

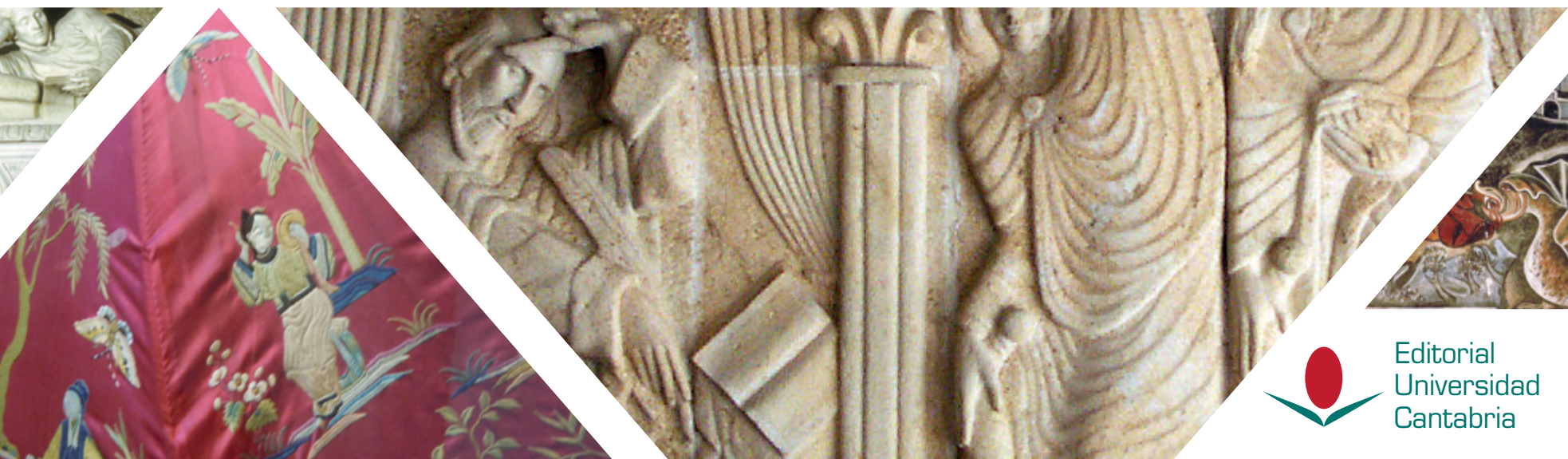


# Patrimonio cultural de Cantabria. Cien piezas artísticas singulares

ISABEL COFIÑO FERNÁNDEZ

ÍNDICE

RESEÑA





CUBIERTA

ÍNDICE



**Patrimonio cultural de Cantabria.  
Cien piezas artísticas singulares**

CUBIERTA

ÍNDICE





Colección Analectas #127

---

CONSEJO EDITORIAL

---

**Dña. Sonia Castanedo Bárcena**  
*Presidenta. Secretaria General,  
Universidad de Cantabria*

**D. Vitor Abrantes**  
*Facultad de Ingeniería,  
Universidad de Oporto*

**D. Ramón Agüero Calvo**  
*ETS de Ingenieros Industriales y de  
Telecomunicaciones, Universidad de  
Cantabria*

**D. Miguel Ángel Bringas Gutiérrez**  
*Facultad de Ciencias Económicas  
y Empresariales, Universidad de  
Cantabria*

**D. Diego Ferreño Blanco**  
*ETS de Ingenieros de Caminos, Canales  
y Puertos, Universidad de Cantabria*

**Dña. Aurora Garrido Martín**  
*Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Cantabria*

**D. José Manuel Goñi Pérez**  
*Modern Languages Department,  
Aberystwyth University*

**D. Carlos Marichal Salinas**  
*Centro de Estudios Históricos, COLMEX*

**D. Salvador Moncada**  
*Faculty of Biology, Medicine and  
Health, The University of Manchester*

**D. Agustín Oterino Durán**  
*Neurología (HUMV),  
investigador del IDIVAL*

**D. Luis Quindós Poncela**  
*Radiología y Medicina Física,  
Universidad de Cantabria*

**D. Marcelo Norberto Rougier**  
*Historia Económica y Social Argentina,  
UBA y CONICET (IIEP)*

**Dña. Claudia Sagastizábal**  
*IMPA (Instituto Nacional de  
Matemática Pura e Aplicada)*

**Dña. Belmar Gándara Sancho**  
*Directora, Editorial Universidad  
de Cantabria*

CUBIERTA

ÍNDICE



# Patrimonio cultural de Cantabria. Cien piezas artísticas singulares



ISABEL COFIÑO FERNÁNDEZ



CUBIERTA

ÍNDICE



Cofiño Fernández, Isabel, autor

Patrimonio cultural de Cantabria : cien piezas artísticas singulares / Isabel Cofiño Fernández. – Santander : Editorial de la Universidad de Cantabria, 2019.  
456 páginas : ilustraciones. – (Analectas ; 127)

1. Bienes culturales-España-Cantabria-Catálogos. 2. Escultura-España-Cantabria. 3. Pintura-España-Cantabria.

351.852/.853(460.13)  
730(460.13)  
75(460.13)

THEMA: AFC, AFKB, AFW, 1DSE-ES-F

Esta edición es propiedad de la EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA; cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Colabora: Área de Aulas de Extensión Universitaria del Vicerrectorado de Cultura y Participación Social.

Imágenes de cubierta: Pinacote Municipal de Santoña, Ana Belén Lasheras e Isabel Cofiño Fernández.

© Isabel Cofiño Fernández

© Editorial de la Universidad de Cantabria  
Avda. de los Castros, 52. 39005 Santander  
Tlfo. y Fax: 942 201 087  
[www.editorialuc.es](http://www.editorialuc.es)

Hecho en España - Made in Spain  
Maquetación y edición multimedia: Dosgraphic s.l.  
Santander, 2019

CUBIERTA

ÍNDICE

# ÍNDICE

<b>10 años y 100 objetos, un itinerario artístico en Cantabria</b> .....	<b>11</b>
<i>Tomás A. Mantecón Movellán</i>	
<b>Patrimonio cultural de Cantabria</b> .....	<b>15</b>
<i>José Luis Pérez Sánchez</i>	
<b>La Cantabria prerromana y la romanización del territorio</b> .....	<b>19</b>
Caldero de Cabárceno .....	21
Estelas gigantes de Cantabria .....	23
Neptuno cántabro de Castro Urdiales .....	27
Hermes. Museo Marítimo del Cantábrico .....	29
Lucerna de Castro Urdiales .....	32
Ara de la ermita de San Miguel de Olea .....	34
Tenante de altar de la ermita de San Sebastián de Herrán .....	37
Estela de Antestio Patruino. Villaverde de Liébana .....	39
Pátera de Otañes .....	42
<b>El arte prerrománico</b> .....	<b>45</b>
Broche de Santa María de Hito .....	46
Pila y sarcófago de la ermita de San Fructuoso de Lamiña .....	49
Celosías prerrománicas de la iglesia de El Salvador de Enterrías .....	53
Cancel de la iglesia de Santa María Lebeña .....	55
<b>Las pilas bautismales en el Románico</b> .....	<b>59</b>
Pila bautismal de la iglesia de Santa María de Bareyo .....	61
Pila bautismal de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar .....	65
Pila bautismal de la iglesia de Santa María de Puerto de Santoña .....	68

<b>La pintura mural .....</b>	<b>73</b>
Conjunto de pinturas murales de Valdeolea .....	75
Pinturas murales de la iglesia de San Jorge de Ledantes .....	81
Pinturas murales de la iglesia de San Sebastián de Ojébar .....	86
Pinturas murales de la iglesia del Sagrado Corazón de Santander .....	90
<b>La escultura funeraria .....</b>	<b>99</b>
Sarcófagos medievales del santuario de Montesclaros .....	101
Sepulcro de Pedro González de Agüero .....	106
Lauda sepulcral del presbítero Gómez Fernández de Secadura .....	109
Sepulcro de Antonio del Corro .....	112
Escultura funeraria de Alonso Camino .....	116
Esculturas orantes de los Acebedo .....	120
Escultura funeraria de Juan de Garay .....	125
Escultura funeraria de Rodrigo Gómez de Rozas .....	130
Esculturas orantes de los Hermosa .....	133
Panteón de la familia Del Sel .....	137
<b>Arte flamenco en Cantabria .....</b>	<b>143</b>
Retablo de la Virgen de Belén de Laredo .....	145
Virgen de Mogrovejo .....	152
Retablo de San Bartolomé de Santoña .....	155
Tablas flamencas del Maestro de la Vista de Santa Gúdula .....	161
<i>San Miguel</i> . Santa Cruz de Iguña .....	165
<i>San Jorge</i> . Penagos .....	168
<b>El arte de la orfebrería .....</b>	<b>171</b>
Cruz de Piasca .....	174
Ambones de la iglesia de Santa María de la Asunción de Laredo .....	178
Cruz parroquial de Isla .....	181
Relicarios de San Emeterio y San Celedonio. Iglesia del Cristo de Santander .....	184
Retablo de Vejorís .....	187
Vinajeras y salvilla de la iglesia de Santa María de Castro Urdiales .....	195
Frontal del altar mayor de la colegiata Santillana del Mar .....	198
Custodia de la catedral de Santander .....	201
Custodia de Bielva .....	203
Atril y sacras de Renedo de Cabuérniga .....	206
Custodia de Cosgaya .....	212

<b>Los retablos .....</b>	<b>215</b>
Retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Arnüero .....	217
Retablo mayor de la iglesia de San Vicente de la Maza de Guriezo .....	221
Retablo mayor de la iglesia de San Martín de Ajo .....	225
Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Miera .....	230
Retablo mayor de la iglesia de San Pelayo de Cicero .....	235
Retablo mayor de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Isla .....	240
<b>La pintura en la Edad Moderna .....</b>	<b>245</b>
Retablo mayor de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar .....	247
Retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Rozas de Soba .....	251
Retablo mayor de la iglesia de Santa María de Cañedo de Soba .....	254
<i>La Visitación</i> . Catedral de Santander .....	257
<i>San Miguel Arcángel</i> . MAS de Santander .....	260
<i>Cristo de la Agonía</i> . Iglesia de Santa María de Castro Urdiales .....	262
<i>Virgen de la Antigua con donantes</i> . Colegiata de San Pedro de Cervatos .....	266
<b>Imágenes de devoción .....</b>	<b>271</b>
La Virgen de La Bien Aparecida. Santuario de La Bien Aparecida .....	274
Virgen de la ermita de Nuestra Señora de la Consolación de Pie de Concha .....	278
Virgen de la Cama. Convento de clarisas de San Juan de Escalante .....	281
Cristo Yacente. Iglesia de Santa María de Castro Urdiales .....	284
Virgen de Galeón. Iglesia de Santa María de Puerto de Santoña .....	287
Santo Cristo. Iglesia de San Pedro de Limpias .....	291
<b>El arte y sus promotores .....</b>	<b>295</b>
A) <b>Promoción religiosa .....</b>	<b>298</b>
Tabernáculo del Lignum Crucis del monasterio de Santo Toribio de Liébana .....	298
Retrato de don Tomás Crespo Agüero .....	302
B) <b>Promoción civil .....</b>	<b>307</b>
Pila hispanomusulmana. Catedral de Santander .....	307
Calvario de la iglesia de San Martín de Ajo .....	311
Escudo de la Casa de los Leones. Viérnoles .....	314
<i>Tríptico de la Virgen de los Desamparados</i> . Iglesia de Santa María de la Asunción de Laredo .....	317
Órgano de la capilla-panteón de Comillas .....	321



<b>Testimonios del arte indiano en Cantabria .....</b>	<b>325</b>
Cristo de Mijares .....	327
Marfiles de la Inmaculada y San Miguel de Puente San Miguel .....	330
San Juan Bautista de Villapresente .....	333
Virgen del Rosario. Incedo (Soba) .....	335
Retrato de don Pedro Sánchez de Tagle .....	338
Virgen de Guadalupe. Iglesia de Santiurde de Toranzo .....	342
Tibores chinos del santuario de la Virgen de la Luz de Aniezo .....	345
Costurero de la familia Sánchez de Tagle .....	348
Poncho peruano. Casona de Tudanca .....	351
Sombrilla y tapiz de Villaescusa .....	355
<b>Las manifestaciones etnográficas .....</b>	<b>359</b>
Pisa de Ledantes .....	361
Cuévano niño .....	364
<b>El Modernismo .....</b>	<b>367</b>
Conjunto funerario de la capilla-panteón de Comillas .....	369
Ángel guardián. Cementerio de Comillas .....	377
Mobiliario de la capilla-panteón de Comillas .....	382
<b>La escultura contemporánea en Cantabria .....</b>	<b>389</b>
Monumento a Pedro Velarde. Santander .....	391
Monumento a José María Pereda. Santander .....	396
Monumento a la marquesa de Pelayo. Santander .....	401
Cristo yacente. Iglesia de San José de El Astillero .....	405
Virgen de la Paz. Iglesia del colegio de Nuestra Señora de la Paz de Torrelavega .....	407
Beato de Liébana. Monasterio de Santo Toribio de Liébana .....	411
<b>Museos y colecciones de artes plásticas .....</b>	<b>415</b>
<i>Retrato de Fernando VII.</i> MAS de Santander .....	417
<i>La Cagigona (a orillas del Luena).</i> MAS de Santander .....	421
<i>Comida en familia.</i> MAS de Santander .....	424
<i>Sancho Panza.</i> Pinacoteca Municipal de Santoña .....	427
<i>Ama la paz y odia la guerra.</i> Paraninfo de la Universidad de Cantabria .....	431
<i>Mouro 14:51. Hora solar.</i> Centro de Arte Faro Cabo Mayor .....	438
<b>Bibliografía .....</b>	<b>443</b>
<b>Copyright de las fotografías .....</b>	<b>459</b>

# 10 AÑOS Y 100 OBJETOS, UN ITINERARIO ARTÍSTICO EN CANTABRIA

A propósito de la publicación de un atractivo libro de divulgación científica preparado por el profesor Jerry Brotton<sup>1</sup> titulado *A History of the World in Twelve Maps* el periodista Tom Holland<sup>2</sup> comentaba en *The Guardian* que los mapas nunca llegan sin equipaje. Con esta metáfora el analista refería todo el poder expresivo y significativo que cada una de las enigmáticas piezas cartográficas recopiladas y explicadas por Brotton tenía para conectar al lector con amplias regiones del conocimiento histórico sobre el planeta en que vivimos o, dicho de otro modo, trataba de ofrecer explicaciones sobre el cómo había permitido el conocimiento científico hacer cristalizar cartográficamente las visiones mejor informadas sobre los espacios terráqueos en muy diferentes momentos históricos, todas ellas muy diferentes a las que obtuvo uno de los tres astronautas del Apolo 17 que tomó una foto, la primera de la Tierra, desde el espacio, mostrando la faz iluminada del planeta.

La imagen lograda por los tripulantes de la nave espacial era muy diversa de las que representaban dos milenios y medio antes la traza conocida del mundo desde su ombligo, ubicado en Babilonia, según reflejaban los cartógrafos persas del momento. Dos imágenes, dos visiones realistas del mundo y dos significaciones científicas muy diferentes. Ambas permiten inspecciones culturales diversas y complementarias, al tiempo que inducen aún hoy a pensar sobre los espacios históricos del hombre, sus percepciones, sus usos, sus representaciones o imaginarios, así como sus significaciones desde el punto de vista del conocimiento y la cultura.

No trataré de reconstruir aquí, ni siquiera sintetizar, los ricos comentarios que suscita la lectura que hizo Brotton de cada uno de los doce mapas para ayudar a los lectores a conocer las sociedades que sostuvieron esas contrastadas visiones del mundo, pero basta señalar que junto con las informaciones veraces y precisas del mismo también se proyectaban prejuicios que hacían contemplar de forma eurocéntrica a los habitantes de Asia como una especie de hijos de Caín, malditos por el crimen de su progenitor, a lo que colaboraban todas las descripciones contenidas en los relatos

---

<sup>1</sup> Brotton, Jerry: *A History of the World in Twelve Maps*, London, Allen Lane, 2012 (521 páginas).

<sup>2</sup> Holland, Tom: «A History of the World in Twelve Maps, by Jerry Brotton – review», *The Guardian*, Fri. 24 Aug. 2012.

de Plinio el Viejo mostrando personas con el rostro metido en su torso o con cabeza de chacal que alimentaron el imaginario medieval y se contuvieron entre las ilustraciones de las descripciones viajeras de un supuesto John Mandeville en su *Libro de las maravillas del mundo*.

Más o menos contemporáneamente a la difusión bajomedieval de la obra del figurado Mandeville, también las percepciones de los europeos desde el Oriente más lejano alimentaban rasgos animalizados sobre gentes supuestamente carentes de cultura e inmersos en la barbarie. No menos elaboradas fueron las figuraciones que alimentaban el imaginario de cuantos se aventuraron hacia el Atlántico en los momentos de la expansión ultramarina y en la época de los grandes descubrimientos geográficos por parte de los europeos. Evidentemente cada imagen reflejaba un discurso endógeno y otro exógeno ampliamente significativos para conocer las culturas y territorios propios y los ajenos, así como ensayar el ejercicio de la alteridad y la empatía para lograr conocimientos más precisos.

Restringiendo mucho su ámbito de análisis y, sin embargo, incrementando el del número de objetos analizados, más recientemente el profesor Manuel Lucena Giraldo<sup>3</sup> editó su lectura de la historia de España leída a través del legado contenido en 82 objetos. Ya Neil McGregor<sup>4</sup>, innovador director que fuera del Museo Británico, explicó una historia del mundo a través de cien objetos. Las mencionadas propuestas, no exentas de una gran audacia, a pesar de su diversidad de planteamientos, enfoques y destinatarios, no dejan de responder de maneras eficaces a una necesidad de la ciudadanía, y no solo de los estudiantes y estudiosos, para lograr más y más consciente y crítico conocimiento de un acervo cultural ineludible para saber más sobre nosotros mismos.

Lucena buceó entre los restos obtenidos fruto de la descubierta estratigrafía de Atapuerca, en las paredes kársticas de Altamira o las valencianas cuevas de la Araña, así como entre las cerámicas negras de Los Millares, el legado fragmentario de Numancia o la numismática romana, las Etimologías de San Isidoro, la corona de Recesvinto, los capiteles de Medina Azahara, un astrolabio hispanojudío o el atlas de Abraham Cresques y la lonja de la Seda de Valencia, la portada de la primera edición de *El Quijote* o los mapas de Juan de la Cosa y del tratado de Madrid, llegando hasta el toro de Osborne y la bombona de butano o la T4 de Barajas. El historiador explica un sintético recorrido por la significación contextualizada de un objeto singular con connotaciones elocuentes de un período de la historia de España. Los mensajes son instruidos, pero permiten una difusión sintética de una trayectoria discursiva casi narrativa de cuanto rodeó a esos objetos y adquiere una lógica secuenciada, continua.

Esa misma finalidad se encontraba ya previamente la lógica que inspiraba mucho antes el libro de Broton y entre las metas de la obra, más compleja y global de McGregor que se concretó, además de en un libro, en una proyección en medios de comunicación masivos de radio y televisión, y que, sin embargo, se anclaba en una lógica más profunda que trataba de recuperar la de la gestación de los grandes museos de la Europa Occidental ya en sus momentos gestacionales ligados al desarrollo del pensamiento ilustrado y a la necesidad tanto de ejercitar la curiosidad para aprender como a la de compilar saber y experiencias para enseñar.

<sup>3</sup> Lucena Giraldo, Manuel: *82 objetos que cuentan un país. Una historia de España*, Madrid, Taurus, 2015 (415 páginas).

<sup>4</sup> McGregor, Neil: *A History of the World in 100 Objects*, London, BBC, 2013.

McGregor recuperaba del British Museum, de este modo, su lógica gestacional y, al tiempo, abría sus puertas a un visitante curioso masivo e internacional, algo que inspiraba también la gestión museística y avanzaba en la reactualización de los grandes museos internacionales como depositarios de saber y comprometidos con la transmisión de conocimiento de forma abierta y general a través de la explicación de los objetos que componen sus colecciones.

*Mutatis mutandi*, tanto concreciones como objetivos, como más adelante se podrá comprobar, esta obra tiene una orientación inspirada por principios de difusión cultural que comparte con el libro de Jerry Brotton o el de Manuel Lucena, aunque queda un tanto más distante de los formatos y lógica que inspiró la iniciativa de McGregor, que, a su vez, debe contextualizarse, como se ha mencionado ya, dentro de otros esquemas, impactos y debates que alcanza una enorme altura.

Este libro nace con la intención de ir más allá de un repertorio de objetos, aunque los analiza de forma técnica pero en lenguaje accesible a cualquier persona con curiosidad y fuerza para leer en los lenguajes implícitos a los objetos analizados, si bien de la mano de una especialista cualificada como Isabel Cofiño, la autora. Esta obra trata, por lo tanto, no defraudar en los objetivos de dispensar al estudiante no universitario y al universitario, al estudioso y al viajero cultural, independientemente de su sexo, edad y ocupación, pero, en todo caso intelectualmente inquieto, información para satisfacer su necesidad de conocer y saber algo de arte e historia.

Las 100 piezas artísticas singulares que contiene esta obra alientan a leer los implícitos mensajes significativos que contienen cada una y que nos informan de sus contextos, momentos de realización y resignificaciones que han conocido históricamente hasta la de la autora. Cada una de las 100 piezas artísticas que se han seleccionado ayudan a obtener una imagen global del patrimonio cultural de Cantabria y cubren sus etapas históricas desde el período prerromano hasta el siglo XXI y entre las sociedades que produjeron el Caldero de Cabárceno y las que posibilitaron la recuperación de los frescos *Ama la Paz y odia la Guerra* realizados por Luis Quintanilla para la exposición universal de Nueva York de 1939 o la gestación del Centro de Arte Faro Cabo Mayor.

De los universos culturales prerromanos y los ya romanizados se da paso a los testimonios legados dentro del arte altomedieval en sus variadas formas expresivas. De la pintura religiosa a las laudas sepulcrales y esculturas funerarias o la iconografía expresada tanto en tablas y retablos tempranomodernos y barrocos como en piezas de más o menos sofisticada orfebrería se pasa a la promoción artística y, así, de los lenguajes de los artistas al de los mecenas o una hibridación del de ambos cristalizado en las piezas analizadas. En este punto cobra centralidad la promoción artística de la Iglesia y la concejil, además de la privada, y, dentro de esta, la desarrollada por los parientes mayores de las familias infanzonas y de las notables, así como de indianos de ida y vuelta en los caminos de Ultramar, con las contaminaciones culturales ineludibles.

Los recorridos de este compendio acaban por conducir a algunas expresiones artísticas de los siglos contemporáneos, entre el XIX y el XXI, analizando a través de las mismas percepciones y mensajes que llegan tanto de los referentes del poder encuadrados en el absolutismo hasta testimonios de la cultura material popular o de angustias cotidianas, ensoñaciones o representaciones críticas ante la guerra.



Esta obra no compendia todos los objetos singulares y significativos con los que recomponer el discurso del patrimonio cultural de Cantabria. 100 objetos artísticos particulares en una labor de análisis y explicación que ha implicado diez años dentro de la actividad del Aula de Patrimonio Cultural de la Universidad de Cantabria, sin embargo, dan la oportunidad para leer en los objetos una memoria del cambio histórico.

Centenares de miles de documentos históricos de todo tipo contienen muchos más millares de matices con que completar visiones más precisas de gentes, contextos históricos, vivencias y cambios conocidos por las generaciones y sociedades en el tiempo y en el espacio. De analizar todos estos testimonios dan cuenta los especialistas. No obstante, los itinerarios que muestra este libro ofrecen una guía de iniciación para los viajeros curiosos por los legados materiales del acervo patrimonial artístico que han legado esas generaciones y que se convierten de este modo en interlocutores en una comunicación necesaria e ineludible entre pasado y presente.

TOMÁS A. MANTECÓN MOVELLÁN  
*Vicerrector de Cultura y Participación Social  
Universidad de Cantabria*

# PATRIMONIO CULTURAL DE CANTABRIA

Hace una década, el Aula de Patrimonio Cultural de la Universidad de Cantabria impulsó un proyecto de divulgación y puesta en valor de las *joyas* del arte mueble de la región, muchas de ellas insuficientemente conocidas hasta este momento, que ahora culmina en una publicación que ve la luz con la aspiración de convertirse en un instrumento de consulta, en un punto de partida para nuevos trabajos de investigación y en una plataforma para sensibilizar a la sociedad sobre los valores de su patrimonio. Todo proyecto que se precie tiene un principio y un final. Durante su desarrollo se abren puertas, se cumplen etapas, se alcanzan objetivos, se cubren expectativas..., pero en algún momento del proceso hay que rendir cuentas, hacer un balance y compartir los logros. Y para este proyecto dedicado básicamente al arte mueble de Cantabria ha llegado la meta con esta publicación de la doctora en Historia del Arte y profesora Isabel Cofiño Fernández, en la que se trazan los argumentos históricos y artísticos de una selección centenaria de obras maestras que merecen ser contempladas y tener en la memoria.

El patrimonio cultural ha ganado en las últimas décadas en consideración social, la legislación específica que lo protege se ha multiplicado –en unas ocasiones con más efectividad que en otras– y su utilización como recurso turístico ha avanzado considerablemente. Los grandes monumentos gozan de un incuestionable reconocimiento y concentran todas las miradas y la mayoría de las inversiones, aunque estas sean siempre insuficientes para las necesidades existentes y que genera simplemente su imprescindible mantenimiento. Pero, como sucede en el bosque, detrás de los árboles y de las ramas hay mucha más vida, un universo de biodiversidad sin el que este hábitat puede entenderse. En el caso del legado cultural que hemos heredado, no se pueden aislar los grandes monumentos o yacimientos de sus bienes muebles, de los objetos arqueológicos, históricos, artísticos, etnográficos, tecnológicos, religiosos y aquellos de origen artesanal o folklórico que constituyen colecciones importantes para las ciencias, la historia del arte y la conservación de la diversidad cultural de la región. Sin embargo, estos bienes muebles, en muchas ocasiones, se ven relegados a un papel secundario en los libros de arte o historia, echándose de menos estudios monográficos que los pongan en valor en sí mismos y que los contextualicen.

El trabajo del historiador, con frecuencia, se detiene y se centra en los grandes acontecimientos que han cambiado o dado forma a las sociedades en cada momento, en aquellos episodios que

quedaron grabados en la retina de las personas, de los protagonistas, por su trascendencia. Durante siglos, los manuales de historia han llenado sus páginas de batallas y guerras, de conquistas y ane-xiones territoriales, de reyes y gobernantes, de grandes fortunas y crisis económicas, de ideas y de movimientos religiosos, de ambiciosas construcciones de interés público y de descubrimientos... Pero esto es como la punta del iceberg, ya que detrás están los pueblos, su vida cotidiana, sus preocupaciones en el día a día..., lo que en algunos casos ha terminado por denominarse la microhistoria o historia local. Con el patrimonio cultural y con la historia del arte creo que ha sucedido algo semejante, lo cual no deja de resultar comprensible y hasta cierto punto lógico. Los pioneros en la investigación de las antigüedades centraron sus estudios en las construcciones más espectaculares, ingeniosas y simbólicas. Quizá una de las primeras relaciones o pequeño inventario de obras de arte sobresalientes fue la de las Siete maravillas del mundo antiguo, un conjunto de edificaciones que los helenos consideraban dignas de ser visitadas por su majestuosidad. Recordémoslas, a modo de inciso: la gran Pirámide de Guiza, los Jardines Colgantes de Babilonia, el Templo de Artemisa en Éfeso, la Estatua de Zeus en Olimpia, el Mausoleo de Halicarnaso, el Coloso de Rodas, y el Faro de Alejandría. Luego, llegaron las grandes obras públicas romanas, las catedrales y castillos medievales, los palacios, el urbanismo de las grandes urbes, la arquitectura contemporánea...

Cuando se puso en marcha esta iniciativa en el Aula de Patrimonio Cultural de la Universidad de Cantabria, se planteó la necesidad de reivindicar la relevancia del patrimonio mueble regional y para ello se valoró la posibilidad de elaborar un catálogo de piezas singulares, promoviendo su divulgación a través de la marca *La Pieza del mes*. El propósito ha sido realizar un acercamiento riguroso a las más sobresalientes manifestaciones artísticas de Cantabria y solventar una inquietud por un patrimonio *olvidado*, especialmente en una región que tiene importantes asignaturas pendientes. Cantabria carece, en materia de patrimonio cultural, de una continuidad que, a pesar de los esfuerzos, no han ofrecido las instituciones responsables de su tutela. Proyectos inacabados hay muchos y uno destacado puede ser el catálogo del patrimonio cultural de la región, que en una primera fase se finiquitó con el segundo volumen y que en otro intento se paralizó con el tercer tomo. Este tipo de situaciones provocan frustración e impotencia en los profesionales del sector, en los investigadores y científicos, y en todas aquellas personas que aman el arte. La sociedad necesita conocer el valor de su patrimonio para, de este modo, proteger y poner en valor, promocionar y divulgar..., e incluso para sacar provecho y rendimiento de él, ya que el turismo cultural tiene cada día más adeptos.

Con esta línea de trabajo se ha buscado sacar de las estanterías, desempolvar y dar a conocer a la sociedad este nicho del patrimonio artístico, porque entendemos que hay una necesidad de reflexionar y de trazarse objetivos para profundizar en el conocimiento y valorización del patrimonio cultural que debemos de transmitir a próximas generaciones. Pero, antes de nada, una pregunta en voz alta: ¿está el patrimonio suficientemente valorado por la sociedad y cumple el papel que le corresponde como plataforma para la investigación y como soporte de un turismo cultural que siempre se adjetiva como emergente? Cada uno tendrá su punto de vista y en muchos casos no será coincidente, pero de lo que no cabe duda es que el concepto de patrimonio está evolucionando y, fruto de una más amplia visualización, ya no solo concibe este como el monumento aislado que hay que conservar.

Los conjuntos históricos, el propio arte mueble, el territorio y su paisaje, las formas de vida y las costumbres, la arqueología industrial e incluso hasta la gastronomía entran a formar parte del catálogo de bienes o de manifestaciones antropológicas a conservar. Sin embargo, no siempre las administraciones, garantes del cumplimiento de la legislación vigente y de la correcta conservación e incluso puesta en valor de los bienes, avanzan a la misma velocidad. Todo tiene sus límites, pero se dispone de instrumentos para hacerlo, a partir de las categorías de protección que se establecen en la Ley del Patrimonio Cultural de Cantabria de 1998. Por ello, este catálogo puede ser un punto de partida para que la administración valore la conveniencia de, caso de no existir ya, incoar para muchas de estas joyas el correspondiente expediente de acuerdo con algunas de las figuras que contempla la citada ley.

Sobre el patrimonio mueble pesan incluso más factores de riesgo que sobre el patrimonio edificado. Por su carácter mueble se puede transportar, sacar del país y ser objeto de un comercio ilícito dentro del mercado del arte. En muchas ocasiones ni los propios dueños de las piezas son conscientes del valor intrínseco de la misma, y cuando lo tienen no son pocas las veces que sobredimensionan su mérito con el fin de elevar su precio en una posible transacción. Estas obras de arte, salvo aquellas que ya se encuentran en museos de titularidad pública, deben integrarse en el catálogo del patrimonio protegido de la región y nunca mejor que hasta ahora para disponer de un instrumento que apoye el trabajo de la administración competente para dar los pasos necesarios en esa dirección.

El patrimonio mueble, en tiempos de crisis y de recortes presupuestarios, no solo sigue encerrado muchas veces en almacenes o vitrinas de los museos, sino que no tiene siempre la atención que merece entre los trabajos de investigación, restauración o conservación. Vaya este esfuerzo por poner en valor este conjunto de piezas. Como toda selección, tiene un flanco de subjetividad. Podían ser otras las elegidas, pero se ha pretendido abarcar todos los períodos y estilos en una colección que deja la puerta abierta a nuevas incorporaciones.

Cuando en el año 2009, siendo Vicerrectora de Difusión del Conocimiento y Participación Social Consuelo Arranz, arrancó el proyecto *La Pieza del Mes* impulsado por el Aula de Patrimonio Cultural de la Universidad de Cantabria creíamos firmemente en que recopilar en una publicación como esta los mejores ejemplos del arte mueble en Cantabria debía servir para sensibilizar, aglutinar y poner al servicio del investigador y apasionado del patrimonio cultural una información valiosa. El proyecto ha tenido continuidad con el respaldo también de la Vicerrectora de Cultura, Participación y Difusión, Elena Martín Latorre, y, en su última etapa, del Vicerrector de Cultura y Participación Social, Tomás Mantecón Movellán. A ellos, nuestro agradecimiento por su apoyo. La obra se articula en un centenar de referencias con un estudio de cada obra. Los textos van acompañados de fotografías y de una bibliografía que no trata de ser exhaustiva, sino que intenta recoger referencias a trabajos que han analizado esas piezas, son útiles y para quienes deseen ampliar sus conocimientos sobre las mismas.

El trabajo de investigación y difusión es mérito de Isabel Cofiño Fernández (Gijón, 1971). Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Oviedo (1994), se doctoró en la Universidad de Cantabria (2000), donde trabajó como becaria Predoctoral, Postdoctoral y Profesora Asociada. Su Tesis



Doctoral se centró en el análisis de la arquitectura barroca en el antiguo territorio de las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos. Esta materia ocupó sus primeros años como investigadora. Así lo atestigua la publicación de diversos libros y artículos en revistas de ámbito regional y nacional. Paralelamente, comenzó a desarrollar una segunda línea de investigación centrada en el patrimonio regional, participando en la realización del *Catálogo del Patrimonio Artístico de Cantabria*, a la que siguió, en 2008, el inicio de su colaboración con el Aula de Patrimonio Cultural de la Universidad de Cantabria, donde ha coordinado los proyectos de *La Pieza del Mes* (centrado en el estudio del arte mueble de la región), *Audioguías* (con más de una veintena de audioguías disponibles en formato mp3 sobre alguno de los principales edificios de Cantabria, accesibles en la Web del Aula en el Campus Cultural) y el programa *Lecciones de Arte y Patrimonio*, desde el que se intenta difundir y poner en valor del patrimonio de la Comunidad Autónoma a través de visitas guiadas a diferentes monumentos y lugares de Cantabria. Recientemente, ha tomado parte en la elaboración del *currículum* de la asignatura de *Patrimonio de Cantabria*, materia optativa para 3.º ESO. Desde 2008 compagina estos trabajos de investigación con su labor como profesora de Educación Secundaria, puesto que desempeña actualmente en el IES Valle de Piélagos.

A modo de conclusión. El patrimonio de Cantabria necesita salir de su letargo, ser algo más que un mero telón de fondo de un escenario para convertirse en algo activo, que genere actividad, riqueza, puestos de trabajo. Pero para ello es necesario capacidad e imaginación. El presupuesto es fundamental, pero también lo son las ganas, la ilusión, la motivación, el deseo compartir la pasión por cualquier manifestación cultural con entidad para ser considerada patrimonio. Desde esta modesta atalaya que es el Aula de Patrimonio Cultural, inmersa en tareas de divulgación y sensibilización, se aboga por la necesidad de una intensificación en la gestión del patrimonio cultural, involucrando a todas las administraciones y a los ciudadanos. Si lo que se desea es conservar convenientemente el patrimonio y hacer de este un vector de desarrollo y un motor económico es preciso un discurso y formas de gestión muy proactivas. Este libro es una modesta aportación, pero su realización y sus páginas destilan la ilusión y el deseo de compartir la pasión a las que antes hacía referencia.

JOSÉ LUIS PÉREZ SÁNCHEZ  
*Director del Aula de Patrimonio  
Universidad de Cantabria*

# LA CANTABRIA PRERROMANA Y LA ROMANIZACIÓN DEL TERRITORIO

Se desconoce en qué momento comenzaron a llamarse cántabros los habitantes de un territorio cuyos límites superaban a la actual Cantabria, ya que abarcaba el sector oriental de la Cordillera Cantábrica, desde los valles del Sella y del Esla por el oeste, hasta la cuenca del Asón y la depresión de Villarcayo por el este. La primera referencia escrita a este pueblo data del siglo II a.C., cuando Marco Poncio Catón indicó que el Ebro tenía su nacimiento en el país de los cántabros.

Su asentamiento se concentró, sobre todo, en la zona sur de la Cordillera, donde el clima y el relieve eran más favorables para el desarrollo de las actividades humanas. Su economía se basaba, fundamentalmente, en la ganadería, pero también explotaron los recursos mineros del territorio y mantuvieron relaciones comerciales con otros pueblos, de dentro y fuera de la Península, como atestigua el caldero de Cabárceno, procedente de las islas británicas.

Los cántabros eran politeístas y se cree que también rendían culto a diversos elementos de la naturaleza, como los astros, los árboles, las montañas... Diferentes historiadores han defendido la representación de símbolos de este tipo en las estelas gigantes que se han hallado en el valle de Buelna, San Vicente de Toranzo y Zurita de Piélagos. En esta última, además, se muestra una práctica funeraria de los antiguos cántabros consistente en dejar los cuerpos de los muertos en combate expuestos a los buitres.

En el año 218 a.C. tuvo lugar la llegada de los romanos a la Península. Con ello se inició su conquista, completada en el 19 a.C. con el final de las Guerras Cántabras, que trajo consigo la derrota de los pueblos del norte de Hispania. A medida que el dominio romano se iba haciendo efectivo en los diferentes territorios, se iba poniendo en marcha el proceso de romanización, consistente en la asunción por parte de la población sometida de los usos, leyes, religión y, en general, de las formas de vida romanas.

En Cantabria este proceso se inició con el final de las Guerras Cántabras, si bien, al igual que ocurrió en el resto de la Cornisa Cantábrica, este territorio fue escasamente romanizado, lo que dio lugar a una pervivencia de las culturas indígenas hasta épocas avanzadas, hasta el punto de que en el siglo V, tras la caída del Imperio romano, los cántabros recuperaron sus viejos modos de vida.

Muestra de esa pervivencia de formas sociales prerromanas es la epigrafía, donde se hace referencia a tribus y clanes, en vez de ciudades y municipios, lo que sería habitual entre los romanos. Asimismo, hay testimonios de nombres indígenas, en lugar de latinos, como prueba del arraigo de la cultura prerromana hasta épocas muy tardías.

Pese a todo, también hay que constatar la existencia de una élite bien integrada en los modelos de vida y cultura latinos, que debió residir en las urbes romanas y que conviviría con el grueso de una población que se resistía a sustituir sus costumbres y modos de vida por los romanos.

Fruto de esta convivencia van a ser muestras de sincretismo en el arte de la época, como el Neptuno de Castro Urdiales, en el que se advierte la conjunción de rasgos tomados de una deidad indígena con los propios del Neptuno clásico. La estela de Antestio es otro ejemplo de esa mezcla de simbología prerromana con fórmulas y nombres latinos.

## **BIBLIOGRAFÍA**

OBREGÓN GOYARROLA, F.: *Breve Historia de Cantabria*. Santander, Ed. Estvdio, 2000.

RAMÍREZ SÁDABA, J.L.: «La romanización», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 57-64.

## Caldero de Cabárceno

A finales del siglo XIX comenzaron las excavaciones arqueológicas en el macizo de Peña Cabarga, propiciadas por la abundancia de yacimientos arqueológicos existentes en la zona y las intensas labores mineras que se dieron en este lugar desde las postrimerías de esa centuria. Fueron precisamente estos trabajos de minería los que pusieron al descubierto numerosos yacimientos y hallazgos arqueológicos y paleontológicos, entre los que se encuentran las hachas de bronce con anillas de San Vitores y Peña Cabarga, el hacha pulida de la sierra de Villanueva y el caldero de Cabárceno.

Este caldero es una de las piezas más emblemáticas de la época protohistórica de Cantabria. Su cronología se ha fijado en torno al 900-650 a. C., un momento en el que la metalurgia implicaba conocimientos sobre nuevos procesos de fundición y manufactura de los instrumentos. Es por ello que las aleaciones de cobre y estaño dejaron paso, a finales de la Edad del Bronce, a aleaciones ternarias, caracterizadas por una importante presencia del plomo.

El valor del caldero de Cabárceno reside no solo en que es una de las pocas piezas de este tipo que existen en la Península, sino también en el hecho de que es uno de los escasos calderos que han llegado hasta nosotros completos. Tras su descubrimiento fue depositado en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, de donde pasó al Museo de Arqueología y Prehistoria de la capital cántabra. Aunque fue restaurado a finales de los años ochenta, parte del fondo y uno de los costados están rotos.

Su hallazgo tuvo lugar el 9 de diciembre de 1912 en un pozo de la mina Crespa, situada en la vertiente meridional de Peña Cabarga. En aquel tiempo la mina era explotada por la Sociedad Minera Cabarga, cuyos obreros, dirigidos por el ingeniero de minas J. Salguero, eran los encargados de excavar el yacimiento. En la descripción que hizo del descubrimiento a principios del siglo XX Francisco Fernández Montes, ayudante facultativo de minas en Cabárceno, se destaca que el caldero fue «hallado a una profundidad de 6 metros entre dos rocas dolomíticas y debajo de una masa de tierras mineralizadas».

Tiene un fondo hemisférico, terminado en punta de cono muy chata, realizado con una sola chapa de bronce unida a las dos que conforman la panza mediante remaches de cabeza cónica. Está rodeado de un amplio borde saledizo de una pieza claveteada a las anteriores. A él se unen, mediante remaches planos, dos argollas romboidales que originalmente pendían de un asa.





Era habitual que estos calderos no tuvieran base, por lo que tenían que apoyarse en algún objeto que les sirviese de pie. A través de los grabados de la época, como los que presenta la diadema áurea de Ribadeo, sabemos que los calderos se asentaban sobre pies cónicos y que poseían un asa que enganchaba en las dos anillas. Este asa, tal y como hemos señalado, ha desaparecido en el de Cabárceno.

Tradicionalmente se ha considerado que los calderos tienen un origen irlandés o británico, dada la abundancia de restos en estos lugares, si bien también se han encontrado fragmentos de este tipo de objetos en otros puntos del norte europeo, todos ellos pertenecientes a la Edad del Bronce o comienzos de la Edad del Hierro. Esto parece evidenciar que existieron contactos entre los pobladores de la zona norte de la Península y los de la zona atlántica europea, especialmente con los habitantes de las islas británicas. De hecho, el caldero de Cabárceno presenta una gran similitud con otros hallados en este territorio, como los que se encontraron en Dublín y cerca de Battersea.

Se desconoce cuál era la función de estas piezas, aunque es posible que sirvieran para ceremonias religiosas o similares.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS CABAL, P.: «Caldero de bronce», en AA.VV.: *MVPAC. La pieza del mes 2014-2016*, Santander, Gobierno de Cantabria/Consejería de Educación, Cultura y Deporte/MUPAC-Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria, 2018, pp. 67-70.
- FERNÁNDEZ, V., SERNA, M. y MUÑOZ, E.: *El Macizo de Peña Cabarga*. Santander, Ayuntamiento de Liérganes, Medio Cudeyo, Penagos y Villaescusa/Consejería de Cultura, Deportes y Turismo del Gobierno de Cantabria/Obra Social y Cultural de Caja Cantabria, 2004.
- MUÑIZ CASTRO, J.A. e IGLESIAS GIL, J.M. (coords.): *Cántabros. La génesis de un pueblo*. Santander, Caja Cantabria, 1999.

## Estelas gigantes de Cantabria

**E**n Cantabria se han encontrado siete estelas gigantes: dos en Barros, tres en Lombera, una en Zurita y otra en San Vicente de Toranzo. De forma discoidea, están realizadas en arenisca y terminan en un espigón que solo se conserva en las de Barros y que permitía que fueran hincadas en el suelo. Presentan decoración en ambas caras a base de motivos geométricos: esvásticas de brazos curvos, dientes de lobo, círculos concéntricos... Tan solo las de Zurita y San Vicente de Toranzo muestran escenas figuradas talladas en relieve.







En Barros se hallaron dos estelas, declaradas Bien de Interés Cultural en 1985. La Estela I, conocida como «La rueda de Santa Catalina» o «Rueda de la Virgen», apareció parcialmente enterrada muy cerca de su emplazamiento actual, en el prado denominado «Los Lombos de la Rueda». Según la tradición, al desenterrarla se encontró junto a ella una Virgen, lo que motivó la construcción de una ermita a cuyo lado se colocó la estela.

Su decoración se hace mediante un bajorrelieve que presenta en el anverso un pequeño disco rodeado de cuatro cuartos crecientes. Alrededor se disponen tres círculos concéntricos y una banda exterior con triángulos o dientes de lobo. En el reverso se repiten los mismos motivos ornamentales, con la salvedad de que los círculos son sustituidos por triángulos.

Permaneció durante un tiempo en el Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria (actual MUPAC), pero ante las protestas de los vecinos de Barros, fue devuelta y colocada junto a la Estela II en el parque de las Estelas, situado en los alrededores de la ermita de la Virgen de Rueda de Barros. Desde 1985 su imagen forma parte del escudo de la Comunidad Autónoma de Cantabria.

La Estela II es de mayor tamaño que la anterior. Está dividida en siete fragmentos, empleados en la construcción de la citada ermita de la Virgen de Rueda. En 1977 se procedió a la extracción de la mayor parte de los trozos de los muros de este edificio y, años después, en 1999, se llevó a cabo su restauración. Los bajorrelieves que la decoran son muy semejantes a los de la Estela I.

De las tres estelas halladas en Lombera dos fueron encontradas en 1937 formando parte de los muros de la ermita de San Cipriano. La otra se descubrió en los años ochenta empotrada en un muro cercano a ese lugar. Tiempo después fueron enviadas al Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria.

Pese a sus diferencias, todas ellas tienen como protagonista una representación astral. La de Lombera I (fraccionada en cuatro trozos) muestra en el anverso seis crecientes lunares y en el reverso el símbolo solar: una esvástica de cinco rayos curvos que giran hacia la izquierda. Se alternan, de igual forma que en la hallada en la ermita de San Cipriano, las representaciones del Sol y la Luna.

En la estela de Lombera II los crecientes lunares se reducen a cuatro, acompañados de dos líneas sinuosas en el extremo del círculo, identificadas como serpientes que han perdido el dibujo

de la cabeza al romperse el vástago hacia el que dirigían dichas cabezas. En el reverso repite la esvástica de cinco rayos curvos orientados a la derecha.

La tercera de las estelas de Lombera vuelve a mostrar los cuatro crecientes lunares en una cara, mientras que la otra permanece sin grabado o dibujo alguno. No parece que fuera borrado, sino que nunca se decoró ese lado de la pieza.

En Zurita se descubrió otra interesante estela al pie de la fortaleza llamada, por razones obvias, Torre de la Rueda. No obstante, se piensa que no fue realizada en el lugar del hallazgo, sino que se transportó hasta allí con posterioridad. En 1946 fue trasladada al Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria.

En el anverso muestra cuatro crecientes lunares rematados en círculos, si bien en el reverso la decoración se reparte en dos planos: en el superior se representa un caballo sin montura junto a dos soldados que enarbolan lo que podría identificarse con rudas lanzas y escudos circulares, mientras que en el inferior aparece un ave en disposición de picotear a un guerrero caído. Esta escena se ha relacionado con la costumbre de los cántabros de no enterrar a los que morían en el campo de batalla, porque creían que si los dejaban yaciendo allí los buitres abrirían sus entrañas para transportar sus almas hasta el cielo. La presencia del caballo se explica porque es un animal que suele acompañar a los guerreros en su camino hacia la eternidad.

En la estela de San Vicente de Toranzo, hallada al pie del castro de la Espina del Gallego, se repite una iconografía similar a la de Zurita. De ella tan solo se conserva un fragmento, en una de cuyas caras se representa un guerrero a caballo que se dispone a lanzar un dardo con la mano derecha, mientras que con la izquierda sujeta lo que pudiera ser otro dardo. En el otro lado se encuentra una esvástica de brazos curvos entre anillos concéntricos.

La cronología y finalidad de las estelas gigantes cántabras siguen siendo objeto de estudio. La opinión más extendida es la de quienes atribuyen su ejecución a los antiguos cántabros, si bien otros investigadores afirman que serían de época romana, basándose, entre otras cosas, en las características de las representaciones figuradas, donde se muestra la heroización ecuestre del difunto, propia del mundo romano. Un último grupo las ha datado en la Edad Media a partir del paralelismo formal que, en su opinión, muestran con otras estelas medievales.







Respecto a su función, H. Breuil afirmó que eran elementos de culto al Sol, partiendo del supuesto de que su decoración tiene bases célticas y simboliza una representación solar. El culto astral prerromano que defendió Breuil fue posteriormente apoyado por numerosos investigadores.

Por el contrario, Frankowski sostuvo que tuvieron una función funeraria. Uno de los argumentos a favor de esta hipótesis es la interpretación que se ha dado al relieve del reverso de la estela de Zurita, relacionándolo con el camino hacia el Más Allá de los guerreros. Si esta pieza tenía una función funeraria no existe, en opinión de los defensores de esta teoría, nada que haga suponer que el resto no compartieran esta misma función.

Esta postura se refuerza aún más si se tiene en cuenta la constante presencia del Sol y la Luna en estas obras, pues a ambos se les atribuye un carácter funerario: el Sol al ponerse transporta las almas a la región de los muertos, presidida por la Luna.

Otros estudiosos consideran posible que las estelas llegaran a desempeñar ambas funciones:

inicialmente se emplearían como monumentos funerarios, pasando con el tiempo a utilizarse como elementos de culto solar. De ahí la posterior cristianización de estas piezas, como demuestra su reutilización en los muros de edificios sagrados.

No obstante, también existen otras interpretaciones que niegan su función cultural y funeraria y que les atribuyen una funcionalidad pre-heráldica.

## BIBLIOGRAFÍA

- CABRIA GUTIÉRREZ, J.C.: *Estelas cántabras. Símbolos de un pueblo*. Torrelavega, Brenes XXI, 2000.
- MUÑIZ CASTRO, J.A. e IGLESIAS GIL, J.M. (coords.): *Cántabros. La génesis de un pueblo*. Santander, Caja Cantabria, 1999.
- PÉREZ RODRÍGUEZ ARAGÓN, F. y NUÑO GONZÁLEZ, J.: «Acerca del carácter no indígena de las estelas gigantes de Cantabria», en CASA MARTÍNEZ, C. de la (coord.): *v Congreso Internacional de Estelas Funerarias*. Soria, Diputación Provincial de Soria, 1994, pp. 273-281.
- VEGA DE LA TORRE, J.R.: «Problemática cronológica y funcional de las estelas gigantes de Cantabria: una aproximación crítica», en CASA MARTÍNEZ, C. de la (coord.): *v Congreso Internacional de Estelas Funerarias*. Soria, Diputación Provincial de Soria, 1994, pp. 283-290.

## Neptuno cántabro de Castro Urdiales

En época protohistórica el actual municipio de Castro Urdiales se encontraba dentro de los límites del territorio de los autrigones, situado junto al de los antiguos cántabros. Posteriormente, en el año 74, se fundó en este lugar la colonia romana de Flavióbriga, una de las principales ciudades de la cornisa cantábrica. Su ubicación en este enclave se vio favorecida por la existencia de un establecimiento portuario (el Portus Samanum) que facilitó el desarrollo de las actividades comerciales con otros puntos del Imperio romano. Asimismo, consta que desde aquí partía una vía de comunicación terrestre que unía la costa cantábrica con Pisoraca (Herrera de Pisuerga) y el valle del Ebro a través de las Encartaciones y el valle de Mena.

En noviembre de 1955, en el Pico del Cueto (un pequeño monte de forma cónica que se levanta en las inmediaciones de Castro Urdiales), entre las rocas de la ladera norte, muy cerca de la cumbre, se encontró el denominado Neptuno cántabro. El descubridor fue un joven de las Falanges Juveniles, perteneciente al Grupo de Proyección Cultural del Frente de Juventudes de Santander.

Se trata de una figurilla de bronce con pátina verdosa, actualmente custodiada en el Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria (MUPAC). Esta obra es una de las escasas muestras de la escultura romana que han aparecido en nuestra región y una de las más destacadas de cuantas se han encontrado en relación a la antigua colonia de Flavióbriga.

El bronce de Castro Urdiales está datado entre los siglos I-III. En él se representa a un joven imberbe, desnudo, con cabello abundante que cae por la parte





trasera cubriendo el cuello. Los ojos son grandes y ovalados, la nariz aguileña y la boca de factura tosca, como el resto del rostro. Sostiene con la mano izquierda un delfín, mientras que la derecha, abierta y alzada, es posible que sujetara en origen un tridente. En torno al cuello lleva un collar con un colgante de oro en forma de media luna muy cerrada, que pende de una especie de argolla estriada, también de oro, y que va sujeta al cuello por un hilo de cobre. Este hilo es moderno porque el original se rompió en manos del descubridor de la figura.

Sus atributos (delfín y posible tridente) han llevado a identificarlo con Neptuno, dios del mar. No obstante, en él se encuentran rasgos inusuales, como el hecho de que se le represente como un hombre joven, carente de la barba que caracteriza a esta divinidad romana, o la presencia de un pectoral exento de oro con la media luna.

Aunque esta media luna podría relacionarse con la influencia de este astro en las mareas, es un motivo que también fue utilizado por los celtíberos y los pueblos del norte vinculado a cultos en honor a un dios relacionado con la luna. Asimismo, este collar se ha relacionado con los torques gallegos.

Esta peculiar iconografía puede explicarse porque estaríamos ante un fenómeno de sincretismo religioso, a través del que una primitiva deidad indígena (cuyos atributos se desconocen, aunque debía estar relacionada con el mar) fue asimilada al Neptuno clásico. De ahí la representación del dios como un joven imberbe y con un collar sobre el pecho.

El hallazgo del Neptuno en un monte de forma geométrica, situado junto al mar y desde el que se denomina toda la costa, ha llevado a pensar en la posibilidad de que sea un exvoto, lo que convertiría al lugar en que se encontró en un monte-santuario dedicado a esta deidad marina.

Su culto debe ponerse en relación con el puerto de Flavióbriga, en el que se desarrolló un intenso tráfico comercial condicionado por las bondades y peligros del mar, y la consiguiente necesidad de contar con un dios al que implorar la benignidad de las aguas. La protección de la actividad comercial explica también la existencia de otra figurilla encontrada en Castro Urdiales en la que se representa a Mercurio, dios del comercio en la mitología romana.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.: «El Neptuno cántabro de Castro Urdiales». *Archivo Español de Arqueología*, 30, 1957, pp. 253-256.
- *Los Cántabros*. Santander, Ed. Librería Estvdio, 1997.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. y GARCÍA GUINEA, M.A.: *Museo Provincial de Prehistoria y Arqueología de Santander*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional. Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1963.
- MUÑIZ CASTRO, J.A. e IGLESIAS GIL, J.M. (coords.): *Cántabros. La génesis de un pueblo*. Santander, Caja Cantabria, 1999.

## Hermes. Museo Marítimo del Cantábrico

Santander ha sido prolija en restos arqueológicos romanos, parte de los cuales han sido encontrados en la península de la Magdalena, cuya posición privilegiada era conocida desde antiguo. Las primeras noticias de hallazgos romanos datan de 1860, coincidiendo con las primeras obras en el entorno vinculadas a los comienzos de la actividad turística en la capital cántabra.

En 1878 se encontró un fragmento de mosaico de teselas blancas relacionado con un *hypocaustum*, probablemente de una villa del siglo I. En 1901, en un yacimiento situado en donde se ubicaba la antigua ermita de Santa Lucía, al borde de los acantilados, se halló, junto a otros restos, una pequeña escultura en bronce que representa a Hermes. Poco tiempo después, en 1908, las obras de construcción del palacio permitieron encontrar la denominada «ánfora de la Magdalena» junto a algunas monedas. Una gran marea, acaecida en 1948, dejó al descubierto vestigios correspondientes a un antiguo astillero o varadero de época desconocida. Casi veinte años más tarde, en 1967, una nueva marea sacó a la luz varios soportes de madera con apoyos de piedra cubiertos de elementos marinos y piedras de gran tamaño. Entre los restos muebles se hallaba terra sigillata gálica, monedas y algunos objetos de adorno. Más recientemente, en los años ochenta, se localizó otro interesante yacimiento en la zona del cuartel, con abundantes restos romanos.

En relación al Hermes (patrón de los comerciantes y guía de viajeros) que se descubrió en 1901, tenemos que señalar que se trata de una pequeña escultura de bronce que muestra a un niño con cabeza redondeada, desproporcionadamente grande respecto al resto de la figura, dotada de un rostro mofletudo y cabello desordenado, formado por guedejas superpuestas y dos largas trenzas que caen a los lados con ritmo zigzagueante. Del cuello cuelga una cadena con un colgante representados mediante un profundo rehundido. La cabeza se asienta sobre una especie de estípite del que sobresalen dos cubos a modo de brazos, el sexo y los pies. Está rematada por una corta peana sobre la que reposan la columna y la parte anterior de los pies que sobresalen de ella. El interior es prácticamente hueco y sobre la cabeza sobresale un corto cilindro de borde achaflanado.

El tipo de representación que aparece en Santander no es nada frecuente, si bien está estrechamente relacionada con otras piezas similares encontradas en la cuenca del Rin. Frente a otras estatuillas de Hermes, el de La Magdalena carece del habitual rostro barbado, símbolo de madurez, sustituido por uno propio de las representaciones infantiles romanas. Destacan, asimismo, los dos largos mechones que caen onduladamente sobre sus hombros hasta la altura del sexo y que habitualmente se han interpretado como serpientes. Sin embargo, se trata de un rasgo que ya aparece en los *hermae* griegos del período clásico y que se mantuvo entre los romanos, concretamente entre los dioses representados con aspecto juvenil, dejando para los más maduros los mechones en forma de bucles. Por tanto, esta forma de representar el pelo es una peculiaridad iconográfica romana, al igual que el hecho de que no muestre un sexo erecto, a diferencia de las esculturas helénicas más antiguas. Por otro lado, los pies nunca aparecen en época clásica, lo que nuevamente apunta hacia



una innovación romana que, como las anteriores, se añadió a un modelo de origen griego del que siempre perduró un cierto carácter arcaizante.

Se cree que esta estatuilla fue realizada a finales del siglo I o principios del II en la península itálica, de donde llegaría a Santander a través del intenso flujo comercial que existió en la época. Formaría parte de una pieza de mayor tamaño al que se unía por un vástago de hierro que aún conserva y que, según algunos autores, pudo haber servido de empuñadura o sostén de algún objeto pesado, tal vez un espejo lampadario, semejante al Sileno del Museo de Nápoles. C. Fernández opina que pudo ser parte de un mueble, quizá un arcón o cofre, que habitualmente se decoraban con deidades de este tipo.

La estatuilla de Hermes estuvo inicialmente custodiada en el Museo de Bellas Artes de Santander, de donde pasó al Museo Naval de Guarnizo. Desde su cierre, en 1968, forma parte de los fondos del Museo Marítimo del Cantábrico.

## BIBLIOGRAFÍA

CASADO SOTO, J.J. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.: *El puerto de Santander en la Cantabria romana*. Santander, Autoridad Portuaria de Santander, 1995.

FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, C.: «Una figura en bronce representando a Hermes procedente de Santander. Relaciones comerciales y religiosas en las costas del Norte de la Península Ibérica en época romana», en FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, C. y RUIZ COBO, J. (eds.): *La arqueología en la Bahía de Santander*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2003, tomo II, pp. 561-608.

FERNÁNDEZ OCHOA, C., IGLESIAS, J.M. y MORILLO, A.: «Implantación romana y tráfico marítimo en la Bahía de Santander», en FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, C. y RUIZ COBO, J. (eds.): *La arqueología en la Bahía de Santander*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2003, tomo II, pp. 441-437.

IGLESIAS GIL, J.M. y MUÑIZ CASTRO, J.A.: *Las comunicaciones en la Cantabria romana*. Santander, Universidad de Cantabria, 1992.

LEGUINA, E. de: *Arte Antiguo: Obras de Bronce*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1907.



## Lucerna de Castro Urdiales

En 1991 se inició una campaña de excavaciones arqueológicas en la calle Ardigales de Castro Urdiales, frente al solar nº 7, ocupado por el cine Ágora. La importancia de estas excavaciones radicó en que dieron a conocer una fase inicial del trazado urbanístico de la antigua ciudad romana de Flavióbriga, al tiempo que sacaron a la luz numerosas piezas. Entre ellas sobresale una lucerna de bronce, actualmente conservada en el Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria (MUPAC).

La lucerna apoya sobre un pie de perfil cónico. El recipiente de la lámpara es piriforme, acabado en *rostrum* semicircular. Su cara superior está moldurada, con el borde levantado para facilitar el relleno de la lámpara. El orificio de iluminación situado en el *rostrum* es circular, mientras que el de alimentación, ubicado en el centro del *discus*, es lanceolado y se ornamenta con un trazo inciso similar al tallo de una hoja de hiedra. Presenta en el extremo un asa curva de sección plana al interior y convexa al exterior, carente de remate decorativo, pero recorrida por una moldura de incisiones transversales. En la cara externa de la base de la lucerna hay una inscripción con el texto VAL MAR, mientras que en el arranque del asa puede leerse VAL.MR. Ambas inscripciones parecen aludir al nombre del propietario de la pieza.

Estas características formales vinculan la lucerna de Castro Urdiales con el tipo Loeschcke XX/Iványi XXXIV, de origen helenístico, fabricado a partir de la segunda mitad del siglo I en la península itálica desde donde tuvo una amplia irradiación a diversas regiones del Imperio romano gracias al comercio de moldes, que facilitaría su imitación en numerosos talleres locales. Fue un tipo ampliamente difundido en Pompeya, donde debía estar de moda en el momento en que tuvo lugar su destrucción, en el año 79. En la península ibérica se conservan lucernas similares, tanto foráneas (Museo Arqueológico de Madrid), como fabricadas aquí (León, Filloedo –Pontevedra– y Villamartín –Cádiz–).

La datación de estas lucernas es problemática debido a diversos factores. Uno de ellos es su escasez en comparación con las de cerámica, que comenzaron a realizarse a





imitación de las de bronce en el siglo II y que gozaron de una mayor difusión gracias a su menor coste y a la costumbre existente desde antiguo de fundir los objetos inservibles de bronce para reaprovechar el metal. A su escaso número debemos sumar el problema de que son pocas las lucernas de bronce procedentes de contextos arqueológicos bien documentados, ya que habitualmente se encuentran en manos de anticuarios y coleccionistas particulares. Además, la mayor duración de uso de estas piezas supone un problema añadido para su datación.

Pese a todo, las lucernas que siguen el modelo de la de Castro Urdiales se han fechado entre el segundo cuarto del siglo I y los inicios de la siguiente centuria. La encontrada en la localidad cántabra debió realizarse en la segunda mitad del siglo I, en época flavia, teniendo en cuenta que se trata de una pieza de origen itálico que llegaría a la región de manos de los pobladores de Flavióbriga.

Su estado de conservación es bueno, pues tan solo le falta el remate decorativo que es habitual en estas piezas, generalmente consistente en un motivo figurativo en relieve con forma de máscara o cabeza de animal.

## BIBLIOGRAFÍA

- IGLESIAS, J.M. y RUIZ, A. (dirs.): *Flavióbriga. Castro Urdiales romano. Arqueología de intervención (años 1991-1994)*. Bilbao, Ayuntamiento de Castro Urdiales, 1995.
- PÉREZ SÁNCHEZ, J.L. y RUIZ GUTIÉRREZ, A.: «Lucerna romana de bronce procedente de Castro Urdiales». *Archivo Español de Arqueología*, vol. 69, nº 173-174, 1996, pp. 263-268.



## Ara de la ermita de San Miguel de Olea

En el término de Valdeolea se encuentra la ermita románica de San Miguel de Olea, de mediados del siglo XII, declarada Bien de Interés Cultural en 1979. En una restauración llevada a cabo en el edificio en 1980 por Javier González de Riancho, se encontró junto al ábside, en el lado del Evangelio, entre el relleno que macizaba los costados del altar, un ara dedicada a todos los dioses.

Este tipo de piezas son frecuentes en Cantabria y deben ponerse en relación con la romanización de este territorio. Los restos romanos hallados en el yacimiento de Camesa-Rebolledo y en otros puntos de Valdeolea son clara muestra de esa ocupación. La mayoría de estas aras son funerarias, aunque también hubo otras votivas dedicadas a los dioses como la que nos ocupa.

El ara de San Miguel de Olea es un bloque monolítico prismático, de 46 cm de altura, asentado sobre un basamento que, tal y como es habitual, sobresale ligeramente por cada lado en relación a



la cara escrita. Está rematado en su zona superior por unas volutas y la pátera característica. Bajo una moldura corre una inscripción latina desarrollada en cinco líneas sin separación rayada. Las letras de la inscripción son toscas y desiguales, ya que en las dos últimas líneas el tamaño de las letras es más pequeño. La grafía de esta inscripción parece corresponderse a la época imperial avanzada: DI ET DE / AVS CO / NVEN D / EORV.

En las primeras líneas se alude al destinatario de la ofrenda, que es el panteón completo de dioses, utilizando la fórmula *Diis et Deabus*, a la que se añade otra expresión menos conocida *conventus deorum*. La transcripción sería: *A los dioses y diosas de la asamblea de los dioses*.

Las últimas líneas están peor conservadas, lo que genera problemas en su lectura que han dado lugar a múltiples interpretaciones. Autores como J. González Echegaray y J.L. Casado afirman que pone TIA / CENT ANA. Se cree que TIA puede ser el nombre del oferente, quizá *Tiamus*. Dado que es habitual que tras su nombre se sitúe su filiación, es muy probable que CENT aluda al clan al que pertenece el oferente, designado a menudo con el nombre de *centuria*, sobre todo en inscripciones de la Asturias romana. De ser esto así, la palabra ANA sería la abreviatura del nombre del clan. *Ana* es un antropónimo frecuente en la España céltica y sobre todo en Cantabria, que pudo dar lugar al gentilicio que aparece reflejado en el ara.

Asimismo, se ha barajado la posibilidad de que estos dos nombres hagan referencia a la fecha de realización de la inscripción mediante el sistema habitual de la cita de los cónsules. De este modo, se interpretaría de la siguiente manera: CENI = *Ce (lio)ni(o)* y ANA = *An(ni)a(no)*. Ambos fueron cónsules en el año 314, lo que llevaría a datar el ara en el siglo IV, en contra de la opinión sostenida por otros investigadores que fechan la pieza a mediados del siglo II o en la primera mitad de la siguiente centuria.

A. Ruiz y J.M. Iglesias proponen una nueva lectura: FLA (UIA) GENT (I) ANA. De acuerdo con esta interpretación, la inscripción aludiría a que una mujer de nombre latino, *Fla(via) Gent(i)ana*, intenta contentar a todos los dioses dedicándoles un monumento: *Flavia Gentiana (lo dedicó) a los dioses y diosas de la asamblea de dioses*.



Respecto al significado de la inscripción, hay que señalar que la alusión a los dioses fue frecuente en la literatura grecolatina y en los ámbitos militares del limes germánico. Este culto era habitual entre los *beneficiarii*, quizá por miedo a desagradar a dioses locales desconocidos, ya que es una forma de reflejar el ofrecimiento de votos o sacrificios al panteón de los dioses. El lugar del hallazgo está muy próximo a las zonas donde se han recuperado los términos augustales de la *Legio III*, lo que podría explicar el significado de la inscripción del ara. Asimismo, hay que destacar que en la península ibérica hay varios ejemplos de inscripciones votivas dedicadas al conjunto de los dioses, todos ellos dentro de la provincia *Citerior*.

Un último aspecto a tener en cuenta es el empleo que se hace del término «*deaus*» en lugar de «*deabvs*», lo que refleja una vulgarización del latín en el entorno cántabro.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.: *Los Cántabros*. Santander, Ed. Librería Estvdio, 1997.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. y CASADO SOTO, J.L.: «Dos nuevas inscripciones romanas en Cantabria». *Altamira*, 42, 1979-1980, pp. 235-241.
- IGLESIAS GIL, J.M.: *Epigrafía cántabra*. Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1976.
- MUÑIZ CASTRO, J.A. e IGLESIAS GIL, J.M. (coords.): *Cántabros. La génesis de un pueblo*. Santander, Caja Cantabria, 1999.
- RUIZ GUTIÉRREZ, A.: «Aras romanas de Campoo y Valdeolea». *Cuadernos de Campoo*, nº 6, 1996, pp. 4-8.



## Tenante de altar de la ermita de San Sebastián de Herrán

En el transcurso de las obras realizadas en 1986 en la ermita de San Sebastián de Herrán (Santillana del Mar), se encontró, formando parte del altar, una piedra tallada de arenisca. Se trata de una estela funeraria romana, fechada entre los siglos III y IV, que fue reutilizada en los trabajos de construcción de la ermita gótica, a finales del XIV o principios del XV, a modo de pie monolítico sobre el que se asentaba el altar.

Presenta forma troncopiramidal debido a los rebajes que se hicieron en ella para su reaprovechamiento, fruto de los cuales ha sido la pérdida de parte de su epigrafía. La zona superior, sobre la que se asentaba el altar, presenta un agujero de 15 cm que contenía una caja de madera en cuyo interior se custodiaban, envueltas en tela de seda, las reliquias de los santos a los que estaba dedicado el templo. Para cubrir esta oquedad existía una especie de tapa de arenisca micácea.

La presencia de aperturas en la parte superior de estos monolitos fue práctica habitual para conservar las reliquias. La losa que se colocaba encima tenía la doble función de ocultar el agujero y de hacer de mesa de altar, tal y como ocurre en la ermita de San Sebastián de Herrán.

El interés de esta estela funeraria radica, fundamentalmente, en la relación que guarda con otros restos romanos, especialmente *sigillata*, hallados en puntos cercanos, como Vispieres, Puente San Miguel o Suances. Asimismo, destacan las semejanzas que existen, desde un punto de vista paleográfico, con el ara dedicada al dios Erudino (399 d.C.) hallada en el monte Dobra, en





las cercanías de Torrelavega. Estos restos materiales plantean la existencia de algún asentamiento romano próximo al lugar en que fueron encontrados, dentro de la ruta que conducía a la Meseta desde *Portus Blendium* (Suances).

Pese a que se han perdido parte de las letras, en la estela de Herrán aún puede leerse lo siguiente: ...I.../.../...IL.../...O SV(a)E P(ien/tiss)IM E V(xo/rian)NORUM.../ (sit t)IVI TER(ra/le)VIS.

Se trata de un epígrafe funerario que en su parte inicial haría referencia a los antropónimos del dedicante y de la mujer a la que estaba dedicada. La expresión del final: *sit tivi terra levis* (que la tierra te sea leve) es muy frecuente en este tipo de piezas en Cantabria. Generalmente suele aparecer abreviada por medio de las iniciales de cada palabra, aunque existen casos como el de Herrán en que se prescinde de las abreviaturas.

Las diferencias de tamaño entre las letras se justifican, en parte, por la arenisca utilizada. Este material puede explicar la grafía *tivi* en lugar de *tibi*, ya que el empleo de una B del mismo tamaño podría haber ocasionado el desconchamiento de los espacios interiores de la citada letra. Además, esa grafía de *tivi* también puede deberse a la inexistencia de diferencias entre la pronunciación de la «b» y «v» en el momento en que se hizo la pieza.

La apariencia actual de esta antigua estela funeraria la asemeja a otros tenantes de altar existentes en la región, como los de las ermitas de San Juan de Socueva (Arredondo), Servillejas o Caldas de la Hermida.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *En torno al arte mozárabe en Cantabria*. Catálogo de la Exposición. Santillana del Mar, Fundación Santillana, 1998.
- IGLESIAS GIL, J.M.: «Fragmento de estela de Santillana del Mar (conventus cluniensis)». *Ficheiro epigráfico (suplemento de Conimbriga)*, nº 19, 1986, pp. 14-16.



## Estela de Antestio Patruino. Villaverde de Liébana

La estela de Antestio Patruino se encontró en la iglesia parroquial de Villaverde de Liébana, en la jamba izquierda de su arco triunfal. Según consta en la inscripción, fue realizada en el año 392 de la Era consular, equivalente al 354 de la Era hispánica.

De forma rectangular, se decora en la zona superior con una rosa hexapétala inscrita en un círculo y rodeada por cuatro segmentos curvos. El motivo circular se ha vinculado con cultos al Sol o la Luna, propios de los pueblos cántabros. Otros autores lo relacionan también con el fuego.

En el nivel inmediatamente inferior se muestra a un jinete montado a caballo. Los estudios más tempranos de esta estela señalan que la presencia del caballo se explica porque se realizó en memoria de un miembro de la caballería romana. Para ello se basaron en su semejanza con la llamada lápida de Albano, del museo de Chalons-sur-Saône, donde se repite una iconografía semejante con una inscripción alusiva a que el citado Albano era un jinete del ala de los astures. El nombre de Antestio, que figura en la estela de Villaverde, recuerda a Antistio, Legado de Augusto, primer vencedor de los cántabros en Aradillos, lo que podría ratificar la hipótesis de que en la estela lebaniega se representó a este militar romano.

Actualmente el jinete se considera un tema propio de la iconografía funeraria, ya que el caballo fue considerado por las culturas antiguas como una forma de transportar las almas hacia el Más Allá. Bajo dicho jinete puede leerse una inscripción alusiva a la función de la estela y su fecha de ejecución: D (iis) M (anibus) / ANTESTIO PATRV / INO ANTESTIV / S AEMILIVS FIL / IO SVO ANNOR / VM XXV ME / MORI (am) POSV / IT. (a) ERA CONS (ulari) / CCCXCII (*A los dioses Manes. Antestio Emilio puso (este monumento) a memoria de su hijo Antestio Patruino, de veinticinco años. Era consular 392*).

La estela se completa con la representación, en la parte inferior, de tres arcos de medio punto a modo de pórtico que, en opinión de algunos historiadores, simbolizan el atrio

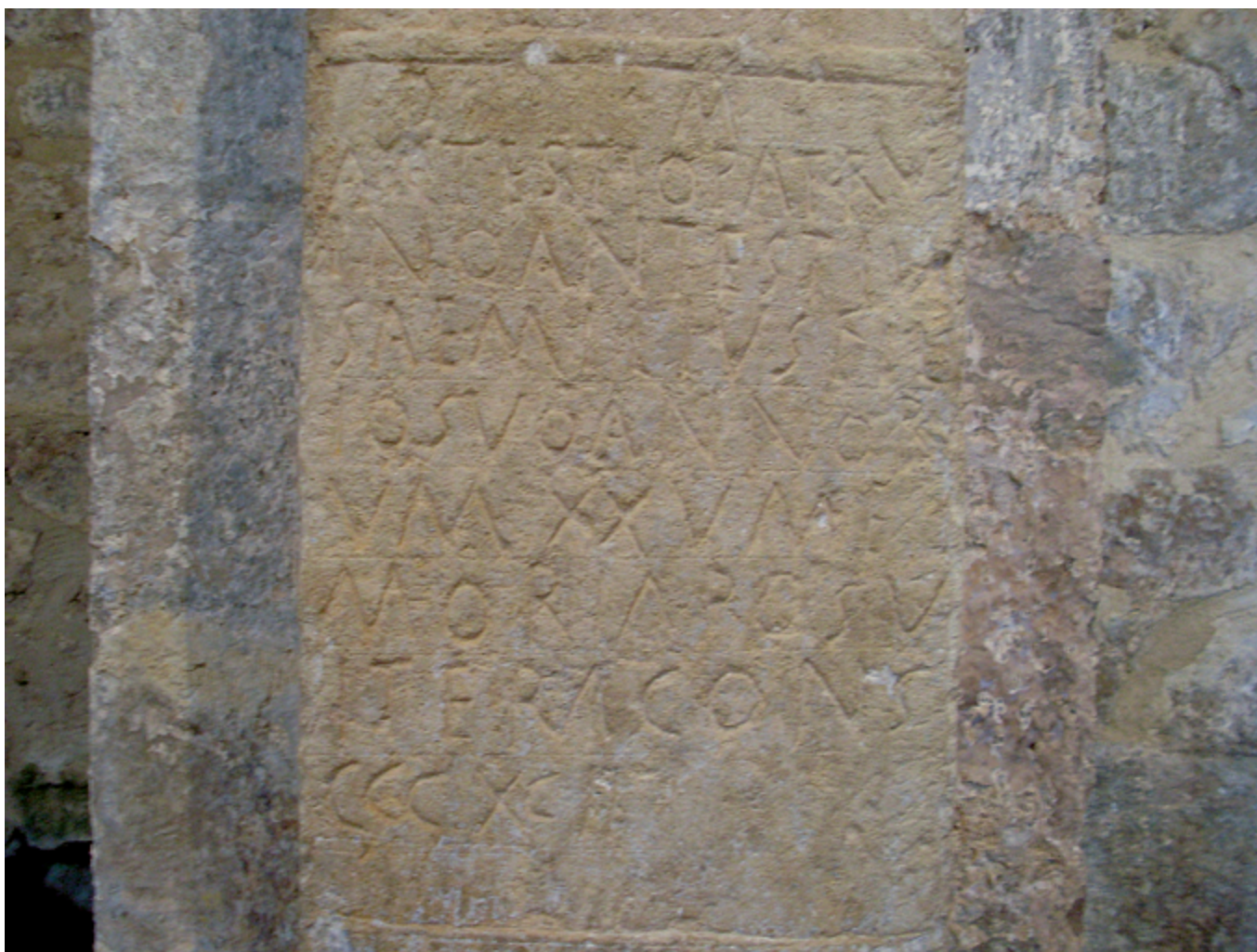






de entrada de los difuntos al reino de Plutón. De este modo, la lápida comienza invocando a los dioses Manes y finaliza con un recuerdo a los dioses infernales. En otras piezas similares estos arcos representan algún puente cercano al lugar donde fueron encontradas, si bien esta posibilidad parece descartarse en el caso de la estela de Villaverde.

En ella la alusión inicial a un dios pagano y la simbología prerromana que la decora se entremezclan con fórmulas romanas, como la referencia a la Era consular y el empleo de nombres latinos dispuestos a la manera romana y sin referencias gentilicias. Todo ello es muestra del lento proceso de romanización que experimentó la región y la fuerte impronta que tuvieron en ella las ideas prerromanas. Es ejemplo, asimismo, de la llegada de los romanos a Liébana, una de las zonas más recónditas del territorio cántabro, a través de un camino que pudo servirles de penetración en la actual provincia de León.



## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- DE JOSUE, E.: «La era consular de una lápida romana inédita que existe en Villaverde, provincia de Santander, a unos doce kilómetros al sur de la villa de Potes». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXIX, 1916, pp. 44-50.
- FERNÁNDEZ, J.M.: «Epigrafía cántabra». *Altamira*, 1-3, 1966, pp. 23-58.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.: *Los cántabros*. Santander, Ed. Librería Estvdio, 1997.
- *Cantabria en la transición al medievo. Los siglos oscuros: IV-IX*. Santander, Estvdio, 1998.
- IGLESIAS GIL, J.M.: *Onomástica prerromana en la epigrafía cántabra*. Santander, Diputación provincial de Santander/Instituto Cultural de Cántabra del CSIC/Instituto de Prehistoria y Arqueología «Sautuola», 1974.



## Pátera de Otañes

En el siglo I a.C. tuvo lugar la llegada de los romanos a la actual provincia de Cantabria. Progresivamente extendieron su cultura y costumbres entre el pueblo cántabro que, en un lento proceso, fue asimilándolas. Testimonio de su ocupación son los restos de construcciones y obras de arte que jalonan la región.

Entre ellos se encuentra la pátera de Otañes, descubierta por don Antonio María de Otañes entre 1798 y 1800 en el entorno de las ruinas del Pico del Castillo junto a otras piezas de plata. Según Lope García de Salazar, las ruinas en las que se encontró la pátera correspondían a la primitiva «Casa de Otañes», situada en Lastramala, quemada durante las banderías.

Actualmente se conserva en manos de la familia Torre de Otañes, quienes permitieron que fuera expuesta por primera vez en público en la exposición *Cántabros. La génesis de un pueblo*, organizada por Caja Cantabria en 1999 en Santillana del Mar. En el Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria (MUPAC) se conserva un vaciado en yeso de esta pieza. Además, existen dos reproducciones en metal, pertenecientes a la propia familia y a un particular de Castro Urdiales.

La pátera de Otañes fue declarada Bien de Interés Cultural en 2000 por su indudable importancia en el ámbito de la orfebrería hispanorromana. Ha sido considerada como el documento iconográfico relacionado con las aguas termales más importante de cuantos han aparecido en la Península, aunque presenta el problema de que no se puede relacionar de modo indiscutible con ninguna fuente termal.

Su cronología es incierta. Inicialmente se dató entre finales del siglo I y principios del II partiendo de las características estilísticas de sus figuras. Sin embargo, estudios posteriores han avanzado su cronología hasta finales del siglo II, inicios del III e, incluso, el siglo IV, basándose en su tipología y ciertos rasgos de su decoración.

Su forma es simple, de base plana y paredes curvas de escasa altura. Está realizada en plata con algunos elementos recubiertos de oro. El anverso se decora con seis escenas en bajorrelieve relacionadas con la Salus Umeritana y posee una inscripción en la que puede leerse SALUS UMERITANA. En el reverso hay otra inscripción, L.P. CORNELIANI y las siglas P. III, que hacen referencia al peso de la pátera, según medida romana.

En la parte superior se representa a la diosa de la salud o ninfa de la fuente con forma femenina, situada entre dos árboles. Con su mano izquierda sujeta una palma o junco mientras que apoya el brazo sobre una vasija de la que sale el agua que, a través de un canalillo, llega hasta un depósito o estanque limitado por piedras. Al pie del estanque, en el centro de la pátera, se encuentra un personaje arrodillado que recoge agua con la vasija y rellena un ánfora. Más abajo, un joven vierte el agua contenida en un ánfora en un tonel para su posterior transporte en un carro de ruedas tirado por dos mulas uncidas por un yugo. Estas tres escenas parecen tener una relación entre sí, mostrando



el proceso de recogida y transporte del agua salúfera, lo que explica que formen el eje central de la pátera. No obstante, también es posible que las dos últimas escenas no guarden vinculación entre ellas, de forma que en la primera se refleje el acopio de agua por parte de una persona privada, para su consumo personal, y en la segunda el transporte masivo destinado al comercio.

El resto de escenas hacen alusión al culto que suscita el manantial de agua, personificado en la Salus Umeritana y su valor curativo. En la parte superior derecha se representa a un hombre barbado apoyado en un cayado, por lo que es posible que se trate de un campesino o de un pastor que realiza ofrendas a la diosa sobre un ara. Bajo él se encuentra un anciano vestido con una larga túnica, sentado en un sillón de enfermo, que sostiene con su mano izquierda un trozo de pan, mientras que con la derecha coge una copa de agua medicinal que le ofrece un esclavo. A la izquierda hallamos un hombre de edad avanzada, barbado y vestido con toga, en actitud de hacer libaciones sobre otro ara de forma semejante a la de la escena del oferente con báculo.

En cuanto la función de la pátera, hay que señalar que se le ha atribuido un carácter votivo, dedicada a la Salus Umeritana, es decir, a la divinidad que personificaba la acción benefactora o salúfera de las aguas de Umeri. Es posible que el nombre del anverso, L(ucius) P (ublius) CORNELIANI, haga referencia a la persona que ordenó hacer la pátera en agradecimiento a la ninfa por su curación o en reconocimiento del poder benéfico de las aguas de Umeri. No obstante, tampoco puede descartarse que este sea el nombre de su orfebre.

Por otro lado, también es probable que la pátera sea un recuerdo que alguien adquirió en la fuente termal del santuario de Umeri, de localización desconocida. De hecho, consta la existencia de talleres en las proximidades de las fuentes salúferas para proveer de exvotos a los fieles que querían beneficiarse del poder curativo de las aguas. Por tanto, puede reflejar de forma simbólica la importante actividad del termalismo y su asociación a cultos religiosos en época romana o bien el comercio de ciertas aguas de uso medicinal o curativo.

Las escenas que adornan la pátera parecen apoyar más esta segunda hipótesis, pues en ellas se resalta la importancia de las aguas de Umeri, su comercio, el poder curativo y la concurrencia de gentes de distinto nivel social a este lugar, ya que se representa tanto a un oferente togado como a otro de aspecto rústico. Si se tratara de una ofrenda encargada por un particular que hubiera intervenido en el programa decorativo se entendería la representación alegórica de la ninfa y la insistencia en el poder curativo de las aguas, pero, por el contrario, cuesta interpretar el sentido que tendría reflejar el comercio. A esto se añade el que, por el momento, no disponemos de datos arqueológicos sobre la existencia de un lugar termal o santuario acuático en torno a Otañes o la colonia Flavióbriga.

## BIBLIOGRAFÍA

- IGLESIAS GIL, J.M. y RUIZ, A.: *Epigrafía romana de Cantabria*. Bordeaux-Santander, Ed. Estvdio, 1998.
- MUÑOZ CASTRO, J.A. e IGLESIAS GIL, J.M. (coords.): *Cántabros. La génesis de un pueblo*. Santander, Caja Cantabria, 1999.



# EL ARTE PRERROMÁNICO

Desde el punto de vista cronológico, el arte prerrománico abarca desde la caída del Imperio romano, a finales del siglo v, hasta la aparición del Románico, a principios del xi. En Cantabria no se conservan restos de este estilo anteriores al siglo viii, ya que hasta entonces no tuvo lugar la cristianización del territorio de manos de los mozárabes que llegaron huyendo de la conquista musulmana. Fruto de ello será la fundación de numerosos monasterios que favorecerán el asentamiento de la población y el desarrollo de este nuevo arte.

Las obras más representativas del prerrománico cántabro corresponden al siglo x, momento en que los reinos cristianos asumieron en sus creaciones elementos del arte hispanomusulmán, como consecuencia del protagonismo de los mozárabes en el proceso repoblador. Santa María de Lebeña (925) es, sin duda alguna, el mejor ejemplo del denominado arte mozárabe o de la Repoblación. En su interior se guarda un interesante cancel de piedra arenisca de la misma cronología del templo, decorado con un repertorio iconográfico de difícil interpretación.

Pero Lebeña no solo debe interpretarse a partir de las influencias mozárabes, sino también de las del arte asturiano, cuyos modelos han quedado reflejados en otras piezas, como el capitel de Las Presillas, la arquería del claustro de la colegiata de San Martín de Elines o la pila y el sarcófago de San Fructuoso de Lamiña. Asimismo, corresponde a este período el broche de Santa María de Hito, tradicionalmente relacionado con los marfiles hispanomusulmanes, si bien estudios recientes lo vinculan con el mundo visigodo y no con el mozárabe.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Guía del Arte en Cantabria*. Santander, Diputación Regional de Cantabria, Instituto para la conservación del Patrimonio Histórico y Monumental, 1988.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: «El Prerrománico», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 65-72.



## Broche de Santa María de Hito

En 1978 se iniciaron las obras de la carretera que une las localidades de Santa María y Villaverde de Hito (Valderredible). En el transcurso de las mismas se encontró, muy cerca de la iglesia románica de Santa María de Hito, una necrópolis medieval, de los siglos VII-IX, asentada sobre los restos de una antigua villa romana que estuvo ocupada hasta el siglo IV.

La necrópolis fue excavada entre 1979 y 1986 y, posteriormente, se tapó para asegurar su preservación. Los datos aportados por el análisis de diferentes elementos y los obtenidos de la propia observación estratigráfica dieron a conocer que tuvo dos fases de ocupación. La más antigua arranca en la tardoantigüedad y continúa, sin interrupciones aunque con cambios en la tipología de las tumbas y en aspectos propios del ritual funerario, hasta la plena Edad Media. Este amplio arco temporal y la cantidad de objetos recuperados convierten a Santa María de Hito en un yacimiento realmente excepcional para entender el tránsito entre la Antigüedad y la Edad Media.

En la necrópolis se conservan más de cuatrocientas tumbas de diversa tipología (de murete, de lajas y sarcófagos), asociadas a ajuares muy variados, como cerámicas pintadas y estriadas, filacterías de tradición germánica que pudieron servir de amuletos (caninos de oso, molares de jabalí, ciervo, cabra y caballo...) y, sobre todo, anillos, especialmente de bronce y plata, con decoración incisa. Sus características formales nos remiten a la época tardorromana, contando con numerosos paralelos en las necrópolis hispanovisigodas.

Entre estos ajuares sobresale el llamado broche de Santa María de Hito, englobado dentro del grupo de broches de cinturón de hebilla y placa rectangular articulada. Fue encontrado por un lugareño en el corte de la carretera que dejó al descubierto el yacimiento, fuera de contexto y sin



control arqueológico, si bien se piensa que formó parte de una tumba. Aunque se dice que esta tumba era de lajas, esto no se puede afirmar con rotundidad a la luz de cómo fue descubierto el broche, lo que imposibilita que se pueda asociar con ningún enterramiento en concreto. Tan solo se puede asegurar que debió formar parte del ajuar de una de las numerosas sepulturas de la necrópolis.

Está realizado en hueso y se estructura en dos partes: una inmóvil y otra móvil. La primera la integra la placa, rectangular, en cuyo lado derecho se observa una ranura traspasada por dos clavos de bronce cuya función es que, una vez introducida la tela, haga de tope con un pasador de madera, que también se conserva. La hebilla es rectangular, con una ranura por la que pasa el cinturón y la impronta de la aguja del pasador.

A la parte móvil de la pieza corresponde una especie de bisagra que sujeta la hebilla y la placa. En ella hay una varilla de bronce que engarza las extremidades de ambas zonas, aunque la correspondiente a la placa no se conserva. En esta estructura estaba la cabeza del pasador, movable y engarzada en el mecanismo bisagra, que tampoco ha llegado hasta nosotros.

Desde un punto de vista iconográfico hay que señalar que los motivos varían en una y otra parte del broche, si bien todos ellos están trabajados con una talla a bisel, manteniendo una articulación horizontal en tres bandas decoradas.

La placa muestra tres frisos de los que el central, de mayor tamaño, se ornamenta con parejas de aves afrontadas (para algunos autores se trata de faisanes, mientras que otros afirman que son pavos reales y patos) en torno a un motivo vegetal. Los dos frisos restantes se decoran con elementos vegetales a modo de arcos, encontrándose en el último de ellos la cabeza de los citados clavos de bronce.

La parte móvil del conjunto mantiene la estructura tripartita, con un trenzado en la parte superior e inferior. La franja central se subdivide en tres zonas a ambos lados de la hebilla. Repite el motivo de trenzado junto a una ornamentación de espiga que vuelve a utilizarse en la cabeza del pasador movable.

El análisis de estos elementos ornamentales llevó a R. Gimeno-Lomas a destacar la proximidad del broche de Santa María de Hito con la decoración de determinados edificios de la llamada arquitectura mozárabe o de la Repoblación. Así, las espigas se localizan en los capiteles de San Miguel de Escalada y San Cebrián de Mazote, mientras que el trenzado aparece en un capitel de San Román de la Hornija y en los modillones de San Millán de Suso.

Esta historiadora también llamó la atención sobre el hecho de que el tipo de talla a bisel, la decoración y el carácter simétrico de las composiciones del broche guardan una clara similitud con los marfiles hispanomusulmanes, destacando su semejanza con piezas como la cajita de San Isidoro de León o el bote del Museo Arqueológico Nacional, antes de la catedral de Zamora. Por todo ello, y por el hecho añadido de que el broche se encontró junto a cerámica de la época de la Repoblación, concluyó que se trata de una pieza mozárabe, del siglo X, que copiaría a otras obras realizadas en los talleres califales.

Sin embargo, estudios recientes, encabezados por J.A. Hierro Gárate y E. Gutiérrez Cuenca, han llevado a fecharlo entre los siglos VI y VIII, es decir, en época visigoda. Por un lado afirman que la

presencia de broches de cinturón en sepulturas es prueba inequívoca de la práctica de la inhumación vestida, que ya existía en época tardorromana e hispanovisigoda. Esta costumbre desapareció en la Alta Edad Media, para reaparecer, excepcionalmente, en la Baja Edad Media en personajes de alta relevancia social. En los siglos IX y X (época del arte mozárabe o de la Repoblación) las tumbas carecían de ajuares y de cualquier otro elemento relacionado con la vestimenta, pues en ese momento se generalizó el uso de un simple sudario para vestir a los difuntos. Por tanto, presuponer que el broche de Santa María de Hito es de época mozárabe supondría afirmar que estamos ante el único testimonio de inhumación vestida existente en Cantabria y en la península ibérica en esa época.

Por otra parte, estos investigadores afirman que la tipología del broche, con placa y hebilla articuladas, es típica de la Tardoantigüedad, si bien su uso se prolongó durante la época visigoda para luego desaparecer totalmente en la Alta Edad Media. De ello se desprende que considerar al broche de Hito como una obra mozárabe supondría aceptar que es la única que se conoce de este estilo y dentro de este marco cronológico. Por el contrario, los ejemplares que guardan una mayor similitud morfológica con el broche son de época tardoantigua y se localizan, fundamentalmente, en la Francia merovingia, especialmente en territorios burgundios y alamanes.

Desde el punto de vista decorativo muestra importantes semejanzas con otras piezas visigodas, como el broche de la Guardia, la pizarra de Huerta y las decoraciones arquitectónicas del palacio de Pla Nadal y de las iglesias de San Pedro de la Nave y Quintanilla de las Viñas. Asimismo, tiene paralelos con monedas merovingias, relieves bizantinos y tejidos coptos, sin olvidar el parecido que guarda con la ornamentación de algunos anillos encontrados en las tumbas de la fase inicial de la necrópolis de Santa María de Hito, datadas en el siglo VII, fecha a la que también corresponderían, por consiguiente, dichos anillos.

De todo ello se concluye que el broche debería enmarcarse cronológicamente en el mundo hispanovisigodo y no en el mozárabe. Esta datación también ha sido defendida por otros historiadores como J. Werner, quien relacionó el broche de Santa María de Hito con otros de hueso y marfil merovingios e, incluso, con la decoración de raigambre clásica de algunos sarcófagos sudgálicos.

## BIBLIOGRAFÍA

- GIMENO GARCÍA-LOMAS, R.: «Hallazgo de un broche alto medieval trabajado en hueso». *BSAA*, tomo 44, 1978, pp. 430-434.
- «La villa romana de Santa María de Hito», en IGLESIAS GIL, J.M. y MUÑIZ CASTRO, J.A. (eds.): *Regio Cantabrorum*. Santander, Caja Cantabria, 1999, pp. 235-239.
- GUTIÉRREZ CUENCA, E. y HIERRO GÁRATE, J.A.: «Necrópolis medievales del sur de Cantabria. Algunos ejemplos sobre sus problemas de conservación e investigación», en *C.A.E.A.P. Veinticinco años de investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de Cantabria*. Camargo, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Camargo, 2003, pp. 233-242.
- «Nuevas perspectivas para la reconstrucción histórica del tránsito entre la Antigüedad y la Alta Edad Media en Cantabria: la necrópolis de Santa María de Hito». *Nivel Cero*, 11, 2007, pp. 97-116.
- «Dos anillos con inscripción procedentes de la necrópolis de Santa María de Hito (Cantabria)». *Pyrenae*, 40/1, 2009, pp. 149-173.

## Pila y sarcófago de la ermita de San Fructuoso de Lamiña

La actual ermita de San Fructuoso de Lamiña se levantó a finales del siglo xvi o principios de la siguiente centuria sobre los restos de un antiguo monasterio ubicado en la ruta tradicional de salida de los foramontanos a Castilla, por el puerto de Palombera. En el año 978 ya se hace referencia a la existencia de este cenobio en el Cartulario de Covarrubias (*in Kaornega illo monasterio Sancti Fructuosi que vocitant illa Mima cum suos monasteriis*), de modo que su fundación debió producirse con anterioridad, a lo largo de los siglos viii o ix.

Las ruinas de este antiguo edificio permanecieron soterradas bajo escombros hasta que, en 1985, el Instituto de Prehistoria y Arqueología Sanz de Sautuola emprendió unas excavaciones arqueológicas al pie de la fachada este de la ermita, además de un sondeo cerca del pórtico y una cata en el interior. Como resultado de estos trabajos se encontraron nueve tumbas de lajas, en una de las cuales se recuperó un carbón que fue datado por radiocarbono en la primera mitad del siglo ix, ratificando así la antigüedad del primitivo monasterio. Frente al pórtico aparecieron fragmentos de cerámica altomedieval y un muro que pudo pertenecer al antiguo cenobio.

En el interior de la ermita se hallaron diferentes restos prerrománicos, como dos pequeñas columnas de fuste sogueado y capiteles vegetales que estaban alineadas y próximas, como si hubieran servido de sostén de algún arco. Más relevantes fueron los hallazgos de un sarcófago y una pila de agua bendita, pues ambos constituyen, junto a un capitel procedente de Las Presillas (conservado en el Museo de Prehistoria de Cantabria –MUPAC–), las muestras más sobresalientes del influjo del arte asturiano en Cantabria.







La pila se vincula con el arte prerrománico asturiano en el empleo de una talla plana y en su decoración, de formas muy esquemáticas, a base de motivos vegetales y geométricos. Su ornamentación se organiza horizontalmente, a base de tres cordones sogueados, dos de ellos en los bordes. Estos cordones delimitan bandas con espirales, interrumpidas por grandes roleos y palmetas con una nervadura central rebajada que remata en lóbulos ligeramente destacados.

En el interior muestra un florón del que salen siete hojas, dos de ellas palmeadas como símbolo del triunfo y de la gracia, en estrecha conexión con la funcionalidad de la pieza, destinada a contener el agua de las abluciones o del bautismo, aunque en el momento en que se hizo la pila el bautismo se realizaba a través de la inmersión.

El sarcófago es monolítico y antropomorfo, con caja rectangular alta y estrecha, y cubierta de sección trapezoidal. Su estructura es semejante a la de las tumbas de Valderredible, excavadas en la roca alrededor de las iglesias rupestres.

En los laterales está decorado con dos frisos con tallas a bisel, cuyos motivos ornamentales varían su disposición en cada uno de los lados. Así, en un lateral encontramos, en la parte superior, cuadrados de lados curvos inscritos en circunferencias. Bajo ellos, una banda de esvásticas o hélices de cinco radios inscritas en círculos. Al otro lado la banda superior se reserva para las esvásticas y la inferior para los cuadrados de lados curvos, a los que se añade un botón central.

En los pies tiene una cruz procesional de tipo asturiano, mientras que en la cabecera se decora con dos bandas horizontales con cuadrados de lados curvos inscritos en circunferencias.

La cubierta presenta en sus extremos sendas protuberancias circulares que quizá favorecían el movimiento de la tapa. En los laterales volvemos a encontrar, a un lado, los cuadrados de lados curvos inscritos en circunferencias. En el otro, se utilizaron rosas tetrapétalas inscritas en círculos. La parte superior está dividida en cuatro bandas longitudinales separadas por motivos de sogueados, típicamente asturianos. Aunque tenía tallas, actualmente no se pueden apreciar debido a su deterioro.





Respecto a la simbología de los motivos que decoran el sarcófago, hay que señalar que las esvásticas se suelen asociar con representaciones del Sol o de Cristo. Las de Lamiña se han relacionado con las que aparecen en los modillones de otros edificios prerrománicos cántabros, como los de Santa María de Lebeña, Santa Leocadia de Helguera y San Román de Moroso.

Los cuadrados de lados curvos con botón en el centro se relacionan con la rosa de la salvación. Se cree que el motivo central de la estela gigante de Lombera es un precedente de esta iconografía en Cantabria.

Las rosetas aluden a Cristo y a la vida celestial, mientras que las cruces patadas son el símbolo por excelencia de la monarquía asturiana. Pueden aparecer, como en este sarcófago, con los cabos horquillados o bien rectos.

María Ealo de Sá fue la primera en documentar los restos prerrománicos de la ermita de San Fructuoso de Lamiña, cuando aún no se había emprendido la restauración del edificio que, en aquel momento, presentaba un estado

lamentable. La historiadora advirtió de la existencia de dos sarcófagos, uno de los cuales carecía de tapa, mientras que del otro solo se conservaba la cubierta. En realidad, se trataría de un único sarcófago que es el que se ha analizado en este texto. Existe, además, otro sarcófago que se llevaron los vecinos del pueblo para emplearlo como bebedero.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Catálogo monumental de Cantabria. Valles del Saja y del Besaya*, tomo II. Santander, Diputación Regional de Cantabria, 1991.
- *En torno al arte mozárabe en Cantabria*. Catálogo de la Exposición Fundación Santillana. Santillana del Mar, Fundación Santillana, 1998.
- EALO DE SÁ, M.: «Hallazgos prerrománicos en Cantabria: San Fructuoso de Lamiña». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 7, 1984, pp. 119-126.
- GARCÍA GUINEA, M.A.: *Cantabria. Guía artística*. Santander, Estvdio, 1995.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: «El Prerrománico», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 65-72.
- GUTIÉRREZ CUENCA, E.: «Dataciones absolutas para la arqueología de época histórica en Cantabria». *Nivel Cero. Revista de Arqueología*, 10, 1982, pp. 89-111.



## Celosías prerrománicas de la iglesia de El Salvador de Enterrías

En la iglesia parroquial de El Salvador de Enterrías (Vega de Liébana) se conservan actualmente dos celosías prerrománicas (la réplica de la que está en mejor estado puede contemplarse en el Museo Diocesano Regina Coeli de Santillana del Mar) que tal vez procedan del antiguo monasterio de San Pedro de Montero, actualmente desaparecido, citado en 1284 en el Cartulario de Santo Toribio de Liébana.

Una de las celosías hizo de peldaño para subir al coro, trasladándose, al concluir la restauración del edificio, al frontal del altar mayor, si bien originalmente debió situarse en el ábside la iglesia. De conservación deficiente, muestra una forma rectangular, con estructura central octogonal, cuyos ángulos se prolongan hasta el marco formando una estrella calada que E. Campuzano vincula con las tracerías musulmanas del arte califal. En sus ángulos aparecen aspas o flores cuatripétalas, en referencia a Cristo, y en el borde perimetral elementos geométricos en zigzag. En uno de los nervios centrales se encuentra una inscripción en letra visigótica mayúscula en la que se usa la fórmula genérica con complemento y verbo notificativo *facere*: ANTERIUS / ME FECIT.

Posiblemente se trata de un nombre tardorromano, ya que no aparece registrado en los cartularios de los monasterios medievales lebaniegos. En atención a lo señalado en la inscripción, podríamos estar ante el primer artífice conocido de Cantabria, que trabajaría en esta obra en torno a los siglos IX y X, dada la relación que existe entre esta pieza y las celosías del prerrománico asturiano y del arte de la Repoblación, en los que este tipo de piezas escultóricas fueron bastante frecuentes. Por otro lado, teniendo en cuenta que la celosía formaba parte de la fábrica







de esta iglesia, no es descartable que nos encontremos ante el magister responsable de la construcción del templo.

En el mismo edificio se encontró otra celosía de la que se conserva solo el ángulo inferior derecho. En él puede apreciarse una decoración de tradición visigoda, con triángulos, aspas y funículos, así como arcos de herradura en la parte inferior. En opinión de E. Campuzano, ambas celosías tienen una mayor conexión con el arte visigodo que con el asturiano, ya que su talla es más esmerada que la de las celosías astures. Otros autores, sin embargo, ven un mayor paralelismo con el entorno asturiano.

Además de las celosías de Enterrías, en el valle de Liébana se conservan otras en Ojedo y Perrozo. Esta última destaca por su gran calidad. De estructura semicircular, formaría parte de un vano de arco de medio punto, que pudo estar situado en el muro frontal del presbiterio, y bajo ella habría otra pieza rectangular. Se decora con una flor de cinco pétalos horadados, con el borde recorrido por zarcillos ondulados. Algunos historiadores sostienen que estamos ante una pieza vinculada al prerrománico asturiano, perteneciente probablemente a un edificio anterior al templo románico que hoy existe, por lo que su cronología sería similar a las celosías de Enterrías. Sin embargo, en opinión de otros investigadores, como M.A. García Guinea, la celosía de Perrozo es de época románica.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPUZANO RUIZ, E.: «Celosías prerrománicas en Liébana». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, nº 2, 1998, pp. 101-102.
- PEÑA FERNÁNDEZ, A.: «Epigrafía medieval del museo diocesano Regina Coeli (Santillana del Mar, Cantabria)». *Documenta & Instrumenta*, 9, 2011, pp. 153-168.
- «Promotores, artífices materiales y destinatarios de las inscripciones medievales», en AA.VV.: *Mundos medievales: Espacio, sociedades y poder. Homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*. Santander, Universidad de Cantabria, 2012, pp. 187-204.

## Cancel de la iglesia de Santa María Lebeña

La iglesia de Santa María de Lebeña, fundada en el año 925 por el conde Alfonso y su esposa doña Justa con el propósito de enterrar en su interior el cuerpo de Santo Toribio de Astorga, es uno de los pocos ejemplos de arquitectura mozárabe que se conservan en la región.

Entre las piezas de arte mueble que posee destaca un frontal de piedra arenisca, que actualmente se adosa al basamento de piedra del retablo mayor y que originalmente debía estar situado entre las dos primeras columnas de la nave central, a modo de iconostasis. Este elemento era característico de la liturgia mozárabe y su función era la de separar la zona de los fieles, situados en las naves, de la reservada al clero, instalado en el presbiterio.

Su cambio de ubicación pudo tener lugar tras la construcción del retablo barroco que actualmente preside la cabecera del templo. En ese momento se colocó como grada de antealtar con los grabados hacia el suelo, muy posiblemente por desconocer su significado. En 1973 se situó donde se halla actualmente con ocasión de las obras que se hicieron en la iglesia para colocar el altar cara al pueblo.

Se trata de una pieza decorada con elementos geométricos que llevan asociada una compleja simbología de carácter cristológico y escatológico, habitual entre los pueblos germánicos cristianizados y en el arte prerrománico. Se cree que originalmente el fondo del frontal pudo haber estado pintado en blanco, mientras que los diversos motivos ornamentales lo estarían en rojo, tal y como atestiguan algunos restos de policromía que han llegado hasta nosotros.

Presenta forma prismática contorneada por un listel. Su frente se ornamenta con seis círculos grabados, rehundidos o pintados en la piedra, que se distribuyen simétricamente a ambos lados de un gran círculo central. La decoración de esta pieza central se hace mediante una esvástica inscrita en dos círculos concéntricos decorados con pequeños trazos rojos que destacan sobre un fondo blanco. Estos círculos simbolizan las esferas celestiales.

En el eje de la esvástica se observa un pequeño botón convexo con una cruz patada grabada en su interior. Las esvásticas tienen un origen anterior al cristianismo, asociadas a cultos solares. Este símbolo fue posteriormente asimilado por el arte cristiano para representar a Cristo como Sol de justicia. En época prerrománica, sobre todo en manos de los visigodos, las esvásticas aparecieron decoradas con ese pequeño botón central que observamos en Lebeña, cuyo significado se vincula con la piedra preciosa que simboliza la sangre de Cristo. El hecho de que la esvástica de Lebeña presente dieciséis radios puede tener también un carácter simbólico, ya que dieciséis es el doble de ocho, número asociado a la resurrección y a la vida eterna.

En cuanto a los elementos que ornamentan los círculos que se distribuyen a ambos lados de este motivo central, hay que señalar que en el círculo superior de la izquierda hallamos una flor cuatripétala superpuesta a otra de ocho pétalos que muestran, alternativamente, cuatro









rombos. La primera alude a Cristo y su doctrina, en sustitución al Crismón, con el que se asemeja en forma.

En el círculo superior de la derecha vuelve a repetirse el mismo motivo de flor de cuatro pétalos, esta vez inserta en una cruz patada. En ello se ha querido ver la representación de Cristo en la cruz.

El motivo intermedio del lado izquierdo representa dos círculos concéntricos, el exterior realizado mediante la técnica de grabado y el interior pintado en blanco. Se relacionan con los círculos o esferas celestes.

En el lado opuesto aparece una estrella de ocho pétalos, símbolo del renacimiento por el bautismo, así como de la resurrección y la vida futura.

El círculo inferior izquierdo está grabado y en su interior, coloreado en blanco, aparecen varios trazos rojos formando un eje central del que salen unas líneas a modo de ramas y raíces. Entre ambas hay signos triangulares semejantes a los empleados en algunas estelas funerarias romanas y en obras visigodas. Bordeando a la circunferencia hay trazos rojos, similares a los de la esfera de un reloj. Estos últimos se relacionan con la representación de un reloj para la celebración de los ritos litúrgicos.



Junto al círculo hay dos líneas pintadas en blanco: una de ellas quebrada a modo de montañas y otra horizontal que podría simbolizar al horizonte, tal y como se interpreta en los Beatos.

En el círculo inferior de la derecha parece encontrarse la representación de un elemento vegetal, a modo de dos árboles cruzados formando una cruz. El árbol ya fue utilizado por antiguas civilizaciones con un significado religioso, asimilado posteriormente por el cristianismo, para el que las raíces se vinculan con la vida interior, el tronco con la vida terrena y las ramas con lo inmaterial y espiritual.

Partiendo de todo lo señalado, los motivos representados en el cancel de Lebeña se han interpretado como una representación de la vida terrenal en su parte inferior (metáfora del árbol, reloj, montañas y cielo), de los círculos celestes y el carácter espiritual del cielo cristiano a través de la resurrección en la zona intermedia (círculos concéntricos y estrella de ocho puntas, respectivamente) y la salvación de Cristo en la parte superior (en los dos círculos que aluden a la salvación de Cristo y, sobre todo, en el gran círculo central).

Estamos, por tanto, ante una pieza de gran valía no solo por la escasez de restos prerrománicos en la región, sino por el rico contenido simbólico que tiene este cancel de la iglesia de Santa María de Lebeña.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: «El frontal del altar de Lebeña». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, nº 1, 1996, pp. 99-108.
- *Santa María de Lebeña. Iglesia mozárabe del siglo X*. Santander, Museo Diocesano Santillana del Mar, 1998.

# LAS PILAS BAPTISMALES EN EL ROMÁNICO

El cristianismo recogió la tradición pagana de utilizar el agua en los ritos de purificación de los fieles antes de entrar en un recinto, incorporándola a su liturgia en los ritos bautismales. Originalmente, la ceremonia bautismal consistía en la inmersión del neófito en una piscina con agua, lo que representaba su nacimiento a la fe y su purificación, capacitándole para entrar en el templo sagrado. La inmersión se mantuvo hasta el siglo xv, en que empezó a imponerse el sistema de infusión.

En época paleocristiana el rito del bautismo se realizaba en baptisterios independientes del templo o dentro de la propia basílica, para lo cual se excavaba una piscina en el suelo o se colocaban cubas o pilas en el interior. Originalmente estas pilas se hicieron de madera o metal, siendo reemplazadas, posteriormente, por otras de piedra que se convirtió en el material preferente en el Románico, sobre todo la arenisca.

Durante ese período se generalizó el empleo de pilas bautismales, en detrimento de los grandes baptisterios y piscinas, si bien se siguió practicando el rito de la inmersión, tal y como demuestra el gran tamaño que presentan alguna de las pilas. Aunque su colocación en el templo fue muy variada, lo normal es que estuvieran en el atrio o bien en el interior, en el sotocoro, a los pies del templo, preferentemente en el lado del Evangelio.

Las pilas bautismales se tallaban en un gran bloque único de piedra arenisca o caliza. Constan de tres partes: copa o vaso, fuste y basa, pie o pedestal. La decoración puede ser de tipo iconográfico (con escenas bíblicas o rituales), geométrica, animal o vegetal. Algunos de los motivos se han relacionado con contenidos simbólicos, como los triángulos (también llamados dientes de lobo, sierra o zigzag), en los que se ha querido ver la representación del agua. El sogueado se ha interpretado como un recuerdo de los haces de cuerda que llevaban las primitivas pilas de madera o bien como una reminiscencia de la ornamentación neolítica que se conseguía presionando cuerdas sobre el barro blando. Los gallones aluden a las veneras, relacionadas con el simbolismo de las aguas; las cruces harían referencia a la lucha contra el mal; las ruedas y los florones serían símbolos de la luz...

En Cantabria existen numerosos ejemplares de pilas bautismales, la mayor parte de ellas muy sencillas, decoradas con motivos geométricos o vegetales. Constituyen una clara excepción las de

Santillana del Mar, Santoña y Bareyo, realizadas a finales del XII o principios del XIII. Todas ellas se caracterizan por presentar una decoración escultórica de extraordinaria calidad en la que se incluyen motivos iconográficos, convirtiéndolas en piezas a la altura de los magníficos ejemplos que existen en Burgos y Palencia.

## **BIBLIOGRAFÍA**

GARCÍA GUINEA, M.A.: *Románico en Cantabria*. Santander, Ed. Estvdio. 1996.

— «Las pilas bautismales románicas de Valderredible». *Cuadernos de Campoo*, nº 11, 1998.



## Pila bautismal de la iglesia de Santa María de Bareyo

La pila bautismal de la iglesia de Santa María de Bareyo se encuentra situada bajo la torre de este edificio románico. Se trata de una pieza de gran monumentalidad y valor decorativo, equiparable a las de Santoña y Santillana del Mar, dos de las mejores pilas bautismales del Románico cántabro.

Está compuesta por una gran cuba cuatrilobulada, monolítica, asentada sobre basamento monolítico en el que se han tallado dos leones acostados. Este modelo de leones sustentantes es habitual en el mundo románico, sobre todo en su fase final, y en el caso de Cantabria contamos con el







ejemplo de la pila de la iglesia de Santa María de Puerto de Santoña, realizada, con toda probabilidad, por los mismos artistas que la de Bareyo.

En esta última los leones mantienen entre sus mandíbulas los extremos de un brazo humano cuyo centro apoya sobre cabeza cortada, semejante a las que aparecen en el interior del templo. En opinión de algunos historiadores se trataría de una curiosa representación de la iconografía románica de los leones andrógagos, mientras que para otros se estaría aludiendo a Cristo como León de Judá venciendo al mal.

El interior de la cuba está tallado por acanaladuras a modo de veneras. Al exterior se compartimenta con tabletas verticales ligeramente cóncavas y se decora con entrelazos, palmetas y palmetas y tallos entrelazados apretados de cestería. Presenta restos de policromía, predominando el azul, rosa y blanco marfileño.

Aunque actualmente no existe ninguna duda acerca de su cronología, inicialmente se creyó que era visigótica y, aún en 1965, se pensaba que era una pieza prerrománica, quizá porque la forma tetralobulada de su cuba la asemejaba con pilas paleocristianas como las de Son Bou o Son Peretó. El breve estudio que Jacques Crozet dedicó en 1966 a la pila bautismal de Bareyo fue decisivo para su datación, ya que en él fue catalogada como una obra propia del Románico tardío, de hacia 1195, dada su semejanza con la pila de Rebolledo de la Torre, en Burgos, realizada en esa fecha. No obstante, este historiador dudó de que la pila y el basamento fueran de la misma época en atención a la diferente calidad de su talla, ya que las acanaladuras del interior de la pila tienen una técnica más rigurosa que la de los bajorrelieves exteriores.

Estudios más recientes, encabezados por M.A. García Guinea, han ratificado la cronología facilitada por Crozet y han explicado la diferente factura de la pila y el basamento a partir de la intervención en su fábrica de dos o tres artistas que también tomarían parte en la construcción del templo, según evidencia la estrecha relación que existe entre la talla de la pila bautismal y la decoración del edificio.

En ese sentido, se ha destacado la vinculación que hay entre las acanaladuras del interior de la pila con la decoración avenerada de uno de los arcos ciegos que adornan el muro derecho del





presbiterio de la iglesia, con el que también comparte el mismo tipo de esmerada labra. Asimismo, se ha constatado que las hojas que ornamentan parte de la cuba se asemejan a las del capitel del arco que separa, a la derecha, el pseudocrucero de la nave. Finalmente, se ha puesto de manifiesto que las cabezas de los leones son obra del mismo artista que talló las numerosas cabezas que ornamentan el templo y que las orejas de estos animales, dispuestas a modo de diademas sobre su frente, son iguales que las de los monstruos alados del capitel izquierdo del ábside que se abre en el lado de la Epístola del pseudocrucero.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A., LOSADA VAREA, C. y MAZARRASA MOWINCKEL, K.: «Bareyo», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2001, pp. 213-264.
- GARCÍA GUINEA, M.A.: *Románico en Cantabria*. Santander, Ed. Estvdio, 1996.
- (dir.): *Enciclopedia del románico en Cantabria*, tomo I: *La Costa*. Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real, 2007.

## Pila bautismal de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar

Bajo la torre de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar se conserva una pila románica, considerada una de las mejores de este estilo en Cantabria, junto a las de Bareyo y Santoña. Más monumental que aquellas, sin embargo su estado de conservación es bastante peor, dado que está realizada en piedra arenisca que se ha ido erosionando con el paso de los años. Todas ellas comparten una misma cronología, pues se hicieron entre las postrimerías del siglo XII y los inicios de la siguiente centuria.

La pila debió ubicarse en el lugar donde podemos verla en la actualidad en 1734, a raíz de la construcción del coro bajo de la colegiata. En ese momento se solicitaron los servicios del maestro de cantería Pedro de Cereceda para determinar si dicha obra haría peligrar o no la fábrica de la iglesia, dado que los vecinos de la villa de Santillana habían denunciado que la construcción del coro no solo era innecesaria sino que, además, ocasionaría graves perjuicios al templo. Entre ellos citaban la ruptura de pilares y columnas, así como la apertura de la torre en su parte baja con el fin de albergar la pila bautismal que, además, podía sufrir graves desperfectos en su traslado. Finalmente, Pedro de Cereceda trazó un nuevo coro, cuya construcción debió traer consigo el traslado de la pila bautismal a la zona inferior de la torre, donde se encuentra hoy en día.

Presenta forma troncocónica, con boca rematada con una banda de entrelazo vertical y base ligeramente abultada y decorada con un motivo de sogueado. Lo más interesante de esta pila es el relieve del frente donde se esculpe, en rehundido, a Daniel entre dos leones que, en actitud sumisa, le lamen los pies, mientras el profeta bendice con una mano. Esta interpretación iconográfica está plenamente aceptada en la actualidad, si bien, a lo largo del tiempo se han barajado otras hipótesis como la que sostuvo Ortiz de la Azuela, quien afirmó que lo allí representado era un símbolo del bautismo. Asimismo, otros historiadores han querido ver en ese relieve la imagen alegórica de la vida de la Gracia, con dos ciervos bebiendo de la fuente de la Vida y el alma del cristiano que surge de ella.

Esta pieza ha sido atribuida al artista que talló los capiteles del lado meridional del claustro, considerados lo mejor de toda la colegiata, pues ambos se hicieron por los mismos años y comparten una estética similar.

En fechas semejantes se realizaron los relieves del tímpano de la iglesia de Santa María de Yermo, que comparten elementos comunes con algunos capiteles del claustro de Santillana. Este hecho, sumado





a la proximidad geográfica entre ambos templos, ha llevado a concluir que es más que probable que un mismo maestro trabajara en ambos edificios.

Este artista podría ser Pedro de Quintana quien, de manera excepcional, aparece referido como autor de la decoración de Yermo en una inscripción que se sitúa a la entrada de la iglesia. Quintana no solo trabajaría en Yermo, sino que también sería el artífice de los relieves del claustro de la colegiata de Santillana y de su pila bautismal.

### **BIBLIOGRAFÍA**

COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: *Arquitectura religiosa en Cantabria, 1685-1754: Las Montañas Bajas del Arzobispado de Burgos*. Santander, Universidad de Cantabria, 2004.

GARCÍA GUINEA, M.A.: *Románico en Cantabria*. Santander, Ed. Estvdio, 1996.

— (dir.): *Enciclopedia del románico en Cantabria*, tomo I: *La Costa*. Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real, 2007.

ORTIZ DE LA AZUELA, J.: *Monografía de la antigua Colegiata de Santillana del Mar*. Santander, 1919.







## Pila bautismal de la iglesia de Santa María de Puerto de Santoña

La iglesia de Santa María de Puerto de Santoña posee interesantes muestras de arte mueble, entre las que se encuentra una pila bautismal de época románica (finales del siglo XII o principios del XIII), correspondiente al momento en que comenzó a construirse el edificio.

Situada en el brazo de la Epístola del transepto, esta pieza tiene una cuba de gallones convexos en el exterior y cóncavos en el interior. La embocadura se delinea por una suave bocel que corre por dentro y por fuera. Los gallones están abrazados por un entrelazo continuo decorado con pequeños botones circulares perforados a modo de fusayolas.











La base está formada por dos leones acostados que aproximan sus cabezas. Estas figuras guardan una clara relación con los leones de la pila bautismal de Bareyo, pues repiten su forma, estilo y el empleo de espirales rizosas para representar la piel. Además, en ambos casos las cubas se decoran con motivos de entrelazo muy semejantes. Por todo ello se cree que estas dos piezas son obra de un mismo artista.

La mayor diferencia entre ellas, además de la forma de la cuba (cuatrilobulada en Bareyo y circular en Santoña) estriba en el mayor programa iconográfico que presenta la de Santoña. Si en Bareyo tan solo se representan los leones flanqueando una cabeza humana cortada, en Santoña encontramos otras escenas.

La principal es la de la Anunciación, compuesta por tres figuras: la Virgen, situada en el centro, en posición sedente, con los brazos entrecruzados y con su largo pelo cayéndole sobre los hombros. A su izquierda se encuentra el arcángel San Gabriel, con las alas explyadas y sosteniendo lo que

parece ser un libro. A la derecha de la Virgen aparece San José, de espaldas, apoyado sobre su bastón con gesto turbado. En relación a esta última figura hay que señalar que también se ha barajado la posibilidad de que se trate de San Juan Bautista, vinculado simbólicamente a esta escena. Otra hipótesis es la que afirma que las figuras que acompañan a la Virgen son Santa Ana y San Joaquín.

En la parte posterior de la pila hay una figura aislada, de pie, meditabunda. Se cubre con un manto o capa y parece dirigir su mirada a otros dos personajes que están bajo él, entre las ancas de los dos leones. Se trata de dos monjes sentados que leen o sostienen un mismo libro.

Estos dos personajes muestran un estilo goticista, de cronología más avanzada que el resto de las figuras, y se relacionan con los mismos artistas que labraron las escenas de los pilares pseudo-góticos del templo. Por el contrario, la escena de la Anunciación parece ser obra de los maestros que hicieron los capiteles románicos que posee la iglesia de Santa María de Puerto. Por tanto, y teniendo en cuenta la filiación antes expuesta que presenta la pila de Santoña con la de Bareyo, se cree que es posible que tras realizar el templo de Bareyo y su pila bautismal los artistas se trasladaran a Santoña, donde tuvieron oportunidad de trabajar con maestros más avanzados que concluirían la pila y harían los pilares anteriormente citados.

En relación al significado de los temas representados, los leones pueden simbolizar el pecado original vencido por Cristo con el sacramento del Bautismo, evocado en la Anunciación con la promesa de su venida. Asimismo, pueden hacer referencia a un texto del apócrifo de pseudo San Mateo en el que se relata que en la Huida a Egipto los leones y leopardos acompañaban a la Sagrada Familia allí donde iban, postrándose a sus pies. Los dos monjes leyendo representan la verdad de las escrituras y profecías que son transmitidas a la letra de los libros sagrados.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A.: «La villa de Santoña», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2001, pp. 523-578.
- GARCÍA GUINEA, M.A.: *Románico en Cantabria*. Santander, Ed. Estvdio, 1996.
- (dir.): *Enciclopedia del románico en Cantabria*, tomo I: *La Costa*. Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real, 2007.

CUBIERTA

ÍNDICE



# LA PINTURA MURAL

La pintura mural tuvo un importante desarrollo en Cantabria entre los siglos XII y XVI, momento en que entró en un paulatino declive ante el auge de los talleres retablistas, encargados de elaborar los retablos que fueron ocultando estas pinturas que, en su día, adornaron los templos siguiendo la tradición medieval de decorar los muros con escenas tomadas de las antiguas hagiografías.

A esta circunstancia hay que añadir otras que explican el declive de la pintura mural desde los inicios de la Edad Moderna hasta su total desaparición en el Barroco. Una de ellas fue que, a partir del XVI, la abundancia de las pestes y la cada vez más frecuente inhumación en el suelo de los templos llevó al progresivo enlucado de los muros por motivos sanitarios. Esta práctica se generalizó a partir del siglo XVIII debido a que la mampostería debía ser revocada, dada su pobreza visual.

La gran humedad ambiental también dificultó desde el principio su conservación, ya que impidió el perfecto secado del enlucido que servía de soporte a las representaciones pictóricas, por lo que estas no se integraban en él de manera adecuada.

En época reciente, son otros los factores que ha provocado la pérdida de muchas de las pinturas que cubrían las paredes de los templos cántabros. Entre ellas podemos destacar la tendencia a picar los muros de forma incontrolada para desencalarlos, lo que en lugares como Mata de Hoz y Las Henestosas provocó la pérdida de parte de las pinturas que adornaban las iglesias. De ahí que muchas veces se hayan preservado gracias a que quedaron ocultas tras un retablo, tal y como ocurrió en los templos de Ledantes y Ojébar.

La función con la que se hicieron muchos de estos conjuntos pictóricos fue la de sustituir a los retablos, especialmente en las parroquias más pobres del interior, donde la escasez de recursos solo permitía que pudieran adornar sus muros con pinturas que simulaban retablos en el presbiterio. De ahí la escasa calidad que presenta la mayoría de estas obras, con una iconografía y un estilo anclados, la mayor parte de las veces, en la tradición medieval.

Con el tiempo la decoración pictórica será secundaria y solo servirá para enmarcar retablos, vanos, arcos y bóvedas, tal y como se aprecia en Pámanes, Miera o el santuario del Cristo de Limpías, donde crea ilusiones arquitectónicas.

A pesar de la práctica desaparición de la ornamentación de los edificios religiosos con pinturas murales a partir del Barroco, contamos con una notable excepción en el conjunto pictórico que cubre los muros de la iglesia del Sagrado Corazón de Santander, realizado por el pintor alemán Enrique Immemcamp entre 1926 y 1932.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *Guía del Arte en Cantabria*. Santander, Diputación Regional de Cantabria, Instituto para la conservación del Patrimonio Histórico y Monumental, 1988.

BARRÓN GARCÍA, A.: «La pintura del Renacimiento y del Barroco», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 145-152.

CAMPUZANO RUIZ, E.: «La pintura mural en Cantabria». *Altamira*, XLVI, 1986-1987, pp. 27-44.

— *Pintura barroca en Cantabria*. Santillana del Mar, Fundación Santillana, 1992.

## Conjunto de pinturas murales de Valdeolea

En Valdeolea se conserva un interesante conjunto de pinturas murales realizadas a finales del Gótico, hacia 1485, y localizadas en las iglesias de Santa Olalla de La Loma, Santa María de Las Henestrosas y San Juan Bautista de Mata de Hoz. Estas pinturas guardan grandes semejanzas con otras del entorno palentino, lo que puede explicarse porque la comarca de Valdeolea perteneció al obispado de Palencia hasta 1956, circunstancia que favoreció los contactos artísticos entre ambas zonas. Las pinturas murales de Mata de Hoz y La Loma fueron restauradas en 1996 por la Fundación Marcelino Botín, dentro de un proyecto que también abarcó la recuperación de las pinturas y objetos muebles de la capilla de Santa Ana del palacio de Hoyos de Las Henestrosas.

Los primeros historiadores que analizaron estas pinturas afirmaron que tenían un carácter retardatario y que estaban vinculadas con un foco pictórico activo en el último tercio del siglo xv entre la comarca de Aguilar de Campoo y Valdeolea, que por aquellos años seguía practicando el gótico lineal. Sin embargo, estudios más recientes apuntan a que estos murales tienen una clara relación con el estilo hispanoflamenco. A pesar de que el maestro de Valdeolea ruralizó los tipos hispanoflamecos, los recursos iconográficos que presenta su obra indican que tuvo que aprenderlos en un centro artístico de cierta importancia como Burgos. Es de suponer, por tanto, que este maestro tuvo su taller en Aguilar de Campoo, pero que fue un gran conocedor de la pintura de su tiempo, especialmente de la burgalesa.

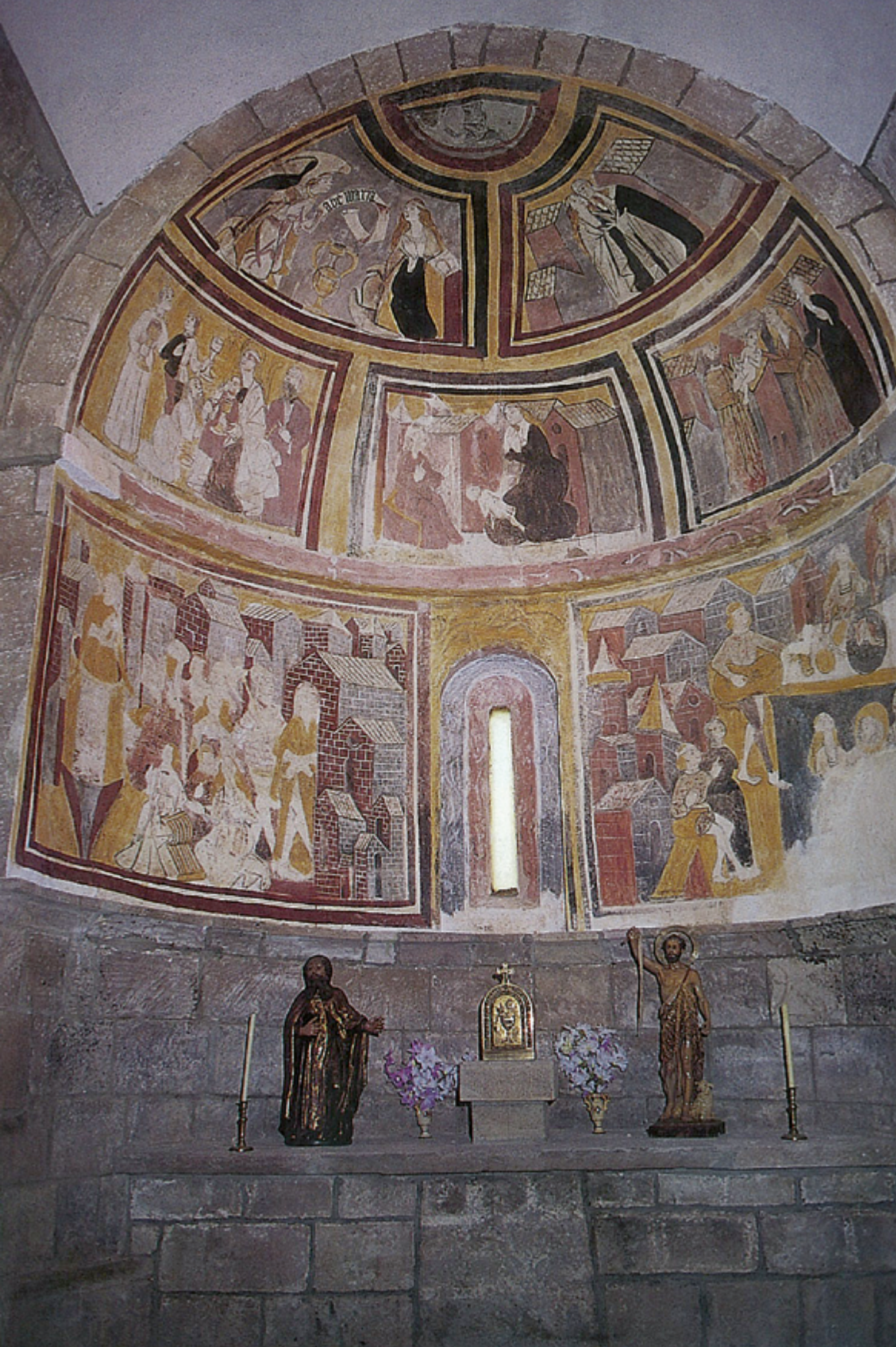
En estas pinturas no se busca la calidad estética, sino el embellecimiento de las iglesias a imitación de otras del entorno, lo que explica la repetición de modelos. De este modo, se reiteran expresiones, poses y rostros, pero aunque se utilicen los mismos temas nunca se hace de la misma forma. Por otra parte, a pesar de la rapidez de ejecución, en ocasiones las figuras se modelan con finura.

La técnica utilizada en las pinturas de Valdeolea es la del fresco seco, que consiste en aplicar sobre el muro una capa de cal y, una vez seca, dibujar a carboncillo las siluetas de las figuras. Posteriormente se procede a rellenar los dibujos de un color plano al temple. La paleta de color es muy reducida, predominando los tonos extraídos de los pigmentos naturales más cercanos, por lo que domina la gama de ocre y rojo, frente a la casi total ausencia de azul.

Al igual que en el Románico, las pinturas ocupan los lugares más sagrados de la iglesia, es decir, el ábside y el presbiterio. Sin embargo, las figuras adquieren un naturalismo inexistente en épocas precedentes, lo que hace que se relacionen entre sí, expresen sentimientos y se muevan con cierta soltura dentro del espacio. Aunque en ocasiones se emplean fondos de color plano, en otros casos aparecen arquitecturas que ayudan al artista a equilibrar las composiciones y a añadirles naturalismo. Más excepcionalmente se recurre a escenarios naturales.

El repertorio iconográfico en las iglesias palentinas y cántabras es similar, imponiéndose las escenas de la vida de Cristo y de la Virgen. En la iglesia de San Juan Bautista de Mata de Hoz las





pinturas salieron a la luz tras desencalarse el templo en los años setenta. Se conservan en el ábside, dispuestas en tres frisos separados por bandas negras y granates. Este sistema se repite en todo el grupo de pinturas de Valdeolea y del entorno palentino, pero la presencia de bandas lineales, sin otros adornos, es propia de Valberzoso (Palencia), Mata de Hoz, Santa Olalla y Las Henestosas, atribuidas al denominado pintor de Valdeolea.

Aunque no se conserva, hay indicios en los muros laterales del presbiterio que hacen suponer que hubo un programa iconográfico más amplio, desaparecido al desencalar la iglesia. En el ábside se representan las escenas de la Anunciación, la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel, el Nacimiento, la Adoración de los Reyes Magos y la Circuncisión. Bajo la línea de imposta se encuentran dos escenas alusivas al patrón del templo: el encarcelamiento y ejecución de San Juan Bautista, que pueden ser consideradas de lo mejor del pintor de Valdeolea.

En Santa Olalla de La Loma la capilla mayor se cubre con una bóveda de cañón apuntada, totalmente adornada con pinturas divididas en registros horizontales, marcados con fajas de diferentes colores. Solo bajo la Última Cena aparece una banda decorada con motivos romboidales que recuerdan a los marcos empleados por el Maestro de San Felices (autor de las pinturas del entorno palentino), lo que hace pensar que el pintor de Valdeolea perteneció al mismo círculo artístico que el anterior y que ambos colaboraron y se sucedieron en la dirección del mismo taller.









En La Loma se representa la Pasión de Cristo con las escenas de la Última Cena, el Prendimiento, la Flagelación, Jesús con la Cruz a cuestas por el Camino de la Amargura, la Crucifixión, el Llanto sobre Cristo Muerto, el Entierro de Cristo, la Resurrección, la Aparición de Cristo a María Magdalena y la Anástasis o Descenso de Cristo a los Infiernos. En esta última escena destaca su arcaísmo, ya que el pintor imita las figuras demoníacas de los frescos románicos de la ermita de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia), donde se representan los suplicios del infierno.

A ellas se unen otras escenas: el martirio Santa Eulalia, patrona de la iglesia, San Miguel pesando las almas (tema nuevamente imitado de la iglesia de Barrio de Santa María) y Santiago Matamoros luchando a caballo. Se cree posible que, dada la proximidad entre las iglesias de Mata de Hoz y La Loma, se buscara que el ciclo de la vida de Jesús se completara entre ambas, lo que explicaría su fragmentación en cada templo.

Desde 1741 se sucedieron los mandatos de los visitantes de la iglesia de La Loma para blanquearla con el fin de ocultar las pinturas, algo que finalmente se llevó a cabo en el siglo XIX. En 1978-1979 fueron descubiertas al retirar el retablo que las ocultaba parcialmente, si bien en 1989, al rehacerse la techumbre, se eliminó la policromía del arco de triunfo y la de la línea de imposta.





En la iglesia románica de Santa María de Las Henestosas las pinturas salieron a la luz durante el desencalado del templo, acometido en los años cincuenta por los vecinos del lugar. Esto provocó la destrucción de parte de las pinturas, de las que quedan restos en el presbiterio y en el arco triunfal. Aún puede apreciarse el Nacimiento de Jesús y las escenas evangélicas precedentes, la Adoración de los Magos (que como en Valberzoso tiene un amplio desarrollo), la Matanza de los Inocentes y la Huida a Egipto con el milagro del trigo, incluidos los soldados perseguidores, repitiendo nuevamente la composición de Valberzoso. En el muro del Evangelio se sitúa Santiago persiguiendo a los infieles (en recuerdo de la aparición del Apóstol en la batalla de Clavijo) y la Última Cena (que diversos historiadores han identificado con las Bodas de Caná) unida al momento en que María Magdalena unge los pies de Jesús, algo que aparece en diversos talleres burgaleses, con los que se vincula al autor de estas pinturas. En el arco de triunfo está la Misa de San Gregorio y en un recuadro contiguo San Pedro y San Pablo.



Las similitudes de estas pinturas con las de Santa Olalla, Mata de Hoz y Valberzoso hacen pensar en un mismo artista, aunque algunos historiadores han sostenido que se trata de un maestro diferente, basándose en el hecho de que, a pesar de las semejanzas temáticas y formales, el conjunto pictórico de Las Henestrosas es de más calidad, dotado de un mayor naturalismo que los de La Loma y Mata de Hoz y de cronología más tardía.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- BARRÓN GARCÍA, A.A.: *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998.  
CAMPUZANO RUIZ, E.: *El Gótico en Cantabria*. Santander, Librería Estvdio, 1985.  
GUERRA DE VIANA, D. y MARCHENA RUIZ, M.E.: «Pinturas góticas en Valdeolea». *Cuadernos de Campoo*, nº 3, pp. 8-14.

## Pinturas murales de la iglesia de San Jorge de Ledantes

La iglesia de San Jorge de Ledantes (Vega de Liébana) es de origen tardomedieval. Propiedad de los duques del Infantado, fue reedificada en su práctica totalidad en el siglo XVI, de modo que del edificio original tan solo se conservan restos de muros, los accesos y los canecillos de la cabecera. A partir de mediados de esa centuria se rehicieron la capilla mayor y la nave y, posteriormente, en 1695, se abrió la capilla del lado del Evangelio, fundada por los Álvarez y Bedoya.

La relevancia de este templo viene dada por la existencia en su interior de unas pinturas murales de época renacentista que, al igual que en otras parroquias del interior de Cantabria (Escobedo de Camargo, Rubayo y Ojébar), imitan retablos pintados en el muro del presbiterio. Además, también son de gran interés las pinturas que decoran las bóvedas de la capilla de los Álvarez y Bedoya con motivos de rameados, pájaros picando flores y flores aisladas, si bien esta decoración es posterior a la del presbiterio, ya dentro del Barroco.

El descubrimiento de las pinturas del ábside se produjo en 1986 tras desmontar el retablo mayor del templo para llevar a cabo su restauración. Consideradas la mejor muestra de pintura mural de Cantabria, debieron adornar la cabecera de la iglesia hasta que esta contó con el dinero suficiente para acometer la construcción de un retablo.

Al desmontar el retablo colateral que existía junto al pilar derecho del arco triunfal también se encontraron restos de pinturas murales. Tras levantar la gruesa capa de enlucido que las ocultaba, apareció una excelente representación de una Virgen con Niño acompañada de la siguiente inscripción:

«ESTA CAPILLA SE HIZO AÑO 1553 ESTANDO JUAN JOSE DE VEGA  
MAYORDOMO E PINTOSE AÑO DE 1568, ANDRES DE LA FOUNTE,  
MAYORDOMO. EL SEÑOR PEDRO FERENDO CVRº»

A la luz de esta inscripción parece evidente que la construcción del presbiterio se concluyó en 1553 y que años después, en 1568, se realizaron las pinturas, ejecutadas con la técnica del fresco seco. El hecho de que se cite el nombre del mayordomo de la iglesia y no del pintor pone en evidencia la escasa importancia que se daba por aquel entonces a esos artistas en nuestra región, a diferencia de lo que ocurría en otros puntos del país donde el Renacimiento tuvo mayor arraigo.

El retablo pintado está compuesto de banco, cuerpo principal y frontón de remate. En el banco se sitúa el sagrario (un nicho en el muro) flanqueado por San Pedro y San Pablo, de reducidas dimensiones y portando sus atributos: las llaves y la espada. La hornacina central se articula entre dos grandes pilastras que sostienen un frontón triangular en cuyo centro se sitúa el Padre Eterno bendiciendo y con el globo universal en la mano izquierda. Lleva corona regia y túnica de color rojo. Esta figura es una de las que estaban más deterioradas, quizá por los efectos del anclaje del retablo.









Entre ambas pilastras se desarrolla la lucha entre San Jorge y el dragón en presencia de la princesa, inspirada en la *Leyenda Áurea* que escribió Jacopo della Voragine en el siglo XIII. Se trata de la escena más importante de este conjunto. En ella el caballero, armado sobre blanco corcel rampante, alancea al dragón que sale del lago despidiendo el aliento hediondo con el que atormentaba a la población de Silca. La escena se desarrolla sobre un fondo compuesto por árboles y una ciudad amurallada. Los reyes, asomados a una ventana del castillo, contemplan lo ocurrido y agradecen la salvación de su hija.

Flanqueando esta escena hay sendas hornacinas que albergan las imágenes pintadas de San Pedro de Verona, vestido con hábito de dominico con un cuchillo de carnicero clavado en la cabeza; y Santa Ágata de Catania, portando las tenazas con las que le arrancaron los pechos. Ambos santos fueron muy populares de la Baja Edad Media, si bien no son habituales en la iconografía de Cantabria. Esta circunstancia ha llevado a afirmar que su presencia en este retablo se debe a la influencia leonesa, lo que se explica por la dependencia de la práctica totalidad del territorio lebaniego del obispado de León por aquellos años.

Las pinturas del presbiterio se completan con la imagen entronizada de la Virgen con el Niño, que se sitúa en el lado de la Epístola del arco triunfal, y con los restos de un ángel, ubicado en el otro lado, que completaría la escena de la Anunciación.







Todas las imágenes fueron previamente perfiladas con color negro y posteriormente modeladas con capas de policromía, al tiempo que las líneas principales se repasaron con negro o blanco. Se aprecia una búsqueda del modelado en las figuras, si bien sus rostros carecen de expresión. Visten amplios ropajes de movidos pliegues en tonos azules, grises azulados, ocre, rojos, verdes, blancos y negros. En los fondos se advierte una búsqueda de la consecución de la perspectiva lineal renacentista. Asimismo, la profundidad se logra con una tenue perspectiva aérea, difuminando los tonos hacia el fondo y abriendo un fuerte foco de luz en el horizonte.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A.: «Pinturas murales de la iglesia parroquial de Ledantes», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, pp. 33-34.
- BARRÓN GARCÍA, A.A.: *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: «La pintura mural en Cantabria». *Altamira*, XLVI, 1986-1987, pp. 27-44.
- MAZARRASA MOWINCKEL, K.: *Liébana. Arquitectura y arte religioso. Siglos XV-XIX*. Santander, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 2009.

## Pinturas murales de la iglesia de San Sebastián de Ojébar

En 1980, cuando se procedía al desmonte del retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Ojébar, se descubrió que tras él había unas pinturas murales en relativo buen estado de conservación. Ocupan el testero del templo y el primer plemento de la bóveda y están rematadas por una moldura que describe un arco de medio punto que las enmarca.

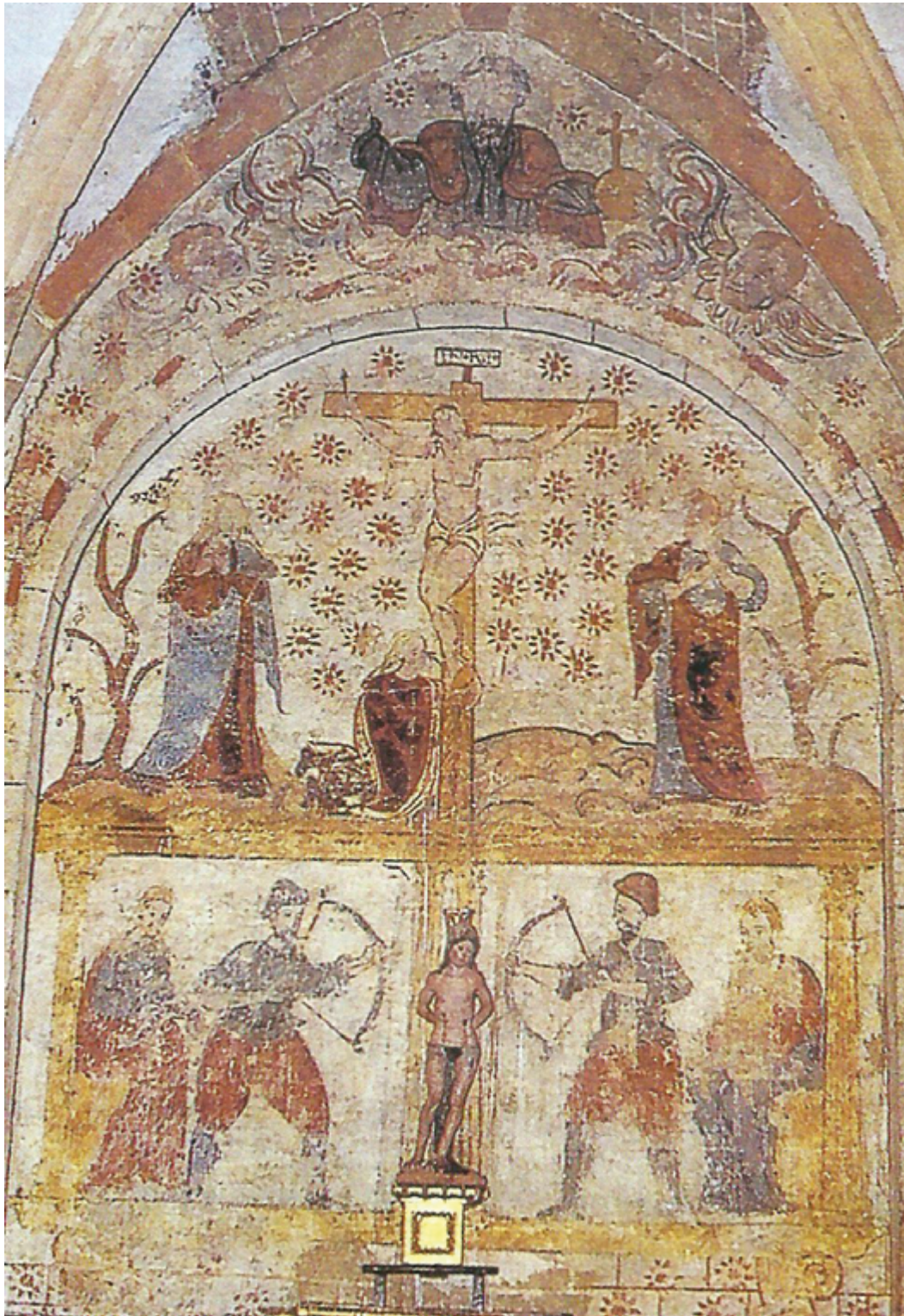
Las pinturas representan un retablo en cuyo cuerpo inferior se muestra el martirio de San Sebastián, patrón de la iglesia. Sendos arqueros aparecen asaetando al santo, que no está pintado, por lo que se supone que en el lugar donde aparece dibujada una columna se colocaba una talla exenta. En los extremos, contemplando la escena y sujetando rollos o pergaminos en sus manos, se sitúan dos tribunos o jueces, que han sido identificados con los emperadores Diocleciano y Maximiano, quienes, según relata la *Leyenda Aurea* de Jacopo della Voragine, ordenaron el martirio del santo, jefe de una cohorte de escolta del emperador, durante la última persecución contra los cristianos. Toda la escena está enmarcada mediante columnas estriadas de capitel corintio con su respectivo entablamento.

En el segundo nivel hay una Crucifixión sobre un fondo de estrellas de diez rayos. Abrazada a la cruz aparece la Magdalena, con un gesto un tanto teatral que comparte con María y San Juan, situados en los extremos, junto a unos árboles deshojados. Con todos estos elementos se crea una composición muy simétrica, igual que la que se aprecia en el nivel inferior. Si en el primer cuerpo es la figura de San Sebastián la que marca el eje de simetría de la escena, en este segundo nivel es el Crucificado el que conforma el eje central.

Entre el arco de medio punto del enmarque y el apuntado formero de la bóveda se encuentra Dios Padre rodeado de nubes y flanqueado por ángeles. Está bendiciendo la escena con la mano derecha y portando, con la izquierda, el globo terráqueo coronado por una cruz.

A todas estas pinturas hay que añadir otros restos que se descubrieron en diferentes puntos de las bóvedas de la iglesia con motivo de unas obras que se llevaron a cabo en las mismas. Así, bajo su enlucido se encontró un caballo en marcha, de sencillo trazado. También hay ángeles y motivos vegetales que permanecen ocultos a la vista porque se consideró que no era necesario descubrirlos.

La técnica empleada para la ejecución de este conjunto pictórico es el fresco seco. Según E. Campuzano, es una pintura lineal de tradición gótica, si bien participa de la influencia renacentista, tanto en la arquitectura clásica de la escena inferior, como en la simetría de las composiciones, la corporeidad de las figuras y la inclusión, aunque tímida, de referencias paisajísticas. En la obra predomina el dibujo y el uso del color plano, aunque se aprecia un cierto interés por el volumen en la zona superior, con sombreados en pliegues de túnicas y mantos.







Este historiador relaciona el conjunto de pinturas de Ojébar con las de Rubayo, fechadas en el último tercio del siglo *xvi*, llegando incluso a ver ciertas semejanzas en algunos rostros (como los del soldado y el juez de la derecha) con la obra de Alonso de Berruguete. Por su parte, A. Barrón considera que son más tardías, de hacia 1600, en base al movimiento de los ropajes y los bombachos de los verdugos. Su autor sería, en opinión de ambos, un artista local que quizás copió los temas de alguna estampa de la época.

Hay que señalar que en la documentación de la iglesia se encontró referencia a una serie de condiciones, firmadas por Francisco de la Piedra Arredondo, para realizar nuevas pinturas en 1682. En ellas se especificaba que en el frente del presbiterio se situaría el retablo mayor; a su derecha, en el muro del lado del Evangelio, se pintaría el martirio de San Sebastián; y, en el lado de la Epístola, la imagen de San Francisco con las Ánimas del Purgatorio, simulando en pintura un altar dedicado a la Orden Tercera Franciscana. En los arquillos que sostienen las bóvedas se pintarían jaspes de colores o cintas variadas.

En la actualidad estas pinturas no se conservan por lo que es imposible determinar si se han perdido o si tan siquiera llegaron a ejecutarse. Las encontradas detrás del retablo mayor fueron consolidadas tras su descubrimiento para evitar su deterioro y en la actualidad permanecen ocultas tras dicho retablo.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. (dir.) y LOSADA VAREA, C. (coord.): *Catálogo monumental de las Cuencas del Asón y del Agüera (Cantabria)*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura, Educación y Deporte, 2001.
- BARRÓN GARCÍA, A.A.: *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: «La pintura mural en Cantabria». *Altamira*, XLVI, 1986-1987, pp. 27-44.

## Pinturas murales de la iglesia del Sagrado Corazón de Santander

La iglesia del Sagrado Corazón de Santander, inaugurada el 16 de febrero de 1890, fue diseñada por el arquitecto de la Orden Leocadio Pasagartundúa, auxiliado por el vizcaíno José María Basterra. Es de estilo neogótico, muy en boga en ese momento, asociado a un sentimiento religioso exento, sin embargo, de la carga nacionalista que llevó aparejada en otros países como Alemania, Francia o Inglaterra.

En este tipo de edificios es clara la representatividad urbana, unida a la economía de medios, que llevó a cerrar las naves con una estructura férrea cubierta de ladrillo u hormigón armado disimulado con unas decoraciones pictóricas como las que presenta el templo santanderino. Esta ornamentación fue debida al pintor alemán Enrique Immemcamp, quien trabajó en la obra entre 1926 y 1932.

Immemcamp nació en Munich en 1870, trasladándose a Essen con su abuela hasta los veintidós años. De ahí que su formación inicial se realizara en las escuelas de dibujo de Essen y Dusseldorf, en las que destacó especialmente en el género del retrato. Esto favoreció que a su vuelta a Munich se hiciera con una amplia clientela, especialmente entre las mujeres de la aristocracia germana. Sin embargo, poco a poco la pintura del artista viró hacia la temática religiosa, comenzando con la decoración de la abadía benedictina de Scheyrcn (Baviera). Su reputación traspasó fronteras y, en 1896, fue reclamado por los frailes de San Carlos de Hull, en Inglaterra, donde trabajó por espacio de ocho años. Asimismo, intervino en la decoración de otros templos, como los de Darlington, Grimsby, Filey y Scarborough.

Su llegada a España tuvo lugar en 1922, al ser reclamado por los jesuitas de Gijón para la realización de una serie de frescos en el interior de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús. Allí trabajó junto a su hermano hasta 1924. Dos años más tarde fueron los jesuitas de Santander los que, tras conocer su obra en Asturias, le encargaron la decoración de la parroquia del Sagrado Corazón. El pintor llegó a la capital cántabra acompañado de su hija Olga y del asturiano Juan Álvarez Vigo, quien colaboró con el alemán en la decoración del edificio. Immemcamp falleció en Santander en 1934.

En un artículo publicado en la revista *Estampa* el 4 de abril de 1931, cuando el pintor llevaba casi seis años trabajando en la iglesia santanderina, este confesaba que había tenido que retratar a un gran número de personajes: «para “Las promesas del Sagrado Corazón”, doscientos sesenta; para el “Vía Crucis”, ciento cuarenta; para la Resurrección y la Ascensión, treinta; para los Misterios Gozosos, veinticinco, y, además, la Aparición de la Virgen a Margarita de Alacoque y al padre Hoyos... En total, muy cerca de quinientas figuras la mayoría de las cuales son al tamaño natural... retratos de muchas señoritas y sacerdotes de la localidad, que han querido que sus semblantes queden, para siempre, grabados en las estampas religiosas que adornan el templo».





Según afirmaba en la citada entrevista, Immemcamp primero dibujaba a tamaño pequeño las figuras en su casa y luego las llevaba a tamaño grande a la pared. Todas ellas visten como corresponde a la época en la que vivió Jesús y al siglo xv para evitar la *monotonía*. La técnica utilizada, basada en la de los nazarenos o prerrafaelitas, destaca por su profundo carácter dibujístico y el empleo de colores vivos, evitando contrastes acusados entre ellos. La Comisión Diocesana de Fe y Cultura de Santillana señaló que las pinturas eran de «estilo clasicista de tradición barroca pero con tonalidades que podemos relacionar con el movimiento nazareno alemán de mediados del siglo xix. La formación académica del artista es indiscutible y su técnica sólida y depurada».

En cuanto a la temática, el eje fundamental en torno al que gira la obra son las *Promesas que el Corazón de Jesús hizo a Santa Margarita María de Alacoque*, religiosa Salesa de la Visitación en Paray le Monial, en Francia.

Comenzando con el coro, allí se encuentran representados los coros celestiales. A la derecha, un rosetón con Santa Cecilia junto a tres ángeles que entonan el Kyrie. A la izquierda, tres ángeles instrumentistas, acompañados por otros que sostienen las partituras. El resto de paneles de esta zona del edificio incluyen el anagrama JHS (repetido recurrentemente en la iglesia), cenefas, figuras geométricas...

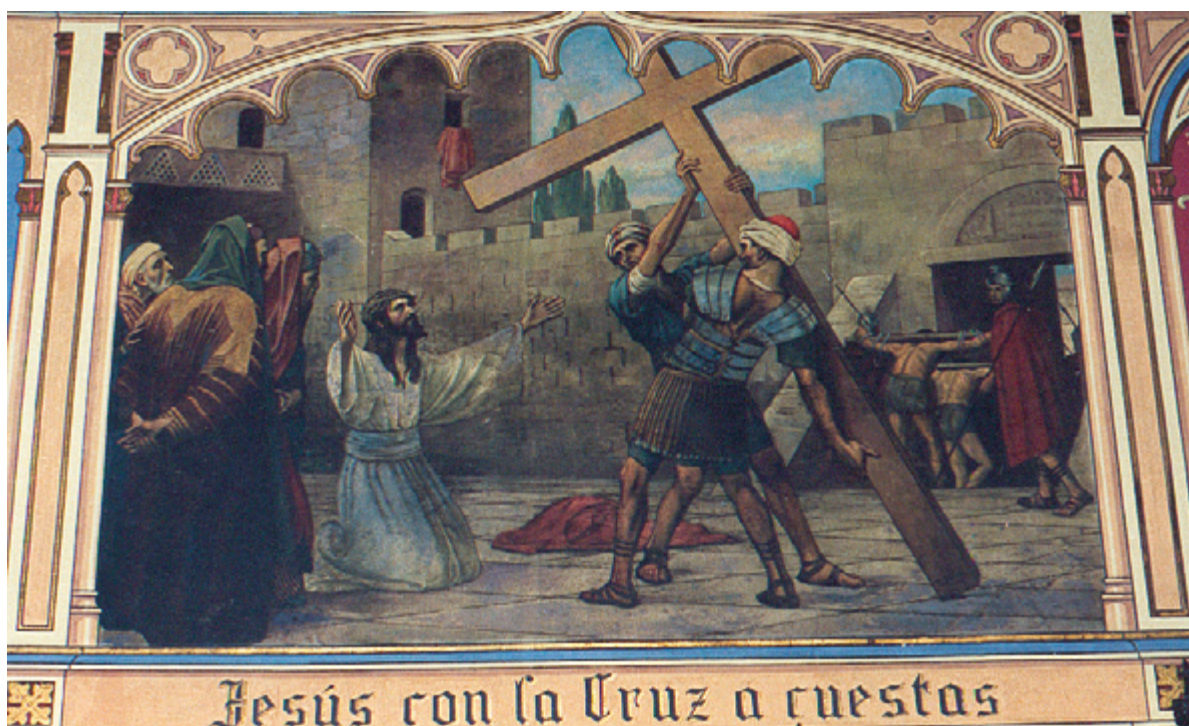
Las naves laterales narran la *Pasión de Cristo* en catorce estaciones separadas por esquemas vegetales. Se han asemejado al *Via Crucis* de Gebhard Fugel (Munich, col. Privada), pintor alemán del que Immemcamp imita el estilo, los escenarios y los personajes. En estas escenas se pueden ver retratos de personajes de la época, como Ángeles López en la figura de San Juan en la 13ª estación; Asunción Ortiz Villota como la Dolorosa; y, como la Verónica, su hija Olga, que también protagoniza otras muchas escenas de las *Promesas*.

El primer cuerpo de la nave central muestra, en el primer piso, dos ángeles entre estrellas, dibujos geométricos y el anagrama JHS; las *Promesas del Corazón de Jesús*, en el segundo; y, en el tercero, medallones que imitan las teselas de los mosaicos bizantinos con imágenes de los santos jesuitas (San Pedro Canisio, San Pedro Claver, San Juan Berchmans, San Estanislao de Kostka, Beato Pedro Fabro, San Francisco Javier, San José, Santos Pablo, Juan y Diego, mártires de Japón; Santos Roque, Alfonso y Juan, predicadores de Paraguay; San Andrés Bobola, Beato Edmundo Campion, San Ignacio de Loyola, San Francisco Borja, San Luis Gonzaga, San Alonso Rodríguez, San Juan Francisco de Regis, San Roberto Belarmino y el venerable P. Luis de la Puente). Bajo el coro, en una especie de triángulo, se ven otros dos jesuitas: el venerable P. Bernardo de Hoyos y el P. Agustín Cardaveraz.

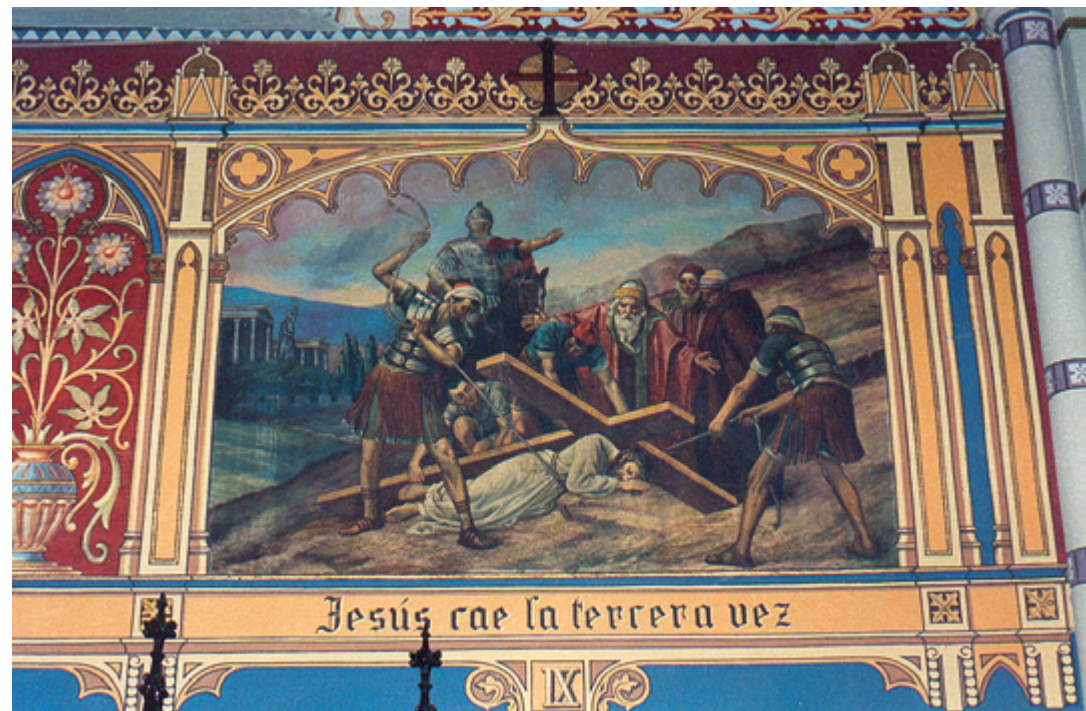
Son ocho las *Promesas* que se representan en la nave:

- *Les daré las gracias necesarias a su estado*: Jesús se encuentra bendiciendo a dieciocho personas de diferentes estamentos de la sociedad.
- *Los protegeré y pondré paz en sus familias*: Cristo se sitúa entre dos familias en actitud de dar la paz. La mujer joven es Luisa López de Rebolledo, representada junto a sus hijas, Angelines y Luisina. También está la niña Sole Quijano Secades.
- *Los aliviaré y consolaré en todas sus penas*: se muestra un cortejo fúnebre en el que Jesús coge la mano de la viuda, a cuya falda se agarra una niña con un ramo de olivo. Entre las personas que acompañan el entierro se distingue nuevamente a Luisa López de Rebolledo y a su hija Angelines.
- *Seré su refugio durante la vida y sobre todo en la muerte*: una joven moribunda yace en su cama junto a una vela encendida, símbolo de que la vida es como una vela que se consume. Está acompañada de sus padres y de un sacerdote (don José María Aldasoro, coadjutor de Santa Lucía). Junto la cama hay cuatro ángeles (los que tienen las caras más juntas son los hijos de Ángel Mirones) dispuestos a llevar su alma al cielo. A su lado está el Sagrado Corazón de Jesús.
- *Las almas fervorosas subirán pronto a gran perfección*: Cristo se encuentra en un altar rodeado de religiosos y seglares. Entre ellos pueden verse los rostros del Padre jesuita José Jáñez, de José María Aldasoro, de Esperanza Pérez del Molino, de Teresa Gómez y de Guadalupe Menéndez.
- *Bendeciré las casas en que la imagen de mi corazón sea expuesta y honrada*: Jesús, entronizado, se encuentra en el centro de una habitación. Delante de él, arrodillados, están unos abuelos con sus nietos y, a la derecha, un matrimonio con un niño pequeño que ofrecen a Cristo. El

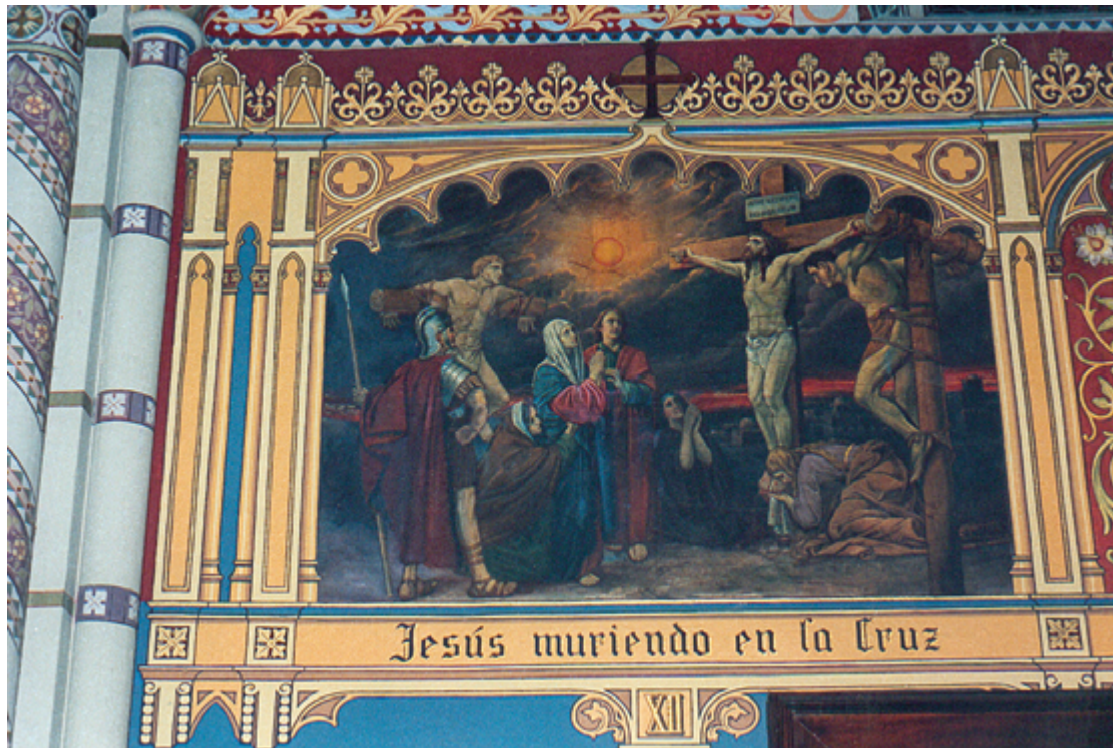
















protagonista de la escena es un sacerdote (con el rostro de H. Arrieta, sacristán de la iglesia) que bendice y consagra a las familias.

- *Grabaré en mi corazón el nombre del que propague mi devoción:* un sacerdote (el hermano Miguel Múgica, portero de la Residencia de los jesuitas) predica a los fieles desde el púlpito, ante la atenta mirada de Jesús, que se representa envuelto en una nube.
- *Comunión nueve primeros viernes perseverancia final:* recuerda la promesa de comulgar los viernes.

Las *Promesas* de la nave se complementan con las cuatro que se reparten a ambos lados del transepto. En el lado izquierdo podemos contemplar:

- *Derramaré abundantes bendiciones sobre sus empresas:* Jesús, rodeado de la gente de la mar, extiende sus brazos con el paisaje de la bahía de Santander al fondo.
- *Daré al sacerdote el don de mover los corazones más duros:* muestra una escena de confesión, contemplada por el Sagrado Corazón de Jesús.





En el lado derecho del transepto encontramos las dos últimas *Promesas*:

- *Las almas tibias se harán fervorosas*: El Sagrado Corazón de Jesús extiende sus brazos hacia un grupo de fieles.
- *Mi corazón será océano de misericordia para el pecador*: Cristo está a la puerta de una mansión con una mujer postrada a sus pies, acompañada de otros devotos.

El resto de la decoración del transepto se completa con diversas escenas, como la representación de la Ascensión a los cielos y la Virgen de la Estrada, a la izquierda; o la Asunción de la Virgen, la serie de los cinco *Misterios gozosos* o una cenefa con ocho de las cincuenta invocaciones de la *Letanías del Rosario*, a la derecha.

En el presbiterio se suceden las imágenes relacionadas con la Eucaristía y el Corazón de Jesús: *Comunión de San Juan*, *Santa Margarita María de Alacoque*, *Sacrificio de Melquisedec*, *Escudo de España*, *Sacrificio de Isaac*, *El Corazón de Jesús se aparece al P. Francisco de Hoyos* y *La multiplicación de los panes y los peces*. En esta última, aparece retratado el doctor don Bonifacio Ramírez Moreno como San Pedro y el propio Immemcamp como el apóstol que está repartiendo el pan.

A estas escenas se añade la ornamentación de las propias columnas, en las que se alternan los colores y diferentes motivos decorativos. Todo este conjunto pictórico fue sufragado por los fieles, especialmente por Fredesvinta Quijano, quien pagó la mayor parte de la obra, cuyo coste ascendió a 65.000 pesetas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNAIZ, A. S.J.: *La iglesia y residencia «Sagrado Corazón» (Jesuitas) Santander*. Santander, Ed. el autor, 1996.
- BERGERAC: «Enrique Immemcamp, pintor y decorador de iglesias». *Estampa*, nº 169, 4 de abril de 1931.
- SAZATORNIL RUIZ, L.: «Arquitectura y urbanismo desde el Romanticismo a la Posguerra», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria*. Santander, tomo III. Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2002, pp. 219-336.

# LA ESCULTURA FUNERARIA

La escultura funeraria comenzó a desarrollarse en Cantabria a partir de la Edad Media. En ese momento se generalizaron las representaciones de motivos geométricos sobre estelas, frontis y tapas de sarcófagos, aunque existen muestras de piezas con elementos figurativos, como el sarcófago de San Martín de Elines (c. 1231).

Desde el siglo xiv se impuso el empleo de laudas y sarcófagos con la representación de los difuntos en posición yacente, en relieve o grabado, vestidos con los atributos propios de su cargo, eclesiástico o civil, junto a motivos heráldicos, objetos o animales simbólicos, además de inscripciones que, a menudo, exaltaban su figura. En general, presentaban rasgos bastante toscos, como el de Munio González en Castañeda (1331) o el de Gonzalo Fernández de Pámanes en el santuario de la Virgen del Mar (h. 1400). En el siglo xv se advierte el trabajo de talleres burgaleses en obras como el sepulcro de Pedro Ezquerro de Rozas, en Rozas de Soba (c. 1498).

Los materiales empleados en estas piezas funerarias fueron muy variados. En madera policromada se hicieron el de Santo Toribio de Liébana, en el monasterio lebaniego, y el de Pedro González de Agüero (Museo Diocesano), ambos del siglo xiv. En bronce se realizó el de Martín Fernández de las Cortinas (Museo Arqueológico Nacional) y en alabastro los sepulcros de la familia Corro en San Vicente de la Barquera (h. 1400).

Desde el Renacimiento la figura humana fue adquiriendo cada vez mayor naturalismo, a pesar de que se mantuvo el modelo tardogótico del yacente. El sepulcro del Inquisidor don Antonio del Corro (1564) resulta especialmente destacado no solo por su extraordinaria calidad, sino también porque responde a la tipología de estatuas funerarias acodadas, de las que no contamos con más ejemplos en la región. Todo ello hace de esta obra una pieza de referencia en el Renacimiento español, lo que debe vincularse con la intervención en sus diseños y ejecución de dos artistas foráneos (diseño de Hernán Ruiz «el Joven» y ejecución de Juan Bautista Vázquez), algo bastante habitual en esos años en los que Cantabria era un centro artístico secundario.

El modelo de escultura orante que impusieron los Leoni en los túmulos reales de El Escorial, se extendió rápidamente por el Norte de España entre alguno de los más destacados maestros del



Manierismo, prolongándose su uso durante el Barroco. Este tipo de representaciones tuvo su primer reflejo en la región en el sepulcro de don Alonso Camino en el convento de San Ildefonso de Ajo (1592). A pesar de que las Constituciones Sinodales burgalesas de 1575 trataron de poner fin a esta costumbre prohibiendo adornar las tumbas del interior de los templos con bultos funerarios, el elevado número de los mismos testimonia el escaso impacto que tuvo esta normativa, frente a lo ocurrido en el resto del país, donde esa costumbre casi se abandonó por completo desde mediados del xvii. El mejor ejemplo de esta tipología lo encontramos en las cuatro esculturas orantes de los Acebedo (1610-1615), que originalmente estuvieron en el palacio familiar de Hoznayo.

En todas estas esculturas la nobleza y el clero se hicieron representar en actitud orante, ante un reclinatorio, bajo arcosolio, acompañados de inscripciones laudatorias y con vestidos propios de los oficios, cargos civiles, hábitos caballerescos, grados militares o dignidades eclesiásticas que alcanzaron en vida. Con ello se buscaba, de un lado, la exaltación de las virtudes piadosas del difunto y, de otro, evidenciar su elevado estatus social y asegurar la perpetuación de su memoria y la de su linaje. Con este fin solían colocarse en capillas privadas de sus propias casonas y palacios o de edificios religiosos.

A partir del siglo xix las normas higienistas impusieron que los enterramientos tuvieran lugar en cementerios, lo que dio lugar a la proliferación de panteones y monumentos funerarios en los cementerios de la región, entre los que sobresalen Comillas (Ángel Guardián y panteón de Joaquín del Piélago) y Castro-Urdiales (panteones de la familia Del Sel y Lavín). Pese a ello, las esculturas funerarias se siguieron realizando en espacios privados, como demuestran los panteones modernistas de los Comillas. Del siglo xx también hay testimonios de la representación de monumentos fúnebres en templos públicos, como el de Marcelino Menéndez Pelayo en la catedral de Santander.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Guía del Arte en Cantabria*. Santander, Diputación Regional de Cantabria, Instituto para la conservación del Patrimonio Histórico y Monumental, 1988.
- ORTIZ DE LA TORRE, E.: *Escultura funeraria en la Montaña*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1934.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Arte y religiosidad en las “Montañas Bajas” del Arzobispado de Burgos: Apuntes para su estudio». *Trasdós*, nº 1, 1999, pp. 75-95.
- «La escultura funeraria», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 289-296.

## Sarcófagos medievales del santuario de Montesclaros

El convento de Montesclaros, ubicado en el municipio de Valdeprado del Río, pertenece desde el siglo xvii a la Orden de Santo Domingo, a raíz de la llegada a esas tierras de Fray Alonso del Pozo, prior del convento dominico de Nuestra Señora de Las Caldas de Besaya. Fray Alonso, atraído por la fuerte devoción que despertaba la Virgen de Montesclaros y por la débil cristianización de este territorio, solicitó permiso a Carlos II para establecer en este lugar una pequeña comunidad de su Orden. Fue entonces cuando se terminó de construir el templo actual, si bien sus orígenes son muy anteriores.

Es posible que la gruta natural que se encuentra bajo el edificio fuera ocupada durante la época de las persecuciones a los primeros cristianos. Es en ella donde la tradición sitúa el descubrimiento de la Virgen de Montesclaros. Posteriormente, sobre esta gruta se construyó un templo prerrománico, encima del cual se levanta la iglesia del siglo xvii.

El edificio prerrománico presenta una nave rectangular rematada por una cabecera cuadrada. En época gótica fue ampliado con el añadido de una capilla a los pies de la nave a la que se accede mediante un arco apuntado. Esta capilla está excavada en la roca, empleando un tosco pilar para sustentar la techumbre.

En este espacio se encuentran dos sarcófagos de piedra hallados en 1966, en el transcurso de una reforma que se acometió en el santuario de Montesclaros, consistente en la sustitución del antiguo entarimado de madera del presbiterio y la colocación del altar mirando a los feligreses. Durante estos trabajos se descubrió el templo prerrománico que acoge a los dos sarcófagos, además de restos humanos pertenecientes a una necrópolis anterior.



Los sarcófagos, fechados a finales del siglo XIV, no son los únicos que se encuentran en la comarca de Campoo, si bien constituyen dos de sus ejemplos más relevantes junto a los de San Martín de Elines. Es posible que originalmente estuvieran adosados a algún lucillo hoy desaparecido, según fue habitual a partir del siglo XIII, momento en que proliferaron las pequeñas capillas y lucillos para los enterramientos.

El tipo de sepulturas que encontramos en Montesclaros estaba restringido a gente pudiente, del estamento nobiliar y eclesiástico. Desde el 1100 fue habitual que se situaran en centros religiosos de cierta relevancia, anticipando las relaciones de patronazgo nobiliar que ejercieron estos personajes sobre ellos, sobre todo en la Baja Edad Media y a lo largo de la Edad Moderna. Asimismo, fue frecuente que nobles y miembros de la alta jerarquía eclesiástica donasen sus bienes a estos lugares, indicando donde debían ser enterrados y el sitio exacto de la sepultura, tal y como se advierte en la inscripción de uno de los sarcófagos de Montesclaros.

Ambos sarcófagos tienen caja trapezoidal con hueco antropomorfo para el cadáver, según fue habitual en esa época. La tapa del que se sitúa al fondo se divide en cuatro bandas longitudinales profusamente decoradas, separadas por motivos de sogueado, salvo la primera, en la que la ausencia de ornamentación puede deberse a que era la zona que se adosaba al muro. La decoración empleada es de líneas en zigzag y castillo donjonado de tres torres con dos bolas en los extremos de la base.

La presencia de torres es común en los emblemas heráldicos de los Fernández y González, apellidos que aparecen citados en la referida inscripción. El hecho de que en Montesclaros los símbolos heráldicos no estén incluidos dentro de un escudo pudo deberse al hecho de que esta costumbre no se generalizó hasta bien avanzado el siglo XIII. A pesar de que los sarcófagos se hicieron a finales de la siguiente centuria, pudieron mantener la tradición anterior de representar los símbolos sin escudo como un elemento arcaizante.

La siguiente decoración que podemos advertir es una rosácea octapétala rodeada por dientes de lobo. Este tipo de rosáceas tiene su origen en culturas orientales y también podemos rastrearlas en la escultura funeraria romana y en la cultura castreña. Simbolizan la muerte, aunque algunos autores las relacionan con símbolos astrales. Los dientes de lobo aparecieron por primera vez en las culturas prerromanas.

A su izquierda parece representarse un escudete con una flor de lis y un creciente lunar rematado por dos pequeños círculos en su campo. La flor de lis aparece desde el siglo XIII en numerosos monumentos funerarios simbolizando la fugacidad de la vida y de los placeres mundanos, mientras que el creciente lunar representa la regeneración y nueva creación. Las bolas son la imagen del círculo como símbolo de perfección.

A continuación, se muestra un arco apuntado que podría aludir a las puertas del Paraíso. Está rematado por dientes con cinco bolas. A su lado se sitúan dos florones de cuatro pétalos.

Junto a esta decoración se encuentra una cartela con una inscripción enmarcada en un marco rectangular, tal y como fue habitual en la segunda mitad del siglo XIII. Escrita en letra gótica, las dos





últimas líneas se leen con dificultad debido a que el estado de conservación no es muy bueno: *Ave María. Yo Martin Fernández mandé hacer este lucillo, Martín González sea conmigo aquí enterrado, año del señor de mil... simo quinto.*

Se trata de inscripción singular por diferentes motivos. Por un lado, se alude al responsable de la construcción del lucillo, Martín Fernández, y a su deseo de que allí también fuera enterrado Martín González. Por otra parte, no es habitual que en las laudas funerarias aparezca la cita *Ave María*, que en este caso puede hacer alusión al santuario.

El último motivo decorativo de esta tapa es un rameado del que no existen paralelos en la región. Se relaciona con motivos geométricos o astrales.

En la parte superior de la cubierta la ornamentación se reduce a dientes; una cruz griega inscrita en un florón de cuatro pétalos que, a su vez, lo está en un círculo inciso; y una espada o daga con



la hoja adornada por cuatro rameados. La espada es atributo del caballero como defensor de las fuerzas de la luz contra las tinieblas.

El sarcófago que se sitúa más cerca de nosotros presenta tapadera de sección heptagonal. Repite la organización en bandas decoradas con diferentes motivos e individualizadas mediante un cordón sogueado. El sogueado que recorre ambos sarcófagos cuenta con numerosos ejemplos en la escultura funeraria cántabra.

En la primera banda se representan dientes de sierra seguidos de motivos de rameado. La segunda se remata con una cruz griega inscrita en un círculo. Apoya en el pomo de una espada o daga cuya punta se ensancha, al tiempo que de ella salen dos espirales. Una banda trenzada en relieve ocupa el resto de la franja, simbolizando el movimiento de la existencia en busca de espacios donde desarrollarse.

La siguiente banda repite la hilera de dientes, junto a una rosácea hexapétala inscrita en un círculo rodeado de dientes de lobo. Por debajo, la parte superior de un arco apuntado coronando



una espada o daga. Le siguen dos pares de rameados y doce rosetas cuatripétalas en relieve que se inscriben en un entrelazo circular.

La última banda muestra un castillo de cuatro torres de las que destacan las dos centrales y dos vanos muy alargados. De uno de sus extremos sobresalen tres dientes de sierra, seguidos de una ornamentación en la que se entremezclan los motivos vegetales y geométricos.

El deficiente estado de conservación de la inscripción hace imposible determinar la veracidad de la fecha de 1385, hasta ahora la más aceptada por los historiadores que han estudiado de estos sarcófagos. Sin embargo, un análisis pormenorizado de ambas piezas ha concluido que, efectivamente, pudieron ser realizadas en torno a esos años en base de diferentes motivos.

Por un lado, hay que tener en cuenta que el modelo de tapadera de Montesclaros pervivió hasta el siglo XIV, momento en que empezaron a introducirse los sepulcros de bulto yacente. La organización de la cubierta en cuatro bandas longitudinales la asemeja a la lauda sepulcral de Juan Sánchez de Bustamante de la iglesia de Silió, en la que aparece inscrita la fecha de 1392. Asimismo, alguno de los motivos decorativos que se aprecian en los sarcófagos del santuario campurriano (círculos, rosáceas, espadas, escudos o elementos geométricos) tienen su paralelo en otras piezas cántabras de los siglos XII y XIII, como el sarcófago del obispo Pelayo en Santillana (1124), algunos de Elines o el de Munio González en Castañeda, de 1331. Es posible, por tanto, que esos elementos ornamentales imiten, de forma arcaizante, motivos decorativos anteriores.

Finalmente, el modelo de enterramiento en un lucillo sepulcral se generalizó, como señalamos anteriormente, desde mediados del siglo XIII, manteniéndose a lo largo de las siguientes centurias. De todo ello se puede concluir que los sarcófagos de Montesclaros posiblemente se construyeron en 1395, tal y como se ha venido aceptando comúnmente por los diferentes historiadores que han abordado su estudio.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOHIGAS ROLDÁN, R.: *Los restos arqueológicos altomedievales en Cantabria*. Resumen de la tesis doctoral *Los yacimientos arqueológicos altomedievales del sector central de los montes cántabros*. Universidad de Valladolid, 1982.
- «La arqueología de la Alta Edad Media en Cantabria», en IGLESIAS GIL, J.M. y MUÑIZ CASTRO, J.A. (eds.): *Regio Cantabrorum*. Santander, Caja Cantabria, 1999, pp. 361-371.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Campoo y Valderredible*. Santander, Museo Diocesano Santillana del Mar, 2000.
- GARCÍA GUINEA, M.A.: *Cantabria. Guía artística*. Santander, Estvdio, 1995.
- PEÑA FERNÁNDEZ, A.: «Epigrafía medieval en Campoo». *Cuadernos de Campoo*, 29, 2002, pp. 17-25.
- «Los sarcófagos medievales del santuario de Montesclaros (Cantabria)». *Sautuola*, XII, 2006, pp. 281-293.
- SUÁREZ DÍAZ, J.M.: «El santuario de Montesclaros: los orígenes». *Cuadernos de Campoo*, 19, 2000, pp. 4-8.



## Sepulcro de Pedro González de Agüero

En la capilla mayor de la iglesia de Agüero, situada en el municipio cántabro de Marina de Cudeyo, se encontraba el sepulcro del fundador del templo, don Pedro González de Agüero, trasladado en 1968 al Museo Diocesano Regina Coeli de Santillana del Mar. Junto a él se hallaba la siguiente inscripción:

«ESTA ES SU CAPILLA EN QUE YACE PEDRO GONÇALEZ DE AGÜERO MUY NOBLE CAVALLERO DE LA BANDA, EMBAXADOR DE LA REYNA DOÑA BLANCA, QUE LIBERTÓ A TRASMIERA DE LAS ALCAVALAS, REEDIFICÓ GABRIEL CONÇALZ DE AGÜERO, SEÑOR DE LA CASA DE AGÜERO Y DOÑA MARÍA DE AGÜERO SU MUJER AÑO DE MIL Y SEISCIENTOS Y DIEZ Y SIETE».

Pedro González de Agüero fue armado caballero de la Banda en Burgos en 1330. Fue, junto a Garcí Lasso de la Vega, quien comandó a los montañeses que tomaron parte, en 1340, en la batalla del Salado. Don Pedro dirigió a los trasmeranos logrando con su participación en la contienda la





exención de las alcábalas a Trasmiera. En 1370 tomó parte en la guerra de Castilla contra Portugal, poniéndose al frente de las naos que entraron por el Guadalquivir e intervino en la batalla de Antequera. A su vuelta a Cantabria fue asesinado, ordenando antes de fallecer que su corazón fuera llevado ante la Virgen de Santa María de Puerto de Santoña a la que profesaba gran devoción.

Su sepulcro estaba realizado en madera de roble, que originalmente debió estar estucada y policromada. Constaba de un basamento trapezoidal, moldurado con pilastras de escaso relieve y rematado por una guirnalda vegetal. Sobre dicho basamento se situaba al finado en posición yacente, recostado sobre dos almohadones. Posee un largo cabello partido por el medio y una barba que se extiende por el pecho en mechones ondulados y simétricos de estudiado efecto decorativo. Va vestido con una túnica de profundos y rectos pliegues, ceñida por un cinturón. En los hombros se prende un manto cuyo vuelo izquierdo se recoge sobre la pierna, mientras que en el lado derecho llega un poco más abajo que la túnica. Bajo ella asoma, cubriendo brazos y piernas, una armadura de hierro. Del cinturón cuelga un tahalí que sostiene una espada con una empuñadura en forma de cruz, recubierta con sencillos elementos ornamentales. Los brazos están flexionados sobre el pecho, con una mano apoyada en el pomo de la espada, mientras que con otra acaricia a un halcón, símbolo de nobleza al igual que la espada. A los pies se sitúa un perro con ancho collar en alusión a la fidelidad.

Se cree que esta obra fue traída de Burgos, dada la similitud que presenta con otros sepulcros de la zona, como los de los Manrique del monasterio de El Salvador de los Palacios de Benaver (especialmente con el de Garci Fernández de Manrique que reproduce el mismo gesto que don Pedro al





sujetar a un halcón con la izquierda acariciándolo con la derecha), del primer tercio del *xiv*; los de los Rojas del monasterio de Vileña; los de la iglesia de Villasandino, actualmente en el museo de Burgos; y con las imágenes funerarias de Juan González de Celada y su mujer en Celada de Camino. Dado que la hija de Pedro González de Agüero fue abadesa en Las Huelgas de Burgos, monasterio en que el finado fue armado caballero en 1330 por Alfonso XI y en el que fundó un aniversario perpetuo, parece más que probable que fuera el taller de Las Huelgas el encargado de hacer el sepulcro.

Respecto a su cronología, E. Ortiz de la Torre lo fecha en el último cuarto del *siglo xiv*, si bien M.A. Aramburu afirma que es posterior, de inicios del *xv*, teniendo en cuenta que a don Pedro González de Agüero todavía se le documenta con vida en 1402.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y SOLDEVILLA ORIA, C.: *Jándalos. Artes y sociedad entre Cantabria y Andalucía*. Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2014.
- ORTIZ DE LA TORRE, E.: «Pedro González de Agüero y su estatua funeraria en Agüero (Santander)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (número extraordinario en homenaje a D. Miguel Artigas)*, Santander, 1931, pp. 70-92.
- *Escultura funeraria en la Montaña*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1934.
- GIL AGUIRRE, E.: «Marina de Cudeyo», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Cudeyo y Cesto*, tomo I. Santander, Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura y Deporte, 2000, pp. 161-163.



## Lauda sepulcral del presbítero Gómez Fernández de Secadura

La iglesia de San Juan Bautista de Secadura comenzó a construirse a finales del siglo xv o principios de la siguiente centuria, si bien su fábrica se mantuvo abierta hasta finales del xvii. En la nave del Evangelio, a la altura del segundo tramo, se abre una pequeña capilla cubierta con bóveda de crucería en la que se encuentra la lauda sepulcral del presbítero Gómez Fernández de Secadura.

La utilización de laudas, junto a sarcófagos, se generalizó a partir del siglo xiv. Se realizaron sobre diversos soportes (piedra, metal o madera) e incluían la representación de uno o dos individuos, en posición yacente, en relieve o grabado, investidos de los atributos más característicos de su vida civil o eclesiástica. Solían ir acompañados de motivos heráldicos, objetos u animales simbólicos e inscripciones alusivas a los difuntos.

Todas estas características se pueden advertir en la lauda sepulcral de Secadura. Es una pieza gótica con forma rectangular, situada a ras de suelo, lo que ha provocado su desgaste con el paso del tiempo. Su cronología se enmarca en los años finales del siglo xv, coincidiendo con el momento en que se hizo la nave mayor del templo, donde debió situarse originalmente hasta su traslado a la capilla donde hoy se encuentra y cuya edificación fue posterior a la de la nave.

Realizada en piedra caliza, está tallada en un relieve muy plano. En ella se representa a un clérigo con los ropajes propios de la ceremonia eucarística de la época: alba, estola, manípulo y casulla. Su cabeza se cubre con un bonete redondo con flecos y sus pies con borceguíes de punta aguda. El difunto aparece en actitud orante, con una ligera sonrisa en el rostro. Junto a su cabeza hay unos ángeles arrodillados y afrontados que sustentan sendos cirios. A los pies se sitúa un ciervo.

Respecto a la identidad del representado, erróneamente se afirmó que se trataba de don Garcilaso de la Vega y Alvarado, canónigo de Toledo y Camarero de Su Santidad el Papa Paulo III. El error parte de la noticia de que don Garcilaso estaba sepultado en la capilla del Rosario de la iglesia de Secadura. Estudios posteriores evidenciaron que tal atribución no era cierta, ya que los atributos con los que se representa al difunto demuestran que se trata de un clérigo, no de un canónigo.

Bordeando el almohadón sobre el que reposa la cabeza del difunto aparece la inscripción: AQUÍ YAZE GOMES FERNAN GRRS. DE SECADURA QUE DIOS AYA. Un desconchado en el ángulo superior derecho dificultaba la correcta lectura de dicha inscripción, lo que llevó a confundir la palabra «Secadura» con «Sarama». De ahí que esta lauda se atribuyera al arcipreste Gómez Fernández de Sarama, hijo de Diego Sánchez de Sarama y de una hija de Pero Martínez de Avellaneda, quien vivió en Secadura a mediados del siglo xv.

Además de esta inscripción, en torno al cuerpo hay una filactería en la que puede leerse: IHS SEÑOR EN TUS MANOS ENCOMYENDO MY ANIMA.



Expresiones del tipo «Que Dios aya» (presente en la inscripción que bordea el almohadón) son frecuentes en las esculturas funerarias burgalesas y, más concretamente, en las que se conservan en la catedral de Burgos. Este es uno de los aspectos que enlazan la lauda sepulcral de Secadura con las del edificio catedralicio burgalés, como la de Luis Garcés de Malvenda, situada en la capilla de la Visitación; o la de Pedro Martínez Gadea, ubicada en el claustro. Ambas han sido atribuidas a Diego de la Cruz, colaborador de Gil de Siloé.

Estas piezas, además de presentar inscripciones rodeando el lecho sepulcral, comparten la representación yacente de los difuntos, así como la rigidez de los pliegues de las vestiduras y de los rasgos faciales. En las laudas burgalesas esa falta de movimiento y de expresividad debe ponerse en relación con el trabajo sobre bloques de pizarra. En Secadura la pizarra fue sustituida por la caliza, a pesar de lo cual se mantuvieron esas características por una simple imitación de los modelos burgaleses.

La lauda de Secadura también se ha asemejado, en cuanto al tratamiento de los paños, a la de Pedro de Hoznayo, situada en el monasterio jerónimo de Corbán, aunque la de Secadura es de cronología posterior.



## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *El Gótico en Cantabria*. Santander, Librería Estvdio, 1985.
- LOSADA VAREA, C.: *Catálogo monumental del municipio de Voto*. Santander, Ayuntamiento de Voto, 1997.
- MAZA SOLANO, T.: «Don Francisco Laso de la Vega, gobernador y capitán general de Chile. Noticias autobiográficas inéditas». *Altamira*, tomo III, 1957, pp. 161-223.
- ORTIZ DE LA TORRE, E.: *Escultura funeraria en la Montaña*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1934.

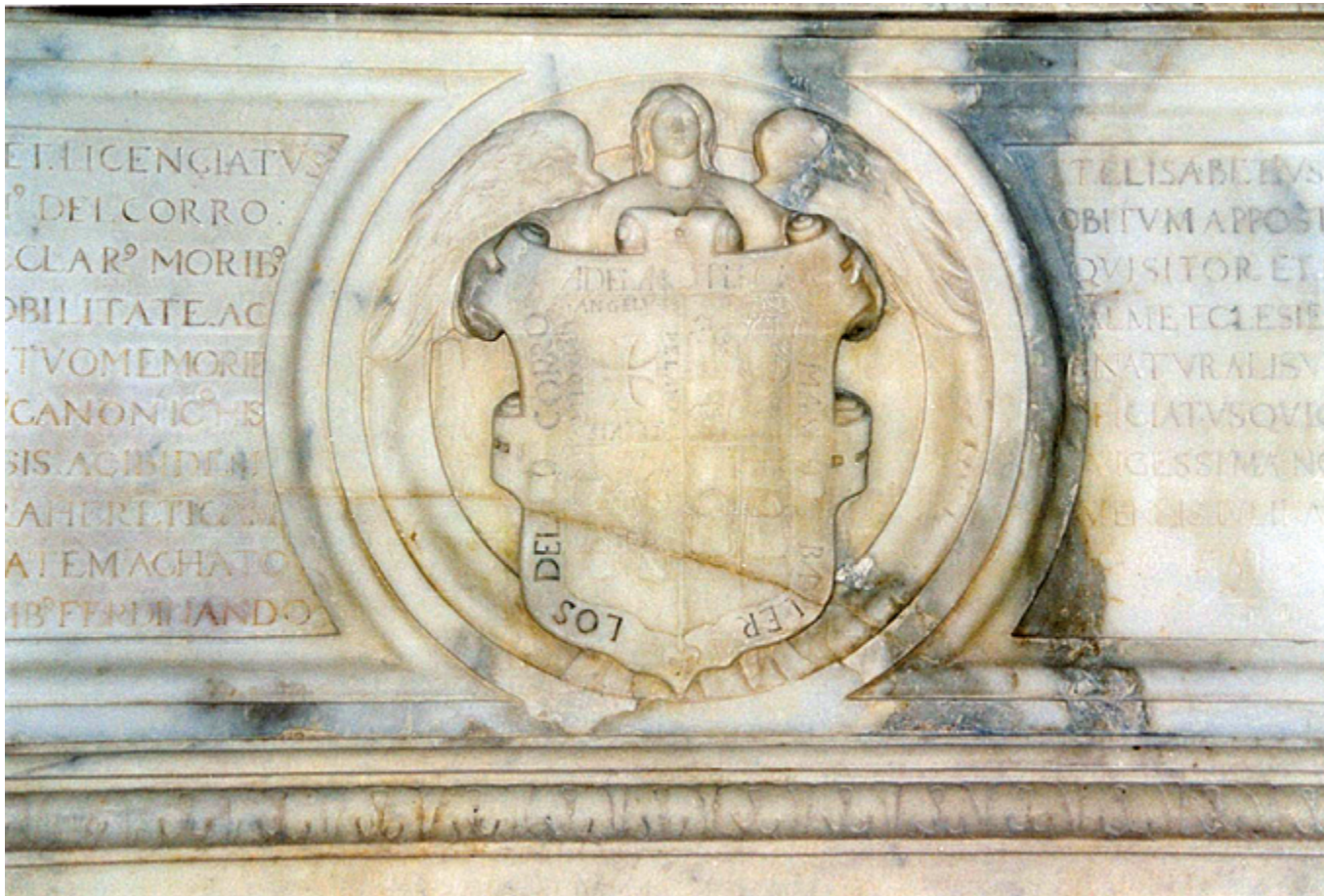


## Sepulcro de Antonio del Corro

Uno de los linajes más importantes de San Vicente de la Barquera durante la Edad Moderna fue el de los Corro. A ellos se deben monumentos vinculados con el Renacimiento italiano, como el sepulcro de Antonio del Corro y la casa hospital de la Misericordia, actual Ayuntamiento.

El miembro más ilustre de esta familia fue el inquisidor Antonio del Corro (1472-1556), natural de San Vicente de la Barquera, quien obtuvo su canongía en la catedral de Sevilla en 1531. Cuatro años más tarde tomó posesión de ella, falleciendo el 30 de junio de 1556. Durante su vida residió en diferentes lugares de Europa (Francia, Países Bajos e Inglaterra), lo que contribuyó a su formación como humanista y a que estuviera dotado de un talante abierto y tolerante. En su testamento, redactado en Sevilla el 1 de agosto de 1553, se recoge su voluntad de edificar un hospital para pobres





frente a la casa que los Corro poseían en San Vicente de la Barquera y una capilla particular en la iglesia de Santa María de los Ángeles de esta localidad, destinada a albergar los enterramientos de su familia.

Desconocemos la fecha de construcción de esta capilla. No obstante, partiendo del hecho de que fue costeadada por don Antonio y de que este nació en 1472, habría que suponer que su fábrica tuvo que tener lugar hacia finales del siglo xv o inicios del xvi. Dado que en una losa situada delante de la reja de la capilla aparece inscrita la fecha de 1521, cabe pensar que esa fue la fecha de su edificación, lo que coincidiría, además, con el momento en que se emprendieron diversas reformas en la iglesia.

En el interior de esta capilla, situada en el lado del Evangelio del templo parroquial de San Vicente, se encuentran dos sepulcros bajo arcosolios. Uno de ellos es de estilo gótico y posee las imágenes yacentes de un caballero y de su esposa, que muy posiblemente sean los padres del inquisidor don Antonio del Corro (Juan González del Corro y María González Herrera), ya que este declaró en su testamento que sus padres estaban enterrados en dicha capilla.





El otro sepulcro es el de don Antonio del Corro, considerado como uno de los mejores ejemplos de la escultura renacentista en España. Fue realizado en 1564 por el escultor castellano afincado en Sevilla Juan Bautista Vázquez «el Viejo», discípulo de Berruguete, a partir de las condiciones redactadas por Hernán Ruiz «el Joven», quien hizo un modelo en barro para la obra por el que cobró 250 ducados. Este escultor continuó, de este modo, una tradición artística italiana que culminó en Miguel Ángel, basada en la utilización del barro como elemento moldeador del proyecto, dando lugar a una morbidez y a un carácter fluido en la superficie escultórica.

El sepulcro, esculpido en mármol de Génova, presenta al inquisidor ataviado con alba, casulla y manípulo, propios del clero regular, y tocado con un bonete. Se le representa recostado leyendo un libro, mostrando una serenidad ante la muerte que debe vincularse con el concepto humanista del «triumfo sobre la muerte», muy difundido entre los círculos humanistas de Sevilla y conocido por Hernán Ruiz «el Joven». Esa actitud ante el paso al Más Allá queda resumida en las cartelas que sostienen los niños del sarcófago: EL QUE AQUÍ ESTÁ SEPULTADO NO MURIÓ, QUE FUE PARTIDA SU MUERTE PARA LA VIDA. Este tipo de sentencias fueron frecuentes en los sepulcros renacentistas en clara alusión a que tras la muerte espera la vida eterna.

A los pies del difunto se dispone un perro, como símbolo de la fidelidad, pero también de la custodia y de la vigilancia. En los laterales del frente del sarcófago se



encuentran dos medallones en los que se inscriben los niños, a modo de puttis, que sostienen las citadas cartelas. En el centro se halla otro medallón en cuyo interior un ángel sostiene un escudo cuartelado con las armas de la familia Corro. El frente está recorrido por una inscripción alusiva al carácter intelectual del personaje y su carrera religiosa.

La representación de don Antonio del Corro es una fusión entre el tipo de acodado italiano y el español. En el ámbito italiano hay ejemplos como las estatuas del cardenal Girolamo Rosso y la de Ascanio Sforza de Andrea Sansovino, mientras que en España el modelo se había utilizado ya en el siglo xv en el sepulcro del Doncel de Sigüenza y en el xvi en los de Bernardo de Vilamirí, Ramón Folch de Cardona y Roberto de Santisteban. Este último es, junto al de don Antonio del Corro, el único ejemplo de sepulcro renacentista acodado en que el difunto se muestra con los ojos abiertos. Además, el del inquisidor copia al Doncel de Sigüenza al ser representado leyendo.

En Cantabria no hay más ejemplos de esculturas que sigan este tipo acodado, ya que entre los bultos funerarios se impuso el modelo yacente y, sobre todo, el de orante, imitando al que los Leoni realizaron en El Escorial.

El tratamiento de los paños, los finos rasgos del rostro del difunto y las formas mórbidas de los niños relacionan el sepulcro del inquisidor Antonio del Corro con la escultura italiana del Cinquecento, haciendo de ella una de las mejores obras escultóricas de cuantas se conservan en Cantabria.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A.: «Inquisidores y herejes», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, pp. 40-42.
- ESCUDERO SÁNCHEZ, M.E.: *San Vicente de la Barquera: arte, arquitectura y urbanismo en una de las Cuatro Villas de la Costa*. Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Cantabria, 2000.
- *Las Cuatro Villas de la Costa de la Mar. Arquitectura y urbanismo en la Edad Moderna*. Santander, Publican. Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2010.

## Escultura funeraria de Alonso Camino

El convento de San Ildefonso de Ajo fue fundado en 1588 por don Alonso de Camino, natural de este lugar, quien deseaba levantar en su localidad natal un convento que también debía hacer las veces de colegio. Inicialmente este cenobio estuvo regentado por los carmelitas, quienes lo abandonaron en 1594. Tras su marcha fue ocupado por los dominicos hasta su definitiva exclaustación en 1835, a raíz de la desamortización de Mendizábal.

El convento es uno de los primeros exponentes de la penetración del Clasicismo en Cantabria, pero también cuenta con el valor añadido de conservar en su interior una de las muestras más interesantes de escultura funeraria de la región: la de don Alonso Camino, fundador de este conjunto conventual.

Se encuentra situada en una de los arcosolios de sillería que se abren a los lados del crucero del templo. Ambos son de sillería, con arco de medio punto flanqueado por pilastras de orden toscano y rematado por entablamento.

En el lado del Evangelio está la estatua orante de don Alonso de Camino y, con toda probabilidad, el otro arcosolio estaba destinado a albergar la escultura funeraria de su esposa, doña Luisa de Bonifaz. De hecho, sabemos que ambas piezas se encargaron al mismo escultor y contamos con una descripción de cómo debían ser. Aunque se ha barajado la posibilidad de que finalmente no se llegará a ejecutar la de doña Luisa, otros historiadores atribuyen su ausencia a la mala relación que mantuvieron los dominicos con la esposa del fundador. El conflicto entre ambas partes dio comienzo a la muerte de don Alonso, pues doña Luisa se negó a cumplir la voluntad del finado de que, a su fallecimiento, la propiedad del convento pasase a manos del hijo de ambos, Juan Alonso, caballero de Alcántara. El fundador ordenó, asimismo, que si su hijo moría sin descendencia el edificio se adscribiera al mayorazgo de los Camino.

Juan Alonso de Camino falleció a los 18 años sin descendencia, tras lo cual doña Luisa de Bonifaz se hizo con la propiedad del convento de Ajo, al que tan solo dotó con 50 de los 800 ducados prometidos por su esposo. De ahí la inviabilidad de acometer las obras acordadas en la escritura de fundación y que los dominicos se vieran obligados a vivir durante años con una gran precariedad de medios, hasta que, en 1678, llegaron a un acuerdo con los entonces patronos del convento para que el edificio pasara a ser propiedad de la Orden de Santo Domingo. Todo ello puede explicar, como señalamos, el que los frailes decidieran no colocar la escultura funeraria de doña Luisa en el interior del templo, a pesar de que tanto la suya como la de su esposo se encargaron en 1592 al escultor Pedro Gómez, vecino de Frías. Es posible que se trate del escultor romanista Pedro Gómez de la Calleja, *el Viejo*, avecindado en esta localidad, maestro de Bernardo de Valderrama, con quien hizo los retablos mayores de Pajares y Cuezva, en Burgos, y a quien se atribuye también el retablo mayor de Tormantos, en La Rioja.



Escultura funeraria de Alonso Camino





En el contrato se fijó que ambas esculturas se harían con piedra de Galizano (aunque en la actualidad don Alonso presenta las manos y la cabeza de alabastro), de tamaño real y que debían estar concluidas para el mes de septiembre del siguiente año. El fundador del convento y su esposa se representarían arrodillados sobre dos almohadones en actitud orante. El bulto de don Alonso vestiría armadura, peto, espaldar y carcelas e iría provisto de espada, daga y espuelas calzadas. El escultor se ajustó a tales condiciones, vistiendo a don Alonso con una rica armadura damasquinada, sobre cota de malla que asoma por debajo del espaldar, con abultados gregüescos, en parte cubiertos por escarcelas de hierro, cuello de lechuguilla y puños de encaje. Porta espada, pendiente del tahalí, y daga en la cintura. Cuenta, además, con un detalle iconográfico bastante excepcional en este tipo de piezas: la presencia de dos peanas o pilastras a modo de atril sobre las que descansan un libro de horas y una celada con penacho y manoplas.

Es posible que la peana con el libro de horas correspondiera a la escultura de su esposa, ya que en las condiciones de la obra se indicaba que doña Luisa debía estar en la misma posición que su marido, con un libro de horas depositado sobre una pilastra situada delante de ella. Se la representaría vestida *con su basquiña y ropa de manto, cayda la capilla por los hombros en la forma acostumbrada, y la basquilla y ropa ha de llevar su guarnición por todo el rededor y en la caída y el pandeo...* La descripción conservada parece evidenciar que llevaría un atuendo menos austero que el que fue habitual entre las mujeres montañesas de estos años, a diferencia de lo que se puede apreciar en otros monumentos funerarios de la región como los de María de Matienzo, en Los Prados; María de Losada, en La Canal de Carriedo; o Catalina de Castañeda, en Tanos.

Bajo la escultura de don Alonso Camino, en el basamento, se lee la siguiente inscripción:

«ALONSO DE CAMINO SEÑOR DE LAS VILLAS DE PIE DE CONCHA Y BARZENA VEZINO DE LA VILLA DE VALLADOLID Y NATURAL DESTE LVGAR DE AJO HIJO LEGITIMO DE TVRIBIO FERNANDEZ DE CAMINO Y DE DOÑA ELBIRA GONZALEZ DE LA CRERA SV MVGER FVNDÓ Y DOTO ESTE COLEGIO Y COMBENTO PARA GLORIA Y ONRA DE DIOS NVESTRO SEÑOR Y BIEN Y APROBECHAMIENTO DE LOS NATURALES DESTA TIERRA».

La escultura funeraria de don Alonso Camino sigue los modelos desarrollados por Pompeyo Leoni, ampliamente difundidos por el norte de España durante la Edad Moderna con la intención, por parte de las clases pudientes, de emular los túmulos reales de El Escorial. Cantabria cuenta con un importante conjunto de esculturas funerarias donde nobleza y clero se representan en actitud orante, ante un reclinatorio, vestidos con ropajes y elementos propios de su cargo, bajo arcosolio y junto a inscripciones laudatorias. El modelo más cercano al bulto funerario de Alonso Camino es el de don Gonzalo de Velasco Castillo, Contador de Su Majestad y Alguacil Mayor del Santo Oficio de la Inquisición del Reino de Navarra desde 1578, que aparece representado junto a su mujer, María Fernández de Isla, en su capilla particular de la iglesia parroquial de Noja.

Asimismo, la escultura orante de don Alonso de Camino muestra claras semejanzas con otras obras de fuera de la región, como la escultura funeraria de Luis Fernández Manrique, III marqués de Aguilar (1597), atribuida al círculo vallisoletano de Adrián Álvarez; y la de Antonio Sotelo, de San Andrés de Zamora (1598), diseñada por el propio Pompeyo Leoni. La tumba de Fernando Valdés, en la colegiata de Salas (finalizada en 1584), presenta también elementos comunes a la de Ajo, como el pilar pétreo sin vestir, con atril superpuesto de ornamentación avolutada.

La escultura funeraria de don Alonso Camino evidencia, como ocurre en otros casos, la intención de exaltar las virtudes piadosas del efigiado, destacando la preeminencia social del personaje y de su linaje en la localidad de origen, al tiempo que perpetúa su memoria para las generaciones venideras.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A., LOSADA VAREA, C. y MAZARRASA MOWINCKEL, K.: «Bareyo», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2001, pp. 213-264.
- GONZÁLEZ CAMINO Y AGUIRRE, F.: «Iconografía funeraria montañesa. El opulento señor de Pie de Concha y Bárcena, don Alonso Camino». *La Revista de Santander*, tomo III, 2, 1931, pp. 67-80.
- ORTIZ DE LA TORRE, E.: *La escultura funeraria en La Montaña*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1934.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: «La escultura funeraria», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, 289-296.
- «Clasicismo y Contrarreforma: la escultura funeraria en las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos», en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.): *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*. Navarra, 2011, pp. 643-652.

## Esculturas orantes de los Acebedo

El palacio de los Acebedo de Hoznayo es una de las mejores obras de la arquitectura civil cántabra del Renacimiento. Sus orígenes se remontan al siglo XVI, en que don Juan González de Acebedo levantó la torre. Esta antigua estructura fue ampliada, entre 1613-1629, de manos de Fernando de Acebedo, obispo de Osma, arzobispo de Burgos y presidente de Castilla. En el transcurso de estas obras se construyó la capilla, concebida por su promotor como un panteón familiar puesto bajo la advocación de San Juan. En su interior se encontraban, bajo arcosolios situados en la capilla mayor y el crucero, cuatro esculturas orantes de mármol blanco que representaban a Fernando de Acebedo y a sus hermanos: Juan Bautista, obispo de Valladolid y presidente de Castilla; Francisco González de Acebedo, Merino Mayor de Trasmiera; y Juan de Acebedo, alguacil mayor de la General Inquisición y gobernador de Asturias.

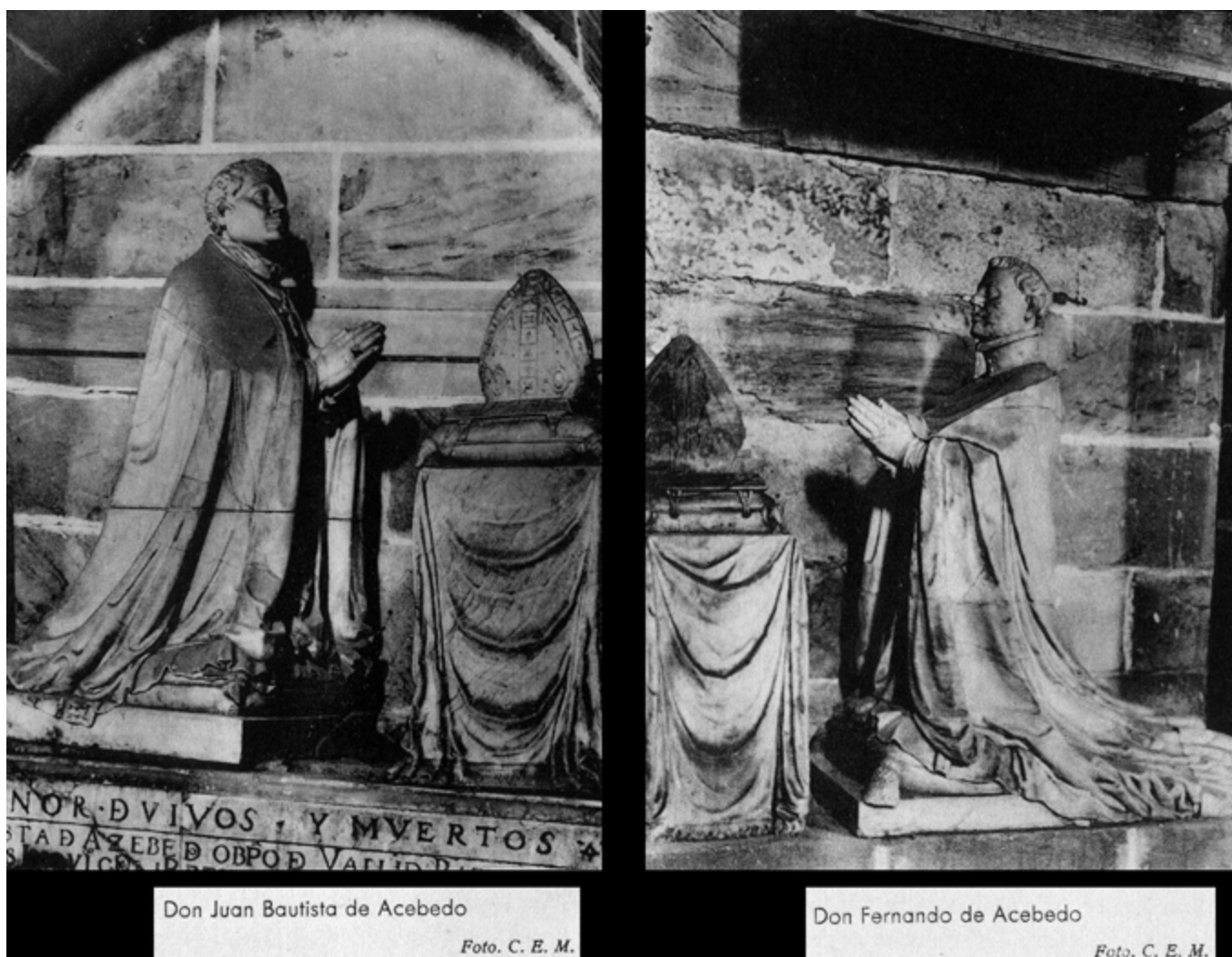
Actualmente el palacio de los Acebedo se encuentra en un deplorable estado de conservación y las esculturas funerarias se custodian en el palacio de los Hornillos de las Fraguas, propiedad de los duques de Santo Mauro, a quienes llegaron por lazos familiares.

Originalmente los bultos funerarios de los hermanos que habían detentado cargos eclesiásticos (Fernando y Juan Bautista) se encontraban en la cabecera de la capilla. Ambos aparecen arrodillados, en actitud orante, ataviados con los atributos propios de su cargo y acompañados por sendas inscripciones. Juan Bautista viste capa y mitra pontifical hincada en el sitial, en el que se sitúa una inscripción que, a partir de lo expuesto en el texto, parece evidente que fue encargada por su hermano Fernando para recodar su memoria:

«A IESUXTO. SEÑOR DE VIVOS Y MUERTOS / D. IOAN BAPTISTA DE AZEBEDO OBPO. DE VALLID. PATRIAR / CHA DE LAS INDIAS INQVIor. GRAL. I PRESIDENTE DE CASTILLA Q. POR / SU NOBLEZA DE SANGRE LETRAS PIEDAD I MODESTIA MERECE / O TAN GRANDES LUGARES I LOS TUBO CON APLAUSO COMUN LIBRE DE AMBICION PROPIA I AGENA IMBIDIA EN BREVE TPO DIO RAR / A MUESTRAS DE BONDAD I PRUDENCIA SU OPINION I SPERANZ / AS FUERON EN TODA ESPAÑA LAS MAIORES MURIENDO DE / JO AFFICIONADOS I TRISTES A TODOS LOS BUENOS. MURIO / A VIII DE JULIO DE MDCVIII. A LOS LIII DE SU EDAD. / TU QUE ESTO LEES, HORA LA ALABANZA DE SU MUERTE AMA / SU VIDA POR EXEPLO / MIRA QUE SERAS POLVO COMO EL. Y LLORA NO HAVER SIDO / LO QUE EL. FERDINANDO ARCHEP. BURG. FRATI AMANTISS. LUCTU ET LACHRIMUS POSUIT».

Junto a Juan Bautista se situaba su hermano Fernando, luciendo una muceta de doctor sobre la capa, a imitación de la de Cristóbal de Rojas en la colegiata de Lerma. Asimismo, destaca el juego de pliegues con los que el escultor adorna la vestimenta de este personaje. El texto de su inscripción es el siguiente:





Don Juan Bautista de Acebedo

Foto. C. E. M.

Don Fernando de Acebedo

Foto. C. E. M.

«DON FERNANDO DE / ACEBEDO OBISPO DE / OSMA, ARZOBISPO DE / BURGOS, PRESIDENTE / DE CASTILLA Y DEL / CONS<sup>o</sup>. DE ESTADO / DE FELIPE III / HIZO A GLORIA DE DIOS / ESTA / IGLESIA / Y DIO LAS SEPULTURAS / Y BULTOS PRESENTES / A SUS HERMANOS Y SU / CESORES / Y A LOS HUE / SOS PATERNOS QUE / ESTAN SOBRE ESTE / BULTO».

Los arcosolios que albergaban las esculturas funerarias de los otros dos hermanos estaban en el crucero. Ambos repiten la actitud orante de los anteriores, aunque en este caso no se conservan las inscripciones que originalmente les acompañaban. En el lado izquierdo se encontraba la escultura de don Francisco González de Acebedo, en cuya desaparecida inscripción podía leerse lo siguiente: «DON FRANCISCO / GONZ. DE AZEBEDO SR. / Y MAYOR DESTAS CA / SAS MERINO MYOR / DE / TRASMIERA». En el lado derecho estaba el bulto funerario de don Juan, carente de leyenda y vestido con armadura sobre la que luce la cruz de Santiago.



Don Juan de Acebedo

*Foto. C. E. M.*

Don Francisco de Acebedo

*Foto. C. E. M.*

Estos bultos funerarios, concluidos en 1617, son obra del escultor Gabriel Pinedo, principal representante del romanismo soriano, a quien Fernando de Acebedo conoció durante su estancia en Osma como obispo entre 1610 y 1613, fechas en que este artista se encontraba trabajando en dicha localidad. En un primer momento tan solo le encargaron las esculturas de Juan Bautista y Juan de Acebedo, de modo que la ejecución de las otras dos, correspondientes a Fernando y Francisco de Acebedo, se confió a Esteban Fernández, artista vinculado con el círculo de escultores romanistas de Burgo de Osma, cuyo prestigio como escultor fue equiparable al de Pinedo, lo que explicaría que se le encargaran estas obras.

En el contrato firmado por Fernández en 1612 se especificaba que si no podía hacer los bultos, estos debían ser realizados por Gabriel Pinedo, quien asumió este encargo en 1613, comprometiéndose a que las cabezas debían esculpirse en Burgo de Osma, colocando bajo cada una de ellas una inscripción.



El tipo de composición de las esculturas de los Acebedos deriva de los modelos que los Leoni impusieron en El Escorial. Todos ellos aparecen en actitud orante, ante un reclinatorio, bajo arco-solio, con objetos y vestidos alusivos a sus altos cargos y acompañados de inscripciones laudatorias. En el caso de las esculturas de los Acebedos se descubre, además, cierta relación con las estatuas orantes de los duques de Lerma del convento de San Pablo de Valladolid.

En Cantabria uno de los primeros ejemplos de escultura funeraria es la del sepulcro de Alonso de Camino, realizado en 1592 para el convento de San Ildefonso de Ajo. En el siglo XVII el bulto funerario de don Rodrigo Gómez de Rozas en la iglesia de La Revilla de Soba repite este modelo, que también tuvo una amplia difusión en la región a lo largo del siglo XVIII, como evidencia la escultura de don Francisco de Otero y Cossío para la capilla del Lignum Crucis del monasterio de Santo



Toribio de Liébana, de principios del XVIII; o las de los condes de Hermosa del palacio de Elsedo de Pámanes, realizadas hacia 1720.

## **BIBLIOGRAFÍA**

GIL AGUIRRE, E.: «Entrambasaguas», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo monumental del Patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Cudeyo y Cesto*, tomo I. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2000, pp. 451-497.

LOSADA VAREA, C.: *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda, 1590-1638*. Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007.

ORTIZ DE LA TORRE, E.: *La escultura funeraria en La Montaña*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1934.

## Escultura funeraria de Juan de Garay

En la capilla mayor de la iglesia de San Julián de Santullán se encuentra la escultura funeraria de don Juan de Garay y Otañes, virrey de Cataluña, que ha sido objeto de un detallado estudio por parte del profesor J.J. Polo, en el que se basa buena parte del presente trabajo.

Nacido en Madrid el 14 de julio de 1585, tras quedar huérfano con tan solo tres años, don Juan de Garay se crió en la casa de los duques de Feria, donde sirvió hasta que ingresó en el ejército a los catorce años. Completó su formación militar en Italia hasta alcanzar el puesto de capitán con treinta y cinco años, momento en que comenzó a tomar parte en las campañas de Flandes. En 1629 fue nombrado Caballero de Santiago y, en 1635, como maestre de campo, fue destinado al valle de la Valtellina, en Lombardía, en donde llegó a convertirse en capitán general de artillería.

En 1640, al estallar la insurrección catalana, fue destinado como gobernador general del Rosellón, al tiempo que contrajo matrimonio con Francisca Antonia de Albiz y Marzana, con quien tuvo a su única hija, Josefa Antonia de Garay Otañes y Albiz. En 1641 don Juan ascendió al cargo de gobernador de las armas de Extremadura y dos años después volvió a tomar parte en la campaña de Cataluña. Fue entonces cuando recibió el título de Comendador de Villarrubia de Ocaña, algo que no le satisfizo por completo, puesto que siguió demandando un título nobiliario al rey Felipe IV, quien hacía oídos sordos a su solicitud.

En 1644, a causa de los enfrentamientos que tuvo con algunos compañeros de armas, solicitó permiso para volver a su caserío vizcaíno, lo que consiguió en 1645 tras ser nombrado gobernador de Fuenterrabía y general de las armas de Cantabria. Tres años después recibió el título de virrey y de capitán general de Cataluña. Finalmente, en 1649, alcanzó la tan ansiada distinción de marqués de Villarrubia de Langre.

En 1650, cuando iba de camino a Cataluña para ponerse al mando de las tropas, calló enfermo, falleciendo el 15 de abril en el pueblo aragonés de Gelsa, donde casualmente había muerto un año antes su única hija. Fue en este lugar donde hizo testamento, expresando su deseo de ser enterrado transitoriamente en el convento de la Concepción y de la Santa Espina de esa localidad hasta que pudiera ser trasladado junto a los restos de su esposa e hija a la iglesia de San Julián de Santullán, de la que era patrón.

Pese a que M.C. González Echegaray recoge la noticia de que los restos mortales de don Juan de Garay reposaron en la capilla de la Soledad de Santullán hasta su posterior traslado a la iglesia, sin embargo los datos aportados por J.J. Polo en su reciente estudio sobre la escultura funeraria de Juan de Garay evidencian que no fue así y que estos fueron trasladados directamente desde Gelsa hasta la parroquia de Santullán. Esta información está extraída de la correspondencia mantenida por don Juan Echeverri de Rober (heredero del marquesado de Villarrubia de Langre al contraer matrimonio con María Antonia de Vega y Otañes hija, a su vez, de Bartolomé de la Vega y Otañes, primo de





Juan de Garay, a quien pasó el título de marqués a la muerte de don Juan sin descendencia) y su hermano Juan Domingo, residente en la casa solar de la familia en San Sebastián.

El 16 de enero de 1656 se da noticia de la intención de proceder al traslado del cuerpo de don Juan de Garay y de su hija desde Gelsa a Santullán con el mayor disimulo, tratando de evitar grandes gastos, dado que solo disponían de ocho mil reales de plata para su transporte. Una semana más tarde, don Juan Echeverri insistía en la necesidad de que el bulto funerario se llevara a Santullán antes de que lo hiciera el cuerpo del difunto, lo que pone de manifiesto que por aquellas fechas ya estaba ejecutada la escultura funeraria.

El 30 de junio, Juan Domingo recibió el dinero para el traslado de los restos mortales de los finados y volvió a ser exhortado por su hermano para que trasladara, a la mayor brevedad posible, la escultura orante de don Juan de Garay, puesto que ya se estaba habilitando la capilla mayor del templo para que fuera ubicada en ella. En la misma misiva se indica que el nicho que albergaría el bulto funerario se haría una vez que este estuviera allí, con el fin de adecuar su tamaño al de la talla y el reclinatorio. Asimismo, se hace mención a la realización de una lauda sepulcral en piedra que recogiera los méritos del difunto y cuyo texto, muy similar al actual, sería: «El exmo. sr D. Juan de Garay Otañes Virey de Catalunia y Capitán General del exercito de su recuperación murió en 14 de abril de 1650 en el Reyno de Aragón y su cuerpo truxo a esta capilla don Juan».

A través de una carta fechada el 26 de febrero, sabemos que en ese momento el bulto funerario ya estaba en la parroquia de Santullán y que iba a ser colocado en el lugar elegido una vez que seicara el yeso con el que se había remozado la capilla mayor. Se dieron, asimismo, instrucciones para el traslado de los restos mortales de don Juan y de su hija desde Aragón, insistiendo en que se hiciera de la forma más económica y discreta posible.







La escultura funeraria, realizada en alabastro, representa a don Juan de Garay siguiendo los cánones impuestos por los bultos funerarios de Carlos V y Felipe II que los Leoni hicieron para la iglesia de El Escorial. Así, el difunto aparece arrodillado ante un reclinatorio en actitud orante. En clara alusión a su glorioso pasado militar, porta sus armas y viste armadura. Curiosamente, se trata de una armadura completa, algo inusual en las esculturas orantes, si bien existe un ejemplo en Aragón de similar cronología: la lápida sepulcral de don Faustino Cortés, vizconde de Torresecas (catedral de Huesca), con la diferencia de que en ese caso el difunto se representa en posición yacente.

El tipo de armadura que luce don Juan de Garay es de infantería, siguiendo los modelos italianos. El profesor Polo cree que puede tratarse de una armadura de procedencia milanesa basándose en la semejanza que guarda con la que lucen personajes de la época, como los soldados de caballería que acompañan al III duque de Feria en el lienzo *La expugnación de Rheinfelden* o los retratados por Anton Van Dyck, como *Federico Enrique de Nassau* (Museo del Prado) o un supuesto miembro de la familia Spinola (Museo de Arte de Cincinnati-Ohio). En ellos se aprecia una clara correspondencia en el tipo de peto, hombreras y escarcela sujeta por correas que deja ver la falda de la loriga en el frente a través de una apertura en forma de herradura. No obstante, J.J. Polo tampoco descarta que pueda tratarse de una armadura realizada por los talleres lombardos, activos en Eugui (Navarra) desde 1595.

Destaca, asimismo, que en la colección artística del marqués de Leganés se incluyeron una serie de retratos de sus compañeros de armas, entre los que figura uno de Juan de Garay. La similitud entre este retrato y el bulto funerario de Santullán evidencia que el escultor tomó como referencia una copia del lienzo o una reproducción grabada del mismo para hacer la talla escultórica. Este modelo le pudo ser



facilitado por don Juan de Echeverri, quien también sería el responsable de encargar el bulto funerario a algún artista de la zona.

En relación a la identidad del escultor, J.J. Polo descarta cualquier filiación, propuesta por otros historiadores, del bulto funerario de Juan de Garay con el de Antonio de Urrutia, de la ermita de San Antonio y la Asunción de Zalla (Vizcaya). Además, en contra de lo señalado hasta la fecha, opina que se trata de una pieza de gran calidad, que debe vincularse a algún artista relevante de la época. No duda de que estemos ante una escultura del entorno aragonés y, más concretamente, de Zaragoza. El escultor más importante de ese momento en la capital aragonesa y el único que parece evidenciar su conocimiento de la tipología funeraria y del manejo del alabastro fue Francisco Franco, a quien J.J. Polo cree responsable del bulto funerario de Juan de Garay.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *El patrimonio de nuestros pueblos. Itinerario didáctico en el municipio de Castro Urdiales*. Santander, CEP Castro Urdiales/Caja Cantabria, 1994.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Escudos de Cantabria: Campoo y Castro Urdiales*, tomo vi. Madrid, Ediciones de la Revista Hidalguía, 1999.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Gabriel de Rubalcaba y la escultura funeraria del siglo XVII en el Arzobispado de Burgos: aportaciones a su estudio», en ZALAMA, M.A. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. (coords.): *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, pp. 121-129.
- «El Virrey de Cataluña Juan de Garay Otañes y la escultura aragonesa en la segunda mitad del siglo XVII». *Artigrama*, nº 29, 2014, pp. 363-384.



## Escultura funeraria de Rodrigo Gómez de Rozas

Uno de los numerosos ejemplos de esculturas funerarias que existen en Cantabria lo encontramos en la iglesia de San Fausto de La Revilla de Soba, construida entre 1655 y 1658 en sustitución del antiguo templo, que por esas fechas se encontraba arruinado. Su fundador fue don Rodrigo Gómez de Rozas, nacido en Santa Cruz de la Zarza (Toledo), hijo de Diego Gómez de Rozas y Casilda de Rozas, naturales del valle de Soba. Fue caballero de la Orden de Santiago, Caballerizo de Su Majestad y Regidor Perpetuo de la villa de Madrid, tal y como recuerda la inscripción que recorre la capilla mayor del templo:

«A HONRA Y GLORIA DE DIOS NUESTRO SEÑOR, DON RODRIGO GOMEZ DE ROZAS, CABALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO, CABALLERIZO DE S.M., REGIDOR DE MADRID, DESCENDIENTE POR AMBAS LINEAS DE LA ANTIGUA Y NOBILISIMA CASA DE ROZAS, MANDO HACER ESTA IGLESIA A SU COSTA Y LA ADORNO DE RETABLOS, PLATA Y ORNAMENTOS PARA EL CULTO DIVINO, RESERVO PARA SI Y SUS SUCESOSES EL PATRONATO Y ENTIERRO DE LA CAPILLA MAYOR Y PRESBITERIO CON LICENCIA DEL ORDINARIO. ACABOSE AÑO 1699».

Bajo la inscripción se sitúa un escudo timbrado por cabeza de ángel sobre cartela de rollos, con lambrequines y cruz de Santiago acolada. Armas de Rozas.

Don Rodrigo no solo costeó la construcción del nuevo edificio, sino que también se ocupó de dotarlo de los ornamentos necesarios y de instituir en él diversas obras pías. Asimismo, fue impulsor de otras obras en el valle de Soba, como la edificación de la ermita de Tonllar, de la escuela que se levanta frente a la iglesia de San Fausto y de varias casas particulares.

A cambio de la cesión de sus bienes para la construcción del nuevo templo, el concejo concedió a don Rodrigo el patronato de su capilla mayor, con licencia para poder enterrarse en ella, así como para colocar sus armas, adornos, escultura funeraria y «...silla, tapete y halmoada en la parte que le pareciere» prohibiendo que el resto de los vecinos se enterraran a menos de diez pies de la capilla mayor. Sin embargo, no le cedieron el patronato pleno del edificio, al denegarle el poder de presentación de los beneficiados, que debían ser nombrados por el arzobispo de Burgos. En virtud de tales prebendas, don Rodrigo de Rozas solicitó en su testamento, fechado en 1666, que a su muerte fuese enterrado «en la capilla mayor, en la iglesia que he labrado y fabricado».

El diseño del edificio, obra de Pedro de Avajas, sufrió una ligera modificación en 1657 con el fin de introducir mejoras en la puerta colateral de la iglesia y de abrir un lucillo en el lado del Evangelio del presbiterio para albergar el bulto funerario de don Rodrigo Gómez de Rozas. Para este lucillo se eligió el orden dórico, señalándose en las condiciones que «... la cornijilla del pedestal no a de resaltar sino correr derecha por causa del ancho del tablero donde a de estar el bulto...». Esto indica que por entonces la escultura funeraria ya estaba hecha, a pesar de que diversos histo-



riadores han fechado su fábrica entre 1659, año en que se concluyó el templo, y 1666, momento en que don Rodrigo hizo testamento.

La arquitectura del lucillo está claramente inspirada en la del sepulcro de los condes de Fuensaldaña de la iglesia de San Miguel de Valladolid, obra de Francisco de Praves, de hacia 1620. El bulto funerario, aunque guarda una gran similitud con el del conde de Fuensaldaña, copia fielmente el de don Rodrigo de Calderón del convento vallisoletano de Portacoelli.

La escultura funeraria de don Rodrigo Gómez de Rozas es un claro exponente de la trascendencia que tuvieron para este tipo de representaciones los túmulos reales de El Escorial. Siguiendo este modelo, el fundador de la iglesia de La Revilla de Soba se representa en actitud orante, vestido con el hábito de Santiago y acompañado de símbolos militares, siguiendo la moda de la época de Felipe IV. Destaca la inexpresividad del rostro frente al naturalismo de los paños de sus ropajes, propios del momento en que se ejecutó. Asimismo, resalta la policromía del conjunto.

Aunque carecemos de documentos que avalen la autoría de esta obra, se ha vinculado, en base a sus características formales, con los primeros maestros barrocos del taller de Siete Villas, sobre todo con Juan de Pobes, quien tuvo oportunidad de visitar la iglesia de La Revilla en 1659 junto al ensamblador Pedro Vélez de Margotedo para tasar el retablo. Por tanto, es posible que en ese momento ambos estuvieran trabajando en la realización del lucillo y de la escultura.

## BIBLIOGRAFÍA

- ORTIZ DE LA TORRE, E.: *La escultura funeraria en La Montaña*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1934.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: «La construcción de la iglesia parroquial de La Revilla de Soba: un ejemplo de mecenazgo laico en Cantabria». *BSAA*, LVII, 1991, pp. 403-415.
- «Arte y religiosidad en las “Montañas Bajas” del Arzobispado de Burgos: Apuntes para su estudio». *Trasdós*, nº 1, 1999, pp. 75-95.
- «La escultura funeraria», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 289-296.
- POLO SÁNCHEZ, J.J., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *El valle de Soba. Arte y Heráldica*. Santander, Ed. Tres, 1995.



## Esculturas orantes de los Hermosa

En 1708 dio comienzo la construcción del palacio de Elsedo de Pámanes, declarado Bien de Interés Cultural en 2006. Su ejecución recayó en Francisco de Agüero, si bien desconocemos la identidad del autor de sus diseños, atribuidos a arquitectos tan relevantes como Bernabé de Hazas o Fray Pedro Martínez de Cardeña. El promotor de esta obra fue don Francisco Antonio de Hermosa y Revilla, conde de Torrehermosa.

Don Francisco Antonio de Hermosa nació en Pámanes, de donde partió a la edad de 12 años junto a su tío don Francisco de Pino Hermosa, Presidente de la Real Chancillería de Valladolid y obispo de Salamanca y Jaén, pasando posteriormente a servir en Sevilla al duque de Arcos de la Frontera. Con el tiempo alcanzó un alto estatus socioeconómico, como evidencian la multitud de títulos que detentó: Primer Conde de Torrehermosa, Caballero de la Orden de Calatrava, Gentilhombre de Cámara de Su Majestad, miembro del Consejo de Cruzada y Veinticuatro de la Ciudad de Sevilla.

A lo largo de su vida contrajo tres matrimonios: con doña María Núñez de Prado, con doña Manuela Hidalgo de León y con doña Teresa González Lanzas. Falleció el 15 de diciembre de 1714 en Madrid, a donde se trasladó a vivir tras residir durante muchos años en Andalucía.

Cuando don Francisco decidió financiar las obras del palacio de Elsedo lo hizo con la intención de reformar la vieja torre familiar y acometer la fábrica de un cuerpo de fachada, de otra torre, de las caballerizas y de una corralada con su portada. A ello se añadió la construcción de una capilla funeraria que, junto al palacio, constituyen un claro ejemplo de las influencias que ejercieron la arquitectura burgalesa y asturiana sobre la cántabra.

Este conjunto palaciego no solo sobresale por su arquitectura, sino también por la gran calidad de las esculturas orantes que se encuentran en el interior de la capilla, en sendos nichos que se abren en los brazos del transepto. En el lado del Evangelio se representa a don Francisco de Hermosa y a su hija doña Ana, mientras que en el de la Epístola se encuentran don Agustín (hermano del conde y responsable de la construcción de la capilla de la Soledad de la iglesia parroquial de Pámanes) y don Joaquín de Hermosa, hijo de don Francisco de Hermosa.

Las esculturas funerarias de los Hermosa siguen, como es habitual en Cantabria, el modelo impuesto por los Leoni en los túmulos reales de El Escorial. Así, en la parte inferior de ambos nichos se encuentran sendas inscripciones que aluden a los representados. Bajo las estatuas orantes de don Francisco y doña Ana se recuerda que el primero edificó a sus expensas la capilla y que tras su muerte su hija, doña Ana, la dotó con 1.200 ducados anuales:

«EL YLUSTRE SEÑOR DON FRANCISCO DE HERMOSA PRIMERO CONDE DE TORRE HERMOSA CAVALLERO DEL ORDEN DE CALATRAVA JENTIL HOMBRE DE CAMARA DE S. MAGESTAD DE SV CONSEJO EN EL DE CRVZADA, 24 DE LA CIVDAD DE SEVILLA, HEDIFICO ESTA CAPILLA Y POR SV AZELERADA MVERTE LA SEÑORA DOÑA ANA ANTONIA DE HERMOSA SV VNICA HIJA









LA DOTO CON 1200 DVCADOS CADA AÑO PARA 3 CAPELLANES OBLACION Y FABRICA Y PATRONO Y MAESTRO DE PRIMERAS LETRAS QVE SIRVA DE SACERDOTE DE ESTA CAPILLA».

En la inscripción que se encuentra bajo los otros bultos funerarios se recuerdan las figuras de don Joaquín y don Agustín, quien, tras la muerte de su hermano y sobrina, hizo a sus expensas los retablos y dotó a la capilla de alhajas y de renta para el sostenimiento de un capellán y sacristán encargados de su cuidado:

«EL SEÑOR DON AGVSTIN DE HERMOSA Y REVILLA HERMANO DEL SEÑOR CONDE POR MVERTE DE ESTE Y SV HIJA ACAVO DE PERFEZIONAR A SVS EXPENSAS ESTA CAPILLA ADORNANDOLA CON RETABLO COLATERALES PLATA LABRADA Y TODO LO DEMAS NEZESARIO Y FVNDI RENTA PARA VN CAPELLAN Y SACRISTAN QVE CVIDASEN DE ELLA. EL SEÑOR DON JOAQVIN DE HERMOSA DIFVNTI CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO MVRIO ANTES QUE SV PADRE EL CONDE Y SV HERMANA».

Todos los miembros de la familia Hermosa aparecen arrodillados sobre almohadones. Don Francisco está representado con peluca de rizos que caen sobre sus hombros. Viste casaca entreabierta que deja asomar la chupa, adornada con anchas bocamangas y botones de gran tamaño. En uno de los bolsillos lleva la dorada llave de gentilhomme. Sobre la casaca luce el manto capitular de la orden de Calatrava.

El cabello rizado de doña Ana cae hasta la cintura peinado con lazos. Su largo vestido está bordado con motivos ornamentales como la flor de lis, símbolo de la dinastía borbónica. Adorna el cuello y los puños con finos encajes flamencos y luce joyas en las orejas y mano derecha.

Don Agustín y don Joaquín visten de forma similar a don Francisco, aunque el primero carece de hábito y el segundo lleva el de la Orden de Santiago. Ambos muestran al costado la empuñadura de un fino estoque.

Con todos estos elementos los bultos funerarios de los Hermosa cumplen la función de exaltación de las virtudes del individuo y la preeminencia social de su linaje, garantizando la perpetuación de su memoria entre las generaciones futuras.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. (dir.): *Catálogo monumental del municipio de Liérganes*. Santander, Excmo. Ayuntamiento de Liérganes, 1997.
- «Liérganes», en *Catálogo monumental del Patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Cudeyo y Cesto*, tomo I. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2000, pp. 273-388.
- ORTIZ DE LA TORRE, E.: *La escultura funeraria en La Montaña*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1934.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: «La escultura funeraria», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 289-296.

## Panteón de la familia Del Sel

El cementerio de Ballena de Castro Urdiales, declarado Bien de Interés Cultural en 1994, fue proyectado por Joaquín Rucoba y Octavio de Toledo hacia 1893 con el fin de sustituir al original, de reducidas dimensiones, situado junto a la iglesia de Santa María. Se levantó asomado al mar, al igual que otros cementerios de la cornisa Cantábrica, coincidiendo con el proceso de ensanche urbanístico que tuvo lugar en la villa castreña a finales del siglo XIX.

Su planta responde al tipo habitual de camposantos realizados en los municipios de cierta entidad del norte peninsular, a los que se dotó, entre otras cosas, de alcantarillado y avenidas asfaltadas, así como de panteones que se asoman a dichas avenidas como los edificios a las calles. En el ante-cementerio, considerado como lugar profano, se ubicaron las casas del capellán y del sepulturero formando, entre la verja de cerramiento y la entrada, una pequeña plazuela. Tras ellos se encuentra el recinto sagrado, con verja y capilla. Se organiza en calles paralelas claramente jerarquizadas, de modo que las clases más acomodadas se ubicaron en las zonas que gozaban de mejores perspectivas y ventilación, así como del terreno más duro, capaz de asegurar criptas más sólidas y mejores condiciones de humedad para la conservación de los cadáveres. En la construcción de los panteones para las familias más acaudaladas de la burguesía local y vizcaína (los Ocharan, Goicurua, Rucabado, Artiñano,











Carranza...) tomaron parte grandes artistas del momento, como Eladio Laredo, Severino Achúcarro y Leonardo Rucabado.

Estas obras muestran una variada tipología que va desde el neogótico hasta el modernismo sez-zesionista vienés. Son pequeñas arquitecturas pintorescas, plagadas de agujas y chapiteles que, en ocasiones, se inspiran en el cercano ábside de la iglesia parroquial de Santa María o en el neogótico europeo. Entre ellas sobresale el panteón de la familia Del Sel, ubicado a la entrada del camposanto, en la avenida principal del mismo.

Este monumento funerario es obra de Leonardo Rucabado, a quien también se deben los panteones de las familias Ocharan, González Martínez, Baranda y Goya, Helguera y Rivas Martínez. Nacido en Castro Urdiales, Rucabado cursó sus estudios de arquitectura en Barcelona, donde tuvo oportunidad de coincidir con una serie de artistas que estaban prefigurando el Modernismo catalán, como Doménech i Montaner, Gallisá y Puig i Cadafalch. Su estancia en Cataluña también coincidió

con el momento de mayor influencia de la Sezzesión vienesa de Wagner y Olbrich, que se dejará sentir en las obras de la primera etapa, a la que pertenecen los panteones castreños. Desde estos presupuestos evolucionó hacia un tradicionalismo arquitectónico que imperó en la última fase de su producción arquitectónica y que le convirtió en uno de los principales representantes del regionalismo montaños.

Aunque la mayor parte de las obras de Leonardo Rucabado se realizaron en Bilbao, el arquitecto visitaba con asiduidad Castro Urdiales, donde emprendió numerosos proyectos en el ámbito privado, sobre todo para vizcaínos que llegaron a la villa cántabra atraídos por las posibilidades económicas que les ofrecían las minas de la zona. Además de viviendas particulares, Rucabado proyectó para ellos diversos panteones situados el cementerio de Ballena.

Todos ellos se acometieron entre 1906 y 1910, a lo largo de la que ha sido considerada como su primera etapa artística, marcada, como señalábamos anteriormente, por su estancia en Barcelona, donde asimiló un amplio repertorio arquitectónico del que dio muestras en los panteones castreños. En el mausoleo de la familia Lavín (1907) recurrió al lenguaje medieval, considerado por el eclecticismo decimonónico como ideal para los edificios de carácter religioso y funerario. A ese medievalismo hay que añadir la influencia del secesionismo vienes con el que Rucabado entró en contacto en Barcelona y en su visita a Viena en 1908 y sin el que no se podrían entender tres de sus mejores obras en el cementerio de Castro Urdiales: el panteón de la familia González Martínez, el de los Helguera y el de la familia Del Sel. En esta última obra el arquitecto castreño también evocó el revivalismo egipcio, ampliamente difundido en la arquitectura funeraria de finales del XIX y principios del XX.



El panteón Del Sel fue diseñado por Leonardo Rucabado para la familia de su mujer, convirtiéndose finalmente en el lugar en el que él mismo fue enterrado. Su ejecución, acaecida en 1909, correspondió a los Cossío y Molina, escultores decoradores de Bilbao. Destaca por su curiosa ornamentación, así como por sus grandes dimensiones, que lo convierten en uno de los mausoleos más grandes de todo el camposanto.

Está realizado en bronce, mármol y piedra caliza de las canteras de Escobedo. Presenta un pódium de aristas curvadas en la parte superior, al que acompañan halcones encapuchados en las esquinas y un trabajo en bronce de tintes modernistas, semejante a los remates de los balcones de la casa de Tomás Allende de Bilbao (1908). Sobre el pódium se sitúa el sarcófago y a su lado la figura de un ángel-mujer cuyo vestido y tocado a modo de buitres con las alas desplegadas hacia abajo nos remiten al mundo egipcio, al igual que el halcón y el obelisco levantado junto al ángel. A ello hay que añadir los escarabajos ornamentales de bronce que se encuentran en los laterales del sepulcro y que, según la tradición egipcia, tenían la propiedad de comenzar a existir espontáneamente.

El ángel avanza en actitud protectora y, tal y como es habitual en otras representaciones de la época, porta una corona entre las manos, mientras que con la otra sujeta una larga trompeta. La presencia de ángeles en los cementerios decimonónicos fue muy común. Lejos del carácter justiciero y apocalíptico que tuvieron en el Barroco, recreaban el triunfo sobre la muerte y la seguridad de una vida en el Más Allá.

El conjunto se completa con dos candiles, elemento común a todas las obras de Rucabado en el cementerio castreño.

## BIBLIOGRAFÍA

- BASURTO, N.: *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*. Bilbao, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria/Xarait ediciones, 1986.
- BERMEJO LORENOZ, C.: *Arte y arquitectura funeraria. Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998.



CUBIERTA

ÍNDICE

# ARTE FLAMENCO EN CANTABRIA

Cantabria cuenta con un nutrido conjunto de piezas de arte flamenco, algunas de primera talla internacional como las esculturas del retablo de la Virgen de Belén de Laredo. Aunque en la mayor parte de los casos se desconoce cuál fue la vía de llegada de estas obras a la región, hay que descartar que fuera a través de la presencia de artistas flamencos en este territorio o mediante relaciones dinásticas y políticas, dos de las formas que explican la existencia de estas piezas en otros lugares. Por el contrario, su presencia debe ponerse en contacto con el tráfico comercial que se desarrolló desde finales de la Edad Media en los puertos del Cantábrico (especialmente en Laredo, Santander, Bilbao y San Sebastián) con las ciudades de Brujas, Malinas, Bruselas y Amberes. Una vez que los barcos arribaban a puerto, las obras, o bien eran transportadas con la ayuda de mulas y carretas a las ferias castellanas, donde en ocasiones eran ser adquiridas y traídas a tierras cántabras; o bien pasaban directamente a manos de los clientes que, previamente, habían contactado con mercaderes y marinos para que las adquirieran en su nombre. Esta sería la forma en que pudo llegar la Virgen de Mogrovejo, adquirida por su linaje homónimo, el único en ese lugar capaz de adquirir una escultura de estas características.

Las tablas del retablo de San Bartolomé de Santoña es posible que fueran encargadas por la familia Camino Hoyo, dado que las advocaciones de las pinturas se corresponden con el nombre de los barcos comandados por los marinos santoñeses.

En el caso de las vírgenes de Malinas no resulta difícil conocer su procedencia, ya que tuvieron un carácter seriado, hasta el punto de que se las conoce como «muñecas de Malinas». Sin embargo, en otras ocasiones resulta más problemático discernir si se trata de un obra realizada directamente en Flandes o por un artista de esa procedencia instalado en nuestro país. Asimismo, existen piezas del denominado arte hispano-flamenco, como la tabla de San Jorge de Penagos, que fueron creadas por maestros españoles bajo el influjo del estilo flamenco, que despertó un gran interés entre las clases más pudientes.

En el encargo y compra de estas piezas se ha querido ver una intención religiosa, unida a un deseo de ostentación por parte del comitente, ya que las esculturas, pinturas y otros ornamentos de origen flamenco se convirtieron en una forma de evidenciar el poder del linaje que los había adquirido.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *El esplendor de Flandes. Arte de Bruselas, Amberes y Malinas en los siglos XV-XVI*. Barcelona, Fundación La Caixa, 1999.
- FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.): *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*. San Sebastián, Diócesis de Calahorra, Gobierno de La Rioja/Caja España/Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo/Fundación BCH, 1999.
- MAZARRASA MOWINCKEL, K.: *Liébana. Arquitectura y arte religioso. Siglos XV-XIX*. Santander, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 2009.



## Retablo de la Virgen de Belén de Laredo

La iglesia de Santa María de la Asunción de Laredo alberga en su interior, en el ábside de la denominada nave de Belén, un retablo cuyas imágenes constituyen una de las mejores muestras de escultura policromada gótica que se conservan en Cantabria. De estilo flamenco, proceden de un retablo gótico del siglo xv, que en sus orígenes fue un tríptico ocupado en su zona central por la imagen de la Virgen de Belén. En la actualidad el grupo escultórico está enmarcado por una estructura barroca de finales del xvii.

A principios del siglo pasado el retablo estaba desmembrado por diversos lugares del templo. En los años sesenta algunas de las piezas fueron expuestas en Lovaina con ocasión de una muestra









que se celebró en torno a la figura de Roger de la Pasture. Posteriormente, en 1974, se desmontaron gran parte de los grupos y con ellos se hizo una exposición sobre arte flamenco en el Museo de Bellas Artes de Santander. El siguiente hito en la historia de este retablo tuvo lugar en 1990 con la vinculación por parte de los profesores de la Universidad de Cantabria, M.A. Aramburu y J.J. Polo, de la imagen de la Virgen de Belén que preside el retablo de Laredo con un dibujo del Museo Nacional de Estocolmo, lo que reabrió el debate historiográfico iniciado a principios del siglo xx sobre la autoría y cronología de la obra.

El retablo, de madera policromada y dorada, se compone de un cuerpo rematado por ático y dividido en tres calles separadas por columnas salomónicas. Cada una de las calles está conformada por una hornacina con arcos dobles apuntados en los que se enmarca la Virgen de Belén, en el centro, flanqueada a su derecha, por la Anunciación y, a su izquierda, por la Crucifixión. A su vez, estas figuras están rodeadas por otras de pequeño tamaño que se insertan en el marco arquitectónico de las hornacinas y que aluden a las vidas de Cristo y la Virgen, tomadas de los evangelios apócrifos y canónicos. En torno a la Anunciación hay ocho escenas relativas a la promesa bíblica de la llegada del Mesías y a la infancia de la Virgen, mientras que la imagen de la Virgen de Belén está enmarcada por el ciclo de Navidad y la vida pública de Cristo. Alrededor del Calvario se ubican ocho grupos relativos a la Pasión.

En el banco se sitúan los apóstoles, de los que en la actualidad faltan tres, mien-







tras que en el ático se encuentra la Coronación de la Virgen. En las enjutas de la hornacina de la Anunciación están el águila y el ángel, símbolos de los evangelistas San Juan y San Mateo, que se completan con el león y el toro, ubicados sobre la Crucifixión, simbolizando a San Marcos y San Lucas. En las enjutas de la hornacina central se representan la Sinagoga y la Iglesia, en clara alusión a la contraposición entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

La Virgen de Belén pertenece al denominado grupo de las Galaktotrofusas, es decir, de las Vírgenes que se muestran alimentando a su hijo, lo que se interpreta como un signo de humildad de María. Por su parte, la sonrisa del Niño no debe interpretarse como una mera muestra de naturalismo, sino que también es signo de la humanidad de Cristo, reforzada en su necesidad de ser alimentado como cualquier otro bebé. Tanto la Virgen como el Niño están representados con un extraordinario naturalismo, aunque las actitudes de madre e hijo son dispares y tan solo la mirada ladeada de María relaciona ambos personajes.

La escena de la Anunciación presenta al ángel anunciador en una proximidad incómoda a la Virgen ante la falta de espacio, creando una «violencia» que se repite de forma mucho más evidente en la escena de la Crucifixión. En ella se escoge el momento de mayor tensión, en el que Cristo acaba de





expirar y su madre se desploma en el suelo, mientras que San Juan, en lugar de recogerla, se aferra, desesperado, al brazo de la cruz.

El problema de la atribución de la autoría del retablo de Laredo está vinculado con la extraordinaria movilidad de los artistas europeos del siglo xv, el comercio a larga distancia de las obras de arte y el empleo del grabado para la transmisión de imágenes.

Los primeros historiadores que abordaron el estudio del retablo de Belén afirmaron que se trataba de una pieza traída desde Flandes a Laredo en la segunda mitad del siglo xv. Algunas imágenes presentan características atribuibles a la primera generación de primitivos flamencos, vinculados con Jan van Eyck. Es el caso de la disposición en «V» de los brazos de Cristo crucificado, el movimiento en zigzag de las figuras de algunos apóstoles a la manera del denominado «gótico internacional» o la verticalidad de las tres composiciones principales. No obstante, también encontramos rasgos de la segunda generación de pintores flamencos, especialmente de Rogier van der Weyden. Esto se observa en aspectos tales como el ritmo de las composiciones, muy evidente en la escena de la Anunciación, en la que se acompañan los movimientos del Ángel y María. Pero es en la Crucifixión donde se aprecia una mayor vinculación con el estilo de Van der Weyden y con la forma en que este artista trata este tema en sus obras pictóricas. Sin embargo, pese a las indudables semejanzas, en Laredo esta escena presenta un patetismo y un intenso dramatismo que es ajeno a las obras de este pintor flamenco y que se aproxima mucho más al mundo borgoñón y alemán, más proclive a la dramatización que los flamencos.

El descubrimiento de un dibujo de la Virgen con el Niño (Museo Nacional de Estocolmo) y su posterior identificación como el modelo empleado para la escultura de la Virgen de Belén provocó que se hicieran nuevas hipótesis sobre su autoría. Para algunos historiadores se trataría de un dibujo de un maestro alemán de los muchos que se encontraban trabajando en Flandes dedicados al diseño de retablos. En este sentido se ha llegado a afirmar que pudo ser obra de un artista procedente de Alsacia que copiaría en Bruselas un original perdido de Rogier van der Weyden, correspondiente a los inicios de su carrera, por lo que el arte del pintor flamenco llegaría a Laredo reinterpretado por un artista alsaciano.

La hipótesis más reciente es la de que el dibujo fuera realizado por Barthélemy d'Eyck (Bartolomé van Eyck), maestro de origen flamenco muy vinculado al arte borgoñón a través de su trabajo al servicio del duque de Borgoña. Este artista habría imitado el arte flamenco, tanto de Van der Weyden como de los maestros que le precedieron (como Jan Van Eyck y Robert Campin), además de haber recogido las enseñanzas del arte alemán e, incluso, del italiano. La violencia de las actitudes que presentan algunas escenas del retablo de Laredo y, sobre todo, la mirada ladeada, esquiva, de la Virgen de Belén serían rasgos inequívocos de Barthélemy d'Eyck.

Por tanto, es muy probable que este artista fuera el responsable de los dibujos de los tres grandes grupos escultóricos del retablo de Laredo, mientras que para las composiciones secundarias se emplearon, en la mayor parte de los casos, grabados. Partiendo de los modelos pictóricos realizados por ese artista se procedería a la realización de la obra escultórica, que se ha llegado a atribuir a Jean de le Mer.

## BIBLIOGRAFÍA

ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A.: «El retablo de la Virgen de Belén en la iglesia parroquial de Laredo», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, pp. 8-11.



ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Barthélemy d'Eyck y el retablo de la Virgen de Belén en Laredo». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II, 1990, pp. 97-102.

— «Virgen de Belén. Laredo (Cantabria), Iglesia parroquial de Santa María», en AA.VV.: *Catálogo de la Exposición Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Toledo, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 287-288.

## Virgen de Mogrovejo

La localidad lebaniega de Mogrovejo cuenta con una iglesia dedicada a Nuestra Señora de la Asunción, que, pese a estar muy restaurada, aún conserva canecillos tardomedievales en la cabecera, lo que apunta a que comenzó a hacerse en época gótica. Tiene una sola nave, de factura posterior al presbiterio, con capilla abierta en el lado de la Epístola. Esta capilla, que originalmente estuvo bajo la advocación de San Pelayo, posee una inscripción en su interior que hace referencia a su construcción, en 1646, por orden de don Hernando Gutiérrez de Linares y su mujer, doña Antonia Laso.

Exceptuando esta capilla, edificada a expensas de la familia Linares, el resto de ampliaciones que sufrió la iglesia a lo largo del tiempo corrieron de cuenta de los Mogrovejo. Así parece evidenciarlo la presencia de su escudo de armas sobre la puerta de ingreso al templo. A los Mogrovejo también se debe la fábrica del retablo mayor, en el que vuelve a aparecer su escudo de armas. Asimismo, se cree que la Virgen que preside el retablo romanista de la capilla del lado de la Epístola llegó de manos de algún miembro de este linaje lebaniego.

Esta talla, fechada hacia 1480-1500, es una pieza de extraordinaria calidad que originalmente no se encontraba en el citado retablo, ya que debió formar parte de un Calvario. Realizada en madera de pino, muestra una serie de rasgos característicos del arte flamenco, como la frente abombada, nariz fina y alargada, ojos rasgados y párpados marcados. La Virgen aparece de pie, entrelazando sus largos y finos dedos, mientras dirige su mirada hacia el suelo. Viste con ropajes de amplios vuelos, propios del arte flamenco, y cubre la cabeza con un velo.

En esta escultura hay ciertos elementos (el corpiño cerrado a base de cordones, el detalle del escote o el entrecruzamiento de las manos) que la relacionan con una Dolorosa, fechada hacia 1480, realizada por el maestro del retablo de la Pasión de Pfalzel, en Utrech. Es por ello por lo que se ha datado la Virgen de Mogrovejo en torno a esos años y por lo que se ha afirmado que pudo haber sido realizada por alguno de los talleres activos en esos momentos en Bruselas o, con más probabilidad, en Utrech.

El siguiente aspecto a considerar en relación a esta imagen es cómo llegó hasta un lugar tan alejado como Mogrovejo. En este caso hay que descartar que se deba al trabajo en esta localidad de algún artista flamenco o que llegara a través de las relaciones dinásticas o políticas, dos de las vías que habitualmente suelen servir para explicar la presencia de piezas de arte flamenco en España. Por tanto, solo cabe considerar la posibilidad de que llegara a través del comercio, bien porque hubiera sido comprada en alguno de los puertos del Cantábrico, bien porque hubiera sido adquirida en alguna feria castellana.

En el momento en que se realizó la Virgen, en Mogrovejo solo su linaje homónimo podía ser capaz de adquirir una pieza de estas características. Esta familia fue adquiriendo poder tras la deca-





dencia de los señoríos monásticos y, hacia el siglo XII, construyó a sus expensas la torre familiar. En 1284 el rey Sancho IV concedió a Pedro de Mogrovejo y a sus hijos el monasterio de San Martín de esta localidad lebaniega. A ellos también perteneció Santo Toribio de Mogrovejo, arzobispo de Lima.

Tenemos constancia del interés por el arte de este linaje, ya que en el Museo de Escultura de Valladolid se conservan dos tallas de madera de buena calidad artística, fechadas en el siglo XIV, que representan a los condes de Mogrovejo. Por tanto, estamos ante una familia culta, interesada por la utilización del arte como medio de exaltación de su poder y acostumbrada a la adquisición de obras de arte. A ello hay que añadir el hecho de que a mediados del siglo XV uno de sus miembros estaba estudiando en la Universidad de Salamanca, por lo que pese a la lejanía de Liébana de los centros artísticos de referencia, los Mogrovejo tuvieron oportunidad de estar en contacto con los mismos y, por tanto, de conocer las principales corrientes artísticas del momento.

Todo ello puede explicar la llegada de la Virgen a Liébana, adquirida por alguien perteneciente al linaje de los Mogrovejo. Lo que no se puede determinar es si fue comprada en alguno de los puertos de Cantabria en los que desembarcaban obras flamencas destinadas a las ferias castellanas o en alguna de dichas ferias. Solo podemos avanzar que las zonas costeras eran las más pobres en lo que a talleres escultóricos se refiere, de modo que era habitual que se quedaran con parte de los cargamentos de tallas flamencas que llegaban a sus puertos para cubrir las necesidades de culto.

La Virgen ha sido recientemente restaurada por Jesús Mendiola Puig y Emma Zahonero Moreno, quienes procedieron a la retirada de repintes y barnices que le habían hecho en el siglo XIX. No es la única muestra de arte flamenco que existe en Liébana, donde también hay que destacar las tallas de la iglesia de Santa María de Piasca y del santuario de la Virgen de la Luz.

## BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ PARDO, F.: «Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea», en FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.): *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*. San Sebastián, Diócesis de Calahorra, Gobierno de La Rioja/Caja España/Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo/Fundación BCH, 1999, pp. 156-176.
- MAZARRASA MOWINCKEL, K.: *Liébana. Arquitectura y arte religioso. Siglos XV-XIX*. Santander, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 2009.
- ORTIZ DE LA TORRE, E.: *La Escultura Funeraria en la Montaña*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1934.
- YARZA LUACES, J.: «Comercio artístico Flandes-reinos hispanos», en *La pintura Gótica Hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*. Barcelona-Bilbao, Museu Nacional d'Art de Catalunya/Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 107-115.

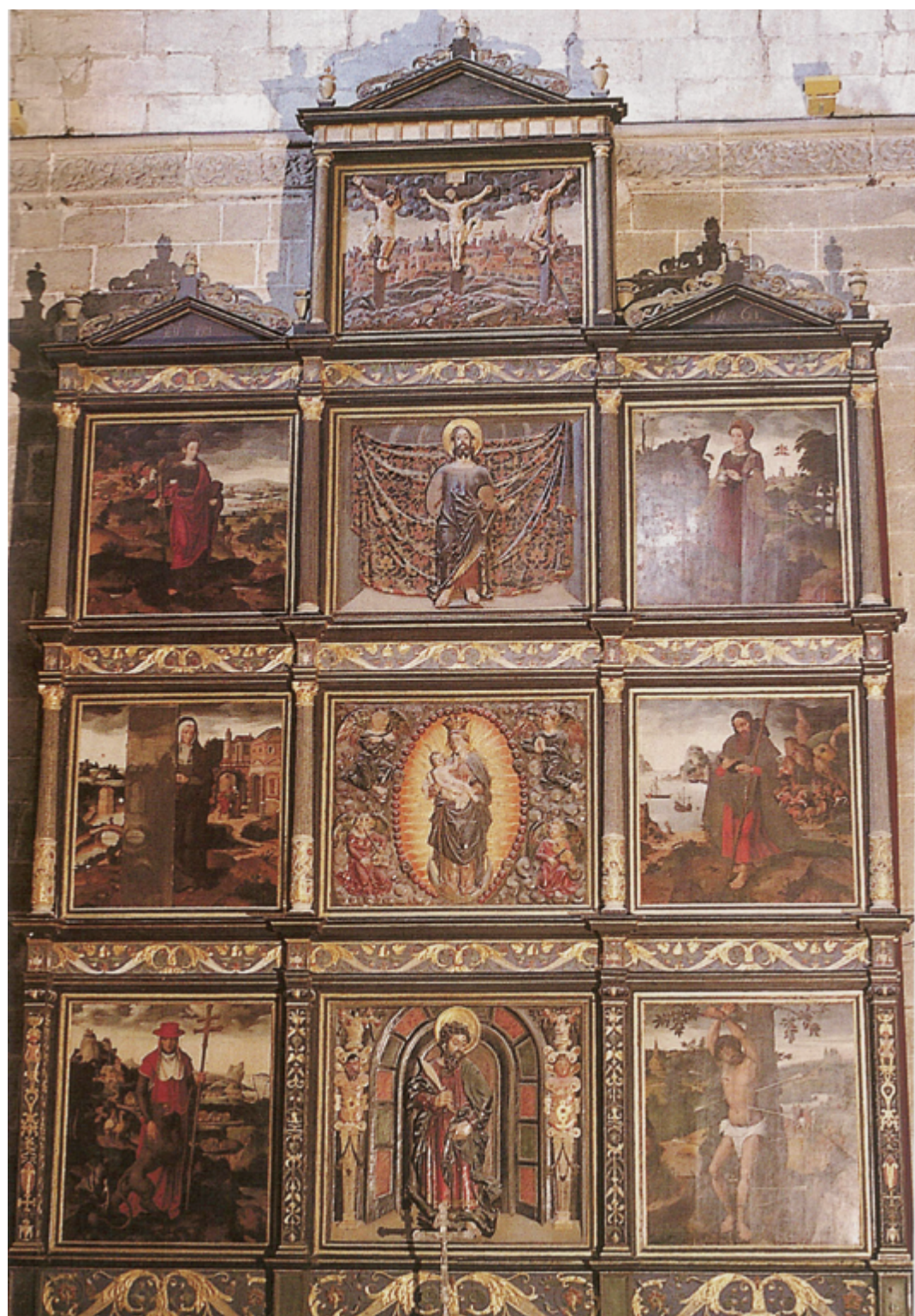
## Retablo de San Bartolomé de Santoña

La iglesia de Santa María de Puerto de Santoña tiene un origen románico. Tras ser ampliada a lo largo de los siglos XIII y XIV, a principios del XVI se emprendió una importante reforma en la zona de la cabecera. Estas obras concluyeron en 1561, momento en que, según inscripción, se montó el retablo de San Bartolomé.

Este retablo fue restaurado en 1974 por el Instituto Central de Restauración de la Dirección General de Bellas Artes, tras lo cual sus tablas fueron expuestas por iniciativa del Instituto Juan de Herrera junto a las esculturas del retablo de Nuestra Señora de Belén de Laredo, lo que supuso la puesta en valor de ambas piezas. Actualmente el retablo santoñés, situado en el tramo del Evangelio del nuevo crucero, es considerado una extraordinaria muestra del genio de los artistas flamencos.

La procedencia flamenca de las tablas debe ponerse en relación con el intenso tráfico comercial y artístico que se desarrolló durante la Edad Moderna entre los puertos del Cantábrico y los Países Bajos. Esto explica que se encargara a algún taller flamenco la ejecución de esta pieza para la iglesia de Santa María de Puerto.

Según una tradición popular, el retablo de San Bartolomé fue un regalo del emperador Carlos V al templo santoñés en agradecimiento por haberse salvado de una galerna. Tal afirmación carece de base documental y, tal vez, pudo surgir del hecho de que Bárbara Blomberg, madre de don Juan de Austria, se halle enterrada en el convento capuchino de Montehano, cercano a Santoña.





En realidad se desconoce quién encargó el retablo, si bien se sabe que en el siglo XVIII pertenecía a la familia Camino Hoyo, por lo que no se descarta que algún miembro de este linaje fuera quien sufragara la obra, quizá con la simple intención de decorar la iglesia en la que se halla. Esta hipótesis viene avalada por diferentes circunstancias. Así, algunas de las advocaciones de este retablo coinciden con los nombres de barcos que capitanearon los marinos santolenses (como el Santiago y el San Sebastián). Por otro lado, Juan de la Cosa acudió en 1482 a la conquista de Granada con un navío de la familia Hoyo (la Santa María o la Santa Catalina, advocaciones presentes en el retablo). A esto hay que añadir que en el fondo de la tabla en la que se representa a Santiago peregrino aparece una batalla contra los moros que bien podría hacer alusión a la citada guerra de Granada.

Consta de una estructura de madera similar a la de otros retablos renacentistas, con tres calles, la central más ancha que las laterales, tres pisos y ático. Las entrecalles del primer cuerpo están flanqueadas por pilastras ornamentadas con grutescos, en el segundo hay columnas de fuste estriado decorado en su primer tercio, mientras que en el tercer piso y en el ático los fustes de las columnas están estriados. Sobre los capiteles de los tres cuerpos corre un friso ornamentado por grutescos y tanto las calles laterales como el ático se rematan con frontones triangulares que llevan acróteras en los vértices y crestería de roleos, recurso muy frecuente en la retablística española del Renacimiento.

La calle central y el ático se decoran con relieves escultóricos que, de abajo a arriba, representan a San Bartolomé con el cuchillo pisando al demonio, la Virgen con el Niño rodeada de ángeles, Cristo Salvador y la Crucifixión. La representación de la Virgen sobre menguante, con halo de rayos y rodeada de una mandorla de rosas con las cinco divisiones simbólicas que se corresponden con los misterios del Rosario, se vincula con los grabados de Schongauer y Dürero.

Según inscripción, la arquitectura del retablo y los relieves escultóricos fueron realizados en 1561. A pesar de que se han vinculado con artistas flamencos (sobre todo el tipo de paño plegado que presenta la figura Cristo Salvador, en el que se ha querido ver la influencia de una pintura realizada por un maestro brujeño que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Amberes) e incluso con artistas locales de poca calidad, hoy en día nadie duda de la gran valía de esta obra y de su relación con la escultura palentina de la época. Se ha afirmado que algún prestigioso escultor del momento, como Bartolomé Carlone, Angelo Bagut o Manuel Álvarez, pudo ser el autor de este retablo, inspirándose en estampas flamencas.

Otro aspecto a tener en cuenta es el italianismo que presentan ciertos elementos de los relieves escultóricos, como el Hermes que flanquea a San Bartolomé o los candelieri que recorren las pilastras del primer piso, lo que indica que el escultor que los hizo también estaba influenciado por los modelos italianos.

Las calles laterales poseen tablas pintadas que, sin duda, son los elementos más interesantes del retablo. En ellas se representan, en el piso inferior, a San Jerónimo con la cruz y el león y a San Sebastián; en el intermedio a Santa Ana (cuya zona central presenta un añadido posterior, ya que la tabla fue dañada, posiblemente durante el saqueo de la armada francesa a Santoña en 1639) y a Santiago leyendo un libro, con bordón y sombrero de peregrino. En el piso superior se muestra a Santa Catalina y a María Magdalena.





Todas estas figuras se sitúan en primer término, ocupando el eje vertical de la composición. Detrás de ellas se desarrollan otras escenas sobre las que destacan de forma rotunda, casi a modo de esculturas. Así, tras Santa Catalina se representa un paisaje de campos y lagunas, típico de la escuela de Brujas, y a la santa arrodillada, preparándose para el martirio, rodeada de sus verdugos, que montan a caballo. La confrontación del caballo blanco y del negro se ha interpretado como la eterna lucha entre el bien y el mal.

Las calidades de las telas y joyas de María Magdalena están tratadas con la minuciosidad habitual del arte flamenco. A su izquierda se representa a la Magdalena penitente a la entrada de una cueva, mientras que a la derecha se muestra su Ascensión a los cielos ayudada por cuatro ángeles.

Detrás de Santa Ana aparece el Abrazo de la Santa a San Joaquín ante la Puerta Dorada (antes de la limpieza y restauración a la que se sometió el retablo se llegó a identificar a Santa Ana con Santa Clara y a la escena del fondo como el abrazo de San Francisco con Santa Clara).

En la tabla de Santiago observamos, en el fondo a la izquierda, una amplia marina con embarcaciones de diferentes tipos. Es posible que las figuras que arriban a la costa evoquen la leyenda de la llegada del Apóstol a tierras gallegas. Asimismo, en el lado opuesto el santo aparece montado sobre un caballo blanco matando moros. A pesar de que generalmente se relaciona esta escena





con la leyenda de Santiago Matamoros, también se ha querido ver en ella una representación de la batalla de Granada en la que tomó parte Juan de la Cosa. El tema del Apóstol Santiago, a pesar de ser muy propio de nuestro país, también fue muy apreciado por los flamencos desde su temprana aparición en el tríptico de San Bavón de Gante, lo que explica su presencia en esta tabla.

Tras San Jerónimo se encuentran gran cantidad de detalles pintorescos y narrativos, como la ingenua inclusión de dos camellos para aludir a un desierto al que, sin embargo, no hacen referencia las características del paisaje, más propias de territorios nortños. En la parte inferior de la tabla se lee: «OPUVS PETRI NICOLAI MORAVLI: BRVGIS IN FLANDRIA Q DICIT<sup>R</sup> DE HOVDE SACK» (obra de Pedro Nicolás Moraul. Brujas en Flandes en la calle que se llama de Oude Sack).

Por último, San Sebastián se sitúa sobre un paisaje en el que podemos apreciar, a la derecha, a los verdugos alejándose del lugar del martirio. Bajo él puede leerse: «OPVS PETRI NICOLAI» (obra de Pedro Nicolás).

A partir de estas inscripciones se consideró que estas pinturas eran obra del pintor flamenco Pieter Nicolás de Moor, natural de Dixmunda, quien nació antes de 1469. Obtuvo la maestría como pintor en 1494 y se estableció en Brujas, donde contó con un taller en la calle de Oude Sack, falleciendo





en 1507. Se trata de un pintor perteneciente a la escuela de Brujas, cuyo estilo se relaciona con el de Hans Memling y Gerard David, herederos de la pintura de Roger van der Weyden. Asimismo, su estilo se ha vinculado con el de Quinten Massys, procedente de Lovaina, concretamente con el *Tríptico de la cofradía de Santa Ana de Lovaina* (1509). El influjo de Massys en la obra de Moor se explica porque en los primeros años del siglo XVI Brujas estaba dejando de ser el principal centro pictórico flamenco, dejando paso a los influjos procedentes de otras ciudades.

Sin embargo, más recientemente se han atribuido las pinturas del retablo de Santoña a Pieter Claeissen o Claeis I (el Viejo), quien firmaría la obra con la forma latina del nombre flamenco, tal y como hacían muchos pintores de la época. Este artista, nacido hacia 1499-1500, residió en Brujas en 1551, en Maraël-Strasse (de ahí el nombre de Morauli), a donde se trasladó a vivir con su hijo Pieter, también pintor, conocido como Pieter Claeissen II. En esta ciudad poseyó, junto a Adrián Eychman, un taller en la calle de Oude Sack, a la que también se alude en la inscripción.



La atribución de las tablas a este artista supone considerar que no se realizaron hacia 1500, tal y como se venía afirmando hasta ese momento, sino hacia 1555-1560. Si tenemos en cuenta que la arquitectura y esculturas del retablo se concluyeron en 1561, parece lógico situar hacia 1555-1560 la ejecución de las tablas. Esto hace imposible suponer que Pieter Nicolás de Moor, ya fallecido para esa fecha, fuera el autor de las pinturas, por lo que podemos concluir que el artista que lo realizó fue Pieter Claeissen. El hecho de que este último mantuviera la tradición pictórica de la generación anterior (a la que perteneció Moor) es lo que ha provocado la confusión de la obra de ambos pintores.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A.: «El retablo de San Bartolomé de la iglesia de Santa María del Puerto en Santoña», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, pp. 12-13.
- «La villa de Santoña», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2001, pp. 523-578.
- BERMEJO, E.: «Un retablo flamenco en la iglesia de Santa María de Santoña». *Archivo Español de Arte*, 1976, pp. 1-16.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: Cat. Exposición *Arte de Flandes en Cantabria*. Santillana del Mar, Fundación Santillana, 1989.
- FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.): *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*. San Sebastián, Diócesis de Calahorra, Gobierno de La Rioja/Caja España/Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo/Fundación BCH, 1999.
- GARCÍA GUINEA, M.A. y BERMEJO, E.: *El arte de Flandes en Santander (1450-1550)*. Santander, Ed. Instituto de Arte Juan de Herrera, 1974.
- HERRERO, P.: «El retablo flamenco de Santa María del Puerto en Santoña». *Altamira*, 1980-1981, pp. 351-355.

## Tablas flamencas del Maestro de la Vista de Santa Gúdula

El convento dominico de Nuestra Señora de Las Caldas de Besaya no solo es uno de los mejores ejemplos de arquitectura barroca de Cantabria, sino que además posee uno de los conjuntos más destacados de retablos churriguerescos de la región. A todo ello hay que añadir que en las dependencias conventuales se conservan unas interesantes pinturas sobre tabla de estilo flamenco.

Estas tablas no se realizaron *ex profeso* para el santuario, sino que llegaron a él a través de una donación que realizó el conde de las Bárcenas, don Máximo Fernández Cavadas, quien dio orden de que a su muerte, acaecida en 1957, se entregaran a los dominicos de Las Caldas su finca, su casa y todos los muebles y enseres que había en ella. Su hermano Benjamín no tardó en cumplir su voluntad, de modo que el 30 de diciembre de 1958 ante el entonces Prior del convento, el Padre Ángel Cortabarría Beitia, tuvo lugar la cesión de estos bienes ante notario. A partir de ese momento la casa solariega del conde, situada en la finca de Las Bárcenas, pasó a ser utilizada como Casa de Ejercicios Espirituales, convirtiéndose posteriormente en Residencia de Ancianos regentada por los dominicos. Asimismo, las tablas flamencas fueron trasladadas inmediatamente al convento de Las Caldas con el fin de que fueran custodiadas con mayor seguridad.

Se trata de tres tablas realizadas con la técnica del óleo sobre tabla. En 1975 fueron enviadas a Madrid para proceder a su restauración, durante la cual se descubrió que estaban pintadas por ambos lados. Por tanto, a las escenas ya conocidas sobre la vida de San Vicente Ferrer se sumaron otras dos correspondientes a las Sagradas Escrituras.

San Vicente Ferrer fue un dominico de origen valenciano que vivió a finales del siglo xiv. Destacó como predicador en España y Francia, por su lucha contra la herejía y por atribuírsele diversas curaciones y milagros. En las referidas tablas se representan tres momentos de su vida: *San Vicente Ferrer presentando su renuncia al capelo cardenalicio a las dignidades eclesiásticas*, *San Vicente Ferrer ayudado por la Virgen* y *la Predicación del Santo*. En la parte de atrás encontramos otras dos escenas de temática distinta, ocultas hasta el momento en que tuvo lugar la citada restauración: *la Ascensión del Señor* y *Cristo ante Pilatos*.

Tras el descubrimiento de estas dos últimas pinturas se decidió enmarcar las tablas de forma diferente a como se encontraban originalmente, de modo que se unieron en un solo cuadro las escenas de *la Renuncia de San Vicente Ferrer* y de *San Vicente Ferrer ayudado por la Virgen* con la de *Cristo ante Pilatos*. En otro cuadro se aunaron las escenas de *la Ascensión del Señor* y *la Predicación del Santo*.

Los diferentes temas y tamaños de estas pinturas evidencian que originalmente formaron parte de un tríptico cuyo centro desconocemos, si bien no se puede descartar que fuese de talla esculpida en los talleres de Bruselas. Cuando este tríptico se cerraba quedaban visibles las escenas de la parte posterior.





Estas pinturas han sido atribuidas a un artista flamenco de finales del siglo xv conocido como Maestro de la Vista de Santa Gúdula, así llamado por la representación en alguna de sus obras de la vista de la iglesia de Santa Gúdula, de Bruselas. Este maestro estuvo activo en Bruselas entre 1470-1490, coincidiendo con el momento de mayor esplendor de la escuela pictórica que se asentó en esta ciudad. Esta escuela estuvo conformada, en su mayor parte, por pintores fuertemente influenciados por el arte de Roger Van der Weyden.

Sobre el Maestro de la Vista de Santa Gúdula influyeron notablemente los grabados alemanes de finales del siglo xv, como los del grabador conocido como «Maestro E.S.». De hecho, se ha llegado a afirmar que las tablas de Las Caldas las realizó basándose en grabados alemanes de ese momento.

Se trata de un artista que aportó interesantes novedades al ámbito pictórico, especialmente en la tendencia a la expresión, a los espacios y a la introducción de cierto dinamismo en sus figuras. Estos rasgos aparecen presentes en las tablas del santuario cántabro, que comparten también otros elementos definitorios de las obras de este maestro, como la presencia de personajes con las cabezas anchas, de frentes hundidas y cráneos planos, que, a menudo, se cubren con tocados que les llegan hasta las cejas. Las manos alargadas, la presencia de mujeres con actitud pensativa y melancólica, la riqueza de los ropajes y tocados (especialmente apreciable en la escena de la *Predicación de San Vicente Ferrer*) y la viveza e intensidad de los colores son elementos comunes a todas las tablas y, en general, al arte flamenco de la época. A ello hay que unir el detallismo en el tratamiento de los personajes, los objetos y el paisaje, característico de esa pintura.

La arquitectura que pintó el maestro en la prédica de San Vicente Ferrer es una arquitectura figurada, complementada con los



muelles y grúas que se observan en la misma escena. Paisajes y arquitecturas se emplean en estas escenas, al igual que en otras obras flamencas, como telones de fondo a los temas que se representan en el plano principal.

Pero no solo se busca la fidelidad en la representación de paisajes y arquitecturas, sino también en la de los ropajes. Esto permite que la pintura flamenca muestre a la perfección el cambio de las modas, la riqueza de sus aderezos y tocados e, incluso, la diferente manera de vestir entre clases altas y plebeyas. En el caso de las tablas de Las Caldas, un estudio detallado de los ropajes de los personajes nos lleva a descubrir un rico repertorio de bonetes, chinelas, carneñolas, capuces y tocados usados por los flamencos en el siglo xv.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.

BERMEJO, E.: «Maestro de la Vista de Santa Gúdula», en FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.): *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*. San Sebastián, Diócesis de Calahorra, Gobierno de La Rioja/Caja España/Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo/Fundación BCH, 1999, pp. 334-336.

CAMPUZANO RUIZ, E.: Cat. Exposición *Arte de Flandes en Cantabria*. Santillana del Mar, Fundación Santillana, 1989.

## San Miguel. Santa Cruz de Iguña

En el Museo Diocesano Regina Coeli de Santillana del Mar se exhibe una pintura flamenca de San Miguel Arcángel realizada a principios del siglo XVI con la técnica del óleo sobre tabla. Originalmente esta obra se encontraba en la nave del Evangelio de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Iguña, desde donde se trasladó a su actual ubicación.

La tabla, de forma rectangular con remate en la parte superior, muestra a San Miguel en un primer plano, vestido con armadura decorada con motivos renacentistas y manto rojo con cenefa perlada. La idealización de su rostro y su gesto sosegado no dejan traslucir la tensión del momento, ya que el Arcángel se representa en plena lucha contra dos seres demoníacos que se sitúan a sus pies. Uno de ellos trata de escurrirse entre sus piernas, mientras que el otro es atacado por San Miguel sirviéndose de la cruz que porta en la mano derecha. Este diablo, dotado de pechos femeninos, trata de esquivar el lance y de coger el plato de la balanza que sostiene el Arcángel, en el que se encuentra la figura de un niño orante, símbolo del alma cristiana. En el otro plato reposa una filactería con una inscripción ilegible que haría referencia a los actos del difunto que se pretenden valorar en el Juicio Final. Se trataría, por tanto, de un intento por parte del demonio de inclinar la balanza a su favor para arrastrar al finado hacia el Infierno. El origen de este tipo de representación de San Miguel pesando las almas (psycostasis) hay que rastrearlo en el Antiguo Egipto, en las imágenes de Anubis y Osiris. Con el tiempo esa iconografía llegó a Europa, donde se cristianizó.

Esta escena se enmarca en un fondo paisajístico en el que se entremezclan praderas, bosques, lagos y castillos sobre rocas. En el tratamiento de este paisaje sobresale el gusto por la minuciosidad en los detalles y la inclusión de la perspectiva aérea mediante la disolución de los tonos y contornos de los diferentes elementos que integran el cuadro a medida que se alejan del espectador. Asimismo, es de destacar la forma en que el pintor muestra la figura del Arcángel, mediante un leve escorzo, lo que le imprime una sensación de movimiento contenido también reflejado en el vuelo del manto que lo envuelve.

San Miguel está dotado de una gran corporeidad que deja atrás la estilización gótica, aproximándose a los modelos renacentistas. Sin embargo, el rostro, al que se le aplica un incipiente sfumatto, muestra un gesto relajado y sosegado.

Esta obra se ha relacionado con las pinturas de Hans Memling o con un seguidor de este artista que trabajaría entre Brujas y Amberes a principios del siglo XVI. Son muchas las similitudes que se han encontrado entre el *San Miguel* del Museo Diocesano y las obras de Memling, especialmente con el *Tríptico del Juicio Final* del Museo Pomorskie de Danzig. Sin embargo, pese a las semejanzas habidas entre ambas pinturas, también hay alguna diferencia relevante como el hecho de que en la obra cántabra la figura de San Miguel sea más estilizada y estática.





El rostro del Arcángel se asemeja también al de muchas vírgenes de Memling, mientras que el paisaje es equiparable a otras obras de este pintor, como los que pueden verse en la *Crucifixión* del Museo de Lübeck o en el retrato del *Hombre con medalla* del Museo de Amberes. En esta última pintura también se incluye una pareja de cisnes en el lago y se recurre a la misma técnica de representación del arbolado que se observa en la tabla del Museo Diocesano de Santillana del Mar.

En suma, podemos concluir que la tabla de San Miguel Arcángel que se encontró en la parroquia de Santa Cruz de Iguña es una de tantas obras de procedencia flamenca que llegaron a Cantabria a través de diversas vías como las donaciones de particulares o su adquisición en los puertos del Cantábrico.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.

CAMPUZANO RUIZ, E.: «Una tabla flamenca». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, nº 2, 1988, pp. 111-113.

## San Jorge. Penagos

En 1995, en el transcurso de las obras de restauración del retablo mayor de la iglesia de San Jorge de Penagos por parte del Taller Itinerante de Restauración, se encontró, tras la hornacina central de dicho retablo, una tabla pictórica de gran calidad que, posteriormente, fue trasladada al Museo Diocesano Regina Coeli de Santillana del Mar para su restauración y custodia.

La obra, de forma apaisada y rematada en arco de medio punto rebajado, originalmente estuvo enmarcada en un retablo o en un tríptico. Formada por seis tablas de madera de nogal, en ella se representa la lucha de San Jorge con el dragón tomando como fuente de inspiración la *Leyenda Dorada*. Según cuenta la historia, un dragón hizo un nido en la fuente que proveía de agua a una ciudad, de modo que para apartarlo de allí los ciudadanos tenían que ofrecerle diariamente un sacrificio humano que se decidía aleatoriamente entre sus habitantes. Cuando el azar decidió que la princesa

fuera la nueva víctima de ese sacrificio, su padre, el rey, pidió ayuda para salvar su vida. Esto motivó la llegada de San Jorge, quien tras un duro combate contra el dragón logró rescatar con vida a la princesa y matar a la bestia. En agradecimiento por haberles salvado, los ciudadanos abandonaron el paganismo y se convirtieron al cristianismo.



Todos los personajes de esta leyenda aparecen representados en el cuadro que nos ocupa. En el primer plano se muestra a San Jorge como un joven imberbe, de tez morena, quizá en alusión al hecho de que, según la *Leyenda Dorada*, el acontecimiento que se narra en esta pintura tuvo lugar en Libia. Viste con una armadura dorada de caballero, portando sobre el hombro iz-





quierdo un escapulario negro con la cruz blanca. Cabalga sobre un blanco corcel, mientras alancea al dragón que, abatido bajo sus pies, se retuerce e intenta desgarrar con una de sus patas el vientre del caballo, que se muestra ante el espectador de perfil, en posición rampante. El lance es atentamente observado desde la distancia por la princesa, cuya figura ha sido destacada por el pintor mediante el empleo del color carmesí en su falda. El artista emplea ese mismo color en las bridas, albarda y correajes del caballo, consiguiendo que estos elementos resalten dentro del conjunto de una composición en la que se imponen los tonos azulados y grisáceos.

Tras la princesa se sitúa un castillo, a cuya torre se asoman los reyes y, tras él, se dejan ver las arquitecturas de la ciudad. Todo ello aparece envuelto por un paisaje idealizado de rocas y árboles que, junto a las arquitecturas, crean una perspectiva lineal.

Se trata de una pintura de estilo hispano-flamenco, atribuida a algún artista del ámbito castellano de finales del siglo xv o principios del xvi anclado en la tradición flamenca y ajeno a las nuevas corrientes renacentistas italianas. La relación con el estilo hispano-flamenco queda evidenciada en numerosos detalles, como la gradación de la luz y el color, la claridad de líneas, el escorzo de San Jorge, el estudio anatómico del caballero y del caballo, la gran potencia del animal, las arquitecturas góticas, la incipiente perspectiva lineal, el detallismo con el que se tratan los elementos o la decidida voluntad de realismo que impera en toda la obra.

Hasta el momento carecemos de documentos que puedan arrojar alguna luz sobre la forma en que llegó esta pintura a Penagos.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.

CAMPUZANO RUIZ, E.: «Tabla de Penagos». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, nº 2, 1988, pp. 116, 117.

# EL ARTE DE LA ORFEBRERÍA

Las primeras obras de orfebrería en Cantabria se fechan en el siglo XIII. Se trata de piezas inscritas en la tradición románica, como el incensario de la iglesia parroquial de Brez, realizado en hierro y decorado con motivos arquitectónicos tardorrománicos.

A lo largo del Gótico proliferaron las obras de platería de uso religioso, importadas fundamentalmente de Burgos. En ellas se aplicaba la técnica del cincelado y repujado, ya que la filigrana fue desapareciendo progresivamente hasta su posterior recuperación en el Barroco.

Las piezas más importantes en ese momento fueron las cruces procesionales, en las que se tendió a sustituir la plata por el cobre, más económico. No obstante, existen ejemplares de plata, de mayor calidad artística, como las cruces de la colegiata de Santillana del Mar y las de las iglesias de San Francisco de Santander e Isla. Un caso excepcional lo constituye la cruz esmaltada de Piasca, cuyas características técnicas apuntan a un orfebre de procedencia francesa.

Además de cruces, contamos con otros ejemplos, como el copón de Castro Urdiales, pyxides (Iguña, Matienzo o Quintana de Soba) o el busto-relicario de Santa Juliana de la colegiata de Santillana del Mar. Asimismo, abundan los incensarios de bronce, casi todos del siglo XIV, como los de Barruelo, Horna y Mata de Hoz.

Al Renacimiento corresponden obras de platería de gran interés, destacando la demanda que existió por parte de los centros religiosos más importantes, como Santillana o Laredo. Precisamente fue en la villa pejina donde apareció un conato de gremio platero encabezado por la familia Alvear, que no llegó a cristalizar.

El modelo más desarrollado de orfebrería religiosa siguió siendo el de la cruz procesional en sus dos variantes: cobre y plata. Las primeras solían estar compuestas por planchas de perfil recto decoradas con las imágenes de la Virgen, San Juan, Cristo y el Tetramorfos, a las que solían añadirse las del Pelicano y Cristo en los extremos superior e inferior. Entre las cruces de plata sobresale la de Castro Urdiales, además de los añadidos renacentistas que se hicieron en la cruz-relicario del Lignum Crucis. Existieron, además, otras tipologías orfebres, como cálices (Baró, Torices, Cabezón de Liébana o Santoña), ostensorios (Polientes) o los bustos-relicarios de San Emeterio y San Celedonio



de la catedral de Santander. El retablo de Vejerís, realizado con la técnica de esmalte pintado, es una pieza única que evidencia la maestría de los talleres de Limoges durante este período.

A partir del siglo *xvi* comenzaron a llegar cantidades ingentes de plata a nuestro país procedente de Indias. Se calcula que alrededor de dos tercios de la plata que llegó hasta el siglo *xviii* lo hizo procedente de Perú, que, a partir de ese momento, fue sustituido por Nueva España. Esta plata era transportada mediante un sistema de flotas que partía de El Callao, uniéndose en La Habana con el Galeón de la China o Manila que transportaba los productos de Manila a Acapulco. Las mercancías viajaban con el donante, con un representante del mismo o, más habitualmente, se facturaban con un mercader o cargador. Hasta el siglo *xviii*, en que se abrió el comercio de los puertos del Cantábrico con América, estas piezas llegaban a Sevilla, desde donde se transportaban por el interior a sus destinatarios.

Para su reconocimiento, las piezas debían tener una triple marca (ciudad, marcador o ensayador y platero). A pesar de que las ordenanzas obligaban a que esto se cumpliera, fue frecuente su desobediencia, sobre todo en lo que respecta a incluir la marca del platero, lo que dificulta muchas veces su clasificación.

Las obras de platería indiana más habituales fueron cálices y juegos de altar completos, si bien su tipología fue muy amplia: custodias (como las de Bielva, Santander y Cosgaya), copones, juegos de salvilla, campanilla y vinajeras, cruces, etc. Un caso singular lo constituye el magnífico frontal de altar que adorna el altar mayor de la colegiata de Santillana del Mar, donado en 1686 por don Luis Sánchez de Tagle.

La platería americana siguió teniendo un gran protagonismo en Cantabria a lo largo del Barroco, dado el desarrollo de la emigración a Indias durante aquellos años. Estas obras convivieron con las realizadas por artistas locales, si bien, al no existir un gremio de orfebres, estos se solían limitar a arreglar piezas o a hacer obras de escasa calidad artística. Por tanto, los mejores ejemplos son los procedentes de América o los importados de centros artísticos relevantes de la Península, como Burgos, Madrid, Valladolid o Salamanca.

Desde el punto de vista estilístico, hay que destacar que en el Renacimiento la plata se enriqueció con el sobredorado, los cueros recortados, los bustos humanos, los arabescos, motivos de pétalos, gallones y perlas cincelados, repujados y grabados, así como con lacería mudéjar, cresterías y formas abalaustradas. Desde principios del *xvii* se advierte una tendencia a la geometrización y entrelazamiento de los motivos cincelados y tallos enroscados para crear ritmos circulares, guirnaldas y formas abalaustradas. A partir de entonces la decoración irá desapareciendo progresivamente, buscando una clara austeridad que se mantendrá hasta los inicios del *xviii* en que se volvió a la proliferación decorativa, a base de motivos carnosos, a menudo curvilíneos, retomando el uso de la filigrana. A mediados de esa centuria se inició el Rococó y con él el uso de la rocalla, el dinamismo y el movimiento ornamental.

Aunque existen inventarios de bienes que nos permiten conocer las numerosas piezas de orfebrería que estaban en manos de particulares, hay que destacar que la mayor parte de ellas estuvieron destinadas a los centros religiosos, en forma de donaciones o por compra directa por parte de estas instituciones.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *Platería Iberoamericana*. Madrid, Fundación Santillana, 1993.

AA.VV.: *Guía del Arte en Cantabria*. Santander, Diputación Regional de Cantabria. Instituto para la conservación del Patrimonio Histórico y Monumental, 1988.

BARRÓN GARCÍA, A.A.: «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 349-410.

CARRETERO REBÉS, S.: *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, Institución cultural Cantabria/Ediciones Librería Estvdio. 1987.

## Cruz de Piasca

El templo de Santa María de Piasca está considerado como el mejor ejemplo de arquitectura románica en Liébana. En sus orígenes fue un monasterio del que actualmente solo quedan la iglesia y algunos restos de dependencias situadas en el lado meridional. El edificio alberga en su interior interesantes muestras de arte mueble, de las que formaba parte una cruz, actualmente custodiada en el Museo Diocesano Regina Coeli de Santillana del Mar, de donde tan solo retorna a la parroquia lebaniega para algunas celebraciones señaladas.

Dado que Liébana perteneció al obispado de León hasta 1956, la cruz fue trasladada inicialmente a la catedral leonesa, de donde fue devuelta, en solemne procesión, al templo de Piasca en los años sesenta del pasado siglo. Por razones de seguridad, poco tiempo después se decidió trasladarla al Museo Diocesano de Santillana del Mar.

Tiene forma de cruz latina, con el alma de madera de nogal forrada de placas de cobre dorado y esmaltado. El brazo vertical de la cruz se ensancha en los pies, mientras que en lo alto tiene remate recto, al igual que ocurre con los extremos del brazo más corto. Aún conserva el vástago que la unía al palo y que servía para mantenerla inhiesta sobre la peana.

Está fechada en el siglo XIII, por lo que pertenece al Románico tardío, aunque ya tiene algún detalle gótico, como la cabeza ladeada a la izquierda y las piernas un tanto desfrontalizadas del Crucificado que está en el anverso de la cruz. La ligera contorsión de la cadera y el hecho de que los pies se separen en ángulo dan un efecto de movimiento propio del Gótico, del mismo modo que el reflejo de dolor en su rostro transmite una mayor humanidad, como corresponde a ese estilo artístico.

El pecho tiene un tratamiento más sumario, perfilándose a través de líneas paralelas en torno al vientre. El cuerpo se cubre con un paño de pureza que llega hasta las rodillas, sujeto con un cinturón de esmalte azul marino decorado con círculos, que cae en vertical marcando la línea de separación de las piernas.

Sobre la cabeza de Cristo se sitúa una cartela rectangular con la inscripción IHS y, encima de ella, se encuentra un celaje esquemático. A los pies hay un rectángulo vertical, cuadriculado en el interior por líneas raspadas sobre el dorado y envuelto en unas grandes alas que salen de un ángel nimbado en azul celeste. El ángel reposa sobre unas arcaduras apuntadas de tres pisos en número de cuatro, tres y dos, de abajo a arriba, tal y como se representa el monte Sión en algunos Beatos.

La parte más inferior de la cruz, acabada en arco de círculo con dos aletas laterales, muestra una figura central alada, grabada y resaltada sobre el cobre. Viste ropa talar que ha perdido el esmalte y sostiene un objeto con la mano derecha (quizá una espada o palma). Está rodeado de círculos que debieron decorarse con esmaltes azules y blancos que, probablemente, también se utilizarían para el canalillo ondulado de los bordes.



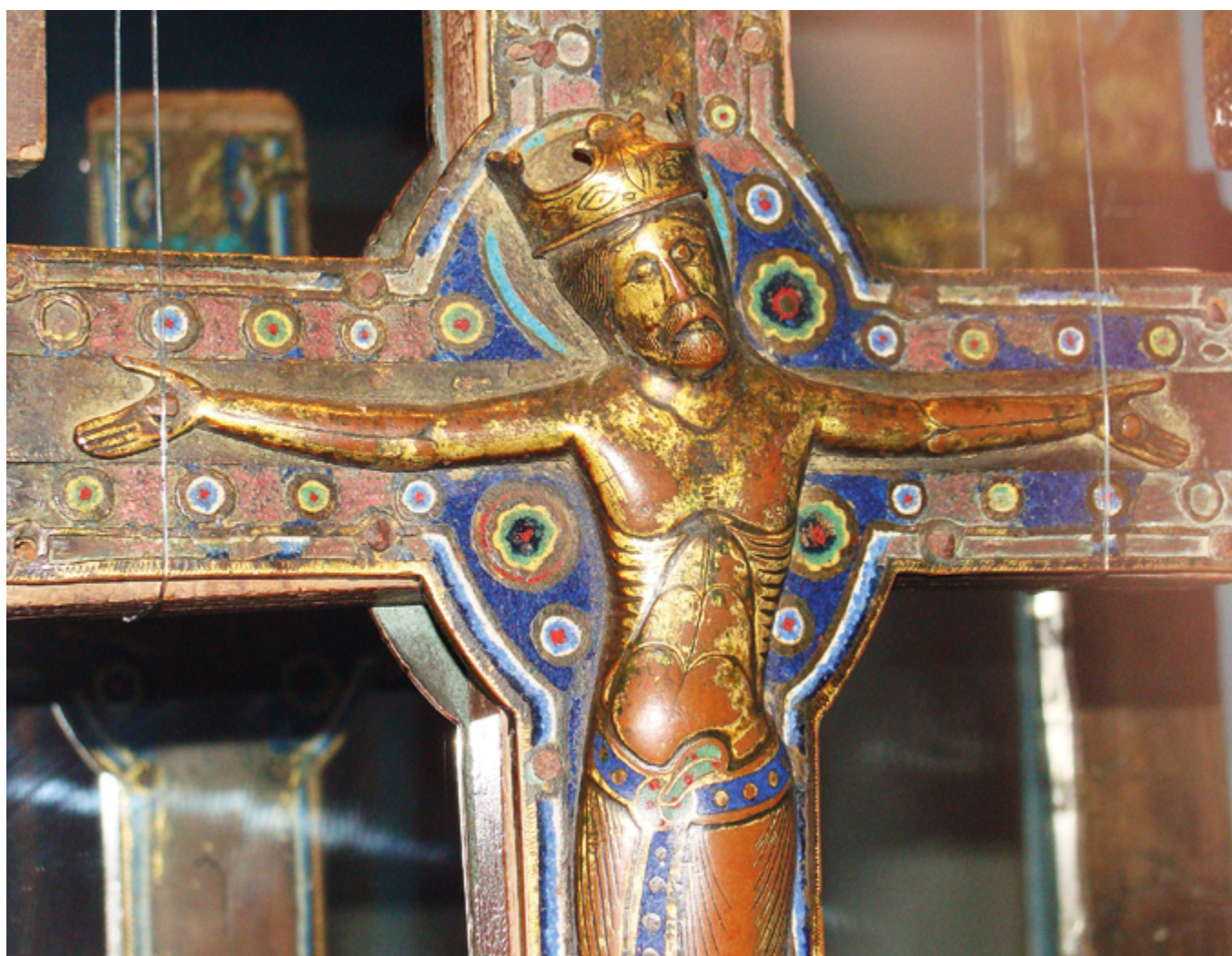
En el reverso aún puede apreciarse el contorno de la imagen pintada de un Cristo en Majestad, hoy desaparecido. Vestido con túnica hasta los pies, ceñida con un cingulo, sobre él aún se ve la inscripción IHS. Carece de corona, pero posee un nimbo crucífero y repite, como en el anverso, los círculos esmaltados y el reborde blanco y azul. Posee cuatro clavos y sus pies (calzados con esmalte azul punteado de rojo) muestran los talones separados y apoyados en un *suppedaneum* rectangular adornado con una tosca calavera de esmalte blanco.

En la parte superior del palo largo de la cruz se aprecia un esquemático celaje. En el extremo opuesto, al final de este tramo, puede verse una alta figura resaltada en el cobre, aunque muy desgastada, vestida con túnica y nimbada, por lo que podría tratarse tanto de la Virgen como de un Pantocrátor. Está rodeada de círculos resaltados que han perdido el esmalte, al igual que ocurre con la imagen.

Originalmente el brazo transversal y la parte superior del longitudinal de la cruz tendrían un remate similar al de los pies. Los esmaltes utilizados en Piasca están hechos de pasta de vidrio cocida, creada a partir de sílice y óxidos metálicos para darle color. Los colores empleados son azul claro, cobalto, verde, amarillo, rojo, negro y blanco.







El esmaltado se realizó con la técnica *champlevé*, que consistía en excavar los huecos en el metal con un buril o un ácido, para posteriormente rellenarlos con la pasta vítrea. Esta técnica apareció en los talleres de Limoges, que durante la Edad Media fueron grandes productores de este tipo de esmaltes. Sus productos llegaron a todos los rincones de Europa, dando lugar a la creación de talleres locales que imitaron la técnica limusina, como ocurrió en Silos. Sin embargo, durante el Gótico apareció una nueva técnica, la del esmalte traslúcido, que tuvo su centro de producción en Italia, lo que supuso que los talleres de Limoges quedaran relegados a un segundo término hasta que, a mediados del siglo xv, vivieron una nueva época de esplendor de mano de la pintura de esmaltes. Es posible que la cruz de Piasca fuera importada de los talleres de Limoges, dado que a principios del siglo xiii el monasterio lebaniego contaba con el prestigio y los medios suficientes para importar obras desde el exterior.

Es interesante destacar que M.J. Aragonese defendió que la cruz de Piasca en realidad está formada por dos cruces unidas. En su opinión, la segunda cruz, situada actualmente en el reverso, es más antigua, pues muestra a un Cristo románico con los pies separados, hierático y tocado con el nimbo románico. Por el contrario, el Cristo del anverso está dotado de mayor movimiento, al tiempo que posee corona y nimbo góticos. A pesar de que la disposición de los motivos geométricos es similar en ambas piezas, Aragonese sostiene que los esmaltes de la cruz del reverso son más toscos. Desde un punto de vista cronológico considera que ambas pueden ser del siglo XIII, pero habrían sido realizadas en distintos momentos de esa centuria o por talleres de diferente grado de habilidad, aunque siempre relacionados con Limoges.

Esta hipótesis ha sido desechada por otros historiadores como E. Campuzano, quien considera que el hecho de que el envés de la cruz no esté grabado evidencia que no pudo ser exenta. Además, al ser una cruz procesional se puede pensar que la cara que ahora es el reverso también lo fuera en su origen, ya que el tema de Cristo en Majestad se representaba con bastante asiduidad en aquella época.

De la misma tipología y similar cronología que la cruz de Piasca son las de Cacicedo, Renedo de Piélagos y Aniezo. Todas ellas son ejemplos del Cristo en Majestad románico, coronado, con paño de pureza y cuatro clavos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAGONESES, M.J.: «De arte gótico en la Liébana. Las cruces esmaltadas de Piasca». *Altamira*, 1953, pp. 220-228.
- ASÚA DE LA TORRE, P.: «Una intervención crucial para la conservación del Patrimonio Artístico de la Iglesia en Cantabria: el Museo Diocesano “Regina Coeli”». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, nº 6, 2013.
- BOHIGAS ROLDÁN, R. y CAMPUZANO RUIZ, E.: «Santa María la Real de Piasca». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, nº 4, 2003, pp. 8-13.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *El Gótico en Cantabria*. Santander, Librería Estvdio, 1985.
- GARCÍA GUINEA, M.A. (dir.): *Enciclopedia del románico en Cantabria*, tomo I: *La Costa*. Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, 2007.



## Ambones de la iglesia de Santa María de la Asunción de Laredo

Los ambones son objetos litúrgicos utilizados para la lectura de las Sagradas Escrituras. Con el tiempo se impuso la costumbre de colocar dos en el templo, uno para el Evangelio y otro para el Antiguo Testamento, mientras que en la última etapa de su evolución a menudo se utilizaron como púlpitos.

En la iglesia de Santa María de la Asunción de Laredo hay una pareja de ambones situados a ambos lados del altar mayor. Están fabricados en bronce dorado, algo bastante excepcional, ya que los objetos litúrgicos realizados en este material son muy escasos en nuestro país en comparación



con los ejecutados en plata y madera. Esto puede deberse al hecho de que la industria del bronce en España nunca llegó a las cotas de la centroeuropea, hasta el punto de que no consta que existiesen gremios de artesanos de este metal. Por el contrario, otros países europeos poseyeron importantes escuelas de bronceístas, como Alemania (con cabeza en Nüremberg, en el sur, y en Lübeck, en el norte) y Bélgica, con centro en Dinant. Además, destacaron otras ciudades flamencas, como Tournai, Andenne, Saint Germain, Namur, Huy o Lieja.

La mayoría de estos talleres se dedicaron a realizar objetos de uso diario, como vajillas, aunque también hicieron obras de gran envergadura con carácter artístico, como pilas bautismales o ambo-nes. La fabricación de estas últimas piezas se extendió desde finales del siglo XIII hasta la primera mitad del XVIII, aunque la mayor parte de las que han llegado hasta nosotros fueron ejecutadas entre los siglos XV y XVII. En España, además de los ambo-nes de Laredo, contamos con ejemplos en las catedrales de Toledo, Málaga, Córdoba, Valladolid, Salamanca, Badajoz y Sevilla, así como en la colegiata de Osuna y en los monasterios de El Escorial y de San Jerónimo el Real de Madrid.

De diferente altura, los ambo-nes de Laredo presentan unas características comunes a la tipología general de estas obras. Cuentan con un astil de varios cuerpos asentado sobre cuatro leones y rematado por un águila con las alas desplegadas, cuyas enormes garras aprisionan la bola del mundo mientras aplastan una serpiente.

La representación del águila se identifica tradicionalmente con San Juan, algo bastante lógico si tenemos en cuenta la función primordial de los ambo-nes como lugares donde se leían las Sagradas Escrituras. La mayor difusión de la representación de San Juan en estos objetos litúrgicos parece justificarse por motivos meramente prácticos, ya que la figura de un ave se adapta mejor a la función de atril que los símbolos de los otros evangelistas (toro, león y ángel).

Pero además de la identificación del águila con San Juan, en Laredo también se relaciona este ave con el símbolo de



Cristo venciendo al mal (representado por la serpiente) y del poder de Cristo sobre el mundo (identificado con la bola que sostiene entre sus garras).

La fabricación de ambones con forma de águila fue característica del taller de metalistería de Tournai, activo desde finales del siglo XIV, al que se han atribuido los de Laredo. A este taller se deben otros piezas similares conservadas en Flandes, Norwich (Inglaterra), Viseu (Portugal) y Córdoba, además de un juego de hacheros o candelabros custodiados en el convento de Santo Tomás de Ávila. La técnica empleada para su ejecución es la fundición a la cera perdida y el retoque a mano de los detalles. A partir del siglo XVI se generalizó un tratamiento más naturalista de las aves, resaltando las calidades de las plumas, garras, ojos y pico, tal y como ocurre en Laredo.

Carecemos de noticias documentales que expliquen cómo llegaron estos ambones desde los talleres de Tournai a Cantabria. En la crónica del viaje que realizó Antolín Esperón en 1848 por la entonces provincia de Santander, se hizo eco de una tradición posteriormente recogida por M. Basoa que afirma que estas piezas fueron regaladas por Carlos V en 1556 con ocasión de su estancia en la localidad cántabra. Después de un reinado de cuarenta años, el emperador desembarcó en Laredo el 28 de septiembre del citado año con el fin de emprender el que sería su último viaje al monasterio de Yuste. Permaneció en la villa pejina hasta el 5 de octubre y como gesto de agradecimiento por el caluroso recibimiento que le habían dispensado sus gentes, donó a su iglesia los citados ambones, además de tres vestidos litúrgicos bordados en oro y plata que fueron robados a principios del pasado siglo.

La fecha de realización de los ambones de Laredo se ha fijado en torno a mediados del siglo XV, cronología que coincide con la establecida para el retablo de la Virgen de Belén, obra de origen flamenco que se conserva en el templo parroquial laredano. Por tanto, cabe la posibilidad de que tanto el retablo como los ambones llegaron a la villa cántabra al mismo tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD BARRASÚS, J.: *«Puebla Vieja» de Laredo e iglesia de Nuestra Señora de la Asunción*. Laredo, Comisión de Patrimonio religioso de Laredo, 1980.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A.: «Pareja de ambones. Iglesia parroquial de Laredo», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, p. 37.
- BASOA OJEDA, M.: *Laredo en mi espejo*. Laredo, Ed. Aldus, 1932.
- CARRETERO REBÉS, S.: *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, Institución cultural Cantabria/Ediciones Librería Estvdio. 1987.
- ESPERÓN, A.: «Impresiones de viaje Santander» (1848), en LÓPEZ GARCÍA, D.: *Cinco siglos de viajes por Santander y Cantabria*. Santander, Concejalía de Cultura. Ayuntamiento de Santander, 2000.
- SANZ SERRANO, M.J.: «Bronces centroeuropeos en las iglesias españolas. Los grandes atriles en forma de ave», en AA.VV.: *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, 1982, tomo I, pp. 697-711.



## Cruz parroquial de Isla

La importancia de las cruces procesionales en los festejos de las diferentes localidades las convirtió en piezas claves de la orfebrería religiosa. En el Gótico fue frecuente que se hicieran de cobre en lugar de plata con el fin de abaratar sus costes de producción. Sin embargo, también proliferaron las de ese noble metal, de mayor calidad artística, tanto en la técnica como en el trabajo.

En el siglo xvi, con la llegada del manierismo, se impuso una simplificación de estas cruces, si bien, a finales de la siguiente centuria y durante la primera mitad del xviii, comenzaron a mostrar un desarrollo ornamental a base de motivos muy diversos, como elementos vegetales, roleos, cabezas de ángeles alados, etc.

En la iglesia parroquial de Isla se encuentra una cruz de plata sobredorada, de hacia 1480, ya citada en el inventario de bienes del templo que se hizo en 1649 con ocasión de la finalización de las obras que se habían emprendido en el edificio.

Al carecer de marcas, inicialmente se pensó que había sido hecha en Santander, pero la inexistencia de plateros en esta villa en el siglo xv hace inviable tal posibilidad. La gran calidad de la pieza ha llevado a relacionarla con los talleres burgaleses, teniendo en cuenta, además, que los grandes centros religiosos de la región, como las colegiatas de Santillana y Santander, acudían a Burgos para contratar las obras de platería, dada la adscripción de la mayor parte de la actual provincia de Cantabria al arzobispado burgalés hasta mediados del siglo xviii.

La excelente labra de la cruz de Isla indica que esta pieza salió de un obrador de primera fila. La combinación de los trabajos de filigrana con imágenes de bulto de primoroso modelado la acercan a las obras de los escultores burgaleses del siglo xv y, más concretamente, a Bernardino de Porres (documentado entre 1486 y 1507), platero que trabajó en la catedral de Burgos, convirtiéndose en uno de los más apreciados del círculo artístico de esta zona.





Aunque no existe constancia documental, se cree posible que la cruz fuera encargada por alguna dignidad catedralicia, dada su procedencia burgalesa y su vinculación con Bernardino de Porres, platero de la catedral.

Presenta los brazos rectos, con terminaciones flordelisadas y remates cuadrilobulados en los extremos. En el pie muestra un castillete arquitectónico, de formas tardogóticas, considerado uno de los más antiguos de la platería burgalesa. A diferencia de lo que muestra esta obra, en la mayor parte de las cruces burgalesas de esta cronología el pie aparece ocupado, sin embargo, por un globo o manzana esferoide.

En los extremos de los brazos cortos hay dos placas ovales con las figuras grabadas de María y San Juan. Junto a ellas destacan las representaciones repujadas de Cristo Crucificado en el centro;



Adán y el Pelicano en la parte inferior y superior, respectivamente, del brazo largo; y en el reverso el Tetramorfos y el Pantocrátor. Este último se representa sedente en una especie de trono con doselete y bendiciendo con una de sus manos mientras que con la otra sostiene el libro. Todas estas tallas muestran un estilo escultórico próximo al de Gil de Siloé, destacando especialmente el Crucificado, cuya estilización le aproxima a las obras del platero Diego Fernández de Abanza.

Esa estilización es característica de una de las tipologías de cruces burgalesas de la segunda mitad del xv que también tienden a presentar, como en el caso que nos ocupa, una concepción escultórica notable. La representación en el reverso del Tetramorfos y del Pantocrátor fue, asimismo, habitual en las cruces de esa época.

El resto de la pieza se decora con motivos vegetales naturalistas, filigrana en el cuadro del reverso y círculos o rosas en el centro de los extremos flordelisados.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRÓN GARCÍA, A.: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Burgos, Diputación de Burgos y Castilla León, 1988.
- «Cruces burgalesas del siglo xv». *Academia. Boletín de la Real Academia de San Fernando*, nº 80, 1995, pp. 365-398.
- «Bernardino de Porres, platero». *Goya*, nº 256, 1997, pp. 209-216.
- CARRETERO REBÉS, S.: *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, Institución cultural Cantabria/Ediciones Librería Estvdio. 1987.
- COFIÑO FERNÁNDEZ, I., MAZARRASA MOWINCKEL, K. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Arnüero», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2001, pp. 163-212.
- ESCALLADA GONZÁLEZ, L.: *Breve historia de Arnüero, Castillo, Isla y Soano. Siete Villas en el Antiguo Régimen*. Santander, Editorial Tantín, 2001.



## Relicarios de San Emeterio y San Celedonio. Iglesia del Cristo de Santander

En una hornacina situada en el lado del Evangelio de la iglesia del Cristo de Santander se custodian las reliquias más importantes de la catedral: la «canilla» del brazo de San Germán, un relicario conteniendo un «Lignum Crucis» y los cráneos de San Emeterio y San Celedonio.

Los Santos Mártires fueron dos hermanos que formaron parte de las legiones romanas. Cuando confesaron su fe fueron encarcelados, torturados y finalmente decapitados en Calahorra en el año 299. Aunque la leyenda cuenta que sus cabezas llegaron a Santander a bordo de un barco que atravesó la roca conocida como la Horadada y encalló en la costa, en realidad las reliquias debieron ser trasladadas a la capital cántabra en el siglo VIII, durante el proceso de repliegue hacia las montañas del norte de los cristianos del valle del Ebro y de la Meseta del Duero ante la invasión musulmana de la Península Ibérica.



Las excavaciones arqueológicas realizadas en 1982 en la iglesia del Cristo descubrieron el lugar en que debieron situarse las reliquias a su llegada a Santander: un horno del arruinado edificio termal del Portus Victoriae. En el año 791 el rey Alfonso II el Casto fundó sobre este lugar un santuario, que en 1099 ya era una importante abadía. Entre 1225-1230 se levantó la actual iglesia del Cristo haciendo las veces de santuario o lugar donde se custodiaban y veneraban las santas reliquias y, sobre ella, se alzó el templo colegial, que con el tiempo se convertiría en catedral.

A lo largo de la Edad Moderna se produjo un incremento de la devoción a las reliquias impulsado por el Concilio de Trento, lo que supuso el resurgimiento de ciertas devociones religiosas y del culto a antiguos santos. La proliferación de las reliquias trajo consigo la necesidad de custodiarlas en estuches de diferentes tipos y adaptados a las diversas formas y dimensiones que presentaban estas reliquias. Cuando, como en el caso que nos ocupa, se trataba de portar calaveras o cráneos, se realizaron bustos, mientras que en otras ocasiones se hicieron custodias solares, cajas acristaladas, urnas, etc.

Los bustos de los Santos Mártires constan de dos partes: el busto, propiamente dicho, y la caja que contiene la reliquia de los santos (unas calaveras), custodiada en el interior del busto. En ambos se repite el mismo esquema: el santo mira al frente, con los ojos vacíos, pómulos poco resaltados y nariz recta. Posee bigote, barba acaracolada y pelo ligeramente rizado que cae a los lados tapando completamente las orejas.

Para la realización de la estructura se empleó el repujado, mientras que para remarcar ciertos rasgos, como cejas, ojos, bigote, ondulación del cabello y decoración del vestido se empleó el cincelado.





Los relicarios de San Emeterio y San Celedonio carecen de punzones identificativos. Pese a ello, se cree que debieron hacerse en Burgos entre 1533 (fecha en que tuvo lugar el redescubrimiento de las reliquias en una pequeña capilla de la iglesia del Cristo, lo que trajo consigo un incremento de la devoción hacia las mismas) y 1536, momento en que ricos comerciantes del Consulado del Mar de Burgos trasladaron los relicarios en procesión desde Burgos. El gran valor plástico que poseen estos bustos hace pensar que posiblemente fueron diseñados por un escultor cercano al estilo de Bigarny, aunque fueran realizados por un platero.

Las cajas-relicarios han sido datadas en 1763. La del busto de San Emeterio consiste en un casquete de plata con base de cristal y decoración cincelada de flor octopétala, roleos y motivos vegetales a los lados. En la parte posterior hay una representación de una barca (que simboliza a la Iglesia) y las puertas que dan acceso a la salvación eterna, sobre las que se asienta un Tronum Gloriam inscrito en un arco de medio punto. Bajo esta representación está el punzón de Manuel Victorica Gutiérrez (VIC/TO/M/RICA).

La caja-relicario del busto de San Celedonio tiene la inscripción *IHS* coronada por una cruz latina bajo la que se sitúa un Sagrado Corazón. Se repite la misma marca de platero que en el caso anterior, pero variando la estampación: VITO/RICA. Según el Catastro de Ensenada, de 1753, Manuel Victorica Gutiérrez tenía entonces 48 años y trabajaba como platero y mercader en Santander. Además de las cajas-relicarios, hizo otras piezas de orfebrería para la catedral, como unos candeleros, una concha, una cruz y un salero de plata.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARRETERO REBÉS, S.: *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, Institución cultural Cantabria/Ediciones Librería Estvdio. 1987.
- CASADO SOTO, J.L. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: *La catedral de Santander. Recuperación de un monumento olvidado*. León, Edilesa, 2002.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: «El arte mueble en la catedral de Santander hoy», en CASADO SOTO, J.L. (dir.): *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997, pp. 283-332.



## Retablo de Vejorís

En el presbiterio de la iglesia de Santo Tomás de Vejorís se encontraba un retablo de origen francés que, posteriormente, fue trasladado al Museo Diocesano Regina Coeli de Santillana del Mar. Se trata de una pieza del siglo *xvi* que inicialmente contaba con puertas que lo protegían formando un tríptico. A pesar de haberse perdido, se sabe que estaban decoradas con motivos florales y con el escudo heráldico de la familia del donante del retablo: don José de la Portilla Bustamante, Presbítero y Oidor de la Chancillería de Granada.

Nacido en Vejorís de Toranzo en 1702, don José fue señor de la casa solariega que aún existe en el barrio del Castillo, donde tenía su oratorio. Además de hacer diversas donaciones para la parroquia de su pueblo natal (unas crismas y una custodia de plata), también fundó una capellanía, un montepío y un pósito de granos para favorecer a sus paisanos. La donación del retablo quedó constatada en su testamento, a través del cual su hijo Ramón dispuso, en 1778, que se llevaran a la iglesia de Vejorís las piezas de orfebrería y un pequeño retablo con la representación de diferentes momentos de la Pasión de Cristo.

Este retablo fue realizado en los talleres de Limoges con la técnica del esmalte pintado. Durante la Edad Media los esmaltes campeados (*champlevés*) de Limoges tuvieron un gran éxito en toda Europa, pero con la llegada del Gótico fueron sustituidos por los esmaltes translúcidos que se producían en los obradores italianos. Hubo que esperar hasta mediados del siglo *xv* para que Limoges viviera un segundo momento de esplendor de manos de los esmaltes pintados sobre cobre, material que sustituyó a la plata y al oro que se solían utilizar en los esmaltes translúcidos. Se trata de un laborioso trabajo que comienza aplicando una capa de fundente vitrificado a la superficie metálica por las dos caras para evitar su deformación. Tras ello se pintan las diferentes capas de esmalte creando transparencias y juegos de luces y sombras.

La producción de estos esmaltes languideció a partir del siglo *xvi* por el mayor interés que despertó en los artistas el producir en cantidad, descuidando el dibujo y la coloración y repitiendo modelos de la etapa anterior.

En el retablo de Vejorís se aúnan la tradición gótica, renacentista y clasicista. El influjo gótico es especialmente visible en el diseño de ciertas figuras, como el Cristo resucitado del ático, cuya sinuosa silueta recuerda al Gótico internacional, aún vigente en la Francia del siglo *xvi*. La tendencia que se aprecia en la obra a recargar las composiciones también enlaza con el Gótico.

La organización en cuadrícula del retablo, rematado por un ático rectangular, lo vincula claramente con la estética renacentista, con la que también se relaciona el tratamiento pictórico de las escenas, en las que se aprecia un detallado estudio de la perspectiva, la luz y el cuerpo humano, así como la incorporación de elementos arquitectónicos clasicistas. El grueso trazo negro que delimitó a las figuras a lo largo del siglo *xv* desaparece en este retablo, donde la evolución hacia la pintura





renacentista vuelve a hacerse patente en el hecho de que las personas importantes se colocan en ocasiones en un segundo plano, rompiendo con la denominada perspectiva jerárquica del Gótico que presentaba a los personajes más destacados en primeros planos y de mayor tamaño. Asimismo, los rostros adquieren una idealización propia del período renacentista, que convive con una gestualidad que recuerda, muchas veces, a la de la pintura gótica. Finalmente, en la indumentaria de los personajes se entremezclan los vestidos propios del *xvi* con otros «a la romana» para contextualizar los hechos de la Pasión.

En total el retablo de Vejorís está integrado por trece escenas enmarcadas por una sencilla moldura de madera. De abajo hacia arriba y de derecha a izquierda se representan: la *Oración en el Huerto*, inspirada en el Evangelio de San Lucas, que es el único que hace referencia a la aparición del ángel consolador, representado en el ángulo superior izquierdo. Este ángel fue enviado para confortar a Jesús (situado en un segundo plano, tras los apóstoles adormecidos) y ofrecerle el cáliz que porta en sus manos. Al fondo, aparece Judas con la bolsa de dinero seguido por los esbirros.

A continuación, el *Prendimiento de Cristo*, muy semejante al esmalte que se conserva en el Museo Hermitage de San Petersburgo, obra del mismo taller y de las mismas fechas. Esta repetición no es extraña teniendo en cuenta que a partir del *xv* los talleres de Limoges produjeron en serie repitiendo composiciones con vistas al mercado del arte. Ambas piezas, la del Hermitage y Vejorís, son muy similares salvo porque en la primera los torturadores de Jesús tienen rostros afeados y cuerpos algo deformes, ya que el aspecto exterior desagradable se consideraba indicador de un carácter torpe y violento. Por el contrario, en el esmalte de Vejorís ese feísmo desaparece por un mayor influjo de los postulados clásicos. En el del Hermitage también se aprecia un mayor uso del oro y una composición más apretada que en el de Vejorís.

En la siguiente placa se muestra la *Presentación de Cristo ante Caifás* en el Sanedrín de Jerusalén. Destaca la incorporación de elementos arquitectónicos de tipo clásico, como la columna de capitel toscano del fondo.

La *Presentación de Jesús ante Anás*, antiguo miembro del Sanedrín, continúa a la anterior. El orden de estas escenas contrasta con lo relatado en el Evangelio de San Juan, en el que se dice que los soldados llevaron a Jesús primero ante Anás y luego ante Caifás.

La escena que sigue es el *Juicio ante Poncio Pilatos*. En ella contrasta la muda resignación de Cristo ante el futuro que le espera con la gestualidad de Caifás, quien trata de convencer a Pilatos de la necesidad de condenar a Jesús enumerando sus múltiples faltas.

La *Flagelación* nos presenta a Cristo atado a la columna mientras es flagelado por varios esbirros. En el lateral Pilatos levanta las manos en un intento de evitar intervenir en la muerte del Mesías.

Siguiendo a los Evangelios, a continuación se representa la *Coronación de espinas*. Esta escena tiene lugar en el interior de una celda de seguridad del pretorio de Jerusalén, donde un soldado coloca la corona de espinas sobre Jesús mientras otro le ofrece una caña a modo de cetro. Además, le visten de rojo parodiando los mantos de color púrpura que llevaban los emperadores. En los laterales se sitúa un paisaje coronado por arquitecturas de estilo gótico.





Después podemos contemplar el *Ecce Homo*. En esta escena Cristo es presentado ante la multitud como si de un rey se tratara, vestido con el manto rojo, la corona de espinas y un palo a modo de cetro.

A continuación, *Cristo ante Pilatos*. Aquí se representa el momento en que Jesús es conducido fuera de la presencia de Pilatos por dos soldados. Es por ello que da la espalda al espectador dejando el protagonismo de la escena a Pilatos, quien se muestra lavándose las manos.

En el *Camino del Calvario* una multitud agresiva agita lanzas, picas y alabardas al paso de Jesús cargado con la cruz. En un primer plano el Cirineo es obligado a ayudarlo a transportar dicha Cruz.

La escena de la *Crucifixión* repite la iconografía tradicional con la Virgen y San Juan a los pies de la cruz y la Magdalena abrazada a la misma junto a un vaso con los ungüentos, en referencia tanto a la Última Cena, en la que lavó y perfumó los pies a Jesús, como a la necesidad de preparar su cuerpo para la sepultura. Al fondo se divisa la ciudad de Jerusalén.

Le sigue el *Descendimiento*, de claro influjo renacentista, concretamente de uno de los primeros maestros italianos del grabado en el siglo XVI: Marco Antonio Raimondi.

Finalmente, en el ático se representa la *Resurrección* con Jesús saliendo del sepulcro custodiado por unos soldados adormilados, vestidos con indumentarias romanas y con un cuidado estudio de la anatomía. Por el contrario, la imagen de Cristo enlaza con el Gótico al presentar una silueta contorneada envuelta en un rompimiento de luz dorada.

Un detallado estudio del retablo refleja la inspiración de las escenas en grabados flamencos y alemanes, especialmente los de la serie de la Pasión de Martin Schongauer, Lucas Van Leyden y, sobre todo, Alberto Durero. Este último ilustró la vida de Cristo en tres series grabadas en madera y una en cobre, la denominada *Pasión Grabada*, publicadas a principios del siglo XVI. De entre todas ellas la más imitada fue la serie de la *Pequeña Pasión*, realizada entre 1509-1511 con un total de 36 grabados, además de la xilografía de portada, *Vir dolorum*. Esta obra tuvo una amplia difusión en los primeros años del XVI y sirvió como fuente de inspiración a muchos artistas italianos, alemanes y flamencos.

La influencia de Durero es latente en la escena de la *Oración en el Huerto*, muy semejante a la que aparece en la *Pequeña Pasión*, influida, a su vez, por el cuadro de Mantegna que el artista alemán pudo contemplar durante su viaje a Italia a finales del siglo XV. El *Prendimiento* también acusa la influencia de la *Pequeña Pasión*, visible, asimismo, en la *Presentación de Cristo ante Caifás* y en











la escena de *Cristo ante Pilatos*. En esta última el autor del retablo de Vejorís imita la composición de Durero, en la que el protagonismo lo tiene Pilatos lavándose las manos, mientras que Jesús se muestra de espaldas, eliminando la perspectiva jerárquica típica del Gótico.

El influjo de *la Pasión Grande* se rastrea en la *Flagelación*. Para ella Durero se inspiró en otro grabador alemán, Schongauer, de estilo más gótico.

La *Coronación de Espinas*, el *Ecce Homo* y el *Camino del Calvario* se inspiran en la obra del pintor y grabador holandés Lucas Van Leyden (Leyden, 1494-1533), con quien Durero entró en contacto en 1521 durante su viaje a Amberes.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- CRIBEIRO MALVIDO, A.: «El retablo de esmaltes de Vejorís, Museo Diocesano Regina Coeli. Características estilísticas e influencias recibidas». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, junio 2011.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Toranzo: datos para la historia y etnografía de un valle montaños*. Santander, Cantabria Tradicional, 2000.



## Vinajeras y salvilla de la iglesia de Santa María de Castro Urdiales

Entre las numerosas piezas de orfebrería que se custodian en el Museo Diocesano Regina Coeli de Santillana del Mar se encuentran unas vinajeras procedentes de la iglesia de Santa María de Castro Urdiales. Ambas se exponen sobre una salvilla que no se corresponde con el juego, tal y como evidencian sus características formales, ya que las vinajeras están hechas de plata con un trabajo de filigrana mientras que la salvilla está realizada en plata sobredorada.







La llegada de metales preciosos procedentes de América fue extraordinaria durante el período colonial, organizándose desde el siglo *xvi* un sistema de flotas para trasladarla hasta la metrópoli. En esos barcos viajaban también las piezas de plata labrada y productos orientales que, a su llegada a puerto, eran distribuidos hasta sus puntos de destino. Entre estos tesoros la plata labrada ocupó un lugar destacadísimo, con objetos destinados, fundamentalmente, a adornar capillas, iglesias y santuarios. Gracias a estas donaciones indianas muchos edificios religiosos contaron con un ajuar que no hubieran podido poseer contando tan solo con sus propios recursos.

Las vinajeras de Castro Urdiales poseen pie polilobulado troncocónico, asa en forma de «S», cuerpo de fondo semiesférico con parte central cilíndrica y periforme, y tapadera a modo de cupulilla rebajada. Se cubren de una rica ornamentación vegetal trabajada con filigrana. La salvilla muestra pie circular con segundo piso troncocónico y bandeja oval, con una labor de repujado con delfines y motivos vegetales como elementos decorativos.

Todas estas piezas carecen de marcas que podrían permitir su exacta clasificación, lo que ha llevado a proponer diferentes cronologías. E. Campuzano defendió una datación temprana, en los primeros años del siglo *xvi*, postura completamente desechada por S. Carretero, basándose en el hecho de que el trabajo de filigrana de las vinajeras no era usado en ese momento. En su opinión, es más probable que estas piezas fueran realizadas en el siglo *xviii* o, como muy pronto, a mediados de la centuria anterior, pero en ningún caso en el Gótico. Se encuadrarían, por tanto, dentro del período barroco, que fue la época de esplendor de la orfebrería, tanto por la abundante extracción de metales como por la existencia de una fuerte religiosidad que trajo consigo una elevada demanda por parte de particulares y del propio clero.

Respecto a la procedencia de las vinajeras, E. Campuzano las ha relacionado con otras piezas llegadas de Centroamérica, como el conjunto de cáliz y vinajeras de la colegiata de Vigo, procedentes de Panamá, que ya se documentan en 1672, fecha que se acerca bastante a la propuesta para la realización de este conjunto. Sin embargo, A. Barrón afirma que la forma general de las vinajeras de Castro Urdiales, especialmente la curva del pico, recuerda a las tipologías de la India, donde se conocía perfectamente el trabajo de la filigrana. De allí salió la arqueta de la colegiata de Santillana, realizada en filigrana con motivos decorativos que recuerdan a los tejidos indios y persas.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.

AA.VV.: *Platería Iberoamericana*. Madrid, Fundación Santillana, 1993.

CAMPUZANO RUIZ, E.: *Los indianos. El arte colonial en Cantabria*. Santander, Caja de Cantabria. Obra Social, 1992.

CARRETERO REBÉS, S.: *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, Institución cultural Cantabria/Ediciones Librería Estvdio. 1987.

## Frontal del altar mayor de la colegiata Santillana del Mar

En el altar mayor de la colegiata de Santillana del Mar se encuentra una de las piezas de orfebrería más relevantes de cuantas se conservan en Cantabria. Se trata de un frontal de plata que don Luis Sánchez de Tagle envió desde México a la villa cántabra con el objeto de honrar a su colegiata.

Don Luis Sánchez de Tagle (1642-1701) nació en Santillana, de donde marchó a México siendo muy joven. Allí se dedicó a financiar la minería y el comercio de la plata, gracias a lo cual amasó una gran fortuna que le llevó a detentar en 1686 el cargo de cónsul. En 1690 fue nombrado caballero de Alcántara y en 1691 y 1692 ocupó el puesto de prior del Tribunal del Consulado de México. Por su importante papel al hacer frente a la sublevación que tuvo lugar en 1692, fue nombrado maestro de Campo del Regimiento de infantería de comercio. En 1704 Felipe V le concedió el título de vizconde de Tagle y primer marqués de Altamira.

Fue, sin duda alguna, uno de los miembros más destacados del no menos ilustre linaje de los Sánchez de Tagle. Esta familia se sentía especialmente vinculada a la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar, pues consideraban que había sido fundada por el «príncipe Tagle», descendiente





de los reyes suevos de Galicia. Según la leyenda, el sepulcro del príncipe y el de su mujer, doña Cadmidona, estaban en el templo, a la salida de la sacristía. Por tanto, los Sánchez de Tagle creían que la colegiata, pese a ser de Patronato Real, era una fundación propia a la que, por este mismo motivo, dejaron numerosos legados.

Don Luis Sánchez de Tagle envió en 1686 este frontal de plata repujada a la colegiata, a la que también donó más de ocho mil pesos, un Santo Cristo de marfil con cruz de ébano y cantoneras de plata y numerosas alhajas del mismo material, entre las que sobresale un juego de seis candeleros o blandones.

Asimismo, don Luis trató de hacerse con una capilla funeraria en el templo. Concretamente con la sacristía nueva que se adosó al ábside en 1682 y que, en 1694, se pensaba ceder en propiedad a este indiano en gratificación por las alhajas de plata y el dinero que había enviado a la colegiata. A ello se sumaron los 15.000 reales que don Luis Sánchez de Tagle había ofrecido para la nueva obra. A pesar de que se había previsto abrir un pasadizo subterráneo bajo las gradas del altar mayor para que se pudiera acceder a la capilla sin entorpecer los oficios litúrgicos, finalmente esta empresa no se llevó a cabo y la estancia se mantuvo como camarín.

Los 400 ducados que envió don Luis en 1697 posiblemente se destinaron a la construcción de los añadidos (sacristía y sala capitular) que se hicieron por esos años en el edificio colegial con objeto de renovar la antigua fábrica medieval para dotarla de la prestancia necesaria para hacer de ella la sede del nuevo obispado.

Otros miembros del linaje de los Sánchez Tagle también enviaron donativos a la colegiata de Santillana desde Indias. Así, consta que don Pedro Sánchez de Tagle, segundo marqués de Altamira, legó numerosas piezas de plata sobredorada. Francisco Antonio Sánchez de Tagle fue uno de los



montañeses que contribuyó con sus bienes a la obra del coro, mientras que Pedro Anselmo Sánchez de Tagle, obispo de Valladolid de Michoacán, financió la nueva portada principal en 1767.

Las piezas de plata donadas por los Sánchez de Tagle a la colegiata no fueron las únicas de procedencia americana que ornaron el templo, pues consta que en 1688 los capitanes don Miguel y don Francisco de Peredo, residentes en Indias, remitieron un acetre con su hisopo; en 1740 don Roque Gómez del Corro envió una pareja de acólitos, etc.

El frontal que envió don Luis Sánchez de Tagle fue colocado en el altar mayor de la colegiata de Santa Juliana sobre una tabla traída de Bilbao. Está realizado con las técnicas del grabado, cincelado y repujado. Es una pieza rectangular dividida en tres pisos, de los que el inferior se subdivide en siete tramos a modo de marcos. En ellos se representa, en el centro, a Santa Juliana en una tarja manierista. La santa, situada en un óvalo rodeado por motivos vegetales de tallos entrecruzados y roleos pulidos, porta en su mano derecha una palma y una corona, mientras que en la izquierda lleva una cadena con la que sujeta al diablo, situado a sus pies con cabeza de toro y cola de dragón. A ambos lados de este marco central hay otros dos decorados con jarrones que contienen flores de pétalos redondeados o puntiagudos y capullos que inundan todo el contorno del marco. En los extremos hay otros marcos ornamentados con flores octofoliadas desde las que se disponen simétricamente los tallos entrecruzados de fino cincelado. Por encima de esta zona inferior discurre un friso decorado con motivos vegetales y sobre este se sitúan once cuadrados que acogen elementos florales.

Aunque carece de marcas, la comparación de este frontal con otros muy semejantes, como el de la capilla del Sagrario de la prioral del Puerto de Santa María, parece indicar que pudo ser realizado por José Medina.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y SOLDEVILLA ORIA, C.: *Arquitectura de los indios en Cantabria. Siglos XVI-XIX*, tomo I. Santander, Librería Estvdio, 2007.
- CARRETERO REBÉS, S.: *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, Institución cultural Cantabria/Ediciones Librería Estvdio. 1987.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: «La época heroica de los Sánchez de Tagle. La forja de un mayorazgo indiano», en SATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 287-316.



## Custodia de la catedral de Santander

Numerosos inventarios, visitas pastorales, narraciones de viajeros y memorias históricas dan cuenta de la existencia de un rico tesoro en la catedral de Santander, del que hoy tan solo se conserva una pequeña parte. Entre las alhajas que allí se guardan sobresale una custodia procesional de plata sobredorada con incrustaciones de esmaltes policromos.

Las custodias se utilizaban ocasionalmente para la reserva pública del Santísimo y en fiestas determinadas, como las del santo titular del templo. De los dos tipos existentes, las procesionales y de asiento o manuales, en Cantabria solo existen estas últimas. Entre ellas destacan las solares, que hicieron su aparición a finales del siglo XVI, alcanzando una amplia difusión a lo largo de las dos siguientes centurias.

A esta última tipología pertenece la custodia de la catedral de Santander. Realizada a finales del siglo XVII, es especialmente interesante por su abundante decoración, a base de cresterías caladas, asas, costillas, cabezas de ángeles alados y aplicación de placas, espejos o cartelas de esmalte de formas y colores diversos. Tiene una base cuadrada, asentada sobre cuatro patas formadas por otras tantas cabezas de ángeles alados con cuerpo vegetal. La peana lleva adosadas cuatro cariátides fundidas junto con las placas de esmalte azul, verde, blanco y ocre. El astil consta de cinco cuerpos decorados con placas esmaltadas y asas. Tiene un bajo gollete entre dos platillos y una pieza en forma de jarrón ovoide, manzana cúbica entre entablamentos y cuello sinuoso de doble curva y balaustre final. Alrededor del viril el sol se presenta como una gran crestería calada con rayos rectos y rectangulares decorados con esmaltes y nudos por ces vegetales rematadas en florones. La cruz que corona la custodia es un añadido posterior.

La custodia de la catedral santanderina carece de marcas o inscripciones, pero parece indudable que fue elaborada en alguno de los talleres del Alto Perú, como los de Cuzco, Arequipa o Lima, donde fue frecuente la profusión ornamental que se aprecia en esta pieza, así como la carencia de marcas. Para la creación de estas custodias





barrocas se tomaron como referencia las de sol clasicistas, añadiéndoles numerosos esmaltes superpuestos, pie cuadrangular o cruciforme y un astil de múltiples molduras superpuestas.

La pieza que nos ocupa ha sido atribuida al platero de Cuzco Luis de Lezana «el menor» (1665-1713), cuya actividad se desarrolló en su mayor parte para el obispo cuzqueño Manuel de Mollinedo (1673-1699). A este mismo artista se atribuye la custodia cántabra de Bielva, partiendo de las semejanzas que existen entre ambas piezas. Además, se ha resaltado la similitud de la custodia de Santander con otras custodias de la región, como las de Sámano y Heras, y con otras del resto del país (Seminario de San Antón de Badajoz, Fustiñana, Gordejuela y San Antón de Bilbao).

## BIBLIOGRAFÍA

- CARRETERO REBÉS, S.: *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, Institución cultural Cantabria/Ediciones Librería Estvdio. 1987.
- CASADO SOTO, J.L. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: *La catedral de Santander. Recuperación de un monumento olvidado*. León, Edilesa, 2002.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: «El arte mueble en la catedral de Santander hoy», en CASADO SOTO, J.L. (dir.): *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997, pp. 283-332.

## Custodia de Bielva

La iglesia de Santa María de Bielva (Herrerías) es un edificio de origen gótico, que sufrió importantes reformas en época barroca. En su interior se encontraba una magnífica custodia, que actualmente se halla en el Museo Diocesano Regina Coeli de Santillana del Mar.

Se trata de una pieza donada por un oriundo del lugar emigrado a Indias, siguiendo la costumbre de los indianos, quienes no solo remitieron dinero para la construcción o reforma de los edificios religiosos y de las casas familiares de sus solares natales, sino que, a menudo, también enviaron obras de arte mueble entre las que sobresalen las piezas de plata labrada.

Aunque desde el Nuevo Mundo llegaron todo tipo de obras confeccionadas con plata, las más habituales fueron cálices y juegos de altar completos. También abundan las custodias, protagonistas de la fiesta del Corpus Christi, una de las festividades más importantes de España. Esto las convertía en piezas de gran relevancia que, al tiempo que perpetuaban la memoria del donante, lo vinculaban con una de las fiestas más insignes del calendario litúrgico.

La custodia de Bielva está realizada en plata sobredorada con incrustaciones de esmaltes. Se caracteriza por una abigarrada y abundante decoración, a base de esmaltes coloreados de azules, verdes y beige, todos ellos de forma geométrica, situados en el sol, astil, nudo y pie. Posee grandes molduras salientes y sobrepuestos de cabezas de ángeles esmaltadas. El elemento más sobresaliente es su magnífico sol.

A pesar de que carece de marcas, se han vinculado con algún taller de platería peruano, posiblemente del Alto Perú, como los de Cuzco, Arequipa o La Paz. Las creaciones más originales de estos obradores fueron las custodias con esmaltes, como la de Bielva, cuyas





características formales la aproximan a la custodia de la catedral de Santander, obra de finales del siglo XVII atribuida al platero cuzqueño Luis de Lezana «el menor», activo hacia 1690. Partiendo de dichas semejanzas se ha considerado la posibilidad de que este mismo artista fuera el responsable de la ejecución de la custodia de Bielva.

En los inventarios de alhajas que se conservan en el Archivo Diocesano de Santander se da cuenta de que en 1728 Francisco Rubín de Celis y Rábago, oriundo de Bielva residente en Indias, donó diversas alhajas al templo de su localidad natal. Dos años más tarde, Domingo Pérez Inclán envió varios objetos de plata para el culto de la iglesia de Bielva a través de Diego Martínez de la Vega, vecino de Camijanes. Entre ellos se encontraba una custodia grande de plata dorada con diferentes dibujos.

Algunos historiadores opinan que el posible donante de la custodia de Bielva pudo ser Francisco Rubín de Celis y Rábago por su condición de indiano. Sin embargo, en estudios más recientes se ha



afirmado que quien envió esta pieza fue Domingo Pérez Inclán, caballero de Calatrava. Domingo Pérez nació en Bielva en 1671, de donde partió para Indias. Allí fue comisionado en 1719 para acompañar al virrey y arzobispo Diego Morcillo en su entrada en la ciudad de Cuzco. Dos años más tarde fue nombrado alcalde ordinario de este lugar, corregidor y teniente de capitán general de la Provincia de Chumbivilcas y Corregidor de Carabaya, en Perú. En 1730 regresó a España, ingresando en el consulado de Cádiz. Fue entonces cuando debió traer consigo la custodia que remitió a su Bielva natal.

La presencia de Domingo Pérez Inclán en Cuzco avalaría la hipótesis de que la custodia que donó fuera realizada en este lugar, si bien Luis de Lezana «el menor» (artista al que se atribuye la autoría de esta pieza) debió fallecer hacia 1713. Por tanto, de haber sido él el autor de la custodia esta habría sido hecha varios años antes de que tuviera lugar su donación.

Al margen de quién fuera el donante de la custodia de Bielva, es indiscutible que se trata de una de las mejores piezas de orfebrería barroca que se conservan en nuestra región, testimonio de la relevancia que tuvieron los indios para el enriquecimiento del patrimonio histórico-artístico de Cantabria.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y SOLDEVILLA ORIA, C.: *Arquitectura de los indios en Cantabria. Siglos XVI-XIX*, tomo I. Santander, Librería Estvdio, 2007.
- BARRÓN GARCÍA, A.A.: «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 349-410.
- CARRETERO REBÉS, S.: *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, Institución cultural Cantabria/Ediciones Librería Estvdio. 1987.
- POLO SÁNCHEZ, J.J. (dir.); MAZARRASA MOWINCKEL, K., COFIÑO FERNÁNDEZ, I. y ESCUDERO SÁNCHEZ, M.E.: *El valle del Nansa. Arte y Arquitectura*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2009.

## Atril y sacras de Renedo de Cabuérniga

Cantabria cuenta con numerosas muestras de platería peruana, cuyo auge estuvo ligado a la explotación de los yacimientos auríferos de la región del Alto Perú y a la extracción de la plata de la provincia de Charcas (minas de Porco y Potosí). De ahí el desarrollo de los talleres de platería, entre los que sobresalieron los situados en grandes núcleos urbanos, dado que allí la demanda era mayor. Eso explica la importancia de los talleres de Lima y Cuzco, que en el siglo XVIII compartieron su prestigio con otros como los de Trujillo, Huamanga, Puno y Arequipa. En ellos se labraron piezas de todo tipo, como atriles, arquetas, sagrarios y frontales que se cubrieron con una abundante ornamentación, a base de figuras y elementos vegetales.





A Renedo de Cabuérniga (Cantabria) llegaron, procedentes de Perú, un atril y tres sacras que actualmente se encuentran en el Museo Diocesano Regina Coeli de Santillana del Mar. El atril está compuesto de un armazón de madera, recubierto con planchas de plata repujada y cincelada que dejan la parte de atrás al descubierto. Todo él está recorrido por una moldura de cuerda semejante a la que existe en el atril de la colección M. Ballivián, de La Paz, y en otros dos de la de H. Porcel, de Buenos Aires, de procedencia boliviana.



El repujado llena por completo la superficie del atril, en el que se inserta una cartela central con las iniciales IHS, flanqueada por dos ángeles alados desnudos. En torno a esa cartela se organiza el resto de la ornamentación, a base de tallos planos con apéndices vegetales que, con disposición simétrica, se mueven formando roleos envolventes. El remate de crestería está configurado por pequeñas ceas entrelazadas, una decoración que se imita en el faldón, de perfil lobulado, salvo por el hecho de que ahí el eje de la composición es un ángel fitomorfo, similar al del sagrario y las gradillas de Tiahuanaco o al frontal de Calamarca.

El atril presenta una tipología generalizada en el siglo XVIII, consistente en recortar sinuosamente la silueta del faldón. Por otro lado, el *horror vacui* que se advierte en la ornamentación y el naturalismo de la misma la aproximan a un lenguaje barroco, del que se aparta en la ordenación de los motivos y en la planitud de las cintas, relacionadas con los modelos seiscentistas. Todo ello, unido a que el repujado aún no es excesivamente prominente ni los adornos abigarrados, ha llevado a datarlo en torno a 1730.

Respecto a la procedencia, la carencia de marcas y documentación sobre la pieza dificultan su atribución a un autor o taller concreto. Sin embargo, su análisis estilístico ha puesto de manifiesto que existe una clara







afinidad entre el atril de Renedo y las obras dieciochescas de los talleres altoperuanos de Cuzco, Puno o La Paz, entre los que existieron grandes semejanzas.

Una solución muy cuzqueña fue colocar en el faldón un ángel con faldellín foliáceo y tratar los tallos vegetales a modo de cintas, al igual que emplear flores granadas y querubines desnudos. Este repertorio ornamental también fue imitado por los plateros de La Paz por influjo de Cuzco, si bien allí los motivos decorativos suelen ser más abigarrados y prominentes, lo que ha llevado a descartar esta procedencia para el atril de Renedo. Por el contrario, se cree que fue realizado en los talleres de Puno, ligados artísticamente al de Cuzco. Allí trabajaron, en el si-

glo XVIII, dos prestigiosos orfebres: Eugenio y Feliciano Chávez. Dado que ambos compartieron el mismo apellido y tuvieron un lugar de trabajo común (Puno) en fechas semejantes (entre ambos media una diferencia de tiempo de unos dieciocho años), se cree que ambos vendrían de un tronco común y, muy probablemente, de la misma familia.

El atril de Renedo es muy similar a los de las parroquias de Urcos o San Jerónimo, a los frontales de Checacupe y Huaró, al sagrario de Quiquijana y a las gradas de Urquillos.

Las sacras (objetos que portaban las oraciones litúrgicas de preparación antes de la misa) muestran una clara relación desde un punto de vista técnico y estilístico con el atril. Tal y como es habitual, son tres, siendo la central de mayores dimensiones. Al igual que el atril, tienen alma de



madera sobre la que se sitúan planchas de plata repujada.

La sacra de mayor tamaño presenta estructura cuadrada con esquinas redondeadas. El marco se decora mediante roleos, cees, capullos y flores; y posee una cartela central con las palabras de la Consagración. En el copete hay una cartela oval central con las iniciales IHS, rodeada de querubines, fronda y cabezas masculinas. En los laterales una pareja de ángeles fitomorfos se sitúan de perfil y en la parte baja, entre dos portavelas (uno de los cuales ha desaparecido), puede apreciarse un niño con faldellín foliáceo sujetando enormes roleos.

Las sacras menores son rectangulares, pero imitan la decoración del marco de la mayor, a base de motivos naturalistas. En el campo tienen grabado el Lavado y el Evangelio de San Juan. En la parte alta hay una cartela oval y en la baja un querubín de grandes alas explayadas.

Las sacras se atribuyen al platero Eugenio de Chávez, autor del frontal de la catedral de Puno en 1722, si bien carecen de punzones que puedan corroborar esta atribución. No obstante la forma de rematar los roleos vegetales del copete en cabezas masculinas es análoga a la utilizada por Chávez en el citado frontal. Por todo ello y por sus claras analogías con el atril, su cronología se ha fijado en torno a 1730. No obstante, otros historiadores han situado su ejecución en el último tercio del siglo XVIII. En cualquiera de los casos estaríamos hablando de un momento de esplendor para la platería colonial, ya que este tuvo lugar a lo largo del Barroco, durante los siglos XVII y XVIII.







En general, todas las piezas de orfebrería colonial que se conservan en nuestra región tuvieron una finalidad religiosa, pues fueron realizadas como muestra del fervor religioso de clérigos y laicos. La mayoría de ellas fueron enviadas por los indianos a las parroquias de sus localidades natales con el fin de que sirvieran de recuerdo de su memoria y para la expiación de sus pecados.

### BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- BARRÓN GARCÍA, A.A.: «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 349-410.



- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Los indianos. El arte colonial en Cantabria*. Santander, Caja Cantabria. Obra Social, 1992.
- CARRETERO REBÉS, S.: *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, Institución cultural Cantabria/Ediciones Librería Estvdio. 1987.
- ESTERAS MARTÍN, E.: «Noticias acerca de la platería puneña: los frontales de la catedral de Puno y de la iglesia de Carabuco». *Archivo Español de Arte*, nº 218, 1982, pp. 209-216.
- *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*. Madrid, Museo de América, 1986.



## Custodia de Cosgaya

En el Museo Diocesano Regina Coeli de Santander se puede contemplar una custodia procedente de Cosgaya. Realizada en plata sobredorada, se trata de una pieza de estilo rococó remitida desde México, donde a mediados del XVIII se abandonó todo clasicismo, sustituido por la multiplicación de molduras, plantas mixtilíneas y formas cada vez más abultadas.

Las custodias se utilizaban para la exposición del Santísimo y fiestas determinadas como en la del santo titular del templo. En Cantabria solo existen custodias de asiento o manuales. Todas ellas poseen pie y astil sobre el que se monta el viril circular rodeado por rayos solares rectos u ondulantes, con distinta seriación y decoración.

La custodia de Cosgaya presenta en el envés del pie tres punzones que indican la localidad, ley y contraste. Es por ello que sabemos que fue obra de Diego González de la Cueva, quien trabajó como marcador hasta 1778. De sus manos salieron numerosas piezas conservadas en nuestra región, como la custodia de Arredondo, los cálices de Colio, Potes, Monte Corbán y Fontecha, el cáliz y custodia de Villacantid o los juegos de vinajeras de la colegiata de Santillana del Mar, de la iglesia de Reinosa y de la catedral de Santander. Teniendo en cuenta la fecha hasta la que Diego González estuvo trabajando, S. Carretero ha fechado la custodia en 1775.

Apoya sobre un pie circular con escotaduras en desorden procedentes de la decoración. El astil muestra una manzana periforme invertida, además de gollete y piezas bulbosas con estrangulamientos. El viril se rodea de cerco solar de rayos rectos y sin seriación determinada con aplicación de placas repujadas alrededor del anillo. En ellas puede contemplarse una decoración a base de cabezas de ángeles alados y nubecillas. La ornamentación del pie y del astil es carnosa y exuberante con tornapuntas,







veneras y conchas, rocallas incipientes, vides, flores tetrafoliadas y hojas con tamizado de fondo de red escamada.

## **BIBLIOGRAFÍA**

AA.VV.: *Platería Iberoamericana*. Madrid, Fundación Santillana, 1993.

BARRÓN GARCÍA, A.A.: «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 349-410.

CAMPUZANO RUIZ, E.: *Los indianos. El arte colonial en Cantabria*. Santander, Caja de Cantabria. Obra Social, 1992.

CARRETERO REBÉS, S.: *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, Institución cultural Cantabria/Ediciones Librería Estvdio. 1987.

# LOS RETABLOS

Los retablos son piezas litúrgicas que cumplen una triple función: ornamentan los templos, son elementos fundamentales en la celebración de la liturgia y desempeñan una labor didáctica gracias a las imágenes, escultóricas y pictóricas, que los decoran. En un primer momento primó el carácter didáctico-narrativo que se fue perdiendo a medida que desaparecieron, a lo largo del Barroco, los relieves con escenas hagiográficas o evangélicas. Por el contrario, en los retablos prechurriguerescos ya se advierte un predominio de los valores litúrgico-eucarísticos ante el importante papel jugado por el tabernáculo.

Aunque los primeros retablos aparecieron en Cantabria en la Baja Edad Media y su producción se mantuvo hasta fechas recientes, sin embargo, su mayor desarrollo tuvo lugar entre los siglos *xvi* y *xviii*. A finales del *xvi* comenzaron a desarrollarse los retablos romanistas, caracterizados por la sencillez de líneas y estructuras inspiradas en modelos de tratadistas italianos que, como Vignola, estaban tratando de recuperar elementos arquitectónicos de la época clásica. Las esculturas que los decoran siguen los tipos escultóricos impuestos por Miguel Ángel y sus seguidores.

A partir del segundo cuarto del *xvii* se impuso un tipo de retablo clasicista, fruto de la conjunción de las características de los retablos romanistas con las derivadas del retablo mayor de El Escorial. Esto dio lugar a piezas con estructuras en casillero, donde se sitúan esculturas y relieves tardorromanistas.

Los retablos más importantes de este período se deben a los talleres de Limpias-Liendo, Cudeyo y Siete Villas en Trasmiera, que prolongarán su actividad hasta mediados del siglo *xviii*. En las Asturias de Santillana sobresalen los de Camargo-Santander y Casar de Periedo. De este período podemos destacar retablos como los de Arnüero (1542), Guriezo (1615), Ajo (1625-1629), Cicero (1633) o Miera (1629-1637).

Los retablos barrocos se realizaron entre mediados del *xvii* y el último tercio del *xviii*, en sus diversas variantes: prechurriguerescos, churriguerescos y rococós. En las dos primeras fases se observa un incremento de su tamaño, junto a una tendencia al uso de una abundante decoración, a menudo muy abigarrada, que llega, en algunos casos, a ocultar por completo la estructura arquitectónica. Las plantas comenzaron a moverse, al tiempo que se multiplicaron los tipos de soportes (columnas de fuste de estrías onduladas o en zigzag, salomónicas, de tercio de talla, estípites...). Frente a la

ordenación en casilleros, propia de los retablos de la época anterior, los barrocos pasaron a tener un solo cuerpo, quedando las figuras escultóricas enmarcadas por columnas y, más tarde, por estípites.

En el Rococó la ornamentación comenzó a disminuir y se simplificaron los apoyos, si bien las plantas y alzados siguieron mostrando un gran movimiento. La columna salomónica y el estípite desaparecieron en favor de una columna clásica acanalada decorada con cabezas de serafines y rocallas.

Durante el Barroco también se aprecian cambios en la escultura, que evolucionó, en los dos últimos tercios del xvii, hacia un mayor naturalismo derivado del estilo de Gregorio Fernández. En la primera mitad de la siguiente centuria se impuso en ella un creciente movimiento y expresividad que dio paso, a mediados del xviii, a unas figuras más atemperadas.

Los talleres que mantuvieron una actividad escultórica más relevante en Cantabria en este momento fueron los de la costa oriental y Trasmiera, destacando los de Limpias-Liendo, Siete Villas y Cudeyo. En el occidente siguieron funcionando los de Camargo-Santander y Casar de Periedo, dependientes, en lo estilístico, de los focos trasmeranos. Ante el descenso de la demanda, el taller de Casar de Periedo se fue convirtiendo, progresivamente, en un obrador artesanal dedicado a la realización de muebles y de pequeños retablos para ermitas y humilladeros.

Si durante el Renacimiento los entalladores, escultores y ensambladores se formaron en regiones limítrofes (Burgos, Palencia, Navarra, La Rioja y Valladolid) con grandes maestros del momento, al iniciarse el Barroco se produjo un movimiento inverso, de modo que los artífices montañeses revitalizarán la tipología retablística de focos artísticos tradicionales, como Burgos, La Rioja y, en menor grado, Navarra.

Ejemplos destacados del Barroco son los retablos mayores de la iglesia parroquial de Isla (1689-1697), del convento de Las Caldas del Besaya (c. 1705) y del santuario de La Bien Aparecida (1733). Dentro de una estética rococó, ya cercana al gusto neoclásico, se encuadra el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Limpias (1774).

En 1777 se prohibió construir y dorar retablos de madera, si bien esta norma no fue respetada en Cantabria, donde se siguieron haciendo retablos en este material, estucados o marmoreados, bajo una estética neoclásica, como el retablo mayor de la parroquial de Miengo (1850). Años después, con la llegada del estilo neogótico, el retablo volvió a retomar parte de su pujanza de antaño, aunque en ese momento los principales talleres ya habían desaparecido.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPUZANO RUIZ, E.: *El retablo en Cantabria*. Santander, Caja Cantabria. Obra Social y Cultural, 1999.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*. Santander, Universidad de Cantabria/Asamblea Regional de Cantabria, 1991.
- *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994.
- «Los retablos», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 137-144.

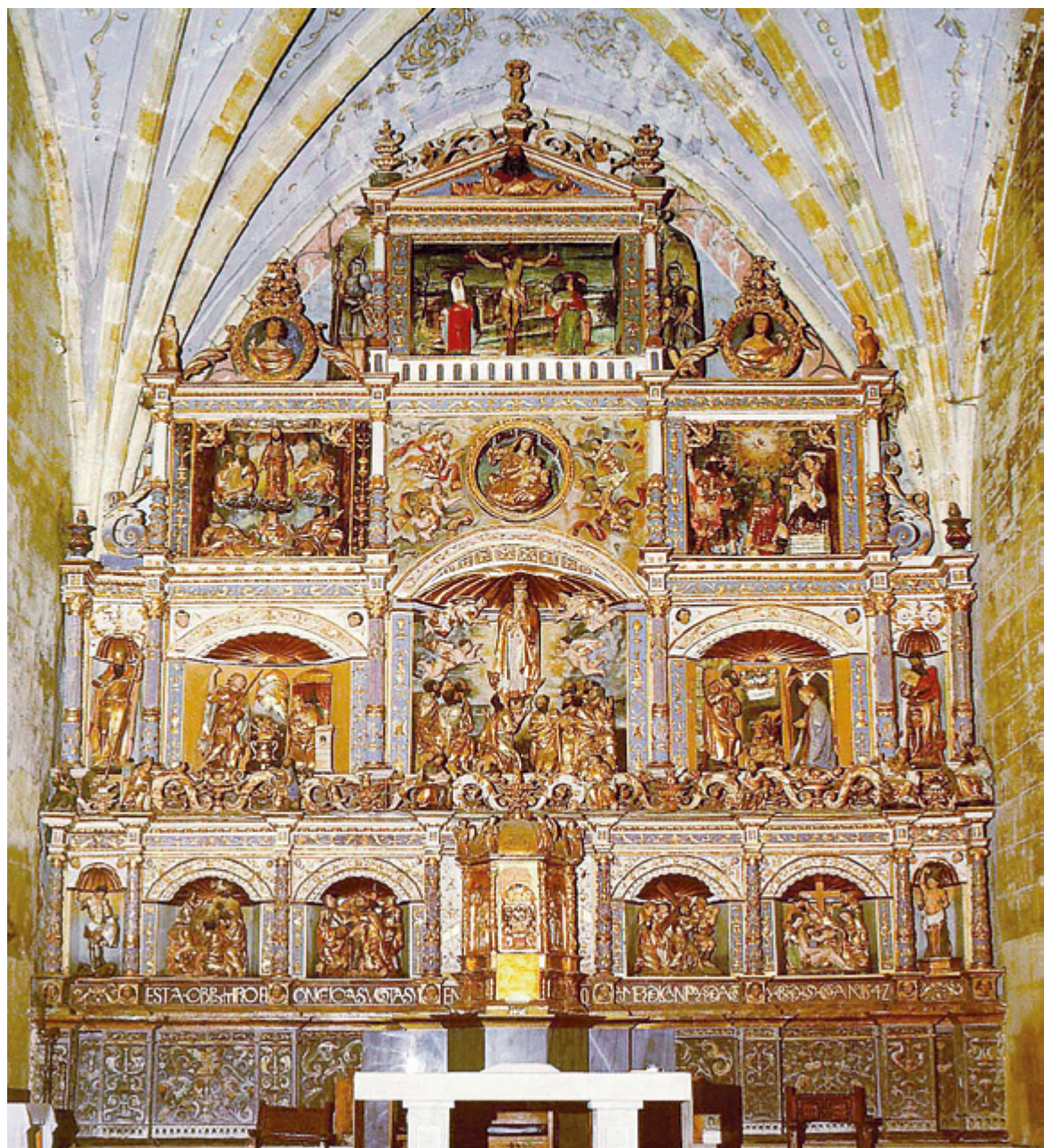


## Retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Arnüero

El retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Arnüero es considerado uno de los mejores ejemplos renacentistas conservados en Cantabria. Realizado a mediados del siglo XVI, conserva la mayor parte de su policromía original plateresca, aunque alterada por sucesivos repintes. Fue restaurado en 1982 y en el transcurso de estos trabajos se encontraron varios epígrafes que documentan una intervención por parte del pintor Juan de Foncueba en 1909.

Muestra una clara vinculación con otros retablos aragoneses de la denominada tipología «arco de triunfo» (nombre que hace alusión al hecho de que el cuerpo del retablo evoca esas estructuras conmemorativas), sobre todo con el de Roda de Isábena (Huesca), contratado por Gabriel Joly en 1533. Esa afinidad con los modelos aragoneses llevó a pensar, inicialmente, en la posibilidad de que el retablo de Arnüero fuera trazado por el montañés Esteban de Solórzano, quien, tras haberse formado en Aragón, podría haber vuelto a su tierra a hacerse cargo de la obra. No obstante, aunque consta que al menos en una ocasión visitó a su familia, su trabajo se desarrolló fuera de los límites de Cantabria.

Estudios posteriores sacaron a la luz un contrato firmado por Gabriel Joly el 27 de febrero de 1537, en el que daba poder a su criado, Gonzalo de Rocillo, para que





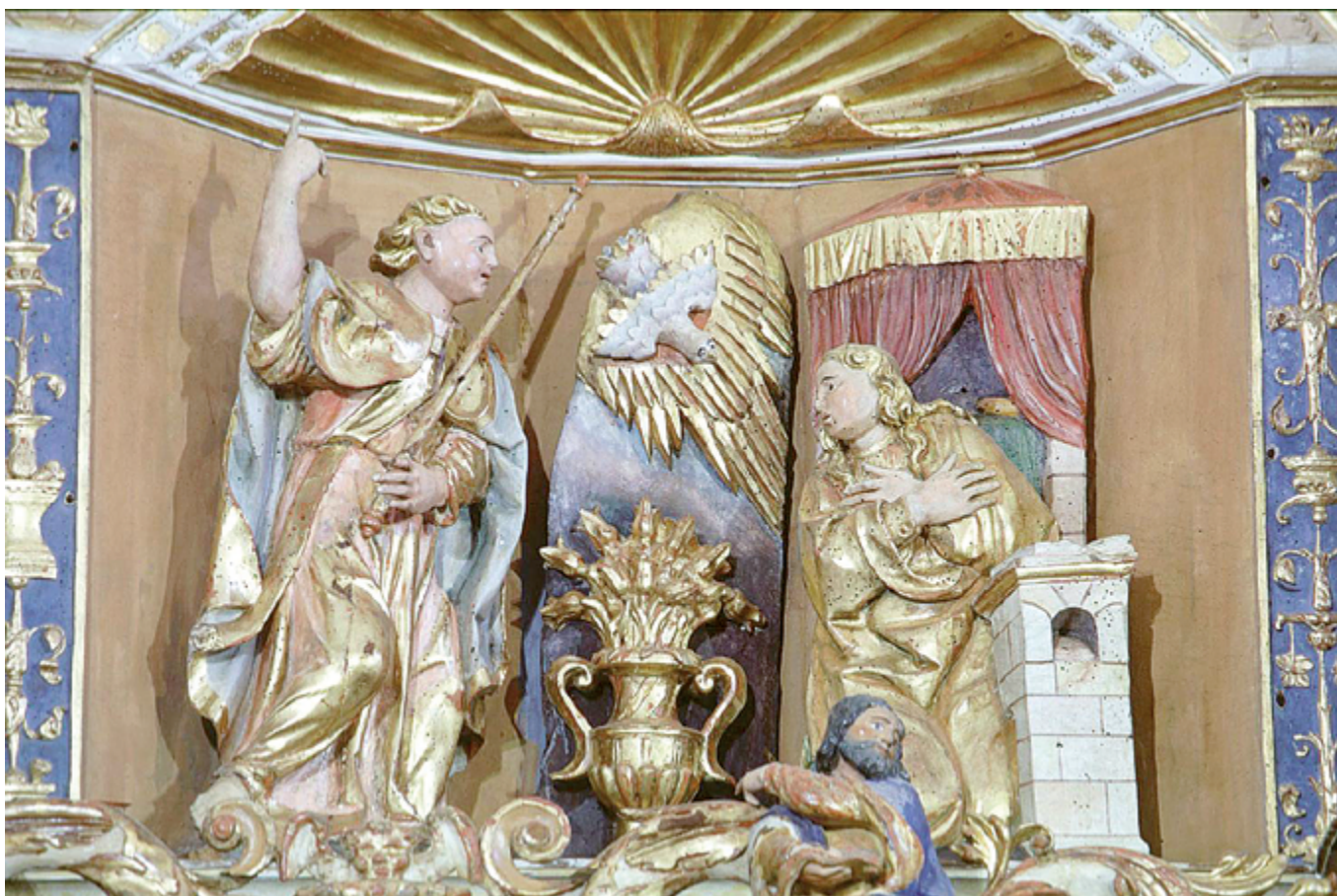


contratará en su lugar la realización de un retablo en Arnúero. A raíz de lo expuesto en este documento y de la afinidad habida entre el retablo cántabro y el de Roda de Isábena, obra de Joly, unido al hecho de que este artista realizó numerosos retablos en «arcos de triunfo» como el que nos ocupa, se ha considerado la posibilidad de que este fuera el tracista del retablo de Arnúero. Gonzalo de Rocillo, cuyo apellido denota una procedencia trasmerana, pudo actuar de mediador para el encargo, lo que explicaría que se buscara un maestro afincado en Zaragoza para acometer esta empresa.

El fallecimiento de Gabriel Joly en 1538 llevó a Simón de Bueras a ponerse al frente de las obras de mazonería y escultura del retablo de Arnúero. Consta que Bueras ya estaba trabajando en él desde antes de 1540, pues en enero de ese año el concejo le entregó 18.750 maravedíes como parte del pago del retablo que estaba haciendo para la iglesia. En 1542 se concluyó su fábrica, según reza la inscripción pintada que recorre el banco donde puede leerse: ESTA OBRA HIZO EL CONCEJO A SV COSTA SYENDO CURAS LOS RE(VERE)NDOS SS. P(EDR) GOMEZ DEL CANPO Y P(EDR)O DE AÇAS Y GARCIA DE LOS C(O)R(RA)LES AÑO 1542.

El retablo se levanta sobre un alto banco de dos bandas. Posee dos cuerpos y ático, con tres calles y dos entrecalles extremas en el primer piso que albergan figuras de bulto. Desde un punto





de vista arquitectónico predominan elementos característicos de los retablos platerescos, como los arcos rebajados y escarzanos, los tondos, veneras, columnas abalaustradas y la talla al «romano». El sotobanco se articula con pilastras y paños, labrado todo al «romano», con decoración a base de motivos a «candelieri», a imitación del retablo de Santiago de La Seo de Zaragoza, donde también trabajó Joly. La predela alberga cuatro relieves relativos al ciclo de la Pasión (Oración en el Huerto, Prendimiento, Vía Crucis y Quinta Angustia), así como dos figuras de bulto en los extremos que representan a San Miguel, que vela contra las intrigas satánicas, y San Sebastián, abogado de las enfermedades contagiosas. Sobre las columnas se sitúan los cuatro Evangelistas y los Padres de la Iglesia occidental (con la sustitución de San Gregorio por San Antón, un santo muy popular en las zonas agrarias como protector de los ganados). Las ocho figuras se engarzan mediante delfines metamorfoseados y curvados a modo de roleos.

En el centro del banco se encuentra un tabernáculo con banco, cuerpo con columnas entregas, retalladas y abalaustradas que flanquean relieves, y remate cupulado. Su puerta se decora con la representación de la Última Cena, entre la Virgen y San Juan. Los tres paneles centrales del tabernáculo se abren transformándolo en manifestador. En su interior se adorna con columnas abalaustradas y la



representación pictórica de siete ángeles de estilo manierista que sostienen los instrumentos de la Pasión. En la cornisa, a plomo con las columnas, unas figuras de bulto representan a unos ángeles portadores de candeleros.

El primer piso del retablo presenta los relieves de la Anunciación, la Asunción y el Nacimiento, junto a las figuras de Santiago Apóstol y San Bartolomé. En el segundo cuerpo vemos los relieves de la Transfiguración y la Adoración de los Reyes flanqueando un tondo central de la Virgen con el Niño lactante. En el ático, presidido por el Padre Eterno, se halla el Calvario. A los lados hay dos tablas pintadas con soldados romanos y sendos medallones relicarios con dos bustos humanos que podrían representar a un profeta y a una sibila. Se trataría de recordar la historia de la Humanidad y las premoniciones de los profetas y sibilas sobre la llegada de Cristo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRÓN GARCÍA, A.A.: «El retablo mayor de Arnüero: Gabriel Joly, Gonzalo de Rocillo y Simón de Bueras». *Trasdós*, nº 3, 2001, pp. 38-59.
- COFIÑO FERNÁNDEZ, I., MAZARRASA MOWINCKEL, K. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Arnüero», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2001, pp. 163-212.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Retablo mayor de la iglesia parroquial de Arnüero», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, pp. 28-29.

## Retablo mayor de la iglesia de San Vicente de la Maza de Guriezo

El templo de San Vicente de la Maza de Guriezo es una iglesia columnaria, cuyo diseño original se atribuye a Juan de Rasines, uno de los arquitectos más importantes del tardogótico. A pesar de que el edificio comenzó a construirse en las postrimerías del siglo XVI, su fábrica se mantuvo abierta hasta comienzos del XVIII. Una de las causas de la demora en la ejecución de estos trabajos fue el elevado coste que tuvo el retablo mayor, cuya construcción se concertó en 1612-1613 en 37.204 reales, una cantidad tan solo comparable a los grandes retablos castellanos del momento. Las obras se iniciaron un año más tarde.

A pesar de que el retablo fue realizado durante un dilatado período de tiempo y de que en él trabajaron diversos maestros, mantiene una clara unidad iconográfica y formal. De estructura ochavada, originalmente presentaba un banco con seis netos y cuatro entrepaños y dos cuerpos de tres calles, ático de tres casas y un tabernáculo, hoy desaparecido. En el siglo XVIII se añadieron las calles laterales y el cascarón con el Padre Eterno. Las columnas que articulan cada piso presentan fustes entorchados y superposición de órdenes: jónico en el primero y corintio en el segundo.

En el banco se representa el Apostolado en los netos y el ciclo de la Pasión en los entrepaños. Sobre él, en el primer piso, se encuentran diferentes relieves alusivos a la vida de San Vicente. Comenzando por la izquierda observamos la Predicación de San Vicente, San Vicente ante el prefecto de Zaragoza, el Martirio de San Vicente y San Vicente entre las fieras. En la calle central se encuentran San Pedro y San Pablo flanqueando el tabernáculo y, sobre él, la imagen de la Asunción.

En el segundo piso los relieves representan, de izquierda a derecha, la Anunciación, la Natividad, la Epifanía y la Presentación en el templo. En la calle central San Vicente se sitúa entre San Juan Bautista y Santiago.

García de Arredondo inició la construcción del retablo, cuyos primeros pagos percibió en 1617, momento en que ya estaba construido el pedestal. Al año siguiente se hizo el primer cuerpo, pero en 1619, tras el fallecimiento del maestro, las obras se paralizaron hasta 1636 en que se encargó su conclusión a Diego de Lombera, yerno y colaborador de Arredondo. Lombera acometió la fábrica del segundo cuerpo, ya que el segundo banco lo había dejado asentado Arredondo antes de fallecer. En la revisión llevada a cabo por el veedor en 1693 se indicó que la traza que había seguido Lombera era la de Arredondo, quien había previsto un tabernáculo hoy desaparecido.

En 1733 se contrató la ampliación del retablo con la construcción de las calles exteriores y de sus respectivos bancos, la hornacina central de la Asunción, la decoración de los tímpanos de las terceras calles, las calles exteriores (salvo el relieve de San Vicente entre las fieras) con sus bancos y el cascarón con los ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión y el Dios Padre. En ese momento también se amplió el pedestal y se desmontaron imágenes y relieves, sustituidos por otros.







Las trazas fueron de Francisco Pérez de las Llamosas, quien resolvió satisfactoriamente la conjunción de un retablo romanista y churrigueresco. La obra fue ejecutada por Gabriel de la Cueva y el escultor Tomás de Gargollo.

Por sus características formales se han atribuido a García de Arredondo todas las figuras de bulto redondo, salvo los ángeles que llevan los instrumentos de la Pasión y la Asunción que hay sobre el tabernáculo, obra de Tomás de Gargollo, en el siglo XVIII. También son de Arredondo los cuatro relieves centrales del banco inferior, los Apóstoles de los netos, los relieves de San Vicente ante el prefecto de Zaragoza y del Martirio de San Vicente, así como las desaparecidas figuras del tabernáculo. En general, en estas obras se aprecia una clara tendencia al naturalismo, tal y como fue habitual entre los maestros castellanos que trabajaron en el tránsito del siglo XVI al XVII. Sin embargo, en los relieves del banco está más apegado a las formas romanistas puras, tanto en forma como en composición de los personajes.

Arredondo se muestra en esta obra como uno de los artistas más importantes de ese momento en Cantabria. En las figuras de San Pedro y San Pablo adopta el estilo de los seguidores vallisoletanos de Esteban Jordán, pero con un canon más elevado, que logra suavizar la fuerte expresividad de la escuela navarrorriajana. Esta también se advierte en la obra de Arredondo, heredera del influjo miguelangelesco, sintetizado en Navarra por Anchieta y difundido en La Rioja por González de San Pedro. Frente al naturalismo que impera en sus esculturas, en los relieves del banco muestra su apego a los modelos romanistas, tanto en la apostura de los personajes como en las composiciones.

A Diego de Lombera se atribuye la ejecución del segundo cuerpo y del banco de las segundas calles, prolongado a derecha e izquierda la obra de Arredondo. Son suyos los relieves de la Predicación de San Vicente y de San Vicente entre las fieras (situados en el primer cuerpo, aunque originalmente estarían en el segundo, sobre los ejecutados por Arredondo), además de algunos relieves del segundo banco, como el Bautismo de Cristo y la Aparición de la Virgen del Pilar. También puede ser suya la imagen de San Vicente. Todas ellas, aunque imitan el estilo de Arredondo, presentan menor calidad que las de aquel escultor; los rostros son menos expresivos y los cuerpos están peor tratados. Sobresale el desnudo de San Vicente por ser la obra más cercana al romanismo navarrorriajano.

La obra de Tomás de Gargollo es difícil de dilucidar, ya que se adaptó a los esquemas compositivos e iconográficos romanistas, si bien la técnica de paños cortados avala su presencia en las escenas de la Oración del Huerto y el Camino del Calvario del banco del primer cuerpo. Fue autor, además, de los ángeles que llevan los instrumentos de la Pasión, del Dios Padre del Cascarón, de la Asunción que se sitúa sobre el tabernáculo y de los relieves del piso alto y del segundo banco (salvo los dos que hizo Lombera), así como de las figuras de los netos que los flanquean.

Los frisos de roleos de acanto de talla plana y con piedras engastadas formando ejes de simetría del primer piso y los frisos con decoración geométrica de marquetería del segundo son del xvii. Ambos fueron imitados en las calles externas un siglo más tarde. De época de Arredondo son las tarjetas de marquetería con motivos vegetales que decoran las enjutas de las cajas de San Pedro y San Pablo; y de Lombera son las geométricas del ático y de la hornacina de San Vicente, así como las orlas de pedrería de algunos marcos y las tarjetas de cueros recortados que cerrarían el banco antes de ampliarse las calles. En el siglo xviii se añadieron las tarjetas vegetales de talla crespada de los tímpanos y tambanillos, la decoración del cascarón con las cabezas de serafines y las cartelas vegetales.

El retablo se concluyó en 1789 con su dorado. Dos años más tarde se hizo el tabernáculo actual, cuyas columnas adornan el fuste con panoplias.

## BIBLIOGRAFÍA

ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. (dir.) y LOSADA VAREA, C. (coord.): *Catálogo monumental de las Cuencas del Asón y del Agüera (Cantabria)*, tomo I. Santander, Asociación Grupo de Acción Local de la Comarca Asón-Agüera, 2001.

POLO SÁNCHEZ, J.J.: *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994.



## Retablo mayor de la iglesia de San Martín de Ajo

La iglesia de San Martín de Ajo comenzó a construirse a mediados del siglo xvi siguiendo un modelo de planta de salón. Sustituyendo al ábside original se levantó otro de planta curvilínea al interior, diseñado por Juan Vélez, en el que aparece perfectamente encajado, gracias a su estructura ligeramente ochavada, un retablo realizado entre 1626 y 1630.

J.J. Polo afirma que el retablo fue debido a Rodrigo de los Corrales, quien contó con la colaboración de su hermano, Juan de los Corrales, y de Juan de Pobes. Rodrigo de los Corrales fue un maestro ensamblador natural de Noja, si bien su formación tuvo lugar dentro del círculo vallisoletano. Desde 1602 se le documenta trabajando en Cantabria, en el desaparecido retablo mayor de la iglesia parroquial de Castillo. Años más tarde, en 1612, trabajó por primera vez en la parroquia de Ajo, en la fábrica de un retablo dedicado a Nuestra Señora que debía situarse en una capilla del lado del Evangelio que se abre junto a la capilla mayor.

En 1615 volvieron a ser reclamados sus servicios en el templo de Ajo para que se encargara de la ejecución de un tabernáculo para el presbiterio, que aún no contaba con retablo. Los restos de este







se aprecia en la gesticulación de las imágenes, con rostros inexpresivos en los que la ceja se alza y la nariz es afilada, así como en los movidos plegados de los ropajes.

Esta opinión no es compartida por J.J. Polo, quien considera que la escultura sería debida, en su mayor parte, a Juan de Pobes, autor de todas las figuras de bulto y de los relieves mayores de las calles, mientras que Juan de los Corrales sería el responsable de los bancos y de las pequeñas figuras infantiles del remate, todas ellas de menor calidad, ya que se trataba de un artista dedicado fundamentalmente al ensamblaje. En el caso de Pobes, esta sería una obra de juventud en la que las imágenes de San Pedro y San Pablo se relacionan con las de Bareyo, al igual que las composiciones de los relieves de la Visitación y la Anunciación. Las imágenes del retablo de Bareyo fueron obra de Juan Santiago Concha, lo que evidencia que Juan de Pobes pudo ser su discípulo, si bien existen diferencias entre ambos, ya que Pobes representa rostros más inexpresivos, al tiempo que las imágenes muestran mayor pesadez y estatismo.

El concurso para la adjudicación de la fábrica del retablo de Ajo tuvo lugar en 1625, rematándose en 850 ducados en Rodrigo de los Corrales. La iglesia consideró que esta suma era muy elevada,

tabernáculo se encuentra en el Museo Diocesano Regina Coeli de Santillana del Mar, si bien su mayor importancia radica en que este encargo le abrió las puertas a su contratación, en 1626, para la fábrica del retablo mayor, una de sus obras más ambiciosas. De hecho, J.J. Polo afirma que durante el proceso de contratación Corrales tuvo que enfrentarse a Luis de Pevedilla (o de Padevilla), vecino de Santander adscrito al taller de Cudeyo, a quien consiguió imponerse gracias al aval que suponía el tabernáculo que había hecho para la iglesia. Para este historiador es más que dudosa la intervención de Pevedilla en la obra, ya que tan solo aparece citado recibiendo del mayordomo del templo 5.100 maravedís para que rebajara a 700 ducados los 815 que había propuesto Rodrigo de los Corrales en la última postura.

Por el contrario, M.A. Aramburu no duda en atribuir a Luis de Pevedilla la mazonería del retablo, mientras que sostiene que la escultura fue obra de Juan de Pobes y de Rodrigo de los Corrales, responsabilizando a este último de las piezas de mejor calidad (San Martín, San Gregorio y San Jerónimo), mientras que Juan de Pobes se encargaría del resto, de estilo más arcaizante, cercano a los modelos de Pedro de la Cuadra, tal y como



por lo que solicitó a Pevedilla que rebajara la postura hasta 700 ducados, cantidad que le debió parecer insuficiente al maestro y por ello renunció a la obra. Cuatro años más tarde la fábrica ya estaba concluida, tasándose en 1630. Años más tarde, en 1642, se doró el relicario por Rodrigo de los Corrales, mientras que el resto de la obra permaneció en blanco durante mucho tiempo. En el libro que lleva San Gregorio Magno puede leerse: «Este retablo le pintó Marcelino Lainz Vecino de este lugar». La inscripción no está fechada, pero parece corresponder a finales del XVIII, momento en que trabajaron en esta zona varios pintores con este apellido.

El retablo, de planta ochavada, emparentada con la que Rodrigo de los Corrales utilizó en Bareyo, consta de banco decorado con las escenas de la Pasión, tres cuerpos separados por bancos y ático. El primer cuerpo, con columnas de orden jónico de fuste estriado y tercio inferior retallado con figuras infantiles entre follaje, se articula en cinco calles. Se representa a Cristo flanqueado por San Pedro y San Pablo, y, en los extremos, los relieves de la Adoración de los Reyes y de los Pastores.

A continuación, un banco en cuyos entrepaños se efigian los Cuatro Evangelistas con sus respectivos símbolos. Sobre él se sitúa el segundo cuerpo, con encasamiento central a modo de marco rectangular. Sus soportes son de orden corintio y fuste entorchado y se decora con la imagen central de San Martín entre San Gregorio y San Jerónimo, junto a los relieves de la Anunciación y la Visitación.

El ático se alza sobre un banco con la representación de las Virtudes. Posee dos cuerpos en los que se alternan columnas corintias de fuste estriado, excepto en el tercio bajo que es abocelado, en







el piso inferior; y pilastras ganchudas con decoración vegetal, en el superior. En los encasamientos podemos contemplar a la Inmaculada, flanqueada por Santo Domingo y San Francisco. En el remate se sitúa la Santísima Trinidad.

Se trata de una obra en la que Rodrigo de los Corrales empleó un gran número de recursos decorativos, como las tarjetas vegetales y las cabezas de serafines de las enjutas de los arcos, los fustes retallados con las figuras infantiles, las orlas de pedrería sobre los relieves, los frisos de roleos vegetales, dentellones en el intradós de los frontones y cartelas de hojas enrolladas. A ello hay que añadir los aletones vegetales, las pirámides con bolas o los putti cabalgando sobre grifos vegetales que sitúa en el ático. Con todo ello logra que una estructura en la que predomina la sensación clasicista de retablo en casillero, claramente conectada con la tradición vallisoletana, se combine con elementos decorativos de tardía inspiración plateresca.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A.: «La formación de los talleres de escultura romanista en Cantabria (retablos de Miera, Ajo y Guriezo)». *BSAA*, LI, 1985, pp. 355-366.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A., LOSADA VAREA, C. y MAZARRASA MOWINCKEL, K.: «Bareyo», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2001, pp. 213-264.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994.

## Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Miera

En el barrio de La Cárcoba, del municipio trasmerano de Miera, se encuentra la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Se trata de un edificio construido a finales del siglo xv, en sustitución de un antiguo monasterio benedictino dedicado inicialmente a San Juan y, al menos desde 1099, a Santa María de Miera.

El templo se completó en el xvii con la fábrica del último tramo de las naves y de la torre, edificada entre 1619 y 1621. Dos años más tarde se hizo la sacristía y, a mediados de siglo, se emprendió la decoración pictórica de las bóvedas de la nave central, el abovedamiento de la nave meridional y la construcción del camarín y de la portada principal.

Tras la finalización del edificio se inició la ejecución del retablo mayor. Considerado uno de los mejores dentro de su estilo, es una obra tardorromanista dedicada a la Virgen de la Asunción, patrona del templo. Su gran tamaño, equiparable al de la propia iglesia, sorprende teniendo en cuenta la humildad del lugar donde se ubica, pero puede explicarse a partir de su dependencia respecto a la colegial de Santander.

En 1627 el mayordomo del templo ordenó que se fijaran cédulas y se nombrase un juez para el remate del retablo. La traza fue facilitada por Francisco de la Casanueva, oriundo de Arnuevo, y un año después se celebró la subasta, recayendo su ejecución en Hernando de Malla por un total de 324 ducados y medio, que se le debían pagar entre las navidades de 1629 y 1631. Hernando de Malla, de Ánaz, fue un maestro vinculado con Juan de Sobremazas, quien, según señalaremos, aparecerá relacionado con el retablo de Miera para dictaminar en el pleito que se originó a raíz de su construcción.

Este litigio dio comienzo en 1630 a causa de un desacuerdo entre el maestro y la parroquia sobre el coste del retablo, ya que Malla demandaba más dinero por las mejoras introducidas en la obra, mientras que la iglesia aseguraba que el artista no había cumplido con lo estipulado en el contrato.

Aunque el pleito se prolongó hasta 1636, esto no impidió que los trabajos prosiguieran, por lo que, en 1632, se desmontó el antiguo retablo. Un año más tarde ya se había colocado en su lugar el actual y el maestro había recibido el finiquito de la fábrica. Pese a ello, como la obra seguía en marcha, Malla continuó cobrando, de modo que en 1634 percibió veinte ducados más y, en 1637, ochenta y tres. Por tanto, finalmente, percibió 427 ducados por el total de la empresa, casi un tercio más de lo estipulado.

Con motivo del pleito fueron muchos los maestros que fueron requeridos por la parroquia y por Malla para dictaminar a favor de unos y de otros. Entre ellos estaban Luis de la Peña (1632-1635), Francisco de Zorrilla y Hermosa (1635), Juan de Sobremazas (1637) y Francisco de la Casanueva (1637).

Al finalizar la ejecución del retablo se recurrió a un maestro de Lloreda, de nombre desconocido, para que lo dorara. Se cree que la policromía pudo ser sufragada por algún particular o por la colegial de Santander debido a que no se cita su importe en las cuentas de fábrica.

J.J. Polo destaca que en el retablo de Miera conviven dos tendencias: la romanista, visible en lo arquitectónico, y la realista, de la escultura. El autor de la traza, Francisco de la Casanueva, se inspiró para su diseño en los retablos realizados por el taller de Siete Villas. Es por ello que presenta un aspecto compartimentado característico de las obras de este taller, como el retablo mayor de Ajo, con el que guarda importantes semejanzas. En ambos se usan los mismos soportes entorchados y retallados en la parte inferior, si bien en Miera se buscó un mayor movimiento, lo que provocó la desaparición de los tercios de estrías verticales en los fustes de las columnas y que la calle central destaque del resto por su mayor anchura y por su avance en planta. Otros elementos propios del taller de Siete Villas son el empleo de los frontones para la calle central, el uso tarjetas de cueros







recortados con espejos ovales en su interior y la representación de figuras infantiles, también presentes en Ajo. El ático el retablo de Miera guarda una gran similitud con el de Hazas de Liendo, con el que coincide en el tipo de remate, de triple encasamento y con frontón curvo, así como en el empleo de aletones con tallos vegetales geometrizados.

Frente a la afirmación de J.J. Polo de que el retablo de Miera mantiene una clara similitud con otros modelos cántabros de la primera mitad del xvii, M.A. Aramburu considera que su arquitectura está más próxima a los realizados anteriormente, en el siglo xvi, dado que su estructura tiende a avanzar hacia el centro, usa columnas con el tercio inferior decorado y las hornacinas resultan demasiado estrechas en relación a las figuras y relieves que alojan, por lo que parecen desbordar el marco.

Ambos investigadores coinciden al afirmar que las esculturas reciben el influjo de los modelos vallisoletanos de principios del siglo xvii, fundamentalmente de Pedro de la Cuadra. Esta vinculación es especialmente visible en el Calvario que, para Aramburu, guarda una estrecha relación con el de la capilla del Doctor Sánchez del convento de las Huelgas Reales de Valladolid. Se trata de un Cristo fino, poco musculoso, de rostro afilado y piernas flexionadas hacia adelante, características propias de Berruguete, posteriormente asimiladas por Cuadra. Asimismo, la pesadez de las figuras de San Pedro y San Pablo también debe vincularse, según este historiador, a Pedro de la Cuadra, si bien cree que en la escultura del retablo hay dos manos. Una de ellas podría corresponder a Juan de Sobremazas quien, como ya se indicó, está documentado dictaminando sobre la obra.

Frente a estas afirmaciones, el profesor Polo cree que el Calvario de Miera está más cercano al del retablo mayor del convento de las Carboneras de Madrid, obra de Antón Morales. Afirma que en los relieves y esculturas de Miera están presentes los abundantes paños de voluminosos plegados que caracterizaron a las obras vallisoletanas del primer tercio del siglo xvii, entre las que se incluyen las de Pedro de la Cuadra, pero también las de Gregorio Fernández y sus seguidores. Por tanto, considera que este retablo es una de las primeras muestras de la penetración en Cantabria del influjo de Fernández, si bien su estilo se entremezcla con otras notas romanistas predominantes entonces en la región.

Consta de predella, dos cuerpos y ático, utilizando soportes de columnas entorchadas en el primer cuerpo y de fustes entorchados y retallados en su tercio inferior en el segundo. Desde el punto de vista iconográfico la escultura muestra una clara relación con los ideales contrarreformistas, mientras que en el apartado formal destaca su conexión con el naturalismo castellano. Todas las imágenes y relieves presentan una clara homogeneidad estilística, aunque en los hábitos de los monjes los plegados duros no abundan tanto como en el resto de los personajes. Los personajes tienen ojos pequeños, nariz afilada, barbas cortas y amplias calvas que solo desaparecen en San Pablo, dadas sus peculiaridades iconográficas.

En los netos del banco hay cuatro relieves que representan a otros tantos santos benedictinos; en los entrepaños se encontraban los Padres de la Iglesia Occidental, aunque actualmente solo conservan a San Gregorio y San Ambrosio, ya que los entrepaños laterales se trasladaron al abrirse las dos puertas que comunican con la sacristía-camarín. Es por ello que San Jerónimo puede verse en la actualidad en el retablo colateral del lado de la Epístola, mientras que San Agustín ha desaparecido.

En el tabernáculo la Resurrección decora la puerta del sagrario, los Santos Juanes las hornacinas laterales y la Creación de la Mujer el pedestal. En el primer cuerpo del retablo podemos contemplar los relieves de la Anunciación y la Visitación, las esculturas de San Pedro y San Pablo y la imagen titular en la hornacina central, obra gótica de mediados del siglo XIII.

Los entrepaños del banco del segundo piso se decoran con los cuatro Evangelistas sentados delante de sus escritorios junto a los símbolos del Tetramorfos, flanqueando la imagen central que muestra la Huida a Egipto. Sobre el banco, en el centro, encontramos la imagen de la Asunción, debida al escultor Francisco de la Vega, natural de Liérganes. Esta obra se encargó en 1697, momento en que el retablo fue ligeramente alterado por la construcción del camarín de la Virgen. A los lados de la Asunción se encuentran Santiago el Mayor y Santo Domingo y, en los extremos, los relieves de la Adoración de los Pastores y la Epifanía.

En el zócalo del ático se representan las siete Virtudes (Templanza, Caridad, Fortaleza, Justicia, Caridad, Fe y Esperanza). Sobre ellas el Calvario, entre San Francisco y San Antonio y, rematando el conjunto, el Padre Eterno.

## BIBLIOGRAFÍA

ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A.: «La formación de los talleres de escultura romanista en Cantabria (retablos de Miera, Ajo y Guriezo)». *BSAA*, LI, 1985, pp. 355-366.

MAZARRASA MOWINCKEL, K., ESCUDERO SÁNCHEZ, M.E. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Miera», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo monumental del Patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Cudeyo y Cesto*, tomo I. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2000, pp. 389-414.

POLO SÁNCHEZ, J.J.: *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994.



## Retablo mayor de la iglesia de San Pelayo de Cicero

La iglesia de San Pelayo de Cicero fue construida a mediados del siglo xvi según trazas de Lope García de Arredondo, uno de los maestros de cantería más reputados del momento. El retablo mayor que preside el templo también es considerado uno de los más destacados de Cantabria dentro de su estilo, aunando la arquitectura clasicista, la escultura romanista y la policromía contrarreformista. A ello se suma el hecho de que en su construcción coincidieron representantes de los dos talleres escultóricos más relevantes de esa época: Rodrigo de los Corrales, del taller de Siete Villas, y Juan de Palacio Arredondo, del de Limpias.

Su policromía original fue debida a un dorador de Limpias, posiblemente Pedro de Bernales Espina, que quizá fue auxiliado por otros doradores de la misma localidad. En 1760 Fernando Antonio de Fontagud, máximo representante del obrador de Meruelo (uno de los centros pictóricos más importantes del Barroco cántabro), se encargó junto a otros miembros de su obrador de dorar nuevamente la obra, sobre todo en su arquitectura y relieves. El retablo fue repintado por tercera vez el siglo pasado con dudoso buen gusto. Se conserva la policromía original, sobre todo en las tallas de bulto redondo, donde pueden apreciarse las labores de estofado a punta de pincel con motivos vegetales denominados «rameados contrarreformistas», además de otras labores, como las «pedrerías contrahechas».

Las trazas y condiciones del retablo corrieron de cuenta de Pedro de Veci, aunque posteriormente fueron modificadas por los veedores Miguel Gutiérrez y Juan de Sobremazas. El ensamblador Rodrigo de los Corrales firmó, el 31 de marzo de 1633, la escritura de obligación por la que se comprometía a ejecutar el ensamblaje y escultura del retablo en 750 ducados, si bien finalmente solo se ocupó de las labores arquitectónicas. Su fiador fue Juan de Palacio, escultor de Limpias, a quien se han atribuido las esculturas del retablo, ya que fue habitual que este maestro actuara como fiador de ensambladores para conseguir las labores escultóricas. Además, las esculturas de Cicero muestran las características de su estilo y una clara conexión entre este retablo y otros documentados de este artista, como los mayores de Hazas de Liendo y Trucíos.

Las figuras de Juan de Palacio se caracterizaron por un canon elevado de cuerpos escuálidos, en contraposto, con rostros serenos, enjutos, de labios cerrados, narices afiladas, pelo ordenado y paños abundantes con finos pliegues en los que, ocasionalmente, aparece algún perfil anguloso. En el caso de Cicero, algunas escenas de la Pasión de los entropaños muestran idéntico tratamiento a las del retablo mayor de Liendo, como ocurre en el panel del Camino al Calvario en el que solo se ha invertido la composición. Esto mismo puede advertirse en relación a las esculturas de San Pedro y San Pablo de ambos retablos, que tan solo se diferencian en el intercambio de indumentaria y en ciertos rasgos que muestran una lógica evolución de la obra de Juan de Palacio en Liendo.











El 20 de junio de 1633 llegaron a la parroquia de Cicero las trazas y condiciones con las que se había rematado la ejecución del retablo mayor, de modo que su construcción dio comienzo en ese momento. De planta lineal, adaptada al testero recto del templo, presenta tres pisos con sus respectivos bancos, divididos en cinco calles y ático de doble altura. En el primer cuerpo se emplean como soportes columnas jónicas de fuste entorchado; corintias entorchadas en el segundo; compuestas con fuste entorchado en el tercio superior y cruzado en el inferior en el tercero; y pilastras ganchudas en el ático.

En el retablo hay una serie de elementos atribuibles a la intervención de Pedro de Veci en su diseño, como el hecho de que todas las calles estén en un mismo plano o el que se potencie el aspecto de retablo-casillero. El uso de frontones en las calles laterales, su práctica ausencia en la central, el empleo de relieves en el ático y la forma del tabernáculo son rasgos poco frecuentes en la obra de Rodrigo de los Corrales, que podrían explicarse por el influjo de las trazas de Veci. Sin embargo, hay otros elementos característicos del maestro de Siete Villas, como el banco cajado, los soportes y su lógica ordenación, los espejos circulares en las enjutas de los arcos, los frisos de roleos y el remate decorativo de la zona superior a base de aletones vegetales de tallos enrollados.

De izquierda a derecha en el banco del retablo podemos contemplar una sucesión de relieves alusivos a la Pasión y a escenas de santos: Santo Domingo, San Marcos y San Lucas, San Gregorio, el Camino del Calvario, San Agustín, San Jerónimo, La Piedad, San Ambrosio, San Juan y San Mateo, y San Francisco.

En el cuerpo del retablo, y en la misma dirección, se encuentran en el primer piso San Juan Bautista, el Lavatorio, la Asunción, la Última Cena y Santiago Apóstol. En el segundo San Pedro, el Martirio de San Pelayo, San Pelayo, San Pelayo conducido ante Abderramán III y San Pablo. En el banco del tercer piso, formando parejas, hay cuatro santos anacoretas en los entrepaños centrales: Santa María Egipciaca y San Carlos Borromeo, San Antón y Santa María Magdalena. En los encasamientos de este cuerpo vemos a San Antonio de Padua, la Adoración de los Pastores, el Calvario, la Epifanía y San Vicente Mártir. En el ático, a ambos lados del Calvario, están La Templanza y La Fortaleza. En el remate el Padre Eterno.

El retablo mayor de Cicero fue restaurado entre 1994 y 1995 con fondos de la Fundación Marcelino Botín. Tras él se descubrieron unas pinturas murales que adornaron la capilla mayor antes de su ejecución. La imagen superior, de El Salvador inscrito en un frontón sobre fondo azul estrellado entre aletones, se trasladó al muro lateral.

## BIBLIOGRAFÍA

- MAZARRASA MOWINCKEL, K.: *Catálogo monumental del municipio de Bárcena de Cicero*. Santander, Excmo. Ayuntamiento de Bárcena de Cicero, 1994.
- «Bárcena de Cicero», en *Catálogo monumental del Patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Cudeyo y Cesto*, tomo I. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2000, pp. 528-554.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994.
- *El retablo mayor de Cicero. Historia y restauración*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1996.



## Retablo mayor de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Isla

La iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Isla, construida a finales del siglo xvii sobre un templo anterior, es un claro ejemplo de la perpetuación de los modelos de planta de salón tardogóticos a lo largo de la Edad Moderna. En su diseño tomaron parte dos de los grandes arquitectos del momento, Bernabé de Hazas y Francisco del Pontón Setién, quienes la levantaron por mandato del entonces arzobispo de Burgos, don Juan Fernández de Isla, bajo cuyo patronato se puso el edificio, como indican los escudos de armas que se encuentran en él.

En 1689, al emprenderse las obras de la nueva iglesia, se trasladaron los retablos del antiguo templo a la ermita de Santa Juliana, al tiempo que dio comienzo la construcción del actual retablo mayor. Su fábrica finalizó en 1697, pues ese año Simón de Haro fue contratado por el arzobispo de Burgos, don Juan Fernández de Isla, y por el arcediano de Treviño y canónigo burgalés, don Bernardo de Isla, para dorar el retablo por 25.240 reales.

De planta ochavada, presenta banco, cuerpo de cinco calles y ático rematando la central y las de los extremos. Utiliza columnas salomónicas como elementos sustentantes e incluye un sagrario-tabernáculo, tras el que se abre un transparente que crea un efecto de luz natural. Desde el punto de vista iconográfico, en los entrepaños del banco se incluyeron las escenas de la Entrada Triunfal a Jerusalén, la Última Cena, la Oración en el Huerto y el Prendimiento. Sobre las columnas extremas del primer y segundo cuerpo se encuentran los Evangelistas, mientras que los Padres de la Iglesia se sitúan en los netos del ático. Sobre el tabernáculo la Fe, a ambos lados de este San Pedro y San Pablo, y en la puerta el relieve de la Resurrección.

En las calles laterales, de abajo a arriba, comenzando por el lado de la Epístola, podemos ver los siguientes relieves: la Adoración de los Pastores, la Adoración de los Reyes, la Huida a Egipto, la Flagelación, el Camino del Calvario y el Descendimiento. En el segundo piso las figuras titulares, San Julián y Santa Basilisa, aparecen flanqueadas por San Miguel y San Juan Evangelista. El conjunto se remata con la figura de la Asunción y Dios Padre rodeado de ángeles tañendo el laúd. A ambos lados de estas imágenes se encuentran los escudos heráldicos de los Isla, en recuerdo del patronato que ejerció el arzobispo don Juan Fernández de Isla sobre este templo.

A pesar de que no existen datos documentales sobre los autores de este magnífico retablo, la escultura se ha atribuido a Andrés de Monasterio, dado que encaja perfectamente con las características de sus obras. Así, las imágenes de bulto muestran un canon alargado, perfiles abiertos, plegados de paños abundantes con numerosas quebraduras, actitudes movidas y composiciones en diagonal, mostrando con ello una clara dependencia de las obras castellanas de Andrés de Monasterio. Concretamente, San Pedro y San Pablo se han relacionado con los que hizo para los retablos de



*Retablo mayor de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Isla*





Villaveta (Burgos) y Sotes (La Rioja), mientras que algunos relieves se han vinculado con los de los bancos de Villaveta, Herrera de Pisuerga y Sotes.

No existe unanimidad a la hora de fijar la autoría de la arquitectura, pues para algunos historiadores esta sería obra de Fernando de la Peña Carrera, arquitecto ensamblador de Ajo. Por el contrario, J.J. Polo descarta tal hipótesis al afirmar que ni la estructura general de la obra, ni sus detalles decorativos coinciden con los desarrollados por este maestro. En su opinión, el retablo de Isla fue debido, en lo que a la arquitectura se refiere, al ensamblador Lorenzo Vélez de Bareyo, con quien Monasterio trabajó en Herrera de Pisuerga entre 1691-1692, en unas fechas similares a las que se proponen para la ejecución del retablo cántabro.

Desde un punto de vista arquitectónico esta pieza se relaciona con el retablo de Pámanes (1704), con el que comparte la forma mixtilínea de la caja del tabernáculo, la composición del entablamento del primer cuerpo y el diseño y tipo de talla crespada de las cartelas. Asimismo, muestra ciertas analogías con el de la capilla de Arco Agüero en Villaverde de Pontones (1699), donde Andrés Monasterio trabajó en compañía de los ensambladores Alonso de Viadero y Francisco de Monasterio. Las cajas de ambos retablos son idénticas, al igual que coinciden en el empleo de tarjetas con el

frente liso, a modo de espejos, en la reiteración ornamental de las cabezas de serafines o en los motivos de la mazonería del segundo entablamento. Ante estas similitudes y teniendo en cuenta la envergadura de la obra y el poco tiempo empleado en su realización, se piensa que la arquitectura del retablo de Isla pudo ser una obra conjunta de Lorenzo Vélez de Bareyo, Juan Alonso de Viadero y Francisco de Monasterio.

En 1988 se acometió la restauración del retablo, en el transcurso de la cual se cementaron los anclajes, se revisó y consolidó la madera, se restauraron los relieves y se recuperó la policromía original, en la que predominan los rameados contrarreformistas y se mantiene la tripleta cromática (carmín, azul y verde) característica del siglo xvii. También se intervino en las esculturas de bulto, ya que la rapidez de ejecución obligó a utilizar piezas ensambladas en lugar de grandes bloques lígneos, lo que produjo un mayor deterioro de las mismas, pues la humedad provocó que estas piezas encoladas a menudo agrietaran la capa pictórica.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPUZANO RUIZ, E.: *El retablo en Cantabria*. Santander, Caja Cantabria. Obra Social y Cultural, 1999.
- COFIÑO FERNÁNDEZ, I., MAZARRASA MOWINCKEL, K. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Arnuelo», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2001, pp. 163-212.
- ESCALLADA GONZÁLEZ, L.: *Breve historia de Arnuelo, Castillo, Isla y Soano. Siete Villas en el Antiguo Régimen*. Santander, Editorial Tantín, 2001.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*. Santander, Universidad de Cantabria/Asamblea Regional de Cantabria, 1991.



CUBIERTA

ÍNDICE

# LA PINTURA EN LA EDAD MODERNA

El panorama pictórico de Cantabria al iniciarse la Edad Moderna nos muestra la existencia de artistas locales que seguían aferrados a la narración de viejas hagiografías en un estilo lastrado por la tradición, claramente distante del lenguaje renacentista que se había instaurado en los centros artísticos de primer orden. La pintura mural, realizada según cánones estéticos e iconográficos del medievo, siguió teniendo una gran importancia hasta el Barroco. De esta época son también obras de estilo flamenco que llegaron a los puertos cantábricos a través del fluido comercio que se mantuvo con Flandes, como el retablo de San Bartolomé de Santoña (1561).

Este retablo constituye, junto a los de Santa Juliana de Santilla del Mar (1520-1529) y San Miguel de Rozas de Soba (1527), la mejor muestra de retablos pictóricos renacentistas, a los que podrían sumarse otros como los de Cañedo de Soba, Lombraña o Entrambasaguas de Campoo.

Las obras más renovadoras, desde el punto de vista pictórico, fueron las encargadas por las colegiatas y conventos a artistas castellanos, lo que determinó también el absoluto predominio de la pintura de temática religiosa. Entre ellas podemos encontrar copias, como la de la magnífica Visitación de la catedral de Santander, que reproduce el original de Rafael. Se tiene constancia, asimismo, de la existencia de numerosas tablas, cobres y lienzos en palacios y casonas de la región, casi todos importados.

Los factores que lastraron el desarrollo de la pintura en nuestra región fueron varios. Uno de ellos fue el hecho de que Cantabria careciera de una sede catedralicia que hubiera favorecido el desarrollo de talleres pictóricos. Por el contrario, tuvo una gran dependencia en lo administrativo, económico y cultural de focos cercanos, especialmente de Burgos, lo que limitó su desarrollo como foco artístico independiente. Esto se unió a la pobreza del territorio, a unas condiciones climáticas adversas para la conservación de la pintura en todos sus soportes, a la falta de una tradición pictórica y a la preferencia de los clientes y promotores por el retablo tallado. Todo ello provocó que los pintores, ante la escasa demanda, se dedicaran, en su mayoría, al dorado y la policromía.

La situación apenas varió en el siglo xvii, de modo que los pintores locales siguieron aferrados a la tradición, realizando obras de temática predominantemente religiosa, ya que los conventos y



las grandes iglesias de las Villas de la Costa siguieron siendo los mejores clientes. Así, por ejemplo, sabemos que el colegio de la Compañía de Santander encargó a Roma, Valladolid y Madrid pinturas e imágenes de bulto y que el convento de San Raimundo de Potes recibió desde el convento madrileño de Nuestra Señora de Atocha una serie de cuadros de santos dominicos.

Al igual que en la centuria anterior, apenas contamos con noticias de artistas cántabros que trabajaran fuera de la región (Felipe de Liaño y Diego de Urbina durante el Renacimiento; y José Bejés en el Barroco), lo que unido a la inexistencia de talleres o escuelas de pintura, explica que las mejores muestras pictóricas se correspondieron con obras importadas desde la Corte o Sevilla, algunas de ellas copias de grandes maestros, y a las llegadas de Indias y Flandes. Habrá que esperar al XVIII, con la creación del obispado en Santander y el inicio de un progresivo despegue económico, para que comience a vislumbrarse un cierto desarrollo pictórico.

Entre las piezas más destacadas del XVII podemos citar el *Cristo de la Agonía* de Castro Urdiales, atribuido a Zurbarán; la *Virgen de la Antigua con donantes* de la colegiata de Cervatos; el *San Miguel Arcángel* de Francisco Pacheco y la *Adoración de los Pastores* de Luca Giordano, ambos en el MAS de Santander. En el XVIII sobresalen piezas como el conjunto de lienzos del convento de El Soto de Iruz, obra de Francisco de Bustamante; las Vírgenes de Guadalupe de procedencia indiana o el Cristo de Burgos, situado en el ático del retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de los Remedios de San Bartolomé de Meruelo.

Desde el punto de vista estilístico, la luz uniforme del Renacimiento dio paso en el Barroco a una iluminación de efectos dramáticos y teatrales, dirigidos a figuras cuyos contornos se fueron desdibujando. El equilibrio compositivo del Renacimiento fue dando paso a composiciones cada vez más complejas y dominadas por la sensación del movimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Guía del Arte en Cantabria*. Santander, Diputación Regional de Cantabria. Instituto para la conservación del Patrimonio Histórico y Monumental, 1988.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Aportaciones al estudio de la pintura en Cantabria de los siglos XV al XVIII». *Altamira*, nº 47, 1988, pp. 161-190.
- BARRÓN GARCÍA, A.: «La pintura del Renacimiento y del Barroco», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 145-152.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Pintura barroca en Cantabria*. Santillana del Mar, Fundación Santillana. 1992.

## Retablo mayor de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar

Presidiendo el ábside mayor de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar se encuentra un magnífico retablo, cuya ejecución se enmarca en el primer tercio del siglo XVI, hacia 1520-1529. A la hora de fijar esta cronología se han tenido en cuenta diversos factores. En primer lugar, el hecho de que a partir de 1529 todos los miembros de la Corte decidieron cortarse el pelo a imitación del emperador Carlos V. Se inició así una nueva moda que aún no se refleja en el retablo de Santillana, lo que indica que fue realizado con anterioridad a esa fecha. Para la datación de la obra también se ha tenido en cuenta que se hizo por encargo de don Diego Hurtado de Mendoza, fallecido en 1531. Finalmente, en un inventario realizado en 1538 aparece citado este retablo, lo que pone de manifiesto que su ejecución tuvo que producirse con anterioridad a ese año.

Su construcción vino motivada por la necesidad de contar con un retablo que sustituyera a otro del siglo XV y que pudiera acoger con dignidad las reliquias de Santa Juliana, que hasta ese momento habían estado custodiadas en un sepulcro situado en el centro de la nave mayor. El arzobispo de Burgos, don Alfonso de Cartagena, previa consulta al marqués de Santillana, fue el encargado de trasladar estas reliquias al citado retablo una vez concluida su fábrica.

En lo referente a su arquitectura, se cree que es obra de un seguidor de Felipe Bigarny en la escuela palentina, quizá Juan Ortiz el Viejo. Sus pinturas se han relacionado con el maestro que







pintó las del retablo de la iglesia parroquial de Llanes en 1517, en unas fechas que, por tanto, son muy cercanas a las propuestas para el de Santillana.

El retablo, dedicado a Santa Juliana, consta de un banco con relieves de los cuatro Evangelistas (todos ellos de perfil, con sus respectivos símbolos, sentados en situación de escribir sobre un atril) y tres cuerpos de tres calles, de las que las laterales están ocupadas por seis tablas pintadas y la central por decoración escultórica: en el ático se encuentra un Calvario cuyo Cristo sigue un modelo de tradición alemana que recogió Gil de Siloé en la Cartuja de Miraflores (1496-1497); en el centro la Asunción de la Virgen, de origen burgalés pero con influjos flamencos; y en la parte inferior Santa Juliana. El Calvario es la imagen más antigua del retablo, mientras que el resto de las esculturas parecen coetáneas de las pinturas, destacando el grupo de los Evangelistas.

En las calles laterales se sitúan seis tablas pintadas con la técnica del óleo. Las del primer cuerpo representan a Santa Juliana. En la tabla del lado derecho (mirando hacia el altar mayor) la santa aparece semidesnuda, dispuesta para el martirio. Se sitúa en el centro, colgada por el cabello de una viga, rodeada de esbirros y aristócratas. Entre ellos se encuentra el magistrado Eulesio (una de las versiones del nombre de Eulogio que se da en la *Leyenda Dorada* de Jacopo della Voragine), quien ordenó que su esposa fuera sometida a diversos tormentos y su posterior decapitación. Siguiendo lo marcado en la *Leyenda Dorada*, un verdugo derrama plomo derretido sobre la cabeza de la santa. En la parte inferior derecha hay un personaje arrodillado que representa al duque del Infantado, don Diego Hurtado de Mendoza, donante del retablo. En la tabla de la izquierda se muestra a Santa



Juliana conducida ante el juez tras haber salido indemne de los anteriores martirios. El juez la declara culpable ante su negativa de abjurar de la religión cristiana y la condena a ser decapitada, mientras ella sujeta al demonio, su tentador, al que ha logrado castigar y dominar.

Sobre estas pinturas hay otras cuatro que representan, de derecha a izquierda y de abajo a arriba: el Nacimiento, la Adoración de los Magos, la entrada de Jesús en Jerusalén y el Descendimiento. En ellas no abundan tanto los detalles anecdóticos como en las del martirio de Santa Juliana, quizá por un mayor respeto a la iconografía tradicional. Sin embargo, se mantiene el empleo de arquitecturas clásicas que también se advierte en las tablas de la vida de la santa.

En las entrecalles del retablo, sobre una peana y bajo doseletes (que también cobijan las pinturas, confiriendo al retablo un carácter goticista), se sitúan los Apóstoles, realizados en torno a finales del siglo xv o principios del xvi. Próximos al estilo de Gil de Siloé, poseen una gran riqueza expresiva, caracterizándose todos ellos según lo descrito en los libros sagrados.

El retablo fue modificado en 1699 por Francisco de Barros con el fin de abrir una hornacina en la que se colocó una imagen de Santa Juliana importada de Valladolid en 1700, coincidiendo con una etapa de esplendor de la villa de Santillana a consecuencia del dinero enviado por los numerosos indianos enriquecidos en México. Esta imagen se ha vinculado con el estilo de José de Rozas y Juan de Ávila, especialmente con este último, dada su afinidad con la Inmaculada del retablo de Ataquines (Valladolid), obra de la misma cronología que la imagen de Santillana.

En 1705 el dorador Domingo de la Concha se hizo cargo del dorado de las piezas de filigrana que había hecho Pedro Fernández de la Maza. El tabernáculo del retablo es prechurrigueresco, aunque la presencia de columnas enguirnaldadas indica que su cronología no puede ser anterior a los años treinta del siglo XVIII. En su interior se custodia el relicario de plata de Santa Juliana, realizado en Burgos en el siglo XVI.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A.: «Retablo mayor de la colegiata de Santa Juliana en Santillana del Mar», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, pp. 30-32.
- CAMPUZANO, E.: *El Gótico en Cantabria*. Santander, Librería Estvdio, 1985.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *El libro de Santillana*. Santander, Ed. Estvdio, 1981.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*. Santander, Universidad de Cantabria/Asamblea Regional de Cantabria, 1991.



## Retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Rozas de Soba

La iglesia de San Miguel de Rozas posee una de las piezas de arte mueble más señeras del valle de Soba y de toda Cantabria. Se trata del retablo mayor, obra renacentista con catorce tablas pictóricas que evidencia la introducción del «rafaelismo» en nuestra región.

Su arquitectura está claramente relacionada con los retablos burgaleses y palentinos de los años treinta del siglo XVI. Su decoración es típicamente plateresca, a base de columnas abalaustradas, motivos a «candelieri», grutescos, roleos, clipeos... De dos pisos y seis calles laterales, en él se encuentran las imágenes escultóricas del Calvario, en el centro, flanqueado por San Sebastián y San Roque. En el segundo cuerpo de la calle central se sitúa una Virgen con el Niño y bajo ella, en la hornacina principal del retablo, un San Miguel realizado en 1831 en los talleres de Bellver. En el





banco hay otra talla de la Virgen con el Niño junto a los Evangelistas y San Bartolomé. Las esculturas originales son de gran interés y han sido atribuidas a un escultor local, barajándose la posibilidad de que el monograma «AA» situado en tres cartelas de la predela se corresponda con las iniciales del nombre de este artista o del ensamblador del retablo.

Pero lo más destacado de esta obra son sus catorce tablas pintadas, distribuidas en dos pisos y dos lunetos en el ático. Las pinturas están realizadas al óleo sobre tabla y en ellas se recoge la hagiografía de San Miguel, extraída de la *Leyenda Dorada* de Jacopo della Voragine, texto italiano del siglo XIII muy popular, lo que nos remite a una iconografía medieval. Junto a estas escenas aparecen otras de la vida de la Virgen y de Cristo (Abraza de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada, Anunciación, Natividad, Epifanía, Presentación en el Templo, Llanto sobre Cristo Muerto), un San Jerónimo y dos lunetos con paisajes en el ático.

La hagiografía de San Miguel comienza con la Misa de San Gregorio, en la que San Miguel responde a las oraciones del Papa para evitar la peste. A continuación se narran sus tres milagros: la aparición de San Miguel a San Gregorio junto al castillo de Sant'Angelo en Roma para anunciar el final de la peste; el Milagro

del Monte Gárgano incluido en dos tablas (Gárgano disparando las flechas contra un toro en un lugar protegido por el arcángel y la aparición de San Miguel al obispo para comunicarle el milagro) y San Miguel expulsando a los demonios.

Respecto a la autoría de estas tablas, en 1983 F. Zamanillo concluyó que no podían atribuirse a ningún artista conocido, aunque su autor debía enmarcarse dentro del área burgalesa o toledana. En el primer caso se trataría de un artista influenciado por el denominado «Maestro de Osma», con el que coincidiría en la forma de tratar la figura humana, si bien el Maestro de Osma emplea una mayor riqueza en los ropajes y en los fondos. En caso de haber pertenecido al ámbito toledano, formaría parte de la escuela de Juan de Borgoña, con el que coincidiría, entre otras, en las calmadas composiciones que introdujo este pintor en España, en las proporciones elegantes de las figuras y en las expresiones dulces de los rostros.

Más recientemente, en 1995, se afirmó que estas pinturas están relacionadas estilísticamente con los maestros del área zamorana, donde trabajó Juan de la Talaya, pintor oriundo de Arredondo que se afincó en Toro en 1553. Tras su fallecimiento, acaecido en Zamora en 1593, dejó su taller en manos de su hijo, Cristóbal Ruiz de la Talaya.



Juan de la Talaya fue yerno de Luis del Castillo, de quien adquirió una amplia cultura pictórica, recibida también de manos de Lorenzo de Ávila. En los obradores de estos dos pintores era bien conocido el estilo de Juan de Borgoña y de Rafael, cuya influencia es indudable en las pinturas de Rozas de Soba. Consta que Juan de la Talaya heredó de Luis de Castillo (y este a través de Juan de Sureda) una serie de dibujos de Miguel Ángel y Rafael, además de estampas y dibujos de Tiziano, Parmigianino, Federico Zuccaro y otros pintores, así como el tratado de arquitectura de Serlio.

Durante la restauración del retablo, acometida en 1982 por el Taller del Museo Diocesano bajo el patrocinio de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Santander, se descubrió inscrita en él la fecha de 1527 y quizás el nombre del autor en la tabla de la Misa de San Gregorio, aunque totalmente ilegible. La fecha de 1527 parece demasiado temprana, teniendo en cuenta que su mazonería se vincula estrechamente con la del retablo el del Sagrario de la catedral de Palencia, realizado en 1533. De ser cierta, habría que descartar su vinculación con Juan de la Talaya y relacionarlo con sus maestros, Lorenzo de Ávila o Luis del Castillo, antes de establecerse en Toro, en donde ambos pintores comenzaron a trabajar hacia 1529.

Este retablo forma parte de un conjunto más amplio de retablos con tablas pictóricas de similar cronología distribuidos por diferentes puntos de la región, como los de Santoña y Santillana del Mar. No obstante, con el que tiene una relación más cercana es con el de Cañedo, cronológicamente posterior al de Rozas, pero en el que se repiten los influjos rafaelescos y miguelangelescos.



## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A.: «El retablo de San Miguel de Rozas de Soba», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, pp. 26, 27.
- POLO SÁNCHEZ, J.J., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y GONZÁLEZ-ECHEGARAY, M.C.: *El Valle de Soba. Arte y Heráldica*. Santander, Ed. Tres, 1995.
- ZAMANILLO PERAL, F. y CAMPUZANO RUIZ, E.: *El retablo de San Miguel de Rozas de Soba. Historia y conservación*. Santander, Museo Municipal de bellas Artes de Santander, 1983.



## Retablo mayor de la iglesia de Santa María de Cañedo de Soba



La iglesia gótica de Santa María de Cañedo de Soba es un edificio modesto, de una sola nave de tres tramos y cabecera recta, en cuyo lado del Evangelio se añadió, en los albores del siglo xvii, una capilla particular fundada por don Juan Fernández de la Peña, oriundo del lugar y residente en la Ciudad de los Reyes del Perú. Uno de los elementos más destacados de este templo es el retablo mayor, obra neoclásica de principios del xix, que lleva inscritas doce tablas pintadas al óleo pertenecientes a un retablo anterior. Cada marco del retablo actual contiene dos tablas que originalmente no estaban unidas, sino que estaban delimitadas por una pilastra superpuesta.

El retablo consta de banco y cuerpo principal de tres calles, con columnas de orden corintio flanqueando la central y pilastras en las esquinas. El conjunto se remata con un ático con frontón triangular. Según fue habitual en los retablos de esta cronología, se decora con una pintura que imita mármol. En la hornacina central se sitúa una Virgen gótica del siglo xiv y en el ático un



Calvario de mediados del *xvi*. El resto del retablo está ocupado por las pinturas de mediados del *siglo xvi*, que constituyen una de las escasas muestras pictóricas del Renacimiento cántabro.

En el banco se representan los cuatro evangelistas: San Lucas, San Juan, San Marcos y San Mateo, todos ellos situados sobre excelentes paisajes de inspiración flamenca. En el cuerpo se superponen, dos a dos, una serie de escenas que narran el ciclo de la Vida de la Virgen. En el lado del Evangelio se encuentran la Anunciación, la Visitación, la Huida a Egipto y la Asunción. En el de la Epístola la Natividad, la Epifanía, la Presentación en el Templo y la Circuncisión.

Estas tablas han sido relacionadas estilísticamente con las de Rozas, de modo que no se descarta que sus autores también pertenecieran al círculo artístico de Toro, si bien formarían parte de una generación posterior, ya que las pinturas de Cañedo son más tardías que las de Rozas. Esto explica la presencia de escorzos forzados en actitudes violentas, los tipos humanos corpulentos y que, en general, se aprecien de forma más clara los modelos rafaelescos y miguelangelescos. A ello hay que añadir la mayor preocupación por el tratamiento de la luz, tanto en objetos como en figuras, y la mayor expresividad de estas últimas.





El retablo y sus pinturas fueron restaurados en 1984 por el Taller Itinerante de Restauración. En ese momento las tablas se encontraban en muy mal estado, con el soporte carcomido por los xilófagos, que también habían afectado a las pinturas. A ello se sumaba el deterioro por los craquelados y lagunas que tenían. Una vez en Santillana se vio que había sufrido repintes posteriores, emplastados modernos y que tenía capas de barnices que impedían ver bien la pintura y que craquelaban la película. Por ello se procedió al levantamiento de los barnices y repintes, a la desinfección de la madera y a la consolidación de sus soportes. Asimismo, se limpió la policromía, se emplastaron los desconchados y se reintegró el color con tempera de un tono más suave que el original con el fin de que se pudiera reconocer a simple vista.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Aportaciones al estudio de la pintura en Cantabria de los siglos XV al XVIII». *Altamira*, nº 47, 1988, pp. 161-190.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *El retablo en Cantabria*. Santander, Caja Cantabria. Obra Social y Cultural, 1999.
- POLO SÁNCHEZ, J.J., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *El valle de Soba. Arte y Heráldica*. Santander, Ed. Tres, 1995.



## La Visitación. Catedral de Santander

La catedral de Santander conserva en sus capillas un rico patrimonio mueble que tiene en el cuadro de *La Visitación* uno de sus máximos exponentes. Este lienzo se sitúa en la capilla de San Antonio (actual Visitación), construida en 1671 por orden de don Antonio de Azoños y doña Petronila de Herrera Calderón, según recuerda la inscripción que se encuentra en su interior. Se trata de una de las mejores capillas del recinto catedralicio, cubierta con una cúpula ovalada rematada con linterna. Su estilo, vinculado al clasicismo decorado que caracterizó la obra de Francisco del Pontón Setién y Juan de la Sierra Bocerraiz, ha llevado a atribuir a estos arquitectos, encargados de la fábrica del coro entre 1668-1671, su ejecución.

En 1949 la archicofradía del apóstol Santiago ocupó la capilla, instalando en ella un retablo procedente de la catedral de Palencia en sustitución del original, obra de Francisco González de Vargas en 1671. El retablo muestra en el ático un *San Pedro en Meditación* relacionado con las versiones realizadas por los discípulos de Ribera. En su caja central está presidido por un lienzo que representa la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel dentro de un marco paisajístico en el que se puede distinguir, al fondo, una escena que tendrá lugar años más tarde: el Bautismo de Cristo por San Juan Bautista en el río Jordán.

No se trata de una obra original, sino de una copia del cuadro que hizo Rafael hacia 1516-1520 por encargo de Marino Branconio (padre de Giovanni Battista, camarlengo vaticano y protonotario apostólico) para la capilla familiar que poseían en la iglesia de San Silvestre, en Aquila. Se cree que en la elección del tema incidió el hecho de que la mujer de Marino se llamara Isabel y su hijo Juan.

Aunque la pintura está firmada por el artista y existe un documento de pago en el que consta que recibió 300 escudos por ella, al parecer ambos datos solo acreditan su participación intelectual, implícita en la definición del tema,







en el diseño compositivo y en los rasgos fisonómicos de las figuras, todo ello muy característico de su estilo. Sin embargo, se cree que el maestro delegó su ejecución en alguno de sus ayudantes de la época: Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni o Perino del Vaga.

Se puede apreciar la mano de Rafael en la calidad de su lenguaje pictórico, patente en el equilibrio de la composición, en la belleza y serenidad de los rostros y en la claridad expositiva de las dos escenas, cualidades pertenecientes a la tradición clasicista del Renacimiento italiano. Asimismo, es innegable la huella de Miguel Ángel en Santa Isabel y María, así como en Dios Padre y en los ángeles que componen un rompimiento de gloria.

El lienzo de la iglesia de San Silvestre de Aquila fue adquirido en 1655 por el virrey de Nápoles, conde de Castrillo, para la colección de Felipe IV, quien lo destinó al Real Monasterio de El Escorial. En 1813, los franceses lo llevaron

a París como parte del botín de las invasiones napoleónicas. Finalmente, regresó a El Escorial en 1822 y pocos años después, en 1837, se trasladó a la colección del Museo Real de Pintura y Escultura, actual Museo Nacional del Prado.

En una reciente intervención en el retablo de la catedral de Santander se encontró la fecha de 1778 y la firma de Manuel Rodríguez. Dado que esa fecha es muy posterior a la de la ejecución del retablo (realizado en el tránsito del siglo XVII al XVIII) hay que descartar que se refiera al momento en que tuvo lugar su construcción y, por tanto, cabe la posibilidad de que aluda al año en que se copió el cuadro de Rafael. La firma correspondería, en ese caso, al nombre del copista.



No obstante, hay circunstancias que nos hacen cuestionar esto. Por un lado, el que la fecha y el nombre no aparecieran inscritos en el cuadro, sino en el retablo, nos lleva a barajar la posibilidad de que estén aludiendo a algún tipo de intervención que acometió en él en 1778. Por otro lado, tanto el cuadro de *La Visitación* como el de *San Pedro en Meditación* están perfectamente adaptados a la estructura del retablo, lo que parece apuntar a que este se hizo para albergar ambas piezas. Finalmente, carecemos de noticias sobre ningún pintor llamado Manuel Rodríguez que trabajara en el último tercio del siglo XVIII, por lo que no hay nada que avale que fuese el autor del lienzo.

En conclusión, es posible que las inscripciones halladas en el retablo aludan a una intervención que se acometió en el mismo en 1778 por el citado Manuel Rodríguez y que este nada tuviera que ver con la autoría del cuadro de *La Visitación*, que bien pudo haberse pintado cuando se hizo el retablo, es decir, entre los años finales del siglo XVII y principios del XVIII. Con los datos de los que ahora disponemos es imposible determinar la autoría de la pintura y tan solo podemos asegurar que lo más probable es que su copia la realizara algún artista que contempló el original de Rafael en El Escorial.

El cuadro de *La Visitación* de la catedral de Santander fue restaurado en 1954 por el pintor alemán Heynel con los bienes aportados por Fernando Bustamante y Quijano.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Pintura barroca en Cantabria*. Catálogo de la exposición. Fundación Santillana, mayo-junio, 1992.
- CASADO SOTO, J.L. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: *La catedral de Santander. Recuperación de un monumento olvidado*. León, Edilesa, 2002.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, L.: *La Abadía y Catedral-Basílica de Santander (apuntes históricos)*. Santander, Ed. el Autor, 1993.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: «El arte mueble en la catedral de Santander hoy», en CASADO SOTO, J.L. (dir.): *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997.

## San Miguel Arcángel. MAS de Santander

Una de las mejores pinturas que se conservan en el MAS de Santander es la de San Miguel Arcángel, donada por Antonio Plasencia en 1935.

Se trata de un óleo sobre lienzo en el que se representa a San Miguel, el príncipe de los ángeles que expulsó a Lucifer del cielo. En esta obra el arcángel se presenta ante nosotros de cuerpo entero, con canon alargado, pisando al demonio con sus pies, tal y como es habitual en otras representaciones. Viste una armadura, entre verde esmeralda y azul, a modo de militar romano que capitanea el ejército de ángeles. Complementa a esta armadura un casco que deja entrever largos y rizosos cabellos de color rubio. En el lado izquierdo puede apreciarse la empuñadura de su espada, que pende de una cuerda y que sobresale por la parte trasera. Con su mano derecha ciñe una palma, mientras que con la izquierda sujeta una cruz que hace las veces de lanza que introduce en la boca del demonio. Un manto rojo cae sobre su espalda, por donde asoman sus alas doradas, mientras que una túnica amarilla cubre su cuerpo hasta los tobillos, desplegándose para dejar entrever su muslo izquierdo. Calza sandalias que apoyan sobre el demonio alado, en clara alusión a Lucifer como ángel que tuvo alas negras antes de ser expulsado por Dios del cielo. El diablo se representa con cola de serpiente, cuerpo peludo con garras de águila y cabeza de animal, que bien pudiera ser de un perro o de un lobo. El fondo neutro de la composición está totalmente barrido, fruto de una desafortunada restauración a la que fue sometido el cuadro a finales de los años cuarenta del siglo pasado.

Aunque esta obra inicialmente se atribuyó a los talleres sevillanos del siglo XVI, actualmente nadie duda de que se trata de una pintura de Francisco Pacheco (1564-1644), suegro y maestro de Velázquez. Su estilo se aprecia en el influjo del manierismo italiano, latente en el canon alargado de la figura de San Miguel y en el color. Asimismo, Pacheco, como buen manierista, tuvo en cuenta el carácter asexuado del arcángel, de modo que aunque remarca su masculinidad (como demuestra la potente musculatura que deja entrever su ceñida armadura), sabe dotar al personaje de cierta dulzura y feminidad.

Por otro lado, son evidentes las semejanzas de este lienzo con otras obras del mismo tema pintadas por Francisco Pacheco, como el *San Miguel* de la iglesia de San Onofre de Sevilla (1606), el del *Juicio Universal* que se encuentra en manos de una colección particular francesa (1611) y el de la Colección Alcubierre (1617). A ellos hay que añadir el *Sueño de San José* (1615), conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el que se representa un ángel que guarda grandes semejanzas con el arcángel de Santander.

Para M.A. Aramburu y J.J. Polo el San Miguel del MAS está basado en el dibujo de la Colección Alcubierre, fechado en 1617 y atribuido a Pacheco, tal y como acabamos de señalar. En su origen habría formado parte de una gran composición del Juicio Final, compuesta por numerosos persona-



jes de los que solo se conserva en la actualidad la figura del arcángel con el demonio, que estarían situados en el centro, separando el mundo celestial del terrestre. Esto explicaría la cierta desestabilización compositiva que presenta la obra, debido a la segmentación del cuadro original en una época posterior a su realización.

Por otro lado, S. Carretero confirma que, además de las claras similitudes con el *San Miguel* de la Colección Alcubierre, existen grandes semejanzas con el del Juicio Universal que pintó Pacheco en 1611 para la iglesia del convento de Santa Isabel de Sevilla (la obra pictórica está en paradero desconocido y solo se conserva el grabado), en el que el artista sevillano ubicó al arcángel en el centro de la composición, mostrando un tratamiento muy semejante al óleo de Santander. Sin embargo, partiendo del hecho de que la iconografía del arcángel es constante en la época, afirma que es muy posible que Pacheco se inspirase en una estampa para realizar el lienzo santanderino. La imagen de San Miguel vestido a la romana se repite, por ejemplo, en el que pintó Piero della Francesca para la iglesia de San Agustín en Santo Sepulcro (National Gallery de Londres) y en otras pinturas manieristas europeas, como el San Miguel del fresco de la Sala Paolina del Palacio del Ángel de Roma, obra de Perino del Vaga, o el *San Miguel* del Veronés.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Aportaciones al estudio de la pintura en Cantabria de los siglos xv al xviii». *Altamira*, nº 47, 1988, pp. 161-190.
- CARRETERO REBÉS, S.: *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 1993.
- «Un San Miguel Arcángel del Museo de Bellas Artes de Santander atribuido a Francisco Pacheco». *Trasdós*, nº 4, 2002, pp. 119-123.
- ZAMANILLO PERAL, F.: *Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 1981.



## *Cristo de la Agonía.*

### Iglesia de Santa María de Castro Urdiales

La iglesia de Santa María de Castro Urdiales es uno de los edificios góticos más importantes de Cantabria por cuanto que es el único que fue realizado imitando los modelos del Gótico clásico. Pero su relevancia no se limita al ámbito meramente arquitectónico, ya que en su interior alberga un rico patrimonio mueble custodiado, en gran parte, en las capillas radiales de la girola.

Precisamente en una de ellas, en la del Santísimo (también conocida como capilla de los Carasa porque fue construida en 1612 por orden de esta familia), se encuentra un lienzo en el que se representa al denominado *Cristo de la Agonía*. Esta pintura está situada en un retablo realizado en 1666 por Francisco Martínez de Arce, maestro vinculado al taller de Liendo. Se trata de un retablo prechurrigueresco de columnas onduladas, cuyo precedente fue el del convento de San Francisco en Laredo, ejecutado en 1665 por el mismo artista. El lienzo del Cristo de la Agonía es posterior al retablo, como demuestra el hecho de que para su colocación tuvieron que romperse parte de sus líneas arquitectónicas, especialmente su entablamento.

Originalmente estuvo situado en la capilla contigua a la de los Carasa, denominada de los Amorosos, familia de ricos comerciantes castreños que mantuvo relaciones con Andalucía. Estos contactos permitirían la llegada a Castro Urdiales del cuadro y su posterior instalación en la capilla de los Amorosos.

No obstante, también existe una leyenda que explica su llegada a Castro Urdiales de forma sobrenatural. Según ella, un día estalló una gran tormenta que puso en peligro unas naves castreñas que se encontraban faenando en busca de ballenas. Ante el temor de que la tempestad pudiera hacerles naufragar, los navegantes comenzaron a implorar con sus rezos que cesara. Al poco tiempo amainó el temporal y fue entonces cuando los marineros, sorprendidos, encontraron flotando sobre el mar un lienzo con la imagen de Cristo que se dirigía hacia Castro Urdiales mostrándoles el rumbo a seguir. Tras llegar a puerto, la obra fue recogida y trasladada a la iglesia de Santa María.

Aunque carece de firma, este cuadro ha sido atribuido a Francisco de Zurbarán, quien durante los años en que vivió en Sevilla pintó numerosos crucificados, si bien fueron pocos los que firmó o fechó, tal y como ocurre en el caso que nos ocupa.

La opinión más extendida es la de que el pintor extremeño realizó esta obra entre 1631-1640, si bien también se ha llegado a fechar más tardíamente, entre 1641-1658. Sin embargo, la primera datación parece más probable si tenemos en cuenta su vinculación con otros cristos que pintó Zurbarán en el primer tercio del siglo xvii, como el del Art Institute of Chicago (1627), el de la colección Thyssen-Bornemisza (h. 1630), el *Crucificado expirante* del Museo de Bellas Artes de Sevilla (1630-1635) o el *Cristo de Motrico* (1630).





*Cristo de la Agonía. Iglesia de Santa María de Castro Urdiales*



El *Cristo de la Agonía* de Castro Urdiales es una obra de tintes naturalistas, concebida para ser vista por el espectador desde el mismo nivel en que se sitúa actualmente. Destaca su humanización, semejante a la de las tallas procesionales de la época e inspirada en las esculturas de Juan Martínez Montañés, más próximo al clasicismo sevillano que al expresionismo barroco que impregnó la etapa final de la pintura de Zurbarán.

La figura aparece resaltada sobre un fondo oscuro que, junto a la iluminación lateral, le otorgan un aspecto escultórico. La utilización de ese fondo neutro puede vincularse con la difusión del estilo caravaggiesco en Sevilla en la época en que se pintó el lienzo, si bien también debe interpretarse como un deseo por parte del pintor de seguir los testimonios evangélicos. En este sentido, no hay que olvidar que en los Evangelios de San Marcos, San Mateo y San Lucas se señala que desde la hora sexta a la nona toda la tierra se oscureció, hecho al que, según diversos historiadores, alude el fondo negro sobre el que se sitúa la imagen del Crucificado.

Su sufrimiento y agonía quedan expresados mediante la sangre que fluye por su frente y pecho, por sus ojos abultados, pómulos cargados y, sobre todo, por la expresión del rostro que mira al cielo clamando al Padre Eterno en el momento previo a la expiración. Esta misma expresión se aprecia en otros cristos de Zurbarán, como en el *Crucificado expirante* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, el de Motrico o el de la colección Thyssen-Bornemisza.

Sin embargo, el dolor de su rostro no guarda relación con el cuerpo, de actitud más relajada, en un intento de mostrar mayor grandeza anímica y espiritual, aunque no por ello esté exento del realismo que impregna a toda la obra. Cristo se cubre con un paño de castidad blanco tratado con gran virtuosismo, tal y como es habitual en la obra pictórica de Zurbarán, cuya pericia técnica se deja ver habitualmente en el tratamiento de texturas y calidades de los tejidos. Los pies se yuxtaponen y clavan independientemente (como en el *Cristo en la Cruz* del Art Institute de Chicago), tal y como propugnaba Francisco Pacheco, responsable de la recuperación de esta iconografía de origen



medieval durante el Barroco, en detrimento de la representación de Cristo con tres clavos que se había afianzado a lo largo del Renacimiento.

La restauración del lienzo y el retablo que llevó a cabo en 1985 el Taller de Restauración del Museo Diocesano de Santillana del Mar dejó al descubierto otras características propias de la obra de Zurbarán, como la luminosidad de las carnaciones o la amplia gama de matices dentro de una misma tonalidad. Asimismo, al desmontar el retablo se encontraron dos lienzos ennegrecidos con sus bastidores rotos. Tras proceder a su limpieza se pudo observar que estos cuadros, en los que se representaba al rey David tañendo el arpa y a la Inmaculada, eran obra de Francisco de Zurbarán o de su taller.

## BIBLIOGRAFÍA

CAMPUZANO RUIZ, E.: *Pintura barroca en Cantabria*. Santillana del Mar, Fundación Santillana. 1992.

— *Guía de Castro Urdiales*. Santander, Librería Estvdio, 1996.

— *El retablo en Cantabria*. Santander, Caja Cantabria. Obra Social y Cultural, 1999.

DELEDA, O.: *Francisco de Zurbarán: pintor 1598-1664*. Madrid, Editorial Arco/Libros S.L., 2007.

VALDIVIESO, E.: *Zurbarán. IV Centenario Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1998.

## Virgen de la Antigua con donantes. Colegiata de San Pedro de Cervatos

**D**urante la Edad Moderna fue común el envío de obras pictóricas desde el Nuevo Continente, así como su importación desde la Corte o Sevilla por parte de la nobleza montañesa, las órdenes religiosas y los comerciantes. A ello se sumó la presencia de pinturas traídas desde Flandes.

En este grupo de obras importadas debemos enmarcar el cuadro de la *Virgen de la Antigua con donantes* conservado en la colegiata de San Pedro de Cervatos, en el lado del Evangelio de la nave. Se trata de un óleo sobre lienzo en el que se representa a una de las imágenes más veneradas en Sevilla durante los siglos *xvi* y *xvii*, lo que permitió la rápida difusión de su culto a Hispanoamérica, ya que la capital hispalense era por aquel entonces «puerto y puerta de Indias». A ello se unió el hecho de que, según la leyenda, la Virgen de la Antigua propició una serie de hechos milagrosos que permitieron la victoria de Fernando III de Castilla sobre los infieles durante el asedio de Sevilla. Por ello, su imagen a menudo apareció en el Nuevo Mundo como abanderada del sometimiento de los indios hostiles. Esa función de talismán contra los infieles explica también la difusión de su culto en el lejano Japón, donde se conoció a través de los grabados que llevaron consigo los jesuitas.

Siempre se ha sostenido que el artista que pintó el cuadro de Cervatos se inspiró en el que realizó el pintor Alejo Fernández en 1520 para la capilla del Colegio Mayor de la Universidad de Sevilla tomando como modelo la imagen encontrada por Fernando III de Castilla. En esta última obra, de clara influencia bizantina, se fijó la iconografía de la Virgen de la Antigua: aparece de pie, vestida con una túnica y un manto que le cubre la cabeza. Sobre ella dos ángeles se disponen a coronarla, mientras otro extiende una cartela con la inscripción «Ecce María venit». La Virgen, que sostiene en su mano derecha una rosa, gira levemente la cabeza hacia el Niño, que juega con un jilguero. A sus pies se sitúa en actitud orante doña Leonor de Alburquerque.

Pese a lo afirmado, al comparar la pintura de Alejo Fernández con la de Cervatos se observan ciertas diferencias. En esta última la Virgen no lleva una rosa, sino que aparece en actitud de bendecir, mientras que el jilguero que sostiene el Niño en la pintura sevillana es sustituido en Cervatos por una cruz. Además, en la obra cántabra la Virgen no es coronada por ángeles, sino por la Santísima Trinidad. Esos cambios iconográficos quizá puedan deberse al hecho de que el pintor de Cervatos se inspiró en dos fuentes iconográficas diferentes: la de la Virgen de la Antigua y la Coronación de la Virgen.

Al igual que en el modelo sevillano, en la pintura conservada en la colegiata cántabra los donantes de la obra se sitúan a los pies del cuadro. Se ha afirmado que fueron pintados con posterioridad al resto del lienzo, del mismo modo que se ha especulado con la posibilidad de que representen a los duques del Infantado. Esta idea puede partir del hecho de que, en 1475, los Reyes









Católicos concedieron a los Mendoza el ducado del Infantado y el Marquesado de Argüeso, que reconocía sus posesiones en Campoo de Suso, con centro señorial en el castillo de Argüeso. La proximidad de Cervatos a este lugar ha podido motivar la vinculación de los donantes del cuadro con los duques del Infantado. No obstante, es improbable que lo fueran, pues parece claro que se trata de una obra remitida desde México por algún montañés en agradecimiento por los beneficios recibidos, siguiendo una costumbre habitual entre los indianos que permitió el enriquecimiento del panorama pictórico cántabro.

A los lados, separados de la imagen de la Virgen y los donantes por sendas columnas abalaustradas de estilo plateresco, se encuentran una serie de imágenes de santos como muestra de la finalidad didáctica que perseguía la pintura colonial. De arriba-abajo y de izquierda-derecha podemos contemplar por parejas a Santo Domingo y San Francisco; San José con el Niño y un santo franciscano portando un crucifijo (quizá San Diego de Alcalá); los Santos Juanes (Bautista y Evangelista); y San Pedro y San Pablo.

La cronología del cuadro de Cervatos varía de unos autores a otros, situándose entre mediados del siglo XVI y mediados de la siguiente centuria. No obstante, en atención al ropaje de los donantes



podemos fijar su ejecución en la primera mitad del siglo xvii, momento en que se experimentó una reducción del tamaño de las gorgueras y tuvo lugar la aparición de las golillas, como la que luce el caballero. El color negro de los trajes también fue muy usual en la Corte de los Austrias, sobre todo durante el reinado de Felipe IV (1621-1665). Asimismo, la mujer cubre su cabeza con una capucha de tafetán negro, tocado que fue de uso habitual en el siglo xvii.

Este cuadro de la *Virgen de la Antigua con donantes* no es el único de esta iconografía que se conserva en Cantabria, pues existe otro en una colección particular de Santillana del Mar en el que esta imagen aparece acompañada de San Francisco y un donante.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Aportaciones al estudio de la pintura en Cantabria de los siglos xv al xviii». *Altamira*, nº 47, 1988, pp. 161-190.
- BARRÓN GARCÍA, A.: «La pintura del Renacimiento y del Barroco», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 145-152.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Los indios. El arte colonial en Cantabria*. Santander, Caja de Cantabria. Obra Social, 1992. — *Pintura barroca en Cantabria*. Santillana del Mar, Fundación Santillana. 1992.
- MEDIANERO HERNÁNDEZ, J.M.: *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen «decana» de Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2008.
- MENA GARCÍA, M.C.: *Sevilla y las flotas de Indias: la Gran Armada de Castilla del Oro (1513-1514)*. Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1998.

CUBIERTA

ÍNDICE



# IMÁGENES DE DEVOCIÓN

Desde los primeros años de la Edad Media ya podemos rastrear el culto a los santos, apóstoles y mártires en los monasterios cántabros. Progresivamente, las advocaciones marianas, muy residuales entre los siglos VIII y XI, fueron imponiéndose, llegando a tener un claro protagonismo a partir del XIII. Pero no fue hasta el Románico cuando las imágenes se convirtieron en instrumentos adoctrinadores de un pueblo, en su mayoría analfabeto, al que la Iglesia quería transmitir las ideas fundamentales de su fe.

Sin abandonar la función doctrinal de la plástica románica, en el Gótico esta evolucionó hacia un mayor naturalismo y humanización, que alcanzó su punto culminante en el arte flamenco del siglo XV. En época gótica se multiplicaron los encargos de imágenes para parroquias y ermitas, entre las que alcanzó un claro protagonismo la iconografía de la Virgen con el Niño, gracias, fundamentalmente, a la labor de franciscanos y dominicos. El ya aludido proceso de humanización de las imágenes se concretará en representaciones en las que, progresivamente, la Virgen abandona su papel de trono de Cristo rey para convertirse en una madre que juega con su hijo o que, incluso, lo amamanta. No obstante, hay que señalar que la mayor parte de las imágenes marianas de este período que conservamos en nuestra región fueron importadas, probablemente de Burgos, a cuyo obispado estaba adscrita la mayor parte de Cantabria, lo que determinó también una dependencia en lo artístico.

En este momento también se popularizó el culto a los santos, convertidos en protectores de las ciudades, cofradías y gremios artesanales. Las órdenes mendicantes fueron responsables, como en el caso de la iconografía mariana, de la expansión de su culto.

El intenso comercio que se desarrolló en esos años desde los puertos del Cantábrico con Flandes favoreció la llegada de numerosas imágenes, algunas de ellas de primer orden como la Virgen de Belén del retablo de Laredo. La Bien Aparecida, patrona de la Montaña, también arribó a Cantabria procedente de esas tierras.

Con el inicio de la Edad Moderna la imaginería cobró un nuevo impulso de la mano del Concilio de Trento (1537-1564), desde el que se favoreció el culto a las imágenes como una forma de sentar

las bases de la doctrina católica frente a los ataques de la recién instaurada Reforma protestante. En el decreto de la sesión 25 del Concilio (el llamado *Decreto de las Imágenes*) se distinguió entre imágenes dogmáticas y devocionales. Las primeras, alusivas a los principios fundamentales de la religión, debían ocupar el presbiterio, al ser el lugar más relevante del templo. Se trata de las escenas de la Vida de Cristo o de la Virgen, los Evangelistas, Apóstoles o Santos Padres que, a veces, van acompañados de las Virtudes teologales y cardinales.

En la categoría de imágenes devocionales se incluían las de los santos, cuyas vidas eran ejemplo a seguir por los fieles. Debían situarse en las capillas laterales de los templos, en capillas privadas o ermitas. Entre ellas tuvieron un papel muy destacado las de los santos taumaturgos, a los que se atribuían una serie de milagros y curaciones, lo que hizo que fueran muy queridos por la población, que levantó numerosas ermitas bajo su advocación, siempre presididas por sus correspondientes imágenes.

En Cantabria se intentó aplicar las enseñanzas de Trento a través de las Constituciones Sinodales y los mandatos de las visitas pastorales. En este sentido, cabe destacar las Constituciones Sinodales burgalesas de 1575 insistieron sobre la nueva concepción tridentina de las imágenes y su función cultural. Sin embargo, la rigidez de los decretos conciliares contrastaba en nuestra región con la piedad popular, lo que hizo que las órdenes religiosas y el clero secular tuvieran que adaptar el mensaje de Trento al sentir religioso de sus fieles.

Para difundir esas nuevas ideas se impulsó la producción escultórica, amparada por el desarrollo económico que comenzó a experimentarse en Cantabria desde el siglo xvii. Esa demanda trajo consigo el regreso de muchos maestros a su tierra natal, provocando la eclosión de los primeros focos escultóricos de cierta entidad. El desarrollo de los primeros talleres retablísticos desde el siglo xvi, también favoreció la proliferación de imágenes, especialmente las de la Virgen y los santos, cuyo culto se popularizó en este momento.

Las órdenes religiosas, en especial jesuitas, dominicos y franciscanos, tuvieron un claro protagonismo en la difusión de las nuevas ideas, convirtiéndose en responsables de la introducción de los nuevos modelos clasicistas en la escultura, gracias a sus contactos externos y a la posibilidad de contar con los maestros más reputados por su capacidad económica, respaldada, la mayor parte de las veces, por donaciones de la nobleza adinerada.

Los conventos y los monasterios también se convirtieron en impulsores de las nuevas devociones, tanto de los santos de la propia orden como de otras advocaciones (Nuestra Señora del Rosario, las Ánimas del Purgatorio, la Veracruz, la Virgen del Carmen...). Asimismo, favorecieron la creación de cofradías y santuarios marianos.

Como resultado de todo ello, podemos afirmar que en Cantabria existen esculturas barrocas de gran calidad, muchas de ellas importadas, como el Cristo de la colegiata de Santillana del Mar, de Francisco Rincón; la Inmaculada de Cervatos y el Cristo Yacente de Castro Urdiales, del taller de Gregorio Fernández; o el Cristo de la Agonía de Limpias, obra de Pedro Roldán.



## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Santuarios marianos de Cantabria*. Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1988.

POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*. Santander, Universidad de Cantabria/Asamblea Regional de Cantabria, 1991.



## La Virgen de La Bien Aparecida. Santuario de La Bien Aparecida

El actual santuario de La Bien Aparecida, situado en lo alto de Hoz de Marrón, comenzó a construirse en 1700. La obra fue financiada con el dinero de un particular, don José de Palacio Villegas, y los donativos de los numerosos montañeses que habitaban el Nuevo Mundo, a donde don José de Palacio acudió a recaudar limosnas, una vez que agotó los bienes que pensaba destinar a la fábrica del santuario. A ello se añadió el dinero remitido desde diversos lugares del país y la aportación que hizo el propio monarca, quien en 1704 concedió al abad y mayordomos del santuario el permiso para celebrar una feria libre de contribuciones reales en los días de San Felipe, Santiago y San Antonio de Padua, destinando lo recaudado en ellas a la construcción de este edificio.

Según la leyenda, La Bien Aparecida se apareció el 15 de septiembre de 1605 a unos niños que estaban en el monte y que acudieron a la ermita de San Marcos atraídos por una misteriosa luz que salía de una ventana. Al acercarse hallaron esta imagen de la Virgen con el Niño que los vecinos, tras tener conocimiento del suceso, decidieron trasladar a la parroquia de San Pedro. Sin embargo, cuando estaban a punto de hacerlo estalló una gran tormenta que les impidió ir al templo, por lo que decidieron dejarla en el lugar de la aparición, donde se levantó un santuario que fue sustituido a principios del siglo XVIII por el actual.









La advocación que hoy en día detenta la Virgen parece que se debe a un conflicto que surgió con la cercana localidad de Ampuero, pues por las mismas fechas en que se produjo el descubrimiento de la imagen (que en un primer momento era conocida como «Nuestra Señora de San Marcos», en alusión a la ermita donde había sido encontrada), desapareció otra de la ermita de San Sebastián de Ampuero. Por este motivo los vecinos de este lugar pensaron que la Virgen aparecida en Marrón podía ser la que les habían robado, lo que les llevó a interponer una demanda ante el Tribunal Eclesiástico de Burgos que, finalmente, fue desestimada. En el transcurso de este pleito fue cuando empezó a denominarse a la imagen de Marrón como «Bien Aparecida», en contestación a la acusación de los vecinos de Ampuero, quienes se referían a ella como la imagen «robada».

En el interior del actual santuario, en el muro derecho de la nave, se conserva una pequeña hornacina que, según la tradición, es la ventana de la antigua ermita de San Marcos en la que los niños hallaron a la Virgen, cuya imagen se sitúa en el lugar central del retablo mayor del templo.

Este retablo fue diseñado en 1733 por Vicente Ortiz de Arnuero. Raimundo Vélez, maestro del taller de Siete Villas, remató la obra junto a Bernardino de la Vega, siendo el primero el principal maestro. Las esculturas fueron obra de Tomás de Gargollo, de Siete Villas. Se organiza en tres calles, de las que la central acoge el camarín de La Bien Aparecida, flanqueado por las tallas de San Joaquín y Santa Ana. La imagen de la Virgen es una obra gótica del siglo xv, perteneciente al tipo denominado «muñecas de Malinas», así llamadas por el aspecto de muñecas que ofrecen y por proceder de Malinas.

Esta tipología escultórica tuvo un gran desarrollo en los Países Bajos desde mediados del xv, sobre todo en Amberes, Bruselas y Malinas. En los talleres de esas localidades fabricaban imágenes no solo a partir de encargos, sino también sin demanda previa, exportándolas a Francia, Alemania, Países escandinavos y España. Para distinguir los talleres, sobre las tallas se colocaba una marca determinada.

Las tallas fabricadas en Malinas se caracterizan por compartir los mismos rasgos, como si hubieran sido hechas en serie. No obstante, suelen presentar algunos elementos que las individualizan del resto, como es el caso de la imagen que nos ocupa, en la que encontramos una simplificación de los rasgos identificativos del taller de Malinas: viste túnica ajustada al cuerpo, con escote cuadrado que deja ver una camisa remarcada por la policromía; el manto envuelve ambos brazos y se decora con pliegues en pico; la falda se levanta en el lado derecho para dejar entrever la saya y, al igual que los bordes del manto, se decora con una fina bordura que imita pedrería; el típico tocado de brioche, a base de un rollo de tejido protegido con un hilo de perlas en espiral y otra perla en el frente, aquí ha sido sustituido por una corona de metal postiza. El rostro, según es habitual en estas tallas, es redondeado, con ojos rasgados, cejas arqueadas, frente despejada y enmarcado por un largo pelo que cae por los hombros. El Niño, sostenido sobre el regazo de su madre, viste túnica y extiende sus manos hacia una manzana que porta la Virgen en la mano izquierda.

La Bien Aparecida fue proclamada patrona de La Montaña en 1905. Su nombramiento se produjo a instancias del entonces obispo de Santander, don Vicente Santiago Sánchez de Castro, una vez que los diputados por el pueblo y los arciprestes del clero acordaron proclamarla como tal el día 5 de diciembre de ese año. Tres años más tarde se confió a los PP. Trinitarios la custodia del santuario y de su imagen.

En 1954, coincidiendo con el primer centenario de la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, tuvo lugar la Coronación Canónica de la Virgen de La Bien Aparecida por el obispo don José Eguino y Trecu. A tal fin la Virgen fue trasladada a la ciudad de Santander, donde, acompañada por treinta de las imágenes marianas más importantes de Cantabria (todas ellas adornadas con sus mejores galas y mantos), desfiló hasta la Plaza de las Estaciones. En el transcurso de esta ceremonia la Virgen recibió el Bastón de Alcaldesa y la Medalla de Oro de la Diputación, así como otras distinciones de diferentes asociaciones e instituciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. (dir.) y LOSADA VAREA, C. (coord.): *Catálogo monumental de las Cuencas del Asón y del Agüera (Cantabria)*, tomo I. Santander, Asociación Grupo de Acción Local de la Comarca Asón-Agüera, 2001.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Santuarios marianos de Cantabria*. Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1988.
- *La Bien Aparecida. Patrona de Cantabria*. Santander, Librería Estvdio, 2005.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*. Santander, Universidad de Cantabria/Asamblea Regional de Cantabria, 1991.

## Virgen de la ermita de Nuestra Señora de la Consolación de Pie de Concha

La ermita de Nuestra Señora de la Consolación, construida a las afueras de Pie de Concha, es un edificio del xvii que guarda en su interior una valiosa imagen de la Virgen con el Niño, fechada en el siglo xvi. Se trata de una pieza única en nuestra región, perteneciente al denominado grupo de las «Virgenes abrideras», tipología caracterizada porque las tallas poseen dos puertas móviles o postigos en su parte frontal que pueden abrirse o permanecer cerradas, pero que cuando se abren, a través de varias bisagras o goznes, dan lugar a un tríptico con escenas esculpidas, pintadas o ambas a la vez.

Esta tipología fue ampliamente difundida entre 1275-1540 (con especial difusión en la Baja Edad Media), si bien siguieron siendo talladas tras pasados los límites del medievo, hasta casi mediados del xix. Existieron diferentes subtipos: 1) abrideras de los gozos de María, en el occidente peninsular; 2) abrideras con la Trinidad y Anunciación, en Francia y en el Sacro Imperio; 3) con la Trinidad y ángeles, en el cauce del Rin; 4) con la Trinidad y la vida de Cristo, en Francia y en el Sacro Imperio; 5) con la Trinidad y fieles orantes, en Prusia occidental y las regiones vecinas; y 6) abrideras de la Pasión de Cristo, en Francia y Suecia.

El origen de esta tipología se ha fijado tradicionalmente en la Virgen de Baltimore-Boubon, una talla de marfil procedente de un monasterio francés de la región de Limousin fechada hacia 1180. Sin embargo, para I. González esta teoría carece de fundamento y solo responde a los intereses económicos de arqueólogos e historiadores franceses de finales del xix, quienes pretendían hacer de esta imagen una talla de alto valor en el mercado de antigüedades. En su opinión, el período más fértil en la producción de abrideras tuvo lugar entre 1275 y 1540, impulsado por la gran difusión del culto mariano entre el siglo xiiii y el Concilio de Trento, tras el que dio comienzo la Contrarreforma, que tuvo importantes consecuencias para la iconografía cristiana en general y para las abrideras en particular. Así, las de gozo y trinitarias desaparecieron, mientras que las de la Pasión se adecuaron a los nuevos tiempos, triunfando en la España contrarreformista. Durante ese período nuestro país fue el principal centro productor, aunque evitando temas conflictivos y potenciando solo aquellos acordes a los nuevos tiempos.

Durante el período postridentino, correspondiente con el momento en que se hizo la Virgen de la Consolación de Pie de Concha, la producción fue más modesta y las tallas fueron, en general, de pequeñas dimensiones, más orientadas a la devoción individual. En el siglo xix resurgió el interés por estas imágenes entre los arqueólogos y anticuarios franceses, aunque se veían más como curiosidades que como objetos de devoción.

Las abrideras estuvieron asociadas a prácticas religiosas muy diversas, como las celebraciones marianas, cristológicas y trinitarias del calendario cristiano (es el caso del Viernes Santo) o los rezos y oraciones colectivas (como el Salve Regina). Además, se relacionaban con ciertas prácticas populares, como la protección a las parturientas y la salvación espiritual de niños nacidos muertos, así como con la meditación individual.





La Virgen de la ermita de la Consolación pertenece al grupo de vírgenes abrideras de la Pasión, considerado el conjunto más heterogéneo, pero también con mayor proyección más allá de la Edad Media. En ellas se representa la Pasión, muchas veces acompañada, como ocurre en Pie de Concha, de otras escenas de la vida de Cristo, la Virgen o los santos (infancia de Cristo, Juicio Final, vida de la Virgen anterior al nacimiento de Cristo, hagiografías de santos...). La lectura conjunta de la imagen de María en el exterior y de los episodios de la Pasión en el interior transmite al menos tres nociones ampliamente desarrolladas por la teología cristiana: el martirio espiritual de la Virgen que sufre por la Pasión de su hijo, la identificación de María como tabernáculo de Cristo y el papel clave de María en la Redención.

La talla de Pie de Concha está realizada en madera, material utilizado para la mayor parte de estas piezas por ser más económica y fácil de conseguir que el marfil, que tan solo fue empleado en alrededor de un diez por ciento de las vírgenes abrideras. Tanto en unas como en otras los materiales se cubrieron con una policromía brillante, con un dorado abundante y de buena calidad y, en ocasiones, con un fondo plateado. La presencia de estos elementos implica patrocinadores de prestigio y dinero.

La Virgen de la ermita de la Consolación, de poco más de medio metro, se representa de pie, sobre una media luna, sosteniendo al Niño en su regazo. Viste túnica, manto ricamente estofado y velo cubriéndole la cabeza. El rostro, con grandes ojos, nariz recta y boca pequeña, muestra un gesto ausente, mientras que el Niño, desnudo, abre los brazos evocando lo que será su muerte en la cruz. Se abre desde el pecho hasta los pies dejando a la vista dos portezuelas que componen un tríptico en cuyo interior se representan, en altorrelieve, policromadas y doradas, dieciocho escenas de la vida de Jesús. En el cuerpo central se muestran, en tres niveles de dos escenas cada uno, el *Camino del Calvario*, la *Crucifixión*, el *Nacimiento*, la *Adoración*, la *Anunciación* y la *Presentación en el templo*. La narración se cierra, en la parte inferior, con la *Santa Cena* y *Jonás en el vientre de la ballena*. Las caras internas de los postigos tiene cinco niveles con una sola escena en cada uno. En la derecha vemos la *Entrada en Jerusalén*, la *Oración en el Huerto de los Olivos*, el *Prendimiento*, *Cristo ante Pilatos* y la *Flagelación*. En la izquierda: la *Ascensión a los cielos*, *Cristo en el Limbo*, el *Santo Entierro*, *Jesús en el balcón* y la *Coronación de espinas*. En los laterales de los postigos hay, además, cuatro hornacinas que alojan a otros tantos Apóstoles.

La Virgen fue declarada patrona y alcaldesa de Bárcena de Pie de Concha en 1972 en una solemne fiesta.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Catálogo monumental de Cantabria. Valles del Saja y del Besaya*, tomo II. Santander, Diputación Regional de Cantabria, 1991.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Santuarios marianos de Cantabria*. Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1988.
- GONZÁLEZ HERNANDO, I.: «Vírgenes abrideras». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 1, nº 2, 2009, pp. 55-66.
- TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Ed. Plus Ultra, 1947.



## Virgen de la Cama. Convento de clarisas de San Juan de Escalante

El convento de clarisas de San Juan de Montecalvario de Escalante fue fundado en 1603 por Juan de Castillo Río, quien había residido largo tiempo en Potosí. A su muerte, don Alonso de Camino se convirtió en administrador de sus bienes y en el encargado de llevar a cabo la fundación del convento junto con el licenciado García Lamadrid y Pedro Pablo Zarcedo. El día 30 de enero del año 1618 el edificio fue inaugurado por cuatro hermanas clarisas franciscanas descalzas, siendo su abadesa la Madre Juana Evangelista.

Posee una iglesia de gran simplicidad, con una sola nave cubierta con bóveda de cañón con lunetos, testero plano y coro alto a los pies. Su decoración apenas se reduce al retablo que adorna su capilla mayor, fechado hacia 1665. Se cree que es el mismo que labró Francisco Martínez de Arce para el convento de San Sebastián de Hano y que, posteriormente, fue trasladado al de San Juan de Montecalvario.

En el primer piso del retablo se abrió en el siglo XVIII un camarín que alberga en su interior la imagen de la Virgen de la Cama (también llamada Virgen del Tránsito o de la Dormición de la Virgen), que llegó procedente de Valladolid en 1638. El hecho de que el primer milagro atribuido a esta imagen aconteciese en 1639 parece probar la veracidad de esa fecha.

Ese año los franceses saquearon la costa oriental de Cantabria, llegando hasta Liendo, Guriezo, Seña y Escalante. Ante tales acontecimientos las clarisas huyeron, abandonando el convento y la imagen de su patrona. A la vuelta la encontraron intacta, lo que fue interpretado por todo el pueblo como un suceso milagroso. A partir de entonces se le atribuyeron numerosos milagros y curaciones en las sucesivas epidemias de peste que







asolaron las costas cántabras, lo que favoreció la difusión de su devoción, tanto en Siete Villas como en Trasmiera. Así, en 1855 se extendió una epidemia de cólera morbo cuyo fin fue atribuido a la solemne procesión en que fue sacada la Virgen por Escalante y alrededores. Desde ese momento los vecinos de la villa trasmerana hicieron voto solemne de llevar a la Virgen el 22 de agosto de cada año en procesión recorriendo los mismos lugares.

A su llegada a Escalante la Virgen de la Cama se colocó en el coro alto de la iglesia, trasladándose entre el 15 y el 24 de agosto de 1639 al presbiterio a petición de la comunidad para festejar el milagro de haberse salvado de los saqueos de los franceses. Pero no fue hasta el 26 de julio de 1789 cuando se llevó a su ubicación actual en el camarín del retablo mayor.

Aunque tradicionalmente se ha venido afirmando que la imagen fue remitida, junto a diversas reliquias, por la condesa de Lemos, no existe referencia documental alguna que ratifique tal afirmación. Por el contrario, se documenta que la Virgen fue traída desde Valladolid, donde la entonces superiora del convento tomó los hábitos. Allí, además, residían sus padres, don Luis de Morillas y doña Margarita Flórez, cuya desahogada situación económica y elevada posición social facilitarían

el encargo de esta obra. El conjunto del rostro encaja con el estilo final de Gregorio Fernández, aunque es más probable que sea obra de algún artista contemporáneo a este.

Su semejanza con la imagen que existe en el convento del Corpus Christi de Zamora (1618-1619) y su proximidad cronológica, ha llevado a pensar en un mismo autor para ambas imágenes. Hay una tercera Virgen de estas características en el convento de las Comendadoras de Santiago, lo que ha permitido afirmar que las tres pudieron ser obra del mismo artista.

La Virgen de la Cama de Escalante es una talla de gran calidad, que representa su dormición y tránsito al cielo recostada en una cama, con las manos entrelazadas. Sus brazos están articulados, lo que permite su movimiento, aunque la imagen está íntegramente labrada. Su boca está ligeramente entreabierta, los ojos están vueltos y se peina a la romana, con mechones cayendo por delante de las orejas. Cubre la cabeza con una toca corta labrada y policromada.

La corona se hizo por suscripción popular con motivo del primer centenario de la fiesta de la Virgen de la Cama, en 1955. Se fundió la que tenía, regalo de una devota de esta advocación, y se le añadieron la aureola y las joyas que lleva incrustadas. En 2005 el pueblo le regaló una nueva cama para que fuera utilizada en sus salidas en procesión.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DEL VAL, J.M., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y SAZATORNIL RUIZ, L.: *San Francisco. De convento a parroquia*. Santander, Ediciones Tantín, 1994.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y LOSADA VAREA, C.: «La villa de Escalante», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2001, pp. 467-522.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A., LOSADA VAREA, C., PÉREZ-AGUILERA, A.M. y PORTILLA ARROYO, I.: *Catálogo monumental del municipio de Escalante*. Santander, Excmo. Ayuntamiento de Escalante, 1997.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Santuarios marianos de Cantabria*. Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1988.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*. Santander, Universidad de Cantabria/Asamblea Regional de Cantabria, 1991.



## Cristo Yacente. Iglesia de Santa María de Castro Urdiales

Entre las numerosas joyas artísticas que alberga en su interior la iglesia de Santa María de Castro Urdiales se encuentra un Cristo yacente situado en la capilla del Cristo Yacente o del Cristo de los Remedios, originalmente dedicada a Santo Tomás, y conocida ya en el siglo **xvi** como capilla de los Amorosos, probablemente porque su patronazgo correspondía a este noble linaje castreño.

En un primer momento José Luis Saiz atribuyó el Cristo de Castro Urdiales a Gregorio Fernández. Posteriormente, J.J. Martín González negó esta autoría, afirmando que lo más probable es que fuera una copia de los cristos yacentes del ilustre escultor vallisoletano, quien debió gozar de gran popularidad entre los fieles castreños. Más recientemente, E. Campuzano ha afirmado que puede tratarse de una obra realizada por el taller del propio Fernández o, incluso, por él mismo.







La serie dedicada a los cristos yacentes fue la más nutrida de Gregorio Fernández. Se trata de un tema que tuvo un importante desarrollo desde el siglo *xvi*, encontrando una especial aceptación en el entorno vallisoletano de la mano de Juan de Juni. Fernández continuó esta tradición aislando la figura de Cristo del sepulcro, tal y como habían hecho anteriormente escultores como Gaspar Becerra.

En las tallas del escultor vallisoletano la figura de Cristo está concebida para una contemplación frontal, de manera que todo el cuerpo o, al menos, la cabeza miran hacia la derecha para favorecer su visión. La cabeza reposa sobre dos almohadones en los primeros ejemplares y sobre una, más alta, en las obras de madurez. Sobre la almohada se extienden los cabellos. En los rostros Fernández evolucionó hacia un patetismo cada vez más acentuado.

Con la misma intención de permitir la contemplación frontal, los cristos flexionan ligeramente la pierna izquierda. El paño de pureza se entreabre por la derecha para mostrar la desnudez del yacente y la perfección anatómica con la que es tratado su cuerpo. La herida del costado, elemento esencial de los cristos de Gregorio Fernández, aparece insuflada de un profundo patetismo gracias al reguero de sangre y gotas de agua que manan de ella, siguiendo la narración del Evangelio de San Juan en donde se señala que tras incrustarle la lanza en el costado, de él brotó sangre y agua.



A pesar de la concepción frontal de la imagen, se ofrece al fiel la posibilidad de ver toda la pieza, lo que hace que el brazo izquierdo también sea tratado con todo detalle. Lo habitual es que el cuerpo descansa sobre un sudario, aunque hay ejemplos de cristos que carecen de él debido a la existencia de ceremonias en las que el cuerpo es llevado hasta la urna permitiendo la completa visión de la obra.

Todos estos rasgos que caracterizaron a los cristos del escultor vallisoletano se advierten en el de Castro Urdiales. Muestra una composición horizontal, ya que se hizo para ser colocado en el banco de un retablo, por lo que debía ser contemplado de frente y desde cerca. Se dispone sobre un blanco sudario, con la cabeza ladeada sobre un almohadón. Su rostro está dotado de gran expresividad, con la boca entreabierta y los ojos entornados, propios del Cristo agonizante. La carga dramática del rostro se refuerza con la sangre que fluye por su cuerpo. Por el contrario, la anatomía del cuerpo muestra una gran placidez, alejada de la complexión exuberante de los primeros cristos de Gregorio Fernández, como los de Santa Clara de Lerma o San Pablo de Valladolid. El paño de pureza se entreabre para dejarnos ver la cintura y la cadera. Los pliegues angulosos y quebrados de los paños son, junto a la expresividad del rostro, característicos del taller Gregorio Fernández.

El estado de conservación del Cristo es bueno, a pesar de que ha perdido su brazo izquierdo. Conserva su policromía original.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *Gregorio Fernández. 1576-1636. Catálogo de exposición*. Valladolid, Diputación de Valladolid/Arzobispado de Valladolid, 1999.

CAMPUZANO RUIZ, E.: *Guía de Castro Urdiales*. Santander, Librería Estvdio, 1987.

MARTÍN GÓNZÁLEZ, J.J.: *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.



## Virgen de Galeón. Iglesia de Santa María de Puerto de Santoña

La iglesia de Santa María de Puerto de Santoña sufrió una importante remodelación en el siglo XVII, gracias a la confluencia del patronazgo del capitán Antonio Ortiz del Hoyo y del maestro de cantería Francisco de Cueto. A ellos se debe la portalada exterior del templo y la construcción de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, situada en el lado de la Epístola.

Para esta capilla, edificada entre 1663-1665, se ordenó hacer un retablo cuya fábrica se concertó el 19 de marzo de 1663 con el maestro Juan del Castillo, vecino de Galizano. El coste de la obra, concluida en 1667, ascendió a 4.000 reales. Dado que en el interior de esta capilla actualmente no se conserva ningún retablo, se piensa que este es el que ahora ocupa la de Nuestra Señora del Rosario.

Este retablo debía hacerse a imitación del que adornaba la capilla fundada por Juan de Casuso Maeda, salvo por el hecho de que las columnas del primer cuerpo debían ser un poco más altas, con el fin de que los santos tuvieran más espacio, y por la sustitución de los arbotantes del remate por dos recuadros. En la caja principal del primer cuerpo debía colocarse una imagen de Nuestra Señora de la Concepción, que actualmente se encuentra en la capilla de Pelegrín y que popularmente es conocida como la «Virgen de Galeón», ya que corresponde a un tipo de imágenes, casi siempre realizadas en madera, que se llevaban a bordo de los buques, en la proa o en el puente de mando, con el fin de protegerlos en sus travesías. Era habitual que cuando el barco iba al desguace depositasen estas tallas en las iglesias, perdiéndose con el paso del tiempo el recuerdo de su pasado mariner.

La Virgen de Galeón, policromada y estofada, presenta a la Virgen de pie, con las manos unidas, sobre un conjunto de nubes jalonadas de cabezas de serafines a cuyos lados asoman las puntas del creciente lunar. Viste túnica blanca y manto azul de pliegues acartonados; la cabeza está descubierta y de ella cae una larga melena. La base lleva una espiga que se introducía, a modo de vástago, en un orificio para su sujeción con el fin de evitar que se balanceara en el mar. Este elemento es muy significativo para su catalogación dentro del llamado grupo de vírgenes de galeón, pues ninguna talla que fuera concebida para ser apoyada sobre una peana o ser introducida en el nicho de un retablo llevaría esa espiga. Actualmente la Virgen se asienta sobre una base de madera con un orificio en el que se ha introducido el vástago.

Desde un punto de vista iconográfico y compositivo la imagen de Santoña responde al modelo difundido por Gregorio Fernández, especialmente por la utilización de pliegues acartonados muy del gusto del maestro. Por este motivo, su autoría se ha atribuido a uno de los escultores cántabros seguidores del artista vallisoletano, como Juan de Pobes o Juan de los Helgueros.

La talla fue dorada en 1667 por Pedro Bernales Espina, según recoge el contrato firmado entre este entallador y ensamblador de retablos y el capitán don Antonio Ortiz del Hoyo. En él se detalla cómo iba a ser la estructura del retablo (de dos cuerpos con tres calles en el primero y dos en el





segundo, más el banco) y los temas que iba a contener (en el banco unas escenas de la vida de San Francisco y San Antonio, junto a cuatro Doctores de la Iglesia en los pedestales de las columnas; en el primer cuerpo las imágenes de San Francisco y San Antonio flanqueaban a la Concepción; en el segundo piso un Santo Entierro con las figuras de la Virgen y San Juan y, tras ellos, una pintura de Jerusalén). Respecto a la imagen de la Virgen se señala que:

«...en la tunicela se haya de pintar una primavera de diferentes flores sobre campo blanco imitando el natural, bien hecho de grafo, el manto de la cenefa se haya de hacer sobre un campo de pavonazo de todos los colores, y en el campo de él un lentezeado de buen grafo. El manto, de un azul finísimo, darle las manos que convengan y sembrar unas estrellas de oro y plata, lo que más convenga. En la orilla del manto se haya de echar una punta de oro e hilo que le haya de dar el Sr. Capitán de manera que no se conozca el extremo del bajo... Se ha de colorir sobre oro, así las nubes como las alas de los serafines, cada cosa imitando al natural, buen oscurecido realizado y hecho de buen grafo las carnes de la Virgen y serafines, dándole a cada una según su edad y hermosura. Los cabellos de la Concepción se han de peletear con oro molido... En el respaldo de la Concepción se halla de hacer un resplandor de Gloria, con sus rayos y serafines sembrados sobre oro, bien hechos de buen grafo».

En el citado documento no se hace referencia en ningún momento a que la talla sea nueva, por lo que parece que Bernales tan solo tuvo que retocarla con oro y nueva policromía ya que estaría estropeada después de haber estado durante un tiempo en un barco. De hecho, las características formales de la imagen apuntan a una cronología anterior a 1667, posiblemente de inicios de esa centuria, y es muy probable que fuera hecha por el mismo maestro que realizó otra Inmaculada más pequeña, de principios del xvii, que se custodia en el Museo Diocesano Regina Coeli de Santillana del Mar. De todo ello podemos concluir que la Virgen de Galeón se ejecutó en los primeros años del siglo xvii y que llegó a la iglesia de Santoña en 1667 de manos del capitán Antonio Ortiz del Hoyo, procedente de su barco, con la intención de que fuera colocada en el retablo que acababa de ser ejecutado para su capilla.

La Virgen de Galeón se encontró a principios de los sesenta en el transcurso de los trabajos de restauración y conservación que, bajo el patrocinio de Bellas Artes, se acometieron en unos retablos atacados por las termitas. Durante los mismos, entre los restos de un retablo que estaba situado en una capilla lateral, se descubrió la imagen cuya apariencia estaba disimulada por una falsa corona gótica y una orla de rayos solares que la hacían parecer una Virgen de Guadalupe.

El profesor Kraemer, director de los trabajos de restauración y conservación del templo de Santoña, señaló en relación a la Virgen de Galeón:

«Todo es admirable en esta talla, pero especialmente el detalle con la que obra ha sido realizada; las guedejas de la melena de la Virgen aparecen talladas a su perfección, tanto las que caen por la frente como aquellas de la espalda; la expresión de las manos, plenamente conseguida; el manto de la imagen, de una sola pieza y que no está superpuesto, sino que forma un todo con la talla, pero vaciado en su interior, dejando la propia separación entre el manto y el vestido de la imagen con su policromía primitiva. Pienso que fue tallada sobre modelo natural; de otro modo no se puede



conseguir tantos detalles, algunos extremadamente nimios, que solo se alcanzan teniendo un modelo vivo. También las caras de los ángeles parecen inspiradas por modelos de carne y hueso: todas son de diferente expresión».

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA: «La villa de Santoña», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2001, pp. 523-578.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Santuarios marianos de Cantabria*. Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1988.
- GUTIÉRREZ BICARREGUI, J.L.: *La Virgen de Puerto y su templo*. Santoña, Ed. Autor, 1996.
- SÁNCHEZ TRUJILLANO, M.T.: «Una Virgen de Galeón en Santoña». *Anuario del Instituto de Estudios Marítimos Juan de la Cosa*, vol. I, p. 312.

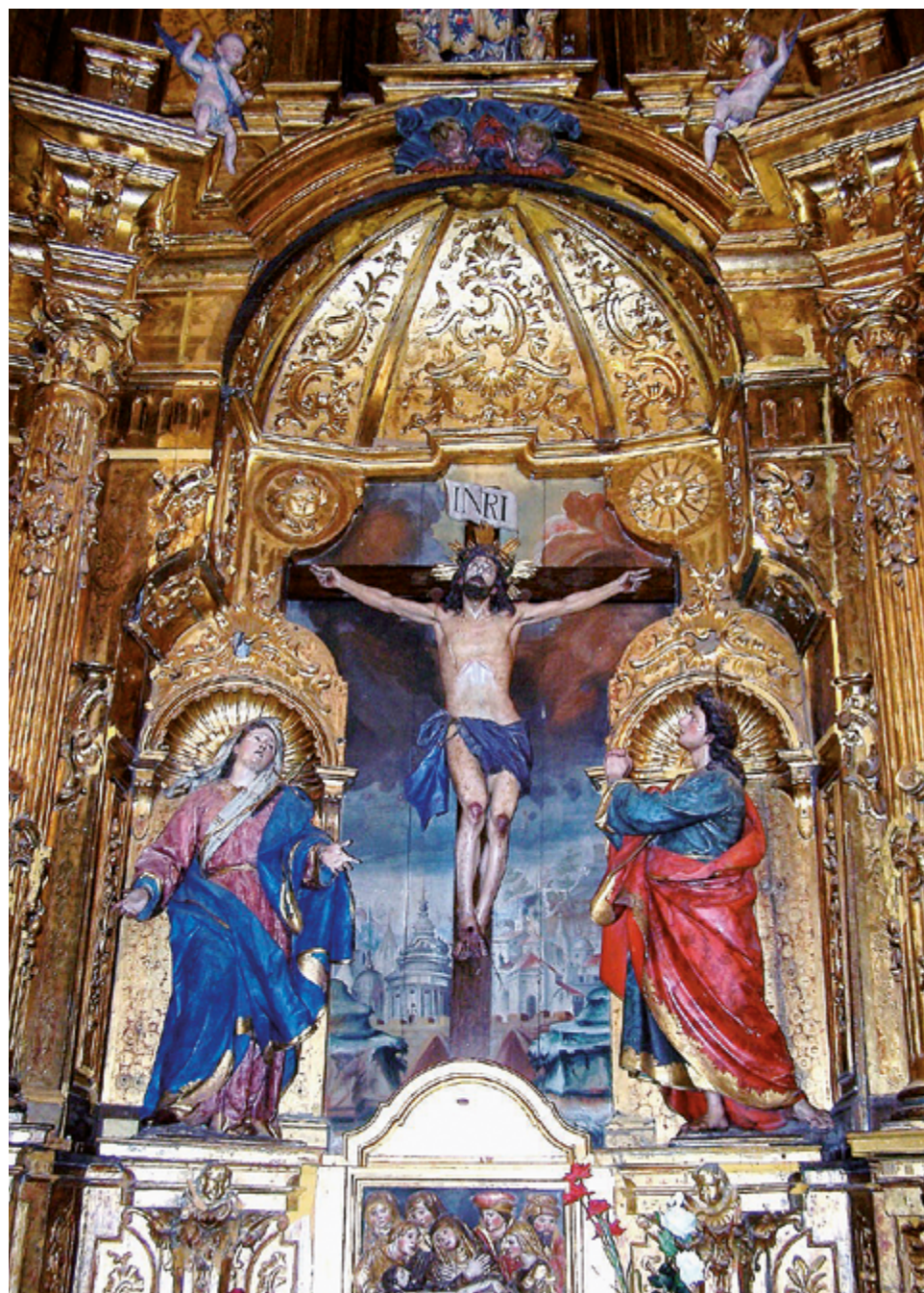


## Santo Cristo. Iglesia de San Pedro de Limpias

La traza del retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Limpias fue realizada en 1774 por un total de 36 reales. Dos años más tarde, Benito Albo se hizo cargo de la obra del arco que debía acoger el cascarón de este retablo, considerado como uno de los más representativos de la región dentro del estilo rococó.

Muestra una estructura severa que anticipa el Neoclasicismo por el predominio de superficies doradas lisas o grabadas. Consta de banco, con un relieve del Descendimiento del siglo XVI; y un cuerpo de tres calles decoradas con sendas imágenes de San Emeterio y San Celedonio en los lados y con un Calvario en la hornacina central. El conjunto se remata con un ático en forma de cascarón presidido por San Pedro, titular del templo, flanqueado por dos óculos con pinturas decorativas que imitan elementos arquitectónicos. En la imaginería de este retablo sobresale el Cristo de la Agonía, popularmente denominado Santo Cristo de Limpias.

Se trata de una imagen a la que se han atribuido numerosos milagros desde que el 30 de marzo de 1919, en el transcurso de una Misión organizada por los Padres Capuchinos, varias niñas y adultos afirmaron que el Cristo había movido los ojos, la boca y el pecho como los agonizantes y que sudaba como estos. Este suceso milagroso se repitió en varias ocasiones, lo que generó una riada de peregrinaciones hacia Limpias de personas procedentes de dentro y fuera del país. Desde entonces mucha gente permanecía días enteros contemplando la talla con la esperanza de que el milagro se repitiera, lo que en algunos casos generó problemas sanitarios que llevaron a la construcción de una Casa de Socorro adosada a la iglesia.



El Santo Cristo de Limpias fue traído desde Cádiz, donde inicialmente era venerado en el oratorio particular del palacio del conde de San Isidro, don Jerónimo Angulo. Ya por aquel entonces tenía fama de milagroso; de ahí que cuando en 1775 se produjo una grave inundación en la capital gaditana fuese sacado en rogativa hasta el lugar donde las aguas estaban a punto de desbordarse. Según la tradición, el Cristo hizo que dichas aguas se detuvieran y retrocedieran, por lo que el Cabildo de la catedral gaditana ordenó que la santa imagen se colocara en un lugar público, lo que determinó su envío a Limpias.

Los primeros autores que hicieron referencia a este suceso milagroso atribuyeron al conde de San Isidro la donación de la talla al templo de Limpias, su localidad natal. Sin embargo, esa teoría ya fue cuestionada en 1919 por Alberto Espinosa a partir de la consulta de los datos aportados por un mexicano afincado en Limpias, Gabriel F. Somellera, quien negó que don Jerónimo hubiera podido donar la imagen por encontrarse en Lima cuando esta se envió a Cantabria, hacia 1740. Por el contrario, su primo segundo y ejecutor testamentario, don Diego de la Piedra Secadura, residía en Cádiz por esas fechas por lo que podría haberse encargado de remitirla.

Para avalar esta idea A. Espinosa aportó otros datos que ponían en evidencia la devoción que sentía don Diego por la iglesia de Limpias. Según constaba en un cuadro situado junto a la entrada de la sacristía, había otorgado diferentes mercedes espirituales a este templo. Asimismo, frente a la puerta de entrada al edificio había otro lienzo con una inscripción que hacía alusión a que esa obra, pintada por Pedro del Pozo, había sido donada por don Diego en 1768.

En la actualidad nadie cuestiona que fuera don Diego de la Piedra quien se encargó de enviar la milagrosa imagen a Limpias. En 1975 M.C. González Echegaray aportó un nuevo dato en relación a esta cuestión al fijar la fecha de construcción del retablo que aloja al Cristo en 1774, cuando ya habían pasado tres años desde el fallecimiento de don Jerónimo. Además, se conservan documentos que citan pagos relacionados con el envío de cartas de Cádiz a Limpias en relación a esta obra. Estos datos se sumaron a los ya conocidos sobre la devoción que sentía don Diego por la iglesia de Limpias, a la que había beneficiado con diferentes dádivas. Por todo ello esta historiadora afirmó que Diego de la Piedra Secadura, apoderado del conde de San Isidro y residente en Cádiz, fue quien remitió la imagen del Santo Cristo y que, incluso, pudo haber encargado su realización en nombre del conde, dado que era su apoderado.

Investigaciones posteriores llevadas a cabo por J.J. Polo, despejaron cualquier tipo de duda sobre este tema al sacar a la luz el testamento de don Diego de la Piedra. Natural de Limpias, don Diego residió en Lima, de donde regresó a Cádiz, cruzándose caballero de Santiago en 1755. Cuatro años más tarde falleció en esta localidad andaluza. En su testamento, otorgado el 30 de diciembre de 1778, declaró que había mandado enlazar la iglesia de Limpias y que había costado el retablo mayor y su dorado, colocando en él las tres imágenes que componen el Calvario que preside esta obra.

La imagen del Cristo de Limpias se ha vinculado con los modelos de la escuela sevillana del último tercio del siglo xviii. Su anatomía se relaciona con la de los cristos de Francisco Ruiz Gijón, pero está impregnada de una mayor blandura y naturalismo, restándole intensidad dramática al rostro. Esto le aproxima a las esculturas de Pedro Roldán, de quien toma el tratamiento de los cabellos





como si estuvieran mojados, la contención emocional, el paño de pureza de amplio plegado y aristas cortantes, así como los rasgos faciales, muy cercanos a los del Cristo del hospital sevillano de la Caridad.

Estas semejanzas con la obra de Roldán han llevado a que algunos historiadores hayan atribuido el Cristo de Limpias a este escultor. Sin embargo, otros creen que pudo ser obra de Juan Gandulfo. A este artista gaditano, descendiente de genoveses, se le atribuye la autoría del Calvario de la Santa Cueva de Cádiz, sede de la cofradía de nobles de dicha ciudad. En base a tal atribución se ha afirmado que don Diego pudo encargarse de una copia de ese Cristo para su localidad natal alentado por la intensa emotividad del culto celebrado en la Santa Cueva en torno a la imagen del Crucificado.

El retablo que alberga el Santo Cristo de Limpias fue restaurado en 1992 para proceder a la desinfección de la madera y a la consolidación del dorado, limpieza de la estructura e imágenes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. (dir.) y LOSADA VAREA, C. (coord.): *Catálogo monumental de las Cuencas del Asón y del Agüera (Cantabria)*, tomo II. Santander, Asociación Grupo de Acción Local de la Comarca Asón-Agüera, 2001.
- CAMPORREDONDO, P.S.: *El Santo Cristo de Limpias*. Santander, Imprenta y Librería Católica de Vicente Oria, 1920.
- ESPINOSA, A.: *El Santo Cristo de la Agonía de Limpias. Información sobre unos hechos portentosos*. Santander, Tip. «La Atalaya», 1919.
- GEIJO, J.G.: *Limpias. El Cristo milagroso*. Santander, Imprenta y Papelería la Ideal, s.f.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: «Limpias en la Historia». *Altamira*, vol. 1, 1975, pp. 295-335.
- PALAZUELO, R.P. A.: *Origen y desenvolvimiento de los sucesos de Limpias. Reseña histórico-crítica del Santísimo Cristo de la Agonía venerado en la Villa de Limpias*. Madrid, Mensajero Seráfico Imp. de Félix Moliner, 1920.
- PÉREZ BUSTAMANTE, R.: *Las villas de Ampuero, Colindres y Limpias*. Santander, Editorial Tantín, 1991.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*. Santander, Universidad de Cantabria/Asamblea Regional de Cantabria, 1991.
- TOMÁS ECHEVARRÍA, P.T.: *Los prodigios de Limpias*. Madrid, Ediciones de Rosas y Espinas, 1919.



# EL ARTE Y SUS PROMOTORES

A lo largo de la Historia han sido numerosas las personas y colectivos que han financiado y promovido la ejecución de creaciones de todo tipo, tanto en el ámbito de la arquitectura como obras de arte mueble de diversa índole. En el apartado de la promoción individual pueden incluirse miembros de la nobleza, la jerarquía religiosa y administrativa y la hidalguía, mientras que a nivel colectivo sobresale la iniciativa popular, junto a los organismos corporativos laicos (concejos y ayuntamientos) o religiosos (órdenes religiosas, parroquias y cofradías).

En la Edad Media se impusieron las fundaciones y donaciones por parte de la nobleza y los reyes, a las que se sumaron, a partir del último cuarto del siglo *xvi*, los burgueses. A ello hay que añadir las iniciativas llevadas a cabo por los altos cargos eclesiásticos (como don Antonio del Corro en San Vicente de la Barquera o el arcediano Fernando Palacio en Limpias), y por las órdenes religiosas, claustrales o no. Las fundaciones de estas últimas se multiplicaron desde los últimos años de esa centuria de manos de las dos grandes órdenes mendicantes, franciscanos y dominicos, junto a otras de menor entidad en la región, como los jesuitas y carmelitas. Beneficiadas por el patronato o promoción artística de un linaje destacado o por las limosnas de la villa, las órdenes religiosas se convertirán, a lo largo de la Edad Moderna, en receptoras de encargos arquitectónicos, retablisticos y pictóricos.

Por el contrario, el final de la Edad Media supuso el ocaso de los monasterios en Cantabria, ya que tan solo sobrevivieron dos de los numerosos cenobios benedictinos que hubo en época medieval: el de Santa María de Piasca, dotado de escasos recursos para renovar su fábrica tardorrománica, y el de Santo Toribio de Liébana, donde se levantó, gracias al dinero enviado desde Indias por don Francisco de Cossío y Otero la magnífica capilla del Lignum Crucis, presidida por el tabernáculo que alberga la santa reliquia de la Cruz de Cristo, regalo del monasterio de San Pedro de Cardeña a los benedictinos de Liébana.

A lo largo de los siglos *xvii* y *xviii* se mantuvo una importante labor promotora por parte de las altas jerarquías eclesiásticas, de manos de prelados como Fernando de Acebedo, Antonio Ibáñez de la Riva Herrera, Juan Fernández de Isla y Tomás Crespo Agüero. Su elevado estatus econó-

mico y social hizo posible la financiación de obras arquitectónicas y de arte mueble de gran relevancia.

Junto a ellos alcanzó una gran importancia en ese período la labor promotora de las parroquias, gracias al incremento de las rentas eclesiásticas y el control de las imágenes destinadas al culto. Esto favoreció el encargo de múltiples imágenes escultóricas y retablos. Junto a ellas debemos situar a las cofradías, cuya preocupación por venerar advocaciones a través de cultos y celebraciones les llevó a costear numerosas capillas, retablos e imágenes.

Durante esa época se generalizó el que la nobleza blasonada se trasladase a la Corte en busca de un rápido ascenso social en la jerarquía laica y eclesial. Esto se tradujo en un aumento de las fundaciones de centros de enseñanza, capillas y conventos, donde situaron sus sepulcros (como los de Alonso Camino, en Ajo, y Felipe Vélez Cachupín, en Laredo). También los segundones y miembros de linajes más modestos partieron a la Corte para ocupar un puesto en el ejército, el clero o al servicio de la Casa Real. En otras ocasiones, la emigración a Indias fue la solución idónea para alcanzar un ascenso económico y social que les estaba vedado en su tierra natal. Unos y otros adquirirán obras de arte mueble de todo tipo que serán remitidas a sus solares de origen con el fin de adornar sus edificios religiosos, casonas y palacios, en los que, a menudo, colocarán los blasones con las armas de sus apellidos y otros símbolos de patronato.

A partir del *xix* se advierte un creciente protagonismo de la burguesía comercial, que contó en Cantabria con personajes de la talla de los marqueses de Comillas y Valdecilla y el duque de Santoña, a quienes se deben obras de especial calidad artística.

Los concejos desempeñaron desde la Edad Moderna una importante labor promotora, al procurar la decoración de los edificios que estaban bajo su jurisdicción (recordemos el encargo, por parte del Ayuntamiento de Santander, del retrato de Fernando VII a Francisco de Goya en 1814), financiar obras públicas, respaldar las iniciativas de ampliar o construir nuevos edificios religiosos y retablos, promover eventos lúdicos o luctuosos que implicaban la presencia de numerosos artistas...

En época más reciente, habría que destacar la financiación popular, los encargos de organismos públicos o la adquisición de obras de arte mueble a través de los circuitos comerciales del arte.

Los motivos que presidieron estas fundaciones fueron muy variados, imponiéndose la función religiosa, acompañada frecuentemente de un deseo de ostentación del estatus social y económico del que financia dichas creaciones. De ahí la proliferación de símbolos de poder en sus viviendas y fundaciones religiosas, como escudos de armas, inscripciones, esculturas o retratos, como el Tomás Crespo Agüero en la iglesia de la Magdalena de Rucandio, levantada bajo su patrocinio.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRÓN GARCÍA, A.A.: «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 349-410.
- GIL AGUIRRE, E.: «Arte y patrocinio. La impronta de la clientela en el Barroco cántabro». *Trasdós*, nº 1, 1999, pp. 62-74.



— «Promotores y clientes», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 281-288.

POLO SÁNCHEZ, J.J. y COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: «Arte y mecenazgo indiano en la Cantabria del Antiguo Régimen», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 249-285.

## A) PROMOCIÓN RELIGIOSA

### Tabernáculo del Lignum Crucis del monasterio de Santo Toribio de Liébana

Hacia 1700 se construyó en el monasterio medieval de Santo Toribio de Liébana, adosada a la iglesia gótica, una capilla destinada a albergar la reliquia del Lignum Crucis. Aunque existen varias hipótesis sobre la forma en que llegó esta sagrada reliquia a Liébana, la más probable es la que afirma que fue trasladada a mediados del siglo IX junto al cuerpo de Santo Toribio, obispo de Astorga, de manos de los cristianos que huyeron al norte en busca de refugio ante la inminente invasión musulmana de Astorga.







El tabernáculo, de dos cuerpos de configuración octogonal rematados por una cúpula, se encuentra en el presbiterio de la capilla. Alzado sobre un basamento y una predella, cada uno de sus cuerpos está conformado por cuatro paños mayores, los inferiores abiertos con hornacinas de arco de medio punto y los superiores con dobles arcos. Entre estos paños se sitúan otros de menor tamaño, achaflanados, y el conjunto se remata con una cúpula con un pequeño edículo.

La iconografía de esta obra está vinculada con el tema de Cristo y la Pasión que impera en toda la capilla. San Benito (fundador de la Orden a la que perteneció inicialmente el cenobio) y San Francisco (en alusión a los franciscanos que moran actualmente en el monasterio lebaniego) coronan la cúpula, mientras que en las esquinas se sitúan los ángeles con los instrumentos de la Pasión. San Pedro, San Andrés, San Pablo y un hombre barbado con una calavera portando un rollo de escrituras son las figuras en relieve que adornan la cúpula.

Los paños mayores del cuerpo superior, separados de los menores con columnas de tercio de talla decoradas con hojarasca y fuste estriado en vertical con motivos vegetales, se abren con vanos



rematados por dobles arcos. En hornacinas aveneradas se sitúan en los chaflanes los Evangelistas y en los paños mayores las imágenes de la Dolorosa y San Juan Bautista en el frente o lado sur, dos mujeres que pueden representar a una Virtud y la Fe en el lado oriental, un santo anciano y Moisés con las tablas de la ley y los cuernos de la sabiduría en el norte y dos Virtudes en el oeste.

El cuerpo inferior del tabernáculo alberga en su interior la reliquia del Lignum Crucis, serrada en forma de cruz en el siglo xvi. Durante el Renacimiento le añadieron medallones en los extremos con las representaciones del Tetramorfos en el anverso y de la Pasión en el reverso.

Esta parte del tabernáculo se abre en sus paños mayores con arcos de medio punto cuyas enjutas se decoran con ángeles. Aquí podemos observar el empleo de columnas similares a las del cuerpo superior, aunque sin la decoración de hojarasca, y otras diferentes, de tres tercios, el superior e inferior con decoración minuciosa y el central estriado en espiral. En sus chaflanes se encuentran los Padres de la Iglesia y en el entablamento relieves de puttis.

El tabernáculo fue diseñado por Fray Pedro Martínez de Cardeña, arquitecto benedictino de origen burgalés, considerado uno de los maestros más importantes del primer tercio del siglo xviii en Castilla. Fray Pedro no solo se limitó a trazar el tabernáculo, sino que también fue responsable del diseño de la capilla (convertida en una de las principales construcciones religiosas barrocas de Cantabria). Sin embargo, hay que descartar que fuese su ejecutor material, ya que siempre trabajó como proyectista, director de obras e, incluso, como tratadista, pero manteniéndose al margen de la actividad manual, más propia de ensambladores y escultores. A pesar de que desconocemos la identidad del autor material del tabernáculo, no cabe duda de que se trató de uno de los mejores ensambladores burgaleses de la época.

Aunque se ha llegado a afirmar que esta obra fue costeadada, al igual que la capilla, por el arzobispo de Santa Fe de Bogotá don Francisco de Cossío y Otero, parece evidente, a raíz de los datos proporcionados por Berganza en su crónica del monasterio de Cardeña, que el tabernáculo se ideó inicialmente para este cenobio burgalés, en el que profesaba Fray Pedro Martínez. Finalmente, ante la imposibilidad de que estuviera en el lugar elegido para él en Cardeña, sus monjes decidieron



regalarlo a los de Santo Toribio para que se colocara en su interior la reliquia de la Santa Cruz. Su precio fue de 11.000 reales, cantidad muy alejada de los 12.000 pesos que muchos historiadores han fijado por esta obra y que, en realidad, corresponden al coste final de la capilla del Lignum Crucis.

Según las crónicas, Fray Pedro trazó el tabernáculo cuando ya era maestro mayor del arzobispado de Burgos, cargo que empezó a desempeñar el 4 de septiembre de 1702, de modo que su realización fue posterior a ese año. Por otro lado, el abad que le encargó el diseño de esta pieza para Cardeña fue Fray José Ladrón, elegido en el Capítulo de 1705. Por consiguiente, podemos concluir que la llegada del tabernáculo al monasterio lebaniego tuvo que producirse con posterioridad a esta última fecha.

Elemento característico de las obras muebles trazadas por este maestro es la sustitución de la columna salomónica por la corintia de tercio de talla, típicamente renacentista, inspirada en el tratado de Juan de Arfe y que se repite en otras realizaciones de este artista, como el retablo del monasterio benedictino de Santa María de la Vega (Asturias). Esta mirada al pasado se puede vincular con el hecho de que Fray Pedro fue un arquitecto vitruviano, es decir, un maestro que renunció a los excesos decorativos del Barroco en busca de una arquitectura donde los elementos arquitectónicos se impusieran a los decorativos. En sus trazas de obras de madera ese retroceso no fue tan evidente, de modo que junto a esa recuperación de soportes renacentistas encontramos una concentración ornamental próxima a la de las obras de Churriguera, con el que también suele coincidir en la disposición de los motivos arquitectónicos.

Otro rasgo característico de Fray Pedro Martínez, vinculado a su formación barroca burgalesa, es la utilización de cajas pareadas como las que se emplean en el tabernáculo lebaniego.

La repercusión de esta obra en Cantabria fue prácticamente nula, dado que los ensambladores de la región no se adscribieron a las propuestas vitruvianas del monje de Cardeña y prefirieron vincularse con las tendencias churriguerecas.

El tabernáculo fue restaurado en 1959 por un equipo de Regiones Devastadas para reparar los daños causados en él durante la Guerra Civil. En esa época tan solo se conservaban seis esculturas originales. En 1970 sufrió una nueva reforma de manos de Mariano Nieto, restaurador del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, quien hizo treinta y cuatro nuevas esculturas. En el transcurso de los preparativos del Año Jubilar de 2006-2007 se descubrieron cuatro esculturas originales.

## BIBLIOGRAFÍA

- COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: «Los arquitectos cántabros y su implicación en la reacción vitruviana contra el Barroco», en GONZÁLEZ MORALES, M. y SOLÓRZANO TELECHEA, J.A. (eds.): *II Encuentro de Historia de Cantabria. Santander, 25-29 de noviembre de 2002*. Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria/Parlamento de Cantabria, 2005, pp. 809-836.
- MAZARRASA MOWINCKEL, K.: *Liébana. Arquitectura y arte religioso. Siglos XV-XIX*. Santander, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 2009.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imagería*. Santander, Universidad de Cantabria/Asamblea Regional de Cantabria, 1991.

## Retrato de don Tomás Crespo Agüero

En la localidad de Rucandio se levanta uno de los edificios más señeros del Barroco cántabro. Se trata de la iglesia de Santa María Magdalena, construida en 1740 a expensas de don Tomás Crespo Agüero, nacido en 1668 en este lugar.

Don Tomás estudió gramática en el colegio de los jesuitas de Oviedo, fue profesor de metafísica en Alcalá y colegial Mayor; opositó a la magistratura de Antequera y luego a la de Cádiz, que obtuvo con veintisiete años. Siendo capellán mayor de la Real de Nuestra Señora del Pópulo de la capital gaditana hizo a su costa varias obras en este edificio. A los treinta y seis años fue nombrado Lectoral de Sevilla y, en 1721, ascendió al cargo de obispo de Ceuta. Allí hizo gala de su generosidad donando sus bienes a los más necesitados y, ante la ruina de la catedral, decidió reedificarla con el apoyo del monarca.

Tras completar esta empresa, en 1727 fue nombrado arzobispo de Zaragoza. Durante su mandato costeó las Escuelas Pías de la capital aragonesa y las de Alcañiz, al tiempo que se declaró protector de las de Daroca y de la iglesia de las Madres de la Enseñanza. Compró casa para los padres misioneros de San Carlos Borromeo, instituyó un Arca de Misericordia e hizo un pósito de granos para ayudar a los campesinos más pobres. Construyó a sus expensas una capilla en el claustro de la Cartuja de la Concepción y la capilla de San Juan Bautista de Nuestra Señora del Pilar, donde fue enterrado en 1742, en un panteón presidido por su escultura funeraria. En Rucandio, además de la iglesia, fundó una escuela y dotes para jóvenes doncellas, tanto para contraer matrimonio como para ingresar en conventos.

El diseño del templo cántabro fue supervisado por su promotor desde Zaragoza, por lo que es probable que la originalidad de su planta, de forma octogonal y claramente enraizada con los modelos centralizados propios del Barroco, se debiera a la intervención de algún arquitecto del círculo artístico zaragozano, donde este tipo de plantas era sobradamente conocido. Asimismo, es posible que el retrato de don Tomás Crespo que se sitúa a la derecha del retablo mayor, tuviera la misma procedencia.

En el estudio realizado por Elena Gil sobre este edificio, esta historiadora atribuye su decoración pictórica a Pablo Félix Rabiella, quien colaboró con el arzobispo en la ornamentación de la capilla de San Juan del Pilar de Zaragoza y de las Escuelas Pías de esta ciudad. Sin embargo, E. Campuzano no duda en vincular el retrato de don Tomás con José Luzán, pintor zaragozano conocido tanto por su producción artística como por ser el maestro de Goya y los Bayeu.

A la hora de intentar desentrañar la identidad del autor del lienzo de Rucandio podemos tomar como punto de arranque la comparación entre este retrato y otro del prelado que se conserva en el palacio arzobispal de Zaragoza, atribuido por A. Ansón a Pablo Félix Rabiella, pintor al que, según acabamos de señalar, E. Gil considera responsable del de Rucandio.





*Retrato de don Tomás Crespo Agüero*

Al contrastar las dos obras se puede apreciar que existen ciertas diferencias entre ellas. En primer lugar, hay que destacar que fueron realizadas en distintos momentos, puesto que en el cuadro de Zaragoza don Tomás parece ligeramente más joven que en el de Cantabria, lo que nos lleva a pensar que pudo hacerse hacia 1727 con motivo de su nombramiento al frente de la sede aragonesa, a pesar de que en la inscripción que hay al pie se hace alusión, entre otras cosas, a la fecha de su muerte, acaecida el 3 de marzo de 1742. Por el contrario, el retrato de Rucandio debió ser encargado tiempo después, en torno a 1740, por los mismos años en que tuvo lugar la fábrica de la iglesia, lo que explicaría que el prelado parezca tener más edad que en el anterior.

En ambos casos es efigiado de pie, pero mientras que en el del palacio arzobispal está de cuerpo entero, en Rucandio se representa de tres cuartos. A ello hay que añadir que la sobriedad de este último lienzo poco tiene que ver con lo que se ve en el de la capital aragonesa. En el cuadro de la villa cántabra la figura del arzobispo se recorta sobre un fondo neutro, en el que solo se incluye, en la esquina superior derecha, el escudo de armas, timbrado con capelo, enmarcado con bordones y decorado en el centro con la «Y» coronada de los Agüero. Este mismo escudo también se incluye en el retrato de Zaragoza, que, sin embargo, es mucho más rico en detalles: en el fondo se descubre un cortinaje que deja entrever un paisaje y junto a don Tomás hay una mesa en la que descansa su brazo izquierdo y sobre la que se sitúan la mitra y un libro abierto sobre un atril.

Por último, hay que señalar que la calidad de ambos cuadros no es igual, pues parece de mejor mano el de Cantabria. Todo ello no hace sino abundar en la idea de que el lienzo de Rucandio no parece que fuera pintado por Pablo Félix Rabiella. Por tanto, una vez descartada la atribución de E. Gil, hay que examinar la de E. Campuzano sobre la autoría de José Luzán, para lo cual podemos contrastar la obra que nos ocupa con otros retratos del pintor zaragozano. Al hacerlo advertimos que comparte ciertos elementos con el *Retrato del cardenal Pietro Sforza Pallavicino* (Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza), realizado en 1740-1750, es decir, por las mismas fechas en que se debió hacer el de Rucandio. Ambos son retratos de tres cuartos, con los religiosos fijando su mirada en el espectador tras haber abandonado momentáneamente la lectura de un libro de oraciones, cuya página marcan con un dedo de su mano derecha. Asimismo, coinciden en el tratamiento de las telas, que crean un profundo pliegue en el brazo flexionado que sostiene el libro, al tiempo que los puños del roquete blanco muestran un trazo más suelto. Esta forma de tratar los ropajes fue característica de Luzán en ese momento de su producción artística, al igual que la creación de un juego de luces y sombras sobre las telas.

En el *Retrato del cardenal Juan Bautista Ptolomei* (Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza), coetáneo a los anteriores, se repite la disposición en tres cuartos del efigiado y el mismo tratamiento de las vestiduras. Otro elemento en común entre los tres lienzos es la restricción de los elementos compositivos y significativos al máximo, introduciendo tan solo los rasgos que son realmente imprescindibles, siguiendo así los dictados del modelo de retrato barroco español impuesto en el Seiscientos y apenas renovado en el siglo XVIII. Esa depuración se lleva a sus máximas cuotas en el cuadro de la villa cántabra, donde, según indicamos previamente, se impone un fondo neutro, apenas alterado por el escudo de armas de don Tomás.



Por todo lo aquí expuesto, podemos concluir que el retrato de Rucandio se acerca más al estilo de José Luzán que al de Pablo Félix Rabiella. Tal y como señalamos anteriormente, las conexiones con el ámbito aragonés son indudables en el caso de la arquitectura de la iglesia cántabra, dado que por los años en que esta se edificó don Tomás Crespo era el arzobispo de Zaragoza. De ahí que no deba extrañarnos que a la hora de encargarse su retrato para el templo recurriera a un artista de la misma procedencia. José Luzán era por aquel entonces uno de los pintores más reputados de la capital aragonesa, lo que explicaría su elección por el prelado.

Sabemos de la existencia de otros retratos de don Tomás Crespo Agüero. Uno de ellos pertenece a una colección particular en Viérnoles y, según M. Asúa y Campos, había otros dos: uno en la casa de la familia de Ardanaz y Crespo y otro en Villaldemiro, que había sido pintado por su primo Pío de Ardanaz Crespo, quien trabajó entre finales del siglo XIX y principios del XX, por lo que habría que pensar que, de ser cierta esta autoría, este lienzo sería copia de alguno ya existente.

El retrato de don Tomás Crespo Agüero es uno de los muchos símbolos de patronato que hay en el templo de Rucandio, donde también pueden observarse dos escudos con las armas del prelado. Uno muestra las insignias arzobispales con diez bordones a cada lado y en el centro el símbolo del apellidado Agüero; el otro está cuartelado y



lleva la «Y» coronada. Además, recorriendo la cornisa de la iglesia hay una inscripción que recuerda la carrera eclesiástica del arzobispo y la fecha de 1740, que posiblemente indica el momento en que se concluyó el edificio.

La presencia de estos símbolos de patronato es algo común en las obras de promoción particular, tanto civiles como eclesiásticas. Tras ellos se esconde el deseo de evidenciar ante sus convecinos el poder de quien las realizaba, así como la intención de que esa obra se convirtiera en recuerdo de su figura y de su propio linaje.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- ANSÓN NAVARRO, A.: *José Luzán Martínez (1710-1785)*. Exposición conmemorativa en el Segundo Centenario de su muerte. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985.
- *El Pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1986.
- «Colección de retratos de obispos y arzobispos de Zaragoza, hasta el siglo XVIII», en AA.VV.: *El espejo de nuestra historia: la diócesis de Zaragoza a través de los siglos*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 145-148.
- ASÚA Y CAMPOS, M.: *Hijos ilustres de Cantabria que vistieron hábitos religiosos*. Madrid, Cartoné editorial, 1945.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Pintura barroca en Cantabria*. Catálogo de la exposición. Santillana del Mar, Fundación Santillana, 1992.
- GIL AGUIRRE, E.: *Catálogo monumental del municipio de Marina de Cudeyo*. Santander, Excmo. Ayuntamiento de Marina de Cudeyo, 1997.
- «Riotuerto», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo monumental del Patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Cudeyo y Cesto*, tomo I. Santander, Consejería de Cultura, Educación y Deporte, 2000, pp. 415-448.
- POLO SÁNCHEZ, J.J. y COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: «Nietos de unos mismos abuelos... Promoción y patronazgo de los arzobispos de Zaragoza Tomás Crespo Agüero y Antonio Ibáñez de la Riva-Herrera», en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (coord. y ed.): *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística*. Actas de XIV Coloquio de Arte Aragonés. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 351-372.



## B) PROMOCIÓN CIVIL

### Pila hispanomusulmana. Catedral de Santander

En la catedral de Santander se conserva una pieza excepcional dentro del panorama artístico cántabro, dado que pertenece al arte hispanomusulmán. Su presencia en la región debe justificarse por el hecho de que, según la tradición, fue traída desde Sevilla por los marinos cántabros que tomaron parte en la ocupación de la capital hispalense en 1248 bajo el mando del almirante de Castilla Ramón Bonifaz.

La pila, de mármol blanco, tiene forma rectangular, con caracteres labrados en escritura cúfica en cada uno de sus frentes. Esta grafía ha sido relacionada con la época califal, aunque algunos historiadores creen que podría encuadrarse en una cronología más tardía, probablemente en la etapa almohade. En época del obispo Sánchez de Castro fue trasladada a la sacristía, añadiéndosele una columna de mármol blanco con capitel nazari que hace las veces de pie.

A. Bermejo da noticia de que las primeras referencias documentales sobre esta pila fueron recogidas por don Fernando Guerra de la Vega, señor de Rioseco, procurador de la villa de Santander, gobernador de sus armas y alcalde del castillo de Santa Cruz, en una obra inédita en la que aseguraba que sus caracteres eran hebreos. Un contemporáneo suyo, el carmelita Fr. Félix Girón, aseguró que eran siriacos, lo que constituía una prueba irrefutable de que los cántabros adoraban al verdadero Dios.





Existen numerosas transcripciones de la inscripción que recorre la pila. Una de ellas es la del profesor de lengua árabe y bibliotecario de Carlos III, don Miguel Casiri:

«Un vaso en que hay agua. Siendo un aljibe en la pureza, hecho de plata blanco (si este vaso por la semejanza será de mármol blanco). La agua era buena y clara cuando se toma con sosiego... Era agua helada. La fuente era de mármol hecha para el uso público».

Scidiach, maestro de hebreo y árabe y bibliotecario de Carlos IV leyó lo siguiente:

«Por Dios y nuestro sumo Presidente, desde que se unieron las aguas, nos fue prescripto el lavarnos en los baños, que limpian la fragilidad de toda acción vergonzosa, y de toda (mancha) que se contrae del más leve acto de desonestidad por delectación».

El P. Juan Artigas, profesor de árabe en el colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid, la transcribió así:

«Esta es una nube bien cargada de agua, y que al mismo tiempo la despide presentándose a mi vista; ella forma una multitud de canales bien ordenados, que sirven de resbaladero. Cuando las sombras de la noche inducen el temor al ejército, tiembla la tierra bajo mis pies, y el temblor quiere al parecer comunicarse a la misma persona; pero está muy firme la columna o dique de las aguas».

El arabista Pascual Gayangos ofreció otra interpretación:

«Yo soy un saltador (de agua), mecido por los vientos: mi cuerpo, transparente como el cristal, está formado de blanca plata. Las ondas puras y frías (de mi manantial) al encontrarse en el fondo, temerosas de su propia sutileza y delgadez, pasan luego a formar un cuerpo sólido y congelado».

Esta transcripción de Gayangos fue la que se incluyó en el informe remitido en 1836 por Antonio Zabaleta a la Comisión Central de Monumentos, en la que también se adjuntó un dibujo de la situación de la pila, realizado por Juan Ancell.





Tiempo después don Rodrigo Amador de los Ríos hizo una nueva lectura de la inscripción:

«¡Oh vosotros los que estáis sedientos de pureza! ¡Obra es mi cuerpo de plata cándida y turgente! ¡Ved cómo cae convertida en espuma, pronta a liquidarse en el fondo, temerosa de su sutileza y delgadez, pasando luego a formar un cuerpo admirable de agua congelada!».

Sin embargo, actualmente se considera más correcta la transcripción ofrecida en 1947 por E. García Gómez, quien afirmó que ninguna de las interpretaciones que se habían dado hasta ese momento había tenido en cuenta que la inscripción está en verso. De ello se desprenden los errores cometidos en anteriores lecturas y que la suya fuera más certera:

«Soy en mi pureza más esplendorosa que el cristal de roca; mi cuerpo está hecho de blanca plata. Cuando viene a juntarse conmigo el agua límpida, parece perlas que se derraman en un hueco cóncavo. El (agua) es en realidad, (de rango) inferior a mí, aunque yo soy (también) un cuerpo hecho de agua sólida».

Inicialmente la pila estuvo embutida en uno de los pilares cercanos a la capilla situada cerca de la puerta norte, usándose para el agua bendita. No obstante, su función original fue de carácter civil, tal y como ya recalca A. Bermejo en 1920, cuando señaló que probablemente provenía de algún jardín sevillano. En su opinión, no tenían cabida las afirmaciones de algunos investigadores, como Amador de los Ríos, que la consideraban cordobesa, traída por algún caballero que ayudó al rey en las conquistas andaluzas, ya que no había constancia documental de la presencia de los cántabros en Córdoba. Por el contrario, sí se les documenta en la toma de Sevilla, lo que avalaría la procedencia hispalense de la pila. E. García Gómez corroboró, años más tarde, la teoría de A. Bermejo que es la que actualmente es aceptada por el grueso de los historiadores. La llegada a Santander de la pila se explicaría por el hecho de ser un trofeo de algún caballero cántabro en recuerdo de los triunfos en la ocupación de la ciudad andaluza. Antonio Zabaleta se inclinó a suponer que pudo



pertenecer a la vivienda de algún musulmán acomodado, mientras que Sixto Córdova afirmó que pudo tratarse de alguna fuente particular o monumento público.

### BIBLIOGRAFÍA

- BERMEJO DE LA RICA, A.: «La pila de la catedral de Santander». *Arte Español*, v, 1920-1921, pp. 77-80.
- CASADO SOTO, J.L. (ed.): *La catedral de Santander. Patrimonio monumental*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997.
- CASADO SOTO, J.L. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: *La catedral de Santander. Recuperación de un monumento olvidado*. León, Edilesa, 2002.
- CÓRDOVA Y OÑA, S.: *Santander, su catedral y obispos*. Santander, Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1929.
- EGUARAS FERNÁNDEZ, G.: *Noticias para la historia de la provincia de Santander, recogidas por D. Gervasio Eguaras Fernández*, 1867.
- GARCÍA GÓMEZ, E.: «La inscripción de la pila árabe de Santander». *Al Andalus*, 1, 1947, pp. 155-161.
- MARTÍNEZ MAZAS, J.: *Memorias antiguas y modernas de la Santa Iglesia y Obispado de Santander (1775-1777)*. Santander, Edición de Joaquín González Echegaray. Ediciones Besaya, 2002.
- MAZA SOLANO, T.: «La pila de la catedral de Santander (apostillas a un artículo)». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, julio-diciembre, 1920, pp. 313-316.
- ORDIERES DÍEZ, I.: *Historia de la conservación del patrimonio de Cantabria (1835-1936)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1993.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Artes plásticas y patrimonio mueble (Edades Media y Moderna)», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria*. Santander, tomo III. Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2002.



## Calvario de la iglesia de San Martín de Ajo

La iglesia parroquial de San Martín de Ajo comenzó a construirse en el último tercio del siglo XVI siguiendo un modelo de templo de planta de salón al que, posteriormente, se adosaron diferentes capillas laterales. En el lado de la Epístola se alza la capilla de San Martín, edificada por orden del licenciado don Pedro de Camino, según se constata en la inscripción que se sitúa en el pedestal del arcosolio que se abre en el muro sur de la capilla, donde puede leerse lo siguiente:

«ESTA CAPILLA FUNDO Y DOTO EL LICENCIADO D<sup>o</sup> P<sup>o</sup> DE CAMINO INQUISIDOR/ APP<sup>co</sup>. QUE FUE DE LA S. YNQUISICION DE SEVILLA I MAESTRE ESCUELA DE LA S. IGLA./ CATHEDRAL DE CANARIA DEL CONSS<sup>o</sup> DE SV MAGE<sup>d</sup>. FVE HIJO LEGITIMO DE GARCIA SAINZ DE CAMINO I DE LUCIA SAINZ DE MIJARAZO NIETO LEGTMO DE SANCHO RUIZ DE CAMINO Y DE/ MEN- CIA SAINZ DE ISLA Y VISNIETO DE JV. GOMEZ DE CAMINO Y Ma. GON. DE LA CARRERA Y/ FUERON SUS ABUELOS MATERNOS Y LEGITIMOS MATIAS SAINZ DE MIJARAZO I JVAN SAINZ DE CAMINO Y VIS/ ABUELOS LEGITIMOS GARCIA SAINZ DE MIJARAZO Y M. GOMEZ DE AJO MURIO Y FUE SEPULTADO/ EN SANTA ANA DEL ARRABAL DE TRIANA DE LA DICHA CIUDAD EN 7 DE ENERO DE 1622».

En el muro lateral de la capilla se encuentra otro nicho adintelado, de orden dórico, que aloja un magnífico Calvario, considerado como una de las obras escultóricas más importantes de cuantas se realizaron en Cantabria en el primero tercio del siglo XVII. Además de por la gran calidad de la talla, este Calvario destaca por la particularidad iconográfica de omitir la figura de la Virgen, sustituida por la Magdalena, algo del todo infrecuente en la escultura del siglo XVII en la región y que rara vez aparece en el ámbito castellano. Una de esas excepciones la encontramos en la obra de Gregorio Fernández, quien recurrió a esta peculiar iconografía en varias ocasiones, tal y como puede observarse en el retablo de Nava del Rey, en el retablo mayor de la catedral de Plasencia o en el paso del Descendimiento de la iglesia de la Vera Cruz de Valladolid.

Las figuras que integran el Calvario de Ajo están dotadas de una gran corpulencia, heredera del romanismo, al tiempo que acusan un claro influjo del naturalismo de Gregorio Fernández. Esto pone de manifiesto que su autor fue un gran conocedor de los modelos desarrollados en Valladolid en el paso del manierismo al realismo contrarreformista y, especialmente, de los tipos escultóricos de la primera etapa de Gregorio Fernández.

La vinculación con el escultor vallisoletano es especialmente evidente en la figura de la Magdalena, copia casi literal de la del Calvario del retablo de los Santos Juanes de Nava del Rey, obra de Fernández entre 1612 y 1620. Asimismo, el Cristo muestra una clara proximidad a otros modelos de este artista, como el Cristo de San Benito de Valladolid (h. 1610) o el del Calvario de San Andrés de Valladolid (h. 1606-1610).





Por todo ello, y atendiendo a la calidad y características formales de la pieza, J.J. Polo no duda en atribuirlo a Juan de Santiago Concha. Este escultor era en ese momento el más destacado de cuantos integraban el taller de Siete Villas y Cudeyo, al tiempo que fue el responsable de la introducción en Cantabria de los modelos vallisoletanos de principios del xvii. Frente a esta atribución se encuentra la de M.A. Aramburu, quien considera que fue realizado por el escultor Juan de Sobremazas (c. 1605-1635). Natural de Valdecilla, Sobremazas trabajó en Burgos, donde desempeñó el cargo de Veedor de Obras del arzobispado.

Se cree que el Calvario de Ajo pudo ser encargado por la cofradía de la Vera Cruz, ya que por las mismas fechas en que se hizo este conjunto escultórico esta cofradía encargó un retablo coronado con un relieve de la Flagelación. Es posible, por tanto, que este retablo estuviera pensado para acoger el Calvario. No obstante, más recientemente se ha afirmado que este Calvario fue encargado por Francisco de Camino, hermano del fundador de la capilla.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A., LOSADA VAREA, C. y MAZARRASA MOWINCKEL, K.: «Bareyo», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2001, pp. 213-264.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994.

## Escudo de la Casa de los Leones. Viérnoles

El exhaustivo estudio que M.C. González Echegaray realizó a lo largo de varios años sobre los escudos de Cantabria dio como fruto la catalogación de más de 3.000 piezas armeras que, en diferente estado de conservación, adornan las fachadas de los solares montañoses. Como ella misma recoge en el primer tomo de esta obra, muchos de estos blasones no han pertenecido a grandes señores, sino que representan a familias de hidalgos (extraordinariamente abundantes en esta región, hasta el punto de que había pueblos donde no había ni un solo pechero) quienes, en la mayor parte de los casos, eran nobles de sangre pero carecían de recursos económicos. Eran ellos quienes, desprovistos de riqueza por los herederos del mayorazgo, levantaban viviendas más humildes y sencillas adornadas con escudos de armas, más simples pero no exentos por ello de gran encanto. A veces estos blasones llevaban inscrito el apellido que representan, pero en otras ocasiones lo ocultaban tras sus imágenes.





Labrados desde época medieval, fueron enriqueciéndose con el paso del tiempo pasando de ser sencillas piezas, con una labra en bajorrelieve, a rodearse de cueros recortados, lambrequines y figuras (yelmos, sirenas, quimeras, armas...) cada vez más abundantes y de talla más abultada. Esto dio lugar a que durante el Barroco el campo quedase prácticamente oculto por la infinidad de elementos decorativos que lo rodeaban.

Un ejemplo de este último tipo de piezas armeras lo encontramos en la denominada Casa de los Leones de Viérnoles. Esta vivienda fue edificada hacia 1740-1750 por don Francisco Antonio Sánchez de Bustamante, descendiente de los Bustamante, originarios de Campoo. Esta familia entroncó con los Velarde por el matrimonio entre Fernando Sánchez de Bustamante y Catalina Ruiz Velarde, padres de Francisco Antonio.

El testimonio de ese enlace entre los Bustamante y los Velarde se hace visible en el monumental escudo de armas que adorna, de forma excepcional, el lateral del edificio, ya que lo normal es que se hubiera colocado en el segundo piso de la desaparecida portada. No obstante, su situación en el lateral que se abre hacia el camino, en el piso noble y entre pilastras, le permitía cumplir la función habitual de estos blasones que no era otra que dar a conocer el linaje al que pertenecía el inmueble.

El carácter barroco que presenta la casa también se advierte en el escudo, soportado por dos leones que dan nombre a la vivienda. La profusión de elementos decorativos es tal que son ellos los que tienen un verdadero protagonismo,



relegando a un segundo término a las armas que se sitúan en el campo. Este es medio partido y cortado:

1. Trece roeles. Armas de Bustamante que se completan con las tres flores de lis de la punta del escudo.
2. León empinante a un árbol y bordura con ocho aspás. Armas de Ruiz.
3. Tres flores de lis que completan las armas del primer campo.

Rodeando a esta pieza armera podemos observar, además de los leones tenantes, una cabeza de un guerrero con celada y plumaje en el timbre, junto a dos sirenas que tocan las cuernas. Bajo la punta un mascarón.

El escudo aún conserva restos de la policromía original.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. (dir.), CAGIGAS ABERASTURI, A., DELGADO SUÁREZ, M. y GONZÁLEZ HURTADO, M.I.: *Catálogo monumental de Viérnoles*. Santander, Junta Vecinal de Viérnoles, 2003.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y SOLDEVILLA ORIA, C.: *Jándalos. Artes y sociedad entre Cantabria y Andalucía*. Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2014.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Escudos de Cantabria. Asturias de Santillana*, vol. II, Santander, Estvdio, 1969.



## *Tríptico de la Virgen de los Desamparados.* Iglesia de Santa María de la Asunción de Laredo

En la capilla de la Concepción de la iglesia parroquial de Laredo, fundada en 1537 por don García de Escalante y doña Catalina González, se conserva un tríptico dedicado a la Virgen de los Desamparados. La imagen de la Virgen se sitúa en la tabla central y, a ambos lados de la misma, en las tablas laterales, se pueden contemplar sendos retratos de don García de Escalante y de su tío, don Bernardino, promotor de la obra.





Don Bernardino nació en Laredo en 1537. Sus padres fueron García de Escalante, armador y comerciante, y doña Francisca del Hoyo, emparentados con los Cachupín y los Alvarados, ilustres linajes de la villa pejina. Se formó al lado de su padre y, en 1554, pasó a Inglaterra en la armada que llevó al príncipe Felipe para matrimoniar con María Tudor. Posteriormente, tomó parte en la guerra contra Francia y, posiblemente, en las batallas de San Quintín y Gravelinas. A su regreso a España decidió abandonar las armas e iniciar estudios universitarios y eclesiásticos que le llevaron a ser Beneficiado de la iglesia de Laredo y Comisario de la Inquisición de Galicia. Más tarde se afincó en Sevilla, donde tras alcanzar el puesto de Inquisidor del Santo Oficio, llegó a ser mayordomo del arzobispo don Rodrigo de Castro, a quien dedicó su obra *Diálogos del Arte Militar*, en 1583. Ese mismo año acompañó a Juan de Herrera a Lisboa para estudiar, junto a expertos portugueses, las causas de las numerosas pérdidas de navíos en los viajes a Indias. Fruto de ello fue una nueva obra, *Regimiento de navegación a la India oriental*, a la que siguieron otros escritos

en años sucesivos sobre asuntos de interés militar, económico, geográfico y político.

De este ilustre personaje conservamos dos retratos: el del grabado de los *Diálogos del Arte Militar* y el del tríptico laredano. En el primero solo se representa su busto, mientras que en el tríptico está de medio cuerpo, en actitud orante, con las manos unidas, vuelto hacia la Virgen y recitando una oración: «VT DEO VIVAM CHRISTO CONFIXVS SUM CRVCI» («por vivir para Dios estoy crucificado en la cruz de Cristo»).

A esta frase, tomada de la Carta de los Gálatas (1, cap. 2, 19), le sigue otra que alude a la nueva Ley frente a la antigua: «EGO ENIM PER LEGEM LEGI MORTUUS SUM» («pues yo mediante la Ley, he muerto a la Ley»). En la esquina inferior derecha del lienzo, sobre una mesa de madera, descansan dos libros encuadernados en pergamino, uno de ellos con tapas de color rojo. Es probable que se trate de las dos obras escritas por don Bernardino, pues ambas aparecen citadas en la inscripción que se sitúa sobre su retrato:





«BERNARDINUS D ESCALANTE INQUISITIONIS APUD HISPALENSES QUONDAM, INQUISITOR, EDITIS IN LUCEM DE ARTE MILITARIA AC SINARUM ORIENTALIUM HISTORIAE LIBRIS CLARISSIMUS, HOC ERAT ORIS VULTU ET DECORE QUO TEMPORE ANNUM AETATIS AGERET XLVI».

(«Bernardino de Escalante, en otro tiempo inquisidor de la Inquisición de Sevilla, famosísimo por sacar a luz los libros de Arte Militar y la Historia de la China Oriental. Este era su rostro y apariencia en el tiempo que tenía cuarenta y seis años»).

A la luz de esta inscripción queda claro que en el retrato don Bernardino contaba con cuarenta y seis años, la misma edad con la que se le representó en el grabado inserto en los *Diálogos del Arte Militar*. Este hecho es importante para la atribución de la autoría del tríptico al pintor Alonso Vázquez, responsable del *Tránsito de San Hermenegildo* del retablo mayor del Hospital de San Hermenegildo de Sevilla. Tanto el retablo como el lienzo que lo adorna fueron encargados el 21 de febrero de 1603 al pintor andaluz Alonso Vázquez por don Bernardino de Escalante, quien por aquel entonces era administrador del citado hospital.

Las similitudes del tríptico laredano con el estilo de Vázquez apuntan a que él, o alguien de su entorno más próximo, debió ser el autor de esta obra. M.A. Aramburu-Zabala y C. Soldevilla

han destacado la semejanza de los dos retratos de Laredo (el de don Bernardino y el de su sobrino García) con los de dos de los personajes que aparecen en el *Tránsito de San Hermenegildo*: el cardenal Cervantes y un hombre cuya identidad ha sido muy discutida, pues hay quien afirma que puede tratarse de Diego de Ribera, clérigo y patrono del Hospital; otros creen que es el capellán Juan Fernández, quien donó sus propiedades al citado edificio; e, incluso, ha llegado a sostenerse que el representado no era otro que don Bernardino de Escalante.

En contra de la autoría de Alonso Vázquez está el hecho de que su fecha de nacimiento se sitúa en torno a 1564, de modo que habría pintado el tríptico de Laredo cuando tan solo contaba con diecinueve años, lo que parece una edad excesivamente temprana para acometer este encargo. Otra opción es que el cuadro laredano copie un retrato anterior de don Bernardino, tal y como se ordenó hacer para el lienzo del Hospital de San Hermenegildo, para el que se pintó al capellán a partir de un retrato ya existente.

J.L. Casado tuvo oportunidad de contrastar fotografías de antes y después del repinte al que fue sometido en los años ochenta del siglo pasado el tríptico de Laredo, durante el cual se alteró el retrato original de don Bernardino. En la primera versión el retratado presentaba unos rasgos fisionómicos muy afines a como aparece en el grabado de los *Diálogos del Arte Militar*: pelo y barba cortos, boca firme, nariz recta y larga, ojos grandes, cejas rectas y frente alta con un lunar en el entrecejo. Actualmente, vemos don Bernardino se muestra con ojos y cejas algo caídos, boca suavizada, barba oscura, frente con más entradas y cuello de la camisa diferente a como era antes de la restauración. En suma, la expresión y la propia morfología del retratado resultan mucho más blandas que en el retrato original.

La tabla central del tríptico está ocupada por la Virgen de los Desamparados, quien sostiene entre sus brazos a su hijo muerto, al modo de la *Piedad de Palestrina* de Miguel Ángel. Asimismo, el estilo de Alonso Vázquez se ha vinculado con el de Vasari. Estas relaciones estilísticas se explican porque estamos ante un pintor encuadrado dentro de la corriente manierista, cuya obra se caracterizó por la utilización de un dibujo enérgico y una aplicación del color tremendamente efectista.

El tríptico lo completa el retrato de García de Escalante, con veintiséis años, según consta en la inscripción. Casado con Ana de Somado, fue regidor de Laredo y abogado en la Real Chancillería de Valladolid.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y SOLDEVILLA ORIA, C.: *Jándalos. Arte y sociedad entre Cantabria y Andalucía*. Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2014.
- CASADO SOTO, J.L.: *Discursos de Bernardino de Escalante*. Santander, Universidad de Cantabria, 1995.
- RUIZ CABELLO, F.M. y CORNEJO-VEGA, F.J.: «Alonso Vázquez y el retablo Mayor del Hospital San Hermenegildo: nuevo documentos, nuevos interrogantes». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 83, nº 252, 2000, pp. 51-80.
- VALDIVIESO, E. y SERRERA JUAN, J.M.: *Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1985.



## Órgano de la capilla-panteón de Comillas

Se tiene constancia de que algunos monasterios benedictinos ya empleaban los órganos como acompañamiento del canto gregoriano, pero dado que en Cantabria no se impuso la Regla de San Benito hasta el siglo XII, parece improbable que estos instrumentos existiesen en la región antes de esa fecha. Sin embargo, la conversión en colegiata de alguno de los principales monasterios desde mediados del siglo XII tuvo como consecuencia el hecho de que, al menos las más importantes, como Santillana y Santander, introdujeran su uso para acompañar el canto colegial reglado.

En el siglo XVI las iglesias de Laredo y Castro Urdiales ya contaban con órganos para la celebración de la liturgia. Desde finales de la siguiente centuria se produjo un gran desarrollo de este tipo de música en Europa, que también se extendió a Cantabria gracias al establecimiento de las órdenes mendicantes.

Desconocemos la existencia de organeros cántabros, pero sabemos que hubo retablistas que participaron en la construcción de las cajas de Santillana y Laredo. Muchos de estos órganos renacentistas y barrocos desaparecieron con la supresión de los centros religiosos durante la Desamortización de Mendizábal, en 1836, así como por el clima, la falta de interés por los mismos y las consecuencias de las guerras.

El modelo de órgano clásico-barroco se siguió utilizando en Cantabria durante el siglo XIX. A finales de esa centuria comenzó a imponerse un nuevo tipo, el llamado sinfónico o «romántico», con más posibilidades emotivas y más apto para la liturgia. En general, esto supuso la sustitución de los órganos barrocos o su reforma para incorporar las novedades de ese momento.







Durante esos años se hicieron numerosos órganos de manos de empresas extranjeras (Mutin-Cavaille-Coll, G. Wenner, etc.) y españolas: los Inchaurre y los Roqués de Zaragoza; la Otores de Palencia; las empresas vascas de Aquilino Amezua, Eleizgaray, Vda. de A. Amezua, Lope Alberdi, Cipriano Estecha y Juan Dourte; así como el catalán Vilardebó.

Este último fue el creador del órgano de la capilla-panteón de Comillas en 1881. Cayetano Vilardebó fue uno de los organeros más reputados del momento, que marcó el paso del órgano tradicional barroco al romántico, tal y como se puede apreciar en la obra comillana. Entre sus creaciones se encuentran los órganos de las catedrales de Barcelona, Tarragona y Tortosa y de basílicas como las de Santa María del Mar, Solsona o Castelló de Ampurias, si bien el de Comillas fue el más innovador.

Fue realizado por encargo del primer marqués de Comillas, don Antonio López, a quien también se deben los de la iglesia parroquial y el Seminario Pontificio de esta localidad. Los organistas





del Seminario fueron los encargados de su cuidado, con el fin de solemnizar las festividades más relevantes y los aniversarios de los marqueses. En él aparecen inscritas las siglas C.V., alusivas a su creador, junto a otras, F.E., cuyo significado aún sigue siendo una incógnita.

Se trata de un órgano romántico, totalmente mecánico, que se sitúa en el lado del Evangelio de la capilla. Posee una fachada neogótica, acorde con la fábrica del edificio; en su cuerpo central exhibe un relieve en madera que representa a Santa Cecilia y en la parte superior el rostro barbado de Eolo. La consola es de ventana y la transmisión mecánica. Conserva el fuelle manual aunque tiene motor eléctrico. La caja está dispuesta en la parte posterior con acceso por una dependencia contigua. Consta de dos teclados de cincuenta y seis notas y pedalero de doce. Todos los registros se accionan mediante tiradores cilíndricos, laterales a la ventana.

A partir de 1950 se inició la renovación del mobiliario litúrgico que afectó a los órganos de la región. Años después, en 1960, surgió la Asociación para la Conservación de los Órganos de Can-

tabria, con sede en el Museo Diocesano de Santillana del Mar, con la intención de valorar y preservar estos instrumentos en colaboración con la Obra Social y Cultural de Caja Cantabria. Ambas instituciones emprendieron labores de catalogación y difusión de la música de órgano en Cantabria y es en este marco donde debe incluirse la restauración, en 2008, del órgano de la capilla-panteón de Comillas por los hermanos Azpiazu, de Azpeitia. En 2011 fue declarado Bien de Interés Cultural.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: «El órgano en Cantabria». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, nº 5, 2005, pp. 187-255.
- *El órgano en Cantabria: programa de Caja Cantabria para la recuperación de los órganos de Cantabria*. Santander, Obra Social Caja Cantabria, 2007.



# TESTIMONIOS DEL ARTE INDIANO EN CANTABRIA

La emigración a Indias se intensificó de forma paulatina a partir de la segunda mitad del xvii, experimentando su despegue definitivo desde mediados del xviii, momento en que Nueva España se convirtió en el principal destino de los montañeses. Los motivos que explican estos flujos migratorios no son otros que la precaria situación económica de Cantabria, unida a la existencia de un sistema de mayorazgo que dejaba excluidos a los hijos segundones de la herencia de las tierras. La condición de hidalguía que tenía la mayor parte de la población facilitó su marcha a Indias, donde desempeñaron puestos en la administración pública, en la Iglesia o en las órdenes militares que les permitieron acrecentar sus precarias economías. Este fenómeno se prolongó a lo largo de la Edad Contemporánea con personajes de la talla del duque de Santoña y los marqueses de Comillas y Valdecilla.

Las consecuencias de este fenómeno se dejaron sentir muy pronto en el panorama artístico, dado que entre los indianos que lograron fortuna se generalizó el deseo de invertir parte de sus riquezas en el engrandecimiento de las casas y edificios religiosos de sus solares de origen, dotándolos de obras mobiliarias (esculturas funerarias, retablos, pinturas, orfebrería y ornamentos de todo tipo). Esto dio lugar al envío de numerosas remesas de capitales y de obras de arte desde el Nuevo Mundo.

A través de los inventarios *post mortem* sabemos que las viviendas de los indianos a menudo se decoraban con cuadros, fundamentalmente de temática religiosa, además de contar con numerosos objetos de plata, así como un variado mobiliario realizado, a menudo, con maderas nobles. Las lujosas vestimentas y, sobre todo, el rico joyero eran señas inequívocas de identidad de los ajuares indianos.

Los donativos remitidos desde Indias también fueron destinados en numerosas ocasiones a la construcción o dorado de retablos, como los del santuario de La Bien Aparecida, ejecutados con el capital enviado en 1733 por José del Rivero, sargento mayor en México. En el ámbito pictórico se impuso el tema de la Virgen de Guadalupe, tanto en lienzo como en cobre. A ello hay que añadir las representaciones de la Virgen Dolorosa y de las vírgenes cuzqueñas, representadas bajo diversas advocaciones difundidas por las órdenes mendicantes. En la pintura civil destacan los retratos de los propios indianos, como los de Pedro Sánchez de Tagle y Juan Antonio Tagle Bracho.

En el apartado escultórico hay que señalar que en Cantabria contamos tanto con obras procedentes de América, como con otras creadas por artífices locales que imitaron la indumentaria americana, al tiempo que reprodujeron santos indígenas. Merecen una especial mención los marfiles hispano-filipinos, como los de San Miguel y la Inmaculada de Puente San Miguel, el Cristo de Mijares o el San Juan Bautista de Villapresente.

El afán de los indianos por enriquecer sus hogares les llevó a dotarlos de numerosos objetos de arte decorativo traídos desde Indias. Entre ellos podemos destacar las piezas de porcelana, de procedencia oriental, como los tibores filipinos de la casona de los Sánchez de Tagle de Santillana del Mar o el costurero chino propiedad de esta misma familia.

Los motivos que presidieron estas fundaciones fueron muy variados, imponiéndose la función religiosa, acompañada, frecuentemente, de un deseo de ostentar ante sus convecinos el poder económico que habían alcanzado y del afán de perpetuar su memoria y la de su linaje.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRÓN GARCÍA, A.A.: «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 349-410.
- GIL AGUIRRE, E.: «Arte y patrocinio. La impronta de la clientela en el Barroco cántabro». *Trasdós*, nº 1, 1999, pp. 62-74.
- «Promotores y clientes», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 281-288.
- POLO SÁNCHEZ, J.J. y COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: «Arte y mecenazgo indiano en la Cantabria del Antiguo Régimen», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 249-285.



## Cristo de Mijares

La escultura de marfil ya se realizaba en España en el siglo xvi y desde aquí se enviaron obras y grabados a Filipinas, donde los nativos copiaron la temática y trabajaron este material con gran maestría. La abundancia de marfil en las islas, procedente de Siam, Camboya o Ceilán, favoreció su trabajo, destacando especialmente la labor llevada a cabo por los sangleses. Estos artesanos chinos llegaron a Filipinas mucho antes que los españoles, de modo que cuando se produjo la conquista, la población china era muy numerosa en las islas y, además, estaban acostumbrados a trabajar con el marfil pues llevaban más de un siglo haciéndolo. De ahí que continuaran realizando esta labor, pero aplicando la nueva iconografía llegada de Occidente. Es por ello que se cree que todos los marfiles que conservamos en España fueron realizados por estos maestros.

La apertura del Galeón de Manila posibilitó la llegada masiva a nuestro país de estas piezas de marfil, que tuvieron una amplia demanda entre una clientela que rápidamente se sintió atraída por la riqueza del material. Esta demanda fue en aumento hasta el siglo xvii, sufriendo una importante caída a partir de la siguiente centuria que vino acompañada de una pérdida de calidad en las obras.

La temática de las imágenes fue fundamentalmente religiosa, ya que la Iglesia fue la encargada de controlar el arte en las colonias,





donde estas piezas se usaron inicialmente para las tareas de evangelización hasta que se descubrió el valor que tenían en la Península y dio comienzo su exportación. Entre ellas predominaron las que representan a Cristo expirando en la Cruz o muerto.

En Cantabria fue frecuente la donación de estas obras de eboraria a iglesias, conventos y ermitas por parte de los indianos. De autoría desconocida, presentan cánones occidentales entremezclados con rasgos orientalizantes. Están trabajados con buril, sierra, cincel o limas, al igual que las maderas duras y, en ocasiones, presentan el pelo, los ojos o las vestimentas policromados. Es frecuente, asimismo, que en las cruces se hagan incrustaciones de marfil, con decoración de hojas de pámpano, taracea de enconchados o dibujos de rombos.

Estas características pueden advertirse en una de las piezas de marfil de mayor calidad de cuantas se conservan en Cantabria: el Cristo de Mijares, que actualmente puede verse en el Museo Diocesano Regina Coeli de Santillana del Mar. Situado sobre una cruz de más de metro y medio de



altura, sus dimensiones le aproximan al Cristo del convento de Clarisas de Villaverde de Pontones, procedente del convento de la misma orden de Santillana del Mar. Estos cristos de gran tamaño fueron habituales en los marfiles orientales, lo que motivó que para su realización se emplearan colmillos de elefantes.

El rostro del Cristo de Mijares, con ojos rasgados y suaves mejillas, es típicamente oriental, a lo que se añaden otra serie de rasgos característicos de las representaciones de los cristos moribundos de esta procedencia. Así, podemos observar que carece de corona de espinas, la cabeza está ladeada, con el mentón reposando sobre el pecho; tiene frente despejada, los ojos entrecerrados y el cabello le cae a modo de bandas, con bucles a la izquierda y retirado hacia atrás a la derecha. Carece de la barba bífida típica de los cristos expirantes del siglo xvii. En su anatomía se resaltan, un tanto exageradamente, los huesos del tórax, pero se evita entrar en otros detalles de la musculatura. Sobresale, asimismo, el tratamiento anatómico de las rodillas. La policromía del cabello, barba, peritoneo y regueros expresivos de sangre enfatizan el volumen, algo muy difícil de conseguir en el marfil. El paño de pureza muestra un plegado a modo de canutillo con nudo lateral.

El tratamiento de la cruz también se enmarca dentro de los cánones de la escultura de marfil oriental, pues es de color oscuro, realizada en madera de ébano tratada a modo de tronco. La labor de taracea de hojas de pámpano del tronco de la cruz es algo totalmente ajeno al arte europeo, a excepción de algún ejemplo grabado. Sobre ella Cristo está clavado con tres clavos.

Esta obra se ha datado entre finales del xvii y principios de la siguiente centuria y se ha atribuido a un obrador chino. Se cree que tanto el Cristo de Mijares como el anteriormente citado de las clarisas de Santillana pudieron ser donados por algún miembro de la familia Sánchez de Tagle establecido en Nueva España.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRÓN GARCÍA, A.A.: «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, 2007, Ed. Trea, pp. 349-410.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Arte colonial en Cantabria*. Catálogo de la exposición Santillana, Fundación Santillana, 1988.
- *Los indianos. El arte colonial en Cantabria*. Santander, Caja de Cantabria. Obra Social, 1992.
- ESTELLA MARCOS, M.: *La escultura barroca de marfil en España: las escuelas europeas y las coloniales*. Madrid, CSIC/Instituto Diego Velázquez, 1984.
- HERRERO DOMINGO, V.: «Los marfiles hispano-filipinos en el Museo Diocesano de Santillana del Mar». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, abril, 2012.
- MORALES, A.J. (coord.): *Filipinas. Puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina*. Madrid, Lunwerg: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

## Marfiles de la Inmaculada y San Miguel de Puente San Miguel

El marfil era uno de los materiales más valorados en Occidente, de modo que tan pronto como se abrió la ruta del galeón de la China comenzaron a llegar a España objetos realizados en este material. Esto dio lugar a que durante la Edad Moderna proliferaran los envíos de piezas de marfil desde el Lejano Oriente con destino a Cantabria con objeto de adornar, la mayor parte de las veces, las parroquias y conventos de la región. Aunque generalmente se califica a estos marfiles como hispano-filipinos, se sabe, a través de fuentes documentales, que a menudo llegaron de China, Siam y que incluso hubo piezas indo-portuguesas. En Filipinas se asentaron artesanos chinos, los sangleses, que trabajaron con gran perfección el marfil, lo que influyó en la notoria calidad de estas piezas.





El estudio de los marfiles ha evidenciado la temprana asimilación por parte de sus artífices de la iconografía occidental, que debió difundirse a través de los grabados de la época. Abundaron las imágenes de Cristo expirando en la cruz o ya fallecido, así como los temas marianos, limitados a la representación de la Virgen con el Niño o sin él, la Inmaculada y alguna otra advocación, como la del Rosario, de devoción dominica, o la de la Cinta, patrona de los agustinos.

Tal y como señalábamos anteriormente, Cantabria se convirtió en lugar de recepción de muchos de estos marfiles, entre los que podemos destacar la Inmaculada y el San Miguel de la iglesia parroquial de Puente San Miguel, actualmente conservados en el Museo Diocesano de Regina Coeli de Santillana del Mar. Ambas piezas recogen una iconografía de amplia irradiación en Indias, a donde la devoción mariana se trasladó tempranamente, de igual modo que ocurrió con el culto a San Miguel, a quien los jesuitas convirtieron en símbolo de la Iglesia triunfante sobre la herejía.

La cronología de ambas piezas se ha enmarcado en la segunda mitad del siglo xvii, atribuyéndose a algún artista chino que, pese a sus esfuerzos por dotar de rasgos occidentales a ambas figuras, incluye ciertos elementos que denotan su origen oriental. Así, la túnica de la Virgen se pliega a la espalda al modo chino o japonés y el demonio que pisotea San Miguel tiene rasgos chinoscos.

No existe unanimidad sobre su origen, pues unos autores suponen que ambas figuras pudieron ser donadas por algún miembro de la familia Sánchez de Tagle, responsable, asimismo, del envío de la escultura de marfil de San Juan Bautista de la cercana iglesia de Villapresente. Sin embargo, en opinión de otros historiadores los marfiles de Puente San Miguel pudieron ser una donación de la familia Pérez Bustamante, alguno de cuyos miembros se encontraba en Nueva España en los primeros años del siglo xviii.

La Inmaculada muestra a la Virgen según la visión apocalíptica. Presenta rasgos faciales menudos y finos que denotan serenidad y sencillez. Sus ojos son de cristal y lleva perforados los lóbulos de las orejas. Su larga cabellera se peina en bucles que caen sobre los hombros, mientras que su túnica muestra drapeado en relieve al cuello y su manto amplios vuelos en el lado izquierdo. Por su gran calidad ha sido comparada a la Inmaculada de Monterrey.

San Miguel aparece vestido como guerrero, con faldellín, coraza de escote cuadrado y botas con repliegues por debajo de la rodilla recogidos por un



botón. Se representa con grandes alas trabajadas en relieve sumario, repitiendo con bastante exactitud las características del San Miguel del Museo mexicano del Virreinato, salvo en algún detalle, como en su escote cuadrado, la banda que cae a un lado o los flecos largos de la falda. A sus pies se encuentra el demonio, representado de forma poco habitual: está dotado de rostro humano, con rasgos orientales, cuya influencia se deja notar también en la cola de pez, ya que esta aparece enroscada, al igual que en las representaciones de los dragones chinos. Ese demonio recuerda al del San Miguel de Aguilar de Campoo.

Ambas piezas conservan restos de policromía (la Inmaculada en el pelo y San Miguel en el rostro y el vestido), ya que era habitual que los marfiles se pintaran siguiendo una serie de convencionalismos. Así, los labios solían llevar un tono rojo anaranjado, mientras que los ojos se ponían de color marrón y, excepcionalmente, de azul. El cabello se pintaba en marrón oscuro o en dorado, sobre todo en las imágenes lusindias o en las de origen chino. Los motivos decorativos que adornaban los ropajes eran de un tono cobrizo.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y SOLDEVILLA ORIA, C.: *Arquitectura de los indios en Cantabria. Siglos XVI-XIX*, tomo I. Santander, Librería Estvdio, 2007.
- BARRÓN GARCÍA, A.A.: «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 349-410.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Los indios. El arte colonial en Cantabria*. Santander, Caja de Cantabria. Obra Social, 1992.
- ESTELLA MARCOS, M.: «Vírgenes de marfil hispanofilipinas». *Archivo Español de Arte*, LII, oct.-dic. 1979, pp. 440-450.
- *La escultura barroca de marfil en España: las escuelas europeas y las coloniales*. Madrid, CSIC/Instituto Diego Velázquez, 1984.



## San Juan Bautista de Villapresente

El Museo Diocesano Regina Coeli de Santillana del Mar alberga una variada muestra de esculturas en marfil de procedencia hispano-filipina, entre las que se encuentra una de San Juan Bautista que originalmente se encontraba en la iglesia de Villapresente. Pese a su calificación como hispano-filipinas, hay que puntualizar que no todas se hicieron en estas islas (donde eran trabajadas por los sangleseos o artesanos chinos que controlaron la producción de objetos de eboraria, llegando, incluso, a emigrar a lejanos lugares como México o Argentina), ya que también se tiene constancia de que muchas de estas piezas llegaban desde China y Siam e, incluso, algunas son de procedencia indo-portuguesa.

La iconografía fue importada de Occidente, a través de grabados y estampas realizadas tanto por maestros hispanos como extranjeros (italianos, flamencos o alemanes, principalmente). Entre las imágenes representadas se impusieron las de Cristo crucificado, seguidas de las de la Virgen y los santos, como es el caso del San Juan Bautista que nos ocupa.

En relación a las tallas de marfil que existen del Bautista hay que señalar que no hay representaciones relativas ni a su infancia ni a su decapitación. Por el contrario, suele mostrarse aisladamente o bien formando parte de la escena del Bautismo. En todos estos casos viste con pieles que dejan al desnudo uno de sus hombros o con una túnica sin mangas y escote de pico cubierto, generalmente, por un manto. Se trata de una iconografía que se acerca más a los modelos escultóricos españoles que a los de los grabados flamencos.

El San Juan Bautista del Museo Diocesano pertenece al grupo de esculturas en las que el santo aparece aislado. Según E. Campuzano, fue enviado a la iglesia de Villapresente por algún miembro de la familia Sánchez de Tagle, que contó con numerosos indios entre sus miembros y que, en opinión de este historiador, también serían los responsables de la





llegada de un San Miguel y una Inmaculada a la cercana iglesia de Puente San Miguel.

Entre las tres piezas existen ciertas similitudes, comenzando con su talla, de poco más de 60 centímetros, que coincide con la de la Inmaculada. En ellas se usa, además, la misma solución técnica, consistente en superponer diversas láminas de marfil sujetas con pequeños clavos redondos del mismo material. Se trata de algo poco frecuente, dado que lo habitual es que estas esculturas de eboraria fueran macizas. Las tres imágenes comparten, además, un rasgo habitual en las obras de marfil orientales que es la serenidad expresiva en el rostro. Además, en todas puede apreciarse que los cuerpos se incurvan siguiendo la dirección prefigurada por la forma del colmillo de elefante con que se hicieron.

El San Juan Bautista de Villapresente se peina con moña en la frente y larga melena ondulada que cae sobre sus hombros. Los ojos son de lámina de cristal, la boca tiene gruesos labios, la nariz es fina y recta y presenta, además, perilla y bigote. Viste una túnica de rizada piel que contrasta

con la ausencia de lana en el cordero que se sitúa a los pies y al que San Juan señala con la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene una cruz con el estandarte.

Esta pieza sigue la iconografía renacentista del santo, caracterizada por representarle como un personaje alto, desgreñado y cubierto con una corta túnica de piel de camello. En este caso está acompañado por un Agnus Dei, aunque en otras ocasiones se muestra con un libro.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRÓN GARCÍA, A.A.: «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, 2007, Ed. Trea, pp. 349-410.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Arte colonial en Cantabria*. Catálogo de la exposición Santillana, Fundación Santillana, 1988.
- *Los indianos. El arte colonial en Cantabria*. Santander, Caja de Cantabria. Obra Social, 1992.
- ESTELLA MARCOS, M.: *La escultura barroca de marfil en España: las escuelas europeas y las coloniales*. Madrid, CSIC/Instituto Diego Velázquez, 1984.



## Virgen del Rosario. Incedo (Soba)

En la localidad de Incedo, en el valle de Soba, se encuentra la ermita de Santiago, una sencilla construcción de una sola nave y capilla mayor cubierta con armadura de madera de tradición mudéjar, fechada en 1591. En el lado del Evangelio de la nave se conserva un lienzo que representa a la Virgen del Rosario acompañada de la siguiente inscripción:

«PATRONA DE MEDINA SOY, POR NOMBRE TENGO EL ROSSARIO ESTOI PINTADA A DEBOCION DEL DEBOTO Jn. RUIZ GALLOS Y SU MUJER DEBOTA MARIA MARTINEZ ZORRILLA ALVARADO. VICENTE GONZALEZ ME FECIT AÑO 1703. Es la Virgen del Rosario Gloria, honor y deboción de todo el Reino Español, M. Santos lo restauro».

En el cuadro se representa a la Virgen con el Niño, rodeada por personajes que conforman el árbol de Jesé, como genealogía cristológica. A los pies, flanqueándola, se encuentran Santo Domingo pasando las cuentas del rosario y Santa Rosa de Lima, dominica peruana, patrona de las Indias Occidentales. Destaca la vestimenta de la Virgen, decorada a base de rameados, con una riqueza cromática que ha llevado a afirmar que se trata de una obra relacionada con la pintura cuzqueña. De hecho, se ha vinculado con la Virgen de Pomata, pudiendo ser una copia hispana de un grabado o lienzo de la misma, tal y como parece indicar la inscripción.

El culto a la Virgen de Pomata, cuya imagen original está tallada en madera, fue difundido por los dominicos en respuesta a la irradiación que estaba teniendo el de la Virgen de Copacabana en manos de los agustinos. La fama que adquirió la Virgen de Pomata dio lugar a reproducciones de la talla en réplicas que fueron introduciendo numerosas variaciones. De hecho, la propia imagen de la Virgen no deja de ser en sí misma un ejemplo de sincretismo, pues es una Virgen de la Candelaria con tocado indígena de plumas al modo de los indios. Estas trasposiciones iconográficas fueron totalmente habituales en el ámbito cuzqueño, inspiradas, en su mayoría, en imágenes europeas que, progresivamente, fueron incorporando variaciones para adaptarse al gusto local.

El modelo iconográfico de la Virgen de Pomata fue ampliamente difundido por grabados y estampas, convirtiéndose en uno de los temas preferidos por los pintores cuzqueños. En las copias se la suele representar, como en Incedo, con el rosario en la mano derecha mientras sostiene al Niño, quien bendice con la diestra y porta en la izquierda una bola del mundo rematada con una cruz. En las copias, la Virgen y el Niño visten ropa verdadera, con el manto de la Virgen de forma triangular, como se aprecia en Incedo, donde, además, posee sendas aberturas por las que asoman la cabeza del Niño y la mano derecha de la Virgen con un rosario y un corazón. Lo habitual es que lleve el pelo suelto, si bien en Incedo su rostro va enmarcado por un «rostrillo» rematado por una corona que imita pedrería y cabujones. En la iconografía original de la corona de la Virgen y del Niño salen unas plumas de suri, inexistentes en la obra de Soba.





La imagen suele situarse sobre un altar, como en el lienzo cántabro, aunque este carece de los cortinajes que habitualmente la enmarcan en otras réplicas existentes. Por otro lado, es común que se represente a santos dominicos flanqueando el pedestal, como observamos en el caso que nos ocupa.

La llegada de este lienzo a esta pequeña localidad de Soba debe inscribirse en relación a la costumbre de los indianos de enviar pinturas desde el Nuevo Mundo. Entre ellas predominaron las de temática religiosa, especialmente las representaciones de la Virgen de Guadalupe, junto a las de la Dolorosa y las vírgenes cuzqueñas.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Pintura barroca en Cantabria*. Catálogo de la exposición. Santillana del Mar, Fundación Santillana, 1992.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Santuarios marianos de Cantabria*. Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1988.
- MESA, J. y GISBERT, T.: *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982.
- PIZARRO GÓMEZ, F.J.: «Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía», en SANCHES MARTINS, F. (coord.): *Barroco: Actas do II Congresso Internacional*. Porto, Faculdade da Letras da U. Porto, 2003, pp. 197-214.
- POLO SÁNCHEZ, J.J., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *El valle de Soba. Arte y Heráldica*. Santander, Ed. Tres, 1995.
- POLO SÁNCHEZ, J.J. y COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: «Arte y mecenazgo indiano en la Cantabria del Antiguo Régimen», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 249-285.

## Retrato de don Pedro Sánchez de Tagle

La familia Sánchez de Tagle, oriunda de la localidad cántabra de Tagle, se asentó a mediados del XVII en el campo de Revolgo, en Santillana del Mar. A partir de finales de esa centuria este linaje consiguió extender su influencia por el Nuevo Mundo, desde la ciudad de México hasta los principales centros comerciales de los virreinos de Nueva España (incluida Filipinas) y del Perú, lo que explica que a él pertenecieran alguno de los indios más destacados de la región, como don Pedro Sánchez de Tagle, II marqués de Altamira.

Nacido en Santillana, en 1667, don Pedro llegó a México en 1687, llamado por su tío don Luis Sánchez de Tagle, I marqués de Altamira. Don Luis era un acaudalado comerciante de la capital mexicana que reclamó la presencia de su sobrino con la intención de enseñarle el oficio y de que contrajera matrimonio con su hija Luisa. Esto hizo posible que a la muerte de su tío, don Pedro, quien por aquel entonces ya tenía una cuantiosa fortuna personal obtenida a través del comercio con el Pacífico y del negocio de la plata, heredase el título nobiliario en calidad de consorte. Además de este marquesado, don Pedro Sánchez de Tagle obtuvo otros honores y títulos a lo largo de su vida, como los de sargento mayor, mariscal de campo, caballero de la Orden de Calatrava, gentilhombre de Su Majestad, gobernador del Estado del Marquesado del Valle de Oaxaca, prior del Consulado y regidor perpetuo de la ciudad de Puebla, donde falleció en 1724, siendo enterrado en el convento de San Sebastián de los carmelitas descalzos de Coayacán, actual ex convento del Ángel.

La relevancia que alcanzó este personaje justifica que exista un retrato suyo en el Museo Nacional de Historia de México, donde se señala que llegó procedente del convento de San Francisco de México. El profesor J.J. Polo rechaza esta afirmación basándose en la inscripción de la cartela del lienzo, en la que se recuerda que don Pedro fue «bienhechor de este Convento. Yace en este sepulcro», en referencia al convento de San Sebastián, donde fue enterrado el finado y de donde este historiador asegura que procede el cuadro.

Este retrato es idéntico al que se conserva en la casona familiar de Santillana, con la única diferencia de que la inscripción que acompaña al lienzo mexicano es más extensa que la de la casona familiar, ya que en ella se hace mención expresa a la procedencia de don Pedro, además de a la fecha y lugar de enterramiento:

«El Maestre de Campo, G(ene)ral de los Reales Egercitos D(o)n P(edr)o Sanchez de Tagle, Cavallero del Orden de Calatraua, Gentil hombre de boca de su M(a)gestad Marquez de Altamira, Regid(o)r de esta Ciudad y Governador Justicia M(aio)r y Administrador G(ene)ral del estado, y Marquessado del Valle. Fue natural de la mui noble Villa de Santillana cabeza de sus Asturias en las Montañas y Arzobispado de Burgos. Falleció año de 1724 de edad 61 años y meses fue singular devoto de Nuestra Religión y especial bienhechor de este Convento. Yace en este sepulcro y pide lo encomienden a Dios».





*Retrato de Pedro Sánchez de Tagle, II marqués de Altamira. Museo Nacional de Historia de México.*



*Retrato de Pedro Sánchez de Tagle, II marqués de Altamira. Casona de los Sánchez de Tagle. Santillana del Mar.*

Por el contrario, en el cuadro de Santillana se omite, quizá por ser innecesario, la referencia genealógica y al lugar de nacimiento:

«El Señor Coronel y Maestre de Campo Don Pedro Sánchez de Tagle Cauallero del Áuito de Calatrava, Gentil hombre de voca de su M(a)gestad y Marquez de Altamira, Regid(o)r perpetuo de la Ciudad de Méx(i)co en Nueva España, Gov(ernad)or, Justicia M(aior) y Administrador Gen(era)l por su Mag(esta)d de los Estados y Marquezado de el Valle».

En el retrato mexicano los últimos datos, referidos al fallecimiento de don Pedro, aparecen en una letra de menor tamaño que, pese a todo, desborda el marco de la cartela, lo que evidencia que se añadieron con posterioridad.

El hecho de que estemos ante dos retratos idénticos, salvo en lo que a la inscripción de las cartelas se refiere, pone de manifiesto que el del convento de San Sebastián copia al que se envió a Santillana, que sería realizado en vida de don Pedro por alguno de los principales pintores coloniales. En este sentido cabe destacar que J. Romero Flores atribuyó el lienzo al pintor Francisco Martínez. Por su parte, B. Berndt y B. Mariscal consideran que estamos ante una obra de Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), responsable del óleo de don Fernando de Alencastre Noroña y Silva (segundo

duque de Linares (1661-1717) y virrey de Nueva España entre 1710-1716) para el convento de San Sebastián de México, el mismo en el que descansaron los restos de don Pedro Sánchez de Tagle. En opinión de J.J. Polo, es posible que don Pedro ideara la creación, en el interior del convento, de una galería de retratos de sus benefactores, en la que figurarían los retratos del virrey, de Francisco Fagoaga de Irigorri y el suyo propio.

Los lienzos que representan a don Pedro Sánchez de Tagle deben inscribirse en la larga nómina de retratos civiles que montañeses y vizcaínos se hicieron en Nueva España, como muestra de una élite interesada en pasar a la posteridad como tal. Muchos de ellos eran remitidos posteriormente a los lugares de origen de los efigiados en la metrópoli con el fin de magnificar la posición adquirida en el Nuevo Mundo.

En todos ellos se suelen repetir unas mismas pautas: muestran el orgullo de origen, con la inclusión de referencias al lugar de nacimiento de los retratados; la obsesión genealógica, con presencia continuada de elementos heráldicos en los retratos, símbolo de hidalguía, de estatus y distinción; la existencia de una cartela (en forma de banda al pie o de forma oval a un lado) que recoge los méritos del efigiado, que se representará de pie, hasta la cadera o de busto, con un cortinaje al fondo, el escudo heráldico y una mesa donde reposarán diferentes elementos que hablan de su condición social o que son puramente decorativos: relojes, abanicos, libros, astrolabios, sombreros...

Todos estos elementos son apreciables en los retratos de don Pedro Sánchez de Tagle. En ambos se muestra de cuerpo entero, ligeramente girado hacia el espectador. Su gesto es distante, como gustaba a la sociedad novohispana del momento, que rechazaba representarse en actitudes cotidianas, a diferencia de la europea. En el retrato novohispano del XVIII se impuso la rigidez propia del siglo anterior, dando cabida solo a cierta gracia en el gesto de las manos que, como en este caso, sostienen, a derecha e izquierda, respectivamente, un bastón y un guante, además de portar, bajo el brazo izquierdo, un sombrero tricornio.

Don Pedro luce peluca blanca de cascada, de uso obligado en ceremonias, de tintes muy realistas; viste casaca aterciopelada, con ricos bordados en el frente y en los puños. Por influjo francés, luce una corbata de chorrera de fino encaje que sobresale también bajo el puño. En todos los detalles destaca el oficio del pintor para reproducir la calidad de texturas y materiales, valores táctiles que también son perceptibles en las medias de seda bordadas, así como en los zapatos de estilo francés, con tacón y hebilla. Esa influencia de la moda francesa fue característica de los retratos del siglo XVIII, favoreciendo el enriquecimiento de los ropajes con encajes en puños y cuellos, brocados, pelucas...

La figura de don Pedro se yergue ante un fondo dominado por un cortinaje de profundos y acartonados pliegues; en una esquina se ve una mesa con un reloj encima y, sobre ellos, el escudo familiar. A sus pies se sitúa la cartela, antes analizada.

El retrato de don Pedro que hoy adorna la casona familiar de Santillana debió ser enviado desde México al tiempo que el de su esposa. Hasta el inventario de 1759 no se tienen noticias de la existencia de estos lienzos, que ese año fueron documentados junto a los de don Luis Sánchez de Tagle, I marqués de Altamira, y don Anselmo Sánchez de Tagle, obispo de Mechoacán. Todos

ellos se encontraban situados en una alcoba contigua a la sala principal, junto con otros objetos de origen indiano que tampoco se citaban en el inventario anterior, de 1729.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERNDT LEÓN Y MARISCAL, B.: «Todo emana de su persona, a imagen del soberano: reflexiones a partir de un retrato del virrey duque de Linares». *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, vol. 33, nº 99, 2011, pp. 181-235.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: «La época heroica de los Sánchez de Tagle. La forja de un mayorazgo indiano», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, 2007, Ed. Trea, pp. 287-316.
- GOYAS MEJÍA, R.: «Notas sobre la vida de Pedro Sánchez de Tagle». *EHN*, 45 (julio-diciembre 2011), pp. 47-80.
- PÉREZ VEJO, T.: «Vizcaínos y montañeses: la representación de una elite en la Nueva España del siglo XVIII», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 173-200.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: «La nación montañesa en la Nueva España: retratos de la sociedad colonial», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 201-218.
- «Élites peninsulares en la América colonial: expresiones de poder y tornaviaje artístico», en GARCÍA NISTAL, J. (coord.): *Imagen y documento: materiales para conocer y construir una historia cultural*. León, Ediciones El Forastero, 2014, pp. 221-246.
- «Representaciones de las élites urbanas en espacios funerarios: interacciones, coincidencias y circulación de modelos a ambos lados del Atlántico», en REY CASTELAO, G. y MANTECÓN MOVELLÁN, T.A.: *Identidades urbanas en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVIII)*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2015, pp. 383-418.
- ROMERO FLORES, J.: *Iconografía colonial*. México, Museo Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Secretaría de Educación Pública, 1940.



## Virgen de Guadalupe. Iglesia de Santiurde de Toranzo

A lo largo de la Edad Moderna Cantabria careció de una escuela pictórica propia, por lo que los principales ejemplos que existen de este período se corresponden con obras importadas. La nobleza establecida en Madrid, las órdenes religiosas y los comerciantes remitieron a La Montaña numerosas obras desde la Corte o Sevilla, en general copias de grandes maestros. A ello se sumaron los lienzos enviados desde América por los indios. El hecho de que por aquellos años el destino preferente fuera Nueva España explica, sin duda, la abundancia de representaciones de la guadalupeña en nuestra región, a las que deben sumarse la multitud de santuarios, capillas, capellanías, etc. levantadas en su honor.

Según la tradición, durante el pontificado del obispo Zumárraga (1528-1548) tuvieron lugar en el cerro de Tepeyac una serie de apariciones de la Virgen al indio Juan Diego. El obispo le pidió alguna prueba de tales apariciones y este le mostró su capa llena de rosas y otras flores que había cortado en pleno invierno en la yerma cumbre. Al abrir la capa, las flores cayeron apareciendo una pintura con la imagen de la Virgen que, desde entonces, se venera en el santuario de Nuestra Señora de Guadalupe de la ciudad de México, construido en 1622.

La gran devoción despertada por esta imagen se incrementó con la edificación del santuario y con el libro que escribió poco después, en 1648, Miguel Sánchez relatando la milagrosa aparición de la Virgen e incorporando a la misma una consideración apocalíptica que desapareció en 1660 en la obra del jesuita Mateo de la Cruz, donde se vinculaba más la imagen con la Inmaculada Concepción. Este libro, reeditado en Madrid un año después, sirvió para la difusión del culto a la Virgen de Guadalupe en nuestro país, al igual que otros escritos publicados a lo largo del siglo xvii.

En la iglesia parroquial de Santiurde de Toranzo se encuentra una de las mejores réplicas de la guadalupeña que se conservan en Cantabria, obra de José de Ibarra (Guadalajara, 1688-México 1756). Contemporáneo de Miguel Cabrera (con quien tomó parte en el grupo organizado en 1751 para hacer un nuevo dictamen sobre la naturaleza del lienzo original de la Virgen de Guadalupe) y discípulo de Juan Correa, Ibarra es considerado uno de los mejores pintores mexicanos de mediados del siglo xviii. A él se debe la transición entre el Barroco y el Rococó en México, empleando un estilo tremendamente decorativo caracterizado por el empleo de colores claros y brillantes, que pueden apreciarse en el lienzo de Santiurde de Toranzo. El mismo año en que pintó esta obra (1740), Ibarra estaba trabajando el aula general del Colegio de San Ildefonso de México.

En la pintura cántabra se representa a la Virgen de Guadalupe sostenida por un ángel, con las manos unidas en actitud orante, vestida con túnica y portando corona. Bajo sus pies está la luna y una imagen de Tepeyac; su cuerpo despide rayos solares. En los ángulos del lienzo aparecen cuatro escenas insertas en óvalos relativas a la aparición de la Virgen al indio Juan Diego y la presentación



de la capa pintada con la imagen del obispo Zumárraga. Esta imagen va acompañada de la siguiente inscripción: «A DEVCn de Dn. ALBARO GONSALES D LA PORTILLA EN MEXCo. POR JOSEPH IBARRA. Año de 1740».

A través del Catastro del marqués de Ensenada sabemos que en 1752 residía en Santiurde de Toranzo don Álvaro González de la Portilla, de 25 años, casado con doña Teresa Fernández de Rueda Bustamante. Dado que en el momento de ejecutarse el lienzo de la guadalupeña contaría con 13 años, es del todo improbable que se trate de su comitente. Sin embargo, la coincidencia de apellidos hace posible pensar que pueda tratarse de un miembro de su familia, posiblemente su hijo.

Existen grandes lienzos que repiten la iconografía de la Virgen de Guadalupe en las parroquias de Reinosa, Saro, Llerana, Llánéz, Santoña y Santander, así como otros pertenecientes a colecciones particulares, como el conservado en Bárcena de Cicero.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Aportaciones al estudio de la pintura en Cantabria de los siglos XV al XVIII». *Altamira*, nº 47, 1988, pp. 161-190.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y SOLDEVILLA ORIA, C.: *Arquitectura de los indios en Cantabria. Siglos XVI-XIX*, tomo I. Santander, Librería Estvdio, 2007.
- BARRÓN GARCÍA, A.: «La pintura del Renacimiento y del Barroco», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 145-152.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Los indios. El arte colonial en Cantabria*. Santander, Caja de Cantabria. Obra Social, 1992.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *La Patrona de México en las Montañas de Santander*. México, Ed. Jus, 1973.
- *Toranzo. datos para la historia y etnografía de un valle montaños*. Santander, Cantabria Tradicional, 2000.
- POLO SÁNCHEZ, J.J. y COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: «Arte y mecenazgo indiano en la Cantabria del Antiguo Régimen», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 249-285.



## Tibores chinos del santuario de la Virgen de la Luz de Aniezo

El santuario de la Virgen de la Luz de Aniezo, en Liébana, se encuentra situado en la ladera de Peña Sagra, a 1.500 metros de altitud. Se trata de un modesto edificio de origen gótico en cuyo interior se custodia la imagen de la «Santuca», patrona de Liébana, cuya devoción se extiende más allá de los límites de este territorio, llegando hasta otros lugares, como Polaciones o Val de San Vicente.

Esto explica el rico ajuar que, según las fuentes documentales, poseía el edificio en el siglo xvii y las donaciones de las que fue objeto, entre las que se enmarcan dos tibores chinos. Su presencia en Liébana ha de vincularse con el afán de los indianos por enriquecer sus hogares con objetos decorativos procedentes de Ultramar, si bien estas piezas no solo estuvieron destinadas al adorno de sus casas familiares, sino también de los edificios religiosos de sus localidades natales.

Si el envío de plata por los indianos ocupó un papel muy relevante a lo largo de la Edad Moderna, no lo fue menos el envío de piezas realizadas con materiales exóticos con las que sus dueños buscaban la ostentación de su riqueza y poder. Es el caso de las obras de arte plumario, de las figuras de marfil, de las arquetas de madera cubiertas de nácar o carey, de las piezas lacadas o de las sedas y porcelanas chinas.

Hasta la apertura de la ruta del galeón de Manila el tráfico de estas porcelanas chinas con España se realizó a través de la ruta portuguesa del Índico a Lisboa. Una vez que se abrió el trayecto entre Manila y Acapulco, la porcelana y las sedas chinas se intercambiaron por la plata americana con destino a China. Fueron muchos los nobles que contaban con estos objetos decorando sus hogares, moda a la que incluso sucumbió Felipe II, quien poseía más de 3.000 piezas de porcelana china.

En este contexto ha de situarse la donación de los tibores chinos al santuario de la Virgen de la Luz. Aunque se desconoce la identidad de su donante, sabemos que por las mismas fechas en que llegaron a Liébana, es decir, en los años finales del siglo xviii, un vecino de Pejanda (Polaciones), Francisco Montes Alonso, tesorero de S.M., envió dinero para reconstruir el santuario lebaniego de la Virgen de la Luz, así como para hacer una escuela en Pejanda. De ahí que se haya considerado la posibilidad de que este indiano fuera el que legó los tibores al santuario.

Son piezas de gran tamaño, con fondo blanco y decorados con motivos muy coloristas en tonos verdes, amarillos, rosados, azules y marrones. Los temas que los ornamentan son de tipo animal, de faisanes contrapuestos, y vegetal, con gran profusión de hojas, flores y tallos de diversas formas, colores y tamaños. A ello hay que añadir los motivos geométricos que conforman la greca que decora el arranque del cuello de los tibores y su base. La tapa es de forma semiesférica y posee, a modo de asa, un dragón dorado con rasgos típicamente orientales.



Su cronología se sitúa entre 1735-1772. Estas fechas se corresponden con los reinados de Yongzheng (1723-1735) y Qianlong (1736-1795), ambos pertenecientes a la última dinastía china, la Qing (1368-1911), durante la que se produjeron varios tipos de porcelana, conocidos como «familia verde», «familia negra» y «familia rosa», según el color predominante.

En el momento en que se fechan estos tibores ya estaba totalmente asentada la «familia rosa», nombre con el que se designa a un grupo de porcelanas esmaltadas sobre cubierta en las que predomina el color rosa y que gozaron de gran éxito hasta finales del siglo XVIII. Su producción se inició hacia 1721, momento en que comenzaron a introducirse los primeros rosas (llamados por los chinos colores extranjeros –Yang-tsai– o colores suaves –Fen-tsai–) en la «familia verde», que había copado la producción de porcelana desde 1680.

Los tibores de Aniezo no son únicos en Cantabria, pues también se tiene constancia de la existencia de otros dos tibores chinos en la parroquia de San Pedro de Romeral y de unos tibores filipinos de grandes dimensiones en la casona de los Sánchez de Tagle de Santillana del Mar. Asimismo, en nuestra región se conservan otras piezas de procedencia oriental, como sedas o marfiles hispano-filipinos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y SOLDEVILLA ORIA, C.: *Arquitectura de los indios en Cantabria. Siglos XVI-XIX*, tomo I. Santander, Librería Estvdio, 2007.
- BARRÓN GARCÍA, A.A.: «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 349-410.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Los indios. El arte colonial en Cantabria*. Santander, Caja de Cantabria. Obra Social, 1992.
- SIERRA DE LA CALLE, B.: *Museo oriental: China, Japón, Filipinas. Obras selectas*. Valladolid, Caja España, 2004.



## Costurero de la familia Sánchez de Tagle

Entre los múltiples envíos que realizaron los indianos a sus lugares de origen tuvieron una especial relevancia los objetos destinados al adorno personal y de sus casas familiares, como joyas, baúles de concha, ébano y marfil, cajas de filigrana de plata, cajones con imágenes de Copacabana, etc.

Una de estas piezas singulares es el costurero que posee en su casa solariega de Santillana del Mar la familia Sánchez de Tagle, uno de los linajes más ilustres de la villa cántabra. Don Luis Sánchez de Tagle, primera marqués de Altamira, marcó con su éxito en el virreinato de Nueva España un modelo a imitar por otros miembros de su familia, que también partieron al Nuevo Mundo en busca de fortuna y prestigio social. Entre ellos podemos destacar al segundo marqués de Altamira, Pedro Sánchez de Tagle, su sucesor.

Los Sánchez de Tagle fueron grandes benefactores de la villa de Santillana, en donde a finales del siglo xvii comenzó a edificarse, en el Campo de Revolgo, su casa familiar. La colegiata también se vio beneficiada por su generosidad, como muestra el espléndido frontal de plata repujada que adorna el altar principal del templo, remitido por don Luis Sánchez de Tagle desde Nueva España; o el coro barroco. A ellos se debe también la financiación de la construcción del convento dominico de Regina Coeli, donde patrocinaron tal número de obras y capillas que la iglesia fue percibida como oratorio de la casa solariega del apellido que se levantaba frente al convento.

Se desconoce el momento en que llegó el costurero a Santillana. Las patas cabriolé de garra sobre bola, estilo Luis XV, podrían inducir a pensar en la posibilidad de que hubiera sido remitido por Francisco Manuel Sánchez de Tagle, sargento mayor de la plaza y guarnición de Manila en 1725. En los padrones de la villa de Santillana de 1735 y 1739 aparece como vecino de la ciudad de México y como general del Galeón de China, todo lo cual le permitió acumular un importante poder político, económico y social. Apodado *El General*, falleció en 1780.

Sin embargo, el inventario de bienes realizado en 1759 tras el fallecimiento del hermano de Francisco Manuel, Luis Antonio Sánchez de Tagle, nos permite saber que en ese momento el costurero chino (considerado un *bonheur de jour* modélico) no estaba en la casa. Esto descarta que esta pieza llegara de manos de Francisco Manuel, al tiempo que refuerza la cronología de 1830-1850 asignada a la misma. A ello se une el hecho de que hay piezas semejantes e incluso análogas en colecciones mexicanas y norteamericanas fechadas en el siglo xix. Se piensa, por tanto, que el costurero fue enviado a Santillana a principios del xix por los hermanos Francisco Manuel Sánchez de Tagle Valdivieso, general mexicano nacido en 1799 en Santillana, y Andrés Sánchez de Tagle, gobernador de campo de Manila.

Presenta una cajonera, rematada por un frontón partido, y una mesa de trabajo que encajan independientemente sobre una base de cuatro patas. La cajonera posee compartimentos de diferente





tamaño que incluyen un espejo y un reloj (hoy desaparecido), además de un cajón secreto en el lateral derecho de la base. De la base de la mesa de trabajo se extrae un pequeño escritorio que se convierte en atril. Al abrir en dos la mesa se aprecia un complejo juego de compartimentos que contienen útiles de costura de marfil (alfileros, agujas, torniquetes, lanzaderas...). El mueble está lacado en negro y dorado, con escenas guerreras y composiciones costumbristas dotadas de un pintoresquismo propio de las lacas chinas hechas para ser exportadas a Occidente.

En España hay una pieza idéntica en la *Chambre du lit* de Isabel de Farnesio (1739) en el palacio de la Granja de Segovia. El Museo Oriental de Valladolid posee un costurero decimonónico con útiles de costura semejantes, que emplea las mismas bases troqueladas rectangulares que se utilizan en el de Santillana.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRÓN GARCÍA, A.A.: «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 349-410.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: «La época heroica de los Sánchez de Tagle. La forja de un mayorazgo indiano», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 287-316.
- MORALES, A.J. (coord.): *Filipinas. Puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina*. Madrid, Lunwerg: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.



## Poncho peruano. Casona de Tudanca

La casona de Tudanca fue construida a expensas de don Pascual Fernández de Linares, natural de esta localidad cántabra, desde la que emigró al virreinato de Perú en 1719. Su andadura en esas tierras comenzó sin mucha fortuna, ya que en 1721 contrató el ajuste de la Compañía minera de San Juan de Lucanas, pero poco tiempo después el dueño de la mina, don Juan Díaz de Castro, rompió el acuerdo, lo que hizo que don Pascual perdiera los casi 4.000 pesos que había invertido para su explotación. En 1725 fue nombrado gobernador de la provincia de Lucanas, en el departamento de Ayacucho, y cinco años más tarde se convirtió en Gobernador de Huanta, en el mismo departamento. En 1746 alcanzó el cargo de Gobernador de El Callao coincidiendo con un grave terremoto que destruyó esta ciudad y la de Lima.

Su estancia en el virreinato y los cargos que allí desempeñó le procuraron una vasta fortuna que empleó, en buena parte, en la construcción de una casona en Tudanca. Asimismo, fundó, en 1757, una escuela para los niños de este lugar.

Las obras de la vivienda ya estaban en marcha en 1752, aunque un año más tarde fueron paralizadas por mandato del arzobispo de Burgos, quien había recibido noticias de que don Pascual estaba construyendo una capilla en su casa sin contar con la licencia correspondiente. Fernández de Linares se defendió de tales acusaciones, alegando que no tenía intención de hacer ningún oratorio y que tan solo había decidido destinar una de las habitaciones de su vivienda para colocar las imágenes de San Antonio de Padua y de Nuestra Señora de Cocharcas, en agradecimiento a la protección que le habían brindado en diversos momentos de su vida, especialmente durante el citado terremoto de 1746.

Sin embargo, la fábrica que ha llegado hasta nosotros evidencia la falsedad de tales alegaciones, puesto que la casa (que posteriormente pasó a manos de don José María de Cossío) cuenta con una capilla, adornada con un retablo. Asimismo, en la casona se custodia un poncho ceremonial peruano que, pese a ser una indumentaria noble, imita a la vestimenta popular.









Los ponchos fueron una de las prendas más características del Perú prehispánico, adquiriendo, tras la conquista, cambios iconográficos por el contacto con una nueva estética. Asimismo, la llegada de los españoles trajo consigo la incorporación del telar a pedales y las nuevas versiones del telar vertical, a lo que se añadió el empleo de un nuevo proceso de confección, que incluía el corte y la costura de telas para hacer trajes y objetos. Todo ello redundó en una rápida evolución de la producción textil, especialmente de mantas y ponchos donde convivieron estilos, diseños y técnicas de ambas culturas. También en este período se agudizó la explotación de los indígenas en los obrajes dada el ansia de los españoles de incrementar la producción.



El poncho de la casona de Tudanca está realizado en terciopelo rojo bordado en plata y rodeado de una orla floral. La parte central está trabajada a modo de tapiz, en disposición de espejo, y se decora con escudos con lambrequines y cimera en el eje central, rodeados de abundantes motivos florales y de curiosas escenas taurinas y de caza de aves con escopeta. Los escudos portan las armas de don Pascual Fernández de Linares:

1. Cinco lises en sotuer y bordura cargada de ocho aspas. Armas de Fernández.
2. León rampante y bordura cargada de ocho luceros. Armas de Linares.
3. Cortado: 1) León pasante y 2) Tres espadas con la punta hacia arriba. Armas de Gómez.
4. En el cantón superior derecho una caldera con pendón que cae sobre una torre. Al lado, un hombre armado. Armas de Herrero.

Este poncho ha sido datado en el siglo XVIII, pues los escudos de armas evidencian que fue propiedad de don Pascual, quien lo traería consigo a su regreso a Tudanca. No es la única pieza textil de interés que conserva la casona, ya que en ella también hay sábanas y casullas ricamente bordadas, colchas y manteles.



## BIBLIOGRAFÍA

- BARRÓN GARCÍA, A.A.: «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 349-410.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Arte colonial en Cantabria*. Catálogo de la exposición Santillana, Fundación Santillana, 1988.
- *Los indianos. El arte colonial en Cantabria*. Santander, Caja de Cantabria. Obra Social, 1992.
- CANALES RUIZ, J.: *Cántabros en América del Sur. Diccionario Histórico-Biográfico de cántabros en América del Sur en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Santander, Estvdio, 2009.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Escudos de Cantabria: Asturias de Santillana y el Bajo Asón*, tomo IV. Vitoria, Institución Cultural de Cantabria, 1981.
- *Santuarios marianos de Cantabria*. Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1988.
- MUÑOZ MARTICORENA, W.: *Perú: tradición textil y competitividad internacional*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2006.
- POLO SÁNCHEZ, J.J. y COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: «Arte y mecenazgo indiano en la Cantabria del Antiguo Régimen», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 249-286.
- POLO SÁNCHEZ, J.J. (dir.), MAZARRASA MOWINCKEL, K., COFIÑO FERNÁNDEZ, I. y ESCUDERO SÁNCHEZ, M.E.: *Arte y arquitectura en el valle del Nansa*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2009.

## Sombrilla y tapiz de Villaescusa

La clientela europea demandó desde antiguo materiales exóticos procedentes de Oriente como signo de riqueza y poder. Entre ellos fueron muy apreciadas las sedas chinas, circunstancia que no pasó desapercibida a sus artífices. De ahí que monopolizaran su industria durante unos 3.000 años, con el respaldo de un decreto imperial por el que se castigaba con la pena de muerte a quien divulgara fuera del Imperio los secretos de la obtención y fabricación de las preciadas telas. Por otro lado, los intentos de jesuitas y agustinos por introducir la morera en Filipinas fueron baldíos. De ahí que los artesanos filipinos se limitaran a ornamentar los tejidos con motivos inspirados, muchas veces, en personajes mitológicos y legendarios de la China tradicional.

Para facilitar la arribada de las sedas orientales a Europa se abrió la Ruta de la Seda y, posteriormente, en 1560, la ruta marítima del Galeón de la China o de Manila que comunicaba China y Acapulco a través de Manila. Unas veces las sedas se traían bordadas y totalmente terminadas, mientras que otras se recibían sin confeccionar.

En Cantabria existen noticias de numerosos ornamentos de este tipo llegados a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Entre ellos se encuentran una sombrilla y un tapiz de seda bordada, procedentes de Villaescusa.

Se cree que la sombrilla fue realizada en Filipinas con seda china, si bien tampoco se descarta que esta pieza tenga su origen en la misma China. Aunque se desconoce cómo llegó a Cantabria, se tiene constancia de que desde finales del XIX se encontraba en la finca de Rosequillo de La Concha de Villaescusa, propiedad de don Marcial Rufo Solana. Es posible que fuese adquirida por la familia de su esposa, dado que tuvo negocios en Cuba. A su muerte, don Marcial cedió sus bienes al obispado de Santander lo que explica que en la actualidad se encuentre custodiada en el Museo Diocesano de Santillana del Mar.

En Villaescusa la sombrilla se usaba para grandes solemnidades parroquiales, en procesiones (como la del Corpus Christi) y para llevar el viático. Se cree que es de principios del siglo XIX, aunque algunos autores la sitúan en la centuria anterior.

Tiene un mango de marfil profusamente tallado a base de hojas, rosas y aves al vuelo. Está formada por ocho gallones de seda roja bordada, que van decorados con la representación de los ocho «inmortales» del taoísmo, seres celestiales que, transformados en diversos animales o en humanos, ayudan a los mortales a defenderse de los peligros y a cumplir sus propósitos. Estos personajes, dotados de rasgos e indumentarias típicamente chinos, se presentan en parejas y están rodeados de paisajes compuestos por flores, árboles (sauces llorones, plataneras, magnolias y bambúes), ríos, mariposas, aves (gavilanes, pavos reales y el ave fénix) y arquitecturas abiertas típicas del país, como las pagodas, junto a algún puente. La sombrilla está bordeada por una cenefa de rosas entremezcladas con mariposas y se remata por flecos. Estas representaciones aluden a la concepción cosmológica







del taoísmo, cuya interpretación pictórica renació en el siglo XVIII con la dinastía Quing, frente a las flores y pájaros que habían predominado anteriormente en la dinastía Ming.

Es posible que la sombrilla haya sufrido reformas en el mecanismo de plegado porque las actuales varillas de hierro originalmente debieron ser de madera.

Junto a la sombrilla se conserva en el Museo Diocesano un tapiz chino que debió ser utilizado como colcha sacramental con la que se cubría la cama de los enfermos que precisaban la extremaunción. De finales del siglo XVIII, está hecho en seda blanca y se decora con bordados de diferentes motivos: rameados florales, aves y cuatro escenas de caza en medallones de perfil conopial. Los personajes tienen rasgos chinos, lo que indica su procedencia.

Estos no son los únicos ejemplares que existen en Cantabria de piezas litúrgicas realizadas con sedas chinas. En la colegiata de Santillana del Mar consta que en el siglo XVIII había un ornamento llegado de China, tal vez la capa pluvial que aún se conserva. La catedral de Santander cuenta también con una buena muestra de estas piezas.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- BARRÓN GARCÍA, A.A.: «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 349-410.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *Los indianos. El arte colonial en Cantabria*. Santander, Caja de Cantabria. Obra Social, 1992.
- LLANGOSTERA CUENCA, E.: «Historia y leyendas de la seda china: la ruta de la seda». *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, nº 21, 2008, pp. 13-38.
- MORALES, A.J. (coord.): *Filipinas. Puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina*. Madrid, Lunwerg: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

# LAS MANIFESTACIONES ETNOGRÁFICAS

A lo largo y ancho de toda Cantabria se ha ido desarrollando un arte popular, nacido de la variedad de modos de vida de sus gentes y adaptado a la disponibilidad de materiales de cada comarca. La madera, la piedra, el barro y los metales han sido a lo largo del tiempo los materiales más utilizados para llevar a cabo unas creaciones donde lo estético ha quedado relegado a un lugar secundario, al darse prioridad a la funcionalidad de las piezas.

La madera es, sin duda, una de las materias primas que más se identifican con este arte popular. La abundancia de bosques en la región permitió satisfacer muchas de las necesidades básicas de la comunidades rurales, haciendo posible que se desarrollase una amplia tradición en el trabajo de la madera. Este ha sido el material tradicionalmente empleado para la construcción de invernales y viviendas, así como para la decoración de estas últimas (modillones, ménsulas, zapatas, barandas y balaustradas). A ello hay que añadir la fabricación de múltiples objetos, útiles y máquinas que las gentes necesitaban para su vida: mobiliario (mesas, bargueños, arcas o juchas, arquillas, vasares, alacenas, escaños, tajos, camas...), aperos de labranza (bieldos, horcas, garias, rastrillos, astiles...), ajuares, medios de transporte (carros), molinos, batanes...

El trabajo de la madera propició la aparición numerosos oficios vinculados con ella: carpinteros de taller, de ribera, ebanistas, albarqueros, cuevaneros, cesteros... Muchos de estos artesanos compaginaban este trabajo con la labranza y el pastoreo, dedicando los meses del invierno a la realización de todo tipo de útiles para una vida pegada a la tierra. Sin embargo, hay que señalar que no todos estos productos eran para el consumo propio, sino que algunos se destinaban a la venta, intercambiándolos por grano y patatas. Los motivos decorativos que aparecen tallados en muchas de estas piezas de madera sirvieron de inspiración para los que, posteriormente, se utilizaron en las obras de cantería, tanto en el ámbito culto como popular.

Los canteros trasmeranos tuvieron una singular importancia dentro y fuera de la región a lo largo de la Edad Moderna, al igual que la tuvieron los maestros campaneros. Asimismo, tampoco podemos desdeñar la relevancia de los artesanos del hierro, pues las abundantes ferrerías que existieron en Cantabria desde finales de la Edad Media permitieron que contara con avezados ferrones



y herreros que utilizaban el mineral extraído de las entrañas de la tierra para fabricar instrumentos destinados a la casa y el campo, entre los que sobresalieron las rejerías.

Finalmente, destacar la labor de ceramistas y alfareros que, como los anteriores, se dedicaron a fabricar productos para abastecer las necesidades de los diferentes hogares.

## **BIBLIOGRAFÍA**

CASADO SOTO, J.L. (ed.): *Guía cultural de Cantabria*. Santander, Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2002.

GÓMEZ PELLÓN, E.: «El arte popular», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 273-280.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. y DÍAZ GÓMEZ, A.: *Manual de etnografía cántabra*. Santander, Estvdio. 1988.

## Pisa de Ledantes

En Ledantes (Vega de Liébana), en la confluencia de los arroyos Valtiero y San Andrés, se conserva una pisa que estuvo en funcionamiento hasta el último tercio del pasado siglo. En 2007 se realizó una réplica de la misma, acompañada de un proyecto de urbanización del acceso al lugar donde se sitúa. Los restos de la pisa original se trasladaron al Museo Etnográfico de Muriedas.

Los batanes, pisas o pisones (estos dos últimos términos son los que habitualmente designan a estos ingenios hidráulicos en Cantabria y Asturias, respectivamente) eran unas rudimentarias máquinas que se empleaban para someter a las telas a un proceso conocido como abatanado o enfurtido, con el que se obtenían piezas de mayor resistencia o con una consistencia más gruesa. Para ello contaban con una rueda hidráulica, provista de numerosos vasos o palas que giraban impulsados por el agua. El eje o árbol al que iba unida dicha rueda tenía unas levas que levantaban y dejaban caer los porros o mazos sobre las telas.

En los batanes pequeños la rueda podía aprovechar la corriente del río, colocándose directamente sobre él, mientras que en los mayores, o en los casos en los que la corriente no era suficiente, se construía una presa, similar a la que se usaba para los molinos. Desde la presa el agua era conducida hasta la rueda por una canalización labrada en un tronco de madera de roble. El paso se regulaba a voluntad, mediante una compuerta de madera accionada por una palanca desde el lugar de trabajo del pisador. Además de este canal principal de alimentación, había otros canalillos de madera por los que pasaba el agua de refrigeración de los goznes o gorriones y de las telas.

Otra parte importante de estos artilugios era el potro, formado por cuatro pies derechos fuertemente anclados en el terreno y un bastidor superior del que pendían los mazos de madera. El abatanado de los paños tenía lugar en un recipiente o imina, por cuya parte superior discurrían los pequeños canales con el agua que refrigeraba las telas para evitar que se deterioraran por el calentamiento. Durante este proceso se cambiaba varias veces la posición de los paños hasta obtener los resultados deseados. Una vez concluido, se quitaban las arrugas golpeándolos con una pala de madera sobre una gran losa de piedra, llamada solera, situada en las cercanías del batán. A continuación, se ponían a secar y, si se trataba de mantas, después se sometían a un proceso de cardado para sacarles el pelo.

Este tipo de batanes hidráulicos aparecieron en Europa durante la Edad Media, si bien los orígenes del abatanado deben de ser tan antiguos como los de los propios tejidos. Antes de existir estos ingenios, los tejidos se afieltraban metiendo la pieza en un recipiente de madera o piedra en el que se echaba una solución de jabón o greda. Después, el artesano, calzado con unos pesados zuecos de madera, se introducía en su interior para pisar la pieza durante uno o varios días hasta lograr el apresto deseado.



En España la primera referencia documental a las pisas se remonta al siglo XII y hace alusión a dos situadas en las cercanías de Gerona. A partir de ahí se extendieron por todo el país, si bien, con el tiempo, perdieron su función original, pasando a ser utilizadas como molinos harineros o fábricas de luz.

Su propiedad podía ser comunal, también llamada de veceras o calendas, en cuyo caso su uso tenía lugar por riguroso turno entre los propietarios. No obstante, la explotación también podía ser realizada por un particular o familia mediante el sistema denominado de maquila, consistente en que el propietario cobraba una cantidad en metálico al usuario del batán o se quedaba con parte de lo abatanado a cambio del servicio prestado.

La importancia de estos ingenios hidráulicos radicó en que permitían disponer con cierta rapidez de paños para la confección de prendas de abrigo, sin tener que depender del mercado exterior, lo cual era especialmente complicado en lugares aislados. El trabajo se concluía en uno o tres días, dependiendo de la calidad de la lana

y de la buena o mala elaboración de la misma. Asimismo, influía la temperatura del agua, puesto que si estaba muy fría el tejido se helaba, de ahí que fuera mejor abatanar durante los meses más cálidos. Este proceso se ralentizaba durante el verano ante la escasez de agua.

En el Catastro del Marqués de Ensenada, de mediados del XVIII, se señala que en Liébana había seis batanes que proporcionaban anualmente unos beneficios de cien reales. En dicho Catastro no se menciona la pisa de Ledantes que, sin embargo, sí aparece referida en el *Diccionario* de Madoz, de mediados del siglo XIX, en donde se indica que en Ledantes existían tres pisas y tres molinos harineros. Curiosamente, en un artículo publicado en 1976, se afirmaba que la actual pisa de Ledantes



tenía por aquel entonces una antigüedad de 85-90 años, dado que su dueño aseguraba que había sido hecha por su padre. Asimismo, el propietario daba la noticia de que habían existido otros dos batanes en este lugar, lo que corrobora los datos proporcionados por Madoz, aunque a la luz de lo que registró en su *Diccionario*, la pisa era algo más antigua de lo que sostenía este lugareño.

La pisa de Ledantes consta de las partes descritas anteriormente y su funcionamiento era idéntico. Estaba construida con madera de roble, salvo las pinas que sujetaban los mazos a los tirantes, realizadas con haya, dado que es más resistente a la humedad. Tal y como es habitual, el agua llegaba a la rueda por un canal que partía de una presa y, a través de unos canalillos, era conducida hasta el lugar donde se colocaba el paño ya que, según indicamos previamente, este necesitaba ser refrescado durante el enfurtido. Ese agua también evitaba que los bujes del eje se quemasen por el rozamiento. Al ponerse en movimiento la rueda comenzaba el abatanado de las piezas de tela situadas en el cajón, realizado en madera.

Estas telas procedían, en su mayor parte, de los telares de Cabezón de Liébana, siendo las más comunes la estameña y el sayal con los que se confeccionan mantas, escarpines, costales, sayas, pantalones... La pieza tejida se colocaba en el cajón o peju de la pisa formando dobles. Se desenrollaba cada seis horas, tras las cuales se volvía a poner como al principio para que no se estropease. El trabajo estaba completo si al tirar de ella no se estiraba.

A medida que Liébana fue saliendo de su aislamiento y mejorando sus comunicaciones comenzaron los intercambios comerciales que marcaron el comienzo del fin de estos ingenios. Otra causa que se aduce para explicar que cayeran en desuso es que, progresivamente, fueron disminuyendo los rebaños de ovejas en los medios rurales debido al éxodo de población a las ciudades.

Además de la pisa de Ledantes existe otra en Aniezo, siendo ambas los dos únicos ejemplos de este tipo de ingenios hidráulicos que quedan en Cantabria.

## BIBLIOGRAFÍA

- DÍAZ GÓMEZ, A. y SOPEÑA PÉREZ, F.: «El batán o pisa de Ledantes». *PIEF Hoyos Sainz*, vol. VIII, 1976, pp. 279-291.
- GARCÍA CAMARERO, A.R. y PALACIOS PESQUERA, L.: «Etnografía y tradiciones. Liébana, tierra de costumbres», en AA.VV.: *Liébana. Tierra de Júbilo*. Santander, El Diario Montañés. Editorial Cantabria, S.A., 2006, pp. 97-152.
- MORÍS MENÉNDEZ-VALDÉS, G.: «Ingenios hidráulicos históricos: molinos, batanes y ferrerías». *Ingeniería del Agua*, vol. 2, nº 4 (diciembre 1995), pp. 25-42.
- «El Batán». *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, nº 1, 2001, pp. 120-131.

## Cuévano niñoero

En los entornos rurales de Cantabria se han realizado a lo largo de la historia diferentes piezas que en la actualidad conforman un rico patrimonio etnográfico. Una de ellas es el cuévano, cesta o canasto empleado para el transporte de hierba, leña, maíz, patatas, materiales de construcción, útiles de cocina... Una variedad del mismo es el cuévano niñoero (también denominado cuévana o canastra), utilizado para llevar a los bebés hasta, aproximadamente, los siete meses. El cesto se cargaba a la espalda, lo que permitía a las mujeres continuar con sus faenas del campo o del hogar, al tiempo que era utilizado de cuna cuando se quedaban a dormir en las cabañas.

El empleo de estos cestos es consecuencia de la forma de vida tradicional en las sociedades rurales montañosas, donde fue muy frecuente la emigración masculina, muchas veces temporal. Esto dio lugar a que las mujeres se quedaran solas y tuvieran que hacer los trabajos del campo y del ganado, además de asumir las tareas propias del hogar y cuidado de los niños.

El cuévano niñoero se diferencia de los otros tipos de cuévanos en que la sección de estos es elipsoidal y de trapecio truncado, teniendo la base mayor abierta en la parte superior y la menor en la inferior. Sin embargo, aunque la sección de la canastra pasiega es elipsoidal, tiene las dos bases casi iguales, con la inferior un poco más pequeña debido a la oblicuidad que se da a las costillas. Esta parte inferior está guarnecida por los lados exteriores por un cuero llamado «estuérdiga». Dentro lleva unos trozos de este mismo material o simplemente cuerdas de cáñamo sobre las que se colocaba un jergón relleno de hoja «maicera», de fácil secado, y una almohada, cuyo interior era de lana. Se forraba de puntillas y fieltro rojo, adornado con cintas negras, y al pequeño se le envolvía en sábanas y manta de fina lana.

A los lados, el cuévano lleva tiras trenzadas en forma de abrazaderas para poder llevarlo a la espalda a modo de mochila. En la cabecera se adosa un aro formando una especie de dosel cubierto con tela que preservaba al niño del frío, del sol, de la humedad y de los insectos. Excepcionalmente podían tener en la parte inferior dos medias lunas de madera con las que se conseguía que tuviera más duración y, sobre todo, que pudiera ser mecido fácilmente sobre el suelo.

Con el fin de que el pequeño estuviera totalmente cubierto, pudiera disponer de aire suficiente y para evitar que la ropa cayera sobre él, llevaba el aro de avellano abierto por la parte inferior. Además, el espacio libre que quedaba entre la redcilla sobre la que iba el jergón y la base inferior se aprovechaba para poner lo necesario para alimentar o vestir al niño.

En la «canastra» la cabeza del bebé quedaba a la altura del hombro derecho de la madre, quien debía de hacer movimientos de cabeza hacia la derecha para controlar su estado. Los pies se orientan al lado izquierdo de la madre. Cuando se bajaba de la espalda se depositaba en el suelo y podía balancearse, sin volcarse, por lo que también servía para acunar al niño y como parque.



En ocasiones las madres se arrodillaban sobre él para dar de mamar al niño sin sacarlo para que no se enfriara. Procuraban colocarlo de lado por si se atragantaba.

El cuévano era una pieza muy apreciada por su laboriosa fabricación, pues generalmente estaba tejido con tiras de avellano cortadas en luna menguante para que no se apolillasen. Se dejaba curar ocho días, tras los cuales las varas se calentaban, bien en agua caliente o al fuego, procediendo entonces a cortarlas por la mitad y después a tejer el cesto cuidando la disposición del veteado para aprovechar bien la vara. El cuévano niño tenía, como es lógico, una elaboración aún más cuidada que el resto de cuévanos. De ahí que fuera una pieza tan valorada, hasta el punto de que era el primer regalo que una madre hacía a su hija cuando iba a dar a luz. Se dice que la vida de los pasiegos transcurría asociada a estos cestos: en ellos se criaban durante la lactancia, años más tarde cargaban con ellos a sus espaldas por las montañas pasiegas transportando todo tipo de cosas, para terminar siendo ellos mismos quienes, ya difuntos, volvían a ser trasladados en cuévanos hasta su morada final.



En un principio se hacían en cada familia para uso personal, pero, poco a poco, fueron surgiendo artesanos dedicados a este oficio, a menudo a tiempo parcial, en épocas en las que no podían dedicarse a otras tareas. Los artesanos «cuevaneros» vendían sus productos en ferias, en tiendas y eran también vendedores ambulantes que, además de vender, «amañaban» (reparaban) cestos.

En muchas viviendas pasiegas aún se conservan cuévanos, que también pueden contemplarse en lugares tales como el Museo Etnográfico de Cantabria y en el Museo de las Villas Pasiegas.

## BIBLIOGRAFÍA

- CALLE VALVERDE, J.: *Mudando la vida: vida cotidiana y maneras de pensar en la pasieguería a finales del siglo xx*. Santander, Universidad de Cantabria, 2014.
- GARCÍA LOMAS, A.: *Los pasiegos. Estudio crítico, etnográfico y pintoresco (años 1011 a 1960)*. Santander, Estudio, 1960.
- LASAGA LARRETA, G.: *Los pasiegos*. Santander, Universidad de Cantabria, 2003.
- PÉREZ ALONSO-GETA, P.M.: «Valores y pautas de crianza familiar en los montes de Pas». *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 13, 2001, pp. 115-136.
- RIVAS RIVAS, A.M.: *Antropología social de Cantabria*. Santander, Universidad de Cantabria, 1991.

# EL MODERNISMO

El mejor exponente del Modernismo en Cantabria lo constituye la villa de Comillas, gracias a la importante transformación que experimentó desde finales del siglo XIX de manos de Antonio López y López, primer marqués de Comillas, y su hijo, Claudio López Bru. Bajo su patrocinio y el de su círculo de familiares más cercanos, se llevó a cabo un ingente programa de obras con la participación de un nutrido grupo de artistas fundamentales en el arte de fin de siglo en Cataluña, como Cristóbal Cascante, Camil Oliveras, los Llimona, los Vallmitjana, Lluís Doménech i Montaner, José Oriol Mestres y Antonio Gaudí, entre otros. Su trabajo en la villa cántabra coincidió con el momento en que se estaba fraguando el Modernismo catalán, lo que convirtió a Comillas en un campo de ensayo para las nuevas propuestas estilísticas.

Antonio López nació en Comillas en el seno de una familia humilde, pero su estancia en Cuba le permitió hacerse con una enorme fortuna gracias a la gestión de numerosos negocios que no hicieron sino aumentar una vez que regresó a España. Desde un primer momento mostró su decidido apoyo a la monarquía, a la que no dudó en apoyar prestándole los barcos de la Compañía Trasatlántica para combatir en la guerra de Cuba. Esto le valió la concesión del marquesado en 1878, lo que supuso un punto de inflexión en la historia de la familia, ya que a partir de entonces don Antonio buscará legitimarse socialmente ante la burguesía catalana y sus convecinos comillanos, lo que se plasmará en diferentes obras, tanto en Barcelona, localidad en la que residía, como en Comillas, su solar de origen y lugar de veraneo.

Para preservar la memoria de su linaje mandará edificar la capilla-panteón, anexa al palacio de Sobrellano, convertido en símbolo de los Comillas, especialmente su gran salón, concebido como una galería histórica que, a través de los paneles pintados por Eduardo Llorens Masdeu, exalta la historia del marquesado. La capilla-panteón acoge en su interior los panteones familiares, en los que trabajaron escultores modernistas de primer orden, como José Llimona y Venancio y Agapito Vallmitjana. Asimismo, cuenta con un mobiliario proyectado por un joven Gaudí siguiendo modelos góticos y decorado con una labra escultórica recargada y concentrada en la que ya se aprecian rasgos modernistas.

Tras la muerte de don Antonio, el marquesado pasó a su hijo, Claudio López Bru, quien finalizó el Seminario Pontificio, la gran obra pía con la que su padre, como buen indiano, quiso beneficiar a sus convecinos. Los catalanes Juan Martorell y Lluís Doménech i Montaner se encargaron, respectivamente, del diseño y ornamentación de este magnífico edificio, en el que también colaboraron el escultor Eusebio Arnau y pintores como Juan Llimona, Eduardo Llorens y José María Tamburini.

Doménech i Montaner fue, asimismo, el artífice de la reforma del cementerio de Comillas, presidido por la escultura del Ángel Guardián de José Llimona, a quien también se debe la realización del panteón de Joaquín del Piélagu, proyectado por el propio Doménech.

Además de estas obras promovidas por los dos marqueses, Comillas cuenta con otros ejemplos modernistas, como El Capricho, encargado por Máximo Díaz Quijano, con cuñado de Antonio López, y diseñado por Gaudí, a quien también se debe la Puerta de los Pájaros de la Casa de Moro. La Fuente de los Tres Caños, realizada en 1899 como agradecimiento a Joaquín del Piélagu, yerno del primer marqués, por su aportación a las obras de la traída de aguas a Comillas es otro ejemplo de decoración modernista salida de la mano de Lluís Doménech.

## BIBLIOGRAFÍA

- SAZATORNIL RUIZ, L.: «Comillas, villa pintoresca», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 241-248.
- «Gaudí y Comillas. Historia, historiografía y gestión de un patrimonio», en AA.VV.: *Actas de las II Jornadas de Acanto sobre el Patrimonio Cultural y Natural de Cantabria*. Comillas, ACANTO, 2002, pp. 91-106.
- «Arte y mecenazgo de los indianos montañeses: Santoña, Comillas, Valdecilla (1820-1930)», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, Ed. Trea, 2007, pp. 543-612.



## Conjunto funerario de la capilla-panteón de Comillas

A don Antonio López y López, primer marqués de Comillas, se debe la construcción del conjunto de Sobrellano, proyectado en 1878 por Juan Martorell (padre del movimiento neogótico catalán), e integrado por el palacio y la capilla-panteón, ambos con claras referencias al mundo medieval. En un primer momento se pensó en construir la capilla junto al cementerio, si bien la prematura muerte del primogénito del marqués, don Antonio López y Bru, acaecida en 1876, y poco tiempo después la de su hermana María Luisa hizo que se cambiaran los planes. A partir de ese momento se decidió construir una capilla-panteón en el entorno del futuro palacio de Sobrellano y de las casas familiares del Llano.

Las obras de la capilla se iniciaron a finales de 1880 o principios de 1881 utilizando modelos góticos centroeuropeos que dieron como resultado un catedral a pequeña escala. Tiene una sola nave rematada por una cabecera poligonal en torno a la que se forma un deambulatorio que alberga los monumentos funerarios de los Comillas.

En los diseños de estos panteones y del resto de la obra mueble del edificio intervinieron algunos de los más prestigiosos artistas modernistas del momento. Es el caso del altar, diseñado por Juan Martorell y realizado en los talleres de Francisco de Paula Isaura, que posee una mesa de bronce pulido y un frontal con medallones que portan los símbolos de los Evangelistas y el Agnus Dei. Sobre el altar se sitúa la imagen del Sagrado Corazón, del escultor Roig y Cerdá, enmarcada por dos ángeles músicos.

El diseño de los bancos, de los reclinatorios y de un sitial le fue confiado a un joven Gaudí por Eusebio Güell, recayendo su ejecución en los talleres Puntí de Barcelona. En ellos se advierte el apego del artista a los modelos góticos, al tiempo que se anuncia un incipiente Modernismo. Destaca especialmente la recargada decoración, entre la que ya aparece la figura del dragón alado, que posteriormente utilizará Gaudí en la verja de la finca Güell de Pedralbes.

Tal y como señalamos anteriormente, en la girola de la capilla-panteón se ubican los monumentos funerarios de los Comillas. El sarcófago que alberga los restos del primer marqués de Comillas, de pórfido y bronce, fue diseñado por Juan Martorell y fundido en bronce en los talleres «Hijos de Francisco de Paula Isaura». Posee un basamento de inspiración gótica y su frente se decora con una escena de claros aires románticos (ejecutada por Venancio Vallmitjana). En ella el difunto es conducido por un ángel en su último viaje a bordo de una barca en la que también se encuentra la personificación femenina de la Iglesia portando el símbolo de la cruz.

El panteón destinado al primogénito, Antonio López Bru, es obra de Agapito Vallmitjana. Aunque no se sabe con certeza, es posible que fuese realizado en torno a 1878, cuando el marqués ya había decidido hacer la capilla-panteón para albergar los restos de su hijo. Se representa al joven recostado sobre un almohadón, leyendo un libro religioso que sostiene con su mano derecha. Su



parecido con el hijo del marqués fue tal que a todos les traía funestos recuerdos, por lo que se decidió sustituirlo por un Cristo yacente que imitaba a otro de Gregorio Fernández. Bajo ese Cristo se enterró finalmente el segundo marqués de Comillas, don Claudio López Bru.

El hermano del primer marqués, Claudio López y López, y su mujer, Benita Díaz de Quijano, están enterrados en un panteón realizado por José Llimona y Barbany hacia 1903 por encargo de su sobrino, Claudio López Bru. Este monumento de mármol blanco sobre base de otro gris es el más modernista del edificio. En él se representa, en el centro, un bajorrelieve de la Ascensión de la Virgen entre dos ángeles, flanqueada por las alegorías de La Plegaria, a la izquierda, y la Resignación, a la derecha. El sfumato y la melancolía de los rostros son rasgos característicos de Llimona, evidenciando su maestría a la hora de transmitir las emociones.

A José Llimona se debe también la lápida sepulcral de los primeros marqueses, encargada en 1903. La lápida está enmarcada por dos doncellas que repiten el modelo de mujer que aparece en el anterior panteón y que es característico de Llimona y típicamente modernista. Las jóvenes están realizadas en mármol blanco, mientras que el fondo es ocre.





*Conjunto funerario de la capilla-panteón de Comillas*









El diseño del sepulcro de María Luisa López Bru, hija de Antonio López fallecida en 1879 víctima del tífus, ha sido atribuido a Martorell y la realización del grupo escultórico al taller de los Vallmitjana. De mármol blanco, tiene tres portadas con gabletes de arcos trilobulados bajo los cuales hay cartelas o rollos sin inscripciones. Sobre el respaldo del sarcófago se sitúa una escultura de mármol blanco de un ángel que sostiene a una joven sentada que mira hacia arriba, simbolizando el momento en que la hija del marqués llega al cielo.

El panteón más reciente es el de Claudio Güell y Churruga, conde de Ruiseñada, cuya ejecución tuvo lugar en 1960 de manos de Antonio Navarro Santa Fe. Repite la utilización de mármol blanco y en él se representa un sarcófago sobre el que se asienta una imagen de la Ascensión de la Virgen enmarcada por un arco angrelado.

A otro de los grandes artistas modernistas, Doménech i Montaner, se debe el proyecto de la lápida de bronce que se sitúa sobre el suelo de la capilla-panteón, ejecutada en los talleres de la











casa Masriera y Campins de Barcelona en 1892. En el centro lleva una corona y un escudo inclinado y en el borde, en letra gótica, figura la siguiente inscripción: «SEPULTURA DEL PRIMER MARQUÉS DE COMILLAS EXCMO. SR. DON ANTONIO LOPEZ Y DE SU FAMILIA».

Todas estas piezas y la propia arquitectura del edificio hacen de la capilla-panteón de Comillas uno de las obras más señeras de esta localidad cántabra.

## BIBLIOGRAFÍA

ARNÚS, M.M.: *Comillas. Preludio de la Modernidad*. Madrid, Triangle Postals, 1999.

GARCÍA GUINEA, M.A., LÓPEZ RODRÍGUEZ, F. y ÚBEDA DE MINGO, P.: *El palacio de los Marqueses de Comillas (Cantabria). 1878-1899*. Santander, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Cantabria/Gobierno de Cantabria, 2004.

SAZATORNIL RUIZ, L.: *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*. Santander, Universidad de Cantabria, 1996.



## Ángel guardián. Cementerio de Comillas

El cementerio de Comillas se alza en un alto próximo al mar como otros tantos camposantos de la Cornisa Cantábrica (Luarca, Cudillero, Candás y Barro en Asturias; Bermeo, Baracaldo y Santa María de Guecho en Vizcaya; Suances, Santoña y Castro Urdiales en Cantabria), en el lugar donde antiguamente se encontraba la iglesia parroquial, cuyas ruinas aún pueden verse en su interior. El hecho de aprovechar antiguos edificios religiosos para albergar recintos funerarios una vez levantados los muros no es excepcional en el caso comillano, pues existen otros ejemplos como la ermita de San Esteban de Bárcena de Cicero (Cantabria) o los cementerios asturianos de San Martín de Collera y San Pedro de Villamayor.

El camposanto de Comillas es uno de los escasos ejemplos de la aplicación de las formas modernistas a la arquitectura funeraria en la Cornisa Cantábrica, debido a que la mayor parte de los cementerios de Asturias, Cantabria y el País Vasco ya estaban construidos cuando se impuso esta corriente artística. De ahí la escasez de proyectos de recintos funerarios en los que se aplicaron las ideas del Modernismo, frente a la abundante utilización de sus formas en las sepulturas y mausoleos del interior.

El cementerio comillano fue diseñado por el arquitecto modernista Lluís Doménech i Montaner en 1893 con ocasión de su estancia en la villa cántabra, donde trabajó a las órdenes del segundo marqués de Comillas, don Claudio López Bru, en diferentes obras, como el Seminario Pontificio; la fuente de los Tres Caños; la lápida de bronce que se sitúa en el suelo de la capilla-panteón; y el monumento a don Antonio López. A todo ello hay que añadir el proyecto del cementerio y la realización del panteón de la familia del Piélagu.





El cementerio se levantó respetando el lugar en el que estaba enclavado el anterior, entre los muros de la iglesia gótica, ampliando el recinto con un nuevo cierre y una nueva portada. El efecto final de la obra no hizo sino acentuar el aspecto de ruina gótica que tenía el antiguo templo.

Tras la intervención de Doménech se creó un espacio de planta rectangular en el que el decorativismo se centra en los muros que lo circundan. Todos ellos están recorridos por pilares adosados y pareados rematados en pináculos con forma de cruz, de claras reminiscencias medievales. En el muro se abrió una portada cuya verja se decora con un amplio programa ornamental de tipo vegetal. Tras la portada se recorta el perfil de la iglesia gótica, sobre cuyos muros se alza el Ángel Guardián.

En el diseño original de Doménech no se contemplaba que el Ángel estuviera solo, sino que estaba previsto que hubiera un diálogo angélico, en el que una de las figuras celestiales estaba de pie y la otra sentada. Esta idea se llevó a la práctica al menos hasta el grado de esbozo escultórico, tal y como prueba el hecho de que se llegaron a hacer modelos en barro del grupo, recogidos en fotografías que se conservan en el archivo del *Collegi d'Architectes de Catalunya*. En ellas se ven dos figuras femeninas, o marcadamente andróginas, lo que coincide plenamente con la iconografía angélica finisecular que trataba de plasmar la incorporeidad de estos seres celestiales mediante una anatomía asexuada. Los atributos de la trompeta y el libro que portaban estos ángeles parecen vincularlos con la representación de dos ángeles anunciadores apocalípticos: el que pregona con el sonido de su trompeta el cumplimiento del misterio de Dios y el que advierte del final de los tiempos y del comienzo del Juicio Final.

El Ángel Guardián fue realizado en 1894-1895 por José Llimona, quien dedicó a Lluís Doménech una fotografía de la obra con el siguiente texto: *A D. Lluís Domenech son amic y admirador Josep Llimona 1895*. Llimona es considerado uno de los escultores más representativos del Modernismo catalán. Antes de emprender el proyecto del Ángel de Comillas por encargo de don Claudio López, tuvo ocasión de realizar para su padre, don Antonio López, un Cristo en la cruz dedicado a Manuel Calvo, amigo del marqués, cuyos restos reposaban en el cementerio de Portugaleta.

En la obra de Llimona sobresalen sus figuras femeninas de mármol cargadas de sensualidad y su vasta producción religiosa, en la que se enmarcarían un gran número de esculturas funerarias que produjo especialmente a partir de 1901, tras la muerte de su joven esposa. La abundancia de estas obras funerarias se debe, en parte, a que los clientes para los que trabajó durante esos años estaban especialmente interesados en este tipo de encargos, si bien también hay que tener en cuenta que estas creaciones encajaron perfectamente en el talante pesaroso que tenía el escultor en esta época, fruto de la gran pérdida que acababa de sufrir.

El Ángel Guardián de Comillas y el que esculpió en este mismo lugar para la tumba de la familia del Piélagu se enmarcarían dentro del apartado de esculturas religiosas que acusan la influencia que ejerció sobre Llimona el Cercle Artístic de Sant Lluc y el fuerte confesionalismo decimonónico, que demandó una gran cantidad de obras de este tipo. Esto explica la exaltación del sentimiento religioso que se advierte en todas ellas y que el Ángel de Comillas se presentase a la exposición del *Cercle de Sant Lluc*, celebrada en 1895 en la *Sala Parés* de Barcelona.



La representación de ángeles en diversas posturas y actitudes fue muy habitual en el mundo funerario decimonónico, cumpliendo diversos cometidos: como conductores y guías de las almas, como guardianes de las tumbas o como expectativa y promesa del paraíso celestial. Entre esta amplia y variada iconografía cabe destacar la de los ángeles custodios, que suelen reposar sobre los sepulcros para cuidarlos y esperar al difunto.

El Ángel de Llimona, a pesar de encuadrarse dentro de esta tipología de ángeles guardianes, no descansa sobre una tumba, sino sobre el mismo muro que cierra el cementerio. Por su función de guardián se le caracteriza como un hombre y, más concretamente, como un guerrero que debe preservar la paz del camposanto. De ahí su porte musculoso y su gesto adusto, que traslucen su intención de enfrentarse con la gran espada que porta en su mano a quien quiera poner en peligro la paz del lugar, en un intento, quizá, de emular la figura del arcángel San Miguel o del propio San Jorge. Todo ello guarda una perfecta conjunción con sus vestiduras, agitadas violentamente por el



viento, lo que nos permite entrever parte de su pecho. Asimismo, el ángel despliega sus alas, como si fuera a emprender el vuelo hacia un imaginario enemigo que atentara contra su fortaleza. Al igual que otros ángeles custodios del XIX se le representa en la madurez, con un rostro un tanto andrógino.

El Ángel de Comillas puede relacionarse con el que custodia el panteón de la familia Campassol y Borrel en el cementerio del Sudoeste de Barcelona, si bien este ha perdido su espada y muestra una actitud notablemente más relajada que el del cementerio comillano. De hecho, la cólera que muestra la escultura de Comillas, tan alejada de los ángeles silentes que vigilan habitualmente las tumbas, puede explicar las duras críticas que vertió sobre él Casellas en *La Vanguardia* en 1895:

«Ni por su concepto ni por su plasticismo, tampoco el “Ángel Custodio” de José Llimona se presenta a la altura de los grandes méritos contraídos, un tiempo, por el autor. Lo que al momento choca en la figura, destituida de toda grandeza e idealidad, es la contradicción anatómica que ofrece un tórax raquítrico, huesoso, demacrado, con los brazos robustos, musculosos, de un acróbata. Además



de esto, aquella imagen, de actitud descompuesta y de colérica expresión, no representa el ser angélico que custodia con celestial serenidad, tranquilo en la eficacia de su misión divina, sino una criatura huraña y desaforada que, en vez de guardar, acecha, inquieta, provocadora, furiosa, pronta a liarse a cintarazos con el primero que se atreva a surgir ante su airada presencia. Llimona ha padecido una equivocación. Su estatua podía ser, en todo caso, el ángel tremendo del juicio final o el que lanza del paraíso a nuestros primeros padres. Nunca el custodio de las ruinas silenciosas, nunca el que vela la paz de los sepulcros cristianos».

En opinión de A. Sama García la actitud de Casellas hacia la obra debe entenderse teniendo en cuenta que la contempló en la *Sala Parés*, en un lugar que nada tenía que ver con la ubicación que iba a tener en Comillas, donde el contraste entre el «*tórax raquíptico*» y «*los brazos robustos, musculosos, de un acróbata*» ayudan a reforzar la sensación de que el ángel se vuelve y se inclina hacia el visitante con gesto desafiante.

A mediados de los años sesenta del siglo pasado un rayo derribó la escultura del Ángel Guardián de Comillas y entonces se pudo ver, según cuentan los lugareños, que en la base estaba firmado por Llimona y llevaba la fecha de 1896. A causa de este incidente la escultura tuvo que ser restaurada.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y SOLDEVILLA ORIA, C.: *Arquitectura de los indios en Cantabria (siglos XVI-XX)*. Santander, Librería Estvdio, 2007.
- BERMEJO LORENOZ, C.: *Arte y arquitectura funeraria. Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998.
- FREIXA, M.: «La escultura funeraria en el Modernismo catalán». *Fragmentos*, nº 3, 1984, pp. 41-54.
- MONEDERO PUIG, M.: *José Llimona*. Madrid, Editora Nacional, 1966.
- SAMA GARCÍA, A.: «El cementerio marino. Arquitectura funeraria de Lluís Domènech i Montaner en Comillas». *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 1, 2012, pp. 43-88.
- SAZATORNIL RUIZ, L.: *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*. Santander, Universidad de Cantabria, 1996.

## Mobiliario de la capilla-panteón de Comillas

La capilla-panteón de Comillas se inauguró el 28 de agosto de 1881 con la asistencia de la familia real española, que por primera vez había ido a veranear a la villa cántabra, invitada por don Antonio López, primer marqués de Comillas. Fue diseñada por Joan Martorell, quien también estuvo al frente de las obras del palacio, inaugurado en 1888. Su arquitectura es de primer orden, como también lo es el conjunto de obra mueble que alberga en su interior. Entre ella cabe destacar el mobiliario, integrado por dos grandes siales, dos reclinatorios, seis bancos y un confesionario, todos ellos de nogal. Tal y como recoge una noticia publicada en el diario *La Renaixença*, su diseño corrió a cargo de un jovencísimo Gaudí, quien por aquel entonces trabajaba en los talleres



de Eduardo Puntí de Barcelona para pagarse los estudios. Esto explica que fuese en estos talleres en los que se ejecutó este mobiliario en 1881.

No fue esta la primera vez que Gaudí se hizo cargo de la realización de unos muebles, ya que previamente había diseñado su propio escritorio y, en 1878, la vitrina en la que Esteve Comella exhibió los lujosos productos de su guantería en la Exposición Universal de París.

Diversos historiadores afirman que cuando Eusebio Güell, yerno del marqués, contempló esa vitrina, tomó la decisión de ponerse en contacto con Gaudí a su vuelta a Barcelona. Comella fue quien les presentó en el taller de carpintería de Eduardo Puntí, dando comienzo así una fructífera relación entre ambos que se plasmó, entre otras, en la realización de los diseños del mobiliario de Comillas.

Sin embargo, no todos los investigadores aceptan esta versión de los hechos, pues en opinión de algunos el encargo provino del segundo marqués de Comillas, don Claudio López Bru, mientras que para otros el responsable fue Joan Martorell. Un tercer grupo sostiene que se hicieron por iniciativa conjunta de Güell y Martorell.

Al margen de esta circunstancia, lo que parece claro es que en la elección de Gaudí para diseñar el mobiliario de la capilla-panteón también pudo influir su buena relación con Martorell, con quien había colaborado en la iglesia de las Salesas y en el monasterio de Villaricos. A ello hay que añadir que Gaudí defendió, junto a Doménech i Montaner, el proyecto que hizo Martorell para la fachada de la catedral de Barcelona, en contra del de Oriol Mestres, que finalmente fue el elegido.

Tal y como recoge el diario *La Reixença*, para la decoración del mobiliario de Comillas Gaudí estuvo estudiando cómo eran los muebles medievales con la intención de aplicar su esencia al diseño moderno. Las referencias al Gótico son ineludibles en este conjunto, pues no solo era una convención admitida que el mobiliario debía ser de este estilo, sino que,





además, el arquitecto catalán debía tratar de adecuar sus diseños a los del entorno arquitectónico donde iban a situarse; en este caso un edificio de marcadas referencias goticistas.

Desde un punto de vista documental, Antonio Sama afirma que en el siglo XIX la principal fuente para conocer la historia del mueble fue el *Dictionnaire raisonné du mobilier française de l'époque carolingienne à la Renaissance* (1858-1878), de Viollet-le-Duc, a quien Gaudí admiraba profundamente. Sama considera que el grabado incluido en dicha obra de la denominada *Chaise Soltykoff* presenta una clara relación con los sitiales de la capilla-panteón. La sillería de coro o *stalle*, un mueble mixto entre el sitial y el reclinatorio, también podría haber inspirado dichos sitiales, al igual que otras sillería de coro y asientos de honor de la propia Cataluña. Asimismo, el grabado que reproduce Viollet-le-Duc del trono de Carlos V de Francia, inspirado en un faldistorio cuyos montantes se rematan en cabezas de galgos, fue, bajo su punto de vista, el modelo de referencia para otros asientos de honor decimonónicos, como los que Duhoit (discípulo del arquitecto francés) hizo para el castillo de Roquetaillade. En su opinión, es más que posible que Gaudí conociera estos muebles y que los tomara como modelo para los sitiales comillanos, rematados por unas cabezas de galgos en los montantes.

En la estructura de todo el mobiliario de Comillas predomina un gusto neogótico, habitual en las obras de juventud de Gaudí, tal y como se aprecia en detalles como los arcos góticos que sitúa en el lateral de los bancos. Sin embargo, lo más destacado de estas piezas es la labor escultórica, realizada en bajorrelieve e inspirada en las formas naturales, como la flor de la pasión, la hiedra, hojas de acanto y frutos, así como galgos y pies zoomórficos. A ello se añaden motivos geométricos y otros de la mitología clásica, como grifos, a los que se unen elementos tan característicos del artista catalán como el dragón alado.

En este sentido hay que señalar que el arquitecto dirigió personalmente el modelo de yeso de dicho dragón, preparado por su amigo Llorenç Matamala, así como la talla de los bancos, señalando a los operarios la manera de hacer una factura que resultaba extremadamente original en aquel entonces.

Y es que todo el mobiliario está imbuido de la desbordante imaginación del maestro catalán, quien, desde sus obras más tempranas, tuvo clara la necesidad de que la función estuviese subordinada a la decoración, lo que le llevó a cuidar con esmero cada detalle del mobiliario, evitando dejar nada sin un toque final decorativo, en talla, forma o color. Es por ello que su trabajo llamó poderosamente la atención desde un primer momento, como demuestra el hecho de que Alfonso XII se detuviera a contemplar las tallas con gran interés cuando visitó la capilla-panteón.

Como ejemplo del detallismo con el que Gaudí trató a este conjunto baste mencionar los brazos de los sitiales, sostenidos por dos galgos, así como sus asientos y los respaldos de terciopelo (un elemento que rompe con la ortodoxia gótica, pero que responde a las demandas de comodidad de la nueva burguesía), coronados con las águilas reales sosteniendo el escudo familiar de los López. En dichos sitiales se combinan tres materiales: el terciopelo rojo, símbolo de poder y confort; el metal de los soportes de las cuatro patas; y la madera de nogal, donde está labrada una rica decoración.

En los bancos la ornamentación se concentra en los laterales, destacando, como señalamos anteriormente, el dragón-serpiente alado, retorcido por el latiguillo modernista, que vuelve a repetirse







en la chimenea de la antesala del comedor del palacio de Sobrellano, obra posterior de Cristóbal Cascante, discípulo de Gaudí. En dichos bancos se aprecia nuevamente la búsqueda de la comodidad a través de su diseño ergonómico y de sus formas envolventes y alabeadas.

Respecto a las fuentes de inspiración de los símbolos que decoran el mobiliario comillano, hay que señalar que el dragón alado se ha puesto en relación con el que años más tarde realizó Gaudí para la verja de la finca Güell. Según el profesor L. Sazatornil, con él pretendió recrear el Hortus Hesperidum descrito en *L'Atlàntida*, coronado por el naranjo de antimonio y guardado por el dragón Ladón, en clara conexión al texto de Verdaguer, uno de los favoritos de Gaudí y Güell. Teniendo en cuenta que Verdaguer dedicó esta obra al marqués de Comillas, afirma que los bancos de la capilla-panteón pueden estar haciendo referencia al dragón alado Ladón.

No obstante, Antonio Sama cree que esta hipótesis no se sostiene porque en los muebles de la villa cántabra no hay ningún elemento que apoye esa idea, a diferencia de lo ocurrido en la finca





Güell, en la que aparece el citado naranjo y las rosas de englantina. En su opinión, la iconografía del dragón ha de relacionarse con una evocación de la zoología fantástica del Gótico y con la representación genérica de la bestia pero, sobre todo, con la idea de catalanidad. Dado que la obra había sido encargada por alguien ajeno al catalanismo e iba destinada a un edificio de fuera de Cataluña, Gaudí encubrió el mensaje, como hizo con los lebreles, según señalaremos posteriormente. De ahí que no haga una referencia explícita a San Jorge en el mobiliario, si bien este está representado en las vidrieras. La intención del arquitecto catalán, según Sama, fue evocar la clásica iconografía de San Jorge y el dragón combinando la imagen de la vidriera con la de los bancos. Por otra parte, afirma que la representación del dragón sin el santo también es típicamente catalana, por lo que de una manera u otra la intención de Gaudí habría sido evocar ese catalanismo.

Este historiador también descubre la figura del dragón en las cubiertas del confesionario, aunque en esta ocasión cree que tienen un significado diferente. A su modo de ver, evocaría la iconografía de San Beato, uno de los santos confesores por excelencia, a quien se representa con un dragón a los pies. No obstante, este animal también puede evocar en este caso los pecados que se limpiarán mediante la confesión.

La vinculación del mobiliario de la capilla-panteón de Comillas con el movimiento catalanista vuelve a ser advertido por Sama en la representación del lebrél, pues, a su modo de ver, aunque podría haberse introducido como símbolo de señorío, en un segundo nivel de lectura, más complejo,

podría hacer alusión a la leyenda sobre los orígenes del pueblo catalán de *Otger Cataló* y *Els Nou Baronns de la Fama*. En ella se recoge la salvación del héroe, Otger Cataló, por un perro, lo que hizo que aquel, agradecido, incluyera su figura en su escudo heráldico y, por extensión, esta pasara a la primera bandera catalana. Antonio Sama también advierte que los canes se representan de cuerpo entero, rodeados por unas grandes hojas de acanto y unos frutos que identifica con frambuesas. Asimismo, en otras zonas de los sitials y del resto del mobiliario se vuelven a repetir elementos vegetales relacionados con el área pirenaica, lo que le lleva a deducir que Gaudí desarrolló un programa «fitoiconográfico» inspirado en la vegetación subalpina catalana, que es la misma en la que se ambienta la leyenda de Otger Cataló.

Por otro lado, afirma que el collar de cascabeles de gran tamaño que llevan los perros fue introducido por una cuestión estética, pero también para evocar al collar de oro con el que Otger quiso representar a su perro en el escudo. Por último, vincula la imagen del lebrél con la idea de resurrección partiendo, una vez más, de la leyenda de Otger Cataló en la que el can hizo revivir al guerrero moribundo lamiéndole las heridas, por lo que, en última instancia, fue el responsable del nacimiento de la nueva nación.

El mobiliario fue restaurado hace unos años debido al deterioro al que se hallaba sometido. El paso del tiempo, sumado a la acción humana (constante en un centro turístico de esta relevancia) y a su traslado para diferentes exposiciones, habían dejado en bastante mal estado este importante conjunto. Como resultado de esta intervención se consiguió la estabilización de los materiales y la recuperación de la legibilidad de la obra.

## BIBLIOGRAFÍA

ARNÚS, M.M.: *Comillas. Preludio de la Modernidad*. Madrid, Triangle Postals, 1999.

GARCÍA GUINEA, M.A., LÓPEZ RODRÍGUEZ, F. y ÚBEDA DE MINGO, P.: *El palacio de los Marqueses de Comillas (Cantabria). 1878-1899*. Santander, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Cantabria/Gobierno de Cantabria, 2004.

SAMA GARCÍA, A.: «Gaudí en la Capilla-panteón de Comillas. Los muebles de la Renaixença». *Goya. Revista de Arte*, nº 349, 2014, pp. 324-341.

SAZATORNIL RUIZ, L.: «Gaudí en Comillas. Entre el orientalismo y el modernismo», en HENARES CUÉLLAR, I. y GALLEGO ARANDA, S. (eds.): *Arquitectura y Modernismo: del Historicismo a la Modernidad*. Actas del Congreso Nacional de Arquitectura Modernista. Granada, Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte, 2000, pp. 383-398.

— «Gaudí y Comillas. Historia, historiografía y gestión de un patrimonio», en AA.VV.: *Actas de las II Jornadas de Acanto sobre el Patrimonio Cultural y Natural de Cantabria*. Comillas, ACANTO, 2002, pp. 91-106.

— «Arte y mecenazgo de los indios montañeses: Santoña, Comillas, Valdecilla (1820-1930)», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, Ed. Trea, 2007, pp. 543-612.

# LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA EN CANTABRIA

Desde el punto de vista escultórico, el inicio del siglo XIX en Cantabria vino marcado por la pervivencia de la actividad de los talleres retablistas, a los que se deben numerosos retablos en estilo neoclásico e, incluso, rococó. Sin embargo, su actividad fue decreciendo notablemente hasta llegar casi a extinguirse, especialmente en las comarcas orientales.

Aunque por aquellos años la penetración del pensamiento ilustrado en España provocó que el arte sacro fuera relegado a un segundo término en favor del profano, en Cantabria esto apenas se percibió, ya que esas ideas tuvieron escaso calado en la región. Esto explica que desde principios de la centuria se aprecie el desarrollo de una iconografía religiosa derivada de las nuevas devociones al Sagrado Corazón de Jesús y a María.

El crecimiento urbanístico que experimentaron las ciudades a partir del XIX favoreció la proliferación de la escultura en los espacios públicos, tanto con fines ornamentales como conmemorativos. A lo largo de ese siglo se advirtieron las profundas ventajas de emplear la escultura como un medio de difusión de las ideas que se quería inculcar a los ciudadanos y, en el caso concreto de España, la Corona encontró en los monumentos conmemorativos un vehículo idóneo para afianzar su poder, convirtiendo a personajes de la historia pretérita y presente del país en modelos de inspiración a los que dotaron de virtudes morales que no necesariamente poseyeron. Uno de los monumentos que mejor representa estas ideas en nuestra región es el de Pedro Velarde (Santander), erigido bajo esas premisas de exaltación del héroe nacional del 2 de mayo de 1808.

Desde finales de siglo y hasta la Segunda República se impuso un cambio importante en lo que se refiere a los aspectos formales y tipológicos de la escultura, motivado por el rebrotar de las conciencias nacionales y regionales en diferentes puntos del país como Cataluña, País Vasco, Galicia, Valencia, Andalucía o Cantabria. A partir de ese momento la escultura se convertirá en un vehículo para la exaltación de las tradiciones enraizadas en lo popular frente a la exhibición de los episodios gloriosos de la nación.

En Cantabria este período estuvo marcado por la presencia de cuatro grandes escultores, a quienes se deben importantes obras situadas en Santander. Lorenzo Coullaut-Valera fue el responsable



del monumento a Pereda, máximo representante del regionalismo montañés en el ámbito literario; Victorio Macho hizo el de Concha Espina; Emiliano Barral realizó el busto del marqués de Valdecilla y Mariano Benlliure se hizo cargo de la ejecución de la estatua de Marcelino Menéndez Pelayo y del monumento a la marquesa de Pelayo. A finales de siglo llegó Ricardo Bellver para trabajar en la iglesia de Santa Lucía de Santander.

El Modernismo, al que se dedica un capítulo específico en este libro, fue un estilo ampliamente representado en Cantabria, especialmente en Comillas, donde intervinieron los mejores escultores catalanes del momento, como Josep Llimona y los Vallmitjana, imprimiendo un sello modernista a sus realizaciones. Obras como el Ángel Guardián del cementerio o el conjunto de monumentos funerarios de la capilla-panteón son testimonio de la temprana penetración de este estilo en la región.

Los años de la posguerra supusieron la recuperación de las tradiciones escultóricas desde el punto de vista estético y funcional, si bien hubo un grupo que, sin abandonar la figuración, dio a sus creaciones una carácter renovador. En él figuran artistas cántabros como José Villalobos, quien hizo para Santander el monumento a los Caídos de Cabo Mayor, el busto de Agustín Riancho y la escultura de José del Río Sáinz «Pick». Jesús Otero, natural de Santillana del Mar, fue otro destacado escultor del momento, centrado en el trabajo de la piedra con un carácter artesanal.

El nuevo impulso que se dio a las procesiones y cultos de Semana Santa durante este período motivó la aparición de nuevos imagineros, como Víctor de los Ríos, autor de numerosos pasos procesionales, al igual que Manuel Cacicedo. Otro artista que destacó por sus producciones religiosas fue Daniel Alegre, de quien sobresale el Cristo de la Palabra Eterna de la iglesia de los jesuitas de Santander.

En la segunda mitad del siglo xx se produjo la llegada de nuevas propuestas figurativas, de manos de artistas como Ramón Lapayese (Piedad de la Virgen Grande de Torrelavega) y Subirach (decoración de la fachada Nuestra Señora de la Paz de Torrelavega). A partir del último cuarto de la centuria volvió a renacer la escultura pública, realizada, en su mayor parte, por artistas cántabros que, en general, evocaron a personajes relacionados con las historias y tradiciones de Cantabria. Manuel Cacicedo, José Cobo Calderón, Enrique Sánchez Criach o Gema Soldevilla son algunos de los escultores más relevantes del momento.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- AA.VV.: *Guía del Arte en Cantabria*. Diputación Regional de Cantabria. Instituto para la conservación del Patrimonio Histórico y Monumental. Santander, 1988.
- REYERO HERMOSILLA, C.: «La escultura pública y conmemorativa», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. Santander y su entorno*, tomo III. Santander, Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2002, pp. 357-378.

## Monumento a Pedro Velarde. Santander

En la Plaza Porticada de Santander se levanta el monumento a Pedro Velarde, inaugurado el dos de mayo de 1880. Velarde nació en la localidad cántabra de Muriedas en 1779, ingresando con tan solo catorce años en el Real Colegio de Artillería de Segovia. Con el tiempo fue ascendiendo puestos en el escalafón militar hasta obtener el nombramiento de Secretario de la Junta Superior Económica del Cuerpo de Artillería. El dos de mayo de 1808 se produjo un levantamiento popular de los vecinos de Madrid contra la opresión francesa que fue secundado por algunos militares. Pedro Velarde y Luis Daoíz fueron los grandes héroes de aquel día, en el que dejaron su vida defendiendo la libertad española en el Parque de Artillería de Monteleón.

En un momento en que se buscaba la exaltación de los valores nacionales, la pintura de historia y la escultura conmemorativa se convirtieron en vehículos idóneos para recordar a los héroes nacionales, con especial predilección por los que habían muerto de forma dramática o prematura,









como el propio Velarde. Esto explica, en parte, el interés por levantar un monumento en su memoria, cuyas primeras gestiones se hicieron en 1812. Sin embargo, hasta 1861 no se retomó la cuestión, coincidiendo con el viaje de Isabel II a Santander y la visita que esta hizo a la casa de Velarde en Muriedas. Poco después, en 1864, José María de Pereda demandó, en un artículo publicado en la *Abeja Montañesa*, que se recordara al héroe del Dos de Mayo en su localidad natal y que la capital cántabra contara con un monumento conmemorativo a tan ilustre personaje. Su voz se unió entonces a la de Esteban Aparicio, pintor y catedrático de dibujo del Instituto Cantábrico de Segunda Enseñanza de Santander, quien pidió que se levantara una estatua a Velarde en la recién creada plaza de la Dársena. La iniciativa fue acogida con tal entusiasmo que pocos días después se formó una Junta encargada de gestionar la idea y de recaudar los fondos necesarios para la obra.

El monumento fue encomendado al escultor valenciano José Piquer y Duart (Académico de Mérito de las Nobles Artes de San Fernando en 1832 y director de la misma en 1844), quien diseñó la estatua, el pedestal y los bajorrelieves. Sin embargo, su prematura muerte hizo que no pudiera concluir el proyecto y que, tras ponerse la primera piedra del pedestal el 31 de diciembre de 1864, la obra, ejecutada bajo la dirección del arquitecto provincial Manuel Gutiérrez Vélez, quedara paralizada por espacio de quince años.

Al cabo de ese tiempo Pereda recriminó el abandono de la empresa, lo que hizo que esta fuera retomada por Esteban Angulo, quien formó una nueva Junta encargada de concluir el proyecto. Esta comisión designó a Elías Martín (1839-1910) para trazar la escultura inacabada y los bajorrelieves. Formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Martín fue el más destacado de los escultores madrileños de su generación. Recibió numerosos encargos de la aristocracia de la época y de entidades públicas, como el monumento que nos ocupa o el de Eusebio da Guarda en La Coruña.

La ejecución de la escultura de Velarde dio comienzo en 1879, con el bronce fundido de los cañones del Parque de Artillería de Sevilla en la Fábrica de Cañones de Trubia. Una vez concluida, se asentó en abril de 1880 sobre el pedestal, que en ese momento carecía de bajorrelieves. La inauguración tuvo lugar el dos de mayo de 1880 y, pese al tiempo transcurrido, lo hizo de forma un tanto precipitada ya que las lápidas de mármol con las inscripciones llegaron a última hora y las pescadoras que ocupaban la plaza tuvieron que ser temporalmente desplazadas a la calle del Rincón.

Para este acto la ciudad de Santander se engalanó y la estatua fue cubierta con la bandera nacional y la de la matrícula de la capital cántabra. Ambas fueron descubiertas por el Gobernador Civil, Ricardo Villalba, quien dirigió a los asistentes un discurso marcadamente patriótico al que siguió una misa oficiada por el obispo, don Vicente Calvo y Valero, y la actuación de la banda de música de la Casa de la Caridad y del orfeón La Sirena. Con motivo de tan insigne ocasión se estrenó un *Himno a Velarde* y se organizó, por parte de la Sociedad «Casino Montañés», un concurso literario al que concurrieron numerosas obras en prosa y en verso dedicadas a la figura del ilustre militar.

La escultura sigue los cánones académicos, buscando un marcado realismo. En ella se representa a Velarde en el fragor del combate, vestido con uniforme militar. Con gesto decidido, blande el sable con su mano derecha mientras alza el brazo izquierdo. Junto él se encuentra un cañón montado en su cureña sobre el que ha caído su capa.



El pedestal sobre el que se levanta la estatua se decora con dos inscripciones que recuerdan la gran hazaña del cántabro y la fecha de inauguración del monumento: «VELARDE / 2 DE MAYO / 1808» y «SANTANDER / A / LA GLORIA DEL HÉROE / 1880». En la cara oriental se sitúa un bajorrelieve en bronce de la *España Mural* y en la occidental otro con la representación de la *Fama*. La primera se muestra a modo de matrona, con corona acastillada (símbolo de Castilla, hacedora de España), portando espigas en ambas manos que aluden a la abundancia, a la plenitud de facultades y al trigo molturado que se comercializaba a través del puerto de Santander. Tras ella se sitúa un león, símbolo de la nación, la soberanía y la justicia. La *Fama*, asentada sobre una semiesfera que alude al orbe, se representa como una figura alada que pregona las hazañas de Velarde con la trompeta.

Este pedestal no es el original, ya que aquel (de menor altura que el actual) fue sustituido por el que ahora existe (diseñado por el arquitecto municipal Lavín Casalís) durante el traslado del monumento en 1915 a la plaza de la Libertad, debido a la edificación de la Casa de Correos y Telégrafos en la plaza de la Dársena. En 1946 se llevó a la plaza de Velarde, conocida popularmente como

Porticada, de donde se trasladó nuevamente ante la necesidad de contar con ese lugar para celebrar el Festival Internacional de Música y Danza de Santander. Así llegó, en 1954, a la avenida de Alfonso XIII, desplazándose en 1976 hacia el norte de esa avenida con ocasión de la construcción del aparcamiento subterráneo. En 2006 regresó nuevamente a la Plaza Porticada, alineada con las fachadas de los edificios de Delegación del Gobierno y Hacienda.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPO ECHEVARRÍA, A. del: *Santander retrospectivo. La estatua de Velarde*. Santander, Imp. La Montaña, 1908.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Camargo. Mil años de historia*. Camargo, Ilmo. Ayuntamiento de Camargo, 1987.
- *El héroe de Cantabria Don Pedro Velarde y Santiyán, y sus antepasados: El Marqués de Villapueble y de la Peña*. Camargo, Ayuntamiento de Camargo, 2009.
- LASHERAS PEÑA, A.B.: «El monumento a Pedro Velarde en Santander». *Trasdós*, nº 3, 2001, pp. 98-117.
- PALACIOS RAMOS, R.: «Historia y avatares del monumento erigido a Pedro Velarde en Santander». *Altamira*, nº 76, 2008, pp. 33-60.
- REYERO HERMOSILLA, C.: «La escultura pública y conmemorativa», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. Santander y su entorno*, tomo III. Santander, Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2002, pp. 357-378.
- REYERO, C. y FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España 1800-1910*. Madrid, Ed. Cátedra, 1995.
- SAZATORNIL RUIZ, L.: «Entre la nostalgia y el progreso: la sociedad burguesa y las artes», en SUÁREZ CORTINA, M. (ed.): *Santander hace un siglo*. Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2000, pp. 132-189.
- ZAMANILLO, M.: «Pequeña historia del monumento a Velarde en la conmemoración del segundo centenario de su nacimiento (1779-1979)», en AA.VV.: *Guerra de la Independencia (1804-1814) y su monumento histórico*, tomo II. Santander, CEM, Diputación Provincial de Cantabria, 1982, pp. 781-786.



## Monumento a José María Pereda. Santander

Entre finales del siglo XIX y la Segunda República la escultura de nuestro país sufrió una importante renovación, especialmente en aspectos iconográficos, ya que se impregnó de un aliento autóctono, aún a pesar de que algunas de estas obras no fueran realizadas por artistas locales.

En este período destacaron en Cantabria las creaciones de cuatro importantes escultores españoles: Mariano Benlliure, Victorio Macho, Emiliano Barral y Lorenzo Coullaut-Valera. A este último se debe el monumento a José María Pereda, uno de los conjuntos escultóricos más relevantes de Santander.

Coullaut-Valera (Marchena, 1876-Madrid, 1932) fue uno de los artistas más reputados del primer tercio del siglo XX. Tras una formación inicial en Sevilla, se trasladó a Madrid en torno a 1900, descollando por sus constantes éxitos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y en concursos monumentales, lo que determinó su casi exclusiva especialización en este tipo de encargos.

La iniciativa para hacer el monumento a Pereda surgió tras la muerte de este insigne escritor regionalista, nacido en Polanco en 1833. Su deceso, acaecido el 1 de marzo de 1906 en Santander, produjo una profunda conmoción en la ciudad, lo que dio lugar a la organización de diversos homenajes, entre los que destacó el propuesto por el entonces alcalde de la capital cántabra, Pedro Bustamante Frande, de levantar un monumento en los jardines que desde 1905 llevaban el nombre del gran literato, junto al puerto santanderino. La idea fue aprobada unánimemente por el Consistorio, que acordó encabezar la suscripción que a tal fin se abrió en los bancos de la ciudad y en Hispanoamérica.



Para su rápida ejecución se formó una comisión presidida por el propio alcalde. Pese a las grandes expectativas con las que se inició el proyecto, transcurridos dos años y medio tan solo se habían logrado recaudar 60.000 pesetas, de manera que la comisión decidió, el 10 de noviembre de 1908, convocar un concurso público para adjudicar la obra partiendo de las bases que había redactado el arquitecto provincial don Alfredo de la Escalera. Se invitó a la Junta Provincial de Monumentos, presidida por don Marcelino Menéndez Pelayo, a que actuase como jurado.

En las bases del concurso, publicadas en la *Gaceta de Madrid* del 20 de diciembre de 1908, se restringía la participación a los artistas nacionales, se establecía que el monumento constaría de estatua de bronce, pedestal de piedra de Escobedo y relieves adornándolo. Los bocetos debían presentarse modelados y firmados, junto a una memoria descriptiva y las señas del concursante, que debía correr con los gastos derivados del envío de los bocetos. El modelo premiado quedaría en propiedad de la junta electiva.

Al concurso se presentaron ocho artistas que, según los comentarios recogidos en la prensa de la época, se adecuaron a la idea propuesta. Su fallo no estuvo exento de problemas, ya que don Marcelino no pudo estar presente en él por encontrarse atendiendo sus obligaciones en la Biblioteca Nacional. Su ausencia no fue bien vista por los participantes, pues dudaban de que el concurso se pudiera resolver con ecuanimidad si él no estaba presente. Finalmente, la comisión se reunió el 5 de marzo contando con el voto emitido por correo por Menéndez Pelayo y se resolvió adjudicar el encargo Coullaut Valera.

Lorenzo Coullaut se comprometió a tener concluido el monumento para agosto de 1910. En el transcurso de su ejecución se decidió ampliar la base y, pese a la intención del escultor de sustituir el bronce por el mármol, finalmente se mantuvo la idea de usar bronce para las estatuas. A principios de 1910 los trabajos de la escultura y los relieves estaban muy adelantados, por lo que dio comienzo la cimentación. En ve-







rano la obra estaba concluida, iniciándose los trámites para una inauguración que por diversos motivos se fue posponiendo, lo que dio lugar a que un ladrón arrancase algunos elementos de bronce del monumento. Aunque fueron recuperados, a partir de ese momento se estableció una mayor vigilancia en torno al conjunto monumental que, finalmente, fue inaugurado el 23 de enero de 1911.

El cortejo inaugural fue presidido por don Marcelino Menéndez Pelayo, quien ostentaba la representación real. Entre los numerosos discursos que se pronunciaron ese día destaca el del polígrafo santanderino, quien glosó la obra perediana, la personalidad de este escritor y su amor por La Montaña. Concluido el acto, la banda municipal ofreció un concierto de canciones montañesas en el lugar donde se había erigido el monumento. Al finalizar el día se hizo una velada literaria en honor a Pereda en el Teatro Principal.

El monumento está formado por una gran masa de piedra de Escobedo compuesta por bloques de cantería labrados toscamente, lo que le da una apariencia de mole rocosa, cuyo naturalismo se ha acentuado con el paso del tiempo gracias a la hiedra que actualmente lo cubre. La inclusión de relieves en el pedestal supuso que este abandonara su habitual papel de mero soporte de la escultura. Esta es, sin duda, una de las principales novedades que aporta esta obra al panorama escultórico





de la época. Su presencia debe vincularse a la estética modernista, que insistió en la ruptura con la idea de una base o peana al modo tradicional, tal y como se puede apreciar en la obra de Rodin.

Frente a ese espíritu de ruptura del pedestal, el resto del conjunto, integrado por diferentes relieves y por la estatua de Pereda, muestra un claro apego a la estética del realismo tardodecimonónico. Este naturalismo llevó a Coullaut Valera a representar a Pereda con el aspecto de sus últimos años, tal y como le recordaban sus contemporáneos.

El escritor corona el monumento. Está sentado sobre la gran roca que hace las veces de pedestal, vestido con sus ropas más características en aras, una vez más, de un intencionado realismo. Sostiene en una mano el sombrero achambergado que solía usar habitualmente y en la otra una pluma. Por su gesto parece estar tomando nota de algo que llama su atención en la distancia.

Repartidos a lo largo de todo el pedestal se sitúan cinco relieves de bronce que aluden a otros tantos fragmentos de los textos de Pereda, junto a una cruz labrada y a las cabezas de unos osos en piedra. La combinación del bronce de los relieves con la piedra del soporte fue muy novedosa, al tiempo que ayudó a resaltar las figuras sobre el fondo.

Girando en torno al monumento, de izquierda a derecha, partiendo desde el frente, encontramos, bajo los escudos, el episodio dedicado a la célebre *Sotileza*. En él se representa al Padre Apolinar tratando infructuosamente de enseñar el catecismo a Sotileza (la niña huérfana ayudada por el Cabildo de Arriba), a Andrés y a los raqueros (Muergo, Surbia, Sula, Cole, Guarín y Toletes) que formaban parte de su pandilla. A continuación, *La Puchera* con la fornida Pilara y Pedro Juan, «El Josco», durante la siega, momento en el que el mozo le declara su amor junto al carro de bueyes. En la trasera del basamento se representa el momento final de *La Leva*, con la marcha, el 25 de agosto de 1864, de los marineros reclutados para ir a luchar en el Pacífico, en la guerra de Filipinas, ante el llanto de las mujeres que les ven partir. Para *El sabor de la tierra* se escogió el encuentro en una calleja de Cumbres entre Nisco, un soñador y presuntuoso joven, y Catalina, la mujer más apuesta del lugar, cuando ella le tilda de presumido y él la desaira mirándola por encima del hombro. En la parte más alta hallamos a los personajes de *Peñas Arriba* con la representación de Marcelo, el joven que a lomos de su caballo abandona la capital del reino y se va a vivir con su tío a Tablanca. Se muestra el instante en que, tras un largo viaje desde Reinosa hasta el pueblo, con Chisco al frente dirigiendo la caballería, este divisa Tablanca y la alegría inflama su rostro. La cruz de piedra de la parte posterior alude al momento en que Marcelo reza ante la puerta de la ermita de la Virgen de las Nieves, mientras que las dos cabezas de osos, asomando desde una especie de madriguera, rememoran la cacería.

El conjunto se completa con dos escudos heráldicos en bronce, con las armas de la ciudad y de la familia del escritor (armas de Pereda y de Sánchez de Porrúa). Bajo ellos aparece la siguiente inscripción: A PEREDA/ LA MONTAÑA.

La distribución de los relieves no es casual. En la parte baja de esa metafórica montaña sobre la que se sienta Pereda se encuentran los de las novelas ambientadas en tierras llanas: *Sotileza*, dedicada a las gentes del mar que vivían en los barrios altos de Santander; *La leva*, protagonizada por los marineros cántabros; y *La puchera*, cuyos personajes son labriegos y marineros de las rías santanderinas. La parte alta, por el contrario, se reserva para la cruz y los osos de *Peñas Arriba*, ambientada en las montañas cántabras.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEBO GONZÁLEZ, C.C.: *Santander. Monumentos y motivos ornamentales. 250 años*. Torrelavega, Ed. Besaya, 2005.
- ÁLVAREZ CRUZ, J.M.: «El monumento a José María de Pereda en Santander. Obra del escultor Lorenzo Coullaut Valera». *Altamira*, tomo LVIII, 2001, vol. II, pp. 252-292.
- REYERO HERMOSILLA, C.: «La escultura pública y conmemorativa», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. Santander y su entorno*, tomo III. Santander, Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2002, pp. 357-378.
- VILLAR PARDO, L.: *Monumentos de Santander*. Santander, Librería Estvdio, 1990.



## Monumento a la marquesa de Pelayo. Santander

Mariano Benlliure (Valencia, 1862-Madrid, 1947), uno de los grandes escultores españoles del período de entresiglos, dejó muestras de su brillante quehacer escultórico en Santander en dos obras que hoy en día adornan la ciudad: el monumento a Marcelino Menéndez Pelayo, situado frente al edificio de la Biblioteca del mismo nombre, y el dedicado a María Luisa Gómez Pelayo, ubicado en la Avda. Reina Victoria.

Doña María Luisa fue sobrina del marqués de Valdecilla, don Ramón Pelayo de la Torriente. Al morir este sin descendencia, doña María Luisa fue nombrada por el rey Alfonso XIII, en 1929,







II marquesa de Valdecilla y I marquesa de Pelayo. Fue una gran benefactora de la capital cántabra, para la que costeó, en 1928, la Casa de Maternidad y el Jardín de Infancia, centros de beneficencia pública dependientes de la antigua Diputación Provincial. Ambos fueron inaugurados por los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia, colocándose en el jardín de la finca el monumento que, en honor de doña María Luisa, había realizado Benlliure. Dicho monumento se trasladó a su ubicación actual en 1988.

Además de esta fundación, la marquesa de Pelayo también acometió otras obras de caridad, como la creación de una escuela de enfermeras y postgraduados en la Casa de Salud de Valdecilla o el pago de numerosos viajes de médicos y arquitectos a lugares apartados

donde su ayuda era necesaria. Con motivo de una donación que hizo a la Universidad de Madrid para instituir la cátedra Valdecilla le fue concedida la Gran Cruz de Alfonso XIII.

El monumento que se levantó en su honor consta de un pedestal de granito de estructura semi-circular que hace las veces de fuente, con ocho niños, en bronce, que juegan en torno a una concha en la que reposa el agua. Sobre este pedestal se sitúa el busto de doña María Luisa, realizado en mármol. En la parte posterior hay una lápida con la siguiente inscripción:

«EN EL AÑO 1924, APIADADA DOÑA MARIA LUIS G. PELAYO DE LA INFANCIA DESVALIDA, MOVIO A LA DIPUTACION PROVINCIAL A REFORMAR SU INCLUSA, DIOLA MEDIOS CON QUE EJECUTAR LAS OBRAS, VELO POR ELLAS, Y EL AÑO 1928 INAUGURO EL REY ALFONSO XIII ESTE SUNTUOSO JARDIN DE LA INFANCIA. LA DIPUTACION PROVINCIAL DE SANTANDER RECUERDA EN ESTE MONUMENTO TAN ALTO EJEMPLO DE MISERICORDIA».

La combinación de bronce y mármol en el monumento fue habitual en el escultor valenciano, quien con ello pretendía acentuar el simbolismo multisensorial, representando lo real a través del bronce, que sugiere pesadez, mientras que la homenajeadada se muestra en mármol, con la idea de evocar una presencia más evanescente, más espiritual.

La presencia de los niños alude a la actividad filantrópica de la marquesa, dado que el monumento estaba destinado a ocupar las dependencias del Jardín de Infancia, pero también es algo recurrente en la obra de Benlliure quien, en numerosas ocasiones, utilizó en sus obras a esos niños a modo de puttis renacentistas. La primera de ellas fue para la fuente que hizo para el jardín de su casa-estudio en Madrid, en 1912. Esta obra estaba realizada en cerámica y mostraba, como en Santander, a siete niños que, jugando, empujaban a otro al agua que, en la fuente original, caía en



una taza de mármol semicircular. En 1914 hizo una segunda fuente imitando a la primera, salvo por el hecho de que en este caso las figuras eran de color blanco monocromo y la taza rectangular y revestida de azulejos.

Esta tipología de fuente alcanzó un gran éxito y fue reclamada por numerosos clientes que deseaban adornar con ella sus jardines. Así fue como llegaron varias réplicas, además de a Santander, a Cádiz y a Madrid, a la familia Bauer en la Alameda de Osuna –de la que no se conserva ninguna información– y al entonces cónsul de Guatemala, don Enrique Traumann, que vivía en una finca en Chamartín (actualmente en la Fundación del Canal Isabel II). En 1964 se levantó en Valencia, en recuerdo a Mariano Benlliure, un monumento que incluye una copia en bronce del modelo en yeso de la fuente de los niños del monumento de la marquesa de Pelayo, que el escultor había donado al Museo de Bellas Artes de Valencia en 1940.





## BIBLIOGRAFÍA

- ENSEÑAT BENLLIURE, L.: «La fuente de los niños de Mariano Benlliure», en GONZÁLEZ MORENO, F. y MARTÍN SÁNCHEZ, J.: *Renacimientos: la cerámica española en tiempos de Ruiz de Luna*. Cuenca, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 55-70.
- MONTOLIÚ SOLER, V.: *Mariano Benlliure, 1862-1947*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.
- REYERO HERMOSILLA, C.: «La escultura pública y conmemorativa», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. Santander y su entorno*, tomo III. Santander, Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2002, pp. 357-378.
- QUEVEDO PESSANHA, C. de: *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1947.



## Cristo yacente. Iglesia de San José de El Astillero

En la iglesia de San José de El Astillero se encuentra un Cristo Yacente, considerado una de las obras más relevantes del escultor Víctor de los Ríos Campos, nacido en Santoña en 1909. Este artista se formó en Madrid y Valencia, comenzando tras la Guerra Civil una intensa actividad como imaginero debido a que durante la contienda se destruyeron un gran número de imágenes religiosas. Esto posibilitó que recibiera numerosos encargos de tallas, retablos, imágenes y pasos para las procesiones de Semana Santa, en los que la evocación de la escultura castellana del XVII fue recurrente. En 1949 fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, regresando a Santoña en los años finales de su vida. Fue entonces cuando recibió el título de Hijo Predilecto de la villa, donando al Ayuntamiento su legado artístico.

El Cristo Yacente de la parroquia de El Astillero fue realizado en 1949 para la procesión del Santo Entierro de la Real Cofradía del Santísimo Sacramento de Minerva y la Santa Vera Cruz de León. Tras ser procesionado el Viernes Santo, le fue devuelto al escultor por su excesivo tamaño. Finalmente, fue la parroquia de El Astillero la que adquirió la obra que, desde entonces, forma parte de las procesiones de la Cofradía del Cristo Yacente y La Dolorosa.





La escultura está realizada en madera de roble imitando los modelos castellanos del Barroco. En ella la cabeza de Cristo yace tendida sobre un lecho cubierto por una tela de profundos pliegues que se repiten en el paño de pureza y en la tela enrollada que hay bajo sus hombros, confiriendo un claro dramatismo a la obra. Esta tela sustituye a la tradicional almohada, permitiendo que el cuerpo se eleve para que la cabeza se desplome literalmente hacia atrás y con ella los largos cabellos, organizados en gruesos mechones. El rostro presenta el gesto de un hombre cercano a la muerte, con los ojos semicerrados y la boca entreabierta. Las manos están horadadas por las muñecas, tal y como es habitual en otros cristos del artista, mientras que el cuerpo muestra los signos propios de un moribundo, como la lividez, el hundimiento del abdomen o la hinchazón del torso. La sangre fluye por el costado de forma contenida, lejos de los excesos propios del Barroco.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: 2000. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- COFIÑO FERNÁNDEZ, I. y MANJÓN RODRÍGUEZ, A.L.: «El municipio de Astillero», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. Santander*, tomo III. Santander, Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2002, pp. 751-778.
- RANGEL GARCÍA, J.A.: *Víctor de los Ríos, escultor*. Catálogo del legado municipal de Santoña. Santoña, Ayuntamiento. Comisión de Educación y Cultura, 1998.

## Virgen de la Paz. Iglesia del colegio de Nuestra Señora de la Paz de Torrelavega

En 1881 tuvo lugar el establecimiento en Torrelavega de la comunidad femenina de la Orden de los Sagrados Corazones a la que siguió, en 1922, la llegada de la masculina. En 1963 las religiosas encargaron a Francisco Coello de Portugal la construcción del colegio de Nuestra Señora de la Paz y, un año más tarde, él mismo se puso al frente de la edificación de un nuevo centro masculino.

En el colegio de la Paz destaca la monumental fachada que cierra el lado norte. En el proyecto de Coello se contemplaba que se colocara en su extremo oeste, sobre la puerta de ingreso, una imagen escultórica. Sin embargo, este diseño fue modificado por José María Subirachs, quien actuó en toda la superficie de la fachada, concebida como un rectángulo de hormigón que coincide con la estructura del edificio, a modo de pantalla, hasta su enlace con el muro liso de la iglesia.

El artista catalán trabajó los encofrados del hormigón de forma ornamental, jugando con el rehundido, más o menos profundo, de las distintas tablas que conforman dicho encofrado para articular la superficie mural. Se trata de un recurso que ya había utilizado poco antes, en 1963, en el monumento dedicado a Narciso Monturiol en Barcelona.

A ello hay que unir las impresiones y resaltados de diferentes palabras, elemento que también había empleado años atrás, en 1959, en el mural de gres de la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona, sirviéndose de números romanos que evocan las tablas de la Ley. En 1961 lo utilizó nuevamente en el santuario leonés de la Virgen del Camino, cuyas puertas de bronce incluyen la frase «ORA PRO NOBIS» de modo reiterado, con distintas gradaciones de relieve.

En la fachada torrelaveguense podemos contemplar, en la parte inferior izquierda, el apellido del artista en letras rehundidas, si bien la palabra que se repite obsesivamente en el muro es «PAZ», dispuesta de modo horizontal, coincidiendo con las maderas rehundidas del encofrado. Esta palabra se concentra en mayor número hacia el lateral derecho, en torno a la imagen de la Virgen. Asimismo, encontramos otras variaciones del vocablo, como «PAX» o «ZAP» («PAZ» al revés), así como «PAZ EN LA TIERRA», «VINO» y agrupaciones de «X» o «C / LG / PS / PP / AP» (iniciales de los artífices del encofrado), junto a otros motivos, como la cruz y los corazones (estos últimos en clara alusión a la comunidad religiosa que encargó la obra). En la zona media se adelantan varios cuerpos rectangulares en los que puede leerse, en letras rehundidas, de forma escalonada, «COLEGIO / DE / NUESTRA SEÑORA / DE / LA / PAZ», contrastando con los huecos que abren el muro para iluminar el interior del edificio.

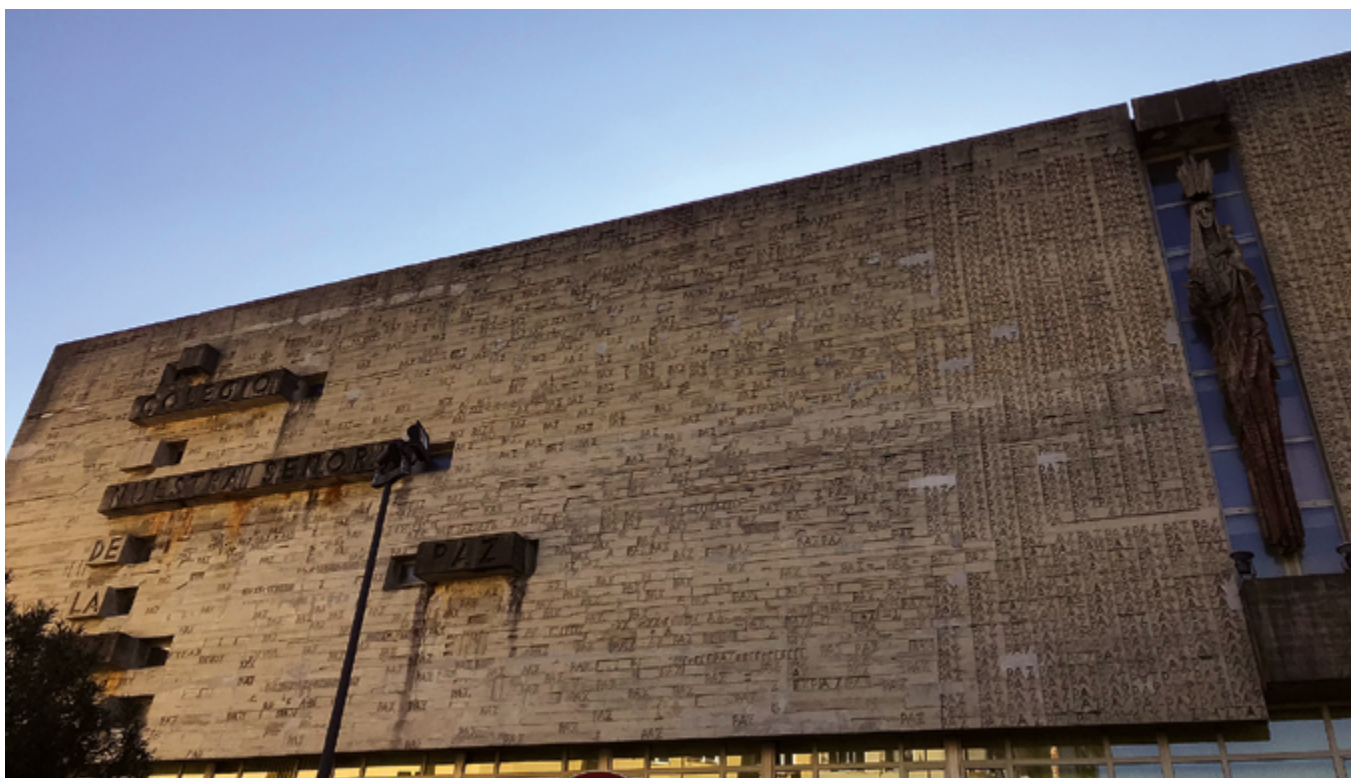
El artista no solo jugó en la obra con la inclusión de diferentes palabras, letras y motivos decorativos, sino que también empleó diferentes formatos y varió la intensidad del rehundido de las letras en cada palabra o línea. Además, hacia el centro de la fachada destacó del muro un cuerpo rectangular en el que vuelve a verse incisa la palabra «PAZ» con grandes caracteres.





Todo el conjunto se completa con la imagen de la Virgen de la Paz, de bulto, situada en la zona central, dando como resultado una obra de gran potencia visual que convierte al cierre norte de la residencia de religiosas en la auténtica fachada del templo. La Virgen lleva al Niño en la mano izquierda, mientras que con la derecha parece mostrarle algo, en una clara evocación de las iconografías marianas de la Edad Media. Está realizada en fibrocemento coloreado que le da una apariencia de hormigón e, incluso, de bronce, a pesar de que con el tiempo ha ido perdiendo parte de su cromatismo. Se enmarca por sendos bloques de hormigón que hacen las veces de basamento y dosel. Destaca su marcada estilización, que la lleva a recorrer en altura casi toda la fachada, aspecto característico de la estética iniciada por Subirachs hacia 1950, cuando su obra evolucionó hacia el expresionismo, mediante la estilización de las figuras y la incorporación de superficies angulosas a las mismas.

Ese expresionismo se reforzó con el tratamiento inacabado de los materiales, aspecto que también puede apreciarse en la Virgen de la Paz, en la que el material apenas trabajado crea una superficie



áspera. Estos elementos, sumados al quebramiento de los paños y a la exagerada corona que porta sobre su cabeza, crean una imagen de una fuerte carga expresiva.

Una obra cercana en el tiempo a la Virgen de la Paz son las figuras de la Virgen y los Apóstoles que adornan la fachada del santuario de la Virgen del Camino (León). En ellas se observan elementos de la imagen torrelaveguense, como el extremado alargamiento de las figuras y un hieratismo y frontalidad que acompañan a una ausencia de expresividad en los rostros. Asimismo, según señalamos anteriormente, en las puertas del santuario leonés se repite insistentemente la frase «ORA PRO NOBIS», tal y como ocurre en la fachada de Torrelavega con la palabra «PAZ».

El expresionismo volvió a hacerse palpable en una de las últimas y más célebres creaciones de Subirachs: la Sagrada Familia de Barcelona, donde trabajó desde 1986. Allí se hizo cargo de la decoración de las fachadas de la Pasión y de la Gloria, para la que hizo las puertas de bronce con inscripciones del Padre Nuestro, destacando en las puertas centrales la repetición del segundo párrafo (*Danos hoy nuestro pan de cada día*) escrito en cincuenta idiomas diferentes.

La imagen de la Virgen de la Paz y, en general, toda la fachada del edificio de los Sagrados Corazones, deben inscribirse dentro de los nuevos aires estéticos que llenaron los templos a partir del Concilio Vaticano II. Desde ese momento se buscaron nuevas formas de transmisión del mensaje religioso, asumiendo que la depuración lingüística y la abstracción eran nuevas vías de expresión. Fruto de ello fue la simplificación del repertorio de imágenes en el interior de las iglesias y que





estas se abrieran a los artistas del momento, sobre todo locales, independientemente de su credo o ideología.

En 2001, con motivo de la iluminación de la fachada del colegio, se quiso homenajear a Coello y Subirachs. Sin embargo, al no poder acudir en ese momento, el acto se postergó hasta dos años más tarde, momento en que también se rindió homenaje al aparejador de la obra, Vicente Sámano, y al entonces superior de la comunidad religiosa, el P. Ángel Lucas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ORTIZ, L.A.: *Arquitectura religiosa en Cantabria. 1956-1970. Cambio litúrgico y modernidad*. Curso de doctorado. Universidad politécnica de Madrid, 2005.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M.: «Grandes artistas españoles de finales del segundo milenio y el arte religioso». *Norba-Arte*, vol. XXVI, 2006, pp. 201-224.
- GIRALT MIRACLE, D.: *Subirachs. Artistas españoles contemporáneos*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.
- PORTELA SANDOVAL, F.J.: «Subirachs y el colegio de Nuestra Señora de la Paz, de Torrelavega (Cantabria)», en LÓPEZ-CALO, J. (coord.): *Estudios sobre Historia del Arte: ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túniz en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993, pp. 503-508.



## Beato de Liébana. Monasterio de Santo Toribio de Liébana

En uno de los muros del atrio que da acceso al claustro del monasterio de Santo Toribio de Liébana, se encuentra un relieve realizado en 1973 por el escultor Jesús Otero bajo el título *Beato de Liébana en su scriptorium*, o como el propio escultor lo denominó, *El Beato, con su pluma y su mente*.

Otero nació en 1908 en la localidad cántabra de Santillana del Mar. Hijo de campesinos, su contacto con las labores del campo tuvo una importante repercusión en su obra posterior, donde los animales ocuparon un lugar muy destacado. Con doce años abandonó la escuela y realizó su primera escultura: un autorretrato con aires románicos.

Cinco años más tarde se fue a Santander, donde compaginó su trabajo entre los canteros con la asistencia a las clases de la Escuela de Artes y Oficios, que por aquel entonces dirigía Lavín Casalís. Gracias a que el doctor Ramón Miguel descubrió su obra, Otero fue incluido, en 1924, en una exposición colectiva en el Ateneo de Santander. Allí coincidió con otros artistas del momento, como Daniel Alegre, Gerardo de Alvear, Ricardo Bernardo y Flavio San Román, a través de quien debió conocer a Santiago Montes, con el que compartió los primeros pasos de su andadura artística. Con veintiún años fue becado por la Diputación Provincial para ampliar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde permaneció por espacio de dos años en compañía de su amigo Santiago Montes.

Al iniciarse la Guerra Civil fue nombrado Delegado de Bellas Artes en Santillana del Mar por el Gobierno de la República, para el que terminó combatiendo en el frente norte hasta que fue apresado en Sotres. Su defensa de los ideales republicanos hizo que fuera condenado dos veces a muerte y que pasara un par de años de estancia en diversas cárceles españolas.

Fruto de su afinidad con el bando republicano fueron las constantes trabas a su persona y trabajo una vez finalizada la contienda. Claro ejemplo de ello fue el hecho de que, en 1967, se le impidiera ejecutar las esculturas destinadas a decorar la fachada de la Caja de Ahorros de Santander en la Plaza Porticada, a pesar de que había ganado el concurso. En su lugar la obra fue adjudicada a Agustín de la Herrán.

Con el paso de los años le llegó el tan merecido reconocimiento, como testimonian las diferentes distinciones que recibió. En 1981 fue nombrado Hijo Predilecto de Santillana del Mar; en 1988 recibió el título de Hijo Predilecto de Cantabria y la Medalla de Plata de la Diputación Regional; en 1990 el Ayuntamiento de Suances le nombró «Farero Mayor» y, en 1991, el de Santillana del Mar bautizó con su nombre la Escuela Taller. Dos años después el escultor donó toda su obra al pueblo de Santillana, dando pie a la creación del Museo Fundación Jesús Otero, que se inauguró el 19 de marzo de 1994. Pocos meses más tarde, el 26 de agosto de ese año, falleció en su villa natal.



La obra que realizó para el monasterio de Santo Toribio debe encuadrarse dentro de la producción religiosa que comenzó a crear en los años cuarenta y que tuvo un papel fundamental en su producción artística, destacando la larga serie de cristos. Es un bajorrelieve realizado en piedra, material indispensable en las creaciones de Otero, quien tan solo recurrió ocasionalmente a otros materiales como la madera, el mármol o el bronce. En este caso concreto el escultor trató de hacer un homenaje a Beato, monje de gran cultura que vivió en el cenobio lebaniego entre finales del siglo VIII y principios del IX. Allí escribió los célebres *Comentarios al Apocalipsis de San Juan*, con los que se propuso ayudar a sus contemporáneos a afrontar la llegada del año 800 y la proximidad del fin del mundo. Tiempo después esta obra inspiraría a los miniaturistas mozárabes, lo que contribuyó, en gran medida, a que pasara a la posteridad.

El relieve de Jesús Otero representa a Beato en su scriptorium escribiendo su obra con la pluma. Le acompañan tres ángeles –Uriel, Razías y Maltiel– que salen del templo portando las copas que llevan las plagas apocalípticas.





Aurelio García Cantalapiedra definió en 1973 la obra de Otero como la de un artista fiel al Románico, cuya estética había sido actualizada en sus manos:

«Jesús Otero trabajó con el maestro de Compostela. Con él labró el pórtico de la Gloria; es pues, un hombre del románico, un hombre que lleva diez siglos fiel a su arte».

Años más tarde, en 1980, volvió a referirse al maestro en términos semejantes al hacer alusión a la obra que estaba labrando en Liébana:

«Tal era el gesto emocionado al acariciar sus manos las sabias labras del pórtico, que parecía más que hallazgo primero, encuentro con algo suyo que había quedado oculto por las nieblas del tiempo. Esta impresión se repetiría en la Liébana, cuando realizó el relieve para el Monasterio de Santo Toribio. Yo vi como Jesús trabajó en él en una transfiguración de mil años, cómo se sentía a gusto dando los últimos golpes de maza necesarios para terminar el Monasterio...».



Esa influencia del Románico, del que Otero se embebió en la colegiata de Santillana, puede rastrearse perfectamente en la obra que nos ocupa, pues participa de muchos de los rasgos que caracterizaron a ese estilo. Es el caso del acartonamiento que impera en el plegado de los ropajes o de la frontalidad que se busca en los personajes, aún a costa de adoptar posiciones antinaturalistas con las que retuercen su cuerpo girando sus rostros hacia el espectador. Si fijamos nuestra vista en el libro que escribe Beato, veremos que este se vuelve hacia nosotros con una perspectiva forzada que, lejos de ser una falta de pericia por parte del escultor, es fruto de su intencionada mirada al pasado medieval.

Estos y otros elementos hacen que este relieve con apenas cincuenta años de existencia esté conectado con el Románico, lo cual no resta un ápice de valor a la creación, pues como bien señaló M.A. García Guinea:

«Merecería por su solemnidad estar sobre los montes, a la fuerza del Sol, como lo están varias obras de Otero tan empinadas y solitarias. Los tres ángeles que bajan, antorcha en mano, lo pueden hacer de alguna nube o de cualquier pensamiento. Y el gran comentarista en su *scriptorium*, con esa mano interrogativa que apunta a la mente, pone el dedo en la llaga allí donde está el principio trascendente del hombre».

Esta obra puso punto final a las obras del monasterio lebaniego, iniciadas en el medievo:

«El beato, junto al atril, ha levantado un momento la cabeza; interroga con la mirada al escultor, mira también a sus ángeles, vuelve a su labor. Los ángeles han comprendido el gesto y mueven la mano del artista. Santo Toribio de Liébana quedará terminado».

## BIBLIOGRAFÍA

- CRESPO LÓPEZ, M.: *Cántabros del siglo XX (II). Semblanzas biográficas*. Santander, Estvdio, 2013.
- GARCÍA CANTALAPIEDRA, A.: «Jesús Otero. Maestro del Románico». *Diario Alerta*, 11 de octubre de 1973.
- «Acto Homenaje a Jesús Otero». Parador Nacional de Santillana del Mar, 3 de agosto de 1980.
- HIERRO, J. y PUENTE, J. de la: *Jesús Otero. Escultor*. Santander, Caja Cantabria. Obra Social, 1994.
- SALCINES, L.A.: *Jesús Otero, la piedra viva*. Torrelavega, Puntal 2, 1982.
- *Jesús Otero. Poeta de la piedra*. Santander, Asamblea Regional de Cantabria, 1989.
- SALCINES, L.A. y MONTESINOS, A.: «Jesús Otero y Mauro Muriedas. Mano, materia y forma: poéticas de la piedra y la madera». *La Ortiga*, nº 84-85, 2008, pp. 99-140.

# MUSEOS Y COLECCIONES DE ARTES PLÁSTICAS

La primera pinacoteca que se creó en Cantabria fue el Museo de Bellas Artes de Santander, actualmente denominado MAS (Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria), cuya fundación tuvo lugar en 1907. Esta entidad, de titularidad municipal, posee una colección que abarca desde el siglo XVI hasta la actualidad, ofreciendo un amplio espectro de obras de pintura flamenca, italiana y española de los siglos XVI al XVIII. Al XIX pertenece su lienzo más destacado, el *Retrato de Fernando VII* de Goya, al que se une un larga nómina de artistas de esa centuria, como Ricardo Madrazo, Pradilla, Fortuny, Sorolla, Agustín Riancho, Casimiro Sainz o Egusquiza. Cuenta, asimismo, con una nutrida representación de artistas cántabros del siglo XX, entre los que sobresalen María Blanchard, Iturrino, Solana, Quirós, Cossío o Ricardo Bernardo.

De titularidad privada es el museo de arte contemporáneo que se encuentra en el palacio de Elsedo (Pámanes), con importantes obras de las vanguardias artísticas españolas, entre las que se cuentan piezas de Eduardo Chillida, Pablo Serrano, Pancho Cossío y Antonio Saura, entre otros.

La Colección Museográfica de la Universidad de Cantabria forma parte, en la actualidad, del sistema de Museos y Colecciones de Cantabria. Comprende obra pictórica (colección de artistas de Cantabria por la Paz, la Galería de Rectores y obras de artistas vinculados con la región), el conjunto mural *Ama la Paz y Odia la Guerra* de Luis Quintanilla, la colección UC de Obra Gráfica, la de minerales y rocas de la Escuela Politécnica de Minas y Energía y la sección de Patrimonio Bibliográfico y Documental de la Biblioteca de la UC.

Junto con el MAS, Santander cuenta con otros dos centros de arte contemporáneo de gran relevancia. Uno de ellos es el Centro de Arte Faro de Cabo Mayor, que reúne en sus instalaciones la colección de Eduardo Sanz e Isabel Villar, cuyo eje temático es el mar y los faros como iconos culturales. De reciente creación es el Centro Botín, dependiente de la Fundación Botín, que alberga una colección especializada en arte contemporáneo que comprende pintura, escultura, dibujo, fotografía, vídeo...

Entre las colecciones municipales hay que destacar la Pinacoteca Municipal del Ayuntamiento de Santoña, creada a partir de 1980 con fondos de arte contemporáneo. Sobresalen las obras de

artistas cántabros, entre los que podemos citar a Lino Casimiro Iborra, Eduardo Sanz, Eduardo Gruber, Joaquín Martínez Cano, Enrique Gran, Victoria Civera, Gloria Torner, Juan Uslé o José Ramón Sánchez. Posee, asimismo, piezas de otros artistas españoles, como Picasso, Benjamín Palencia, Úrculo... Además de pinturas, tiene obra gráfica, fotografía, cerámica y objetos diversos.

A los fondos de todos estos centros se suman los de otras colecciones dependientes de ayuntamientos o de instituciones de distinta índole, como el Ateneo de Santander, la Obra Social y Cultural de Caja Cantabria o la Diputación Provincial. A todo ello hay que añadir que una importante parte del patrimonio artístico contemporáneo se encuentra en manos de particulares.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Catálogo. Pinacoteca Municipal. Santoña*. Santander, Excmo. Ayuntamiento de Santoña/Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura y Deporte, 1977.
- AA.VV.: *Centro de Arte Faro Cabo Mayor. Colección Sanz-Villar*. Santander, Autoridad Portuaria de Santander, 2006.
- AA.VV.: *Los frescos de Luis Quintanilla sobre la guerra: Paraninfo de la Universidad de Cantabria: exposición permanente*. Santander, Universidad de Cantabria, 2007.
- CARRETERO REBÉS, S.: *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, 1993.
- CASADO SOTO, J.L. (ed.): *Guía cultural de Cantabria*. Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Santander, 2002.



## Retrato de Fernando VII. MAS de Santander

Una de las obras más relevantes que se custodian en el MAS de Santander es el retrato que Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) realizó de Fernando VII en 1814. Este óleo sobre lienzo fue encargado por el Ayuntamiento de la capital cántabra con la intención de que presidiera el salón de sesiones y de que fuera exhibido en ocasiones señaladas desde su balconada principal. Este hecho debe inscribirse dentro de la tendencia surgida desde el siglo xviii de que las instituciones estatales más relevantes poseyeran una galería de retratos reales, motivo por el cual el consistorio santanderino poseyó, además del citado cuadro, los de Carlos III y Carlos IV.

Siguiendo los deseos del Ayuntamiento de Santander, que quería que el retrato de Fernando VII fuera hecho por un *buen maestro*, se escogió para realizarlo a Goya, quien cobró por el encargo 8.000 reales, empleando 15 días en su ejecución. La obra presidió este edificio hasta la muerte del monarca y, posteriormente, fue ignorada durante mucho tiempo, ya que fue atribuida a un imitador del genial artista. A principios del siglo pasado Joaquín González Ibaseta supo reconocer la verdadera autoría de la pintura que, en 1948, fue trasladada a su ubicación actual en el MAS. En 1953 el profesor E. Lafuente Ferrari resaltó la importancia de este lienzo, rescatándolo del olvido en su *Breve Historia de la pintura española*.

A la hora de realizar este encargo Francisco de Goya contó con unas condiciones muy concretas en las que se establecía que el retrato debía hacerse de frente y de cuerpo entero, con el rey vestido de Coronel de Guardias con las insignias reales. Debía apoyar una mano sobre un pedestal en el que se asentaría una estatua de España coronada con un laurel y donde reposarían un cetro, una corona y un manto. Al pie aparecería un león con cadenas rotas entre las garras. El origen de estas demandas parece encontrarse en el cuadro de Carlos IV (1789), que gozaba de gran aprecio popular, lo que explica que se quisiera imitar en el de Fernando VII.

Parece que el soberano tan solo posó para Goya con ocasión de la realización del retrato ecuestre de la Academia de San Fernando (1808). Posiblemente fue entonces cuando el artista tomó un apunte conservado en el Musée d'Agén de Francia, que pudo servir de inspiración al cuadro de Santander y a otros que realizó del monarca. En el de la capital cántabra Fernando VII aparece siguiendo las pautas iconográficas marcadas por el Ayuntamiento: está de cuerpo entero, vestido con el uniforme militar de Coronel de Guardia de Corps, adornado por un fajín rojo a la cintura, banda de la Orden de Carlos III, varias condecoraciones (Toisón de Oro sobre su corazón y Orden de Carlos III en el centro del pecho) y sable. Gira ligeramente la cabeza mientras apoya su brazo izquierdo sobre un pedestal en el que se sitúan la corona, el cetro y el manto real, en rojo y armiño, y sobre el que emerge la alegoría de España (desdibujada, casi fantasmagórica) coronada de laurel. A sus pies hay un león, símbolo de la realeza, manso, vencido y humillado, con los eslabones de la cadena que debía atarle las patas esparcidos por el suelo, alguno de los cuales parece engullir.



Pese a que, como hemos señalado, la iconografía del retrato vino marcada por el propio consistorio santanderino, Goya supo imbuir a la obra un contenido ideológico muy vinculado con los últimos sucesos que asolaban a la España de la época. En ese mismo año de 1814 nuestro país acababa de padecer la abolición de la Constitución de 1812 de manos de Fernando VII, quien también disolvió las Cortes y derogó una serie de libertades, lo que supuso la instauración de un régimen absolutista. Esta situación hizo que Goya se sintiera desengañado con el monarca, algo que quedará plasmado en el lienzo que pintó para el Ayuntamiento de Santander, en el que no se busca la exaltación del rey, sino la representación de la desencantada visión que el pintor tenía de la España del momento.

Esto puede explicar los cambios que sufrió la pintura y que han salido a la luz tras la restauración a la que fue sometida en 1994 por parte de Clara Quintanilla y Enrique Quintana (Museo del Prado). Gracias a ello se han podido apreciar nuevos detalles iconográficos, entre los que destaca el hecho de que el soberano debía llevar una corona de laurel que la propia alegoría de España colocaba sobre su cabeza, al tiempo que esta portaba un cetro.

Si tenemos en cuenta que la alegoría de España y el monarca pueden representar dos Españas contrapuestas (la constitucional, encarnada por la figura femenina que portaba el cetro, y la absolutista, personificada en Fernando VII, quien reinstauró el absolutismo en nuestro país), la posterior eliminación del cetro pudo ser debida a un deseo de insistir en la conversión de la España liberal en absolutista de manos de este soberano. Esto mismo puede explicar que en un primer momento la alegoría de la España constitucional apareciera coronándole y que, posteriormente, Goya borrara la corona. Todo ello parece ahondar en esa idea del rechazo al absolutismo que Fernando VII instauró en nuestro país.

La posición del brazo izquierdo de la figura femenina, en ángulo recto y con el dedo justiciero, se ha vinculado con la representación de Némesis, la diosa de la venganza. El hecho de que emerja por detrás del monarca con esta posición parece avalar la idea de que se encuentre recriminando su comportamiento. También se ha interpretado como un intento por parte de Goya de remarcar la supremacía del pueblo, que se impone a la figura del soberano. Fernando VII tiene el deber de proteger a sus súbditos pero sin llegar a dominarlos, porque el pueblo está sobre él.

El león es símbolo de la monarquía y en el cuadro que nos ocupa aparece desdibujado, en actitud sumisa a los pies del rey, casi a modo de perrito faldero que engulle la cadena que debía atarle. Esta figura ha sido susceptible de diversas interpretaciones. En ese león viejo y caduco se ha querido ver una crítica hacia un poder real endeble, muy alejado del glorioso Imperio español de antaño.

Asimismo, se ha identificado al león con el invasor francés que se come las cadenas, símbolo de la libertad, y cuya sumisión parece indicar que no era tan fiero como parecía. El hecho de que se sitúe tras él la alegoría de España puede mostrar la intención del pintor de simbolizar la liberación del pueblo español de la opresión francesa, aunque no gracias al rey.

Otra interpretación contraria a las anteriores es la de quienes suponen que Fernando VII es presentado por Goya como libertador del país, representado en ese león, con tintes de mastín, que rompe las cadenas que aprisionan a España. Sin embargo, el que sea el león el que rompa las cadenas y no el monarca parece contradecir esta idea, tal y como afirman la mayor parte de los historiadores.

Al pie del pedestal sobre el que emerge la figura femenina hay un personaje barbado, inscrito en un medallón que representa a Hércules. Avalan esta hipótesis su proximidad al león (que simbolizaría a Nemea, salvada por Hércules del poder del león, de la misma forma que lo hizo el pueblo español de la opresión francesa) y la cercana presencia de las cadenas (liberación a manos de Busiris o encadenamiento del Cancerbero).

Sobre el cetro, la corona y el manto hay un objeto difícilmente identificable, pero, seguramente, dotado de algún simbolismo. Podría tratarse de un animal, quizá un búho, alegoría de la inteligencia durmiente durante tan nefasto reinado; de una lechuza, símbolo de la locura y la ignorancia; de una tortuga, muestra del lento caminar de España hacia la normalidad; de un águila imperial, recuerdo de la antigua monarquía... También se ha interpretado como la piedra filosofal escondida bajo una bóveda de cristal.



La obra fue realizada por un Goya maduro que muestra su maestría en el tratamiento realista de Fernando VII, con su físico, escasamente agraciado, y peinado a la moda de la época. Se aprecia un gran dominio de la pincelada, unida a una libertad expresiva. Utiliza vibrantes rojos, azules y rojos, combinados sabiamente con el negro, todo ello con una total libertad de pincelada, propia de la etapa final del genial artista aragonés.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: «Fernando VII», en *Retratos de Madrid, Villa y Corte*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid. Consejería de Cultura, 1992, pp. 148-149.
- CARRETERO REBÉS, S.: *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, 1993.
- «El *Fernando VII* de Francisco de Goya del Museo de Bellas Artes de Santander». *Trasdós*, nº 10, 2008, pp. 154-169.
- CARRETERO REBÉS, S., POOLE, B. y PORTILLA, I.: *¿Sin Límites? Colección Permanente del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, 2003.
- GLENDINNING, N.: *Arte, ideología y originalidad de la obra de Goya*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- «Goya, retratista de la Familia Real». *Reales Sitios*, año XLV, nº 175, 2008, pp. 26-45.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *Breve historia de la pintura española*. Madrid, Ediciones Akal, 1987.
- ORTIZ DE LA TORRE, E.: «Un retrato de Fernando VII, por Goya». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*. Santander, 1919, pp. 26-30.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Goya. Su vida y sus obras*. Madrid, Ed. Peninsular, 1951.
- ZAMANILLO PERAL, F.: *Museo de Bellas Artes de Santander*. Vitoria, Ayuntamiento de Santander, 1981.

## *La Cagigona (a orillas del Luena).* MAS de Santander

Entre el amplio catálogo de obras pictóricas que alberga el MAS se encuentra *La Cagigona*, una de las obras maestras del pintor cántabro Agustín de Riancho (1841-1929). Este artista cultivó sobre todo el género del paisaje, que tuvo una amplia irradiación durante el siglo XIX y buena parte del XX gracias a su demanda por parte de la burguesía para decorar sus viviendas y al desarrollo de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que el género paisajístico solía ser premiado frecuentemente.

Agustín de Riancho nació Entrambasmestas, pero siendo muy joven, en 1858, pudo hacer realidad su sueño de ir a Madrid gracias a una suscripción popular que se hizo en Santander para financiar sus estudios. En la capital ingresó en la Escuela de Bellas Artes, donde entró en contacto con Carlos de Haes, pintor de origen belga que le contagió su entusiasmo por el paisaje. Por indicación de este, Riancho partió en 1862 a Amberes, dando comienzo una nueva etapa marcada por su relación con F. Lamonière, pintor realista especializado, fundamentalmente, en la temática paisajística. De Amberes se trasladó a Bruselas, donde conoció los postulados de Corot y la Escuela de Barbizon, que junto a Haes y el paisaje de los Países Bajos constituyeron la base de la obra del pintor cántabro.

Riancho volvió a Cantabria en 1833. Durante ese período su pintura se volvió más detallista y realista, abandonando la libertad técnica que había mostrado en sus primeros trabajos debido, en gran medida, a que a lo largo de esos años sobrevivió a base de rifas y pequeños encargos realizados por una clientela muy tradicional que demandaba ese tipo de obras. El cansancio provocado por la tibia respuesta de sus paisanos ante su pintura, pudo llevar al artista a tomar la decisión de instalarse en Valladolid por espacio de cinco años, entre 1894 y 1899. Tras ese breve período de tiempo en tierras castellanas volvió a Entrambasmestas, donde poco a poco fue recuperando elementos de la etapa belga, como la temática del paisaje, el estudio de la luz y el abocetamiento de la forma.

Esto condujo a un progresivo cambio estilístico en su pintura, especialmente perceptible desde 1910-1915. A partir de entonces se impuso una gran libertad técnica, caracterizada por el uso de una pincelada suelta, el abocetamiento de los temas y un renovado interés por estudiar los efectos de la luz en la naturaleza. Todo ello hizo que en su etapa final se aproximara a las propuestas impresionistas.

A lo largo de su larga e intensa carrera profesional Agustín de Riancho pintó muchas obras, entre las que sobresale *La Cagigona (a orillas del Luena)* (1901-1909), considerada como la que mejor resume la trayectoria artística del pintor cántabro. Este lienzo se encuentra desde 1909 en el MAS, pues cuando, en 1908, surgió el proyecto de abrir ese espacio expositivo (inaugurado bajo el nombre



de Museo Municipal de Pintura), el entonces alcalde de la ciudad, don Luis Martínez, solicitó a los artistas locales más importantes que donasen alguna obra para el mismo. Riancho envió a los tres meses *La Cagigona (a orillas del Luena)* de la que el propio pintor afirmó:

«(...) He resuelto destinar al museo municipal que tanto honra a Santander, uno de los cuadros en que mayor trabajo y mayor atención he puesto y en el que he procurado reproducir algo del hermoso paisaje montañoso encanto de todo artista (...).»

Esta pintura está presidida por una gran cagiga, protagonista indiscutible del cuadro y reflejo de la obsesiva representación de los árboles en la obra del artista, quien los pintó reiteradamente en diferentes estaciones del año y con distintas condiciones meteorológicas. La cagiga, en la que contrastan zonas de luz y penumbra, cobija bajo ella a una pastora sentada cuidando dos vacas. A su lado, en disposición diagonal, discurre un río atravesado por una pasarela de madera; en la otra orilla se sitúa, en penumbra, un paisaje típicamente montañoso. La inclusión del celaje, a modo de aureola, completa el cuadro.



La gama cromática que se emplea es bastante limitada, destacando el siena, el verde y el negro. Aunque en la pintura se advierte la importancia que Riancho concedía a la luz, sin embargo, no se puede hablar de un paisaje luminoso, ya que está dotado de un cielo grisáceo, típico del norte.

Este lienzo ha sido relacionado con *Barqueros* (1901, colección particular en Santillana del Mar), donde el protagonista es un paisaje presidido por un roble o cagiga y un río. Asimismo, en 1901 pintó otra *Cagigona* (colección particular en Santander), muy relacionada con la obra del museo santanderino en cuanto a composición, luz y color. Años más tarde, en 1916, volvió a repetir este mismo tema en otra *Cagigona* (colección particular en Madrid), si bien en ella el árbol está más en penumbra y se observa un mayor abocetamiento y libertad técnica y formal. Existen, además, diversos dibujos y bocetos de esta composición, entre los que destaca el conservado en la *Colección Ontaneda*, donde la división en cuadrículas del papel evidencia la meticulosidad con la que trabajaba Riancho.

*La Cagigona (a orillas del Luena)* está doblemente firmada y fechada. La primera firma autógrafa corresponde a 1901, año en que se hizo la otra *Cagigona* y *Barqueros*. La segunda, también autógrafa, es de 1909. Parece claro, por tanto, que Riancho comenzó la pintura en 1901 y que ocho años más tarde, con motivo de la donación al museo, volvió a retomarla. Esto constituye una clara muestra de la forma de trabajar del pintor: con lentitud y detalle, realizando las obras verdaderamente importantes durante largos espacios de tiempo, en el transcurso de los cuales las iba perfeccionando.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO LAZA, M.: *Cantabria en la pintura española de fin de siglo: pintores y temas cántabros en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1876-1910)*. Santander, Ayuntamiento de Santander, 1995.
- CABARGA, S.: *Agustín Riancho (1841-1929). Exposición antológica*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1973.
- CARRETERO REBÉS, S.: *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, 1993.
- *Pintura en Cantabria (1875-1975). Selección de la Colección del Museo de Bellas Artes de Santander: enero-febrero, 1995*. Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 1994.
- CARRETERO REBÉS, S. y BEDIA CASANUEVA, D.: *Agustín Riancho (1841-1929): 4 de agosto-20 de septiembre 1997. Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 1996.
- CARRETERO REBÉS, S., POOLE, B. y PORTILLA, I.: *¿Sin Límites? Colección Permanente del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 2003.
- DÍAZ LÓPEZ, J.: «Un centauro perdido en la aldea: tradicionalismo y modernidad en Agustín de Riancho», en AGENJO BULLÓN, X. y SUÁREZ CORTINA, M.: *Santander fin de siglo*. Santander, Caja Cantabria/Concejalía de Cultura/Universidad de Cantabria, 1998, pp. 449-466.
- ZAMANILLO PERAL, F.: *Museo de Bellas Artes de Santander*. Vitoria, Ayuntamiento de Santander, 1981.

## Comida en familia. MAS de Santander

**M**aría Gutiérrez-Cueto Blanchard nació en Santander el 6 de marzo de 1881. Marcada de por vida por un accidente que tuvo su madre durante su gestación a resultas del cual María quedó contrahecha, con la columna totalmente desviada y con una joroba en la espalda, de ahí quizá se desprende su predilección por los temas domésticos de niños y madres, tratados con suma dulzura y delicadeza.

En 1903 se trasladó a Madrid, donde emprendió sus estudios de dibujo costeados por su tío Domingo. Allí sus maestros fueron Emilio Sala, Manuel Benedito y Fernando Álvarez de Sotomayor, quienes constituyeron las principales influencias para Blanchard en la primera etapa de su carrera, caracterizada por su apego al realismo y al academicismo. En 1906 concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes con su obra *Gitana* y, dos años más tarde, con *Los primeros pasos* con la que consiguió la tercera medalla. Animada por este éxito solicitó sendas becas a la Diputación y al Ayuntamiento de Santander para poder ir a París.

En 1909 llegó a la capital francesa y allí comenzó a acudir a la Academia Vitti, de la que eran profesores Hermen Anglada Camarasa y Kees van Dongen, quienes orientaron su pintura hacia la libertad cromática y expresiva, lo que supuso el distanciamiento del academismo que había impregnado su obra en los primeros años. En 1910 ganó la segunda medalla de la Exposición Nacional con la pintura *Ninfas encadenando a Sileno*, lo que le permitió pedir a las instituciones santanderinas una renovación de la pensión que recibía de ellas para residir en París.

En esa época conoció a la pintora rusa Angelina Beloff y a Diego Rivera, con quienes llegó a compartir piso y vivienda. Pero tras el estallido de la I Guerra Mundial volvió nuevamente a Madrid, donde trabó amistad con Ramón Gómez de la Serna. Gracias a ello tomó parte en la exposición *Pintores íntegros*, promovida por Gómez de la Serna, que fue objeto de numerosas y airadas críticas. En 1916 se vio obligada a aceptar a una cátedra de dibujo en Salamanca para poder vivir, ante la imposibilidad de que sus pinturas fueran aceptadas. No obstante, el rechazo y las burlas que sufrió por parte de sus alumnos le llevaron a retornar definitivamente a París en 1919.

Influenciada por Juan Gris, su paleta de colores vivos y expresivos se oscureció e ingresó en la nómina de artistas de la Galería «L'Effort Moderne» junto a Picasso, Gris y Bracque. Sin embargo, en 1920 abandonó ese postcubismo radical y volvió los ojos hacia el moderno retorno a la figuración que vivía Europa por aquel entonces, de modo que su pintura derivó hacia un estilo menos racional, sin llegar a ser totalmente realista. No obstante, pese a su alejamiento del Cubismo, las formas y volúmenes de sus personajes, su forma de componer y organizar los planos siguieron siendo dueños, en gran medida, de este estilo pictórico.

En 1920 expuso en el Salón de los Independientes su cuadro *La Comulgante*, recibiendo una gran cantidad de elogios por parte de la crítica. Pocos años después comenzó una etapa de crisis económica, personal y religiosa que le acompañó hasta su muerte, acaecida en París en 1932.



En esa última etapa se enmarca la obra *Comida en familia*, realizada entre 1927 y 1929, y que actualmente puede contemplarse en el MAS de Santander. Perteneciente a la denominada etapa postcubista, caracterizada por la vuelta a la figuración, está hecha con la técnica de pastel, que Blanchard manejaba con maestría. Este lienzo cuenta con sendas réplicas originales pintadas al óleo en los museos de Arte Moderno de la Villa de París y del Petit Palais de Ginebra, dada la tendencia de la artista a la reiteración temática y a repetir varias veces idéntica composición con el mismo o diferente tema. En comparación con estas obras la que se conserva en el museo santanderino es más dulce gracias a la suave y ligera aplicación del pastel, que acentúa aún más la melancolía que suele impregnar la obra de María Blanchard.

El cuadro representa una escena doméstica, de interior, habitual en sus creaciones desde 1920. La composición se organiza en torno a una mesa circular que ocupa el centro y sobre la que reposa



una naturaleza muerta. A la derecha se sitúan dos figuras que dialogan entre ellas. Mientras que una nos da la espalda, la otra repite el gesto de apoyar la mano en la mejilla que Blanchard utilizó en otras obras, como en *Muchacho leyendo*, expuesto en el museo santanderino. El cuadro lo completa una mujer de pie que pone sobre la mesa un cuenco y un hombre sentado en el lado izquierdo con los brazos entrecruzados.

Los personajes, sorprendidos en un momento de intimidad, presentan volúmenes esculturales, muy marcados, y contornos angulosos, heredados de su etapa cubista. Los rostros están desdibujados, con gestos insinuados por el color, con el que se busca acentuar la mezcla de misterio y melancolía que impregna toda la pintura, magnífico ejemplo de la maestría de la artista cántabra.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARRETERO REBÉS, S.: *La pintura del siglo xx en Cantabria. Tradición y vanguardia*. Santander, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, 1991.
- *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, 1993.
- CARRETERO REBÉS, S., POOLE, B. y PORTILLA, I.: *¿Sin Límites? Colección Permanente del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, 2003.
- Cat. exposición *María Blanchard (1881-1932)*. Museo de Bellas Artes de Santander, de 27 de junio a 20 de septiembre de 2008. Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 2008.
- CONDESA DE CAMPO ALANGE: *María Blanchard*. Madrid, Hauser y Menet, 1944.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, L.: *María Blanchard*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia/Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975.
- SALAZAR, M.J.: *María Blanchard. Catálogo razonado. 1881-1932*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Telefónica, 2004.
- ZAMANILLO PERAL, F.: *Museo de Bellas Artes de Santander*. Vitoria, Ayuntamiento de Santander, 1981.

## Sancho Panza. Pinacoteca Municipal de Santoña

A principios de los años ochenta del siglo pasado el entonces concejal de Cultura del Ayuntamiento de Santoña, Ángel Doreste, decidió destinar parte de los presupuestos municipales a la adquisición de obras de pintura contemporánea. La iniciativa se mantuvo hasta los noventa, permitiendo reunir una amplia colección de pinturas, esculturas y grabados que integran la actual Pinacoteca Municipal de Santoña.

Entre las pinturas coexisten las de nueva adquisición y otras que ya se encontraban en las dependencias del Consistorio santoñés, constituyendo un variado catálogo, donde se pueden encontrar lienzos de artistas cántabros (como Lino Casimiro Iborra, Eduardo Pisano, Ángel González, Joaquín Martínez Cano, Esteban de la Foz, Fernando García Baldeón, Enrique Gran, Eduardo Gruber, Victoria Civera, Juan Uslé, Helio Gógar, Eduardo Sanz, José Ramón Sánchez, Fernando Calderón, Jaime Talma, Julio de Pablo, Antonio Quirós y Gloria Torner) y de otros pintores españoles (Picasso, Benjamín Palencia, José Guerrero, Rafols Casamada, Úrculo, Joseph Guinovart, Rafael Canogar...). A las pinturas se suma un amplio repertorio de fotografías, cerámicas y grabados, así como el legado escultórico de Víctor de los Ríos.

La obra del santoñés Lino Casimiro Iborra (1858-1935) está representada en esta pinacoteca con cinco lienzos: *Sancho Panza*, de 1887; *El Científico o Doctor Fausto*, de 1889; *Autorretrato*, de 1909; la *Virgen del Puerto*, de 1926 (realizada por encargo del Consistorio); y *retrato del marqués de Manzanedo*.

En esta última obra Iborra retrató a quien fue su protector, pues el marqués de Manzanedo pensionó al pintor para que se trasladase a Madrid con el fin de cursar estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Tras este período de formación, comenzó a despuntar en el panorama pictórico de la época, de modo que hacia 1900 ya era un artista de reputado prestigio, tanto dentro como fuera del país. Su presencia fue habitual en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, a las que concurrió entre 1884 y 1920, recibiendo numerosos premios (menciones de honor en las ediciones de 1892 y 1895, terceras medallas en las de 1899 y 1906, y consideración de tercera y segunda medallas en 1901 y 1908, respectivamente). Además, fue un destacado miembro del Círculo de Bellas Artes, donde en 1925 se organizó una exposición en su honor, en la que se expusieron obras conocidas hasta entonces tan solo por los integrantes de su círculo más íntimo.

Tras su fallecimiento, en 1935, su viuda, doña Rosa Cabrera, ofreció al alcalde de Santander, Herminio Villegas, ocho cuadros pintados por su esposo para que fueran depositados en el Ayuntamiento o en el Museo Provincial de la capital cántabra. Además de estas obras, en Cantabria existen otras custodiadas en el Ateneo de Santander y en varias colecciones particulares, a las que se suman las cinco que actualmente forman parte de la Pinacoteca Municipal de Santoña.







Lino Casimiro Iborra fue un pintor realista, seguidor de los dictámenes académicos del momento, lo que hace que su pintura resulte tradicional y escasamente innovadora para su época. Se acercó fundamentalmente al paisaje y al género costumbrista y dentro de este último a los retratos de tipos populares y la pintura de rebaños, de modo que la mayor parte de sus lienzos reflejan los tipos, paisajes y costumbres de Cantabria. Además, cultivó el retrato y la temática religiosa. Esta última se caracterizó, tal y como fue habitual en el XIX, por la ausencia del tradicional sentimiento religioso. El género de la pintura literaria también se encuentra recogido en sus cuadros. Buena muestra de ello son dos lienzos de la Pinacoteca Municipal de Santoña: *El Científico* y *Sancho Panza*.

Esta última obra fue presentada por Iborra a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887 bajo el título *Los duelos con pan son menos*. Está basada en uno de los capítulos de *El Quijote*, convertido, gracias al Romanticismo, en uno de los mitos del Renacimiento más representados durante el siglo XIX. La figura del caballero andante se convirtió en referente de la libertad del individuo y en emblema nacional y, por tanto, en símbolo del sentimiento nacionalista imperante en la época.

En las diecisiete Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en la segunda mitad del siglo XIX, los temas cervantinos aparecieron reflejados en setenta y tres obras. De ellas, diecisiete tratan de la vida de Cervantes, cincuenta sobre *El Quijote* o su entorno (preparación, lugar y circunstancias de la redacción, dedicatoria, etc.) y las seis restantes sobre otros escritos cervantinos. Entre los pintores cántabros, además de Iborra, *El Quijote* fue fuente de inspiración de los cuadros con los que Rogelio Egusquiza y Pedro González Bolívar concurren a las Exposiciones Nacionales.

El *Sancho Panza* de Iborra tiene como protagonista al fiel escudero, de pie junto a una zamarra tirada en el suelo, dando de comer a su burro en el interior de una cueva. Tradicionalmente se ha venido afirmando que el pintor santoñés se basó para esta obra el capítulo XIII de *El Quijote* (*Donde se prosigue la aventura del Caballero del Bosque, con el discreto, nuevo y suave coloquio que pasó entre los dos escuderos*). Sin embargo, estudios más recientes apuntan a que el capítulo en el que se basó es el LV, en el que el escudero y su rucio se encuentran en una «honda y oscurísima sima», sin esperanza alguna de salvación. Tras el percance, Sancho puso en pie al rocín y sacando de las alforjas un pedazo de pan se lo dio a comer mientras le decía: «Todos los duelos con pan son buenos». Este es el momento que retrata Lino Casimiro Iborra, lo que explica también el nombre con que presentó el cuadro a la citada Exposición Nacional de 1887.



## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Catálogo. Pinacoteca Municipal. Santoña*. Santander, Excmo. Ayuntamiento de Santoña/Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura y Deporte, 1977.
- AA.VV.: *Mito y legado del Quijote en el espacio cultural manchego*. La Mancha, Instituto de Turismo Responsable, 2006.
- ALONSO LAZA, M.: *Lino Casimiro Iborra, pintor (1858-1935)*. Santander, Editorial Tantín, 1994.
- *Cantabria en la pintura española de fin de siglo: pintores y temas cántabros en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1876-1910)*. Santander, Ayuntamiento de Santander, 1995.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A.: «La villa de Santoña», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2001, pp. 523-578.
- GUTIÉRREZ BURÓN, J.: «Cervantes y El Quijote en las exposiciones de Bellas Artes del siglo XIX». *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, 2008, pp. 455-474.

## *Ama la paz y odia la guerra.* Paraninfo de la Universidad de Cantabria

Luis Quintanilla Isasi (Santander, 1893-Madrid, 1978) inició su formación pictórica en París y Alemania, donde entró en contacto con el Cubismo y las nuevas propuestas estéticas del Expresionismo. El estallido de la Primera Guerra Mundial le obligó a volver a España, pero al finalizar la contienda regresó a la capital francesa y allí aprendió a grabar con buril y a repujar el cuero. Su admiración por los frescos de la capilla de San Isidoro de León le llevó a querer aprender la técnica del fresco, sueño que se hizo realidad cuando, en 1924, le fue concedida una beca por la Junta de la Ampliación de Estudios para ir a Italia, dándole la posibilidad de estudiar de cerca a los grandes fresquistas del Renacimiento. A partir de entonces recibió numerosos encargos en los que empleó esa técnica pictórica.

Defensor de la causa republicana, durante la Guerra Civil recorrió, a petición propia, los frentes con la intención de plasmar gráficamente sus impresiones del conflicto bélico a través de una serie de dibujos que fueron expuestos en diversas ciudades estadounidenses con una gran acogida por parte de la crítica y del público. En 1938 fue comisionado por el gobierno de la República, junto al pintor Sunyer y al escultor Joan Rebull, para decorar el pabellón de España para la Exposición Universal de Nueva York de 1939.

Para la realización de la obra, cuyo coste ascendió a 6.000 dólares, se trasladó a la ciudad estadounidense en enero de 1939, instalando su estudio en la Quinta Avenida. Ejecutó su encargo entre los meses de enero y abril, pero el final de la Guerra Civil dejó a Quintanilla sin posibilidades de poder regresar a España y sin lugar para exhibir los frescos, ya que el nuevo gobierno decidió no construir el pabellón. Pese a ello, fueron expuestos en noviembre, junto con los bocetos preparatorios, en la *Associated American Artists* y, posteriormente, en la *New School for Social Research*.

En 1958 el pintor se instaló en París, donde permaneció hasta que, en 1976, la muerte de Franco hizo posible su regreso a España. Falleció en Madrid el 16 de octubre de 1978.

Los frescos que ahora decoran las paredes del Paraninfo de la Universidad de Cantabria se creían perdidos, ya que en 1977 el propio pintor confesó que al terminarlos no sabía qué hacer con ellos, de modo que alquiló un almacén cuyo techo se desplomó con las lluvias, inundándolo todo y haciendo que desaparecieran. Él mismo afirmó que solo quedó su recuerdo en las fotografías del catálogo de la *Associated American Artists*.

El motivo por el que ocultó la verdad no pudo ser la necesidad de preservar los frescos de las represalias franquistas, ya que esas declaraciones se hicieron con posterioridad a la muerte de Franco. Quizá su intención fuera ocultar el hecho de que los hubiera cedido o vendido a la organi-





zación antifascista *American Free World Association*, que ocupó entre 1939 y 1944 el local donde fueron descubiertos. Tal vez, incluso, él mismo estuviera convencido de que en 1977 ya habrían sido definitivamente destruidos.

Pero la realidad es que esta obra tuvo un devenir histórico muy ajetreado. En 1946 el edificio donde se encontraba instalada la *American Free World Association* fue ocupado por el *Restaurante Montparnasse*, cuyo dueño ordenó que se repintaran los frescos. La negativa del artista que recibió el encargo a destruir la creación de Quintanilla permitió que se conservara. El siguiente propietario del inmueble, Raynal Sarré, abrió en él un cine de arte y ensayo en 1962. Aunque pidió la opinión de expertos del MoMA sobre las pinturas, estos no las consideraron de interés, por lo que cayeron en el olvido. Años más tarde este local se convirtió en un cine porno, que cerró sus puertas en



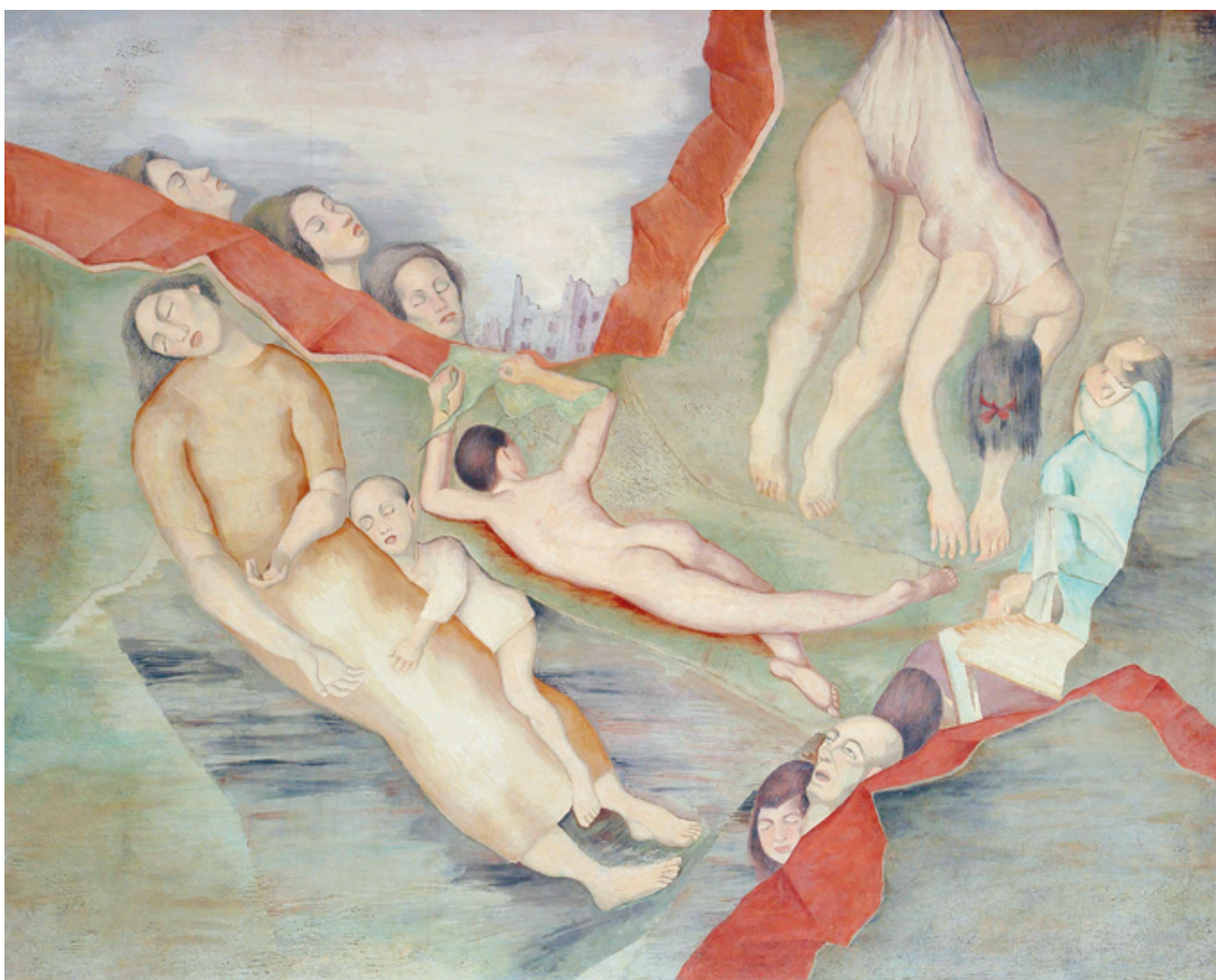




1990 para convertirse en un comercio. Esta circunstancia provocó que un grupo de intelectuales recordaran los frescos y dieran la voz de alarma a unos periodistas del *New York Times*, quienes se encontraron con que habían permanecido durante años en los pasillos del *Bleecker Street Cinema*, situado en las cercanías del que fuera domicilio del pintor.

Tras el hallazgo, el Ministerio de Cultura español intentó adquirirlos sin éxito, ya que el dueño pedía la exorbitada suma de 2,5 millones de dólares por ellos. El fracaso de las gestiones llevó a que el inmueble se vendiera y a que se volviera a perder la pista a las pinturas. En 2004 Paul Quintanilla, hijo del pintor, alentado por la especialista en su obra, Esther López Sobrado, comenzó las pesquisas para tratar de localizar al señor Souto, propietario de los frescos. Así descubrieron que los tenía almacenados, sin cuidado alguno, en su garaje.





En 2005, tras la exposición *Luis Quintanilla, estampas y dibujos en el legado de Paul Quintanilla*, realizada en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria, López Sobrado trasladó al entonces director del Área de Exposiciones de la Universidad cántabra, Javier Gómez Martínez, la idea de que esta institución comprara los frescos. Así dieron comienzo una serie de gestiones que culminaron en agosto de 2006 con el cierre del trato y la posterior llegada, un año más tarde, de la obra a Cantabria.

Agrupados bajo el nombre genérico de *Ama la paz y odia la guerra*, los frescos son cinco grandes paneles titulados: *Pain (Dolor)*, *Destruction (Destrucción)*, *Flight (Huida)*, *Soldiers (Soldados)* y *Hunger (Hambre)*. Aunque lo habitual en la técnica del fresco es que la pintura sea aplicada directamente sobre el muro, en este caso el soporte es móvil. El fresco fue aplicado en dos estratos a base de mortero de cal y polvo de mármol (el mismo que empleó Miguel Ángel en la Capilla Sixtina) sobre



un recio bastidor de madera, reforzado en su interior con travesaños y con el perímetro recorrido por un perfil metálico de acero con forma de «L» con el fin de delimitar los márgenes durante las labores de tendido del mortero y de proteger los límites de la pintura.

Se concibieron a modo de gran políptico, posiblemente a imitación de los que el pintor pudo contemplar durante su estancia en Italia. De este modo, se cree que el panel de *Hambre* ocuparía el centro, a la izquierda irían *Dolor y Huida*, y a la derecha *Destrucción y Soldados*.

Los protagonistas son las mujeres y los niños, que para Quintanilla eran los grandes afectados por la guerra. Su lectura nos llevaría a comprender que para el artista las guerras causan hambre y dolor entre las féminas y los más pequeños; a los que han perdido solo les queda la huida, mientras que los soldados contemplan con desolación en qué se ha convertido todo por lo que han luchado.



En *Soldados* es donde se concentra el mayor número de personajes masculinos. Parece ser un homenaje a las Brigadas Internacionales que incluye, en segundo término, a dos grandes defensores de la República: los escritores José Bergamín y Herbert Matthews.

Desde un punto de vista formal, en *Hambre* se pueden rastrear los influjos de la *Crucifixión* de Masaccio (Museo de Capodimonte de Nápoles) en el personaje de la mujer del primer término que esconde su rostro entre los brazos, semejante a la María Magdalena de aquella obra. Asimismo, el colorido, la estilización de las figuras y el aire simbolista que las rodea recuerdan a la etapa azul de Picasso.

En *Dolor* se ha querido ver un influjo en el tratamiento del color y de los personajes de la obra de Piero della Francesca; en *Huida* las mujeres que llevan a los niños en brazos nos remiten a Chagall, el niño que porta la bandeja al Holofernes de la Capilla Sixtina y el bodegón que hay sobre la bandeja a los que pintaba Cezanne. La mujer que cuelga como un animal degollado en *Destrucción* nos hace volver la mirada al Goya de *Los desastres de la guerra*, tanto por la postura que adopta como por el lazo que adorna su cabello. Finalmente, el colorido de los frescos se ha vinculado con el primer Renacimiento italiano, al que también debe las actitudes, los gestos congelados de las figuras, la ausencia de emociones en el rostro o el gusto por los esquemas compositivos con predominio de diagonales abiertas en V.

La crítica americana recibió con frialdad esta obra, conocida como *Los otros Guernicas*, ya que echaron en falta el retrato de la brutalidad de la contienda que estaba enfrentando a dos Españas. Muchos críticos incidieron en su carácter excesivamente decorativo, aunque casi todos se rindieron ante la perfecta composición pictórica y el virtuosismo técnico de Quintanilla. Es posible que esperaran una denuncia feroz contra la guerra en la línea de *El Guernica*, mientras que lo que aquí se plasmó fue el sufrimiento de las mujeres y los niños, el dolor de los heridos, la destrucción que provoca la guerra a su paso o la huida de los que la han perdido. Sus personajes no gritan, pero transmiten la inmensidad de su dolor con sus rostros enmudecidos y con el silencio penetrante que reina en estos frescos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Los frescos de Luis Quintanilla sobre la guerra: Paraninfo de la Universidad de Cantabria: exposición permanente*. Santander, Universidad de Cantabria, 2007.
- GREEN, J.: «El arte contra la guerra de Luis Quintanilla». *Revista Goya*, nº 232, 1993, pp. 221-222.
- LÓPEZ SOBRADO, E.: «Sobre la pintura mural de Luis Quintanilla». *BSAA*, LVIII, 1992, pp. 511-517.
- «La Guerra Civil a través de la mirada de Luís Quintanilla», en AA.VV.: *Congreso Internacional la Guerra Civil española (1936-1939)*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.
- «Los grabados americanos de Luis Quintanilla». *Trasdós*, 8, 2006, pp. 77-89.
- «Tristes guerras, tristes, tristes. Los frescos de Luis Quintanilla», en ROVIRA SOLER, J.C. y ALEMANY BAY, C.: *Miguel Hernández (exposición): la sombra vencida. 1910-2010*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, vol. 1, 2010, pp. 106-113.



## Mouro 14:51. Hora solar. Centro de Arte Faro Cabo Mayor

Eduardo Sanz (Santander, 1928-Madrid, 2013) comenzó su formación junto al pintor José Cataluña en 1952, año en que hizo su primera exposición colectiva. En 1953 ingresó en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, partiendo posteriormente a París, donde entró en contacto con la estética postcubista que plasmó en las obras que hizo en los años cincuenta. Desde 1964 los espejos coparon la mayoría de su producción artística dentro de su peculiar informalismo, hasta que, a mediados de los años setenta, retomó la pintura con sus *Cartas de mar, cartas de amar* que le acercaron al tema marítimo, al que quedaría apegado el resto de su vida. Sanz había trasladado su residencia a Madrid, pero no había podido llevarse el mar, razón por la que se sentía como un exiliado, imposibilitado de pescar, navegar y hacer otras muchas actividades habituales entre quienes viven en lugares costeros. «Al no hacerlo, estos fantasmas o estas nostalgias las expongo al modo de un juego con el espectador», según declaraba el propio artista en un intento de justificar el protagonismo de este tema en su pintura.

En 1978 comenzó un año sabático, a cuyo fin retomó su trabajo con la realización de pequeños barcos, dioramas de naufragios, retratos de marineros, cartas marinas... Ese período antecede a su inmersión en el mundo de los faros, indisolublemente unidos al mar.

Según él mismo confesaba, su predilección por el mundo de los faros no fue fruto de una necesidad de imitar la obra de otros pintores, pues eran muy pocos los que habían abordado esta temática. Tampoco le guió ningún interés de tipo científico ni cartográfico, sino que lo hizo por su afán de buscar una contestación de tipo estético, gráfico o pictórico.

Su pasión por este tema se despertó en su infancia, cuando «durante las noches de vela e insomnio veía penetrar por el lucero de mi casa del Alto de Miranda los incansables destellos y ocultaciones que emitían los faros de Cabo Mayor y de la isla de Mouro». No es de extrañar, a la luz de estas declaraciones, que su primera obra, realizada en 1942 con tan solo 14 años, fuera un faro, concretamente, el de la isla de Mouro visto desde Matalañas. Otra fecha clave en esa especial dedicación que tuvo el pintor hacia el mundo de los faros fue el 1 de enero de 1979, cuando anunció que iba a recorrer la costa española para catalogar estas construcciones. Dos meses más tarde, en marzo, dio comienzo su empresa en compañía de su amigo Ricardo Toja.

El propio Eduardo Sanz reconoció que ningún tema tenía tantas raíces entrelazadas con su forma de ser y de sentir, hasta el punto de que incluso mantuvo su apego a los faros durante su etapa informalista, en sus vidrios-espejos, y también durante la época en la que pintó cuadros repletos de un lenguaje de signos.

El mar y los faros son dos de los elementos claves en su obra. El mar solo o como marco sobre el que resaltan los faros. Ambos son inseparables, hasta el punto de que muchas veces se hace

innecesaria la presencia del mar acompañando a los faros. Estas arquitecturas, que para la mayor parte de la gente son similares unas de otras, eran para el artista cántabro una fuente inagotable de inspiración. Para él cada uno era diferente de los demás: les distinguía su entorno, el color, la forma de las torres y las cúpulas, la flora que los rodeaba, el clima del lugar en que se asentaban...

Sanz pintó incansablemente los faros. Tanto es así que en 1984, tras ordenar los dibujos, guaches, fotos y acuarelas que había realizado en los últimos años y ver expuesta parte de su obra en las Salas Picasso de la Biblioteca Nacional, decidió que tenía que hacer nuevas variaciones de este tema, mirarlos con otros ojos y analizarlos en otras estaciones.

De ahí que pintase los faros de nuestras costas desde todos los ángulos y desde perspectivas muy diversas, los coleccionase, estudiase y catalogase en cuadernos y libros, los convirtiera en motivo de peregrinación... Fruto de ello fue una vasta colección de objetos que tienen a estas arquitecturas como eje temático. Estos objetos, junto con el conjunto de obras propias y ajenas dedicadas a los faros, forman en la actualidad la colección Eduardo Sanz-Villar, que desde 2006 se expone en el Centro de Arte Faro Cabo Mayor (Santander).

Aunque los nueve faros de Cantabria (San Vicente de la Barquera, Suances, Cabo Mayor, isla de Mouro, La Cerda, Ajo, Pescador, Caballo y Santa Ana) tuvieron cabida en su obra, él mismo manifestó que sus preferidos eran los de Cabo Mayor y la isla de Mouro, hasta el punto de considerarles parte de su familia, junto a su esposa Isabel y su hijo Sergio.

Esta especial inclinación que sintió Sanz desde su infancia por el faro de la isla de Mouro es lo que nos ha llevado a seleccionar una de las múltiples versiones que hizo de él para analizarla en la presente ficha. Se trata de *Mouro 14:51. Hora Solar*, un acrílico realizado en 2003. La costumbre del pintor de ponerle horas a sus cuadros surgió con *10:17. Hora solar*, como una declaración de su interés por captar el instante fugaz, el momento en que las formas se mueven o contemplan de una determinada manera ligadas a unas condiciones atmosféricas precisas.

En el cuadro se funden las dos obsesiones del artista: el mar y los faros. El protagonismo indiscutible lo tiene el mar, que ocupa casi toda la composición. De hecho, en muchos de los lienzos de la serie *Hora Solar* el mar es el único protagonista. Sin embargo, aquí comparte ese papel con el faro de la isla de Mouro, que se deja ver al fondo, en la lejanía, coronando el islote.

Como el mismo Eduardo Sanz señaló, a diferencia de lo ocurrido con otros faros de la costa española, registrados ordenadamente en un momento puntual, los de Santander fueron pintados a lo largo del tiempo y de forma anárquica desde que en 1942 hizo su primer dibujo del de la isla de Mouro. Así, podemos encontrar cuadros de similares características a este que analizamos, del que tan solo se diferencian por las distintas horas del día en que se tomaron las notas y por las diversas condiciones climatológicas y del estado de la mar, dado que el punto de visión apenas varía.

Los colores son los habituales en la obra del pintor, todos ellos relacionados con el mar: agrisados, pasteles, diluidos para expresar mares verdosos y grisáceos. En ocasiones ese mar se cubre con neblinas y calimas, aunque en la obra que nos ocupa su visión es clara. Aparece en calma, bajo un cielo despejado, de un azul radiante. Las tintas son planas y se disponen en franjas horizontales en clara relación al horizonte marino.





Este cuadro está expuesto en el Centro de Arte Faro Cabo Mayor, cuya sala principal, la Sala Cabo Mayor, situada en la antigua casa de los fareros, está destinada por completo a albergar más de mil dibujos, acuarelas y grafitos dedicados por el pintor a los principales faros de España.

La obra de Eduardo Sanz ha sido expuesta en numerosas exposiciones individuales y colectivas, de dentro y fuera del país. Actualmente sus creaciones pueden ser contempladas en numerosos museos y colecciones públicas y privadas.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Centro de Arte Faro Cabo Mayor. Colección Sanz-Villar*. Santander, Autoridad Portuaria de Santander, 2006.
- CERECEDA GATON, R.M.: *Eduardo Sanz: una revisión crítica. Catálogo de producción artística, 1945-1980*. Trabajo de investigación inédito, 2010.
- Faros: la colección de Eduardo Sanz*. Exposición del Círculo de Bellas Artes. Madrid, Asociación de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2002.
- RODRÍGUEZ, G.: *Eduardo Sanz*. Palacete del Embarcadero, julio-agosto, 1999. Santander, Autoridad Portuaria, 1999.
- SANZ FRAILE, E.: *Faros de Cantabria*. Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1984.
- *Memorias con arte: Eduardo Sanz. Derrotero*. Santander, Ediciones Valnera, 2004.
- *Memorias con arte: Eduardo Sanz. Madera de tamarindo*. Santander, Ediciones Valnera, 2004.
- SAZATORNIL RUIZ, L. (coord.): *Centro de Arte Faro Cabo Mayor. Colección Sanz-Villar. Guía del museo*. Santander, Autoridad Portuaria de Santander, 2006.

CUBIERTA

ÍNDICE

# BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Catálogo. Pinacoteca Municipal. Santoña*. Santander, Excmo. Ayuntamiento de Santoña/Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura y Deporte, 1977.
- AA.VV.: *Guía del Arte en Cantabria*. Santander, Diputación Regional de Cantabria. Instituto para la conservación del Patrimonio Histórico y Monumental, 1988.
- AA.VV.: «Fernando VII», en *Retratos de Madrid, Villa y Corte*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid. Consejería de Cultura, 1992, pp. 148-149.
- AA.VV.: *Platería Iberoamericana*. Madrid, Fundación Santillana, 1993.
- AA.VV.: *El patrimonio de nuestros pueblos. Itinerario didáctico en el municipio de Castro Urdiales*. Santander, CEP Castro Urdiales/Caja Cantabria, 1994.
- AA.VV.: *El esplendor de Flandes. Arte de Bruselas, Amberes y Malinas en los siglos XV-XVI*. Barcelona, Fundación La Caixa, 1999.
- AA.VV.: *Gregorio Fernández. 1576-1636. Catálogo de exposición*. Valladolid, Diputación de Valladolid/Arzobispado de Valladolid, 1999.
- AA.VV.: *2000. Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, Museo Diocesano «Regina Coeli» Santillana del Mar, 2000.
- AA.VV.: *Centro de Arte Faro Cabo Mayor. Colección Sanz-Villar*. Santander, Autoridad Portuaria de Santander, 2006.
- AA.VV.: *Mito y legado del Quijote en el espacio cultural manchego*. La Mancha, Instituto de Turismo Responsable, 2006.
- AA.VV.: *Los frescos de Luis Quintanilla sobre la guerra: Paraninfo de la Universidad de Cantabria: exposición permanente*. Santander, Universidad de Cantabria, 2007.
- ABAD BARRASÚS, J.: «*Puebla Vieja*» de Laredo e iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Laredo, Comisión de Patrimonio religioso de Laredo, 1980.
- ACEBO GONZÁLEZ, C.C.: *Santander. Monumentos y motivos ornamentales. 250 años*. Torrelavega, Ed. Besaya, 2005.
- ALONSO DEL VAL, J.M., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y SAZATORNIL RUIZ, L.: *San Francisco. De convento a parroquia*. Santander, Ediciones Tantín, 1994.
- ALONSO LAZA, M.: *Lino Casimiro Iborra, pintor (1858-1935)*. Santander, Editorial Tantín, 1994.



- ALONSO LAZA, M.: *Cantabria en la pintura española de fin de siglo: pintores y temas cántabros en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1876-1910)*. Santander, Ayuntamiento de Santander, 1995.
- ALONSO ORTIZ, L.A.: *Arquitectura religiosa en Cantabria. 1956-1970. Cambio litúrgico y modernidad*. Curso de doctorado. Universidad politécnica de Madrid, 2005.
- ÁLVAREZ CRUZ, J.M.: «El monumento a José María de Pereda en Santander. Obra del escultor Lorenzo Coullaut Valera». *Altamira*, tomo LVIII, 2001, vol. II, pp. 252-292.
- ANSÓN NAVARRO, A.: *José Luzán Martínez (1710-1785)*. Exposición conmemorativa en el Segundo Centenario de su muerte. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985.
- *El Pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1986.
- «Colección de retratos de obispos y arzobispos de Zaragoza, hasta el siglo XVIII», en AA.VV.: *El espejo de nuestra historia: la diócesis de Zaragoza a través de los siglos*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 145-148.
- ARAGONESES, M.J.: «De arte gótico en la Liébana. Las cruces esmaltadas de Piasca». *Altamira*, 1953, pp. 220-228.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A.: «La formación de los talleres de escultura romanista en Cantabria (retablos de Miera, Ajo y Guriezo)». *BSAA*, LI, 1985, pp. 355-366.
- «El retablo de la Virgen de Belén en la iglesia parroquial de Laredo», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, pp. 8-11.
- «El retablo de San Bartolomé de la iglesia de Santa María del Puerto en Santoña», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, pp. 12-13.
- «El retablo de San Miguel de Rozas de Soba», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, pp. 26-27.
- «Inquisidores y herejes», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, pp. 40-42.
- «Pareja de ambones. Iglesia parroquial de Laredo», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, p. 37.
- «Pinturas murales de la iglesia parroquial de Ledantes», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, pp. 33-34.
- «Retablo mayor de la colegiata de Santa Juliana en Santillana del Mar», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, pp. 30-32.
- (dir.): *Catálogo monumental del municipio de Liérganes*. Santander, Excmo. Ayuntamiento de Liérganes, 1997.
- «Liérganes», en *Catálogo monumental del Patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Cudeyo y Cesto*, tomo I. Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2000, pp. 273-388.
- «La villa de Santoña», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2001, pp. 523-578.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. (dir.), CAGIGAS ABERASTURI, A., DELGADO SUÁREZ, M. y GONZÁLEZ HURTADO, M.I.: *Catálogo monumental de Viérnoles*. Santander, Junta Vecinal de Viérnoles, 2003.

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. (dir.) y LOSADA VAREA, C. (coord.): *Catálogo monumental de las Cuencas del Asón y del Agüera (Cantabria)*, tomos I y II. Santander, Asociación Grupo de Acción Local de la Comarca Asón-Agüera, 2001.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y LOSADA VAREA, C.: «La villa de Escalante», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2001, pp. 467-522.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A., LOSADA VAREA, C. y MAZARRASA MOWINCKEL, K.: «Bareyo», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2001, pp. 213-264.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A., LOSADA VAREA, C., PÉREZ-AGUILERA, A.M. y PORTILLA ARROYO, I.: *Catálogo monumental del municipio de Escalante*. Santander, Excmo. Ayuntamiento de Escalante, 1997.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Aportaciones al estudio de la pintura en Cantabria de los siglos XV al XVIII». *Altamira*, nº 47, 1988, pp. 161-190.
- «Barthélemy d'Eyck y el retablo de la Virgen de Belén en Laredo». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II, 1990, pp. 97-102.
- «Virgen de Belén. Laredo (Cantabria), Iglesia parroquial de Santa María», en AA.VV.: *Catálogo de la Exposición Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Toledo, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 287-288.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y SOLDEVILLA ORIA, C.: *Arquitectura de los indios en Cantabria. Siglos XVI-XIX*, tomo I. Santander, Librería Estvdio, 2007.
- *Jándalos. Artes y sociedad entre Cantabria y Andalucía*. Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2014.
- ARIAS CABAL, P.: «Caldero de bronce», en AA.VV.: *MVPAC. La pieza del mes 2014-2016*, Santander, Gobierno de Cantabria/Consejería de Educación, Cultura y Deporte/MUPAC-Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria, 2018, pp. 67-70.
- ARNAIZ, A. S.J.: *La iglesia y residencia «Sagrado Corazón» (Jesuitas) Santander*. Santander, Ed. el autor, 1996.
- ARNÚS, M.M.: *Comillas. Preludio de la Modernidad*. Madrid, Triangle Postals, 1999.
- ASÚA DE LA TORRE, P.: «Una intervención crucial para la conservación del Patrimonio Artístico de la Iglesia en Cantabria: el Museo Diocesano “Regina Coeli”». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, nº 6, 2013.
- ASÚA Y CAMPOS, M.: *Hijos ilustres de Cantabria que vistieron hábitos religiosos*. Madrid, Cartoné editorial, 1945.
- BARRÓN GARCÍA, A.: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Burgos, Diputación de Burgos y Castilla León, 1988.
- «Cruces burgalesas del siglo XV». *Academia. Boletín de la Real Academia de San Fernando*, nº 80, 1995, pp. 365-398.
- «Bernardino de Porres, platero». *Goya*, nº 256, 1997, pp. 209-216.
- *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998.
- «El retablo mayor de Arnúero: Gabriel Joly, Gonzalo de Rocillo y Simón de Bueras». *Trasdós*, nº 3, 2001, pp. 38-59.
- «La pintura del Renacimiento y del Barroco», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 145-152.

- BARRÓN GARCÍA, A.: «Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 349-410.
- BASOA OJEDA, M.: *Laredo en mi espejo*. Laredo, Ed. Aldus, 1932.
- BASURTO, N.: *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*. Bilbao, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria/Xarait ediciones, 1986.
- BERGERAC: «Enrique Immemcamp, pintor y decorador de iglesias», *Estampa*, nº 169, 4 de abril de 1931.
- BERMEJO, E.: «Un retablo flamenco en la iglesia de Santa María de Santoña». *Archivo Español de Arte*, 1976, pp. 1-16.
- «Maestro de la Vista de Santa Gúdula», en FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.): *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*. San Sebastián, Diócesis de Calahorra, Gobierno de La Rioja/Caja España/Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo/Fundación BCH, 1999, pp. 334-336.
- BERMEJO DE LA RICA, A.: «La pila de la catedral de Santander». *Arte Español* v, 1920-1921, pp. 77-80.
- BERMEJO LORENOZ, C.: *Arte y arquitectura funeraria. Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998.
- BERNDT LEÓN Y MARISCAL, B.: «Todo emana de su persona, a imagen del soberano: reflexiones a partir de un retrato del virrey duque de Linares». *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, 2011, vol. 33, nº 99, pp. 181-235.
- BLAZQUEZ MARTINEZ, J.M.: «Grandes artistas españoles de finales del segundo milenio y el arte religioso». *Norba-Arte*, vol. XXVI, 2006, pp. 201-224.
- BOHIGAS ROLDÁN, R.: *Los restos arqueológicos altomedievales en Cantabria*. Resumen de la tesis doctoral *Los yacimientos arqueológicos altomedievales del sector central de los montes cantábricos*. Universidad de Valladolid, 1982.
- «La arqueología de la Alta Edad Media en Cantabria», en IGLESIAS GIL, J.M. y MUÑIZ CASTRO, J.A. (eds.): *Regio Cantabrorum*. Santander, Caja Cantabria, 1999, pp. 361-371.
- BOHIGAS ROLDÁN, R. y CAMPUZANO RUIZ, E.: «Santa María la Real de Piasca». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, nº 4, 2003, pp. 8-13.
- CABARGA, S.: *Agustín Riancho (1841-1929). Exposición antológica*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1973.
- CABRIA GUTIÉRREZ, J.C.: *Estelas cántabras. Símbolos de un pueblo*. Torrelavega, Brenes XXI, 2000.
- CALLE VALVERDE, J.: *Mudando la vida: vida cotidiana y maneras de pensar en la pasieguería a finales del siglo xx*. Santander, Universidad de Cantabria, 2014.
- CAMPO ECHEVARRÍA, A. del: *Santander retrospectivo. La estatua de Velarde*. Santander, Imp. La Montaña, 1908.
- CAMPORREDONDO, P.S.: *El Santo Cristo de Limpías*. Santander, Imprenta y Librería Católica de Vicente Oria, 1920.
- CAMPUZANO RUIZ, E.: *El Gótico en Cantabria*. Santander, Librería Estvdio, 1985.
- «La pintura mural en Cantabria». *Altamira*, XLVI, 1986-1987, pp. 27-44.
- *Arte colonial en Cantabria*. Catálogo de la exposición Santillana, Fundación Santillana, 1988.
- «Tabla de Penagos». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, nº 2, 1988, pp. 116, 117.
- «Una tabla flamenca». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, nº 2, 1988, pp. 111-113.
- Cat. Exposición *Arte de Flandes en Cantabria*. Santillana del Mar, Fundación Santillana, 1989.
- *Catálogo monumental de Cantabria. Valles del Saja y del Besaya*, tomo II. Santander, Diputación Regional de Cantabria, 1991.
- *Los indianos. El arte colonial en Cantabria*. Santander, Caja de Cantabria. Obra Social, 1992.



- *Pintura barroca en Cantabria*. Catálogo de la exposición. Fundación Santillana, mayo-junio, 1992.
- «El frontal del altar de Lebeña». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, nº 1, 1996, pp. 99-108.
- *Guía de Castro Urdiales*. Santander, Librería Estvdio, 1996.
- «Celosías prerrománicas en Liébana», *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, nº 2, 1998, pp. 101-102.
- *En torno al arte mozárabe en Cantabria*. Catálogo de la Exposición Fundación Santillana. Santillana del Mar, Fundación Santillana, 1998.
- *Santa María de Lebeña. Iglesia mozárabe del siglo x*. Santander, Museo Diocesano Santillana del Mar, 1998.
- *El retablo en Cantabria*. Santander, Caja Cantabria. Obra Social y Cultural, 1999.
- *Campoo y Valderredible*. Santander, Museo Diocesano Santillana del Mar, 2000.
- «El órgano en Cantabria». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, nº 5, 2005, pp. 187-255.
- *El órgano en Cantabria: programa de Caja Cantabria para la recuperación de los órganos de Cantabria*. Santander, Obra Social Caja Cantabria, 2007.
- CANALES RUIZ, J.: *Cántabros en América del Sur. Diccionario Histórico-Biográfico de cántabros en América del Sur en los siglos xvi, xvii y xviii*. Santander, Estvdio, 2009.
- CARRETERO REBÉS, S.: *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, Institución cultural Cantabria/Ediciones Librería Estvdio. 1987.
- *La pintura del siglo xx en Cantabria. Tradición y vanguardia*. Santander, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, 1991.
- *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 1993.
- *Pintura en Cantabria (1875-1975). Selección de la Colección del Museo de Bellas Artes de Santander: enero-febrero, 1995*. Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 1994.
- «Un San Miguel Arcángel del Museo de Bellas Artes de Santander atribuido a Francisco Pacheco». *Trasdós*, nº 4, 2002, pp. 119-123.
- «El Fernando VII de Francisco de Goya del Museo de Bellas Artes de Santander». *Trasdós*, nº 10, 2008, pp. 154-169.
- CARRETERO REBÉS, S. y BEDIA CASANUEVA, D.: *Agustín Riancho (1841-1929): 4 de agosto-20 de septiembre 1997. Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 1996.
- CARRETERO REBÉS, S., POOLE, B. y PORTILLA, I.: *¿Sin Límites? Colección Permanente del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, 2003.
- CASADO SOTO, J.L.: *Discursos de Bernardino de Escalante*. Santander, Universidad de Cantabria, 1995.
- (ed.): *La catedral de Santander. Patrimonio monumental*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997.
- (ed.): *Guía cultural de Cantabria*. Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Santander, 2002.
- CASADO SOTO, J.J. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.: *El puerto de Santander en la Cantabria romana*. Santander, Autoridad Portuaria de Santander, 1995.
- CASADO SOTO, J.L. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: *La catedral de Santander. Recuperación de un monumento olvidado*. León, Edilesa, 2002.
- Cat. exposición *María Blanchard (1881-1932)*. Museo de Bellas Artes de Santander, de 27 de junio a 20 de septiembre de 2008. Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 2008.

- CERECEDA GATON, R.M.: *Eduardo Sanz: una revisión crítica. Catálogo de producción artística, 1945-1980*. Trabajo de investigación inédito, 2010.
- COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: *Arquitectura religiosa en Cantabria, 1685-1754: Las Montañas Bajas del Arzobispado de Burgos*. Santander, Universidad de Cantabria, 2004.
- «Los arquitectos cántabros y su implicación en la reacción vitruviana contra el Barroco», en GONZÁLEZ MORALES, M. y SOLÓRZANO TELECHEA, J.A. (eds.): *II Encuentro de Historia de Cantabria. Santander, 25-29 de noviembre de 2002*. Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria/Parlamento de Cantabria, 2005, pp. 809-836.
- COFIÑO FERNÁNDEZ, I. y MANJÓN RODRÍGUEZ, A.L.: «El municipio de Astillero», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. Santander*, tomo III. Santander, Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2002, pp. 751-778.
- COFIÑO FERNÁNDEZ, I., MAZARRASA MOWINCKEL, K. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Arnuelo», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*, tomo II. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2001, pp. 163-212.
- CONDESA DE CAMPO ALANGE: *María Blanchard*. Madrid, Hauser y Menet, 1944.
- CÓRDOVA Y OÑA, S.: *Santander, su catedral y obispos*. Santander, Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1929.
- CRESPO LÓPEZ, M.: *Cántabros del siglo XX (II). Semblanzas biográficas*. Santander, Estvdio, 2013.
- CRIBEIRO MALVIDO, A.: «El retablo de esmaltes de Vejerís, Museo Diocesano Regina Coeli. Características estéticas e influencias recibidas». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, junio 2011.
- DE JOSUE, E.: «La era consular de una lápida romana inédita que existe en Villaverde, provincia de Santander, a unos doce kilómetros al sur de la villa de Potes». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1916, LXIX, pp. 44-50.
- DELENDA, O.: *Francisco de Zurbarán: pintor 1598-1664*. Madrid, Editorial Arco/Libros S.L., 2007.
- DÍAZ GÓMEZ, A. y SOPEÑA PÉREZ, F.: «El batán o pisa de Ledantes». *PIEF Hoyos Sainz*, vol. VIII, 1976, pp. 279-291.
- DÍAZ LÓPEZ, J.: «Un centauro perdido en la aldea: tradicionalismo y modernidad en Agustín de Riancho», en AGENJO BULLÓN, X. y SUÁREZ CORTINA, M.: *Santander fin de siglo*. Santander, Caja Cantabria/Concejalía de Cultura/Universidad de Cantabria, 1998, pp. 449-466.
- EALO DE SA, M.: «Hallazgos prerrománicos en Cantabria: San Fructuoso de Lamiña». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 7, 1984, pp. 119-126.
- EGUARAS FERNÁNDEZ, G.: *Noticias para la historia de la provincia de Santander, recogidas por D. Gervasio Eguaras Fernández*, 1867.
- ENSEÑAT BENLLIURE, L.: «La fuente de los niños de Mariano Benlliure», en GONZÁLEZ MORENO, F. y MARTÍN SÁNCHEZ, J.: *Renacimientos: la cerámica española en tiempos de Ruiz de Luna*. Cuenca, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 55-70.
- ESCALLADA GONZÁLEZ, L.: *Breve historia de Arnuelo, Castillo, Isla y Soano. Siete Villas en el Antiguo Régimen*. Santander, Editorial Tantín, 2001.
- ESCUADERO SÁNCHEZ, M.E.: *San Vicente de la Barquera: arte, arquitectura y urbanismo en una de las Cuatro Villas de la Costa*. Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Cantabria, 2000.
- *Las Cuatro Villas de la Costa de la Mar. Arquitectura y urbanismo en la Edad Moderna*. Santander, Publican. Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2010.
- ESPERÓN, A.: «Impresiones de viaje Santander» (1848), en LÓPEZ GARCÍA, D.: *Cinco siglos de viajes por Santander y Cantabria*. Santander, Concejalía de Cultura. Ayuntamiento de Santander, 2000.

- ESPINOSA, A.: *El Santo Cristo de la Agonía de Limpias. Información sobre unos hechos portentosos*. Santander, Tip. «La Atalaya», 1919.
- ESTELLA MARCOS, M.: «Vírgenes de marfil hispanofilipinas». *Archivo Español de Arte*, LII, oct.-dic. 1979, pp. 440-450.
- *La escultura barroca de marfil en España: las escuelas europeas y las coloniales*. Madrid, CSIC/Instituto Diego Velázquez, 1984.
- ESTERAS MARTÍN, E.: «Noticias acerca de la platería puneña: los frontales de la catedral de Puno y de la iglesia de Carabuco». *Archivo Español de Arte*, nº 218, 1982, pp. 209-216.
- *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*. Madrid, Museo de América, 1986.
- Faros: la colección de Eduardo Sanz*. Exposición del Círculo de Bellas Artes. Madrid, Asociación de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2002.
- FERNÁNDEZ, J.M.: «Epigrafía cántabra». *Altamira*, 1-3, 1966, pp. 23-58.
- FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, C.: «Una figura en bronce representando a Hermes procedente de Santander. Relaciones comerciales y religiosas en las costas del Norte de la Península Ibérica en época romana», en FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, C. y RUIZ COBO, J. (eds.): *La arqueología en la Bahía de Santander*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2003, tomo II, pp. 561-608.
- FERNÁNDEZ OCHOA, C., IGLESIAS, J.M. y MORILLO, A.: «Implantación romana y tráfico marítimo en la Bahía de Santander», en FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, C. y RUIZ COBO, J. (eds.): *La arqueología en la Bahía de Santander*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2003, tomo II, pp. 441-437.
- FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.): *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*. San Sebastián, Diócesis de Calahorra, Gobierno de La Rioja/Caja España/Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo/Fundación BCH, 1999.
- «Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea», en FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.): *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*. San Sebastián, Diócesis de Calahorra, Gobierno de La Rioja/Caja España/Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo/Fundación BCH, 1999, pp. 156-176.
- FERNÁNDEZ, V., SERNA, M. y MUÑOZ, E.: *El Macizo de Peña Cabarga*. Santander, Ayuntamiento de Liérganes, Medio Cudeyo, Penagos y Villaescusa/Consejería de Cultura, Deportes y Turismo del Gobierno de Cantabria/Obra Social y Cultural de Caja Cantabria, 2004.
- FREIXA, M.: «La escultura funeraria en el Modernismo catalán». *Fragmentos*, nº 3, 1984, pp. 41-54.
- GARCÍA CAMARERO, A.R. y PALACIOS PESQUERA, L.: «Etnografía y tradiciones. Liébana, tierra de costumbres», en AA.VV.: *Liébana. Tierra de Júbilo*. Santander, El Diario Montañés/Editorial Cantabria, S.A., 2006, pp. 97-152.
- GARCÍA CANTALAPIEDRA, A.: «Jesús Otero. Maestro del Románico». *Diario Alerta*, 11 de octubre de 1973.
- «Acto Homenaje a Jesús Otero». Parador Nacional de Santillana del Mar, 3 de agosto de 1980.
- GARCÍA GÓMEZ, E.: «La inscripción de la pila árabe de Santander». *Al Andalus (1947)*, I, pp. 155-161.
- GARCÍA GUINEA, M.A.: *Cantabria. Guía artística*. Santander, Estvdio, 1995.
- *Románico en Cantabria*. Santander, Ed. Estvdio. 1996.
- «Las pilas bautismales románicas de Valderredible». *Cuadernos de Campoo*, nº 11, 1998.
- (dir.): *Enciclopedia del románico en Cantabria*, tomo I: *La Costa*. Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real, 2007.
- GARCÍA GUINEA, M.A. y BERMEJO, E.: *El arte de Flandes en Santander (1450-1550)*. Santander, Ed. Instituto de Arte Juan de Herrera, 1974.
- GARCÍA GUINEA, M.A., LÓPEZ RODRÍGUEZ, F. y ÚBEDA DE MINGO, P.: *El palacio de los Marqueses de Comillas (Cantabria). 1878-1899*. Santander, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Cantabria/Gobierno de Cantabria, 2004.



- GARCÍA LOMAS, A.: *Los pasiegos. Estudio crítico, etnográfico y pintoresco (años 1011 a 1960)*. Santander, Estvdio, 1960.
- GEIJO, J.G.: *Limpias. El Cristo milagroso*. Santander, Imprenta y Papelería la Ideal, s.f.
- GIL AGUIRRE, E.: *Catálogo monumental del municipio de Marina de Cudeyo*. Santander, Excmo. Ayuntamiento de Marina de Cudeyo, 1997.
- «Arte y patrocinio. La impronta de la clientela en el Barroco cántabro». *Trasdós*, nº 1, 1999, pp. 62-74.
- «Entrambasaguas», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo monumental del Patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Cudeyo y Cesto*, tomo I. Santander, Consejería de Cultura, Educación y Deporte, 2000, pp. 451-497.
- «Marina de Cudeyo», en Polo Sánchez, J.J. (ed.): *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Cudeyo y Cesto*, tomo I, Santander, Gobierno de Cantabria, Consejería de Cultura y Deporte, 2000, pp. 161-163.
- «Riotuerto», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo monumental del Patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Cudeyo y Cesto*, tomo I. Santander, Consejería de Cultura, Educación y Deporte, 2000, pp. 415-448.
- «Promotores y clientes», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 281-288.
- GIMENO GARCÍA-LOMAS, R.: «Hallazgo de un broche alto medieval trabajado en hueso». *BSAA*, tomo 44, 1978, pp. 430-434.
- «La villa romana de Santa María de Hito», en IGLESIAS GIL, J.M. y MUÑIZ CASTRO, J.A. (eds.): *Regio Cantabrorum*. Santander, Caja Cantabria, 1999, pp. 235-239.
- GIRALT MIRACLE, D.: *Subirachs. Artistas españoles contemporáneos*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.
- GLENDINNING, N.: *Arte, ideología y originalidad de la obra de Goya*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- «Goya, retratista de la Familia Real». *Reales Sitios*, año XLV, nº 175, 2008, pp. 26-45.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: «El Prerrománico», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 65-72.
- «La época heroica de los Sánchez de Tagle. La forja de un mayorazgo indiano», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 287-316.
- GÓMEZ PELLÓN, E.: «El arte popular», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 273-280.
- GONZÁLEZ CAMINO Y AGUIRRE, F.: «Iconografía funeraria montañesa. El opulento señor de Pie de Concha y Bárcena, don Alonso Camino». *La Revista de Santander*, tomo III, 2, 1931, pp. 67-80.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.: «El Neptuno cántabro de Castro Urdiales», *Archivo Español de Arqueología*, 30, 1957, pp. 253-256.
- *Los Cántabros*. Santander, Ed. Librería Estvdio, 1997.
- *Cantabria en la transición al medievo. Los siglos oscuros: IV-IX*. Santander, Estvdio, 1998.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. y CASADO SOTO, J.L.: «Dos nuevas inscripciones romanas en Cantabria». *Altamira*, 42, 1979-1980, pp. 235-241.

- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. y DÍAZ GÓMEZ, A.: *Manual de etnografía cántabra*. Santander, Estvdio. 1988.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. y GARCÍA GUINEA, M.A.: *Museo Provincial de Prehistoria y Arqueología de Santander*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional. Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1963.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Escudos de Cantabria. Asturias de Santillana*, vol. II, Santander, Estvdio, 1969.
- *La Patrona de México en las Montañas de Santander*. México, Ed. Jus, 1973.
- «Limpias en la Historia». *Altamira*, vol. I, 1975, pp. 295-335.
- *Escudos de Cantabria: Asturias de Santillana y el Bajo Asón*, tomo IV. Vitoria, Institución Cultural de Cantabria, 1981.
- *Camargo. Mil años de historia*. Camargo, Ilmo. Ayuntamiento de Camargo, 1987.
- *Santuarios marianos de Cantabria*. Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1988.
- *Escudos de Cantabria: Campoo y Castro Urdiales*, tomo VI. Madrid, Ediciones de la Revista Hidalguía, 1999.
- *Toranzo: datos para la historia y etnografía de un valle montañés*. Santander, Cantabria Tradicional, 2000.
- *La Bien Aparecida. Patrona de Cantabria*. Santander, Librería Estvdio, 2005.
- *El héroe de Cantabria Don Pedro Velarde y Santiyán, y sus antepasados: El Marqués de Villapueente y de la Peña*. Camargo, Ayuntamiento de Camargo, 2009.
- GONZÁLEZ HERNANDO, I.: «Vírgenes abrideras». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 2, 2009, pp. 55-66.
- GOYAS MEJÍA, R.: «Notas sobre la vida de Pedro Sánchez de Tagle». *EHN*, 45 (julio-diciembre 2011), pp. 47-80.
- GREEN, J.: «El arte contra la guerra de Luis Quintanilla». *Revista Goya*, nº 232, 1993, pp. 221-222.
- GUERRA DE VIANA, D. y MARCHENA RUIZ, M.E.: «Pinturas góticas en Valdeolea». *Cuadernos de Campoo*, nº 3, pp. 8-14.
- GUTIÉRREZ BICARREGUI, J.L.: *La Virgen de Puerto y su templo*. Santoña, Ed. Autor, 1996.
- GUTIÉRREZ BURÓN, J.: «Cervantes y El Quijote en las exposiciones de Bellas Artes del siglo XIX». *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, 2008, pp. 455-474.
- GUTIÉRREZ CUENCA, E.: «Dataciones absolutas para la arqueología de época histórica en Cantabria». *Nivel Cero. Revista de Arqueología*, 10, 1982, pp. 89-111.
- GUTIÉRREZ CUENCA, E. y HIERRO GÁRATE, J.A.: «Necrópolis medievales del sur de Cantabria. Algunos ejemplos sobre sus problemas de conservación e investigación», en *C.A.E.A.P. Veinticinco años de investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de Cantabria*. Camargo, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Camargo, 2003, pp. 233-242.
- «Nuevas perspectivas para la reconstrucción histórica del tránsito entre la Antigüedad y la Alta Edad Media en Cantabria: la necrópolis de Santa María de Hito». *Nivel Cero*, 11, 2007, pp. 97-116.
- «Dos anillos con inscripción procedentes de la necrópolis de Santa María de Hito (Cantabria)». *Pyrenae*, 2009, 40/1, pp. 149-173.
- HERRERO, P.: «El retablo flamenco de Santa María del Puerto en Santoña». *Altamira*, 1980-1981, pp. 351-355.
- HERRERO DOMINGO, V.: «Los marfiles hispano-filipinos en el Museo Diocesano de Santillana del Mar». *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, abril, 2012.
- HIERRO, J. y PUENTE, J. de la: *Jesús Otero. Escultor*. Santander, Caja Cantabria. Obra Social, 1994.
- IGLESIAS GIL, J.M.: *Onomástica prerromana en la epigrafía cántabra*. Santander, Diputación provincial de Santander/Instituto Cultural de Cántabra del CSIC/Instituto de Prehistoria y Arqueología «Sautuola», 1974.
- *Epigrafía cántabra*. Santander, Institución cultural de Cantabria, 1976.
- «Fragmento de estela de Santillana del Mar (conventus cluniensis)». *Ficheiro epigráfico (suplemento de Conimbriga)*, nº 19, 1986, pp. 14-16.

- IGLESIAS GIL, J.M. y MUÑIZ CASTRO, J.A.: *Las comunicaciones en la Cantabria romana*. Santander, Universidad de Cantabria, 1992.
- IGLESIAS, J.M. y RUIZ, A. (dirs.): *Flavióbriga. Castro Urdiales romano. Arqueología de intervención (años 1991-1994)*. Bilbao, Ayuntamiento de Castro Urdiales, 1995.
- *Epigrafía romana de Cantabria*. Bordeaux-Santander, Ed. Estvdio, 1998.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *El libro de Santillana*. Santander, Ed. Estvdio, 1981.
- *Breve historia de la pintura española*. Madrid, Ediciones Akal, 1987.
- LASAGA LARRETA, G.: *Los pasiegos*. Santander, Universidad de Cantabria, 2003.
- LASHERAS PEÑA, A.B.: «El monumento a Pedro Velarde en Santander». *Trasdós*, nº 3, 2001, pp. 98-117.
- LEGUINA, E. de: *Arte Antiguo: Obras de Bronce*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1907.
- LLANGOSTERA CUENCA, E.: «Historia y leyendas de la seda china: la ruta de la seda». *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, nº 21, 2008, pp. 13-38.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, L.: *La Abadía y Catedral-Basílica de Santander (apuntes históricos)*. Santander, Ed. el Autor, 1993.
- LÓPEZ SOBRADO, E.: «Sobre la pintura mural de Luis Quintanilla». *BSAA*, LVIII, 1992, pp. 511-517.
- «La Guerra Civil a través de la mirada de Luis Quintanilla», en AA.VV.: *Congreso Internacional la Guerra Civil española (1936-1939)*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.
- «Los grabados americanos de Luis Quintanilla». *Trasdós*, 8, 2006, pp. 77-89.
- «Tristes guerras, tristes, tristes. Los frescos de Luis Quintanilla», en ROVIRA SOLER, J.C. y ALEMANY BAY, C.: *Miguel Hernández (exposición): la sombra vencida. 1910-2010*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, vol. 1, 2010, pp. 106-113.
- LOSADA VAREA, C.: *Catálogo monumental del municipio de Voto*. Santander, Ayuntamiento de Voto, 1997.
- *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda, 1590-1638*. Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007.
- MARTÍN GÓNZÁLEZ, J.J.: *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- MARTÍNEZ MAZAS, J.: *Memorias antiguas y modernas de la Santa Iglesia y Obispado de Santander (1775-1777)*. Santander, Edición de Joaquín González Echegaray. Ediciones Besaya, 2002.
- MAZA SOLANO, T.: «La pila de la catedral de Santander (apostillas a un artículo)». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, julio-diciembre, 1920, pp. 313-316.
- «Don Francisco Laso de la Vega, gobernador y capitán general de Chile. Noticias autobiográficas inéditas». *Altamira*, tomo III, 1957, pp. 161-223.
- MAZARRASA MOWINCKEL, K.: *Catálogo monumental del municipio de Bárcena de Cicero*. Santander, Excmo. Ayuntamiento de Bárcena de Cicero, 1994.
- «Bárcena de Cicero», en *Catálogo monumental del Patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Cudeyo y Cesto*, tomo I. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2000, pp. 528-554.
- *Liébana. Arquitectura y arte religioso. Siglos XV-XIX*. Santander, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 2009.
- MAZARRASA MOWINCKEL, K., ESCUDERO SÁNCHEZ, M.E. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: «Miera», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo monumental del Patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Cudeyo y Cesto*, tomo I. Santander, Consejería de Cultura y Deporte, 2000, pp. 389-414.
- MEDIANERO HERNÁNDEZ, J.M.: *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen «decana» de Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2008.



- MENA GARCÍA, M.C.: *Sevilla y las flotas de Indias: la Gran Armada de Castilla del Oro (1513-1514)*. Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1998.
- MESA, J. y GISBERT, T.: *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982.
- MONEDERO PUIG, M.: *José Llimona*. Madrid, Editora Nacional, 1966.
- MONTOLIÚ SOLER, V.: *Mariano Benlliure, 1862-1947*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.
- MORALES, A.J. (coord.): *Filipinas. Puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina*. Madrid, Lunwerg: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.
- MORÍS MENÉNDEZ-VALDÉS, G.: «Ingenios hidráulicos históricos: molinos, batanes y ferrerías». *Ingeniería del Agua*, vol. 2, nº 4 (diciembre 1995), pp. 25-42.
- «El Batán». *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, nº 1, 2001, pp. 120-131.
- MUÑIZ CASTRO, J.A. e IGLESIAS GIL, J.M. (coords.): *Cántabros. La génesis de un pueblo*. Santander, Caja Cantabria, 1999.
- MUÑOZ MARTICORENA, W.: *Perú: tradición textil y competitividad internacional*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2006.
- OBREGÓN GOYARROLA, F.: *Breve Historia de Cantabria*. Santander, Ed. Estvdio, 2000.
- ORDIERES DÍEZ, I.: *Historia de la conservación del patrimonio de Cantabria (1835-1936)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1993.
- ORTIZ DE LA AZUELA, J.: *Monografía de la antigua Colegiata de Santillana del Mar*. Santander, 1919.
- ORTIZ DE LA TORRE, E.: «Un retrato de Fernando VII, por Goya». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*. Santander, 1919, pp. 26-30.
- «Pedro González de Agüero y su estatua funeraria en Agüero (Santander)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (número extraordinario en homenaje a D. Miguel Artigas)*, Santander, 1931, pp. 70-92.
- *Escultura funeraria en la Montaña*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1934.
- PALACIOS RAMOS, R.: «Historia y avatares del monumento erigido a Pedro Velarde en Santander». *Altamira*, nº 76, 2008, pp. 33-60.
- PALAZUELO, R.P. A.: *Origen y desenvolvimiento de los sucesos de Limpias. Reseña histórico-crítica del Santísimo Cristo de la Agonía venerado en la Villa de Limpias*. Madrid, Mensajero Seráfico Imp. de Félix Moliner, 1920.
- PEÑA FERNÁNDEZ, A.: «Epigrafía medieval en Campoo». *Cuadernos de Campoo*, 29, 2002, pp. 17-25.
- «Los sarcófagos medievales del santuario de Montesclaros (Cantabria)». *Sautuola*, xii, 2006, pp. 281-293.
- «Epigrafía medieval del museo diocesano Regina Coeli (Santillana del Mar, Cantabria)». *Documenta & Instrumenta*, 9, 2011, pp. 153-168.
- «Promotores, artífices materiales y destinatarios de las inscripciones medievales», en AA.VV.: *Mundos medievales: Espacio, sociedades y poder*. Homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre. Santander, Universidad de Cantabria, 2012, pp. 187-204.
- PÉREZ ALONSO-GETA, P.M.: «Valores y pautas de crianza familiar en los montes de Pas». *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 13, 2001, pp. 115-136.
- PÉREZ BUSTAMANTE, R.: *Las villas de Ampuero, Colindres y Limpias*. Santander, Editorial Tantín, 1991.
- PÉREZ RODRÍGUEZ ARAGÓN, F. y NUÑO GONZÁLEZ, J.: «Acerca del carácter no indígena de las estelas gigantes de Cantabria», en CASA MARTÍNEZ, C. de la (coord.): *v Congreso Internacional de Estelas Funerarias*. Soria, Diputación Provincial de Soria, 1994, pp. 273-281.
- PÉREZ SÁNCHEZ, J.L. y RUIZ GUTIÉRREZ, A.: «Lucerna romana de bronce procedente de Castro Urdiales». *Archivo Español de Arqueología*, vol. 69, nº 173-174, 1996, pp. 263-268.

- PÉREZ VEJO, T.: «Vizcaínos y montañeses: la representación de una elite en la Nueva España del siglo XVIII», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 173-200.
- PIZARRO GÓMEZ, F.J.: «Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía», en SANCHES MARTINS, F. (coord.): *Barroco: Actas do II Congresso Internacional*. Porto, Faculdade de Letras da U. Porto, 2003, pp. 197-214.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imagería*. Santander, Universidad de Cantabria/Asamblea Regional de Cantabria, 1991.
- «La construcción de la iglesia parroquial de La Revilla de Soba: un ejemplo de mecenazgo laico en Cantabria». *BSAA*, LVII, 1991, pp. 403-415.
- *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994.
- «Retablo mayor de la iglesia parroquial de Arnuelo», en AA.VV.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Laredo/Caja Cantabria, 1994, pp. 28-29.
- *El retablo mayor de Cicero. Historia y restauración*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1996.
- «El arte mueble en la catedral de Santander hoy», en CASADO SOTO, J.L. (dir.): *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997, pp. 283-332.
- «Arte y religiosidad en las "Montañas Bajas" del Arzobispado de Burgos: Apuntes para su estudio». *Trasdós*, nº 1, 1999, pp. 75-95.
- «La escultura funeraria», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 289-296.
- «Los retablos», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 137-144.
- «Artes plásticas y patrimonio mueble (Edades Media y Moderna)», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria*. Santander, tomo III. Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2002.
- «La nación montañesa en la Nueva España: retratos de la sociedad colonial», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 201-218.
- «Clasicismo y Contrarreforma: la escultura funeraria en las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos», en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.): *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*. Navarra, 2011, pp. 643-652.
- «Gabriel de Rubalcaba y la escultura funeraria del siglo XVII en el Arzobispado de Burgos: aportaciones a su estudio», en ZALAMA, M.A. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. (coords.): *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, pp. 121-129.
- «El Virrey de Cataluña Juan de Garay Otañes y la escultura aragonesa en la segunda mitad del siglo XVII». *Artigrama*, nº 29, 2014, pp. 363-384.
- «Élites peninsulares en la América colonial: expresiones de poder y tornaviaje artístico», en GARCÍA NISTAL, J. (coord.): *Imagen y documento: materiales para conocer y construir una historia cultural*. León, Ediciones El Forastero, 2014, pp. 221-246.
- «Representaciones de las élites urbanas en espacios funerarios: interacciones, coincidencias y circulación de modelos a ambos lados del Atlántico», en REY CASTELAO, G. y MANTECÓN MOVELLÁN, T.A.: *Identidades*

- urbanas en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVIII)*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2015, pp. 383-418.
- POLO SÁNCHEZ, J.J., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y GONZÁLEZ-ECHEGARAY, M.C.: *El Valle de Soba. Arte y Heráldica*. Santander, Ed. Tres, 1995.
- POLO SÁNCHEZ, J.J. y COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: «Arte y mecenazgo indiano en la Cantabria del Antiguo Régimen», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Santander, Ed. Trea, 2007, pp. 249-285.
- «*Nietos de unos mismos abuelos...* Promoción y patronazgo de los arzobispos de Zaragoza Tomás Crespo Agüero y Antonio Ibáñez de la Riva-Herrera», en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (coord. y ed.): *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística*. Actas de XIV Coloquio de Arte Aragonés. Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 351-372.
- POLO SÁNCHEZ, J.J. (dir.), MAZARRASA MOWINCKEL, K., COFIÑO FERNÁNDEZ, I. y ESCUDERO SÁNCHEZ, M.E.: *Arte y arquitectura en el valle del Nansa*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2009.
- PORTELA SANDOVAL, F.J.: «Subirachs y el colegio de Nuestra Señora de la Paz, de Torrelavega (Cantabria)», en LÓPEZ-CALO, J. (coord.): *Estudios sobre Historia del Arte: ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993, pp. 503-508.
- QUEVEDO PESSANHA, C. de: *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1947.
- RAMÍREZ SÁDABA, J.L.: «La romanización», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 57-64.
- RANGEL GARCÍA, J.A.: *Víctor de los Ríos, escultor*. Catálogo del legado municipal de Santoña. Santoña, Ayuntamiento. Comisión de Educación y Cultura, 1998.
- REYERO HERMOSILLA, C.: «La escultura pública y conmemorativa», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria. Santander y su entorno*, tomo III. Santander, Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2002, pp. 357-378.
- REYERO, C. y FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España 1800-1910*. Madrid, Ed. Cátedra, 1995.
- RIVAS RIVAS, A.M.: *Antropología social de Cantabria*. Santander, Universidad de Cantabria, 1991.
- RODRÍGUEZ, G.: *Eduardo Sanz*. Palacete del Embarcadero, julio-agosto, 1999. Santander, Autoridad Portuaria, 1999.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, L.: *María Blanchard*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia/Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975.
- ROMERO FLORES, J.: *Iconografía colonial*. México, Museo Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, 1940.
- RUIZ CABELLO, F.M. y CORNEJO-VEGA, F.J.: «Alonso Vázquez y el retablo Mayor del Hospital San Hermenegildo: nuevos documentos, nuevos interrogantes». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 83, nº 252, 2000, pp. 51-80.
- RUIZ GUTIÉRREZ, A.: «Aras romanas de Campoo y Valdeolea». *Cuadernos de Campoo*, nº 6, 1996, pp. 4-8.
- SALAZAR, M.J.: *María Blanchard. Catálogo razonado. 1881-1932*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Telefónica, 2004.
- SALCINES, L.A.: *Jesús Otero, la piedra viva*. Torrelavega, Puntal 2, 1982.
- *Jesús Otero. Poeta de la piedra*. Santander, Asamblea Regional de Cantabria, 1989.
- SALCINES, L.A. y MONTESINOS, A.: «Jesús Otero y Mauro Muriedas. Mano, materia y forma: poéticas de la piedra y la madera». *La Ortiga*, nº 84-85, 2008, pp. 99-140.



- SAMA GARCÍA, A.: «El cementerio marino. Arquitectura funeraria de Lluís Domènech i Montaner en Comillas». *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 1, 2012, pp. 43-88.
- «Gaudí en la Capilla-panteón de Comillas. Los muebles de la Renaixença». *Goya. Revista de Arte*, nº 349, 2014, pp. 324-341.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Goya. Su vida y sus obras*. Madrid, Ed. Peninsular, 1951.
- SÁNCHEZ TRUJILLANO, M.T.: «Una Virgen de Galeón en Santoña». *Anuario del Instituto de Estudios Marítimos Juan de la Cosa*, vol. 1, p. 312.
- SANZ FRAILE, E.: *Faros de Cantabria*. Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1984.
- *Memorias con arte: Eduardo Sanz. Derrotero*. Santander, Ediciones Valnera, 2004.
- *Memorias con arte: Eduardo Sanz. Madera de tamarindo*. Santander, Ediciones Valnera, 2004.
- SANZ SERRANO, M.J.: «Bronces centroeuropeos en las iglesias españolas. Los grandes atriles en forma de ave», en AA.VV.: *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, 1982, tomo 1, pp. 697-711.
- SAZATORNIL RUIZ, L.: *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*. Santander, Universidad de Cantabria, 1996.
- «Entre la nostalgia y el progreso: la sociedad burguesa y las artes», en SUÁREZ CORTINA, M. (ed.): *Santander hace un siglo*. Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2000, pp. 132-189.
- «Gaudí en Comillas. Entre el orientalismo y el modernismo», en HENARES CUÉLLAR, I. y GALLEGO ARANDA, S. (eds.): *Arquitectura y Modernismo: del Historicismo a la Modernidad*. Actas del Congreso Nacional de Arquitectura Modernista. Granada, Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte, 2000, pp. 383-398.
- «Comillas, villa pintoresca», en POLO, J.J. y SAZATORNIL, L. (eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Santander, Ed. Aula de Etnografía Universidad de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 241-248.
- «Arquitectura y urbanismo desde el Romanticismo a la Posguerra», en POLO SÁNCHEZ, J.J. (ed.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria*. Santander, tomo III. Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2002, pp. 219-336.
- «Gaudí y Comillas. Historia, historiografía y gestión de un patrimonio», en AA.VV.: *Actas de las II Jornadas de Acanto sobre el Patrimonio Cultural y Natural de Cantabria*. Comillas, ACANTO, 2002, pp. 91-106.
- (coord.): *Centro de Arte Faro Cabo Mayor. Colección Sanz-Villar. Guía del museo*. Santander, Autoridad Portuaria de Santander, 2006.
- «Arte y mecenazgo de los indios montañeses: Santoña, Comillas, Valdecilla (1820-1930)», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, Ed. Trea, 2007, pp. 543-612.
- SIERRA DE LA CALLE, B.: *Museo oriental: China, Japón, Filipinas. Obras selectas*. Valladolid, Caja España, 2004.
- SUÁREZ DÍAZ, J.M.: «El santuario de Montesclaros: los orígenes». *Cuadernos de Campoo*, 19, 2000, pp. 4-8.
- TOMÁS ECHEVARRÍA, P.T.: *Los prodigios de Limpías*. Madrid, Ediciones de Rosas y Espinas, 1919.
- TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Ed. Plus Ultra, 1947.
- VALDIVIESO, E.: *Zurbarán. IV Centenario Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1998.
- VALDIVIESO, E. y SERRERA JUAN, J.M.: *Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1985.
- VEGA DE LA TORRE, J.R.: «Problemática cronológica y funcional de las estelas gigantes de Cantabria: una aproximación crítica», en CASA MARTÍNEZ, C. de la (coord.): *V Congreso Internacional de Estelas Funerarias*. Soria, Diputación Provincial de Soria, 1994, pp. 283-290.

- VILLAR PARDO, L.: *Monumentos de Santander*. Santander, Librería Estvdio, 1990.
- YARZA LUACES, J.: «Comercio artístico Flandes-reinos hispanos», en *La pintura Gótica Hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*. Barcelona-Bilbao, Museu Nacional d'Art de Catalunya/Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 107-115.
- ZAMANILLO, M.: «Pequeña historia del monumento a Velarde en la conmemoración del segundo centenario de su nacimiento (1779-1979)», en AA.VV.: *Guerra de la Independencia (1804-1814) y su monumento histórico*, tomo II. Santander, CEM, Diputación Provincial de Cantabria, 1982, pp. 781-786.
- ZAMANILLO PERAL, F.: *Museo de Bellas Artes de Santander*. Vitoria, Ayuntamiento de Santander, 1981.
- ZAMANILLO PERAL, F. y CAMPUZANO RUIZ, E.: *El retablo de San Miguel de Rozas de Soba. Historia y conservación*. Santander, Museo Municipal de bellas Artes de Santander, 1983.

CUBIERTA

ÍNDICE



# COPYRIGHT DE LAS FOTOGRAFÍAS

- Ana Belén Lasheras
- Andrés Fernández.
- Asier Fernández Elorz.
- Casona de Tudanca.
- CEM. Centro de Estudios Montañeses.
- Enrique Campuzano Ruiz.
- Fernando Baylet.
- Javier Gómez Martínez.
- Javier Pelaz Beci.
- José Luis Pérez Sánchez.
- José Manuel Iglesias Gil.
- Julio J. Polo Sánchez.
- La autora.
- Luis Palomeque.
- MAS. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria.
- Museo Etnográfico de Cantabria.
- Pinacoteca Municipal de Santoña.

CUBIERTA

ÍNDICE



*Noviembre, 2019*

CUBIERTA

ÍNDICE



*Patrimonio cultural de Cantabria. Cien piezas artísticas singulares* surge a raíz del proyecto «La Pieza del Mes» que se desarrolló en el Aula de Patrimonio Cultural de la Universidad de Cantabria entre 2009 y 2017. Dicho proyecto surgió con la intención de dar a conocer y poner en valor una parte singular del Patrimonio artístico de la región a través del estudio de un total de 100 piezas de distintas tipologías (retablos, esculturas, pinturas, orfebrería...) y épocas (desde el período prerrománico hasta la actualidad).

Partiendo de esa base, en el presente libro se han agrupado las cien obras en diferentes capítulos, precedidos de unos estudios introductorios que pretenden ofrecer al lector las claves básicas para la comprensión de este valioso Patrimonio.



CUBIERTA

ÍNDICE

