

Mateo del Río y el puente de Los “Pontones” de Balmaseda

PEDRO MARÍA MONTERO ESTEBAS

Los puentes constituyen una de las manifestaciones más trascendentales del desarrollo experimentado por el género humano desde los tiempos primitivos. Elemento arquitectónico de diversa estimación, según responda a un desarrollo más o menos complejo, su visión no debe reducirse a una mera resolución técnica como respuesta a un accidente natural, ya que conlleva una serie de factores consubstanciales a su tiempo y al progreso. Por ello, al abordar su análisis no sólo hemos de ceñirnos a los aspectos arquitectónicos que caracterizan y definen su morfología, sino que hemos de constatar, al menos superficialmente, su protagonismo en los ámbitos en que adquiere una incidencia auténtica. Su construcción se plantea como una más de las actividades realizadas por los maestros canteros. Junto al diseño y construcción de edificios religiosos y civiles hemos de analizar la erección de puentes como una faceta acorde al oficio de dichos artífices, pero que goza de una singularidad con respecto a las otras mencionadas. Conlleva una interrelación con el mundo de la ingeniería y puede observarse desde una perspectiva común a otros aspectos de este campo como puedan ser las traídas de aguas, construcción de fuentes, presas y todo tipo de reformas hidráulicas. Por su diversidad, la ingeniería se ofrece como una alternativa de ascenso social, científico y artístico paralela al tradicional mundo de la cantería. No obstante son las mismas exigencias que comporta las que la hacen poco accesible para aquellos maestros canteros de escasa preparación técnica e intelectual, formados en la vía más tradicional del arte de la cantería. Es esta última opción la más habitual en los parámetros artísticos en que ahora nos vamos a mover y la que define el ejemplo del cual nos ocuparemos.

En los últimos años, la bibliografía especializada ha puesto de manifiesto la especial preocupación y dedicación de los maestros cántabros en las facetas

técnicas y científicas, constatando en determinadas épocas y territorios una especialización en la construcción de puentes desde finales del siglo XVI. Por el momento las investigaciones realizadas no permiten una aproximación global de este tipo de la cual puedan extraerse generalidades con un mínimo de rigor. Por ello en esta ocasión vamos a analizar un ejemplo de la segunda mitad del XVII, el ya desaparecido puente de los "Pontones", austera réplica de ecos clasicistas al emblemático "Puente Viejo" de Balmaseda y que podríamos situar en el emplazamiento en que hoy se encuentra el popularmente llamado "Puente Nuevo". Observaremos su génesis desde los preceptos artísticos que lo conforman, los cuales supondrán un medio de conocimiento de la personalidad de su artífice, Mateo del Río. A través de esta manifestación particular procuraremos aproximarnos a las ideas y medios con los que en la época se construían los puentes. De la recuperación de su proceso constructivo, extraeremos el discurrir burocrático y administrativo que conllevaba una obra pública, municipal en este caso, estudiando desde las causas que la originan, hasta factores más complejos y diversificados. Dentro de esta génesis, el remate y proceso de adjudicación de la obra -traza, condiciones, fianzas, abonos, peritajes- nos permitirán la recuperación de la concepción y morfología del puente, además de la introducción en el fenómeno de producción canteril, estudiando algunas de las peculiaridades que lo caracterizan. Constataremos de forma puntual la preponderancia de los maestros cántabros en las Encartaciones durante este siglo XVII y la solidaridad y conciencia de grupo que demuestran. Observaremos los principios básicos que guían este sistema de trabajo canteril y lo situaremos a medio camino entre una teoría intelectualista y la tradición como especial garante en la experimentación de fórmulas simples pero muy acertadas. Estas constituyen un proceso de simplificación y la solución más viable a unas necesidades funcionales y económicas concretas. Finalmente, los últimos aportes bibliográficos y las constataciones documentales que realizaremos, nos permitirán realizar algunas consideraciones sobre la figura de Mateo del Río, maestro arquitecto de origen cántabro muy activo en territorios vascos durante la segunda mitad del XVII.

Fases y elementos determinantes del proceso constructivo del puente de los "Pontones" y reflexiones que de él se derivan

Documentalmente no hay ninguna mención directa o indirecta que especifique los factores que motivaron la construcción de la "Puente Nueva" o de los "Pontones" a escasa distancia del "Puente Viejo", también llamado de la "Muza". Sin embargo, éstos pueden deducirse de toda una serie de condicionamientos económicos, históricos y políticos de la villa de Balmaseda. Su

estatus de "Cámara" del Señorío desde la Edad Media, su designación como "puerto seco" entre Castilla y el Cantábrico, así como su categoría de *Villa* desde 1199 conformaron una población con un substrato comercial y artesanal elevado que con el correr de los siglos definiría su categoría de villa-mercado. Todo ello unido a su privilegiado emplazamiento en las Encartaciones, comarca más occidental de la provincia de Vizcaya y vía de paso natural con la Meseta, determinaría una confluencia de rutas que forzosamente había de caracterizarse por una infraestructura viaria de cierta complejidad. Esta, en lo que al paso del río Cadagua se refiere, sólo se veía auxiliada —hasta el último cuarto del siglo XVII— por el mencionado "Puente Viejo" y construcciones eventuales realizadas mayoritariamente con madera. Es ahora cuando se siente la necesidad de construir un nuevo puente de piedra que descargue el tráfico viario y comercial de la villa, presentando una alternativa racional a su sistema de comunicaciones. Tras analizar todas las fases y elementos de su proceso constructivo, observaremos la problemática financiera que en ocasiones acompañaba la erección de toda obra pública ante la inexistencia de fondos adecuados.

Aduana desde que Juan II estableciese un puerto seco en su término, Balmaseda se convirtió en un municipio de importancia en la región cantábrica al recaudar parte de los diezmos originados por el tráfico marítimo entre Castilla y el Norte de Europa. Formaba parte de una de las redes comerciales más importantes de aquel Reino desde la Baja Edad Media, entrando de lleno en uno de sus ejes vitales de comunicación. Es el organizado en torno a la salida de las lanas hacia Europa, que encontraba aquí una de sus rutas principales. Su importancia se verá aumentada a partir del siglo XV, momento en que el desarrollo económico de la región castellanoleonesa necesitaba una red de comunicaciones relativamente densa. Valladolid y Burgos constituyen los polos más notables de este desarrollo y será en torno a ellos donde se cree un sistema de comunicaciones encaminado a su enlace con los puertos del Cantábrico.¹ Es ahora cuando se potencia el camino hacia Bilbao por Miranda de Ebro y Orduña, así como el de Laredo por tierras burgalesas. Este último, a través de los Hocinos, Villarcayo y Medina de Pomar, contaba con una desviación a Bilbao por el Valle de Mena y Balmaseda.² Parte de su hegemonía

(1) Jean Pierre MOLENAT, "Chemins et Ponts du Nord de la Castille au temps des Rois Catholiques", *Melanges de la Casa de Velázquez*, nº 7, 1971, pág. 115 y ss.; Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Aspectos del urbanismo vallisoletano en torno al año 1500: puertas, arrabales y puentes*, Valladolid, 1976; José Angel GARCÍA DE CORTAZAR, *Vizcaya en el siglo XV*, Bilbao, 1966, págs. 89-90.

(2) Juan ABAD BARRASUS, *Laredo: el arrabal y el Convento de San Francisco*. Santander, 1981, pág. 110 y ss.

histórica, su función de encrucijada y punto económico relevante, lo debe esta villa a su ubicación en una zona de transición, entre las tierras vascas y la Montaña por occidente, y entre la depresión vasca y tierras de la submeseta norte por el sur. Es la comarca de las Encartaciones,³ cuya capitalidad residía históricamente en esta villa situada en su extremo sur, en el límite entre Burgos y Vizcaya. Tales condicionamientos, así como ciertos factores naturales definirán su economía marcadamente comercial y su carácter de villa-camino en el medievo y villa-mercado en época moderna. Entre los factores naturales señalados hemos de destacar la función determinante del río Cadagua, que nacido en tierras del Valle de Mena atraviesa la comarca encartada cruzando el término municipal y condicionando su ubicación en un vado de su orilla izquierda.⁴ Su paso venía definido por el Puente Viejo, al sur de ésta, entre los barrios de El Cristo y San Lorenzo. Era el único paso del tráfico entre la costa y Castilla en esta región, actuando como nexo de unión entre el camino de Castilla —orilla derecha— y el del Cantábrico —orilla izquierda—. ⁵ Resulta evidente pensar que toda una confluencia de caminos interprovinciales —hacia Burgos, Santander y Alava—, provinciales —los carretiles del Señorío— y locales —a cargo del municipio—, debían colapsar esta puerta de acceso y lugar de recaudación que constituía el “Puente Viejo”.⁶ Tal presión se haría insostenible a lo largo del siglo XVII motivando la construcción de otro puente de piedra a escasa distancia de éste en 1679.

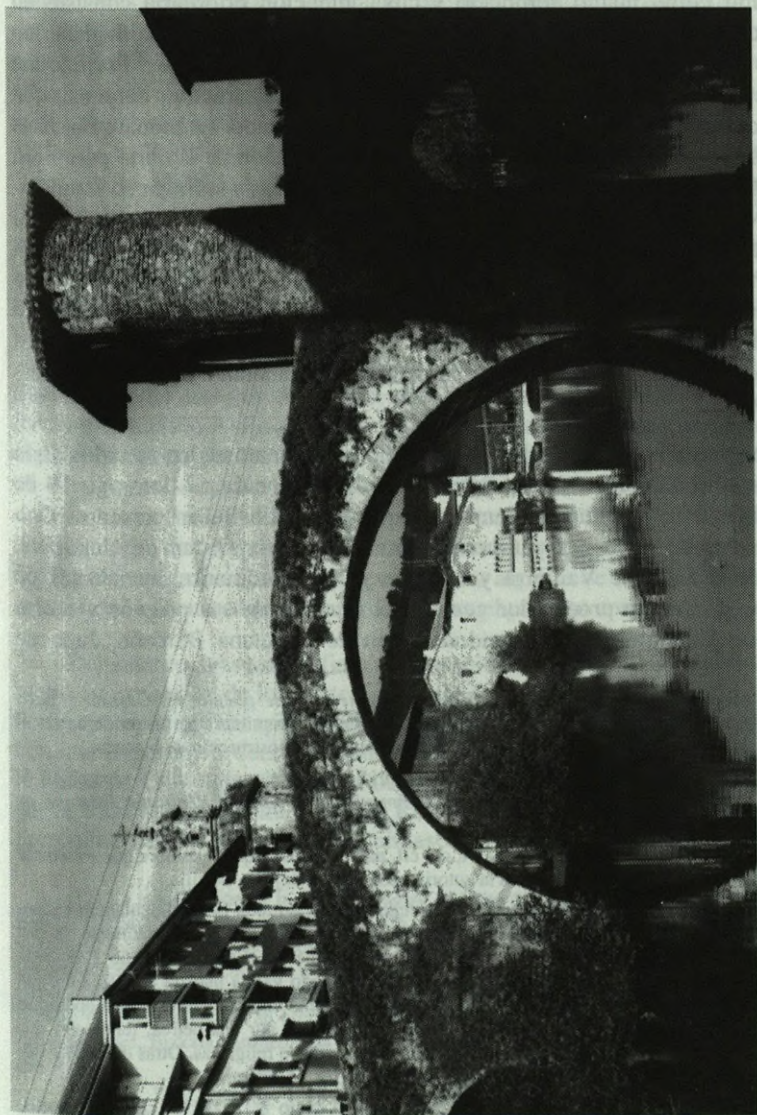
Concebido por iniciativa municipal, el puente de los “Pontones” muestra en su desarrollo todo el proceso organizativo que seguían las obras públicas. Estas en Castilla, desde 1546 necesitaban una autorización real, estableciéndose una reglamentación acorde a las directrices de un Estado centralista que las concebía como un problema de estado. Se ha observado una visión global que aúna cuestiones defensivas, urbanísticas y viarias. De hecho, a finales de esta centuria se idean una serie de planes que parecen conjuntarse en una concepción unitaria de este campo. De las Cortes y el Consejo de Castilla

(3) Las Encartaciones comprendían los territorios de Somorrostro y sus concejos, los Valles de Carranza, Gordexola, Trucios y Arcentales; los concejos de Güeñes, Zalla y Sopuerta y las villas de Portugalete, Lanestosa y Balmaseda.

(4) P. ARANEGUI, *Geografía del País Vasco*, Madrid, 1936, pág. 26.

(5) José Angel BARRIO LOZA, “Puente de Balmaseda”, en *Monumentos de Bizkaia*, Bilbao, 1987, págs. 23-31; Balendin de LASUEN, *Puentes antiguos de Bizkaia*, Temas Vizcaínos, año XVI, nº 191-192, pág. 85, sitúa el actual Puente Nuevo, a unos trescientos metros del antiguo, en el lugar que ocupó el de los Pontones; VVAA. *Bizkaiko Zubiak. Puentes de Bizkaia*, Bilbao, 1992, pág. 23.

(6) P. ALZOLA, *Caminos de Vizcaya*, Bilbao, 1898, pág. 37 y ss.; Julia GÓMEZ PRIETO, *Balmaseda s. XVI-XVII. Una villa vizcaína en el Antiguo Régimen*, Bilbao, 1991, págs. 252-255.



Lámina, 1. Balmaseda, "Puente viejo" sobre el río Cadagua

emana todo un corpus de disposiciones referentes a los puentes, que podemos considerar como marco apropiado y cuya intención prioritaria consiste en establecer una sistematización del fenómeno.⁷ No obstante, la legislación vigente en los siglos XVI y XVII se basaba aún en Las Partidas.⁸ Por encima de este notable arcaísmo legislativo, la práctica constructiva demuestra la existencia efectiva de un control bastante pormenorizado. La monarquía o sus órganos delegados, se reservaban para sí la autorización de la obra, pero eran las poblaciones beneficiarias quienes estaban obligadas a sufragar su financiación.⁹ No hemos encontrado pruebas de que el concejo encartado solicitaría al Consejo de Castilla o en su defecto al Señorío y sus juntas, mediante una relación de los factores que la hacían necesaria, la construcción de un puente de piedra nuevo en la zona de los "Pontones".¹⁰ Aprobada la obra, se ordenó su remate conforme a lo estipulado en las trazas y condiciones previas. Estos aspectos del proceso y sus artífices, son los que en adelante aglutinarán nuestra atención.

Una vez pregonada la obra se procedió a su remate en los estrados de la villa, espacio habitualmente utilizado para dicha función, el domingo 14 de Mayo de 1679.¹¹ Además de numerosos vecinos, se hallaban presentes Don Luis de Peralta Cárdenas y Guzmán, caballero de la Orden de Calatrava, Señor de la villa de Valtierra y Alcalde y Juez Ordinario, Juan Ortés de Velasco, su síndico procurador general, el tesorero de sus propios y rentas Simón de Villanueva y los regidores Juan de Quintana Burceña, Juan de

(7) Miguel Angel ARAMBURU-ZABALA, *La Arquitectura de puentes en Castilla y León 1575-1650*, Valladolid, 1992. págs. 21-22. Este estudio nos proporciona una visión completa al respecto, ofreciendo un marco esencial sobre el fenómeno de la construcción de puentes.

(8) Rogelio PÉREZ BUSTAMANTE, "El marco jurídico para la construcción y reparación de caminos. Castilla siglos XIV y XV" en *Les communications dans la Péninsule Ibérique au Moyen-âge*. París, 1981, págs. 163-171.

(9) Miguel Angel ARAMBURU-ZABALA, op. cit. pág. 26, señala que toda obra que excediese los 3000 maravedís tenía que contar con la autorización del Consejo de Castilla.

(10) Esta denominación de la zona como preponderante en toda la documentación encontrada, nos hace pensar que se trate de la misma ubicación en la que tradicionalmente se han señalado construcciones eventuales de madera y otros elementos Estanislaio J. de LABAYRU, *Historia General de Vizcaya*, Bilbao, 1970. pág. 428, haciendo válida nuestra suposición de la necesidad de una alternativa racional a un congestionado sistema viario. Dentro de esta opción se materializa la sustitución de una arquitectura de origen lignario por una pétreo, fenómeno que adquiere distintos ritmos según se trate de construcciones civiles o religiosas. Otras denominaciones con las que se hace relación al sitio son los "Montes" y los "Altrancos".

(11) Archivo Histórico de Protocolos de Vizcaya. Legajo nº 1377, fol. 22. Valmaseda, Pedro de Fica Cestona, 14 de Mayo de 1679. Como la documentación utilizada se encuentra toda en dicho legajo en adelante se utilizará una signatura abreviada para su citación.

Tellechea, Pablo de Hernando y Diego de Terreros. Tras la lectura de las condiciones hechas para la fábrica del puente se mostró la traza a los maestros que habían concurrido, rematándose la obra en Mateo del Río como mejor postor por la cantidad de 18.000 reales de vellón.¹² Al día siguiente de la adjudicación el juez ejecutor de dicha obra, cargo que recayó como suele ser habitual en el alcalde, envió una requisitoria al Corregidor de las Cuatro Villas de la Costa de la Mar y a los alcaldes ordinarios de la Junta de Cesto y Voto, en la Merindad de Trasmiera. Solicitaba se recibiesen fianzas legas llanas y abonadas con testigos y aprobación al dicho Mateo del Río.¹³ Fue el propio artífice quien se presentó en San Pantaleón de Aras el 19 de mayo ante Diego de Sisniega, alcalde mayor de la Junta del Voto, y ante el escribano Pedro del Río incitándoles a que levantasen dicha escritura de obligación y fianzas. Procederán a ello junto al maestro arquitecto, Francisco de la Llosa, Juan Antonio Ruiz del Cajigal, Diego Gutiérrez de Pando y Leonardo de las Suertes. Como testigos de abono actuarán Andrés de la Llosa, Andrés de Rivas y Francisco Alonso. Las fianzas e hipotecas otorgadas cubren sobradamente el importe del remate. La aprobación del concejo de la villa fechada el 11 de julio, en la cual se compromete a satisfacer a Mateo del Río lo estipulado, nos lo confirma.¹⁴ El peritaje final que realizarán Diego de Pando y Juan de Hernando, nos proporcionarán los últimos pasos de este proceso burocrático. Pasemos a analizar con más detenimiento algunas de las consideraciones a extraer de la documentación que caracteriza el proceso constructivo.

Del estudio del remate, fianzas y tasación final, resulta evidente el fenómeno de expansión de los canteros montañeses en esta zona vizcaína, debiendo hacer especial hincapié en los procedentes de la Trasmiera. Cuentan aquí con una importancia decisiva desde comienzos del siglo XVI. Se ha destacado la fecha de 1534 como inicio del ocaso de las fórmulas góticas materializado en la traza que realizara Juan de Rasines para la capilla del Cristo en la parroquia de San Severino de Balmaseda.¹⁵ A partir de ahora la presencia

(12) La adjudicación de la obra del puente a Mateo del Río fue señalada por Martín de los HEROS, *Historia de Valmaseda*, Bilbao, 1926, págs. 425-426, recogiendo desde un punto de vista histórico por Julia GÓMEZ PRIETO, *Op. cit.* págs. 221-222, estudio realizado desde presupuestos directrices bien diferenciados a los que han motivado nuestra aproximación. Esta pretende un análisis del fenómeno artístico en sí, labor que no había sido abordada hasta ahora, a pesar de haberse reflejado la autoría en otras obras como José Angel BARRIO LOZA, *Bilbao y su entorno. Encartaciones*, Bizkaia, Arqueología Urbanismo y Arquitectura Histórica, T. III, Bilbao, 1991, pág. 419.

(13) Leg. 1377, fols. 9-11v. 15 de mayo de 1679.

(14) *Ibidem*, fol. 41. 11 julio de 1679.

(15) José Angel BARRIO LOZA, *Bilbao y su entorno...Op. Cit.* pág. 419.

constante de maestros y artífices trasmeranos se conjunta con una débil participación de los canteros vizcaínos. En el *remate* junto a Mateo del Río, maestro arquitecto vecino de Matienzo, concurren Felipe de Rebuelta, Jerónimo García y Fernando de la Puente, vecinos de Prabes, Somo y Omoño respectivamente, además de Felipe de Rea y José del Castillo, ambos avecinados en Trucios. Algunos de ellos son prácticamente anónimos —Felipe de Rebuelta y José del Castillo—, mientras que las actividades documentadas de los otros nos los muestran como personalidades artísticas poco conocidas.¹⁶ En todos los casos, parece tratarse de una serie de artífices no muy destacados en su valía técnica entre los cuales debemos destacar la figura de Mateo del Río por su mayor capacitación. Los lazos de procedencia y conexión, se estrechan aún más en las figuras de los fiadores y testigos de abono. La expansión de los canteros trasmeranos obtiene aquí un nuevo reflejo.¹⁷ El peso que sus formulaciones mostraron en toda la comarca desde el primer tercio del XVI se mantendrá en las siguientes centurias, pudiendo destacar entre los factores que contribuyen a su aclaración la adscripción religiosa de las Encartaciones a la Diócesis de Burgos en esta época y las relaciones geográficas ya señaladas.

(16) *Jerónimo García Calderón*, maestro de cantería vecino de Somo, participó junto con Antonio de la Pedriza y Lorenzo García Calderón en la obra de la ermita del Angel de la Guardá en Tarriba, lugar de la Nava, en el Valle de Mena en diciembre de 1671, vid. María del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY, Miguel Angel ARAMBURU-ZABALA, Begonia ALONSO RUIZ, Julio J. POLO SÁNCHEZ, *Artistas Cantabros de la Edad Moderna*, 1991. Pág. 229.

Un *Fernando de la Puente Liermo*, cantero vecino de Omoño, actúa de testigo a favor de Agustín Rucabado en la información para las fianzas de la obra de la sacristía de Murillo en La Rioja el 4 de julio de 1634, vid. Ismael GUTIERREZ PASTOR y José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, "Noticias sobre algunos canteros montañeses del siglo XVII en la Rioja", *Berceo* nº 104, 1983. Pág. 39.

Por último nos parece posible la asociación de Felipe de Rea, denominación con la que aparece en la documentación manejada, con el cantero *Felipe de Larrea* que realizó en las primeras décadas del s. XVII la sacristía de la iglesia de San Pedro de Romaña de Trucios, J. A. BARRIO LOZA, *Bilbao y su entorno...* Op. Cit. Pág. 557; ídem. Roberto ASPIAZU PINEDO y José Angel BARRIO LOZA, *Patrimonio Monumental de Trucios*, 1991; Francisco Javier LÓPEZ NOGUES, "Iglesia de San Pedro de Romaña, Trucios" en *Monumentos de Vizcaya*, t. I, 1986, Págs. 165-176.

(17) Aunque pueda parecer una licencia excesiva el querer extraer una generalidad como la presente a partir de un ejemplo tan concreto como el proceso de construcción que nos ocupa, tal constatación se apoya en una corriente bibliográfica sólida que desde la emblemática obra de Fermín de SOJO Y LOMBA, *Los maestros canteros de la Trasmiera*, Madrid, 1935, hasta otras publicaciones más recientes José Angel BARRIO LOZA, *Bilbao y su entorno* Op. Cit. o María del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY y otros. *Artistas Cantabros...* Op. Cit. no hacen sino demostrar y apuntar el peso específico de estos artífices de proyección nacional o suprarregional dentro de la comarca encartada que nos ocupa. Las notas aquí vertidas forman una pequeña aportación, pero reflejan una realidad que podrá hacerse extensible a muchas otras construcciones cuando se realicen estudios más pormenorizados sobre el fenómeno.

No resulta extraño que fuese Mateo del Río quien se adjudicara la obra. Para este momento, contaba ya con una estimable trayectoria artística en territorios vascos. La primera constatación de su presencia se ha realizado en torno a 1660-2, fechas en que se le asigna parte del coro de la iglesia de Santa María de Guernica. Aunque la documentación se muestra un tanto ambigua, al citar capillas y bóvedas, es posible que su actuación se circunscriba al espacio citado. Trabajó junto a Francisco del Río, su hermano, creando también una estructura idéntica en el desaparecido templo de San Pedro de Luno.¹⁸ Ambos se muestran muy activos y con una proyección suprarregional, pues el mismo año de 1662 aparecen en Bergara elaborando informes sobre el riesgo de derrumbamiento en Santa María de Oxirondo. Su estancia en esta población se dilatará al contratar el proyecto de edificación de la iglesia nueva de la Compañía de Jesús. Hemos de tener en cuenta su relación con maestros como Juan de Ansola, Miguel de Marín o Juan de Zaldúa, y el hecho de que se trabajase sobre trazas del Padre Matos, autor del Colegio de Santander.¹⁹ Su vinculación con los jesuitas obtendrá continuación cuando en 1673 abandone las obras del templo de Bergara en manos de Miguel de Abaría para trasladarse a Bilbao. Allí junto a Manuel de Ceballos terminará la cabecera, crucero y presbiterio de la iglesia del Colegio de San Andrés. Muestran un respeto total a la traza y principios estéticos formulados en el resto de la nave.²⁰ Otro reflejo de su quehacer en el ámbito religioso es su participación en la iglesia nueva del convento de franciscanas de la Cruz, donde colaboran además de su hermano, Juan Setién Agüero, Pedro Velasco y Tomás de la Torre.²¹ Su intervención en la remodelación barroca del templo del convento vitoriano de San Francisco, proyectada y dirigida por Felipe del Castillo en 1691 constituye otra importante constatación de su relación con la arquitectura conventual.²² Como precedente directo de su incursión en las obras públicas y en concreto en los puentes, podemos señalar el remate de la reconstrucción del puente viejo medieval que junto a la iglesia bilbaína de San Antón unía las dos riberas de la ría. En esta ocasión trabajará sobre traza de Juan de Setién

(18) José Antonio ARANA MARTIJA, *Santa María de Guernica*, Temas Vizcaínos, año XIV nº 163-4, Bilbao, 1988, págs. 58-59.

(19) *Ibidem*, pág. 58; María José ARANBURU y Jesús GIL MASA, *Artea Bergaran. Erdi eta Moderno Aroak*, Bilbao, 1991, págs. 55, 84 y 141.

(20) José Angel BARRIO LOZA e Iñaki MADARIAGA VARELA, "La arquitectura de los jesuitas en Bizkaia" en *La Compañía de Jesús en Bizkaia*, Bilbao, 1991, pág. 59.

(21) José Angel BARRIO LOZA, "El arte durante los siglos XVII y XVIII; El Clasicismo y el Barroco", en Bilbao, *Arte e Historia*, T. I Bilbao, 1990, pág. 140.

(22) Micaela Josefa PORTILLA VITORIA y otros, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria*, T. III, Vitoria, 1968, págs. 66, 77 y 389.

Agüero.²³ Aunque por el momento no podemos asegurarlo, debemos contemplar la posibilidad de una influencia más o menos directa de este proyecto en el que ahora nos ocupa. Dentro de la arquitectura civil se ha señalado además su presencia en Sodupe, donde en 1675 participa junto a Juan Hernando en la singular reconversión de la torre de La Puente.²⁴

La convivencia y competencia que los cántabros supusieron para los canteros vascos en su propio territorio queda ejemplificada de modo excelente en la figura de Mateo del Río y en los artífices protagonistas de este proceso, quienes acusan mayoritariamente dicha procedencia. El éxito de aquellos durante el siglo XVII se vería favorecido por la crisis que la cantería vasca experimenta a mediados de esta centuria, a nivel local y de su proyección peninsular.²⁵ Si bien no constituye un factor decisivo a la hora de explicar dicho comportamiento. Ello fue posible, en parte, gracias a la solidaridad mostrada por estos maestros entre sí. Dicho aspecto suele reflejarse magistralmente en las *fianzas*. En las otorgadas el 19 de mayo de 1679 por Mateo del Río como principal, hipoteca la casa en que vive en Matienzo, la cual se enclavaba en el barrio de La Secada, así como varios terrenos pegantes a dicha casa y otras heredades. Algunas de éstas lindan con otras pertenecientes a los herederos de Francisco Ruiz del Cajigal, con quien debemos emparentar a Juan Antonio Ruiz del Cajigal, también residente en La Secada. Este junto con Diego Gutiérrez de Pando, que también posee propiedades colindantes con otras de Mateo del Río, reside en la misma población que el maestro. Francisco de la Llosa y Leonardo de las Suertes completan la nómina de fiadores. Son vecinos de San Pantaleón de Aras. El primero reside en el barrio de Lamortere, mientras que el segundo lo hace en el de Santa Eulalia. Todos ellos hipotecan sus propios libres en ese momento, mostrando una suficiencia confirmada por los testigos Andrés de la Llosa Puente, vecino de Frías, Andrés de Rivas y Francisco Alonso, que lo son de San Pantaleón. Aunque no nos es posible identificar a todos se puede aventurar un nexo de unión común, la cantería.

(23) *Ibídem*, págs. 132-133.

(24) José Angel BARRIO LOZA, "Los monumentos", en *Guía del Camino de Santiago en Bizkaia*, Bilbao, 1991, pág. 139.

(25) José Angel BARRIO LOZA, "Los canteros vizcaínos: Fenómeno migratorio coyuntural en los siglos XVI y XVII", *Letras de Deusto*, vol. 8, nº 16, 1978, págs. 168-169, muchas de las hipótesis de estudio aquí vertidas obtienen una excelente continuación en José Angel BARRIO LOZA y José Gabriel MOYA VALGANON, "El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII", *Kobie*, nº 10, Bilbao, 1980, auténtico marco para el fenómeno de la cantería vasca en estos siglos.



Lámina, 2. Bilbao. Cabecera y Crucero del templo del colegio de San Andrés

Desconocidas las personalidades de Juan Antonio Ruiz, Leonardo de las Suertes²⁶ y Andrés de Rivas, el resto aparecen como canteros de distinta capacitación y que podemos situar selectivamente dentro de un estadio intermedio entre la capacidad para trazar, y la faceta más artesanal del oficio. Aquí colocaríamos a Francisco de la Llosa, quien presenta una proyección territorial destacada en cuanto a su ámbito de actuación. Se conoce que residió en Benavente²⁷ y trabajó en obras de cierta importancia en Zamora²⁸ y Vizcaya.²⁹ Y en menor medida a su hermano Andrés de la Llosa³⁰ y Francisco Alonso.³¹ Todos ellos se aglutinan ahora en torno a la figura de Mateo del Río, a quien repetidamente se denomina maestro arquitecto, mostrándose como segunda cabeza Francisco de la Llosa. Así se explican los dos focos presentes, Matienzo y San Pantaleón de Aras, de las juntas de Cesto y Voto, en Trasmiera. Aunque fue Mateo del Río quien se adjudicó la obra su erección pudo correr a cargo de Francisco de la Llosa. Tal aseveración se apoya en la tasación final que realiza Diego de Pando,³² maestro nombrado por el de Matienzo para tal efecto, donde se declara que son éstos dos quienes han fabricado el puente de los "Pontones". Podemos considerar como factible la contratación de la obra por Mateo del Río y su realización directa por Francisco de la Llosa, quien hemos de suponer ligado a este maestro por vínculos

(26) Si damos crédito a un comportamiento muy generalizado en la práctica canteril, por el cual los primeros fiadores de un cantero suelen pertenecer a su mismo taller, deberíamos relacionarlos con los de Mateo del Río y Francisco de la Llosa, vid. Begoña ALONSO RUIZ, *El Arte de la Cantería. Los Maestros Trasmieranos de la Junta de Voto*, Santander, 1991, pág. 50. Aunque dicha hipótesis, goza de todas las excepciones que afectan a cualquier máxima, cobra cuerpo al vislumbrar las distintas relaciones profesionales, familiares y de vecindad que se adivinan entre estos artífices.

(27) María del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY y otros. *Artistas Cántabros...* Op. Cit. pág. 376.

(28) A. RAMOS MONREAL y J. NAVARRO TALEGON, *La fundación de los Morán Pereira: El Hospital de la Encarnación*, Zamora, 1990, págs. 103 y 160 nos informan de su obligación en 1669 para reparar el claustro del convento de San Jerónimo de Zamora junto con José González. Dos años después, seguiría ocupándose de empresas conventuales al encargarse de la obra de la iglesia y sacristía del convento de la Purísima Concepción de Zamora, con trazas de Pedro García, aunque finalmente acabaría delegando dicho empeño en manos de su hermano Andrés de la Llosa.

(29) José Angel BARRIO LOZA, *Bilbao y ...* Op. Cit. pág. 461.

(30) VVAA, *Artistas Cántabros...* Op. Cit. pág. 376, aparece un año más tarde como fiador de Agustín Zorlada Rivas para la obra del puente de Coca en Valladolid.

(31) Creemos poder identificar a este artífice con el cantero Francisco Alonso Rivas, que en 1686 intervendrá con Francisco de la Llosa en las obras de la iglesia de Ahedo, vid. José Angel BARRIO LOZA, *Bilbao y ...* Op. Cit. pág. 461.

(32) Leg. 1377, fol.84.

profesionales. Con ello adjudicaríamos a éste último una función equiparable a la del cargo de aparejador. Este no definiría tanto la capacitación para trazar —facultad presente en alguno de los que ostentan dicha función—, como para la interpretación de estos diseños y su traslación a la obra mediante una eficaz dirección o codirección de la misma. Otra alternativa a tener en cuenta es la posibilidad de que ambos artífices estuviesen unidos en régimen de compañía, ya que dichos conciertos permitirían compartir la obra a pesar de la diferencia de categorías profesionales.³³

Quizá sea el momento de reflexionar sobre una serie de cuestiones en torno a este maestro y las evidencias que nos presenta el proceso constructivo en función de la información proporcionada por el contrato protocolizado. Documento básico al respecto es la traza del puente firmada con el autógrafo de Mateo del Río. Fiel reflejo de las facultades alcanzadas por éste en el diseño arquitectónico, constituye una peculiaridad técnica que contribuye a la diferenciación personal del artífice. En cierta forma supone una idea de la precisión existente en el ámbito arquitectónico. Su práctica evidencia una superación de la mera realización material de la obra. Ello nos plantea la cuestión o idea del arquitecto bajo el concepto vitruviano-albertiano y su traslación al sector de la cantería tradicional. El análisis pormenorizado de la traza y condicionado nos permitirá acercarnos a las peculiaridades materiales y técnicas de la obra. observaremos en ellos una asimilación —mayoritariamente parcial— de presupuestos vertidos en la tratadística. El conocimiento de principios teóricos y la muestra de una evidente racionalización del proceso arquitectónico podrían llevarnos al cuestionamiento de los aspectos tecnológicos que envuelven la erección del puente y en función de ello, interesarnos por otra vía de formación, la ingeniería.³⁴ Nuestro posicionamiento en este sentido será negativo respecto a la figura de Mateo del Río. Manifestadas todas estas cuestiones nos encontraremos capacitados para realizar una primera, y por lo tanto parcial, aproximación a su personalidad.

Atendiendo a la firma que presenta la traza, no hay duda de que Mateo del Río fue su autor. Podemos suponer que también él redactara la parte técnica de las condiciones, ya que ambos documentos llevan impreso su

(33) Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984, pág. 40.

(34) Como ejemplo paradigmático de la misma podemos señalar a Juan de Herrera, vid. al respecto Miguel Angel ARAMBURU-ZABALA, y Begoña ALONSO RUIZ, "Herrera, la ciencia, la técnica y la ingeniería" en *Joan de Herrera y su obra, Catálogo exposición*, Camargo, julio-agosto, 1992.

autógrafo. La novedad que ello comporta resulta importante.³⁵ Implica la existencia de contactos previos entre Mateo del Río y el cabildo de Balmaseda —traza y condiciones se presentan y leen antes de abrirse el remate del puente—, revalorizando el prestigio profesional de aquel. Pero sobre todo supone la aceptación de la facultad de trazar para el de Matienzo, singularidad a destacar dentro de su capacitación artística. Desde esta óptica tendríamos que analizar la personalidad de Mateo del Río bajo la denominación que le otorga la documentación, “maestro arquitecto”. El término arquitecto define a un artífice que supera el estadio puramente manual del oficio de la cantería pudiendo desarrollar una labor intelectual más acorde al carácter liberal que comporta el paso de artesano a artista. Sin embargo no debemos confundir éste con la denominación anterior. La precisión que comporta el vocablo “maestro arquitecto” define un estatus intermedio. Afecta a aquellos tracistas apegados a la dirección de las obras. Y debe verse como una traslación del término arquitecto según la concepción vitruviano-albertiana al ámbito de la cantería tradicional.³⁶ Además en estos momentos el término maestro arquitecto había sufrido una relativa generalización desde comienzos de esta centuria.³⁷ Su difusión iría asociada al advenimiento de una cierta mentalidad empresarial entre determinados artífices. Tales maestros intentarían adjudicarse el mayor número posible de obras para luego subcontratarlas a otros de menor capacitación o prestigio, o actuar simplemente como directores de las mismas.³⁸ Un maestro de obras o aparejador estaría al cargo de ellas y bajo la supervisión del maestro arquitecto. Este parece ser el sistema utilizado por Mateo del Río en la adjudicación y construcción del puente de los “Pontones”. En la mayor parte de los casos en que esto sucede, lo que suele demostrar es la existencia de una clase de empresarios provenientes de una condición artesana, que al elevar su posición social, actúan en base a unos intereses. El mantener el prestigio les lleva a utilizar el término arquitecto sin que ello

(35) Julia GÓMEZ PRIETO, *Balmaseda...Op. Cit.* al señalar que el ayuntamiento encargado presentó su traza y condiciones parece dar a entender que los maestros que acudieron al remate nada tienen que ver con las mismas. Nosotros nos inclinamos por la constatación mencionada.

(36) Begoña ALONSO RUIZ, *El Arte de la Cantería ...Op. Cit.* pág. 95, señala que conlleva una diferenciación con el resto de los maestros de cantería implícita en la facultad de trazar.

(37) Sobre el carácter intelectual del término “arquitecto” desde el Renacimiento, vid. Fernando MARIAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, t. I, Toledo, 1983, págs. 69, 93 y el capítulo III y Alicia CAMARA MUÑOZ, *Arquitectura y Sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, 1990, págs. 45-83.

(38) Miguel Angel ARAMBURU-ZABALA, “Los escultores cántabros del siglo XVII”, en *Población y sociedad en la España cántabrica del siglo XVII*, Santander, 1985, págs. 263-264, señala un comportamiento similar en el caso de los retablistas.



Lámina, 3. Torre de La Puente, rehecha en 1675

spongua una valfa intelectual por encima de la acci3n manual.³⁹ Se habrían labrado un ascenso profesional e incluso social, en base a su estima y consideraci3n, mediante su propio trabajo, y a partir de unos presupuestos t3cnicos b3sicos y tradicionales. Otra cosa ser3 el que una vez alcanzada esta estabilidad, se desarrollen logros artísticos de inter3s que demuestren una experimentaci3n del oficio de la cantería en constante evoluci3n, a3n cuando 3stos no conlleven un soporte intelectual propio de la denominada “gran arquitectura”. Una forma de comprobar la capacitaci3n profesional otorgada a Mateo del R3o consiste en la valoraci3n del proyecto de los “Pontones”, de la traza y condiciones elaboradas para su erecci3n.

El papel de arquitecto consiste, entre otras cosas, en establecer, previamente al proceso de obra, todas las garant3as necesarias para su ejecuci3n. Tales expectativas las resuelven dichos artífices mediante las trazas y condiciones, soportes imprescindibles a toda actuaci3n de naturaleza arquitect3nica. En t3rminos simplistas podr3amos definir las como el modelo y disposiciones necesarias en cualquier erecci3n de nueva planta, o incluso, restauraci3n y remodelaci3n. Todo edificio o elemento arquitect3nico que se proyecta surge primeramente mediante unas trazas originales. Estas dependiendo de la magnitud de la empresa alcanzan una mayor o menor puntualizaci3n y diversidad.⁴⁰ Una vez aceptadas, la edificaci3n se inicia siendo objeto de un minucioso seguimiento, posible gracias a ellas y a las disposiciones estipuladas en el condicionado. Si unas suponen la materializaci3n o visi3n del proyecto, las otras constituyen el formulismo t3cnico que las hace posibles. Son al mismo tiempo una explicaci3n pormenorizada de la planta, aunque van m3s lejos al incluir todos los detalles y m3nimos acuerdos entre el arquitecto o maestro cantero y los promotores. De su estudio trataremos de descubrir las ideas y los medios con los que se ha construido el puente de los Pontones. Intentaremos introducirnos tambi3n en el campo de las ideas que han contribuido a la materializaci3n del proceso, en la existencia o no de una base te3rica como determinante del fen3meno. Se pretende con ello la compresi3n del proceso en todas sus etapas adem3s del alcance de la teor3a que pueda sustentarlo.

(39) Miguel Angel ARAMBURU-ZABALA, *La arquitectura de puentes...* Op. Cit. p3gs. 36-37, vuelve sobre el tema con respecto a los canteros, proponiendo una generalizaci3n del t3rmino en dos momentos del siglo XVII, entre 1601 -1610, y a partir de 1631 -1640.

(40) Entre los numerosos estudios que se ocupan del fen3meno podemos mencionar el de Juan Jos3 MART3N GONZ3LEZ, “Formas de representaci3n en la arquitectura clasicista espa3ola del siglo XVI”, en Herrera y el Clasicismo, Valladolid, 1986, p3gs. 21-32. Como obras globalizadas del fen3meno destacar Luigi VAGNETTI, *Disegno e Architettura*, G3nova, 1958; Jorge SAINZ, *El Dibujo de Arquitectura. Teor3a e historia de un lenguaje gr3fico*, Madrid, 1990.

Vistas de forma sintética podemos apreciar en las *condiciones* estipuladas una ordenación de materias encaminadas a concretar tanto la morfología del puente, como las condiciones contractuales de la obra. En base a su naturaleza podemos agruparlas en dos categorías. Aquellas que se ocupan de los aspectos de cimentación y alzado fundamentalmente y que denominaremos técnicas, y las de carácter convencional, más o menos comunes a todo tipo de condicionado, que además de precisiones sobre los materiales estipulan los plazos y el costo económico de la obra. Las primeras definen los elementos conformadores del puente por excelencia, las cepas y los arcos. Cuatro cepas constituirán la cimentación y sustentación del puente. Dos de ellas se alojarán en mitad del río presentando poderosos tajamares. Su asiento se establece sobre la peña fija del fondo. Las restantes, mucho menos potenciadas configuran la entrada y la salida por el lado de la villa y su opuesto. Todas ellas definirán los tres arcos que presenta la traza. Han de ser de piedra labrada en los aristones y con el macizo entre aristán y aristán de "raxola". El arco de junto a la villa tendría un hueco de 30 pies, medida que se repite en el segundo, aunque se especifica que éste ha de ir ensalmerado 4 pies más arriba que los otros dos; finalmente el último tendrá un desarrollo de 22 pies y se ensalmerará lo más bajo que convenga con buena mezcla. Continúan una serie de disposiciones que podríamos denominar técnicas donde se establecen cuestiones como la anchura del puente (11 pies), la existencia de un antepecho de mampostería enlosado por las cubiertas y de manguardías con losas bien alechadas de cal. Se estipula además un empedrado con guijarros del propio río combinándose con adoquines de mampostería por el medio y de ocho en ocho pies atravesados para su seguridad.⁴¹ Importantes por su implicación resultan las condiciones (12-15) donde se ordena levantar las cepas del medio 12 pies de sillería hasta nivelarse con las dovelas de los arcos, de tal modo que, los escamados de éstos queden en cada hilada una en pos de la otra y con el remate enlosado para expulsar el agua fuera. El macizado entre los arcos hasta igualar con éstos ha de ser de cal y canto.

Las restantes disposiciones regulan las mutuas obligaciones de maestros y promotores. Aquellos deben aportar todos los materiales salvo la cal, otorgar fianzas en el plazo de quince días a partir del remate y entregar acabada la obra para el día de San Martín. Una vez entregado el puente, si hace ruina en los seis meses consecutivos sin deberse a caso fortuito de "crecida grande", correrán con su reparo. Pero de mediar ésta última se encontrarían libres de tal obligación. Por su parte la villa proporcionará canteras para la extracción del

(41) Leg. 1377 op. cit. fols. 9-10 y un duplicado prácticamente igual en los fols. 23-24.

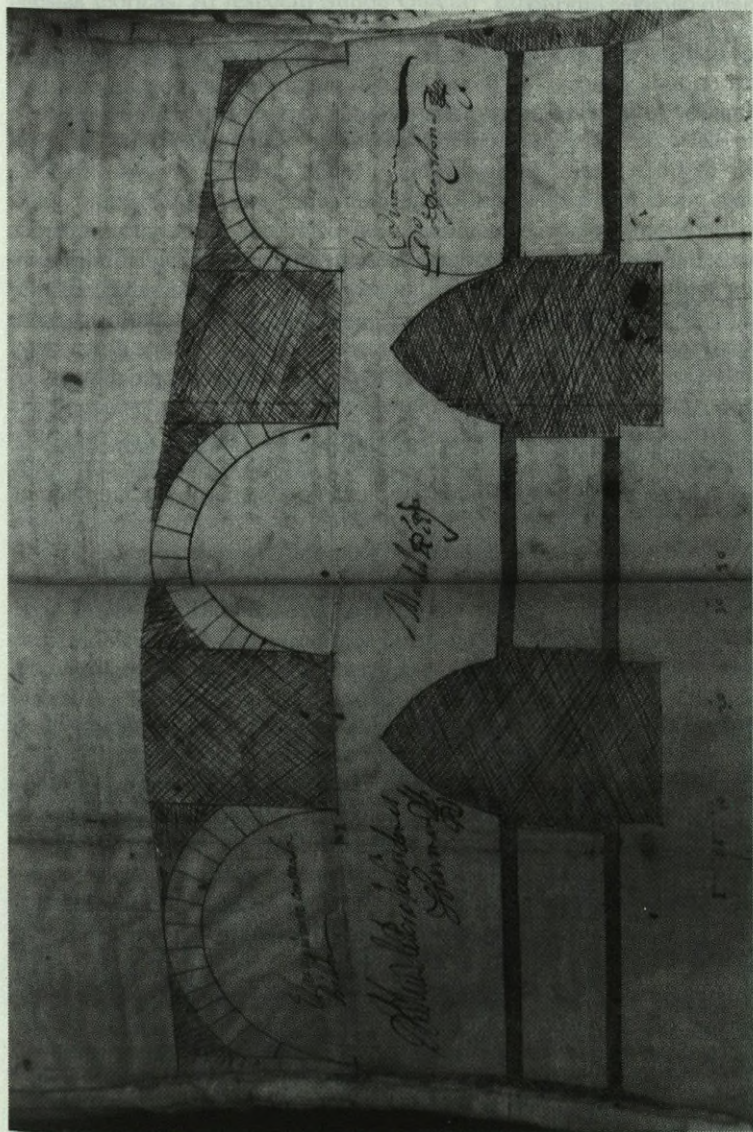
material, pasos para el acarreo, pastos y exenciones para la alimentación de maestros y oficiales. No es muy común el sistema adoptado para el pago. Un tercio de lo estipulado para el comienzo y acarreo de materiales, dividiendo el importe restante en cuatro cuartos, uno para plantar las cepas, otro al cerrar los arcos, otro para concluir la obra y lo restante a su término. Corroborar el proceso de construcción al establecer un paralelismo con la ordenación estipulada en el condicionado.

La *traza* aporta la visión definitiva de la obra a emprender, al tiempo que, al constituirse en el único documento gráfico de la existencia del puente, supone la pieza decisiva para su reconstrucción mental. Aunque el término abarca plantas, secciones y detalles aquí han resultado suficientes ejemplos de las dos primeras.⁴² Su ejecución, sencilla y correcta en cuanto al diseño, muestra las mismas peculiaridades y paradojas que otros desarrollos similares y coetáneos. Su estructura es simple, cuatro cepas originan tres arcos de medio punto. Destaca la potenciación de las cepas centrales, así como su macizado y el empleo de tajamares aguas arriba. El estilo empleado no denota una calidad elevada en el diseño.⁴³ Este hace patente la convivencia de ciertos rasgos que revelan una asimilación de sintagmas propios del lenguaje clasicista, con determinados arcaísmos ajenos a éste léxico. Entre los primeros destacar el empleo del sombreado para potenciar y resaltar los volúmenes, un dibujo escrupuloso en cuanto a la utilización de regla, escuadra y compás, y un tímido uso del pitipié, apenas esbozado, como referencia proporcional. Pero junto a estos valores la irregularidad del conjunto —quizá obligada por la hidrodinámica del curso— y el empleo de tajamares en uso constituyen claras pervivencias de una arquitectura gótica. Se demuestra con ello la señalada mayor inercia del estilo gráfico frente al estilo arquitectónico.⁴⁴ En definitiva, se aprecia una paulatina asimilación de las formas y métodos proyecti-

(42) *Ibídem*, la traza se inserta después del folio 24.

(43) En cierto modo sorprende en unas fechas tan avanzadas la escasa definición en el dibujo con respecto a las indicaciones vertidas en el condicionado. Parte del sombreado, —al menos el concierne a las cepas—, podría haberse precisado en un pormenorizado despiece de sillares, tal y como venía siendo habitual desde finales del siglo XVI, vid. *Joan de Herrera y su obra*, Op. Cit. diseños nº 21 y 25.

(44) Esta define una variación más lenta en la apariencia de los dibujos de arquitectura frente al aspecto formal de los propios edificios, vid. Jorge SAINZ, "Teoría del Dibujo de Arquitectura: Estilo Gráfico y Estilo Arquitectónico", Actas del I Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica, Sevilla, 1986, pág. 134; Luis SAZATORNIL RUIZ, "El diseño arquitectónico en el renacimiento. Algunos ejemplos de Cantabria", Actas de las Jornadas Nacionales sobre Renacimiento Español, Pamplona, 1990, págs. 301-310, demuestra este fenómeno en maestros cántabros durante la primera mitad del siglo XVII.



Lámina, 4. Mateo del Río. Planta y alzado del puente de los "Pontones"

vos clasicistas, los cuales se incorporan a los modelos tradicionales provocando un cierto carácter híbrido.

Un análisis más pormenorizado nos acercará una serie de principios presentes en toda concepción de un puente, mostrando un posible punto de partida mixto. Se apoyará principalmente en la experiencia acumulada por la tradición del oficio, aunque también hemos de valorar una serie de ideas generales que han podido ser extraídas, a modo de normativa, de modelos divulgados por la tratadística y utilizados como factor de emulación, no determinante, pero digno de consideración. La elección del sitio oportuno parece haber necesitado un análisis detallado. Los cimientos y cepas centrales apoyan sobre piedra, factor que conferirá gran solidez y estabilidad a la construcción. Su estudio no sólo ha conllevado una determinación de aspectos superficiales como puedan ser la largura y altura necesarias o la diferente disposición de las orillas, sino que refleja una captación de la hidrodinámica del lugar. Es de suponer que el efecto de la corriente sobre el puente ha provocado la distinta luz de los arcos, más esbeltos y amplios junto a la villa y en el centro. Esta desigualdad y la doble rasante originadas han de entenderse como una concesión a la solidez y perdurabilidad. En cuanto a su perfil alomado hemos de tener en cuenta otros factores como el desnivel entre riberas. La tratadística lo ha defendido desde motivos estéticos y como eficaz recurso para el desagüe.⁴⁵ Pero comporta un peligro constatado por la práctica. El río suele variar la madre y desviarse hacia el arco más pequeño arruinando finalmente la obra. No es ésta la única deficiencia, pues quizá se observe una excesiva confianza en la masa. Esta concepción masiva está presente en los pilares centrales. Se muestra acorde a la solidez clasicista de estos elementos viarios. La ausencia de una mayor codificación proporcional impide afianzar esta hipótesis, pero aun así creemos que no se ha profundizado suficientemente en una distribución racional de las tensiones. La serie de arcos de medio punto transmitiría un empuje lateral hacia las riberas que no aparece compensado en la traza, presentando las cepas aquí una cierta debilidad. Puede argumentarse que la fuerte tensión vertical que establecen estos pilares centrales sobre los cimientos es suficiente, sin embargo las modificaciones y añadidos de última hora parecen confirmar nuestra sospecha. Es también reprochable el que frente a las propuestas de tratadistas como Serlio no se adopte una perspectiva central.⁴⁶ Su ausencia puede estar inspirada en su desconocimiento o en recomen-

(45) Fray Lorenzo de SAN NICOLÁS, *Arte y Uso de Arquitectura*, Madrid, 1667, vid. Capítulo LXI: Trata del fitio conveniente para las puentes, y de fu fabrica, págs. 103-206, (segunda impresión).

(46) Recordemos que en el nivel artístico en el que nos movemos, los tratados se conciben en la mayor parte de los casos como simples repertorios de imágenes, actuando también como

daciones nacidas de la práctica habitual que encuentran reflejo en otras propuestas teóricas. Al respecto Simón García⁴⁷ ofrece en su tratado la fórmula de los tajamares en uso, demostrando a nivel teórico algunos de los arcaísmos estilísticos que mostraba la práctica.

Podríamos establecer otras consideraciones sobre distintas materias como el empedrado utilizado, la elección de un lugar bien emplazado respecto a la villa, con una cimentación pétreo y donde la corriente es recta, el empleo de arcos de medio punto, el número par de pilares, etc. que no harían sino confirmar el conocimiento de una tradición teórica codificada desde finales del siglo XV por Alberti.⁴⁸ Esta recoge las ideas vertidas en la historiografía artística desde Vitruvio y las aúna con los logros de la práctica arquitectónica hasta su época como queda patente con la incorporación de los espolones medievales. Su incidencia con respecto a las disposiciones dadas para los puentes son claras tanto en teóricos como Palladio.⁴⁹ como en la tratadística española.⁵⁰ Somos conscientes de la dificultad, si no error, que supone admitir o señalar una vinculación directa entre estos y el mundo canteril en el que ahora nos movemos. Ya hemos señalado que no creíamos que dichas propuestas fueran determinantes ni actuasen como modelos normativos directos, inclinándonos más por una experimentación canteril, nacida de la misma praxis como fundamento de los avances técnicos que se incorporan a este quehacer. Pero aun así nos preguntamos si es simple coincidencia la relación existente

eficaz medio de formación y guía técnica en las cuestiones prácticas de mayor funcionalidad. Se ha señalado que es en este sentido como debemos entender los libros de cortes de cantería, trazas de monte, etc. Son constantes recopilaciones de la práctica tradicional del oficio, vid. Antonio BONET CORREA, "¿Qué es un tratado de arquitectura?, o la biblioteca ideal del perfecto arquitecto y del constructor práctico", Exposición Bibliográfica del Libro Antiguo de Arquitectura en España (1498-1880), Madrid, 1981, pág. 7; Fernando MARIAS, *El Largo Siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*, Madrid, 1989, pág. 512.

(47) Simón GARCÍA, *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos*, 1681, edición publicada por José Camón Aznar, vid. pág. 97.

(48) León Baptista ALBERTO, *Los Diez Libros de Architectura*, Madrid, Alonso Gómez, 1582, edición facsímil, Valencia 1977, vid. Libro cuarto, Capítulo VI: De las puetes de madera, y de piedra, de fus pilares, bouedas, arcos, angulos, de los afientos de las riberas, cuñas, o efpinas, arcos, affas, y gualadura, y encumbramiento, págs. 111-117.

(49) Andrea PALLADIO, *Libros I y III*, Traducidos por F. de Praves en Valladolid, 1625, con estudio introductorio de Javier Rivera, Valladolid, 1986, vid. Libro III, Capítulo III: De lo que se debe observar en el fabricar las puentes y del Sitio que se debe elegir, y el Capítulo X: De las puentes de piedra I de lo que en edificarlas se debe observar.

(50) Así lo han demostrado Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE, "Un tratado inédito de arquitectura de hacia 1550" en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, T. XIII, 1983, págs. 41-57.

entre las consideraciones recomendadas por Alberti y Palladio sobre las cuatro partes a tener en cuenta al edificar un puente —los comienzos en las orillas, los pilares, los arcos y el pavimento—, con la ordenación del condicionado presentado. El paralelismo puede deshacerse fácilmente argumentando que tal distribución se encuentra en una lógica arquitectónica básica no necesitada de criterios de autoridad tan elevados.

Es cierto, pero profundicemos algo más en las soluciones que nos ofrece la tratadística en general. A nuestro entender pueden establecerse dos bien diferenciadas. Aquellas basadas en una concepción del puente como elemento vinculado a la arquitectura que le sirve de marco, ya sea palacial, militar o de corte civil, que propugna esquemas y reflexiones a interpretar dentro del contexto político-económico y social en que han sido concebidas, y que frecuentemente resultan impensables, además de inalcanzables para demandas ordinarias tanto en cuanto a la funcionalidad como a los medios materiales, técnicos y económicos que reclaman. Y las que responden a una visión de éstos elementos arquitectónicos como respuestas pragmáticas a un simple problema viario. Estas son las más habituales dentro del lenguaje canteril predominante en la zona que nos ocupa y las que creemos constituyen el léxico o marco dentro del cual se desenvuelve Mateo del Río y el proyecto de los "Pontones". Su codificación dependería en última instancia de un origen común a las primeras, aunque con una sensible variación léxica que ajustaría normativas y principios a las necesidades de la práctica más corriente del oficio. Quizá puedan asociarse con textos como el Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos de Simón García menos eruditos pero conocedores de toda la tradición desde Vitruvio hasta sus días, donde se sintetiza y actualizan la gran teoría a unas necesidades concretas. Podríamos concebirlos como traducciones a un lenguaje vulgar más acorde al entendimiento de estos maestros, o como un fenómeno de simplificación en función de la capacidad artística de los artífices. Son formulaciones más ajustadas a la tradición arquitectónica en que se han formado estos maestros y que debemos poner en contacto con el tipo de enseñanza común en la cantería.⁵¹

Son éstas algunas de las cuestiones características del mundo de la cantería durante el siglo XVII en nuestro panorama regional, que en casos son

(51) Esta es esencialmente empírica y su difusión suele ser oral o mediante el trabajo en el taller, mostrándose por ello muy dependiente del nivel de conocimientos técnicos y mecánicos del director del mismo, vid. Fernando MARIAS, *El Largo Siglo XVI...Op. Cit.* pág. 455, quien apunta que el objeto del aprendizaje es el dominio de la técnica canteril, del arte de la traza de monte, y que carece de cualquier pretensión teórica o estética, *Ibidem*, pág. 503. Resulta sumamente interesante al respecto el estudio de Begoña ALONSO RUIZ, *El Arte de la Cantería...Op. Cit.* págs. 75-82.

extrapolables a modo de generalizaciones, y en otros constituyen meros apuntes circunstanciales. Pueden ser observados como fenómenos consubstanciales al tipo de obra que analizamos y al momento en que se desarrolla su erección. Únicamente nos resta ahora completar su visión ocupándonos brevemente de los aspectos que competen a su financiación. En primer lugar hay que destacar la casi duplicación del costo total con respecto a la cantidad fijada en el remate, los 18.000 maravedís mencionados. La suma del importe de materiales,⁵² transportes, jornales y expropiaciones ha sido situada en un monto global de 34.814 reales y medio,⁵³ Además hemos de tener en cuenta la realización de mejoras sobre lo estipulado desde los comienzos de la fábrica. El 11 de julio en la escritura de obligación de la villa para con Mateo del Río y su compromiso de pagarle lo estipulado, el síndico Juan Ortés de Velasco introduce una cláusula ordenando la sustitución de piedra "raxola" en el macizo de los arcos por sillar, concediendo al maestro 200 ducados de vellón adicionales.⁵⁴ El aumento de los costes pronto reflejó la debilidad de las arcas concejiles. Como es habitual, la obra comenzó siendo sufragada a cuenta de los propios y comunes de la villa, recursos que se revelaron insuficientes para su alcance final. Lo prueba el decreto promulgado por el cabildo municipal el 26 de septiembre. A consecuencia de la precariedad de los propios se debía al capitán don Simón de Villanueva, tesorero general, gran cantidad de dinero. Esta se hará efectiva mediante este decreto en el que se ordena la venta de censos a favor de la villa por un importe de 550 ducados de principal. La documentación no deja lugar a dudas, Simón de Villanueva había cubierto con recursos personales el agotamiento del dinero público. Ahora se le quiere corresponder mediante esta medida, pero nadie adquiere los censos. Finalmente se verá obligado a quedarse con dichos censos.⁵⁵

Las dificultades monetarias obligaron a buscar sistemas de financiación más personalizados.⁵⁶ Y como era de preveer provocaron conflictos con los

(52) Como muestra podemos señalar la compra de 350 fanegas de cal a Cristobal de la Toba, Martín de la Quintana (mayor) y Marcos de la Quintana, vecinos de Bezi en Sopuerta, vid. Leg. 1377, fol. 30.

(53) Martín de los HEROS, Op. Cit. págs. 425-6; Julia GÓMEZ PRIETO, Op. Cit. pág. 222.

(54) Op. Cit. nota 13.

(55) Leg. 1377, fols. 97-99.

(56) Recayeron sobre aquellos colectivos que teóricamente iban a salir más beneficiados con la construcción del nuevo puente. A finales de noviembre, concretamente el día 29, el regimiento condena a los maestros zapateros Miguel, Domingo y Diego de Antuñano, Juan y Francisco Barón, Andrés de Palacio, Francisco de las Llamas, Santiago de Trucios y Domingo de la Rena a aportar 109 fanegas de cal para la obra por serles más útil que a otros vecinos al tener sus tenerías junto a ella; vid. Leg. 1377, fol. 78.

maestros encargados de la fábrica. Mateo del Río en vista de tener “fabricado mucha mas obra que la que tenia obligación según su traza y condiciones y que no se ha estado...ni a la traça por ser conbeniente a la fabrica Y por auer lo mandado V. S.” y estar a punto de concluir el puente, pide se le proporcione el dinero necesario para ello. Reclama prontitud dados los perjuicios que se le siguen. Por una parte los salarios de los doce oficiales y obreros que emplea así como los carros de material que posee. También le preocupa la proximidad del invierno “Y estar a riesgo de llebarsse La creciente delas aguas todo lo fabricado”.⁵⁷ Desea que se reconozca la obra y pide que la villa nombre maestro a tal efecto. El designa a Diego de Pando, a quien probablemente debamos identificar con el Diego Gutiérrez de Pando que actúa como su fiador tras el remate.⁵⁸ Juan de Hernando será el escogido por la villa. Su función, la tasación de lo obrado con especial dedicación a todo lo que pueda incluirse en concepto de mejoras. Ambos reciben para ello las trazas y condiciones, procediendo al reconocimiento.

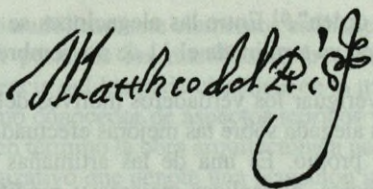
Es notorio el acuerdo de estos maestros en cuanto a las mejoras realizadas.⁵⁹ Estas conciernen pormenorizadamente a las ampliaciones de la manguardia junto a las tenerías, tajamares, arco de junto a las tenerías y su opuesto, así como al levantamiento de la cepa junto a la villa. En definitiva, suponen un avance respecto a la fortificación y consolidación del puente, mínimas en su parte central, pero más intensas en la unión del puente con la parte de la villa, tanto en altura como en extensión. La cantidad estipulada en favor de Mateo del Río a la vista de las consolidaciones mencionadas es de 4.416 reales. A pesar de que tales cambios tienen una razón de ser práctica y eminentemente funcional,⁶⁰ el informe es rechazado por el síndico Ortés de Velasco. Alega que ante los perjuicios que ello causaría a la villa debe ser releído por otros maestros, “por que algunas de las que declaran por mejoras es de su obligazⁿ. Porque no ay mas añadidura que la de Raxola a silleria Y por eso se le deuen duzientos du^s mas Y por que el ensanche del Ultimo arco

(57) Leg. 1377 fols. 82-83.

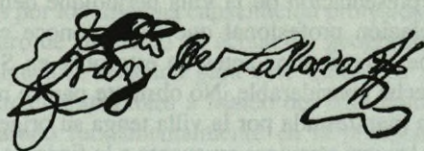
(58) Desconocemos si se trata del mismo Diego Gutiérrez que en 1668 asistió a la parroquia de Reinosilla en Cantabria para efectuar la tasación del coro que había fabricado Juan López de los Ríos. Este es vecino de Reinos; vid. María del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY y otros, *Artistas Cántabros...* Op. Cit. pág. 286.

(59) Leg. 1377 fols. 84-85, 4 de diciembre de 1679.

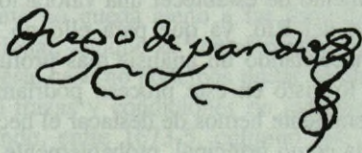
(60) Se trata de un lugar muy afectado por las fuertes crecidas como demuestra el hecho de que en 1682 el último arco fuese arrasado por una riada, vid. Martín de los HEROS, Op. Cit. pág. 426. Este mismo autor nos informa de la reparación efectuada por Juan Antonio Palacio.

A handwritten signature in black ink, reading "Mateo del Río". The script is cursive and elegant, with a prominent flourish at the end of the word "Río".

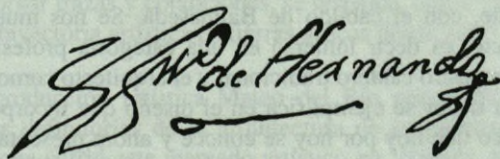
Mateo del Río

A handwritten signature in black ink, reading "Francisco de La Llosa". The signature is highly stylized and cursive, with several loops and flourishes.

Francisco de La Llosa

A handwritten signature in black ink, reading "Diego de Pando". The signature is cursive and somewhat compact, with a distinct flourish at the end.

Diego de Pando

A handwritten signature in black ink, reading "Juan de Hernando". The signature is very cursive and expressive, with large, sweeping strokes and a long horizontal line at the bottom.

Juan de Hernando

Lámina, 5. Firmas de los maestros que intervinieron en el proceso constructivo del Puente de los "Pontones"

Y demas no tubieron orden".⁶¹ Entre las alegaciones se recuerda que la obra debía haberse entregado ya terminada el 11 de noviembre.

Resulta difícil averiguar los verdaderos motivos del conflicto. No debemos desechar la razón alegada sobre las mejoras efectuadas por Mateo del Río siguiendo un criterio propio. Es una de las artimañas más utilizadas para lograr mayores beneficios, el realizar mejoras y modificaciones que luego incrementarían sustancialmente el importe rematado inicialmente. La designación de Diego de Pando, con quien parecen existir vínculos evidentes, respaldaría dicha hipótesis. Pero no hay razón para que Juan de Hernando,⁶² maestro nombrado en representación de la villa perjudique deliberadamente a su parte, aunque la relación profesional que se le conoce con el maestro de Matienzo en Sodupe, cuatro años antes de esta obra en Sodupe, basta para introducir una sospecha considerable. No obstante parece más oportuno pensar que la oposición manifestada por la villa tenga su origen en las dificultades económicas por las que atraviesa en cuanto a la financiación de la obra sin más. Nos encontraríamos ante un patrimonio concejil insuficiente que se apoya en todos los legalismos posibles para evitar un pago al que no puede hacer frente.

No es éste el momento de establecer una valoración sobre la personalidad artística de Mateo del Río, ya que para ello no basta la panorámica profesional ofrecida, necesitando un análisis más profundo de toda su obra conocida. A tenor de lo visto en este proceso podríamos enunciar algunas consideraciones. Primeramente hemos de destacar el hecho de que en la obra de los "Pontones" actúa como principal, probablemente en régimen de compañía con Francisco de la Llosa, desligado de cualquier vínculo fraternal o de subordinación con otro maestro. Se trata de una personalidad rectora que actúa como cabeza de un grupo de artesanos muy capacitados en su práctica. Su prestigio se pone de relieve mediante la existencia de contactos directos, previos al remate, con el cabildo de Balmaseda. Se nos muestra como un maestro arquitecto, es decir inmerso en una categoría profesional a medio camino entre el maestro cantero tradicional y el arquitecto como oficio liberal. Su facultad para trazar se ejemplifica en el diseño que incorporamos, único testimonio gráfico que hoy por hoy se conoce y ahora presentamos. Este nos lo sitúa como un reflejo o producto de la cantería tradicional en la que

(61) Leg. 1377 fol. 86, 9 de diciembre de 1679.

(62) Este maestro trabaja en Sodupe y Zaldú, vid. al respecto José Angel BARRIO LOZA, *Bizkaia...* Op. Cit. pág. 419. Quizá pueda establecerse algún vínculo de parentesco con el regidor Pedro de Hernando mencionado.

conviven un tanto paradójicamente elementos estilísticos procedentes de muy diversos léxicos. A pesar de los manifiestos arcaísmos podemos centrarlo dentro de la pervivencia del lenguaje clasicista en la marcha hacia el barroco. Si bien aparece como conocedor de aspectos teóricos y técnicos fundamentales para llevar a buen término la obra arquitectónica no creemos puede apelar-se a un papel organizativo que denote una actuación ingenieril especializada. Todo parece apuntar a su pertenencia al más típico y sólido ámbito canteril. El sistema de trabajo mediante las cédulas del taller familiar y la compañía, que rigen la práctica totalidad de su producción conocida, así lo corroboran.

Defendemos por lo tanto una capacitación profesional de este maestro no cuestionable dentro de su marco de actuación geográfico, técnico y también teórico. La ambigüedad señalada para éste último es extensible a todo un círculo de maestros comparables a Mateo del Río. Estos vendrían definidos por un léxico basado fundamentalmente en la práctica experimental de su oficio, que tiene en la tradición el mejor garante de validez. Y es ahora cuando debemos volver a recordar la relación que a lo largo de su carrera demuestra Mateo del Río con personalidades tan importantes para nuestra arquitectura como puedan ser Juan de Ansola, Miguel de Marín, Juan de Zaldúa, Manuel Ceballos, Juan de Setién Agüero, Pedro Velasco y Tomás de la Torre. No obstante no queda ajeno a las formulaciones derivadas de la tratadística internacional, aunque su conocimiento sea parcial, incompleto y quizá indirecto. En este caso no podemos dudar de ello, ya que el maestro de Matienzo interpretó trazas y condiciones de indudable nivel y complejidad arquitectónicas cuando, entre 1673-5, culminó con Manuel de Ceballos la cabecera, crucero y presbiterio de la iglesia del Colegio de San Andrés de Bilbao. Es importante tener presentes estas referencias a fin de que la sencillez de la obra que nos ha ocupado no nos proporcione una perspectiva incompleta. Su valía, además de venir dada por la capacidad que demuestra a la hora de otorgar trazas y condiciones, se respalda, como ya hemos indicado, en toda una trayectoria artística en tierras vascas desde 1660.

En su producción artística Mateo del Río personaliza algunas de las características definitorias de la arquitectura de su momento. Manifiesta la reactivación que sufrió este mercado artístico en Vizcaya durante la segunda mitad del siglo XVII, y cómo ésta puede corresponderse en gran medida con las iniciativas adoptadas por las distintas órdenes e institutos religiosos. Lo efectuado en Bergara y Bilbao para los jesuitas quizá sea lo más importante de su obra conocida hasta el momento. Las implicaciones y conocimientos artísticos que conllevan, contribuyen a una alta valoración del artífice de Matienzo.

zo. Apreciamos, sin embargo, que en estas realizaciones destacadas actúa bajo trazas y condiciones concebidas por maestros de mayor capacitación como pueden ser el padre Matos o Martín Ibáñez de Zalbidea. Frente a éstos y otros de la talla de San Juan de Urizarzabala o algunos integrantes del clan de los Setién quizá habría que situarlo en una categoría artística inferior. Por el momento no parece que podamos clasificarlo entre las figuras determinantes de cambios, sino más bien entre los consolidadores de gustos artísticos. Constituye un representante destacado de la presencia activa de los talleres montañeses en nuestro territorio en las décadas finales del XVII, que personaliza un impulso y correcto exponente de la evolución sufrida por la arquitectura. Esta avanzará desde un gusto y formulaciones clasicistas hasta un barroco muy relacionado en sus definiciones con aquella estética. Lo manifiesta la preponderancia de las propuestas desornamentadas y su permanencia en nuestra arquitectura hasta bien entrado el siglo XVIII. El ejemplo de los Pontones que ha motivado estas reflexiones, es una sencilla muestra de estos conceptos aplicados a la construcción de puentes.