

Obras del profesor de pintura Pedro López de Robles (1828-1901)

FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA

En este artículo pretendemos aproximarnos a la vida y obra del profesor Pedro López de Robles a través de las pinturas murales realizadas en la bóveda del santuario de la Antigua en Orduña y de una pintura inédita que el Museo de Bellas Artes de Álava guarda en sus depósitos. Este pintor alavés fue profesor de la Academia de Bellas Artes de Vitoria, tuvo una sólida formación académica por lo que no es extraño que en fechas tan avanzadas del siglo XIX siguiera adscrito a un estilo de clara ascendencia purista. Sobre todo si tenemos en cuenta que el sentimiento romántico llegó a estas tierras de forma dispersa y desigual y que como apunta Ana de Begoña el Romanticismo en el País Vasco no es un fenómeno unitario sino que consiste más bien en ciertas actitudes practicadas por los artistas(1). La mayor parte de estos maestros han sido ignorados por la crítica moderna al ser considerados abanderados del conservadurismo artístico y de la tradición erudita y reglada de las Academias de Bellas Artes (2). Pero también es importante revalorizar estas desconocidas figuras ya que, además de tener obras de gran interés y calidad, en sus manos estuvo la formación de muchos de los artistas decimonónicos que hoy conocemos.

De Pedro López de Robles sabemos que nació en Guevara en 1828, hijo del conocido platero vitoriano Pedro López de Robles y de Juana de Salazar con la que se casó en segundas nupcias (3). Parece que fue el mayor de cinco hermanos y que fue el único dedicado al mundo del

(1) BEGOÑA Y AZCARRAGA, A.: "Particularismos y reservas. El movimiento romántico en los artistas del País Vasco", *Ondare*, 21, 2002, 113-143.

(2) LERTXUNDI GALIANA, M.: "Purismo y nazarenismo en los pintores vascos", *Ondare*, 21, 2002, 389-397. Apunta como estos pintores (Azcue, Duñabeitia...) compaginaron la pintura con la docencia artística y fueron los maestros con los que las siguientes generaciones aprendieron los rudimentos del dibujo y la pintura.

(3) MARTÍN VAQUERO, R.: *Platería vitoriana del siglo XIX: el taller de los Ullívarri*, Vitoria, 1992. Agradezco a Rosa Martín la confirmación de estos datos.

arte. Vivió junto a su familia en la calle Correría número 28 hasta que se independizó; a juzgar por los datos que hemos recogido no tuvo familia ni contrajo matrimonio. La tarde del siete de abril de 1901 moría de forma repentina en su casa de la calle San Antonio de una insuficiencia cardíaca (4). Desde niño estuvo en contacto con el mundo artístico-artesanal gracias a la profesión paterna, pero estos conocimientos adquiridos en el entorno familiar fueron reforzados con una sólida formación académica recibida durante cinco años en la Escuela de Dibujo de Vitoria. Parece que fue un alumno destacado a juzgar por los premios recibidos los años 1854 y 1856. Evidentemente la educación obtenida en Vitoria no era suficiente para los alumnos más prometedores, por lo que hacia 1857 se traslada a Madrid donde continuará con sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el Museo. Su paso por la capital resultó decisivo para su futura carrera profesional, amplió y mejoró los conocimientos adquiridos en Vitoria y se especializó en pintura, perspectiva y arquitectura de la mano del profesor Edouar Peugret pintor de cámara de Luis Felipe. A su vuelta a la capital alavesa inicia su andadura profesional en solitario, sabemos que contó con una academia particular donde impartía clases de dibujo y pintura, que complementaba con trabajos particulares (5).

Parece claro que su máxima aspiración profesional era obtener una plaza en la Academia de Bellas Artes de Vitoria, su primer intento fue en 1873 tras la muerte del profesor de dibujo Juan Ángel Saez. Se presentó junto a Epifanio Díaz de Arcaute y Ruperto Zaldúa pero la presencia del prestigioso Emilano Soubrier hizo recapacitar a los tres candidatos (6). Mientras tanto combinaba sus clases particulares con pequeños trabajos como el que realizaba en 1876 para la iglesia de Ullívarri Gamboa en la que retocaba unas tallas procesionales de la Virgen del Rosario y el Niño Jesús (7). Un Año después se le presenta una buena oportunidad para acceder a la Academia, la delicada salud de Prudencio Villaoz, sustituto del profesor Ruperto Alegría, hizo que solicitara como ayudante a Pedro Robles, por su labor en el curso de verano cobró 800 reales. Tras la muerte de Ruperto Alegría una comisión creada al efecto considera necesario separar las clases de Adorno y talla, para que cada especialidad contara con un maestro.

(4) A. D. de Vitoria. Vitoria, Iglesia de Santa María. Libro de bautismos. Hermanos de Pedro López de Robles y Salazar: Rosa Ramona (31-8-1832), p.1; Josefa Anselma (21-4-1834), p. 19; Dionisio Julián (8-4-1842), p. 83; Cándida Mariana (2-12-1846), p. 129. Archivo Parroquial de San Miguel de Vitoria: 1901, p. 44. Partida de defunción de Pedro López de Robles y Salazar, son testigos Raimundo González de Otazu, Pablo y Manuel de Antoñana.

(5) VIVES CASAS, F.: *La Academia de Bellas Artes de Vitoria (1818-1889)*, Vitoria-Gasteiz, 2000, pp. 168-222.

(6) VIVES CASAS, F.: *La Academia...*, pp. 197-198.

(7) PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*. Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava, Vitoria-Gasteiz, 2001, pp. 662, 663.

La propuesta se hacía pública el uno de julio de 1878, para la plaza de Dibujo y Adorno se presentaban tres candidatos: Pedro López de Robles, Mateo Olaechea y Ruperto Zaldúa. Tras una reñida oposición y la impugnación de Mateo Olaechea la Junta decide repetir el ejercicio, la igualdad de los mismos hizo que la balanza se inclinara a favor de Robles dada la diferencia de edad ya que Olaechea sólo contaba con 19 años. En 1881 el profesor de figura Emilio Soubrier presentaba su dimisión por motivos familiares. A pesar de que la Junta se inclinaba a que fuera Pedro Robles el sustituto, la plaza salió a concurso público, además de Robles se presentó Gumersildo Víctor de Sierra que se retiraba de la oposición a falta del último ejercicio, por lo que la plaza de Figura y Copia pasó a manos de Pedro López de Robles quedando vacante la de Adorno que hasta ahora había regentado (8).

Al margen de su labor educativa es de suponer que realizara trabajos para particulares e instituciones. Por el momento sus obras documentadas son escasas, sabemos que en 1887 realizaba un monumento para el Hospital de Vitoria, probablemente se trate del boceto conservado en el Archivo Municipal de Vitoria, publicado por Francisca Vives, donde bajo una gran nave abovedada, siguiendo el más puro estilo historicista, dos coros de ángeles dirigen nuestra mirada hacia una especie de exaltación eucarística rematada por un Calvario. A finales de siglo ejecutaba las pinturas murales de la bóveda del santuario de la Antigua en Orduña, un trabajo correcto en el que se puede comprobar su destreza y soltura con el pincel (9). A estas dos obras por el momento conocidas debemos añadir un lienzo inédito de San Prudencio conservado en los depósitos del Museo de Bellas Artes de Álava (10).

Con algo más de detenimiento queremos estudiar las pinturas murales del *santuario de la Antigua en Orduña*, y el lienzo de San Prudencio conservado en el Museo. Según los datos del Catálogo Monumental Pedro Robles se encargaba de realizar las pinturas que cubren las pechinas y la cúpula central del Santuario, la decoración del resto de la nave fue ejecutada entre 1794 y 1795 por Juan Alba, Simón Pérez y otros pintores vitorianos. Pedro López de Robles concibe el espacio como si de un gran escenario se tratara, tomando como punto de fuga y centro compositivo la clave central de la bóveda, de

(8) VIVES CASAS, F.: *La Academia...*, pp. 197-198. para la plaza de profesor de Figura presentaba los siguientes dibujos y cuadros: Cinco dibujos originales a lápiz, cuatro retratos de fotografía pequeña, dos composiciones de tinta china originales, una acuarela copia de un grabado, una toma del natural del invernadero de la florida, una marina en óleo copia de otro cuadro, un busto con mantilla modelado en barro y un capricho. En 1889 la junta le solicita que sustituya a Ángel Iturralde en la plaza de talla.

(9) PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. VI, p. 170. GARCÍA DIEZ, J.A.: *La pintura en Álava*, Vitoria, 1990. p. 56. VIVES CASAS, F.: *La Academia...*, p. 203.

(10) Quiero agradecer al personal del Museo, las facilidades que me han dado para poder estudiar la obra y el interés mostrado.

ahí parten todas las composiciones unidas por una especie de rompimiento celestial que se comunica con el espacio terrenal donde tienen su desarrollo las escenas. Sin seguir un orden cronológico se narran destacados episodios de la vida de Cristo y de la Virgen, como los Desposorios, Anunciación, Adoración de los pastores, Epifanía, Huida a Egipto, Asunción, Nacimiento de la Virgen y Presentación en el templo. Los nervios que separan las escenas imitan decoraciones clásicas de motivos vegetales y sobre las pechinas que sustentan la bóveda se colocan a los cuatro evangelistas con sus respectivos atributos. El programa iconográfico elegido para este santuario es eminentemente mariano y cristológico con el que se pretende potenciar la titularidad del templo, el peso y el contenido de esta bóveda recae de forma simbólica sobre los evangelistas, pilares de la Iglesia católica y soportes de la Verdad revelada, con el reforzamiento angeológico impulsado desde la contrarreforma y todavía vigente en el arte religioso decimonónico.

A juzgar por estas pinturas el estilo practicado por Pedro López de Robles es claramente academicista: corrección, simplicidad, sencillez, estatismo son algunas de las características que definen esta obra. Sus personajes son rotundos de carácter casi sobrenatural como la Asunción o el mismo sacerdote de los Desposorios. La expresión, y la estética del gesto es contenida aunque no evita que en algunos rostros se advierta cierta preocupación o desasosiego, como en la Huida a Egipto donde San José mira el camino andado con nerviosismo y la Virgen muestra inquietud en su rostro. Las actitudes son nobles, devotas y de grandeza moral como queda patente en las figuras de los evangelistas deudoras de David y Poussin (el Filósofo, La muerte de Sócrates). En contra de lo que a simple vista podamos pensar estas pinturas no fueron realizadas al fresco siguiendo la tradición de los pintores murales alaveses del siglo XVI que durante años poblaron de distintos motivos decorativos las iglesias de estas tierras (11). En realidad no son pinturas realizadas sobre el muro sino sobre lienzos adaptados a las dimensiones de los espacios a los que cubre, una técnica denominada Maroufle y que tuvo mucho éxito entre los pintores alaveses de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Por lo tanto son pinturas al óleo sobre lienzo realizadas en taller, salvo los nervios que están pintados al óleo pero sobre un mortero de yeso con detalles dorados al mixtión (12). La técnica empleada por Robles en estas pinturas es suelta, basada en una pincelada rápida pero de calidad con la que consigue unos resultados totalmente satisfactorios y

(11) ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: *Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña*, Vitoria-Gasteiz, 1999, pp. 56-88. Analiza con detenimiento el fenómeno de la pinceladura mural en nuestras tierras.

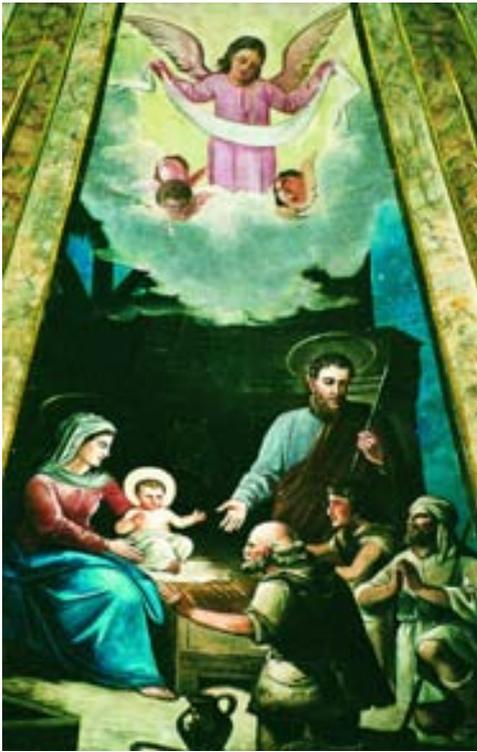
(12) Estos detalles técnicos se conocen gracias a la restauración realizada en 1994 por Siglo XXI, S.L. y a la amabilidad del restaurador Eusebio Corcuera.



LÁM. 1. Orduña. Santuario de la Antigua. Bóveda. Desposorios de la Virgen y San José.



LÁM. 2. Orduña. Santuario de la Antigua. Bóveda. Anunciación.



a



b

a.- LÁM. 3. Orduña. Santuario de la Antigua. Bóveda. Adoración de los Pastores.

b.- LÁM. 4. Orduña. Santuario de la Antigua. Bóveda. Epifanía.



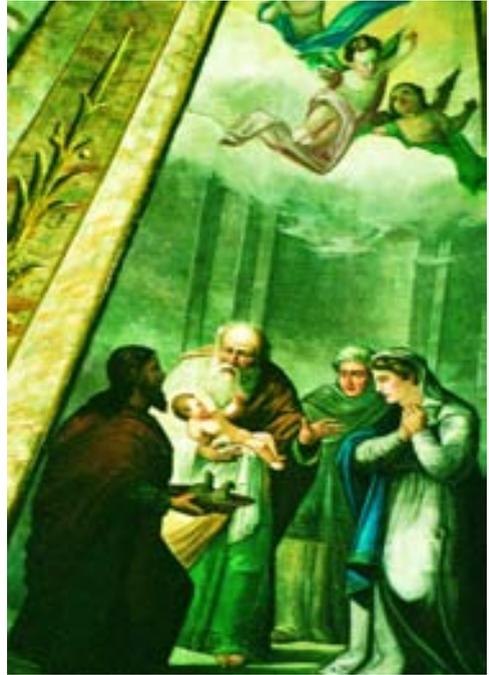
LÁM. 5. Orduña. Santuario de la Antigua. Bóveda. Huida a Egipto.



LÁM. 6. Orduña. Santuario de la Antigua. Bóveda. Asunción.



a



b

a.- LÁM. 7. Orduña. Santuario de la Antigua. Bóveda. Nacimiento de la Virgen.

b.- LÁM. 8. Orduña. Santuario de la Antigua. Bóveda. Presentación en el templo.



a



b



c



d

- a.- LÁM. 9. Orduña. Santuario de la Antigua. San Mateo.
b.- LÁM. 10. Orduña. Santuario de la Antigua. San Marcos.
c.- LÁM. 11. Orduña. Santuario de la Antigua. San Lucas.
d.- LÁM. 12. Orduña. Santuario de la Antigua. San Juan.



Lám. 13. Museo de Bellas Artes de Álava. San Prudencio.

demuestra su condición de pintor. Muchos de los rostros se resuelven con simples manchados que a la distancia toman cuerpo y forma, la base dibujística parece correcta aunque es desigual, las escenas principales se realizan con esmero sobre todo los evangelistas de las pechinas, en cambio, los ángeles que revolotean en el rompimiento celestial de la cúpula rematando cada uno de los segmentos, son bastante deficientes en comparación con el resto del trabajo. Es probable que Robles, un pintor maduro y acreditado en el ambiente local, realizara las escenas principales dejando la parte de relleno a sus aprendices.

La paleta empleada por este pintor es reducida pero satisfactoria, en pocas ocasiones utiliza colores en toda su intensidad y abusa de los tonos fríos, aparte de blancos amarfilados y manchados hace uso de carmines en sus distintas gamas, azules, verdes y tierras. Sorprende el correcto tratamiento de la luz, en casi todos los casos emplea focos indirectos o dirigidos, con lo que consigue interesantes efectos lumínicos. Explota los efectos de luces y sombras creados por el amanecer en la Presentación en el templo, del ocaso en la Huida a Egipto, de la noche en la Adoración de los Pastores y la Epifanía, y de la luz sobrenatural en la Ascensión y Desposorios. El uso de la perspectiva es limitado, coloca las escenas en primer plano y evita los efectos de profundidad anulando los fondos mediante pesados celajes o telones arquitectónicos de inspiración arqueológica. Sólo en la escena de la Epifanía y en la Huida a Egipto logra efectos de profundidad superando el punto de fuga lineal, al que los maestros con menos recursos estuvieron tan habituados. Las composiciones son correctas y equilibradas, sigue esquemas clásicos inspirados en ocasiones en obras de pintores del Renacimiento y el Barroco.

La iconografía hace hincapié, como ya hemos comentado, en temas relativos a la vida de la Virgen y de Cristo algo lógico dado el carácter eminentemente mariano de este santuario. Los *Desposorios de la Virgen* y *San José* se representa al modo tradicional siguiendo los textos apócrifos de la Leyenda Dorada, la escena se narra con sencillez, consta de tres personajes, el sumo sacerdote, María y San José. El sacerdote aparece en el centro de la composición dirigiendo el oficio y flanqueado por los contrayentes, se le representa como un anciano con barba blanca y vestido para la ocasión con ornamentos litúrgicos blancos. La Virgen se sitúa a la derecha, viste manto azul y traje blanco, frente a ella San José caracterizado como un hombre maduro, en su mano izquierda lleva una vara florida, símbolo de la elección celestial, y en la derecha porta un anillo que coloca en el dedo de María. Sobre la escena principal el Espíritu Santo en forma de paloma acompañado por tres ángeles (Lám. 1). Otro de los temas imprescindibles es el de la *Anunciación*, se representa siguiendo la tradición más clásica reduciendo la escena a los tres personajes principales, la Virgen, el ángel Gabriel y el Espíritu santo en forma de paloma. La Virgen de rodillas frente a su reclinatorio se ve sorprendida por la llegada del Ángel, lleva sus manos al pecho y junto a ella se coloca una azucena

en un jarrón símbolo de su pureza. Gabriel siguiendo la tradición de la pintura italiana del Renacimiento aparece de pie sobre un trono de nubes que invade la estancia poniéndola en contacto con el mundo celestial, porta un cetro en la mano izquierda y levanta la derecha en posición de hablar. En lo alto aparece el Espíritu Santo en forma de paloma, fuente de la luz que llega a la Virgen, acompañado de un cortejo celestial de querubines y ángeles (Lám. 2).

La *Adoración de los pastores* se simplifica al máximo, San José, la Virgen y el Niño se convierten en el centro de la composición, a sus pies tres pastores en actitudes reverenciales adoran al recién nacido, en lo alto un ángel surge de una nube con una filacteria en las manos (Lám. 3). La *Epifanía* presenta al Niño en un lugar preferente sujetado y respaldado por la Virgen y San José, tiende su mano a Gaspar que la toma para besarla postrado a sus pies junto a un cofre de oro y una corona, tras él Melchor con su ofrenda en la mano y a su lado Baltasar de raza negra, en un segundo plano dos personajes casi inapreciables y un joven paje con un incensario encendido. En lo alto la estrella brilla sobre los Reyes y varios ángeles juegan entre las nubes (Lám. 4). La narración prosigue con la Huida a Egipto, un tema desarrollado por textos apócrifos con una buena aceptación entre los fieles, en este caso se emplea la versión más clásica y simple, San José en primer plano lleva un asno del cabestro montado por la Virgen y el Niño, les acompañan y les protegen algunos ángeles que revolotean entre nubes (Lám. 5). A su lado se representa la *Asunción de la Virgen* un episodio recreado por los textos apócrifos de la Leyenda Dorada que busca la exaltación y el triunfo de María tras su muerte, ineludible en el programa iconográfico de un santuario mariano como este. Se representa a la Virgen en primer plano, de pie con los brazos abiertos, siguiendo la tradición contrarreformista, y elevada por un trono de ángeles, en este caso no se hace ninguna referencia a los apóstoles ni a su Coronación una vez llegada a los cielos, sólo se potencia el carácter triunfador de la Virgen (Lám. 6).

Otra escena tomada de la Leyenda Dorada es la *Natividad*, un tema no demasiado habitual hasta el siglo XVII en el que se narra el alumbramiento de la Virgen. Santa Ana aparece al fondo de la estancia acostada en una cama; en primer plano tres mujeres proceden a la limpieza de la Virgen niña contempladas por dos ángeles; en este caso se prescinde de los vecinos que llegan con sus regalos con lo que se consigue una escena más íntima (Lám. 7). El ciclo termina con la *Presentación en el Templo*: el viejo Simeón sostiene al Niño en sus brazos mientras exclama “ahora Señor, según tu promesa, despides a tu siervo en paz...”, a su lado se coloca María sobrecogida por la profecía de Simeón, San José con las palomas del rito de la Purificación, y en un segundo plano Ana la profetisa (Lám. 8). Todo el programa hasta ahora descrito queda sustentado de forma simbólica con la presencia de los cuatro evangelistas en las pechinas de la bóveda. Se les representa como hombres ancianos, llenos de sabiduría, reflexionan-

do o mirando al cielo en espera de inspiración. Cada uno de ellos porta su habitual atributo; *Mateo* aparece sentado como si de un pensador clásico se tratara, porta un rollo en su mano derecha y en un segundo plano aparece el ángel (Lám. 9). *San Marcos* sentado sobre una escalinata mira el cielo esperando la inspiración divina, tiene una pluma en su mano y un pergamino escrito sobre su regazo, a su lado el león (Lám. 10). *San Lucas* también sentado sobre una escalinata aparece leyendo junto al toro, su símbolo habitual (Lám. 11). *San Juan*, apoyado sobre unas rocas, levanta su mano izquierda como si estuviera hablando; lleva sobre su regazo un rollo y junto a él se coloca el águila (Lám.12). El tratamiento en todas ellas es similar. Se enfatizan las actitudes grandilocuentes, devotas y de grandeza moral deudoras de clásicas composiciones de David como en el Filósofo o La muerte de Sócrates.

A la escasa producción conocida de este pintor debemos sumar el lienzo de *San Prudencio* (83'5 x 56 cm) conservado en el Museo de Bellas Artes de Álava, una obra firmada por Pedro Robles y fechada en 1900 (Lám. 13). Parece que se trata de un encargo de la Diputación ya que en la parte superior derecha del cuadro se incluye el escudo de esta institución que fue la encargada de depositarla en el Museo. San Prudencio aparece de pie en el centro de la composición sobre un trono de nubes, rodeado de querubines y en un ambiente sobrenatural. Porta los habituales atributos de obispo: una lujosa capa pluvial, mitra y báculo en su mano izquierda; a estos se añade el halo o nimbo circular colocado tras la cabeza, símbolo de santidad, representado en esta ocasión a la más pura tradición medieval como una placa de oro. Desde su privilegiada posición celestial dirige su mirada y su bendición a un imaginario mundo terrenal.

El tema elegido es habitual en la iconografía alavesa, San Prudencio, Patrón de la provincia, ha sido representado en estas tierras desde el medioevo hasta nuestros días. Entre algunas de las más destacadas está la efigie del retablo barroco de Eguílaz, las pinturas del colateral de la capilla de la Inmaculada en Gauna, el lienzo de Ciriano con los episodios de su vida narrados en el interior de rocallas, una antigua talla del retablo mayor de Araya y la imagen que preside la capilla del Hospicio tallada por los Valdivielso. Aún más destacado es el busto de la *casa de San Prudencio* en Armentia realizado por Alfonso Giraldo Vergáz y la magnífica Alegoría de San Prudencio encargada por la Diputación en 1762 a Antonio González Ruiz, pintor de Cámara y Director de la Academia de San Fernando (13). También

(13) PORTILA, M.: "La vida de San Prudencio en un retablo alavés", *Fiestas de San Prudencio*, Abril, 1974. IBID.: "San Prudencio y San Saturio en la capilla de la Inmaculada de la iglesia parroquial de Gauna", *Fiestas de San Prudencio*, 1975. IBIB.: "El Busto de San Prudencio de la llamada Casa del Santo en Armentia", *Fiestas de San Prudencio*, Abril, 1980.

en la capilla de Álava de la catedral nueva de Vitoria se conserva un relieve en el que el Santo se presenta como Ángel de la Paz, lo mismo que en una de sus vidrieras.

De nuevo la influencia academicista queda patente en esta representación: sencillez, corrección y estatismo son algunos de los adjetivos que definen la obra. Al igual que en las pinturas murales la rotundidad del personaje, el carácter sobrenatural del mismo, la actitud devota y su grandeza moral son evidentes. Técnicamente destaca por su corrección; es una pintura realizada al óleo con una extraordinaria precisión en el dibujo subyacente sobre todo en la representación de las manos y en el rostro, dos aspectos generalmente descuidados por los pintores menos dotados. Combina una pincelada lisa, apretada y bien peinada con otra más suelta y nerviosa destinada a los detalles decorativos que toman cuerpo según nos alejamos de la representación. Esta dinámica pincelada, más acorde con los tiempos, la destina a las cenefas doradas de la capa pluvial y la mitra mientras que para el resto emplea tonos planos combinados con una pincelada más precisa. En los pliegues de las ropas se advierte un cierto acartonamiento, lo que imprime un claro carácter escultórico a la composición. La paleta empleada sigue siendo reducida con un interés por los efectos lumínicos de carácter sobrenatural que anulan los fondos y cualquier atisbo de profundidad o perspectiva. La composición se ve animada por un cortejo de querubines o cabezas aladas que rodean al Santo siguiendo la más pura tradición barroca y que repite con exactitud en las pinturas murales del santuario. Parece inspirarse en un busto que remata el escudo de la Provincia, en la portada de la primera edición de las Ordenanzas Forales de Álava grabado por Villafranca en 1671. Pero también guarda semejanzas con la representación que de este Santo Obispo realiza el pintor Antonio Zapata para los muros de la ermita de San Saturio en Soria.

DOCUMENTACION Y BIBLIOGRAFIA

Miguel Ángel IBÁÑEZ GARCÍA. El “Privilegio” de Alfonso II: introducción al señorío de Valpuesta en los siglos XI-XII. (Pág. 151)

Pedro BARRUSO BARÉS. José Antonio Aguirre ante la justicia franquista. (Pág. 175)

El “Privilegio” de Alfonso II: introducción al señorío de Valpuesta en los siglos XI-XII

MIGUEL ÁNGEL IBÁÑEZ GARCÍA

1. INTRODUCCIÓN *

Valpuesta nos ha legado, aparte de una importante tradición eclesiástica, investigada sobre todo por S. Ruiz de Loizaga (1), dos magníficos cartularios conservados en el Archivo Histórico Nacional (2). La importancia de dichos cartularios, pobres en el aspecto documental, está en el gran valor filológico que atesoran como ha destacado N. Dulanto Sarralde en una estupenda obra de divulgación publicada recientemente (3). Dentro de los documentos del Cartulario Gótico se encuentran las dos versiones del privilegio de Alfonso II datado, según los historiadores, en el año 804 y que nos transmite la concesión del dominio señorial o señorío jurisdiccional sobre ciertos bienes, incluido su coto, a la iglesia de Valpuesta (4). Conocido también como “*Fuero*” de Valpuesta, creemos que encierra un importante interés histórico, hecho por el que le dedicamos este pequeño estudio.

En un número importantísimo de documentos de la Edad Media, aparecen aspectos relacionados con el poder y disposición que tenían *domini, seniores, infanzones*, sobre sus *homines*. Este poder se refle-

* Agradezco a Ernesto García Fernández, profesor de la U.P.V. (Facultad de Vitoria-Gasteiz) y a Paco Blanco, de la Federación “Vallis-Posita”, el apoyo prestado para la realización de este trabajo.

(1) Principalmente en, RUIZ DE LOIZAGA, S., *Monasterios altomedievales del occidente de Álava. Valdegovía. Cómo nacen los pueblos*. Vitoria 1982 y RUIZ DE LOIZAGA, S., *Iglesia y sociedad en el norte de España (Iglesia episcopal de Valpuesta. Alta Edad Media)*. Burgos 1991.

(2) Publicados por, PÉREZ SOLER, M. D., *Cartulario de Valpuesta*. Valencia 1970 y RUIZ DE LOIZAGA, S., *Los Cartularios Gótico y Galicano de Santa María Valpuesta (1090-1140)*. Vitoria 1995.

(3) DULANTO SERRALDE, N., *Valpuesta, la cuna del castellano escrito*. Vitoria-Gasteiz 2000. E. Ramos Remedios ha estudiado en profundidad esta faceta de los cartularios en, RAMOS REMEDIOS, E., *Los cartularios de Santa María de Valpuesta. Análisis lingüístico*. Donostia 2000.

(4) A.H.N. Cartulario Gótico de Valpuesta, fol. 70r-72r y 26r-28r. Ver PÉREZ SOLER, M. D., *Cartulario de Valpuesta...*, doc. n° 2, pp. 11-15.