

BOLETÍN

DE LA

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

TOMO CCXXI



MADRID
TOMO CCXXI - CUADERNO II
MAYO- AGOSTO DE 2024

INFORMES OFICIALES

INFORMES

**INFORME SOBRE LA
DECLARACIÓN COMO BIEN
DE INTERÉS CULTURAL A
FAVOR DEL *PAISAJE CON
MONTAÑAS, PALACIO
Y JARDÍN O HISTORIA
DE DAVID Y BETSABÉ*,
ATRIBUIDA A LUCAS GASSEL**

Por Resolución de 3 de octubre de 2023 de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, por la que se incoa el expediente BIC/0009/2023 para la declaración de Bien de Interés Cultural y de Bien de Interés Patrimonial, y de conformidad con lo establecido en el artículo 20.2 de la Ley 8/2023, de 20 de marzo, y el decreto 264/2023 de 5 de diciembre de 2023, de Patrimonio

Histórico de la Comunidad de Madrid, concediéndose trámite de audiencia por plazo de un mes y solicitándose informe en relación al citado expediente, se redacta el siguiente.

El bien susceptible de declaración es la pintura al óleo sobre tabla de 33 x 45 cm, sin riesgo para su conservación, que se titula por parte de sus propietarios como *Paisaje con montañas, palacio y jardín* y con denominación accesoria *El Rey David entrega a Urías una carta para Joab, Entretenimientos cortesanos con escenas de la historia de David y Betsabé*, atribuida a Lucas van Gassel (c. 1490-c. 1570).

Habría que pensar, sobre la bibliografía existente, que nos encontramos ante una copia libre, atribuida al taller de Lucas Gassel,



de un original a su vez atribuido a Herri met de Bles (1510-1550) que la historiografía internacional denomina Historia de David y Betsabé¹, por lo que sería más que razonable darle tal título para conformarse con la tradición y el reconocimiento del lienzo en su contexto iconográfico y autorial, en su nueva y ahora reconocida localización —hasta la fecha aparentemente ilocalizado— en la Comunidad Autónoma de Madrid (CAM). Su tema se derivaría del pasaje del Antiguo Testamento 2 Samuel 11, en el que se explicita la visión por parte del rey David de Betsabé en el baño, a la izquierda, y su entrega a Joab de la carta a Urías (a la derecha). No obstante, es también interesante señalar otros elementos, desde el paisaje y el castillo del fondo, o el palacio de aspecto eclesiástico y, sobre todo, el laberinto de esquema circular y los espacios lúdicos, un recinto con aros y grandes bolas y un juego de pelota o cancha de tenis, que han suscitado la avidez de los coleccionistas sobre todo de ámbito anglosajón.

En la tabla ahora en la CAM y objeto de este informe parece poder identificarse, con pocas figuras a la derecha, por una parte el tema testamentario, donde Joab saluda

quitándose el sombrero ante el rey, y con estos detalles por otra parte con la tabla (33 x 45 cm), de la antigua colección de los duques de Palmela de Lisboa (el I duque de Palmella, Pedro de Sousa Holstein [1781-1850], a la III duquesa María de Sousa Holstein [1841-1909], tabla de 34,3 x 45,7 cm [según el catálogo de Gabriel Pereira (1847-1911), *A Coleção de pintura do Sr. Duque de Palmella no Palácio do Rato*. Lisboa: Tipografia Lalléman, 1903]), cuya procedencia original no puede establecerse hasta fines del siglo XIX, siempre atribuida a Gassel. Posteriormente desmembrada esta colección, la pintura reapareció en una venta de Sotheby's de Londres de 1975, como procedente de la antigua portuguesa, para pasar en 1977 a la Richard Green Gallery (stock 2566) de Londres, según una etiqueta pegada en la actualidad al reverso del cuadro.

De aceptarse tal identificación con el cuadro portugués, la tabla podría situarse en el contexto de un *stemma* de originales, copias réplicas, copias libres y variaciones debidas a diferentes artistas. Podrían inventariarse hasta un número de 11² o de 13/14 tablas y un dibujo, en París, Musée du Louvre (23,7 x 35 cm), este ahora atribuido a Lucas van Leyden; tiene algunas

1 M. WEEMANS. "Quel rapport entre en jeu de paume et un roi David? Analogie et Exégèse visual dans le *David et Betsabée* de Herri met de Bles", en W. S. MELION y L. PALMER WANDEL (editores). *Early Modern Eyes*. Leiden: Koninklijke y Brill, 2010, pp. 157-206, especialmente, pp. 192-200. También sobre el pintor, los estudios más recientes de G. JACOBS y H. van de LAARSCHOT. *Lucas Gassel. Meester-schilder uit Helmond*. Helmond: Stichting Lucas Gassel, 2019 y el catálogo de la exposición *Lucas Gassel: Master of Landscapes*. K. y A. HOGERVORST (editoras). Helmond: Museum Helmond, 2020.

2 M. WEEMANS. "Quel rapport entre en jeu...", *op. cit.*

similitudes con una tabla de 64,7 x 91,4 cm que pasó por Christie's en 2005, con una supuesta fecha de 1538, que la convertiría en la más antigua, y que muestra un parterre de jardín en el primer término que parece un mal entendimiento de otras versiones y un palacio también alejado de los de otros ejemplares; no menos sorprendente es el número de 25 personajes de la terraza, exagerado con respecto a todas las otras versiones.

El original, atribuido desde 1895 –por parte de sus vendedores, la Galleria Sangiorgi de Roma por cuenta de la *Banca Popolare di Genova e Cassa di Risparmio* de Génova³– al pintor de Dinant Herri met de Bles, tradicionalmente tenido por el inventor del paisaje flamenco y conocido como *il Civetta*, se custodia en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston (56,2 x 69,2 cm), aunque también se ha atribuido a Lucas Gassel o al Monogramista de Brunswick, y hoy

se la hace colaboración de Herri Met de Bles y un anónimo “Maître de Paul et Barnabé”. Se la considera la tabla cabeza de serie, pero también se ha reconocido este papel a la tabla (45,1 x 68,6 cm) del Wadsworth Atheneum de Hartford (Conn.), adquirida en 1956 como atribuida a Lucas Gassel (inv. 1956.618, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund)⁴. Ambas tablas presentan el mayor número de personajes en la terraza del palacio, hasta 16, y en el cuadro de Hartford, un perro y un mono.

También se ha venido atribuyendo a De Bles, como copia, otra tabla (51 x 57 cm o 51 x 68 cm) de la antigua colección de Robert A. D. Fleming⁵, que hoy se identifica con la tabla atribuida a Gassel de la galería De Jonckheere de Ginebra, y que antes pasó por la galería Bonhams de Londres (2011), por el Tefaf de Maastricht (2015) y que más tarde

3 Catálogo como *Collection de tableaux et d'objets d'art qui seront vendus pour le compte de la Banque Populaire et Caisse d'Epargne de Gènes*. Roma: 1895.

4 Se da una procedencia a partir de 1923 (como escuela de Joachim Patinier), en la venta Paul Gravier (París, 3-4 de mayo de 1923, n° 208), en 1915 en la venta de la colección H. B. Verloren van Themaat *et al.*, Ámsterdam, A. Mak, 1-2 de diciembre de 1925, n° 8, con ilustración y atribuida a Henri met de Bles y en 1956 (P. de Boer, Ámsterdam, 1956), año de la adquisición por el museo americano. Véase https://5058.sydneyplus.com/argus/final/Portal/Public.aspx?lang=en-US&p_AAEF=tab4&g_AABX=%7bs%3aAABR%7d&d=d

5 CHRISTIE, MANSON & WOODS. *Catalogue of pictures by old masters, the property of Robert A. D. Fleming, Esq., of Bigadon, Buckfastleigh, South Devons, the property of J. E. Hope, Esq., deceased; late of Belmont, Edinburgh (sold by order of the Trustees), the property of Sir Arthur Church, K.C.V.O., F.R.S., deceased; late of Shelsley, Kew Gardens, and from other sources, which will be sold by auction*. Londres: Christie, Manson & Woods, 1929, n° 41. Según la información de Bonhams (P. HENDY. *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 1974, <https://www.bonhams.com/auction/18875/lot/114/lucas-gassel-helmont-circa-1500-circa-1570-the-grounds-of-a-renaissance-palace-with-episodes-from-the-story-of-david-and-bathsheba/>), la tabla habría sido adquirida en 1929 por la firma Leggatt para W. H. Jervis Wegg (1876-1940), cuya colección fue vendida por Sotheby's en 1941 y que era padrino de John Rickards, cuyos descendientes serían los propietarios en 2011. No obstante, ese propietario parece haber sido el sobrino y albacea Arthur W. Rickards.

(2018) se expuso en el Museo de Helmond y que presenta 15 personajes, número similar al de una tabla del mercado internacional de arte de 47 x 69,5 cm, con foto en blanco y negro. No obstante, otra tabla de mayores dimensiones (70 x 100 cm) y con una inscripción “LG 1540” —previamente asignada a la tabla de Hartford— de la galería De Jonckheere de Ginebra⁶, han llevado a situar la tabla en la colección de un Dr. Rastrelli, también denominado Restelli o Restrelli, así mismo identificada con una colección Restelli La Fretta, de Como⁷, y a la que se le han asignado también otras dimensiones: 36 x 45,1 cm, 45 x 68,6 cm, 71 x 91 cm y 90 x 115 cm; la penúltima se ha identificado con la tabla de la colección Weerth, en 1913 en la ciudad alemana de Colonia y vendida en 2005 por Christie’s, a la que se le asignaban unas medidas de 64,7 x 91,3 cm, que tampoco coinciden y cuya fotografía se aleja de otras versiones, al mostrar un palacio diferente en su arquitectura —con una cartela con la cifra “1538”— y una mala intelección del primer plano; hoy parece pertenecer al Museum of the International Tennis Hall of Fame, Newport, Rhode Island.

Muchas de estas versiones son difícilmente identificables por falta de fotografías, medidas contradictorias y referencias vagas. Entre estas podríamos añadir la de la colección Charpentier de París en 1955 (57 x 70 cm); la de la Kende Gallery de Nueva York (34 x 55 cm), vendida en 1951; la del *The Racquet Club of Chicago* en Chicago (45,7 x 66 cm) de Chicago hasta 1959. También la tabla que presenta el monograma “AR 1559” y que se atribuye a Andreas Ruhl o Andreas Riehl der Ältere (†1567), a la que se han dado medidas 50,7 x 66 cm, de 90 x 115 cm y de 36 x 45 cm, perteneciente a la colección del IV lord Aberdare (Morys George Lyndhurst Bruce⁸, 1919-2005) y ahora asignada a la familia Bruce; poseería una larga inscripción “DAVID CUM BERSABEA ADUITERTO [ADULTERIO] COMMISE URIAM AB HOSTIBUS OCCIDENTUM IN PRAELIUM MITTIT ANNO 15.4”. Desgraciadamente, ninguna de esas tablas parece tener publicada una fotografía.

Con una composición algo más simplificada que la tabla de la CAM se nos muestra la versión del Marylebone Cricket Club de Londres, de 52 x 73,6

6 G. de JONCKHEERE, F. CODOGNOTTO-LASISZ y A. EGGER. *Le paysage dans la peinture flamande de 1500 à 1750, présentés et étudiés par la Galerie de Jonckheere*. G. de JONCKHEERE (editor). París: Éditions de Jonckheere, 1996, p. 221 y según M. WEEMANS. “Quel rapport entre en jeu...”, *op. cit.*, p. 192, n. 66, n° 4.

7 E. HAVERKAMP-BEGEMANN (editor). *Wadsworth Atheneum Paintings Catalogue I: The Netherlands and the German speaking countries: Fifteenth to Nineteenth centuries*. Hartford: Wadsworth Atheneum, 1978.

8 M. G. L. B. ABERDARE. *The J. T. Faber Book of Tennis and Rackets*. Londres: Quiller, 2001.

cm y con un monograma “J”, que ha llevado a su atribución al neerlandés Jan van Amstel (c. 1500–c. 1542). En ella aparece Joab, una de las 7 figuras, con el sombrero en la mano saludando al rey. Por ello es posible vincularla con la tabla de 9 figuras de la CAM (33 x 45 cm) de la que nos estamos ocupando.

Por último, se han controlado dos versiones con los protagonistas en el centro, una con solo 2 personajes (70 x 100 cm) y foto en blanco y negro, y una segunda con muchos personajes y foto en color (53,5 x 68,5 cm), aquella sin localización y esta en el mercado artístico más actual.

Así pues, tras esta laberíntica narración llena de oscuridades, dudas y contradicciones, nos encontramos con una composición con unas 13 o 14 versiones, que se vienen asignando, por tradición atribucionística a artistas neerlandeses como Herri Met de Bles y un anónimo “Maître de Paul et Barnabé”, Lucas Gassel, Jan van Amstel, Andreas Ruhl o unos maestros anónimos por carecer de rasgos mínimamente distintivos, ejecutadas en un lapso de tiempo que iría de 1538 o 1540 y 1559, y muy diferentes calidades.

La historiografía analizada no ha llegado a un acuerdo y las atribuciones de muchas de estas obras se basan en tradiciones decimonónicas y encadenamientos basados en un no desinteresado *wishful thinking*, hechos que aconsejan un prudente silencio.

En consecuencia, esta tabla debe figurar como obra interesante en sí misma y dada su relevancia histórica y artística merece que se reconozca como Bien de Interés Patrimonial, a partir de la incoación de su expediente de declaración del Pleno del Consejo del Patrimonio Cultural de la CAM del 11 de marzo de 2024, siendo susceptible –de acreditar valores de especial significación histórica y artística para su declaración–, por lo tanto, de la protección específica de los BIC conforme a la Ley 10/1998 de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

La Real Academia de la Historia con su superior criterio determinará aquello que estime oportuno.

FERNANDO MARÍAS
10 de mayo de 2024

**INFORME SOBRE LA
DECLARACIÓN COMO BIEN
DE INTERÉS CULTURAL
A FAVOR DEL “RELICARIO
DEL MONASTERIO DEL
SANTÍSIMO SACRAMENTO
DE RELIGIOSAS
BERNARDAS, EN BOADILLA
DEL MONTE”**

Por Resolución de 3 de octubre de 2023 de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, por la que se incoa el expediente BIC/0009/2023 para la declaración de Bien de Interés Cultural y de Bien de Interés Patrimonial, y de

conformidad con lo establecido en el artículo 20.2 de la Ley 8/2023, de 20 de marzo, y el decreto 264/2023 de 5 de diciembre de 2023, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, concediéndose trámite de audiencia por plazo de un mes y solicitándose informe en relación al citado expediente de incoación de expediente para la declaración como Bien de Interés Cultural, en la categoría de Conjunto de Bienes Muebles, del Relicario del monasterio del Santísimo Sacramento, en Boadilla del Monte (Madrid), se redacta el siguiente.

El Relicario del Monasterio del Santísimo Sacramento, hoy sito en la localidad de Boadilla del Monte, formaba parte del monasterio del Santísimo Sacramento de la villa de Madrid, en la calle del mismo nombre y calle Mayor, junto al palacio del I duque de Uceda, Cristóbal Gómez de Sandoval y Rojas (1581-1624), primogénito del válido duque de Lerma y su sucesor en el valimiento de Felipe III.

Fundado el convento de 1615, Juan Gómez de Mora proyectó un conjunto que no se llevó a cabo; en 1671, Bartolomé Hurtado García, aparejador real, inició las obras, concluidas en 1694, cuando el maestro se había retirado, deteniéndose entonces la fábrica de la iglesia, que había sido contratada asimismo por parte de Hurtado, quizá con trazas del

hermano Francisco Bautista, Manuel del Olmo y Gaspar de la Peña sobre la idea de Gómez de Mora, que se modernizó, y no estaba acabada de pagar ni en 1721 –cuando se quejaban las bernardas del mal estado de la iglesia vieja– ni en 1730; por estas fechas se retomaron los trabajos por parte tal vez de Francisco Esteban (1696-1770), colaborador de Pedro de Ribera, más que de Andrés Esteban, fallecido en 1731, quien había intervenido precedentemente, y, tras esta fecha, controlada la fábrica por parte del italiano Giacomo Bonavia, recién llegado a España en 1731. Solo en 1742 se bendijo el nuevo templo, que se fabricaba desde hacía más de 70 años con grandes problemas económicos⁹.

Al ser demolido el convento en 1979 y la comunidad trasladada a un edificio de nueva construcción en Boadilla del Monte, que ahora se ha abandonado, en esta villa madrileña se diseñó específicamente una sala para albergar el Relicario, de 11,75 m de largo, 6,15 de ancho y 4,30 de alto, cuyas cuatro paredes están cubiertas por paneles de madera dorada; allí se trasladaron los elementos del conjunto, incluso readaptándose los paneles con pilastras de sus paredes y las pinturas sobre lienzo del techo, conservándose su traza original y las 259 piezas de diversa tipología y material, algunas de notable calidad artística, que han ido conformando la lipsanoteca

⁹ Ahora, sobre la bibliografía precedente, L. VERDÚ BERGANZA. *La arquitectura carmelitana y sus principales ejemplos en Madrid (s. XVIII)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 881-926.

desde el siglo xvii hasta el siglo xx (por la incorporación de nuevas y modificación de algunas). En la calle central de la pared sur se encuadra un magnífico mueble relicario y en la pared norte un mueble retablo situado sobre el altar. Las paredes este y oeste se componen con dos calles laterales y dos centrales, y entre ellas dos espacios de mayor anchura donde se abrían antes dos puertas de madera. Si el panelado apilastrado parece obra de las décadas centrales del siglo xvii, los muebles, algunos de ébano y bronce, proceden de talleres de marquetería italianos y flamencos, que incluyen no solo las reliquias en diferentes ostensorios y tecas de variada morfología y cronología posterior, sino también pinturas aparentemente sobre cobre de difícil atribución.

En consecuencia, este relicario debe figurar como obra interesante en sí misma y dada su relevancia histórica y artística merece que se reconozca como Bien de Interés Cultural, en la categoría de Conjunto de Bienes Muebles, a partir de la incoación de su expediente de declaración del Pleno del Consejo del Patrimonio Cultural de la CAM del 11 de marzo de 2024, siendo susceptible—de acreditar valores de especial significación histórica y artística para su declaración—, por lo tanto, de la protección específica de los BIC conforme a la Ley 10/1998 de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid. Máxime al requerirlo su estado de conservación relativamente aceptable y el peligro

de un nuevo traslado, que requeriría el control riguroso por parte de la CAM.

La Real Academia de la Historia con su superior criterio determinará aquello que estime oportuno.

FERNANDO MARÍAS
10 de mayo de 2024

**INFORME SOBRE LA
DECLARACIÓN COMO BIEN
DE INTERÉS CULTURAL A
FAVOR DEL YACIMIENTO
ARQUEOLÓGICO
IDENTIFICADO COMO
LUCUS ASTURUM, EN
LLANERA**

Informe sobre la resolución del 7 de marzo de 2024, de la Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte del Principado de Asturias, por la que se incoa expediente para la declaración como Bien de Interés Cultural, con la categoría de Zona Arqueológica, del yacimiento arqueológico identificado como Lucus Asturum, sito en el consejo de Llanera. (Boletín Oficial del Principado de Asturias núm. 59 de 22-III-2024).

Sobre el topónimo *Lucus asturum* disponemos de dos referencias antiguas, una del geógrafo Ptolomeo (s. ii d. C.) y otra a través del anónimo de Ravena (s. vii d. C.). El lugar pertenecía al *conventus juridicus Asturum* y estaba enclavado en el territorio de la tribu de los *luggones*, entre los astures trasmontanos. La identificación de este lugar, que,

además, entraña la expresión del etnónimo conservado hasta nuestros días “asturum, astures”, ha generado una amplísima bibliografía recogida en el informe presentado.

Los intentos por localizar este lugar se repiten desde antiguo, contraponiéndose en más de una ocasión la localización en Oviedo o en Lugo de Llanera en torno a la antigua iglesia de Santa María en cuyos alrededores se tienen múltiples y antiguas noticias de hallazgos, tanto de objetos como de estructuras arqueológicas ya desde el siglo XVII. Las primeras excavaciones realizadas en este lugar, en 1926, llamaron poderosamente la atención y desde los años ochenta y noventa del siglo pasado se han realizado una serie de campañas de excavaciones que han puesto de manifiesto que el lugar fue ya ocupado desde mediados del siglo I d. C. hasta el VI d. C.

A partir de 2015 el ayuntamiento de Llanera ha potenciado la realización de estudios no invasivos, como la investigación a través de georradars o de sistemas de teledetección, así como de excavaciones arqueológicas, lo que ha permitido hallar una serie de elementos entre los que destacan un edificio termal, compuesto por siete estancias con una superficie mayor de 800 m² con bañeras en *opus signinum* y estancia con *hipocaustum*. Algunas habitaciones conservan restos de pintura. El conjunto ha sido datado entre finales del siglo I y el IV d. C.

Además, ha sido hallada una zona residencial ocupada por una casa, con un patio con pozo y varias habitaciones

cuyo estudio indica que el complejo tuvo dos o tres fases constructivas, según demuestran las diversas estructuras murarias, compuestas por muros con zócalo de piedra y alzado en tapial o adobe. Los diversos basureros hallados en este espacio permiten aseverar la perduración de esta casa durante varias generaciones hasta el siglo IV d. C.

Cerca de la llamada “casa rectoral” se ha hallado una extensa necrópolis de inhumación, en la que se han excavado cincuenta y cinco enterramientos datados a partir del siglo IX, necrópolis vinculada a la antigua iglesia de Santa María de Lugo de Llanera, de la que tenemos ya referencias en época de Alfonso III del año 905 d. C. El hallazgo de un fragmento de cancel alto medieval en la necrópolis demuestra la existencia de la iglesia en época anterior a Alfonso III.

Las prospecciones y excavaciones realizadas ponen de manifiesto que se trata de un lugar de ocupación difusa, sin que se haya localizado un núcleo cívico al estilo de las *civitates* mediterráneas. En el mundo de ámbito céltico, tanto peninsular como centro europeo, tenemos constancia de que los romanos crearon algunos lugares que sirvieron de punto de encuentro, lugar de aplicación de la justicia romana y de recepción de impuestos. Estos lugares solían desarrollarse en torno a algún lugar sagrado, *lucus*, o a un cruce de caminos. Entre los materiales hallados en el lugar se conoce un miliario de época del emperador Numeriano (datado, según la titulación, entre 282-283 d. C.), hoy

desaparecido, y de un ara dedicada a los *lares viales*, conservada en el Museo Arqueológico de Asturias (nº cat. 01570). Sin duda, *lucus asturum* desempeñaba estas dos funciones, por lo que ha sido definido como un *vicus viarius*, pues se encuentra en el cruce entre las vías *Asturica Augusta* (Astorga) y *Lucus Augusti* (Lugo), como señala el anónimo de Ravena, y la via *Carisa* que une la costa astur con la meseta.

El detallado informe presentado pone de manifiesto la necesidad de declarar la “Ería de la Castañera” como Bien de Interés Cultural en su categoría de Zona Arqueológica, en la que se incluye no sólo el terreno definido como “Ería de la Castañera”, sino también todo su entorno, en el que se han documentado restos arqueológicos que se recogen en dicho informe.

En mi opinión, merece ser atendida la solicitud de la Consejería de Cultura, Política Llinguística y Turismo de la Dirección General de Cultura y Patrimonio del Gobierno del Principado de Asturias sobre la declaración como Bien de Interés Cultural, con la categoría de Zona Arqueológica, del yacimiento arqueológico identificado como *Lucus Asturum*, sito en la Ería de la Castañera y zona circundante en el consejo de Llanera (Boletín Oficial del Principado de Asturias núm. 59 de 22-III-2024).

Opinión que someto al superior criterio de la Academia.

JOSÉ REMESAL

14 de junio de 2024

INFORME SOBRE EL RECONOCIMIENTO DE UNA PISTOLA, SIN MARCA, MODELO ISARD, CALIBRE 9MM LARGO COMO “ARMA HISTÓRICA”

En la última sesión plenaria de esta Real Academia, el académico que suscribe tuvo el honor de que se le asignara la redacción de un informe a fin de responder a una solicitud de la Intervención Central de Armas y Explosivos de la Guardia Civil (ICAE) que ha tenido entrada en la Secretaría de esta Real Academia. Solicitud referida a una pistola sin marca, modelo Isard, calibre 9 mm largo y con número de identificación 0000212, cuyo reconocimiento como “arma histórica” corresponde a nuestra Institución apreciar.

Dicha solicitud ha venido acompañada de diversos informes, documentos y fotografías del arma aportados por el interesado. De dicha documentación contrastada con otra, a su vez recabada de organismos oficiales, obtenida o consultada en estudios globales y especiales por este académico informante, se desprende lo siguiente:

1. ENCUADRE HISTÓRICO

Al estallar la Guerra Civil 1936-1939, ambas facciones contendientes realizaron un enorme esfuerzo por adquirir material militar, o bien, materias primas para la fabricación

de armas en su propia zona. En Cataluña, y a fin de abastecer a las diversas milicias que se estaban organizando en retaguardia, diversas agrupaciones de trabajadores y sindicatos y de manera muy destacada el Comité de Milicias Antifascistas y la CNT, tomaron la iniciativa de adaptar diversos talleres y fábricas a la producción, más bien artesanal, de armas y explosivos, partiendo de la importante infraestructura existente que se intentó reconvertir hacia una “movilización industrial” de forma inicialmente desarticulada, ineficiente y estéril.

El 7 de agosto de 1936, la Generalitat de Catalunya se vio obligada a tomar medidas racionalizadoras que garantizaran el control de todas las actividades de fabricación, distribución y experimentación técnica del material producido y prohibieran su elaboración sin la supervisión y la autorización expresa de una “Comissió d’Indústries de Guerra”, creada al efecto. La comisión citada estaba integrada por representantes obreros que trabajaban ya en dichas industrias, por técnicos, entre los que destacaba el número de militares, y comisarios del Gobierno de la Generalidad. Este organismo, ideado y presidido por Josep Tarradellas, ejercería sus funciones hasta mediados de 1938 en que el Gobierno de la II República consiguió unificar los criterios de producción, sin que por ello dejaran de fabricarse algunas armas dispersas.

El Taller Parque Móvil –Tallers del Parc Mòbil– (TPM), creado por la Generalitat en mayo de 1937, pronto amplió sus funciones a la conservación del armamento del funcionariado de la misma y de los Mossos d’Esquadra, cuyas pistolas oficiales se quiso que llevaran grabadas en sus cachas, o bien el escudo de Barcelona, o bien el emblema barrado y en óvalo de la propia Generalitat, según el modelo y el momento. Armas hermosas, fiables, de buena calidad y modernas, semiautomáticas, accionadas por retroceso y con una capacidad de 8 cartuchos. De excelente efecto de representación, el propio Taradellas quiso que se le personalizara una con su nombre grabado.

Se produjeron dos modelos de los que sólo uno carecía de cualquier tipo de seguro en la empuñadura, lo que constituye el principal dato externo diferenciador. A este tipo, superación técnica del primero y más numeroso y que ostenta en sus cachas el óvalo barrado ya citado, pertenece la pieza objeto de esta información.

2. OBSERVACIONES

Constatada la fabricación de pistolas y de pistolas ametralladoras en el TPM, con toda probabilidad, fue en este taller en el que surgió la pistola conocida como “Isard” –“rebeco” en catalán– con posible colaboración de armeros vascos exiliados y como diseño propio, aunque notablemente parecido al de la estadounidense Colt M1911, por haberse inspirado en sus

planos de los que, indudablemente, se disponía. La diferencia mayor entre ambas era la de que la Colt M1911 disparaba el cartucho .45 ACP y la pistola Isard disparaba el cartucho 9 x 23 largo, el calibre de arma corta y subfusil más utilizado del momento y para el que se disponía de más munición.

Aunque se conserva muy poca documentación fehaciente, destruida con ocasión o como consecuencia de la guerra y del desinterés posterior, podemos constatar que en un inventario del citado TPM y que se encuentra en el Archivo Montserrat Taradellas i Maciá aparece la referencia a 29 pistolas de esta marca, o bien terminadas o bien en proceso de fabricación. Fechado en octubre de 1937, se deduce que los primeros diseños, prototipos, pruebas y la propia producción industrial se llevaron a cabo entre julio y octubre de ese año. Clausurado el taller en fecha probablemente próxima a la caída de Barcelona de 26 de enero de 1939, el periodo de fabricación fue, en todo caso, corto.

Por otra parte, el tratarse de un arma reglamentaria y restringida a las fuerzas de seguridad de la propia Generalitat, determinaría una producción reducida, especialmente por lo que respecta al segundo y posterior tipo, lo que viene refrendado por el hecho de que los números de serie de las pistolas detectadas son bastante bajos o muy bajos para el primer tipo y bajos, sin pasar de dos centenares, el segundo.

Otras circunstancias diversas determinaron que se conservasen muy pocas de estas armas en España y que, al parecer, sólo el Museo del Ejército de Toledo y el Museo Militar de Barcelona dispongan de alguna de ellas, apreciadas y consideradas e incluso catalogadas como “piezas de singular interés”, como es el caso de este último. En colecciones del extranjero se conserva alguna otra, que ha llegado a adquirir un alto precio apreciado en subasta.

Estos hechos —ser testimonio relevante de una época, tratarse de un tipo de fabricación español y ser muy escasas— son factores que permiten poner esta arma bajo la protección de nuestra legislación en la que encaja perfectamente.

Concretamente, el Real Decreto 137/1993 de 29 de enero, por el que se aprueba el Reglamento de Armas, en su artículo 2, apartado 18 define “Arma histórica” como el “arma de fuego que se signifique especialmente por su relación con un hecho o personaje histórico relevante, convenientemente acreditada”.

Por todo lo cual, y sin entrar en cuestiones que no estima ser de la consideración y competencia de esta Academia, tales como si el arma debe o no ser punzonada, registrada o considerarse susceptible de hacer fuego, así como la oportunidad de adopción de medidas de seguridad y otras, el académico que suscribe considera que la pistola sin marca, modelo Isard, calibre 9 mm largo y con número de identificación

0000212, debe ser considerada como “arma histórica” a todos los efectos y mantenerse, en lo posible, en su actual estado sin sufrir modificación, en atención a este carácter que estima indudable.

Lo que el académico informante somete a la mejor opinión de la Academia

HUGO O'DONNELL
(14 de junio 2024)

**INFORME SOBRE LA
DECLARACIÓN COMO BIEN
DE INTERÉS CULTURAL A
FAVOR DE LA COLECCIÓN
ARTÍSTICA DE LA ANTIGUA
CAJA DE AHORROS DE
ASTURIAS**

En relación con la solicitud de informe formulada por el Servicio de Conservación del Patrimonio del Gobierno del Principado de Asturias en oficio del pasado 31 de mayo de 2024, para la declaración como Bien de Interés Cultural de la Colección artística de la antigua Caja de Ahorros de Asturias, y en función de la información suministrada en dicho escrito, junto con la recogida en la Resolución de 27 de junio de 2023, publicada en el BOPA nº 132, de 11 de julio de 2023, el académico que suscribe ha de informar lo siguiente:

La colección de obras de arte objeto del presente informe fue conformada por la extinta Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias

como parte de la inversión de sus beneficios, con el objeto de reunir una representación suficientemente amplia y representativa del arte asturiano contemporáneo, constituyendo uno de los ejemplos más destacados del mecenazgo financiero impulsado por distintas entidades bancarias españolas desde la segunda mitad del siglo xx, que en este caso se inició ya en los años cincuenta de la pasada centuria. La colección, especialmente relevante por ser la única de procedencia bancaria existente en el Principado, reúne una muy nutrida cantidad de obras de la gran mayoría de artistas asturianos de los siglos xix y xx, así como de otros artistas españoles y extranjeros de esta misma cronología.

**1. CONSIDERACIONES
PREVIAS**

A la hora de establecer el marco de análisis y cobertura del presente informe deben tenerse en cuenta las siguientes consideraciones:

- La titularidad actual de esta colección está dividida entre la Fundación Bancaria Caja de Ahorros de Asturias y Unicaja.
- En la citada Resolución del BOPA se requiere a la Fundación Bancaria Caja de Ahorros de Asturias y Unicaja, en su calidad de actuales propietarios, “la remisión a la Dirección General de Cultura y Patrimonio del Principado de Asturias, en el plazo de un mes desde el día siguiente de la notificación de la presente Resolución, de copia de

- los inventarios con que cuenten de la colección de arte de la antigua Caja de Ahorros de Asturias, relativos a pintura, escultura, fotografía, obra gráfica y dibujo, indicando la localización de cada elemento integrante de la misma y su titularidad actual”, recibíéndose el 5 de septiembre escrito de Unicaja Banco, S.A., de fecha 4 de septiembre, en el que se aporta una sucinta relación de 1063 obras, idéntica a la que ya se había publicado previamente en la mencionada Resolución, indicándose que todas ellas son propiedad de Unicaja Banco, S.A.
- En dicho escrito se señalan diez de estas obras como “baja por deterioro”. Son las siguientes:
 - 221. Fanjul García, Loreto: *La Gota* (1987).
 - 250. Fernández Rodríguez, Susana: *Where is Santiago's way?* (sin datación).
 - 288. García Fernández, Francisco. *Pachín: Paleta* (1993).
 - 357. González Mojardín, Ricardo: *Sin título* (c. 1985).
 - 576. Montoro Frías, Luis: *Antonio* (1972).
 - 703. Pifarré, J.: *Arlequín* (sin datación).
 - 780. Romero, Santiago: *En el pueblo* (sin datación).
 - 1022. Rodríguez Urrusti, Rafael. *Urrusti: Sin título* (sin datación).
 - 1023. Rodríguez Urrusti, Rafael. *Urrusti: Sin título* (sin datación).
 - 1024. Rodríguez Urrusti, Rafael. *Urrusti: La Cruz de los Angeles* – Mural (relieve) (sin datación).
 - Mediante acuerdo de fecha 18 de enero de 2024, notificado el 23 de febrero siguiente, la Comisión Permanente del Consejo del Patrimonio Cultural de Asturias requiere a Unicaja Banco, S.A. para que, entre otras cuestiones, aporte información justificativa e individualizada de las citadas “bajas por deterioro”.
 - Con fecha 26 de marzo de 2024 se recibe respuesta de Unicaja Banco, S.A. al citado requerimiento. En la misma se indica que dos de las diez obras que habían identificado como dadas de baja por deterioro en el listado que acompañaba su escrito de 4 de septiembre de 2023, lo fueron por error:
 - N° 250.- Fernández Rodríguez, Susana: *Where is Santiago's way?* (sin datación).
 - N° 780.- Romero, Santiago: *En el pueblo* (sin datación)
 - Se señala que ambas han sido localizadas, encontrándose la primera de ellas en la sede de Oviedo de la Plaza de la Escandalera y la segunda, en el Almacén de La Torre, en Cuenca. Así mismo, en el mismo escrito se indica que no se dispone de información adicional sobre el resto de obras dadas de baja por deterioro.
 - Se deduce de lo anterior que el concepto de “baja por deterioro” argumentado por la entidad bancaria propietaria en su escrito se refiere en realidad a obras incluidas en dicha relación y no

localizadas en la actualidad, y no a razones de irreversible mal estado de conservación.

- Según se reconoce en la Resolución del BOPA, “[d]urante el proceso de transformación bancaria que afectó a Cajastur, en cumplimiento de Ley de Cajas de Ahorros y Fundaciones Bancarias, se creó en 2014 la Fundación Bancaria Caja de Ahorros de Asturias. Con ello la colección artística quedó dividida entre ésta y la entidad Liberbank —creada en 2011 tras la fusión de la caja asturiana y otras dos de ahorros—, quedando el grueso de la colección, que el inventario realizado en 2014 y que habría servido para la partición entre ambas entidades, cifraba en unas 3.000 piezas, en posesión de esa última entidad, actualmente integrada en Unicaja. No obstante, se desconoce a ciencia cierta el número total de obras incluidas en las ahora colecciones de las dos entidades, toda vez que ninguna de ellas ha atendido el requerimiento de solicitud de inventario de las obras efectuado en sendas ocasiones por la Consejería de Cultura (en mayo de 2017 y enero de 2021), reseñándose que algunos autores elevan ese monto a 5.000 obras artísticas entre pinturas, esculturas y fotografías, e incluso más. Así Unicaja se convirtió el propietario de las obras reunidas por la antigua Caja de Ahorros de Asturias desde sus inicios hasta el año 1999, pasando el resto, que algunos califican de testimonial,
- a la Fundación Bancaria Caja de Ahorros de Asturias, dado que a partir de esa fecha los fondos destinados a este capítulo disminuyeron sustancialmente hasta casi ser anecdóticos”.
- Con motivo del 40 aniversario de la apertura de la primera sala de exposiciones de la entidad bancaria, situada en el edificio de la plaza de la Escandalera de Oviedo, la Caja de Asturias organizó en 1996 una exposición de sus fondos artísticos, realizándose con ese motivo un catálogo de su colección, elaborado por Francisco Crabiffosse Cuesta, con la colaboración de Javier Barón Thaidigsmann, con el título *Colección Caja de Asturias*. En él se realizó un riguroso inventario de las obras, constatando la existencia de un conjunto heterogéneo de más de un millar de piezas distribuidas en diferentes oficinas y edificios de la entidad bancaria. Además, la catalogación dejaba al descubierto la desaparición de un centenar de obras que, en ese momento, no pudieron ser localizadas.
- La citada Resolución declara estar todavía, en el momento de su publicación (27.VI.2023), “[a] falta y en espera de la información solicitada a Unicaja y a la Fundación”, utilizándose para el inicio de la incoación de expediente BIC de la colección completa el citado catálogo publicado en 1996, como “la mejor aproximación a los fondos de la colección de la antigua Caja de Asturias hasta esa fecha, y una

excelente herramienta para iniciar el expediente para la incoación como Bien de Interés Cultural de esa colección, toda vez que contiene los datos necesarios para el reconocimiento individual de las 1092 piezas recogidas en el mismo e integrantes de la colección, [...] sin perjuicio de que durante la instrucción del expediente para la declaración como Bien de Interés Cultural pueda incorporarse la documentación de la que ahora no se dispone”.

- Por tanto, la documentación con que se cuenta hasta la fecha en dicho expediente está constituida por la citada relación sumaria de 1063 piezas incorporada en la Resolución y el catálogo de la exposición de 1996, realizado a modo de riguroso y exhaustivo inventario, que recoge 1092 obras, siendo este último documento el único verdaderamente válido como referencia sobre la naturaleza, composición, calidad y valoración de la colección a la hora de elaborar el presente informe, ya que contiene los datos documentales y gráficos imprescindibles para su correcto análisis y diagnóstico.

2. INFORME

A tenor del análisis de la mencionada documentación, puede afirmarse con certeza que la colección aquilatada a lo largo de casi cinco décadas por la antigua Caja de Ahorros de Asturias constituye seguramente uno de los conjuntos de arte asturiano contemporáneo

de titularidad privada más relevante existente en el Principado, tanto por su número como por su variedad, ya que abarca un amplio espectro cronológico y estilístico de la producción artística asturiana en sus distintas disciplinas, como pintura, escultura, obra gráfica, dibujo y fotografía, además de contener importantes ejemplos de otros artistas españoles y extranjeros, cubriendo incluso periodos hasta ahora todavía no suficientemente valorados por la historiografía, como los años cincuenta y sesenta del pasado siglo. Así, la colección incluye obras de casi un centenar de relevantes artistas asturianos, a partir de mediados del siglo XIX hasta la generación nacida en los años sesenta de la pasada centuria, ya que están representados en ella desde Dionisio Fierros (1827-1894) hasta Isabel Cuadrado, nacida en 1965, además de Nicanor Piñole, Evaristo Valle, Joaquín Vaquero Palacios, Aurelio Suárez, José Uría, Orlando Pelayo, Alejandro Mieres, Manuel Calvo, José Luis Fernández, José Manuel Núñez, Francisco Velasco, Luis Fega, Vicente Pastor, Joaquín Rubio Camín, Ricardo Mojardín, Mario Cervero, Jorge Oteiza, Luis Vigil, Ramón Isidoro, Charo Cimas o Pelayo Varela, entre otros. Por su parte, entre los demás artistas nacionales presentes en la colección cabe destacar a Lucio Muñoz, Jordi Colomer, Juana Francés, Ferrán García Sevilla, Juan Genovés, Juan Giralt, Eva Lootz, Rogelio López Cuenca, Eduardo Úrculo, Joaquín Vaquero Turcios o Xesús Vázquez,

y entre los internacionales a Pedro Cabrita Reis, Georg Herold, Joseph Kosuth, Sol Lewit, Roberto Matta o Simone Vögele.

Así, la colección reúne obras particularmente destacadas de varios de estos autores, como el *Bodegón de Lastres* (1897) de Telesforo Fernández Cuevas, o *Víctimas de la fiesta* (1894) de Darío de Regoyos, ambas actualmente en depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Junto a ellas, otras pinturas, como el *Retrato del pintor Augusto Junquera*, realizado en 1901 por José Ramón Zaragoza, el lienzo *Enseñar al que no sabe* (c. 1909), del propio Junquera, o los cuadros *Romería* (c. 1918) y *Fiesta de aldea* (1919) de Evaristo Valle, son obras bien representativas del lenguaje plástico de estos reconocidos artistas asturianos, destacando además de este último el impactante *Retrato de Mariano Suárez Pola* (c. 1918) de profunda intensidad, junto a la interesante serie de Autorretratos de Nicanor Piñole (c. 1915), realizados al pastel y sanguina. Otros artistas españoles destacados del siglo XIX están igualmente representados en la colección, como Leonardo Alenza, con varios *Dibujos*, o Maximino Peña, con su lienzo titulado *Remendando calcetines*, uniéndose a ellos alguna obra meramente testimonial del maestro decimonónico asturiano Dionisio Fierros, como el pequeño apunte de *El mastín de "Las Meninas"*.

En sus antípodas cronológicas y estilísticas se sitúan obras ya realizadas en la segunda mitad del

siglo XX, como los cuadros *Letras-F* de Ferrán García Sevilla (1991) y *Fin del agua*, de Lucio Muñoz (1991), el *Retrato de Ramón Pérez de Ayala*, de Álvaro Delgado (1980), *Eclosión II*, de Juan Genovés (1990), así como las esculturas *Desocupación de la esfera. Conclusión experimental nº 2, variante* (1958) de Jorge Oteiza; *Bigarrena Eguzki-Lore* (1975), de Néstor Basterretxea; *Guitarra*, de Pablo Serrano (1984) o *Hito III*, de Joaquín Rubio Camín, entre otras obras, constituyendo a su vez testimonios de relevante interés de la producción de sus respectivos autores, reconocidos maestros todos ellos del arte español de la pasada centuria.

En este sentido, los estudios de Francisco Crabifosse y Javier Barón que acompañan el citado catálogo de 1996 dan cumplida y detallada cuenta de las características, composición, aspectos, autores y obras más destacadas de la colección, constituyendo sin duda la mejor referencia de valoración científica realizada hasta ahora sobre este conjunto, que pone bien de manifiesto los elementos más destacados de los indiscutibles activos histórico-artísticos de este conjunto de piezas artísticas aquilatado por la desaparecida entidad bancaria.

Por todo ello, según el criterio del académico que suscribe, la Colección artística de la antigua Caja de Ahorros de Asturias merece ser declarada Bien de Interés Cultural, declaración aplicable en su calidad de conjunto unitario a las obras inventariadas y recogidas en el catálogo de 1996, en

función del artículo 12 de la ley 1/2001 de 6 de marzo, de Patrimonio Cultural del Principado de Asturias, según el cual, en el caso de la declaración de una colección de objetos muebles como BIC, “se realizará la catalogación de los elementos unitarios que la componen, especificando todos los datos necesarios para su reconocimiento individual y como parte de la colección. Bastará que el interés relevante se predique de la colección en cuanto tal, no necesariamente de cada uno de los objetos integrantes”.

No obstante, esta Real Academia de la Historia, con su superior criterio, determinará lo que considere más oportuno.

José Luis Díez
20 de junio de 2024

INFORMES DE HERÁLDICA



LOGROÑO (LA RIOJA) Escudo y bandera

El ayuntamiento de Logroño (La Rioja), por resolución de su pleno municipal de 18 de abril de 2024, ha presentado a esta Real Academia, el 23 de mayo pasado, un proyecto de escudo y bandera municipales. Se trata, sin embargo, de una propuesta de oficialización, ya que el ayuntamiento de Logroño viene utilizando estos emblemas desde tiempo inmemorial.

El escudo tiene como antecedentes un emblema que ya figura en 1523, en un documento del rey don Carlos, con su madre doña Juana, dirigido a la ciudad, y oficializado por el pleno municipal en 3 de marzo de 1860. La bandera aparece descrita en el reglamento de esta fecha cuando se describen las medallas que acompañan los títulos y condecoraciones que regula.

Acompañado de un informe muy completo con los antecedentes emblemáticos, se explica que el escudo representa el antiguo puente de piedra fortificado sobre el río Ebro,

desaparecido en el siglo XIX, con una bordura de lises añadida en 1523, en representación del heroísmo del pueblo logroñés durante la invasión francesa de aquellos años.

El escudo de armas cuya oficialización se propone, se puede describir así:

Escudo de plata, con un puente de cuatro arcos y fortificado con tres torres, la del centro, algo más alta que las de los extremos, todo ello en su color, mazonado y aclarado de sable, sobre ondas de azur y plata. Bordura de azur, con tres flores de lis de oro, dos en los cantones del jefe y una en punta.

Esta descripción omite la incorporación al timbre de la corona real de España, que deben llevar, salvo contadas excepciones, todos los ayuntamientos españoles. El propio ayuntamiento esgrime, como motivo de dicha ausencia, el que dicha corona nunca ha timbrado el escudo municipal de la ciudad.

La bandera que el ayuntamiento de Logroño propone oficializar se describe de la siguiente forma: “Bandera rectangular de proporciones 2:3, de color blanco y con un aspa de color rojo oscuro, de un ancho equivalente a un sexto del ancho de la bandera, que llega hasta las esquinas del paño”. Aunque no consta con certeza su origen, pues se desconoce cuándo se comenzó a utilizar, parece que fue inspirada en la bandera que ostentaba el regimiento de milicias

provinciales de Logroño (1737) con la cruz de San Andrés.

Estas propuestas de escudo y bandera son correctas y adecuadas a las normas de la heráldica y la vexilología.

No hay, por tanto, ninguna objeción para la aprobación definitiva de estos emblemas municipales, lo que este informante eleva a la Real Academia para que, con su superior criterio, tome la decisión que crea más conveniente.

JAIME de SALAZAR y ACHA
(7 de junio de 2024)



BOCOS DE DUERO

(VALLADOLID)

Escudo y bandera

El ayuntamiento de Bocos de Duero (Valladolid) presentó a esta Real Academia, el 21 de marzo de 2024, un proyecto de bandera y escudo de armas municipales, de conformidad con su acuerdo municipal de 16 de noviembre de 2023, para solicitar el visto bueno de esta corporación.

El escudo de armas propuesto, de nueva creación, lo describe como escudo español. En el campo, escudo y emblema de la Casa de Zúñiga sobre ondas de azur que corresponden a las

corrientes y las bocas del río Duero. Bordura con compones de Castilla y León, por pertenecer este municipio históricamente a estos reinos. Al timbre, corona ducal por la Casa de Zúñiga.

De forma más precisa, desde el punto de vista heráldico, lo describe como

de forma española, sobre ondas de azur y plata, al centro escudo de los Estúñiga, señores de Curiel de Duero. Bordura general de veinte compones, alternando en ellos, de gules un castillo de oro y de plata un león de púrpura coronado de oro. Al timbre corona ducal abierta.

El proyecto quiere adoptar las armas de los Zúñiga, por ser señores de Curiel de Duero, comunidad de villa y tierra a la que perteneció el municipio de Bocos, razón bastante endeble para su adopción; al timbre, una corona de duque en recuerdo de esta misma familia Zúñiga, sin especificar a qué ducado se relaciona, que ha de ser el de Béjar; y las ondas de azur y plata por el río Duero que forma parte de su nombre, único elemento que parece tener alguna razón válida para ser incorporado. La mención a la bordura componada de castillos y leones no tiene base ninguna, pues, por esta razón, todos los municipios castellanoleoneses lo deberían ostentar y, ciertamente, la existencia de esta bordura no se basa en su pertenencia a Castilla y León sino al parentesco cercano de los magnates

que lo ostentaron en su escudo con la casa real.

El escudo proyectado no parece tener razones para resultar adoptado, salvo las ondas representativas del río Duero de su nombre, y convendría eliminar por su inadecuación heráldica tanto la bordura como la corona ducal.

Igualmente, se presenta un proyecto de bandera, cuya descripción es la siguiente:

Bandera rectangular de proporciones 2:3, formada por un paño de color carmesí, con escudo municipal al centro, en sus colores, sobre silueta del puente de hierro del Carrascal, en sable sobre dos jalones de oro. Leyenda inferior, en letras mayúsculas *DURIUS. FLUMEN. ITER. EST*, en oro.

Esta bandera no ofrecería ninguna contraindicación respecto a su color, una vez elegido el nuevo escudo del municipio, pero es rechazable la inscripción latina, como impropia para una bandera, y se sugiere, en cambio, que estos elementos podrían servir como base para un nuevo proyecto de escudo.

Se aconseja, por tanto, al ayuntamiento la propuesta de unos nuevos emblemas más acordes con la heráldica y la vexilología.

Esta es la opinión del que suscribe, que eleva a la Real Academia para que, con su superior criterio, tome la decisión que crea más conveniente.

JAIME de SALAZAR y ACHA
(7 de junio de 2024)



VOTO
(CANTABRIA)
Bandera

El ayuntamiento de Voto (Cantabria) presentó el 13 de marzo de 2024 a esta Real Academia el acuerdo de su consistorio de 29 de febrero anterior, en el que se aprobaba la creación de una bandera municipal y su envío a esta Real Academia para obtener su visto bueno.

El modelo de la bandera propuesta la describe así: “Bandera terciada al batiente doble. El paño dividido verticalmente 1:3 al asta, de color blanco, y al batiente de dos proporciones de igual altura, amarillo el superior y rojo el inferior”. Que tal vez se podría describir de forma más clara: “Bandera rectangular de proporciones 2:3, dividida horizontalmente al batiente en dos franjas iguales, la superior amarilla y la inferior roja. El paño, terciado verticalmente al asta, de proporción 1:3, de color blanco”.

La descripción de la bandera no incluye la incorporación del escudo municipal, que sí se coloca, en el dibujo enviado, sobre el tercio blanco.

Esta bandera no presenta ninguna dificultad para poder ser aprobada. No obstante, en esta Real Academia no consta ningún antecedente sobre

una posible aprobación de un escudo municipal. Por ello, se propone aprobar dicha bandera propuesta, pero sin el escudo que aparece en el dibujo enviado a esta Real Academia.

Esta es la opinión del que suscribe, que eleva a la Real Academia para que, con su superior criterio, tome la decisión que crea más conveniente.

JAIME de SALAZAR y ACHA
(7 de junio de 2024)