de la Victoria)". Excavaciones 1996-1999. Actuaciones Arqueológicas en Cantabria 1984-1999. Gobierno de Cantabria. Santander.

GONZÁLEZ MORALES, M.; STRAUS, L.G. (2000): "La cueva del Mirón (Ramales de la Victoria, Cantabria): excavaciones 1996-1999". *Trabajos de Prehistoria*, 57-1, pp. 121-133. Madrid.

GONZÁLEZ SAINZ, C.; MUÑOZ, E.; MORLOTE, J.M (1997): "De nuevo en la Cullalvera, (Ramales, Cantabria). Una revisión de su conjunto rupestre Paleolítico". *Veleia*, pp. 73-100. Vitoria.

JUSUÉ MENDICOUAGUE, P. (1953): Las regalías salmoneras. Santander.

LOZA, R. (1984): Arcaya. Un asentamiento romano en Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álaya, Vitoria.

MADARIAGA DE LA CAMPA, B. (1993): Cantabria, Ríos y Costas. La aventura del Asón, pp 111 a119. Santander.

MADOZ, P. (1984): Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar (1845-1850). Librería Estudio. Santander.

MAZA SOLANO, T. (1965-1972): Relaciones Históricas-Geográficas y Econômicas del Partido de Laredo en el siglo XVIII. Santander.

MIYARES, A. (2003). La historia de la pesca en El Sella. Asturias.

OCEJA GONZALO, I. (1986): Documentación de San Salyador de Oña (1932-1284). Burgos.

ORTEGA VALCÁRCEL, J. (1996); Gentes de mar en Cantabria, Santander.

ORTIZ REAL, J. (2001): Castañeda, Historia y Documentos, Santander

ORTIZ REAL, J. y PÉREZ BUSTAMANTE, R. (1986): La Baja Edad Media. Santander.

PÉREZ BUSTAMANTE R. y ORTIZ REAL, J. (1987): La Alta Edad Media. Santander.

RUIZ COBO, L.; MUÑOZ FERNÁNDEZ, E.; GARCÍA GÓMEZ, P.; CRESPO, V.;

MOÑINO SAEZ, M.; SMITH, P.: Paisaje y arqueología en el Alto Asón (Cantabria, España). B.A.R International Series 1614, Oxford, 2007.

RUIZ COBO, J.: MUÑOZ FERNÁNDEZ, E.: BERMEJO CASTRILLO, A.: GARCÍA GÓMEZ, P.: BARTOLOMÉ PÉREZ, M.: SMITH P.: Entre la Marina y La Montaña. Arqueología del Medio Asón. (Cantabria, España). B.A.R International Series 1799. Oxford, 2008.

RUIZ COBO, J.; MUÑOZ FERNÁNDEZ, E.; BERMEJO CASTRILLO, A.; GARCÍA GÓMEZ, P.; BARTOLOMÉ PÉREZ, M.; SMITH P.: La Prehistoria del Bajo Asón, B.A.R. International Series 1936, Oxford, 2009.

SÁÑEZ REGUART, A.: Diccionario histórico de las artes de la pesca nacional, por el Comisario real de Guerra de Marina. 1791.

SERNA, M.I., (2002): "El Horno o El Llano, Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria". (M.L. Serna, A. Valle, P. Smith coord). *Asociación Cántabra para la Defensa del Patrimonio Subterráneo*, p. 326. Santander.

VEGA DE LA TORRE, J.R. (1993): "Santoña romana 1. Numismática. Objetos metálicos y óseos. Vidrios". Cuadernos de Trasmiera, IV. pp 13-25.



PUERTO ANTES QUE VILLA: EL SANTANDER PREURBANO SEGÚN SUS FUENTES ARQUEOLÓGICAS Y DOCUMENTALES

JAVIER AÑIBARRO RODRÍGUEZ

Universidad de Cantabria

0. INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es analizar el espacio preurbano existente en el Santander de la Edad Media. Para flevarlo a cabo, se han analizado tanto las fuentes escritas como las arqueológicas.

Existen diferentes estudios ya publicados sobre algunos aspectos del Santander medieval, sin embargo dichos trabajos adolecen de ciertos problemas que pretendemos paliar. Uno de ellos es el ámbito cronológico: pese a que contamos con excelentes estudios sobre la villa de Santander bajomedieval, todavía quedan por estudiar muchos aspectos de época altomedieval, cuando Santander aún no disponía de un fuero. Para ello contamos con escasa documentación y algunos restos arqueológicos repartidos por diferentes partes de la ciudad actual que se han ido publicando desde los años ochenta. Sin embargo, aún no se ha realizado un estudio que englobe tanto la documentación escrita como la información arqueológica. Aunque existen diferentes estudios independientes que, de modo ocasional, tocan algunos aspectos concretos del Santander altomedieval, no profundizan en ellos. Tampoco existe una obra de referencia que permita dibujar un contexto histórico, aunque sea aproximado, sobre el Santander preurbano.

El presente estudio es un intento por sintetizar y dar significado a toda aquella información disponible, tanto arqueológica como documental, sobre Santander en la Alta Edad Media. El marco cronológico es muy amplio; desde la desaparición del Imperio Romano (siglo V) hasta el año de la concesión del fuero de Santander (1187). Así, en este estudio, se ha tratado de conjugar arqueología y documentación, de modo que sea posible enriquecer la imagen de Santander en los distintos momentos previos a su fundación, especialmente en aspectos como la economía, el poblamiento, o el uso del espacio.

1. LA ARQUEOLOGÍA PREURBANA MEDIEVAL EN SANTANDER

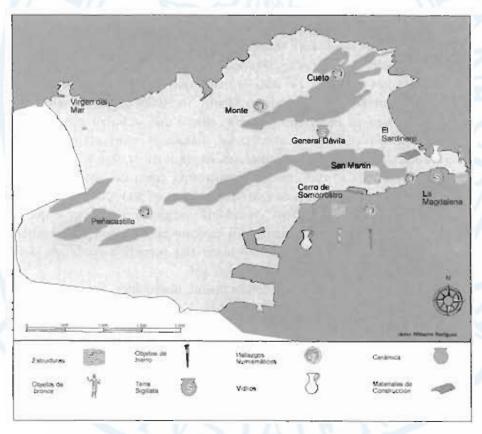
Desde finales del siglo XIX han ido apareciendo, en diferentes puntos de Santander, restos de época romana que evidenciaban la existencia de algún tipo de enclave portuario romano en la Bahía de Santander. Esos materiales arqueológicos aparecen de forma esporádica y dispersa, sin que aún se haya realizado ninguna excavación sistemática centrada en la ocupación romana. Existen evidencias arqueológicas suficientes como para demostrar que Santander fue un enclave marítimo durante la Antigüedad; prueba de ello es que esta ciudad presenta una de las mayores concentraciones de yacimientos arqueológicos romanos del Cantábrico (1). Sin embargo, lo más sorprendente es el escaso conocimiento que tenemos de los frecuentes hallazgos y del reducido número de excavaciones arqueológicas realizadas en el subsuelo de Santander.

Pese a la dispersión de los materiales arqueológicos, se pueden distinguir varios focos: los dos núcleos principales son La Península de la Magdalena, en el extremo oriental de Santander, y el Cerro de Somorrostro, situado al sur de la ciudad. En ambos casos se han localizado evidencias arqueológicas de época antigua y medieval, si bien la naturaleza de éstas varía.

En la Península de la Magdalena existe mayor cantidad de hallazgos arqueológicos de época antigua que de época medieval; algunos de los hallazgos de época antigua se corresponden con restos de estructuras. Concretamente se trata de restos de un mosaico romano, lo que confirma el establecimiento de un asentamiento permanente en esta zona. Los restos medievales hallados en La Magdalena consisten en cerámica y chapas de hierro, que no son lo suficientemente relevantes como para poder hablar de una continuidad de ese posible poblamiento en la Edad Media, aunque sí de la presencia humana y un probable uso del espacio. Ello lo interpretamos como una zona donde existió un área poblada estable durante el período romano para posteriormente ser utilizado como espacio de explotación agrícola (2).

El resto de estructuras romanas coinciden en situarse en la franja sur de Santander, preferentemente bordeando la costa, y se presentan de un modo disperso, sin concentrarse en un único punto.

En el Cerro de Somorrostro se localizaron tanto estructuras de época antigua como altomedieval. Se trata de canalizaciones y muros que se han interpretado, por un lado, como los restos de un hipocausto romano, y por el otro, como restos de una fortificación posterior (siglo IV d.C.) (3). Sobre ambos tipos de estructuras se construyó un templo cristiano en época altomedieval, lo que supone una transformación del uso y el espacio del lugar. Existe otro caso de canalizaciones, también atribuidas a un hipocausto romano, hallados en la calle de San Martín, situado a medio camino entre el Cerro de Somorrostro y la Península de la Magdalena, pero donde no constan restos arqueológicos altomedievales. El problema de la información procedente de San Martín es que salió a la luz con unas obras realizadas a finales del siglo XIX que provocaron la total destrucción del yacimiento (4).

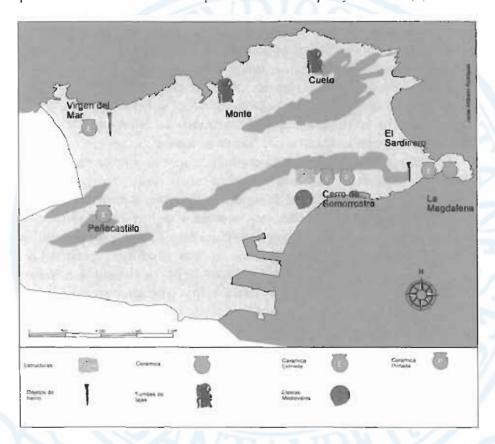


Estos tres centros donde se han constatado estructuras romanas (Península de la Magdalena, San Martín y el Cerro de Somorrostro) se hallan a cierta distancia entre sí, extendiéndose por el Sur de Santander, bordeando la costa de la Bahía. Es conveniente puntualizar que existen además otros restos arqueológicos romanos de hipocaustos en la Bahía de Santander, concretamente en San Juan de Maliaño, donde sobre unas termas romanas se construyó un templo medieval. (5)

A la hora de valorar la evolución del poblamiento en Santander entre la Antigüedad y la Alta Edad Media se aprecia un poblamiento disperso tanto en época Antigua como en la Medieval, aunque con cambios: conforme nos adentramos en la Edad Media. Se habría dado un traslado desde los lugares de hábitat romano (un fenómeno fruto de un contexto de transformación del espacio urbano que da lugar a nuevas áreas pobladas dentro del territorio) hacia otros lugares que en época romana habían quedado marginados, o bien se utilizaron para otras actividades diferentes al uso habitacional. Este fenómeno puede comprobarse a través de otros materiales medievales: las estelas altomedievales y las necrópolis de tumbas de lajas a las que van asociadas. Se trata de restos que aparecieron en lugares como Cueto, el Ayuntamiento de Santander o Monte. Son todos lugares donde también han aparecido algunos materiales romanos, pese a que se tratan mayormente de hallazgos numismáticos descontextualizados. Aunque, a priori, no hay constancia de estructuras arqueológicas altomedievales en estas zonas, (tan sólo aparecieron muros altomedievales en el Cerro de Somorrostro, cerca del Ayuntamiento), su carácter funerario, la frecuencia de estos cementerios en un espacio limitado, y su coincidencia en un mismo período cronológico, sugieren que tuvieron que estar asociados a algunos tipos de asentamientos cercanos entre sí, pero independientes. Una mejor precisión eronológica de los materiales permitiría confirmar si estos poblamientos fueron contemporáneos entre sí. (6)

Los restos numismáticos son relativamente abundantes. Su número da una idea de la importancia económica que el comercio desempeñó en época romana en Santander. La mayor parte de las monedas se corresponden con el Alto Imperio Romano, se trata de un conjunto de monedas que se han hallado en diferentes puntos de Santander, algunas veces de modo casual y, por tanto, en contextos arqueológicos confusos. En algunos casos sólo ha quedado la noticia del hallazgo, y ni siquiera se han conservado las monedas, como es el caso de Peñacastillo. Las monedas más recientes son un par de Ae2 de Arcadio (383 d.C. – 408 d.C.) que se encontraron en Cueto. Este tipo de materiales tan tardíos, aunque son escasos, son lo bas-

tante relevantes como para poder hablar de ciertas conexiones comerciales del Cantábrico, y concretamente del Santander romano, con el resto del Imperio, puesto que las cecas de estas monedas proceden de Antioquía y Heraclea (7).

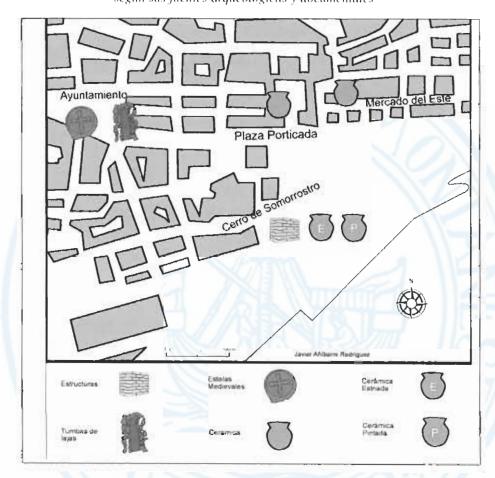


Puede hablarse por ello de un comercio continuo que llegaba hasta el Cantábrico durante los primeros cinco siglos de nuestra era. De hecho, los restos de un barco romano que se localizaron bajo uno de los contrafuertes de la catedral indican que cerca de allí pudo haber algún tipo de taller de artesanos que se ocupaba de reparar los daños de las naves, o al menos de reaprovechar los restos de embarcaciones que ya no se destinaban a la navegación (8). Hay constancia de rutas marítimas existentes hasta finales del siglo VI en Cantabria y que llegaban hasta el sur de Francia, por lo que Santander pudo haber tenido cierta importancia dentro de esos

contactos, bien como puerto abastecedor de suministros para las naves, bien de un modo más modesto, actuando como refugio o escala dentro del trayecto marítimo.

Sin embargo es obvio que ese comercio de principios de la Edad Media no era comparable con el que se dio algunos siglos atrás. Esto puede comprobarse a través de la cerámica. Existen numerosos puntos en Santander donde aparece tanto cerámica romana como medieval, el principal foco de cerámica romana se encuentra en la Península de la Magdalena, pese a que existen otros puntos donde se han encontrado restos de cerámica romana, como el mercado del Este, el Cerro de Sontorrostro o en la Calle del General Dávila. Algunos de los materiales hallados en la Península de la Magdalena pueden ser restos de ánforas que se utilizaban como continente de las mercancías con las que se comerciaba por el Cantábrico. (9)

La cerámica altomedieval que aparece en Santander es de producción local o regional, muy similar a otras encontradas en zonas cercanas a la Bahía, o en Asturias y el País Vasco. Este tipo de cerámica altomedieval aparece en Santander con más frecuencia que la romana. Hay constancia de cerámica altomedieval en lugares como el Cerro de Somorrostro, el Mercado del Este, o la Península de la Magdalena. También se han hallado restos en otras áreas más lejanas del actual casco urbano de Santander, como son La Virgen del Mar o Peñacastillo. Son zonas donde apenas hay constancia de restos romanos (un conjunto de monedas que no se han conservado y que fueron halladas en algún lugar de Peñacastillo), pero el hecho de que existan restos de cerámica altomedieval puede interpretarse como una ampliación o dispersión espacial de las áreas destinadas al aprovechamiento económico durante la Alta Edad Media. Estos restos no evidencian por sí solos una ocupación de estructuras habitacionales, pero son una clara evidencia la utilización del espacio. (10)



2. FUENTES ESCRITAS ANTERIORES A LA CONCESIÓN DEL FUERO DE SANTANDER

La única fuente escrita de época romana que habla de Santander es la referencia al *Portus Victoriae Iulobrigensium*, que menciona C. Plinio en su obra (11). Plinio es el único autor que habla de dicho *Portus*, ya que no aparece en ninguna otra fuente. Para ubicar este enclave, Plinio, ofrece varios datos importantes: primero lo sitúa en la región de los cántabros, segundo, habla de un *Portus*, por lo que refiere a un enclave marítimo, y tercero; dice que el *Portus Victoriae* estaba a cuarenta mil pasos de las fuentes del Ebro. Por todos estos datos, muchos autores han coincidido en situar en Santander el antiguo enclave romano. (12)

No obstante, como se apuntó anteriormente, aún no existen pruebas arqueológicas inequívocas para situar en dicha ciudad el antiguo *Portus*, aunque probablemente éste se hallase en la misma bahía de Santander. (13)

En cuanto a la documentación puramente altomedieval basta destacar su escaso número; apenas seis documentos permiten hablar del Santander anterior a la concesión de su fuero. Ello implica que la zona de Santander estaba sujeta a varios intereses económicos, tanto del dominio de los monasterios como de los obispados que lo rodeaban; prueba de ese interés es que la mayor parte de los documentos conservados son privilegios sobre la villa de los que eran beneficiarios los señoríos eclesiásticos. Este tipo de documentación evidencia parte del proceso de feudalización que se da en Santander durante los siglos XI-XII, y que poco a poco, llega a su fin con el interés del monarca de potenciar la autonomía de la villa por encima de los intereses señoriales concediéndola el fuero en 1187.

El primer documento que habla de Santander se remonta al año 1068; se trata de un privilegio donde Sancho II permite al ganado del obispo de Burgos pastar en una serie de lugares. En ese documento se cita el Puerto de San Emeterio (14). Existen noticias de un documento del año 1082, hoy perdido, en el que Alfonso VI somete a varios monasterios al de San Emeterio de Santander (15). El siguiente documento del que tenemos constancia data del 1099, y es una carta de inmunidad en la que Alfonso VI permite que el ganado del monasterio de San Emeterio pazca libremente, y se les exime de las funciones del sayón. En el año 1130 aparece de nuevo el nombre de Santander, esta vez tan sólo se trata de una donación de Alfonso VII en la que uno de los confirmantes aparece como *Abbas Romanus Sancti Anderii*.

De 1172 data un documento donde el rey Alfonso VIII insta a que se respeten los diezmos entre el abad y el cabildo de la colegial. (16)

La mayor parte de estos documentos son privilegios anteriores al siglo XII. El único documento que no es un privilegio del que se tiene constancia, es una mención en calidad de testigo del abad del monasterio de San Emeterio en una donación, de lo que se deduce que este abad gozaba del poder suficiente para aparecer como una autoridad de confianza junto al beneficiario de la donación, el Obispado de Burgos.

A través de estos documentos también es posible realizar un estudio sobre el tipo de estructuras y espacios que existían en Santander. Así, se tiene constancia documental de la presencia de solares, casas, monasterios y del *portus*.

Es necesario matizar que en el texto del fuero aparecen las *casas* y *domos* como hábitats diferenciados. El término *casa* se refiere genéricamente a los edificios y construcciones que conformaban el burgo, si bien había algunas de estas casas que no se utilizaban necesariamente como vivienda; también podían ser el lugar donde se desempeñaban otras actividades, como las económicas. El vocablo *domus*, por el contrario, se utiliza para designar a lugares de hábitat, normalmente eran propiedad de la aristocracia local. Probablemente estas edificaciones estuvieran diferenciadas del resto de construcciones de la villa, y es posible que alguna de ellas estuviera construida en piedra. La construcción de casas realizadas en piedra es un fenómeno que se generalizará especialmente en el siglo XV. Por tanto existía una diferencia económica y social, que no sólo atañía a los propios habitantes de Santander, sino que también se extendía al lugar donde residían. (17)

El solar era una porción del suelo urbano que en origen era asignada a cada uno de los vecinos. Se trata, al igual que las casas de un espacio privado, sometido a unas condiciones de compra y venta muy restringidas, que en el caso de Santander quedan recogidas en su fuero fundacional: quien obtenía un solar, pagaba al abad del monasterio un censo. Lo mismo ocurría si se dividía un solar. En el caso de que varios solares se agrupasen en uno solo, sin que los separasen calles u otras propiedades ajenas, se abonaría por todos ellos un único censo. Además, sólo podían comprar un solar en la villa aquellos que fuesen vasallos del abad, de modo que el intercambio se diera siempre entre vecinos de la villa. El reparto original del suelo urbano se llevaba a cabo con la fundación de la villa: era homogénea y sobre cada uno de los solares los habitantes de la villa podían construir sus casas. (18)

El centro monástico estaba situado en el lugar que hoy ocupa la Catedral de Santander, en un lugar privilegiado, y próximo al *portus*. El monasterio de San Emeterio fue el centro administrativo más importante de Santander hasta que el rey concedió a la villa el fuero real. Desde este monasterio el abad gestionaba las propiedades que tenía en la villa, y las de sus alrededores.

En cuanto al *portus*, se refiere más a un espacio reservado al uso de los barcos que fueran a atracar en Santander que a una estructura de tipo portuaria. Probablemente existiese algún tipo de atraque de madera, pero no hay ninguna evidencia arqueológica ni documental que permita confirmar esta hipótesis en el período anterior a la concesión del fuero. El *portus* no sólo era el principal punto de contacto de Santander con el Cantábrico y el tráfico que por él transitaba, sino también era el punto de embarque de los barcos pesqueros que abastecian de sustento a la población, y la puerta de entrada de los productos que se importaban.

Las actividades económicas que se reflejan en la documentación del Santander anterior al fuero, indican que la agricultura jugaba un papel clave en el sistema productivo de la villa. Lo complementaban actividades como la ganadería y la pesca. También hay referencias a molinos y otras actividades económicas de diversa índole, como la regulación de ciertos aspectos del comercio marítimo. Sin embargo establecer hasta qué punto estas actividades eran importantes unas respecto a otras, no es fácil de determinar, algo especialmente complicado en lo referente al aspecto comercial.

3. EL INTERÉS DE LA CORONA EN SANTANDER

El fuero de Santander es otorgado a la villa en el año 1187; al tratarse de un señorío de abadengo, con el monasterio de San Emeterio como centro de poder, se busca el modelo de otra villa de ese mismo tipo, algo que el monarca encuentra en el fuero de Sahagún. Este tipo de fueros favorecieron especíalmente a las villas que tenían en el mar uno de sus recursos económicos más importantes, de ahí que los monarcas se lo aplicasen a las villas marineras a las que le interesaba potenciar. Éste es el primer intento de Alfonso VIII de consolidar su poder en la Costa Cantábrica mediante la concentración de la administración y la población en enclaves estratégicos, ya que, pese a que el fuero de Castro Urdiales fue anterior (1163), en aquel entonces, el rey contaba con minoría de edad y fue probablemente D. Diego Lope de Haro quien se encargó de promocionar la villa castreña. (19)

La concesión del fuero de Santander sobre un enclave donde existía con anterioridad un señorío de abadengo, implicaba una doble problemática: por un lado debía conciliar el poder del abad con el del futuro concejo, algo que no era fácil debido a las jurisdicciones preexistentes. Y al mismo tiempo era necesario que el monarca viese satisfechos sus intereses, representados en una burguesía que aspiraba a competir en un comercio internacional y a potenciar las actividades artesanales de la zona.

La solución se encontró en el fuero de Sahagún, donde se nombra a un "dominus villae", cargo que en Santander recac en el abad del monasterio. De este modo, y gracias al fuero, el abad queda como señor de la villa. Asimismo se permite una igualdad jurídica entre los vecinos, evitándose los privilegios de las aristocracias locales. Además, en el fuero se incluyen cláusulas que regulan la libertad de comercio de los vecinos, así como la protección de la propiedad privada y el pago de un censo anual. Este tipo de ventajas son las propias de los burgos francos, como el de Logroño. (20)

Los organismos con poder en la villa eran fundamentalmente dos: el abad y el concilio. De hecho, a la bora de nombrar cargos de cierta importancia para la villa, era el abad quien elija al candidato y el concejo tenía el poder de confirmar-lo, algo que generaba tensiones y conflictos entre el monasterio y los vecinos de Santander. (21)

Al igual que en el resto de los fueros otorgados por Alfonso VIII a las villas marineras, el objetivo de esta política era concentrar la población en lugares que dependieran de la Corona, concediéndoles ventajas jurídicas y económicas respecto a otras comunidades vecinas y de ese modo, potenciar el comercio en la villa, en especial el marítimo. Eso se refleja en algunos puntos del fuero, como la regulación del comercio en cuanto a la importación de paños, o la exención de los vecinos de pagar portazgo por introducir en la villa mercancías, ya fuera por mar o por tierra. Es un intento por favorecer a la burguesía comercial y artesanal del lugar que no aparece en otros fueros, como el de Sahagún. Otro aspecto de interés concerniente al comercio es el de la protección de las rutas marítimas y las naves, pues en el fuero se indica expresamente que aquellas mercancías que fuesen rescatadas de un naufragio de un barco que arribara en Santander, debían ser devueltas a su propietario.

Si comparamos el fuero de Santander respecto al de San Vicente y de Laredo. Ilama la atención que, mientras que en éstos aparece un listado de los lugares que comprendía el término jurisdiccional, en el de Santander no aparece ninguna mención sobre el asunto, algo que se explica dado que el fuero se refiere al coto del monasterio y sus posesiones en las cercanías, cuyos límites eran conocidos. Sin embargo sí que se habla de un área de en torno a tres leguas alrededor de la villa, donde los vecinos podían pagar un censo y, a cambio, roturar nuevas tierras de cultivo (22). Ello implica una jurisdicción sobre el lugar y, al mismo tiempo, indica un interés por parte del monarca en promover las actividades agrícolas que se llevaban a cabo en el territorio. Es la intervención regia lo que facilita la concentración de población en Santander, en detrimento de otras poblaciones vecinas, como Monte o Cueto. De ese modo Santander podía crecer como una villa comercial y artesanal mientras atraía a los habitantes de las poblaciones de su alrededor, dedicadas fundamentalmente a la ganadería y a la agricultura. Al mismo tiempo el monarca "blindaba" al monasterio de Santander y evitaba que fuese absorbido por otros monasterios más poderosos (como sucedió con Santa María del Puerto, en Santoña), algo que iba en contra de sus intereses en la zona,

4. CONCLUSIONES

Pese a que las evidencias arqueológicas de la Alta Edad Media en Santander no son tan númerosas como en la Edad Antigua, no se debe olvidar que existen y están muy repartidas por todo el municipio. Destacan las tres necrópolis (Cueto, San Pedro del Mar y el Convento de San Francisco), que evidencian nu claro poblamiento en época altomedieval, en diferentes fases temporales (desde la de San Pedro del Mar, datada por radiocarbono en el siglo IX, pasando por la del Convento de San Francisco de finales del siglo XI y que llega hasta época Bajomedieval). De todos modos es necesario incidir en que muchos de esos hallazgos no han sido estudiados en profundidad: los hallazgos dispersos en la mayor parte de los casos están descontextualizados, y las necrópolis (salvo la de San Pedro del Mar) han sido datadas por aproximación tipológica, y no por métodos de datación más precisos, lo que arroja rangos cronológicos demasiado amplios. Por último cabe destacar el vacío arqueológico entre los siglos V y IX, un período del que, hay que decir, sí se tiene información (aunque escasa y sólo desde el siglo VII) en zonas próximas a Santander. (23)

La documentación, pese a ser escasa, arroja muchos datos interesantes sobre el poblamiento de Santander. Es posible llegar a algunas conclusiones a partir del material escrito. Una de ellas es que poco a poco se va configurando la imagen de la villa marinera de Santander. En principio, desde el siglo XI se apreciaban los

pasos iniciales de una primera etapa del proceso de urbanización que el profesor Jesús Ángel Solórzano Telechea denomina de articulación feudal del territorio. Dicha fase se refleja en los privilegios otorgados al monasterio, que se refieren a documentos donde, además, se revelan las bases de la economía del centro preurbano: la ganadería, la agricultura y la pesca aparecen como las actividades principales, pero es obvio que existía, además, una actividad comercial derivada del puerto. La segunda fase es la de la articulación urbana propiamente dicha, que viene dada por la concesión del fuero, y que dará lugar a la villa medieval. Esta segunda etapa del proceso de urbanización será la que impulsará a Santander como una de las Cuatro Villas de la Costa de la Mar, con el fin de defender la costa cantábrica y además atraer la población dispersa de la zona así como la extranjera. Los derechos derivados de la concesión del fuero permitirán a la villa disfrutar de grandes beneficios económicos que provocarán el desarrollo urbano y comercial de la misma, facilitando al mismo tiempo el control de la Corona de Castilla sobre el Mar Cantábrico.

NOTAS

- (1) FERNÁNDEZ OCHOA, C. y MORILLO CERDÁN, A., De Brigantium a Oiasso Una aproximación al estudio de los enclaves marítimos cantábricos en época romana, Madrid 1994, p. 107.
- (2) FERNÁNDEZ GARCÍA, F., "El yacimiento de la Península de la Magdalena", en *La Arqueología de la Bahía de Santander*. Tomo II, Santander 2003, pp. 547-560
- (3) GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. y CASADO SOTO, J. L., "El yacimiento arqueológico de la Catedral", en *La Arqueología de la Bahía de Santander*, t. II, Fundación Marcelino Botín. Santander 2003, pp. 475-482
- (4) CASADO SOTO, J. L. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, J., El puerto de Santander en la Cantabria romana, Santander 1995., p. 67.
- (5) MUÑOZ FERNÁNDEZ, E., MORLOTE EXPÓSITO, J. M., MONTES BARQUÍN, R., "Las termas romanas de San Juan de Maliaño (Camargo, Cantabria)", Il Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón. Fermas Romanas en el Occidente del Imperio. Gijón 2000, pp. 229-235.
- (6) PUMAREJO GÓMEZ, P. y LOPEZ ORTIZ, A., "Intervención arqueológica de urgencia en la iglesia parroquial de Santa María de Cueto (Santander)", en *Sautuola* VI, 2000, pp. 541-544.

VEGA DE LA TORRE, J. R. y CEREZO SÁNCHEZ, T., SÁNCHEZ, T., "Aspectos numismáticos de Santander y su entorno en época romana", en *Arqueología en la Bahía de Santander*. Santander 2003, pp. 612, 614-616 y 618-19. VEGA DE LA TORRE, J. R., "Numismática antigua de la provincia de Santander" en *Santanda* III, 1982 pp. 240, 247-249 250-252 y 257. MARTÍN GUTIÉRREZ, C., *Estelas Funerarias Medievales de Cantabria, Santanda VII*, Santander 2000, p. 121. BOHIGAS, R., ETXEBARRÍA, F. y HERRASTI, L., "El inhumado altomedieval de la batería de San Pedro del Mar", en *Trabajos de Arqueología en Cantabria* V, Santander 2002, pp. 267-278.

- (7) VEGA DE LA TORRE, J. R. y CEREZO SÁNCHEZ, T., SÁNCHEZ, T., "Aspectos numismáticos...", op. cit., p. 630.
- (8) CASADO SOTO, J. L. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, J., El puerto de Santander... op. cit., p. 85.
- (9) BOHIGAS ROLDÁN, R., ""Los yacimientos arqueológicos medievales en el entorno de la Bahía de Santander", en La arqueológía de la Bahía de Santander, t. III, Santander 2003", p. 723. CASADO SOTO, J. L. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, J., El puerto de Santander... op. cit., p. 67-68. RAMOS SÁINZ, M. L., "Terracota con tema báquico hallada en la bajada de la Gándara en Santander", en La arqueológía de la Bahía de Santander. Tomo II, pp. 633-647. SARABIA ROGINA, Pedro M., "Algunos materiales arqueológicos procedentes del conjunto monumental de la Catedral de Santander" en Altamira nº LVII. 2001. pp. 7-33
- (10) BOHIGAS ROLDÁN, R., "Los yacimientos arqueológicos medievales...", op. cü., p. 719
 - (11) C. PLINIO, Naturalis Historia, op. cit., (IV, 110-111).
- (12) GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.; "Estudios sobre "Portus Victoriae", Archivo de la Catedral de Santander (ss. XII-XVI), Santander 1994, pp. 282-335, CASADO SOTO, J.L. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, J., "Descubrimientos de termas y fortificaciones romanas bajo la catedral de Santander", en Santander, Revista municipal de información (1983), pp. 12-13 CASADO SOTO, J. L., "La bahía de Santander en la época romana", en Regio Cantabrorum, Santander 1999, pp. 185-192, GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. y CASADO SOTO, J. L., "Actuaciones en la Catedral de Santander", en Actuaciones arqueológicas en Cantabria 1984-1999, Santander 2000, pp. 41-51.
- (13) FERNÁNDEZ OCHOA, C. y MORILLO CERDÁN, A., de Brigantium... op. cit., p. 111.
- (14) SERRANO, L., El obispado de Burgos El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el síglo V al XIII. Madrid, 1935, t. vol. III. pp. 32.

- (15) ASSAS, M., Crónica de la provincia de Santander. Madrid 1872, p. 79. Véase también GARCÍA GUINEA, M.A., Historia de Cantabria. Edades Antigua y Media, p. 371.
- (16) FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, L., Archivo de la Catedral de Santander (ss. XII-XVI), Santander 1994, p. 47.
- (17) ARÍZAGA BOLUMBURU, B., Urbanística Medieval (Guipúzcoa), San Sebastián 1990, pp. 276-278
- (18) ARÍZAGA BOLUMBURU, B., Urbanística Medieval (Guipúzcoa), op. cit., pp. 160-165. SOLÓRZANO TELECHEA, J. A., "El fenómeno urbano medieval en Cantabria", El fenómeno urbano medieval entre el Cantábrico y el Duero, Santander 2002, p. 254.
- (19) MARTÍNEZ DÍEZ, G., "Fueros locales de la provincia de Santander", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, T. XEVI, Madrid 1976, pp. 548-549. SOLÓRZANO TELECHEA, J. A., "El fenómeno urbano...", op. cit., pp. 254-255.
- (20) SOLÓRZANO TELECHEA, J. A., "El fenómeno urbano...", op. cit., pp. 256-257.
 - (21) MARTÍNEZ DÍEZ, G., "Fueros locales...", op. cit., pp. 551-552.
- (22) SOLÓRZANO TELECHEA, J. A., "El fenómeno urbano...", op. cit., pp. 257-258.
- (23) BOHIGAS ROLDÁN, R., "Los yacimientos arqueológicos medievales...", op. cir., pp. 707, 716.
- (24) SOLÓRZANO TELECHEA, J. A., "El fenómeno urbano...", op. cit., p. 250, ARÍZAGA BOLUMBURU, B., "San Vicente de la Barquera: la fundación de una villa medieval", *Ilustraciones cántabras*. Estudios históricos en Homenaje a Patricio Guerin Betts, Santander 1989, p. 226.



CANTABRIA EN EL *LIBER TESTAMENTORUM*DE LA CATEDRAL DE OVIEDO

JULIO DÍAZ DÍAZ

Doctor en Filología Hispánica

CEA de Santander

Sin duda alguna el archivo histórico de la Catedral de Oviedo constituye el principal referente documental de lo que fue el antiguo Reino de Asturias. En las arcas de la sede ovetense se fueron depositando importantes documentos oficiales en torno a la vida civil y religiosa del primitivo reino cristiano, justo hasta el momento en el que se hace efectivo el traslado de la Corte a la ciudad de León, en el siglo X.

Es a partir de esa centuria cuando Oviedo va perdiendo paulatinamente muchos de los antiguos privilegios que mantenía como sede primada y capital del reino surgido tras el inicial impulso de la Reconquista. Esta situación se intenta invertir a finales del siglo XI, cuando ocupa la mitra ovetense uno de los personajes más peculiares y controvertidos en la historiografía española medieval; el obispo don Pelayo (1). Precisamente la primera tarea que se plantea el prelado episcopal al tomar posesión de su cargo será devolver a la capital asturiana el antiguo esplendor perdido tras el traslado de la Corte. Para ello encarga a alguno de los escribanos eclesiásticos la redacción del *Liber Testamentorum*, un gran cartulario en el que se recogen documentos legales que afectan a la diócesis ovetense: privilegios y donaciones, exenciones de impuestos, testamentos de los reyes, etc.

El *Liber* pretendía servir de referente legal para solucionar los numerosos y graves pleitos que se cernían sobre la sede ovetense, y en la que estaba en juego el prestigio y el antiguo esplendor de la mitra asturiana en los primeros siglos de la Reconquista. La disputa por la sede primada de los reinos cristianos -tras la prefe-

rencia de Alfonso VI por Toledo-, los pleitos territoriales y eclesiásticos con las diócesis vecinas de Lugo y Burgos, o el interés por extender el arco de influencia hacia el sur de la cordillera, son otros tantos de los asuntos y querellas que don Pelayo tuvo que atender y afrontar, casi siempre mediante la intervención directa de la curia de Roma. De hecho, don Pelayo consiguió del papa Pascual II el "privilegio de exención a toda metrópoli, excepto la romana".

A pesar de que las resoluciones de los pleitos no siempre fueron favorables a los intereses que defendía el prelado ovetense, don Pelayo consiguió mantener su influencia en algunas comarcas al Oeste del río Eo, en las regiones situadas al Sur de la cordillera cantábrica y en las mismas Asturias de Santillana.

Por lo que toca al área oriental de su jurisdicción, Oviedo hubo de mantener un larguísimo pleito con Burgos, del que salió finalmente triunfante la diócesis castellana. No obstante, en la resolución del contencioso, el obispo de la sede burgalesa se compromete a respetar los derechos ovetenses sobre varias de las iglesias y monasterios situados en la Cantabria actual, y que eran administrados por el obispado ovetense desde antiguo. (2)

Por éste y otros motivos semejantes, son muchos los folios del *Liber Testamentorum* en los que se reseñan, detallan o mencionan antiguos privilegios o propiedades de la sede ovetense radicados "in Asturiis Sancte Iuliane", "in territorio Leuana", "Campo" o incluso "Transmera". Las denominaciones y localizaciones que adoptan los notarios y escribanos de Oviedo, vendrán a sustituir el nombre genérico de Cantabria que aparecía como marca descriptiva y geográfica habitual en las crónicas romanas y visigóticas.

En un rápido cotejo del *Liber* podemos encontrar abundantes menciones al territorio de Santillana y comarcas anexas. En la mayoría de los casos, las reseñas se concentran fundamentalmente en descripciones de demarcaciones, testamentos de los reyes asturianos y en cesiones de propiedades de algunos personajes relevantes, como es el caso de los obispos Severino y Ariulfo.

Pero como decimos, la virtualidad y credibilidad de muchas de las reseñas y menciones que se hacen en el *Liber Testamentorum* están puestas en entredicho por una buena parte de los especialistas actuales. Se considera que, en buena medida, son producto de las interpolaciones, tergiversaciones o falsificaciones del obispo don Pelayo, en su afán por anteponer los derechos y privilegios de Oviedo sobre las diócesis rivales (3). Precisamente, en el siglo XII, Santillana y las demarcaciones vecinas se convierten en la primera línea de las disputas entre Oviedo y Burgos. De

hecho, en el documento de la sentencia de 1184 se reconoce abiertamente que "Controversia talis erat: Ovetensis ecclesia a Burgensi ecclesias a flumine Deva usque ad Bizcayam...". La cuestión primordial radicaba en poner coto a las pretensiones de don Pelayo, para quien la jurisdicción ovetense se extendía desde los confines con Galicia, hasta lo que se consideraba entonces el término territorial de Vizcaya, incluyendo todo el litoral y las tierras de interior: "A flumine magno Oue per omnis litus Occeani maris de totas Asturias usque in terminum de Uizkaia...".

Pero independientemente de lo que era un pleito sobre la jurisdicción episcopal, lo cierto es que Oviedo conservaba una buena cantidad de iglesias, capillas y bienes de diferente índole en la actual Cantabria. En muchos de los casos, la veracidad de tales propiedades y privilegios se refrenda en diplomas y actas firmadas y rubricadas por los reyes leoneses y castellanos, varios siglos después de haber finalizado el pleito entre Oviedo y Burgos. Por otro lado, en realidad las dudas, contradicciones y equívocos que suscitan muchos de los diplomas del *Liber* no radican tanto en la titularidad de las propiedades referidas, sino en las referencias temporales que don Pelayo concede a cada uno de los bienes de la diócesis ovetense. Quizá "obsesionados" por mostrar la antigüedad y la solera de la mitra asturiana, al obispo y a los notarios que trabajaban en el *scriptorum* de la Catedral se les "fue la mano" a la hora de establecer el origen exacto de las propiedades, sobre todo en lo que se refiere a los testamentos de los primeros reyes asturianos.

A partir del mencionado *Liber Testamentorum*, hemos elaborado dos tablas con los bienes y propiedades más importantes, que hoy se encuentran enmarcadas en la actual Comunidad de Cantabria. Aparte de la reseña bibliográfica del original, ofrecemos también, en algunos casos, referencias a confirmaciones de esas propiedades en documentos o diplomas anteriores o posteriores a la redacción del *Liber*, y que proceden del *Libro Becerro de la Catedral de Oviedo (LBCO)* y el *Libro de La Regla Colorada de la Catedral de Oviedo (LRC)*. Importa destacar que todos los diplomas reseñados son confirmaciones firmadas y rubricadas por los reyes de Castilla y León, a favor de la diócesis de Oviedo.

Al hilo de esas confirmaciones, se podría deducir que la sede asturiana seguiría conservando, en líneas generales, el dominio de las iglesias y monasterios de los territorios de la Asturias de Santillana, Campoo y Liébana, mientras que Burgos administraría toda la Transmiera, salvo unas cuantas propiedades de earácter religioso o civil, que serían de dominio ovetense. Entre estas propiedades estaban iglesias y monasterios enclavados en la zona norte de la actual provincia de Burgos.

Reseña propiedades	Transcripción y emplazamiento actual	Confirmación a la Diócesis de Oviedo
Sancte Leocadie, "in villa Cebbes"	Santa Leocadia (Liébana)	LRC; f. 3; año 837 LBCO: 75-LXIV.Cat año 1383
Sancti Saluatoris	6?	
Sancte Marie (Pelagos)	Santa María de Arce (Piélagos)	
Sancte Eulalia (Lencres)	Santa Eulalia de Liencres	
Sancte Marie de Souelias (Mustera, Camargo)	Santa María de Muslera (Guarnizo)	
Sante Marie de Morietas	Santa María de Muriedas	
Sancti Felicis de Cella (Cazeceto)	San Félix de Celia (Cacicedo)	
Sancti Saluatoris (Uiuero)	San Salvador de Vivero (Soto de La Marina)	
Sancti Romani de Coruan	S. Román de Corván	
Sancti Martín de Tesello	San Martín de Tesello	
Sancti Saluatoris (Sub Cauarga, Codellio)	San Salvador (Cudello)	
Sancti Iacobi (Sub Cauarga, Codellio)	Santiago de Heras	0:
Sancte Marie de Muslera (flumen Mera)	Santa María de Mustera (Astilero)	7/4
Sancte Marie de Latas (Transmera)	Santa María de Latas (Somo)	7/10
Sancto Emeterio de Transaquas	San Emeterio y San Celedonio de Santander (hoy, Catedral)	/ ~ //
Sancti Michaelis de Ripaio (Transmera)		
Sancti Iohannis (uilla Asio)	San Juan (Asón de Ramales)	
Sancte Marie de Carasa (inter duo flumina Marrone et Rata)	Santa María de Carasa (Voto, Laredo)	
Sancti Martín de Erfus (Mena iuxta Caprio)	San Martín (valle de Mena)	
Sancti Mametis (Sancta Agatha)	San Mamés de Meruelo, probablemente, antiguo territorio de Santa Águeda. También podría tratarse de la antigua iglesia de Santa Águeda de Bezana (Viérnoles)	100
Sancti Pelagii de Lorza (Rosga)	San Pelayo de Ruesga	
Sancti Petri (in summo Torantio)	San Pedro de Toranzo	
Sancte Eulalie de Secundaniana	Santa Eulalia (quizá cerca de	
(Carrieto)	Villacarriedo)	
Sancti Uincentii de Fresnes (Kaione)	San Vicente de Fístoles (Cayón)	
Sancte Leocadie (Gunna)	Santa Leocadia de Iguña	
Sancti Martini (Campo Rodundo)	San Martín de Campo Redoodo (posiblemente, la actual Ntra, Sra, de las Lindes; Carmona)	
Sancti Romani de Cornu (Bertux)	San Román de Valdebazana (antigua Virtus; Burgos)	

Reseña propiedades	Transcripción y emplazamiento actual	Confirmación a la Diócesis de Oviedo
Sancta Maria de Ermo (Quo, Kamesa)	Santa María de Yermo (Cartes)	LRC; f. 12; año 1267 LBCO; 75-LXIV.Cat. 1383
Sancte Agathe (Uarzena)	Santa Águeda (Bárcena Mayor)	LRC; f. 12; año 1267 LBCO; 75-LXIV.Cat. 1383
Sancte Leocadie (riuulum lovi)	Santa Leocadia (Reocín)	LRC; f. 12; año 1267 LBCO; 75-LXIV.Cat. 1383
Sancti Adriani (uilla Ualles)	San Adrián de Valles (Reocín)	LRC; f. 12; año 1267 LBCO; 75-LXIV.Car. 1383
Sancti Andree	San Andrés de Caranceja (Reocín)	LRC; f. 12; año 1267
Sancti Clementis	??	LRC; f. 12; año 1267
Sancti Cipriani de Bustorosine	San Cipriano (Bustasur, Campo de Yuso, Reinosa)	LRC; f. 12; año 1267
Sancti Michaelis de Quo	San Miguel de Coo	LRC; f. 12; año 1267
Sancte Marie (Illas Bragas)	Santa María de la Montaña	LRC; f. 12; año 1267
Sancti Romani de Vernulis (*)	San Román de Viérnoles	LRC; f. 12; año 1267
Sancti Uincentii de Auas	San Vicente de Avas (Zureda)	LRC; f. 12; año 1267
Sancte Marie (Tanos)	Santa María de Tanos	LRC: f. 12; año 1267
	/ I like	LBCO: 75-LXIV.Cat. 1383
Sancte Marine, S. Christophori, S. Agathe [Sta. Leocadia] (Ozio)	Santa María, S. Cristobal, Santa Águeda (Oruña)	LRC: f. 12; año 1267
Sancti Romani (in summo de Kailias)	San Román (Quijas)	LRC; f. 12; año 1267
Sancti Christofori de Ungaio (*)	San Cristobal de Ongayo	
Uilla: Uuiarco (*)	Villa de Ubiarco (Santillana del Mar)	LRC; f. 12; año 1267
Uillas: Olena, Alobrega, Uernelio	Toranzo	LRC; f. 3; año 837
Uilla: Pau (Laerna)	Quizá Boo de Piélagos	LRC: f. 3; año 837
Uilla: Planes (Laerna)	Lugar emplazamiento colegiata Sancta Iuliana (Santillana del Mar)	LRC; f. 3; año 837
Capezone (puteo regale)	Cabezón (pozo salinero)	LRC; f. 12; año 1267 LBCO; 75-LXIV.Cat. 138.
Trezenio (puteo regale)	Treceño (pozo salinero)	LRC; f. 12; año 1267
Mengo (puteo regale)	Miengo (pozo salinero)	LRC; f. 12; año 1267 LRC; f. 3; año 837
Uernelio (puteo regale)	Toranzo (pozo salinero)	LRC; f. 3; año 837
Sancti Iohannis Babtiste de Arguetes (flumen Cenos, Allega)	San Juan Bautista (S. Martín de Lamadrid)	LRC; f. 12; año 1267
Sancte Marie de Allega	Santa María de El Tejo (Valdáliga)	LRC; f. 12; año 1267
Sancti Iohannis de Cara	San Juan de Cara (El Tejo)	LRC; f. 12; año 1267
Sancte Eulalie de Dunia	Quizá Santa Eulalia de Valdeolea	LRC: J. 12; año 1267
Sancti Petri (Capezone)	San Pedro (Cabezón de la Sal)	LRC; f. 12; año 1267
Sancio Sebastiano de Uarganda (Campo)	San Sebastián de Varganda (Campoo)	LRC; f. 12; año 1267
Sancti Felici et Doreo (Inbio) (*)	San Félix y Doroteo de Ibio	LRC; f. 12; año 1267

[|] Sancti Felici et Doreo (Inbio) (*) | San Félix y Doroteo de Ibio | L (*) Sólo aparece la referencia en las confirmaciones, no en el Liber Testamentorum.

Aparte de los testamentos de los monarcas, llama la atención en el Liber la referencia a la extensa y cuantiosa donación que hacen a la sede asturiana los obispos Severino y Ariulfo. El incierto o desconocido origen de ambos y el volumen de las propiedades y bienes inventariados, hace pensar a Fernández Conde en la falsedad del diploma. Sin embargo, como se puede comprobar, todas las propiedades legadas por los mencionados prelados fueron plenamente reconocidas mucho después por diversos diplomas expedidos por la corte leonesa. Por tanto parece confirmarse que todas estas iglesias y monasterios constaban dentro de la administración ovetense, muchos años después de la muerte del obispo don Pelayo.

La titularidad de éstas y otras muchas iglesias y fundaciones monásticas de Cantabria habrán de sufrir varias alteraciones, en paralelo a las vicisitudes en la constitución de la Diócesis de Santander y su arco de influencia. Si en la alta Edad Media, Cantabria fue el escenario de un pleito interminable entre Oviedo y Burgos, durante casi toda la Edad Moderna será Santander la que emprenda un largo camino por su autonomía celesiástica en relación a la sede burgalesa. El litigio se prolonga hasta 1754, en que el papa Benedicto XIV concede por fin a la capital de Cantabria una cabecera celesiástica, que administrará el territorio comprendido entre el río Deva y el Nervión, con las excepciones de Peñamellera y Rivadedeva (dominio de Oviedo en lo eclesiástico y lo civil). Por su parte, la zona oriental de la nueva sede santanderina, que caía territorialmente dentro de la provincia de Vizcaya, sólo pasará a manos de Vitoria en 1851, en que se funda la diócesis alavesa.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

ESCAGEDO SALMÓN, M., "Crónica de la Provincia de Cantabria", *Diccionario de Historia Eclesiática de España*, v. III, Madrid, 1973.

FERNÁNDEZ CONDE, J., El libro de los testamentos de la Catedral de Oviedo, Roma, 1971.

GONZÁLEZ GARCÍA, V., "El obispo don Pelayo, clave para el estudio de la Historia de Asturias", revista *El Baxilisco*, nº, 8, Oviedo, 1979.

SERRANO, L., El Obispado de Burgos y Castilla Primitiva desde el siglo V al VIII, v. III, Madrid, 1935.





RAFAEL GUTIÉRREZ-COLOMER; PENSAMIENTO CRÍTICO Y VOLUNTAD CREATIVA

JULIO DÍAZ DÍAZ

Doctor en Filología Hispánica

CEA de Santander

La trayectoria intelectual de Rafael Gutiérrez-Colomer puede resumirse en un intento por conseguir un espacio cultural y artístico proyectado desde el compromiso social y estético del creador. Aparte de lo que pueda ser una declaración más o menos maximalista y expuesta a múltiples alternativas o enfoques, lo cierto es que se atiene con bastante fidelidad a lo que ha sido el espíritu creativo y reformador de este inquieto artista y arquitecto cántabro de la segunda mitad del siglo XX.

Desde luego, y como no podía ser de otro modo, la trayectoria vital e intelectual decisiva de RGC se inscribe en un tiempo y una época decisivos en la historia de España y de Cantabria: el período que abarca el final del régimen dictatorial del general Franco y el inicio del gobierno democrático. Se trata de un momento en que la cultura y el arte, como valor colectivo y expresión de la sensibilidad popular, ocupa una buena parte de lo que es la realidad social de España, en general, y de Cantabria, en particular.

Pero nuestro autor tiene perfilado, hasta llegar a ese momento, un currículum bien nutrido de experiencias y conocimientos en el ámbito del llamado "arte experimental". En el Madrid de los años sesenta es miembro de la A.C.I. (Asociación Cultural Iberoamericana), y profesa amistad y colaboración con el escritor iberoamericano Julio Campal y el pintor alemán Bernd Lohaus, Es un tiempo de amistades adquiridas y fomentadas a través del Café Gijón (Uxio Novoneira, Calos Oroza, Manuel Burell, Viola Quirós, etc.). Es, en definitiva, un momento para

"sembrar inquietudes y abrir mágicas puertas", que el joven artista cántabro no quiere desaprovechar. En el fondo, late en el RGC de mediados de los 60 "cierta predisposición al inconformismo y una rebeldía innata a aceptar lo establecido". (1)

Unos pocos años en Suecia, "por razones personales" y con no demasiadas expectativas en el ámbito del arte y la cultura, además de una estancia bien aprovechada en la isla de Mallorca, marcan la trayectoria inmediata del creador y artista cántabro. Los meses en Baleares son muy fructíferos; conoce y traba buena amis tad con Antonio F. Molina, Pedro Beltrán y Trino Martínez Trives. Gracias a ellos, entabla relación con el polifacético artista chileno Juan Waelder. No dura mucho tiempo la estancia de todos ellos en Mallorca; cada uno se ve obligado a dejar la isla por motivos diferentes, incluido el propio Colomer. De este modo, quedan truncados los "proyectos de organizar un centro pluridisciplinar de artes integradas".

En 1976, con la Transición política española ya en marcha, RGC regresa a su tierra de origen, Cantabria, dispuesto a reactivar la adormecida vida cultural y, de paso, intentar divulgar sus propios proyectos artísticos. Desde luego, el momento que se vive es sumamente especial; la región se va sacudiendo la anquilosada inercia de las décadas anteriores, en medio de la efervescencia y entusiasmo inusitado de muchos jóvenes que ven en el pensamiento crítico y en las realizaciones culturales, una manera de reivindicar las libertades sociales y políticas hasta entonces conculeadas.

Colomer conoce o coincide con algunas de las personas más inquietas e interesadas en la renovación del ambiente cultural en Cantabria. Con Ramón S. Viadero e Isaac Cuende, se funda *Cuévano*, una de las experiencias más interesantes de "cultura popular y democrática" de aquellos años. Más tarde, en 1978, surgiría *La Draga*, una revista cultural que tan solo pudo sacar un número a la calle,

Pero también aquellos momentos de la Transición son tiempos para las interminables polémicas y debates en torno a la cuestión cultural y artística. En las hemerotecas han quedado ejemplos de decenas de manifiestos, declaraciones y hasta agrías querellas intelectuales, que resultan ser un termómetro fiable de la temperatura anímica y el estado de la cuestión en los momentos álgidos de la Transición. (2)

Política cultural y dinamismo social

Como la mayoría de los agentes o animadores culturales surgidos en los momentos de la Transición, Gutiérrez-Colomer en absoluto rehuyó el planteamiento político o ideológico de la cultura. Bien a título personal o bien desde su cargo de presidente de la comisión de cultura de A.D.I.C. (Asociación en Defensa de los Intereses de Cantabria), tuvo ocasión de participar activamente en un tipo de debate, que acabó convirtiéndose en ocasiones en la punta de lanza de las confrontaciones entre partidos y asociaciones políticas.

Pero las propuestas de Colomer, a diferencia de la mayoría de los partidos políticos, se mantiene siempre un equilibrio entre la reivindicación y la planificación, entre la demanda social y la acción cultural expresa y consecuente. Se trata, por tanto, de un conjunto de proposiciones que persiguen la renovación y la regeneración cultural desde la misma base social y sin soslayar el debate sobre el hecho cultural en sí mismo. Se pretende conseguir un proyecto participativo, comunicativo y asumido como un servicio a los intereses generales de la sociedad cántabra.

En tales proyectos, no debe haber ni personalismos excluyentes ni tampoco cotos culturales. El interés puramente democrático y social debe prevalecer en las normas y procedimientos de los agentes o encargados de llevar a cabo esa planificación. Gutiérrez-Colomer parte de lo que es la realidad cultural de Cantabria en 1977, y encuentra que son muchas las organizaciones o asociaciones independientes que ya tienen una línea cultural bien definida y que cuentan con un cierto respaldo social en sus actuaciones. Pero también hay una modesta pero entusiasta nómina de artistas, animadores y promotores ("operadores", según la terminología colomeriana) que acreditan una trayectoria bien definida hacia la renovación e incentivación de la cultura como valor social e intelectual. (3)

Colomer tiene una concepción clara y meridiana del hecho diferencial de la cultura en Cantabria. Su propósito renovador alcanza a la estructura organizativa, funcional y conceptual de la cultura. Desde luego, su mentalidad de arquitecto y urbanista le sirve de ayuda a la hora de planificar, asentar los cimientos o corregir las peligrosas oscilaciones de la cultura regional, en el bienio clave de 1977-1978. Estos son las pautas y puntos organizativos que RGC propone en su "política de actuación cara al futuro": "Información", "Reconocimiento de las personas o grupos que se han distinguido por su dedicación y constancia", "Inventario de recursos disponibles y posibles", "Negociación y programación de actividades e inver-

siones", "Constitución de un grupo representativo asesor local".

Por lo demás, y en lo tocante propiamente a disponibilidad o variedad de las ofertas culturales. Colomer es partidario de la coexistencia equilibrada y sostenida de las diferentes tendencias o modalidades artísticas. Las considera una expresión de la cultura popular y, por tanto, merecen respeto y consideración en todas las instancias públicas. La concepción "universalista" y multidisciplinar del hecho cultural de Colomer casa muy bien con el espíritu colectivo y participativo de las manifestaciones artísticas en Cantabría durante los primeros años de la Transición.

Otra cosa en la realización formal y la puesta en escena de cada una de las expresiones artísticas. El arquitecto y poeta cántabro observa y critica la excesiva relevancia que tiene en Santander la música, en detrimento de las artes escénicas. Igualmente, se critica la desproporcionada importancia que se concede, en cuanto a subvenciones, a las publicaciones que versan sobre la Historia o Arqueología, en detrimento de las obras ensayísticas y puramente creativas.

No está de más reparar en el tipo de observaciones que el propio RGC realiza a propósito del informe. La preponderancia que se le concede a las realizaciones musicales, en perjuicio de las artes escénicas, se debe a "su escasa conflictividad". Las publicaciones de carácter histórico o arqueológico copan los catálogos de las ediciones subvencionadas, y una posible justificación estaría en que a estas ramas del saber pertenecen la mayor parte de los miembros de la I.C.C. (Institución Cultural de Cantabria).

Finalmente, Colomer concluye su informe-propuesta sobre la política cultural y artística en Cantabria advirtiendo de la necesaria "Clarificación de las diferencias entre cultura y enseñanza, o entre creación y crudición, delimitando su ineidencia en el hecho cultural". Es una lástima que no hayamos podido recoger, entre los testimonios escritos del artista cántabro, ninguna nota o manifiesto epistemológico en torno a este tipo de cuestiones, pues ayudaría a clarificar su particular punto de vista. Sin embargo, presumimos que la línea argumentativa podría establecerse a partir de algunas observaciones generales: establecer y delimitar campos de actuación, superar el inmovilismo coyuntural y tratar de evitar que los intereses personales prevalecieran sobre los colectivos.

El marco de actuaciones de los poderes públicos en materia cultural debería ser siempre revisado y revisable a través de un "Catálogo crítico y representativo de logros y defectos". Colomer asume, de esta manera, una de las consignas que han jalonado su larga trayectoria como artista y escritor: el espíritu autocrítico

como una forma superior de corregir o enmendar efectos, de "experimentar" nuevas alternativas, y de favorecer la dialéctica del estímulo permanente y revitalizante.

Las "reglas generales del pensar" aplicadas al acto creativo

El pensamiento creativo y artístico de Gutiérrez-Colomer se encuadra elaramente dentro de una línea que va del estructuralismo más elásico y canónico (Saussure) a las multiperspectivas significativas de Lévy-Strauss; o desde la teoría de los textos "escribibles" de Barthes al mismo deconstructuvismo de Derrida. Tanto en sus declaraciones teóricas como en sus expresiones artísticas, Colomer ha sido siempre muy explícito. Sus recitales de poesía o sus representaciones artísticas solían llevar un preámbulo o declaración expresa de sus presupuestos teóricos-críticos, y rara vez se apartaba de esas líneas de pensamiento que acabamos de mencionar.

Del estructuralismo lingüístico de Saussure toma los elementos que le permiten profundizar en la realidad social. La obra y pensamiento de Colomer no puede separarse del momento exacto en que se produce y se da a conocer. El regreso a su tierra de origen, justamente después del fallecimiento del general Franco, tiene como principal motivación colaborar en la apertura y democratización de la cultura en Cantabría (4). Precisamente el poemario *Transido en el taller de la palabra* (1978) se plantea como una "crónica de la predemocracia", y para ello el poeta atiende a una vertebración / desvertebración del andamiaje discursivo:

En el fondo he tratado de recoger un momento histórico que es el principio de esta predemocracia en que estamos viviendo. Podríamos entonces hablar de una crónica poética de estos años recientes, crónica que recoge lo que la prensa ha dicho en torno a este contexto político. Claro, si sólo existiera ese sustentáculo, mi propósito hubiera quedado incompleto.

Por eso la obra recoge también la voz del pueblo y la mía propia, la del poeta. Esas tres voces –prensa, pueblo, poeta- se cruzan y entrecruzan [...]. Hay una preocupación semántica: el significado de una palabra, pero no aislada, sino dentro de su entorno. Palabras con cargamento; palabras significativas, como "alba" o "paz". Hay, o por lo menos yo lo he pretendido así, un gran número de imágenes poéticas dentro de la línea del creacionismo.

[...] Hay varios niveles de lectura en el libro. Hay un primer nivel muy fácil de leer: áquel en el que la crónica y la denuncia están perfectamente claras. Luego la filosofía que dimana de ellas. [...] El libro fue una labor de equipo. Una serie de artistas plásticos han recreado, desde la imagen, una imagen poética, los versos que yo hice. (5)

[Transido en el taller de la palabra es] un intento de dar un paso adelante en la poesía social. Se decía de ella que estaba estancada, y que estaba, nor la urgencia, muy próxima al periodismo. [...] Se apoya la estructura en un juego de repeticiones fundamentadas en una valoración semántica de las palabras o los verbos, en un contexto. Por ejemplo, la palabra "paz", dicha por Fraga es terrorífica. Se llega al final del libro, a un collage de versos que han aparecido antes, y que al meterlos en un contexto distinto, el del poeta, cambia el sentido. [...]

Se trata de recoger el pulso de un momento histórico importante y ayudar a clarificar una confusión, que todavía no ha terminado. No de modo ensayístico, sino poético, dirigido más a la intuición y la capacidad recreativa del lector, no a la razón, que sería entonces un ensayo. (6)

Por tanto, y ciñendonos a una explicación en elave sociológica, podemos decir que Colomer pretende atender a todo un complejo antropológico (en este caso, relativo a un específico ámbito sociológico y conductual) mediante un sistema de signos y patrones semánticos, que tiene facultad de comunicación. En el fondo se trata de un intento de estructurar toda la realidad que aparece a los ojos del autor, de una manera coherente y sistemática. De este modo, esa "preocupación semántica" aludida por el propio Colomer toma relieve y sentido en su afán por explicar el mundo y dárselo a conocer a los demás.

Uno de los libros en que más propiamente se reproduce o se evidencia creativamente la bipolaridad del signo fingüístico saussuriano es *Desprendida* (1979). La misma forma textual y editorial que presenta el poemario mantiene una vertiente "instrumental" y material que resulta clave para entender el alcance general del significado. El teórico del experimentalismo Fernando Millán incluye este libro de

Colomer en la categoría de los libros que "se pueden considerar como objetos, en función de la importancia que adquieren en ellos los materiales y las relaciones significantes que estos establecen con las formas" (7). Efectivamente, es el propio autor del poemario el que reconoce que al ir pasando las páginas del libro el lector se va figurando que las letras se van "desprendiendo" del formato, por lo que el efecto virtual inmediato es remarcar el paso connotativo del significado al significante.

Una de las peculiaridades de la obra colomeriana es la variedad de registros y tonos discursivos con que fue compuesta. En su afán de dejar huella de sus pasos o presupuestos teórico-conceptuales, el propio arquitecto y poeta reafirma en cada momento sus perspectivas críticas y el aliento literario que le sirvió en su día de inspiración. En este sentido, la mentalidad "estructuralista" de Colomer no podría dejar de lado el inconsciente y el subconsciente como herramientas vertebradoras del discurso literario.

Oficio de poeta, su poemario de 1982, es un buen campo de observación de este tipo de realidades. El propio autor se adelanta a dar a entender que es un libro establecido a partir de tres parámetros: el subconsciente, la intuición y la inteligencia creativa. Concede una correspondencia unívoca y funcional para cada uno de estos tres elementos. Al subconsciente le concede el papel de principio rector del arte poético y compositivo. A la intuición, le reserva el papel de "reciclado y filtrado" de los procesos lógico-semánticos, y los correspondientes procesos de "trasvase" conceptual al subconsciente. La inteligencia, finalmente, sería para Colomer la herramienta que "puentea" dialécticamente las otras dos realidades mediante un "diálogo" permanente y abierto. (8)

Independientemente de que para el lector o estudioso queden en el aire bastantes detalles epistemológicos del entramado teórico-conceptual del hecho creativo, es innegable que el esfuerzo, la preocupación y el interés de Colomer por dar sentido y forma a todo lo que llegaba a componer, es una virtud inestimable y da prueba de su honradez y fiabilidad como autor u "operador" artístico. La línea discursiva que el poeta y arquitecto cántabro traza en torno a *Oficio de poeta* acerca considerablemente su ruta de pensamiento a lo que Lévi-Strauss llamaba el "inconsciente estructural". Es decir, un planteamiento discursivo que rebasa el campo de acción puramente individual y particular, y se enmarca dentro de una función específica que "impone leyes estructurales a elementos inarticulados que vienen de otra parte". Y, en el caso que nos ocupa, en este entramado confluirían las

emociones, sentimientos, representaciones críticas y demás elementos compositivos que llenan las páginas de *Oficio de poeta*. En el libro aparecen destellos múltiples de la conciencia creadora del autor, aplicada al momento en que escribe. El propio interesado reconoce en el libro la confluencia de una "ética de lo cotidíano" en la que conviven "ejercicios de estudio", "notas de humor", "manifiestos culturales hechos poema", etc. (9) El pensamiento de Colomer se asienta, de este modo, en esa "exigencia de orden" y "actividad clasificadora" que para el propio Lévi-Strauss formaban parte inherente de las "reglas generales del pensar".

Autor, lector, crítico y sus "horizonte de expectativas"

Transido en el taller de la palabra (1978) constituye quizá el libro más ambicioso y completo de la obra de Colomer. Fue presentado en su día como un claro ejemplo de "poesía total", pues el carácter experimental e innovador de sus propuestas creativas, se intentaba asociar a un referente de poesía comprometida con el momento social y político. Bajo una misma voz creativa se pretendía dar forma literaria a algunos temas urgentes y acuciantes en la joven democracia española: la libertad de expresión y de comunicación social, la autonomía de la conciencia individual y la sensibilidad ante los intereses colectivos. Algunos de las apreciaciones o consideraciones críticas registradas en la prensa local inciden en el carácter excepcional del libro como referente de una época y de un momento histórico crucial: "versos para la democracia" (10), "voz del pueblo", "crónica poética de estos años recientes" (11), "paso adelante en la poesía social" (12). Se trata, pues, de una multiplicidad de visiones, perspectivas y situaciones, que confluyen en un haz de significación común. Por tanto, sigue la misma línea de composición "ensamblada" y sistemática que marcaba el estructuralismo canónico, a partir del principio general de que "un elemento solo adquiere significado en relación a los demás".

El poeta se siente inmerso en su mundo y en sus gentes, y no puede eludir el sentido solidario es su obra. En *Transido en el taller de la palabra* se retoma la línea literaria e ideológica que encerraba la "poesía social", pero desde una perspectiva abierta a lo que es el compromiso personal y la libre interacción de los diferentes componentes creativos dispuestos en el poema. El carácter testimonial y de recapitulación crítica ha sido la característica más comentada y valorada en una época caracterizada por una marcada sensibilidad hacia cualquier tipo de obra literaria que resultara ética e ideológicamente coherente con el signo de los tiempos (13). Por este motivo, antes que por cualquiera otra razón de tipo puramente esté-

tico o creativo, la publicación de *Transido*... llegó a concitar tantas expectativas y tantos ecos en el ambiente cultural e intelectual de Cantabria a fines de los setenta.

Pero también existen elementos en la estructura discursiva del libro que aportan particularidades significativas sumamente llamativas y que no deben ser pasadas por alto. En la última página del poemario, Gutiérrez-Colomer incluye una página en blanco con el objetivo expreso de que el lector complete, censure o reforme el discurso mantenido por el autor a lo largo de la obra. Se trata de una propuesta experimental integradora, que no excluye la colaboración (real o simbólica) consecuente del lector. Según el propio poeta, esta última página en blanco es una invitación "para que el lector inteligente disponga a discreción y continúe el discurso por su cuenta (¿juego?). No importa. Lo seguro es que ahora empieza una obra nueva (¿obra de creación?), que no me pertenece."(14) El recuerdo de la teoría de la multiplicidad interpretativa y las posibilidades del texto "escribible", promovidos por R. Barthes, se hacen inevitables.

Este tipo de invitación a la participación creativa y crítica del lector constituye toda una novedad en la historia literaria de Cantabria hasta ese momento, y abre todo un conjunto de consideraciones de orden estético, intelectual y hermenéutico, de un carácter y calado verdaderamente relevantes. Desde luego, el lector actual no puede dejar de advertir que en semejante propuesta está implícita una declaración de intenciones en materia de análisis y estudio del fenómeno de la literatura. Dentro del llamado *constructivismo radical*, principio formulado desde la teoría empírica de la literatura (15), no se considera la obra literaria como una entidad absoluta y autosuficiente desde el punto de vista del significado. Más bien se intenta incidir en la óptica de los valores y en el conjunto de significados aportados por los propios receptores en virtud de su situación particular y de la realidad sociocultural en que se insertan. Según este principio, los materiales verbales y lingüísticos que conforman una obra sólo adquieren pleno valor y significado en torno a los procesos cognitivos de interpretación.

Parece claro que muchos de los nuevos principios y postulados que se estaban dando a conocer en la Europa de los setenta acerca del sentido y el valor de la obra artística, tuvieron un reflejo directo en Gutiérrez-Colomer y en su manera de concebir creativa y estéticamente *Transido en el taller de la palabra*. De acuerdo con el espíritu experimental y renovador que anima toda su obra literaria, la asunción de algunos principios de la estética de la Recepción le sirven para mantener viva esa llama de inconformismo y de permanente audacia intelectual. Esta vez, el

propósito ce centra en volcarlos sobre el propio lector y sobre su capacidad de asimilación y de recreación del texto creado.

Basado en el principio de "la obra es más que el texto" (16), el poemario de Colomer encuentra su verdadera virtualidad cuando se proyecta sobre un lector que intenta dar sentido y significado a la obra según su propia disposición y capacidad perceptiva. Esta tarea de complementación por parte del sujeto receptor toma especial relevancia en el rellenado simbólico del espacio vacío que Colomer ha dispuesto en la última página de su libro. A través de este proceso, la valoración del significado del texto se convierte en una realidad de primer orden; supone la asunción de un horizonte de expectativas (17), o grado de relativización de la significación textual. Igualmente supone la presencia de un lector implícito (18) que habrá de activar y comprometer su imaginación lectora en la construcción del significado.

Por otra parte, la inclusión de este tipo de "huecos" implica una deliberada estrategia del emisor en su intento por conseguir la captación del interés del lector. Con este tipo de estrategias "abiertas" se persigue una conciencia de la implicación lectora (19) cuyos límites, a efectos de construcción o reconstrucción del significado textual, están marcados por un factor causal (20) y autorial que establece las condiciones de tal implicación. La búsqueda de los mecanismos que constituyen las formas de expresión textuales no pretende sino encontrar las claves en que se expresa la intencionalidad del autor; las "pistas a la lectura plural" (21), que demuestran la responsabilidad del emisor en la producción significativa del texto.

Desde esta perspectiva, en *Transido en el taller de la palabra* se aprecia una escala de apreciaciones críticas y hermenéuticas, que han de partir de una primera consideración que afecta a este *factor causal* al que antes aludíamos. Colomer ha señalado expresamente algunos índices valorativos sobre los que ha fundamentado el andamiaje creativo y estético del poemario; a saber, "paso adelante en la poesía social", "juego de repeticiones fundamentadas en una valoración semántica de las palabras", "pulso de un momento histórico importante", etc. En cuanto a la intención y el carácter comunicativo que acredita el autor, parece claro que éste busca expresamente a un lector que ha de recibir sus textos "No de modo ensayístico, sino poético" puesto que su poemario va "dirigido a la intuición y la capacidad recreativa del lector, no a la razón, que sería entonces un ensayo." (22)

La invitación a la lectura crítica, a la recreación consciente de la obra, es una iniciativa expresa del emisor y forma parte consustancial del talante discursivo des-

plegado en *Transido en el taller de la palabra*. El autor es plenamente consciente del alcance y la singularidad de su ofrecimiento, pero también reconoce que tal invitación esconde una ventaja inicial a su favor: él ha planteado las normas y las reglas de juego. Por tanto, se trata de un elemento más que hay que añadir al *factor causal* en el proceso de la recepción del significado. Pero, a pesar de la incidencia e importancia de este fenómeno, merece la pena seguir con este juego de transferencias e implicaciones críticas y creativas puesto que de él depende la virtualidad y el sentido de la propia obra literaria:

Es tan raro, que se le ofrezca al autor de un libro la oportunidad de conocer la opinión del lector, que no puedo evitar el placer inmenso –tentación- de contestar la lectura del lector (¿afán de decir la última palabra?) y seguir con el juego planteado al principio (reconozco que al haber planteado yo las reglas me concedo una clara ventaja. Mea culpa). Imagino –tal vez deseo que así sea- al avisado lector, que me tiene entre sus manos, participando en el lúdico quehacer. De pronto, el resultado escrito en soledad cobra una nueva dimensión: pierde su sentido aparente de quasi crónica y se replantea una nueva lectura, nunca acabada (ni acabable). (23)

La consideración de la doble experiencia del autor, como emisor y como posible receptor de su propio texto una vez conocida la opinión de sus lectores, es una realidad que induce a replantear el alcance interpretativo del significado de la obra literaria. Pero, ahora, esta misma realidad se efectúa bajo la perspectiva de un hipotético desarrollo y reactualización permanente del horizonte de comprensión que posee el autor (24). La comunicación literaria resulta y queda definida para el autor en términos de experiencia inacabable, como signo inevitable del devenir del ser humano y dentro de una dinámica de eterno retorno a su realidad contingente:

El milagro de la comunicación (incompleta por supuesto) a través de la sugerencia (¿evocación?) poética, no permite un final definitivo y caigo (caemos) en el patético lugar común (Penélope como símbolo) del destino includible del ser humano: volver a empezar [...] (25) A pesar del escepticismo con que el poeta se plantea el sentido de la comunicación y la relación con sus hipotéticos lectores, la observación surge a la hora de estudiar la distribución de la responsabilidad entre los diferentes componentes que intervienen en la obra literaria (26). La relación entre la *poiesis*, o experiencia creativa, y la *aisthesis*, o experiencia receptiva, constituye una realidad que el poeta presiente problemática y difícil en cuanto a su proyección significativa y textual, pero que a la vez juzga imprescindible clarificar como elemento esencial para la comunicación literaria.

Colomer altera el esquema-tipo de los componentes de la función literaria (creador, lector) e introduce otro agente más: el crítico-comentarista. En Transido en el taller de la palabra, esta figura (en ese momento, personificada en González. Herrán) resulta ser un "conocedor" y hasta un "creador desde otra perspectiva" (27). Por tanto, parece claro que para el poeta la dualidad conceptual entre creación y recepción se borra en la medida de que los agentes receptores hacen suya la obrasalida de la imaginación de emisor y la incorporan a su acervo cultural y emocional. El grado de implicación del poeta, primer factor en el acto de creación de la obra literaria, ha de ser mínimo y reducido sólo a leves insinuaciones para que el receptor tenga la mayor libertad de interpretación y de resolución creativa: "Por ello borro huellas, insinúo, señalo (nuevo lector ahora desconocido) en manos de sí mismo". De hecho para el propio Gutiérrez-Colomer, su labor se diluye y se enmascara en otras dos voces que comparten con él el espacio creativo autorial: "voz del pueblo" y "voz del periódico", (en el subtítulo del libro reza "Voces de presurosa actualidad aún en los periódicos"), además de "voz del poeta". Por tanto, el autor se siente identificado en su papel de "porta-voz" y de "médium" intertextual, o vale decir que se erige en representante de toda una colectividad que necesita ser oída y tenida en cuenta.

En su triple papel de "lector", "crítico-conocedor" y "creador desde otra perspectiva", el crítico literario que lee y analiza la obra establece sobre el terreno una radiografía de las posibilidades hermenéutica que encierra la estructura textual. El crítico se adapta, así, al papel de lo que se ha llamado la "recepción reproductiva" (28) y de este modo colabora en la transmisión de la obra literaria mediante sus comentarios acerca del poemario. Bajo el papel de guía literario de un supuesto "lector ideal" o "lector atento", el crítico va asimilando e interpretando la estructura discursiva y formal del poemario, pero a la vez se muestra cauteloso y temeroso de no poder moverse con tranquilidad y eficacia en ese "peligroso juego" al que le

invita (o incita) el autor-poeta. La misma dinámica de interrelación de significados y significaciones que se entrelazan dentro del armazón literario pueden hacer inútil o muy limitada la tarea del crítico, pues éste es consciente de que muchas veces no se trata ya de hacer una mera descripción técnica y formal sino de evaluar y analizar la complejidad emocional y discursiva del poeta.

Las reflexiones de González Herrán constituyen, en el ámbito de Cantabria, quizá la primera ocasión en que se hacen explícitas las dificultades y limitaciones que rodean el trabajo del crítico y analista, cuando aborda intelectualmente los textos literarios transcritos a través de la complejidad discursiva, emocional e intencional de un autor de poesía ya plenamente "postmoderno":

Cuando el poeta pide al crítico unas cuartillas para o sobre el libro, a veces el crítico sospecha que lo que se le pide es que traduzca al lenguaje llano del lector lo que los poemas expresan en sus oscuros mensajes. Y el crítico se siente muy incómodo porque a veces lo que se le pide no es sólo traducir los poemas sino traducir las intenciones del poeta: lo que quiso decir, pretende haber dicho, le gustaría haber dicho. Peligroso juego, en el cual el crítico se arriesga a quedarse corto, por no haber sido capaz de descubrir toda la profundidad que el poeta esconde; o riesgos no menores, como el de sobrepasar las intenciones del poeta, o desvirtuar sus mensajes, o interpretar lo que no debiera... (29)

El crítico se limita, más que a explicar y señalar los componentes formales de la obra literaria, a guiar la lectura de ese "lector atento", que sigue la obra desde su autonomía como receptor y desde su consciencia de pieza imprescindible en el juego literario. La propia dinámica establecida ayuda a mantener esa misma actitud de "receptor activo".

Como en muchas de las creaciones realizadas en Cantabria durante la década del setenta, en *Transido...* la prioridad y la urgencia referencial prima sobre los aspectos puramente creativos y estéticos. El libro fue escrito en un momento de alta tensión emocional y social, y en ese sentido ha de entenderse como un poemario muy cercano a la sensibilidad y a la forma de entender la escritura literaria, entre un sector de los creadores e intelectuales cántabros del momento.

Pero, por otro lado, Transido... resulta un libro relevante y significativo

como centro de observación de lo que es la teoría y práctica de los mecanismos que operan en la creación e interpretación del mensaje literario. Las líneas interpretativas que se adelantan en los dos ensayos críticos que enmarcan el poemario constituyen una verdadera novedad en la literatura de Cantabria. Por primera vez se expone con claridad la complejidad hermenéutica de la obra poética, las particularidades y estratificación de la función creadora y, sobre todo, la discrecionalidad y variabilidad de los elementos receptores que operan en el interior del texto. Todo este conjunto de consideraciones en torno al análisis de la obra literaria abre nuevas perspectivas y valoraciones para la práctica de la poesía, y constituye a la vez un nuevo marco de exploración e intervención cohesionada dentro del mundo de la creación.

NOTAS

- (1) GUTIÉRREZ-COLOMER, R. Encuentro con la poesía experimental, Colección Nueva Escritura, vv. 9 y 10, Eskal Bidea, Torrelavega, 1981, p. 11 y ss.
- (2) Sin duda, uno de esos momentos lo constituye la grave crisis que vive la Institución Cultural de Cantabria en 1977. Lo que empezó siendo una cuestión de procedimiento en la aprobación de los nuevos estatutos, terminó convirtiéndose en una polémica monumental, de alcanec basta ese momento nada previsible. Así lo manifestaba el periodista Juan González Bedoya ("La institución de la discordia"; *Hoja del Lunes*, 3-VII-1978, p. 13): "En el fondo de toda la polémica una cuestión nada baladí: ¿cómo debe llevarse desde el máximo organismo regional la cultura de Cantabria? Partidos políticos y especialmente hombres del antiguo régimen, no quieren perder su tren y se emplean a fondo bien para manejar esa cultura bien para neutralizar a los contrarios".
- (3) El propio Colomer no tiene inconvenientes en citar nombre y organizar los focos de esa renovación cultural en la región: "Salcines, Gloria Ruiz y Cantalapiedra, en Torrelavega; Viadero, Rodríguez Alcalde, Cuende, Maza, Gomarín en Santander, y cito a los que primero me vienen a la memoria, consciente de un sinnúmero de olvidos" ("Cómo dirigir la cultura regional"; *Hoja del Lunes*, 10-VII-1978, p. 13).
- (4) Así se lo manifiesta expresamente a Luis A. Salcines; "Los Libros" (programa radiofónico); archivo Radio Nacional de España (emisora de Torrelavega), cinta 1024; edición de 24-VIII-1982.

- (5) Rafael Gutiérrez-Colomer (entrevista), "Rafael Gutiérrez-Colomer: Versos para la democracia", *El Diario Montañés*, Santander, 30 de marzo de 1978, p. 4.
- (6) Rafael Gutiérrez-Colomer (entrevista), *El Diario Montañés*, Santander, 8 de abril de 1978, p. 19.
- (7) Fernando Millán, "Poesía, transgresión, vanguardia y experimentalismo", revista virtual *Escáner cultural*, Santiago de Chile, nº, 54, setiembre de 2003.
 - (8) Rafael Gutiérrez-Colomer; en programa radiofónico "Los Libros", op. cit.
 - (9) Ibidem.
- (10) Juan Antonio Sandoval, El Diario Montañés, Santander, 30 de marzo de 1978, p. 4.
 - (11) Rafael Gutiérrez-Colomer (entrevista), ibidem.
- (12) Rafael Gutiérrez-Colomer (entrevista), El Diario Montañés, Santander, 8 de abril de 1978, p. 19,
- (13) Para L. A. Salcines, el poemario "recoge la esperanza y desitusión de la sociedad española desde la muerte de Franco, hasta las elecciones" (Luis A. Salcines, *El Diario Montañés*, Santander, 8 de abril de 1978, p. 19).
- (14) Rafael Gutiérrez-Colomer, *Transido en el taller de la palabra*, Santander, G. Tipolor, 1978, p. 119.
- (15) Vid. S. J. Schmidt, "The Fiction Is That Reality Exists. A Constructivist Model of Reality, Fiction and Literature", *Poetics Today*, 5, 2, 1984, pp. 253-274.
- (16) W. Iser, "The Reading Process: A Phenomenological Approach", *New Literary History*, 3, pp. 279-294; vers. esp. en Mayoral, J. A. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, 1987 p. 215-243.
 - (17) Vid. H. R. Jauss, La literatura como provocación, Barcelona, Península, 1976.
 - (18) Vid. W. Iser, Der implizite Leser, Munich, Fink, 1972.
- (19) A. García Berrio, "La relativización del significado de la Estética de la recepción: el acto de la lectura", *Teoría de la Literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 277.
 - (20) Ibidem.
- (21) Vid. Umberto Eco. Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi. Milán, Bompiani, 1979, ver. esp., Barcelona, Lumen, 1987.
- (22) Rafael Gutiérrez-Colomer (entrevista), *El Diario Montañés*, Santander, ed. de 8 de abril de 1978, p. 19.
- (23) Rafael Gutiérrez-Colomer, "Aún más", *Transido en el taller de la palabra*, op. cit., p. 118.

- (24) El escepticismo con que el propio poeta acoge esta idea, indica la poca viabilidad de este empeño. Este tipo de actitudes se acerca bastante a la antigua "confianza" y creencia romántica en el progreso y perfeccionamiento histórico del espíritu. *Cfr.* A. García Berrio, *op. cit.*, p. 290.
- (25) R. Gutiérrez-Colomer, "Aún más", *Transido en el taller de la palabra*, op. cit., p. 118.
- (26) Vid. H. R. Jauss, Aesthetische Erfabrung und literarische Hermeneutik, Munich, Fink; vers. esp., Experiencia estética y hermenéutica literaria, Madrid, Taurus, 1986, p. 190.
- (27) R. Gutiérrez-Colomer, "Aún más", Transido en el taller de la palabra, op. cit., p. 118.
- (28) M. Moog-Grünewald, "Investigación de las influencias y de la recepción"; en M. Schmeling (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984, pp. 69-100 (1º edición alemana, 1981).
- (29) José Manuel González Herrán, "Postlogo"; en Rafael Gutiérrez Colomer, op. cit., p. 114.

CONTRA LA VERSIÓN CASTELLANISTA DEL ESPAÑOL

IVÁN VÉLEZ CIPRIANO

En el presente artículo, escrito al hilo del discurso de ingreso en la R.A.E. de la filóloga Inés Fernández-Ordóñez, se pretende reexponer la ya clásica teoría que trata de esclarecer las verdaderas relaciones entre las lenguas castellana y española partiendo desde sus orígenes. Dado que la Montaña ha pertenecido durante siglos al reino de Castilla y que de ella son originarios algunos de los más insignes estudiosos de la lengua española, ofrecemos al lector este trabajo en el que se ponen de relieve los importantes aspectos ideológicos que sobrevuelan asuntos que en primera instancia pudieran parecer puramente filológicos.

El pasado 13 de febrero, la Catedrática de Lengua Española de la Universidad Autónoma de Madrid, especialista en dialectología rural y literatura medieval y encargada desde 1990 del Corpus Oral y Sonoro del Español Rural, Inés Fernández-Ordóñez Hernández, tomó posesión del sillón P de la Real Academia, antes ocupada por el poeta ovetense Ángel González. El título del discurso de ingreso fue: *La lengua de Castilla y la formación del español*.

El trabajo de Inés Fernández-Ordóñez, pese a mostrar ciertas discrepancias, sigue diversas líneas trazadas por Ramón Menéndez Pidal, no en vano, la filóloga es discípula de Diego Catalán, nieto del célebre filólogo.

La principal tesis defendida por Menéndez Pidal, consiste en señalar el papel preponderante del castellano en la formación del español. Para el gran estudioso del *Cantar del Mío Cid*, el español se constituye con el castellano como fuente primordial, al tiempo que consiste en una evolución de los dialectos castellano, asturleonés y navarroaragonés. Estas son las ideas plasmadas en la obra *Origenes del español* (1926). Las tesis de Menéndez Pidal se apoyan, en gran medida, en mate-

riales literarios que, según su parecer, tendrán una raíz popular. Con estos argumentos, surge su célebre teoría de la cuña invertida o «cuña castellana» que, con vértice en Cantabria, se fue ensanchando hacia el sur con un desarrollo endogámico de la lengua,

A Menéndez Pidal debemos también la puesta en marcha del Centro de Estudios Históricos y el proyecto del *Atlas Lingüístico de la Península Ibérica*, confeccionado a partir de encuestas de campo que sólo excluyeron las zonas de habla vasca, y a cuya dirección estuvo Tomás Navarro Tomás, al frente de un equipo de seis dialectólogos que trabajaron entre los años 1931 y 1936. El trabajo se articula en torno a encuestas de 828 preguntas que indagan en cuestiones fonéticas, morfológicas, sintácticas, léxicas y etnográficas. Tras el parón de la Guerra Civil, en 1947 se completan algunos territorios de Asturias y Cataluña, Finalmente, en 1952 se estudió el Rosellón y posteriormente Portugal.

Fue la Guerra Civil la que envió al exilio a Navarro Tomás, que se llevó los materiales a Estados Unidos, documentación que regresó a España para ser publicada en diez volúmenes, de los que sólo vio la luz el primero de ellos en 1962. Tras estos avatares, gran parte del material se perdió, aflorando en 2001 gracias al profesor canadiense David Heap, cuya labor fue apoyada a partir de 2008 por el CSIC con la intención de permitir el acceso a estos valiosos estudios a través de Internet, proyecto en el que ha colaborado la propia Inés Fernández-Ordóñez.

Pero regresemos a la sede de la RAE. El discurso de doña Inés, de menendezpidalista, plantea algunas objeciones. Sobre todo, el uso que Menéndez Pidal hizo de la literatura castellana, no contrastada con las *periféricas*, lo que propició cierto ensimismamiento. El sabio gallego, al sumergirse en la dicha literatura, cerró el paso a influencias externas, dejando de lado otros materiales escritos, aquellos que no son literatura pero que tienen una influencia cierta en la evolución de un idioma, máxime si tenemos en cuenta que en el período estudiado, el grueso de la población era analfabeto, razón por la cual entre la lengua hablada y la escrita, existirán diferencias. En descargo de Menéndez Pidal hemos de señalar la imposibilidad que éste tuvo de acceder a la información y los métodos de que hoy se disponen, algunos de los cuales, sin embargo, le deben su paternidad como el propio *Atlas*. En efecto, el ALPI, recibe su impulso, tomando como modelos los estudios llevados a cabo en Francia a principios de siglo, y otros que se estaban realizando en Europa, lo que da cuenta de hasta qué punto don Ramón estaba a la altura de los tiempos.

Los resultados de tan vastos estudios, sirven para confeccionar mapas geolingüísticos. Una cartografía elaborada a partir de unas líneas llamadas isoglosas que se disponen en una estructura de ejes verticales que distinguen el gallego, las lenguas del centro de la Península, el portugués y el catalán, a las que hemos de añadir otras horizontales que dan cuenta de los avances ligados a la Reconquista, cuyo ritmo dispar, complicará sobremanera el estudio evolutivo de nuestra lengua.

Con los citados mapas como apoyo, Inés Fernández-Ordóñez analiza una variada casuística que recoge la distribución geográfica y la movilidad de diversos términos, significados, diminutivos, terminaciones & c. A la vista de esta documentación, surge una de sus principales conclusiones:

«...quizá sea preferible hablar de variedades españolas y no de variedades castellanas, ya que no lo son de forma excluyente».

Así, el propio castellano, lejos de constituir una totalidad homogénea, también puede clasificarse dividiéndolo entre su forma occidental y la oriental, tesis defendida por Diego Catalán. Los ejemplos para ilustrar tal idea, a la que se puede añadir la de un castellano septentrional y uno meridional, se suceden en la intervención de la nueva académica.

En definitiva, tales variedades del castellano, muestran cómo la lengua es una construcción humana, una institución inserta en un proceso histórico que en España tuvo interesantes particularidades por cuanto la Reconquista llevó aparejados numerosos movimientos poblacionales. Repoblaciones que llevaban consigo particularidades lingüísticas e institucionales –jurídicas, tecnológicas - que se han mantenido en diversas áreas en función de su aislamiento, o que se han visto expandidas –el Descubrimiento de América abriría enormemente estos horizontes dando lugar a lo que Catalán llamó «español atlántico»- conforme se tomaban nuevas tierras.

Estas continuidades históricas quedan señaladas en el discurso al analizar la evolución de las cartas forales, documentos confeccionados por la capa conjuntiva de los dinámicos reinos hispanos, que forman un género plotiniano que permite rastrear sus antecedentes y posteriores influencias. Por decirlo de otro modo, el *Fuero de Cuenca*, basado en otros anteriores norteños, es tomado como modelo para la redacción de fueros sureños.

Las conclusiones que hemos ido desgranando, encajan, según nos parece, con la visión que de la España de la época dio Claudio Sánchez-Albornoz. Los españoles, especialmente los castellanos, pequeños propietarios libres agrupados en

behetrías, principal fuerza de choque contra el Islam, avanzaron hacia el sur ganando un terreno surcado por innumerables vías por las que se fue tejiendo la lengua española. Comerciantes, soldados, arrieros y pastores, siempre en movimiento, son en gran medida los artífices de este mestizaje que tuvo su correlato ganadero en el siglo XIII, con la fundación de la Mesta.

Persiste, sin embargo, la coexistencia de los vocablos «español» y «castellano» para designar a la lengua hablada por más de 400 millones de individuos, confusión cuyo origen, como señala Fernández-Ordóñez, puede localizarse en la obra
de Alfonso X, atribuible, entre otras causas, a la enorme diferencia poblacional
existente entre los reinos de Castilla y Aragón, que terminarían de unirse –manteniendo ortogramas políticos convergentes desde mucho antes- con los Reyes
Católicos.

Durante el reinado de tan importantes monarcas surgirá una obra crucial para el futuro de la lengua española, por cuanto suponía una sistematización que la ponía en consonancia con la idea de Imperio ejercida desde el mismo reino astur. Nos referimos a la *Gramática de la lengua castellana* o española de Antonio de Nebrija, publicada en 1492, primer libro en que se estudian las reglas de una lengua europea distinta al latín. Junto a esta obra, dedicada a la lengua del Imperio, podemos situar muchas otras, destacando el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, publicada en 1611 y que sirvió de referencia, entre otras, al *Diccionario de Autoridades* de 1726, punto de partida de los subsiguientes diccionarios.

Si esto ocurría en el terreno libresco, no son menos relevantes algunos gestos realizados por las más altas instancias españolas, destacando la respuesta que Carlos V, dio al Obispo Maçon en 1536, tras el discurso pronunciado en Roma por el Emperador ante el Papa León X. Cuando el prelado se le acercó dicióndole que no entendía sus palabras, la respuesta de Carlos V, nacido en Gante y tardío hispanohablante, fue tajante:

«Señor Obispo, entiéndame si quiere; y no espere de mí otras palabras que de mi lengua española, la cual es tan noble que merece ser sabida y entendida de toda la gente christiana».

Las conexiones entre lengua y nación histórica, eran ya muy sólidas y excedían tanto el territorio castellano como su nada homogénea lengua. El idioma empleado por Carlos V en tan señalado discurso, era ya una lengua de alcance universal, máxime teniendo en cuenta que en 1522, el vasco Juan Sebastián de Eleano

había completado la vuelta al mundo demostrando la esfericidad de la Tierra.

La lengua española constituyó un decisivo aglutinante para el Imperio, contribuyendo a configurar un bloque histórico de escala mundial del que España no es ya, si atendemos al número de hispanohablantes, sino parte de su dintorno. Pese a ello, desde hace más de un siglo, operan en nuestra nación facciones hispanófobas que son conscientes de que atacar al español es atacar a España. En efecto, varias son las regiones españolas que se emplean a fondo para erradicar la lengua de Cervantes de todo aquello que tenga que ver con el mundo oficial y la enseñanza. A esta versión fuerte de unos separatismos intoxicados por el Mito de la Cultura, hemos de añadir una más suave, aquella que, de un modo sibilino, ataca a la lengua española apelando a uno de sus nombres clásicos. Así, a la lengua hablada por los hombres hispanizados, en lugar de español, se le llamará «castellano», dejando la puerta abierta, en España, a la equiparación con lenguas regionales. Con total y acrítica naturalidad, podrán decir tan solemnes y agraviados representantes de las culturas y naciones sojuzgadas por España, que en Castilla se habla castellano de la misma forma que en Galicia se habla gallego como «idioma propio», llegándose, en el uso de este subterfugio que relegaría al castellano a la categoría de lengua regional, a resultar molesto el nombre de las lenguas habladas en Asturias, los bables, cuya conexión con una Asturias protonacional se establecerá mejor con un bable normalizado que acabará llamándose «asturiano». Y si esto ocurre en la vecina Asturias, qué decir de lo que trata de construirse en la no por casualidad denominada oficialmente Cantabria en vez de La Montaña en relación con el llamado cántabru...

En la lucha contra estas ideologías, el trabajo de Inés Fernández-Ordóñez constituye un arsenal de datos que pueden ser empleados para neutralizar tales movimientos, a la vez que sirve como estímulo para ahondar en el modo en que avanzaron y se relacionaron aquellos hombres que construyeron España antes de llevar sus instituciones al Nuevo Mundo.

ÍNDICE

Antonio Susillo. Verdadero creador de un destacado monumento funerario en el cementerio de Ciriego Francisco Gutiérrez Díaz.	Pág. 7
Antonio Gorostiaga (1899-1970), el compositor que pudo ser Esteban Sanz Vélez	63
Epistolarios femeninos de la Casona de Tudanca. Cartas de mujeres a José María de Cossío (1892-1977) Mario Crespo López	155
De pesca en el Asón. Aportaciones para su estudio Pedro García Gómez	203
Puerto antes que villa: el Santander preurbano según sus fuentes arqueológicas y documentales Javier Añibarro Rodríguez	267
Cantabria en el Liber Testamentorum de la catedral	
de Oviedo Julio Díaz Díaz	283
Rafael Gutiérrez-Colomer; pensamiento crítico y voluntad creativa Julio Díaz Díaz	291
Contra la versión castellanista del español Iván Vélez Cipriano	307
Índice	313



