

# CLAVIS

Boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar

Nº2 - 1998

---

## Cueva Santa

Ramón Bohigas Roldán,  
Enrique Campuzano,  
Javier Marcos Martínez.

---

## Iglesia de Salarzón

Roberto González González.

---

## Criterios actuales de restauración de arte religioso

María Teresa Urkullu

---

## Arqueología medieval en Carasa

Pedro Rasines del Río

## Un indiano de Bustriguado

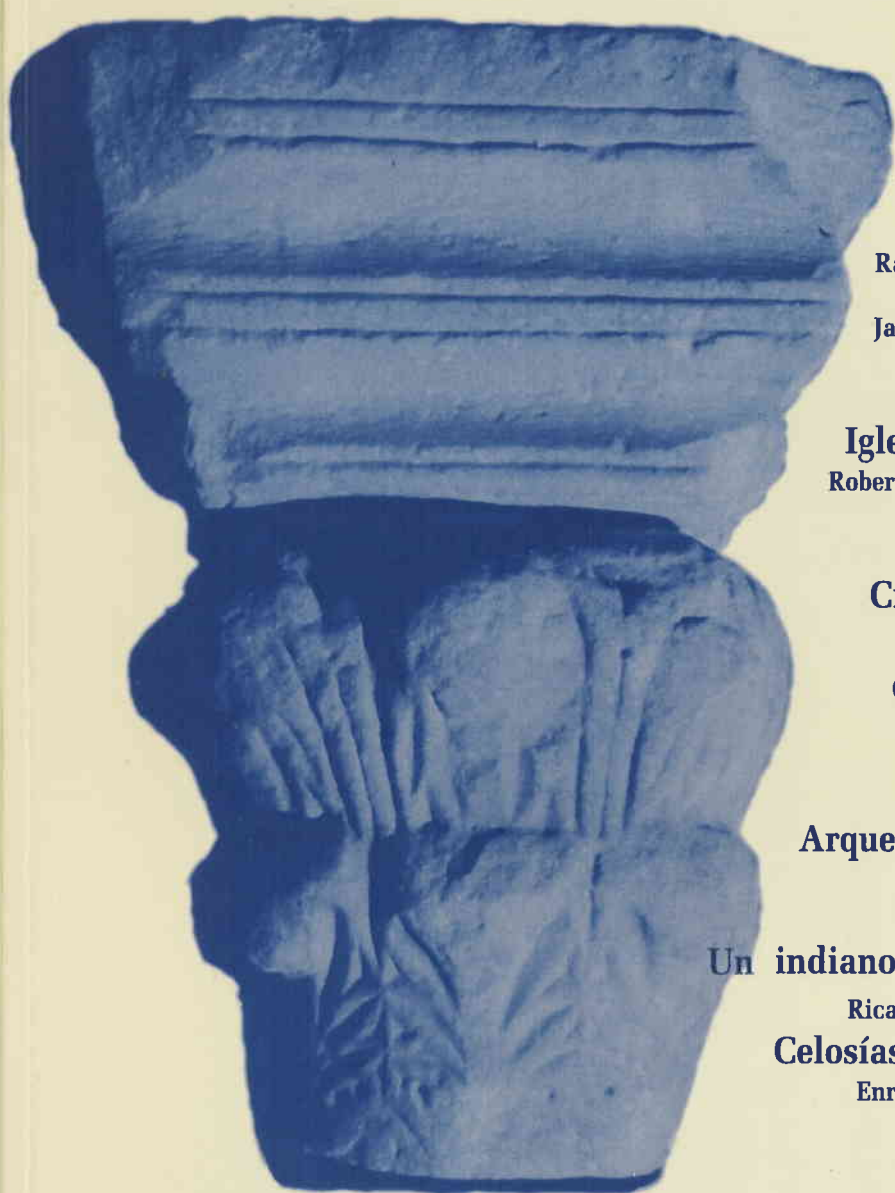
Ricardo Aguirre Gutiérrez

## Celosías prerrománicas

Enrique Campuzano Ruíz

---

Nuestro Museo



**PUBLICACIONES DEL  
MUSEO DIOCESANO  
"Regina Coeli"**

**OBISPADO DE SANTANDER**

Dirección  
**ENRIQUE CAMPUZANO RUIZ**



Capitel mozárabe  
de la iglesia parroquial  
de Cuenca

Precio del ejemplar:  
ESPAÑA 1.000 ptas.  
EXTRANJERO 15\$ USA

Redacción y Administración:  
**MUSEO DIOCESANO**  
El Cruce  
39330 Santillana del Mar  
Tel. 942 / 818004

Diseño Gráfico: IKONO. Santander.  
Imprime: Gráficas Calima. Santander.  
I.S.B.N.: 84-606-2790-X.  
Depósito Legal: SA-3-1997.

# CLAVIS

## **-Sumario-**

**- 5 -**

**Editorial**

**- 7 -**

**Cueva Santa**

Ramón Bohigas Roldán, Enrique Campuzano Ruíz,  
Javier Marcos Martínez

**- 39 -**

**Iglesia de Salarzón**

Roberto González González

**- 65 -**

**Criterios actuales de restauración de arte religioso**

María Teresa de Urkullu

**- 85 -**

**Arqueología medieval en Carasa**

Pedro Rasines del Rio

**Un indiano de Bustriguado**

Ricardo Aguirre Gutiérrez

**Celosías prerrománicas en Liébana**

Enrique Campuzano Ruíz

**- 103 -**

**Nuestro Museo**



**C**umplidas ya tres décadas de su fundación, el Museo Diocesano aborda una nueva etapa de renovación y revitalización, tanto de su estructura como de su contenido, que deseamos sea más abierto y dinámico para desarrollar las funciones que tiene encomendadas.

*Con la publicación de este nuevo número se consolida la labor difusora del estudio e investigación y conservación de nuestro patrimonio religioso que se lleva a cabo desde el Museo, a través de la Comisión Diocesana de Fe y Cultura, que está produciendo resultados muy positivos.*

*Se diversifican las actividades, para acercar el arte religioso con su sentido intrínseco a un público cada vez más notable.*

*Al mismo tiempo se abren nuevas líneas de investigación, como la propuesta sobre el estudio de las ramificaciones cántabras del prerrománico asturiano, la configuración de los antiguos monasterios y se potencian otros como la pintura mural, los órganos y la religiosidad popular.*

*Se diseñan nuevas funciones para espacios religiosos, como los museos comarcales y las aulas didácticas. Se descubren obras y se valora el espíritu altruista de nuestras gentes.*

*Y una de nuestras prioridades: abordar la problemática de la conservación de los templos en los pueblos más deprimidos o abandonados, para lo que iniciamos la puesta en marcha de un plan de detección y diagnóstico de las necesidades en nuestro ámbito diocesano.*

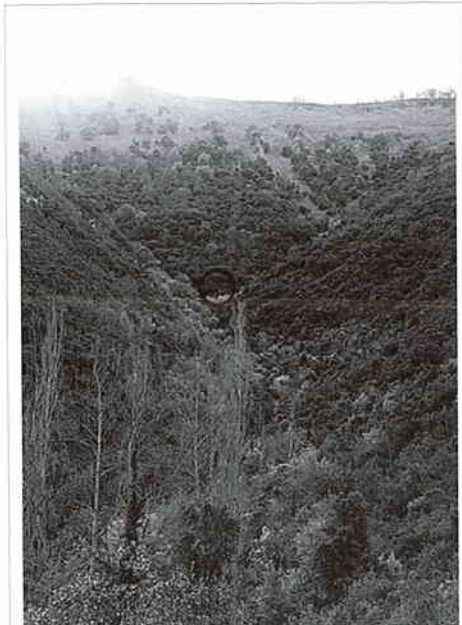
*Con vuestro apoyo y colaboración sabemos que podemos contribuir a la conservación de este ingente patrimonio religioso, que constituye una aportación decisiva a nuestra fe y nuestra cultura.*

**MEMORIA DE LA INTERVENCION ARQUEOLOGICA  
DE LIMPIEZA VEGETAL Y CONSOLIDACION DE CUEVA SANTA  
(SANTO TORIBIO DE LIEBANA, CAMALEÑO, (CANTABRIA), 1995.**

**LA CUEVA SANTA. Introducción**

**L**a Cueva Santa es, según la tradición monástica de Santo Toribio de Liébana, el lugar donde se retiraba a orar el santo monje fundador del monasterio benedictino lebaniego.

Sobre este personaje existe una leyenda que relaciona la construcción de la Cueva Santa con la figura del fundador del propio monasterio de San Martín de Turieno, Toribio. Esta leyenda es recogida por el P. Sandoval (Sandoval, Fr. P., 1601, fol. 5), que dice textualmente



Vista general de la cárcava donde se emplaza Cueva Santa, remarcada mediante círculo negro.

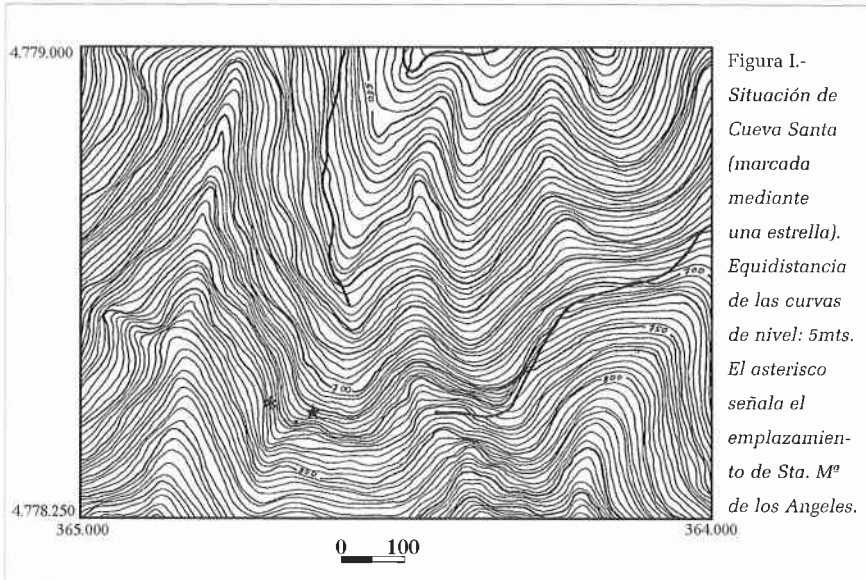
*“y el bendito Toribio dejando a los monjes en él (monasterio de San Martín de Turieno, que había fundado con otros cinco compañeros), como soldado viejo ejercitado en las armas, queriendo pelear con el Enemigo a solas, subióse a lo alto del monte, y en parte muy escondida de él labró una pequeña ermita donde con mucha abstinencia, disciplina continua, oración y lágrimas, llegó a tanto, que muy de ordinario bajaban ángeles que hablaban con él y le hacían compañía. Y en el sitio o lugar que es cerca de su ermita donde se le aparecían los ángeles, labró una ermita que llaman hoy día de los Angeles”.*

El propio Sandoval residió y conoció el monasterio de Santo Toribio y su archivo, así como las ermitas que, esparcidas por el monte La Viorna, rodeaban a Santo Toribio. Respecto a la Cueva Santa y la de Santa María de los Angeles reconoce haber visitado *“las ermitas y lugar de su penitencia y verdaderamente mueven a gran devoción y parece que siente el alma algo de la santidad de aquel lugar”.*

## LA LOCALIZACIÓN DEL MONUMENTO Y SU ACCESO

El emplazamiento de la Cueva Santa es la confluencia de dos vaguadas del Monte La Viorna que desde la cumbre descienden hasta el fondo del valle del Deva en el tramo donde se encuentra la localidad de Turieno que, inicialmente, sirvió de referencia para la denominación del monasterio de San Martín fundado por Toribio.

Situada a 750 mts. de altitud, las coordenadas de su emplazamiento son:  $x = 365.865$ ;  $y = 4.778.415$  de la hoja XYJ-5 del mapa a escala 1:5.000 del Servicio Cartográfico de la Diputación Regional de Cantabria (Fig.1)



El camino parte de la propia explanada del monasterio y debe seguirse la pista que asciende hasta la ermita de Santa Catalina. Ciento setenta y cinco metros antes de llegar a ella parte una segunda pista hacia la izquierda, que debe recorrerse en un trayecto continuamente ascendente a lo largo de unos 700 m., después de desechar otra pista que se adentra por un prado hacia un depósito de agua, a 25 m. del inicio. El final de esta pista es un rellano desde el cual se inicia la ascensión por un senda de fuerte pendiente que, tras 237 m. de remonte, nos sitúa en la plataforma de la ladera donde se asienta el monumento. Unos cincuenta metros por encima de él está la ermita de Santa María de los Angeles, también localizada en el plano de situación.



## Cueva Santa

Desde este punto el sendero continúa remontando la ladera hasta alcanzar la propia cima del Monte La Viorna; todo el recorrido como senda está balizado mediante trazos pintados blancos y amarillos. Su trazado está señalado en un panel explicativo de los itinerarios pedestres del Valle de Liébana, situado en el arranque de la pista en la misma explanada de Santo Toribio de Liébana. Junto a este panel, un segundo soporte explica las características fundamentales de Cueva Santa y del proceso de consolidación a que se refiere esta misma publicación.

### LA CUEVA SANTA. Las referencias escritas.

Jusué (Jusué, E.: op. cit. 1921 p.75) recoge unos "*Loores a Santo Toribio de Liébana*", que aparecen en un libro antiguo, conservado entonces en el monasterio y que él atribuye a los siglos XIV o XV, titulado "*Testamento de Santo Toribio*". El poema permanecía inédito, no así el resto del libro, que fue publicado por Argáiz en "*La soledad laureada...*". De confirmarse la antigüedad de este poema, pudiera tratarse de la primera mención relativa a Cueva Santa, pues en unos versos dice lo siguiente:

*"Escogiste las monaññas para tu santa morada,  
las sierras altas estrañas et la viorna nombrada,  
en la qual muy apartada tu feciste santa vida  
contemplando sin medida la gloia muy deseada.  
Fabricaste oratorio al pie de la alta sierra  
el qual a todos notorio es ya por toda la tierra  
donde alcanzará el que yerra perdón de sus pecados  
contritos et confesados por tus méritos sin guerra".*

La alusión es muy vaga y puede referirse al monasterio en vez de a la ermita, aunque coincide en cierta manera con la descripción del paraje donde se retiró el Santo y se ubica Cueva Santa, descrita con seguridad -en los albores del siglo XVII- por autores como Fr. P. de Sandoval (1601).

El poema es posterior a principios del siglo XVI, ya que se menciona la concesión del Jubileo, por los papas Julio II y León X. Jusué es partidario de considerar este poema como refundición de otras versiones anteriores al siglo XV, que contenían la vida y milagros de Santo Toribio. Se apoya en la forma métrica de estos "*Loores...*" y el lenguaje de los versos.

Del siglo XVIII se conserva un grabado en la biblioteca del monasterio en el que aparece la figura del santo pisando herejes priscilianistas y, tras él, se representa el monte Viorna y sus ermitas. Su distribución parece realista apareciendo la Cueva Santa (S. Thuribii Specus), Santa María de los Angeles (Santa Maria Angelorum) sita un poco más alta y, un poco más arriba, la ermita de Santa María Magdalena. Al otro extremo San Pedro, algo más baja y a la derecha Santa Catalina (Sta. Catherina) dando vista al valle del Deva, San Miguel (S. Michael) y San Juan de la Casería (S. Ihoannes), a la derecha del camino de ascenso al monasterio. El grabado está firmado por Massi o Marsi en Roma en 1722 y en él aparece Cueva Santa con una cubierta a dos aguas y una espadaña sobre la fachada posterior.

Miguel Angel García Guinea (García Guinea, M.A., 1979, I, pp. 458 y 469) recoge dos posibles artistas italianos autores del grabado del referencia: Gaspar Massi, grabador muerto en 1730, o Antonio Massi, también activo en el s. XVIII.

En una revista artística del siglo XIX (Martínez de Velasco, L., 1849) se recoge una noticia interesante ya que quizás nos relate la última ocupación y uso de la ermita, en tiempos previos a la exclaustación de 1836: *“El santo según parece se halló habitando todo el tiempo que duró la ejecución de este convento una cueva natural, que se ve en uno de los montes a*



Vista general del grabado de Massi.



Detalle del grabado de Massi correspondiente a la localización de Cueva Santa.

Figura II.-  
Croquis de  
situación  
de Cueva  
Santa  
(S. Turibii  
Specus) en  
el Monte  
La Viorna,  
según  
el grabado  
de Massi  
del siglo  
XVIII.





## Cueva santa

cuya falta está colocado (1). Esta cueva, albergue en otro tiempo de las sagradas reliquias que Santo Toribio traía de Jerusalén, dió acogida a principios de este siglo (el XIX) a un tal Policarpo, sargento retirado del ejército, quien revestido con un traje estrambótico, recorría semanalmente todos los pueblos del partido, volviendo bien provisto a su misteriosa habitación. Por largo tiempo logró con sus gazmoñerías tenerlos engañados, así como a los frailes, hasta que abusando de su credulidad vivía holgadamente con las muchas limosnas que sacaba y lo que él se tomaba contra la voluntad de sus dueños, siempre que se le presentaba la ocasión”.

Las referencias posteriores a Cueva Santa se limitan a escuetas citas o a repetir más o menos fielmente las menciones de los cronistas benedictinos del siglo XVII, sobre los cuales extenderemos más adelante.

Así Assas (Assas, M. de, 1867) al relatar la dominación visigoda de Cantabria refiere al pie de la letra las aportaciones del P. Yepes. Jusué (Jusué, E. 1921, p. 51) facilita una breve referencia: “*Al pie del Monte Biorna, entre la espesura de los árboles y en sitio muy agreste, se ve aún hoy la Cueva Santa, donde dice la tradición que pasó los últimos años de su vida Santo Toribio palentino, manteniendo trato familiar con los ángeles del cielo*”. Sánchez Belda (Sánchez Belda, L., 1948, p. XV) recoge una cita equívoca: “*En la actualidad aún se enseña esta cueva, llamada de los Angeles, situada en uno de los repliegues de La Viorna, muy cerca del monasterio*”.

Sólo en 1979 la obra de Miguel Angel García Guinea “El Románico en Santander” (García Guinea, M.A., 1979, I, pp. 234 y 458-462) recoge un primer estudio científico, desde una perspectiva arqueológica y artística, acerca del monasterio lebaniego y sobre todo el conjunto eremítico sito en La Viorna, describiendo los restos conservados y su posible atribución cronológica. Este autor aporta fotografías, plano y alzado occidental de Cueva Santa. García Guinea relaciona este sencillo monumento con las tendencias artísticas del visigotismo y del mundo asturianos, correlacionando los elementos arquitectónicos de la ermita con edificios y formas del prerrománico astur, inclinándose por su datación en los s. IX o X.

## LAS CONTRADICCIONES DE LAS LEYENDAS EN TORNO A CUEVA SANTA.

El origen de Cueva Santa se pierde entre la leyenda y la historia. Como se ha explicado, la tradición monástica vincula la edificación de

Cueva Santa con el fundador del monasterio de San Martín de Turieno, Toribio. El problema surge, no obstante, desde el momento en que las propias tradiciones de la orden benedictina, recogidas por los cronistas monacales, nos ofrecen una doble alternativa.

Por un lado, el Padre Sota (1681) vincula el establecimiento monacal con Santo Toribio, obispo de Astorga, del que se sabe que viajó a Tierra Santa como enviado papal, regresando con importantes reliquias sagradas entre las que se encontraba *“el brazo izquierdo entero de la misma Cruz en que Nuestro Señor Jesucrito quiso morir...más un trozo de la hasta de la misma Cruz sacrosanta”*. Es conocida también la actividad del obispo asturicense contra la herejía priscilianista, en relación con cuya refutación mantuvo correspondencia con el papa León I el Grande (390-461) (Chauwick, H., 1978).

La otra versión de esta tradición es recogida a principios del siglo XVII por el P. Sandoval, a quien ya nos hemos referido, sin que existan otros vestigios de esta leyenda anteriores a su obra.

En ésta se atribuye la fundación del monasterio de San Martín de Turieno al obispo Toribio de Palencia, que se distinguió a mediados del s. VI por su lucha contra los vestigios priscilianistas. Al igual que su homónimo astorgano abandonó la sede episcopal para dedicarse a la vida cenobítica: *“Cansado Toribio de la vida y cuidados populares, comenzando en este tiempo a florecer la Regla de nuestro padre San Benito y muchos monjes santos que el glorioso padre envió a España, determinó tomar el hábito y Regla, y juntando consigo algunos compañeros, que fueron cinco, los más señalados compañeros de Santo Toribio, todos monjes y santos, Tolobeo, obispo que tomó el hábito; Sinobe, diácono; Eusebio; Eusóstomo y Ofazo, con los cuales se retiró a las montañas de Liébana, donde en lo más áspero de una sierra, que está a una legua de Potes, fundaron un monasterio, dedicándolo a San Martín, obispo”* (Sandoval, Fr. Pr., 1601).

De registro más antiguo es otra leyenda sobre el cenobio, según la cual se custodiaba en él una bien cerrada arqueta que contenía las reliquias y se encontraba en un altar localizado precisamente sobre la tumba del santo. Este altar se cita por vez primera en un documento de 1.204 (Sánchez Belda, L., 1948, doc. 128) y durante los siglos altomedievales las alusiones al mismo son numerosas. Sin embargo su ubicación precisa aún no se ha descubierto.

Sandoval sintetizó ambas versiones en torno al fundador, argumentando que las santas reliquias y el cuerpo de Santo Toribio de

## Cueva Santa

Astorga fueron trasladados a Liébana en tiempo del rey Alfonso I (739-757) como consecuencia de la invasión musulmana: “*Quedó tan autorizado el monasterio con las santas reliquias y la presencia del santo obispo, que perdió el nombre y advocación de San Martín, que tuvo en su primera fundación y se llamó de ahí adelante de Santo Toribio, y asimismo se perdió la memoria de Santo Toribio, el monje, dándose al obispo santo todo lo que fue del monje*” (Sandoval, Fr. Pr., 1601).

Otros cronistas benedictinos recogerán íntegramente la versión de Sandoval, como sucede con Yepes (Yepes, A. de, 1609-1621) o Argaiz (Aragáiz, G., 1667). El primero argumentará contra la fundación monacal por parte del obispo astorgano el hecho de que en el tiempo de su vida activa (mediados del s. V) aún no vivía San Benito de Nursia. El afán común de las reconstrucciones historiográficas de todos ellos era remontar los orígenes del monasterio a una época coetánea del fundador benedictino.

Otro asunto relacionado con estas tradiciones es la polémica historiográfica suscitada en torno a la autenticidad de la leyenda medieval referente al arca situada dentro de un altar ubicado sobre el lugar donde reposaban los restos del santo monje fundador.

Favorable a la autenticidad histórica se mostró Menéndez Pelayo (Menéndez Pelayo, M., 1880-1882). Abundando más en esta postura, Mateo Escagedo (Escagedo Salmón, M. 1918) llegó a cuestionar que la primitiva advocación correspondiese a San Martín de Tours (316-396), a pesar de que existen evidencias altomedievales del fervor cultural hacia este santo e, incluso, peregrinaciones a su tumba (González Echegaray, J. 1973-1977). Precisamente Echegaray cita un milagro “*post mortem*” de San Martín sobre un tal Maurano, en la región de Cantabria, relatada a finales del siglo VI por San Gregorio de Tours.

Por su parte Sánchez Belda, editor del Cartulario del Monasterio de Santo Toribio (790-1300), argumenta en contra de la tradición medieval relativa a la tumba de Santo Toribio y la arqueta el hecho de que la primera advocación es la de San Martín, mientras el culto a Santo Toribio en Liébana parece iniciarse sólo en los comienzos del s. X (921), como refleja la aparición de este antropónimo en la onomástica comarcal (Sánchez Belda, L. 1948, p. XVI, doc. 27). Dos siglos después (1125) aparecen las dos advocaciones unidas al referirse al monasterio de San Martín y Santo Toribio en la donación de Santiago de Colio, por parte de García Gutiérrez, que se señala “*ad Sancto Martino vel Sancto Toribio episcopo*” (idem, doc. 104). Esta

jerarquización de advocaciones se refleja también en el documento 109 del cartulario (*idem*, doc. 109). Durante algunos años del s. XII se mantendrá aún la aparición de la vieja advocación, que desaparecerá substituida definitivamente por la de Santo Toribio, que se ha mantenido desde 1181 (*idem*, doc. 111).

Al estudiar el "Testamento de Santo Toribio", también recoge una serie de apuntes copiados de las hojas en blanco del referido libro, donde aparecen anotaciones manuscritas de los monjes. En el folio IV se menciona la celebración de la procesión con las reliquias del Sto. Sacramento, Santa Cruz y las dos arcas hasta las ermitas de Santa Catalina, donde se dijo misa, y de allí a San Miguel, para rogar por la extirpación de la peste. Esta procesión es la primera alusión a la existencia de las dos ermitas mencionadas (Jusué, E.: *op. cit.*, 1921, p. 76)

## LA CUEVA SANTA Y SU CONSERVACION HASTA LA ACTUALIDAD

Como ya hemos mencionado anteriormente, de las diversas menciones registradas a lo largo de los dos últimos siglos sobre Cueva Santa, sólo las citas de Miguel Angel García Guinea que hemos tenido ocasión de comentar (García Guinea, M.A., 1979, I, pp. 458 y 469) pueden considerarse como la primera documentación arqueológica digna de tal nombre referente al edificio.

Aunque publicados los datos en 1979, la toma de los mismos se produjo en los primeros años sesenta, cuando Regiones Devastadas procedió a la restauración del monasterio como preparación para la instalación en el edificio de la nueva comunidad de franciscanos que permanece en la actualidad. En esos mismos años se debió de producir la primera intervención de consolidación en Cueva Santa, fácilmente reconocible en las fachadas del oeste y norte del edificio por el rejunteado de la mampostería de los muros con un mortero que usa como árido pequeños cantos rodados de cuarcita que se engloban dentro de la masa. El protagonista de esta iniciativa debió ser un fraile franciscano de los componentes de la primera comunidad, aficionado al retiro en Cueva Santa, (según nos manifestó el actual prior P. Vitorio Zabalgogeoasca. En relación con estas tareas debieron usarse el paletín y azadillo contemporáneos localizados en el piso inferior o celda). Desde esas fechas, distantes del presente ya más de tres décadas, la Cueva Santa quedó perdida entre la vegetación de la ladera, envuelta en una maraña de vegetación de frondosas que se desarrolla en las vaguadas, lugares más húmedos y el típico encinar (carrascales silícolas lebaniegos) del monte de la Viorna.

## **Cueva Santa**

Las ruinas del edificio, aún en pié, estaban ocultas casi por completo, lo que dificultaba su percepción completa por la inextricable densidad de las zarzas y lianas crecidas sobre la segunda planta, que hacían casi imposible su localización y ponían en peligro la propia integridad física de la ruina.

En medio de estas circunstancias se diseñó el programa de intervención en Cueva Santa, cuyos resultados se recogen en esta Memoria. La celebración, entre Abril de 1995 y Abril de 1996, del Año Jubilar Lebaniego constituía una buena ocasión para acometer una actuación que cubriese el doble objetivo de consolidar y proyectar hacia el futuro unas estructuras de construcción con las que se relaciona -aunque sea sólo de forma legendaria- el propio origen del cenobio lebaniego, de una parte, y, de otra, poder investigar a través de la documentación arqueológica los propios orígenes del eremitorio.

El proyecto fue diseñado en el marco de la Comisión Diocesana de Fe y Cultura, encargada de conservar el Patrimonio religioso, incluida dentro de la programación de actividades de la diócesis de Santander para el Año Jubilar 1995. Fue financiado con cargo a los presupuestos destinados a dicho programa por la Obra Social y Cultural de Caja Cantabria. La ejecución fue dirigida por los Dres. D. Ramón Bohigas y D. Enrique Campuzano, con la colaboración de D. Javier Marcos, redactor de la Memoria junto a los anteriores. Colaboraron igualmente en el equipo D. José Luis Pérez Sánchez en la dirección de las labores de campo, D. Manuel García Alonso en la realización de los planos y alzados que acompañan este texto y la Dra. Dña. Carmen Díaz Herrera, profesora del Area de Historia Medieval de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cantabria.

### **FASES DEL PROCESO**

El proceso de intervención estuvo diferenciado en una serie de fases, acometidas simultáneamente algunas de ellas, que fueron las siguientes:

1º.- Desbroce y limpieza de vegetación arbustiva de los alrededores de la edificación, así como de la plataforma rocosa donde está construída. La limpieza afectó principalmente a vegetación arbustiva, lianas y matorrales, crecidas en particular sobre la segunda planta del edificio hasta ocultar su visión por completo. Alcanzó igualmente a los pies forestales en los casos en que sus raíces afectaban a la integridad

física del edificio, como sucedió con los árboles situados en la esquina NE de la primera planta y en el muro SO de la misma, donde las raíces del árbol han crecido a través de las juntas de la mampostería de la jamba del vano de acceso.

2º.- Restitución del muro oriental de la cámara o celda inferior, por debajo de la ventana oriental que se encontraba arruinada y colgada con anterioridad al desarrollo de la intervención.

3º.- Desmontado y reconstrucción de la esquina nororiental del edificio, reventado por el crecimiento del tronco de un árbol en el interior de la masa constructiva de este ángulo.

4º.- Desescombros y limpieza de la primera planta del edificio, eliminando los materiales de construcción -piedras desprendidas de los muros y tejas curvas de la última cubierta de la estancia- caídos al interior durante el proceso de arruinamiento del edificio hasta alcanzar el nivel de pavimentos.

5º.- Rejunteado y consolidación de los muros oeste, norte y este del piso primero de Cueva Santa, junto al rejunteado de la mesa de altar, descubierta junto a la pared oriental de la primera planta.

6º.- Apertura de un área de excavación de 3 por 3 m. ante la puerta de la planta inferior, sin más resultado práctico que comprobar cómo el piso de la plataforma donde está Cueva Santa, está formado por un nivel de materiales de construcción, piedras y tejas, caídos sobre la roca natural y cubiertos por una delgada capa de suelo vegetal. Todo ello tiene una potencia de unos 30 cm.

## DESARROLLO DE LA ACTUACION Y EQUIPO HUMANO

La ejecución de estas fases se materializó durante un total de ocho jornadas de trabajo de campo, repartidas en tres períodos:

*del 6 al 10 de Diciembre de 1995,*

*el 13 y 14 de Enero y, finalmente,*

*el 16 de Marzo de 1996,*

en que se concluyeron los trabajos de consolidación y rejunteado.

Para el desarrollo de estos trabajos se dispuso de la colaboración de un equipo de alumnos y graduados de las Universidades de Deusto y Cantabria, así como del I.E.S. "Valle del Saja" de Cabezón de la Sal.



## Cueva Santa

Alexander Maguregui, Estibaliz Monguiló, José Ramón Marcos Iglesias y Miren Lorea Amundaray fueron los licenciados protagonistas de la Universidad vizcaína.

Ignacio Aja, Arturo Cuesta, Elena García, Borja Gómez-Bedia, José Manuel Hoyos, Amaya Rodríguez, Ramón Vila, José Antonio Carra, Antonio Galván, María Angeles Barquín, María de Diego y María Esperanza González Diez fueron los alumnos de 1º y 2º de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de Santander.

Finalmente, Manuel Ignacio Diaz y Pablo Garzón Bermejo fueron los alumnos del Curso de Orientación Universitaria del I.E.S. "Valle del Saja", que participaron en los trabajos. Los trabajos de cantería fueron llevados a cabo por el cantero D. José Ramón Saiz Barreda.

### DESCRIPCION GENERAL DEL EDIFICIO

#### *Caracteres Generales*

El edificio está construido sobre una terraza de la ladera del monte, aprovechando un escarpe rocoso natural, de unos 10 m. de altura, contra el que se apoya la construcción.

El volumen de la primera planta ha sido obtenido mediante la excavación de la propia masa de roca en que se asienta el edificio, que sirve también de ensolado a una parte del piso de la primera planta. El resto del edificio está construido a base de mampostería irregular unida con barro, excepto en las juntas afectadas por los procesos de consolidación realizados

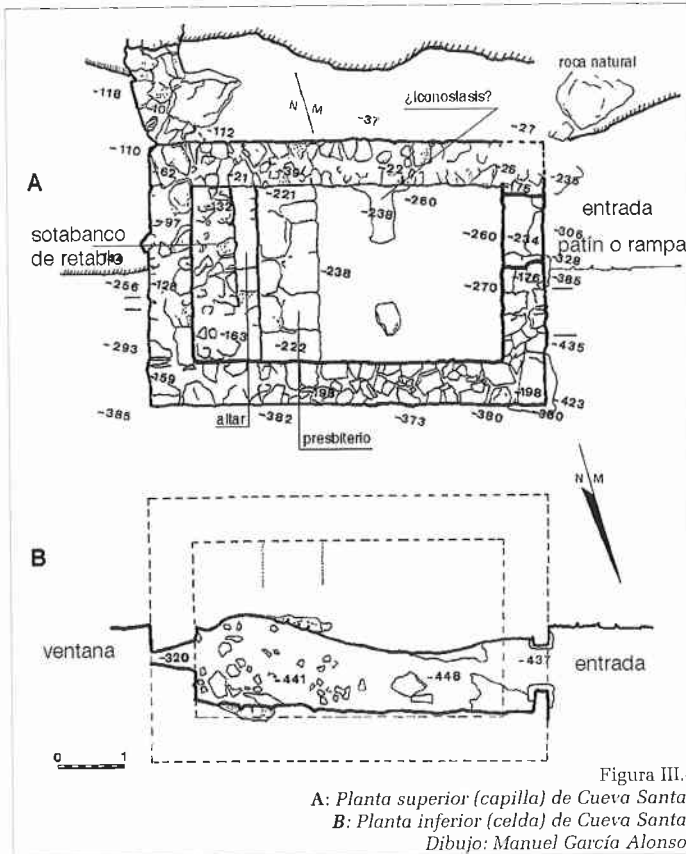


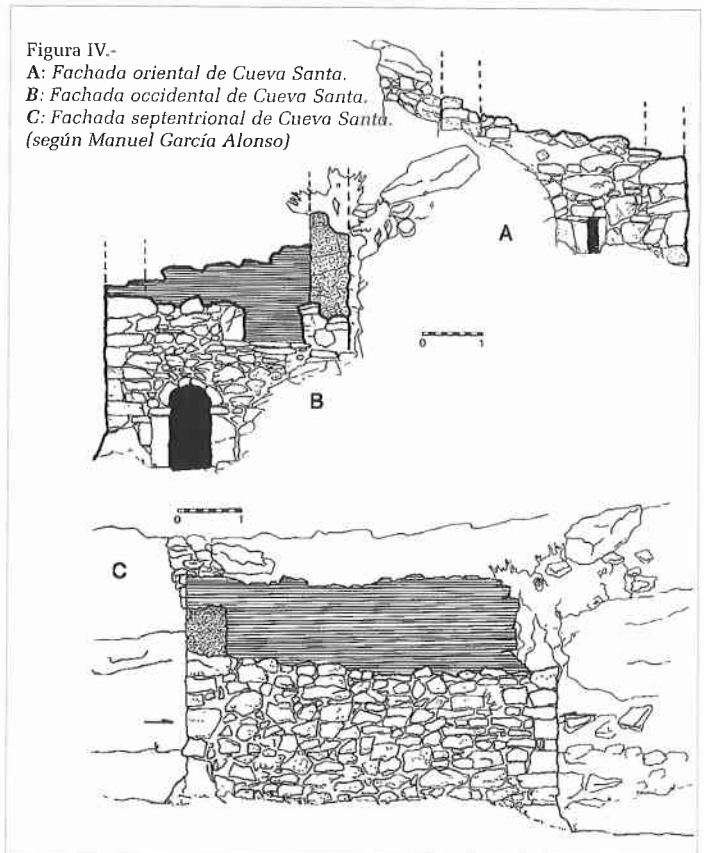
Figura III.-  
A: Planta superior (capilla) de Cueva Santa.  
B: Planta inferior (celda) de Cueva Santa.  
Dibujo: Manuel García Alonso.

en los años 60 y la actualidad. Dispone el edificio de dos vanos completos en la planta baja, la puerta de acceso rematada en arco de medio punto y la ventana del muro occidental, que adopta una forma de saetera con derrame hacia el interior. En la primera planta se conserva el umbral y la parte inferior de las jambas de la puerta de entrada a la estancia. El edificio se construye sobre una plataforma que se refuerza por medio de una zarpa, para afianzar los cimientos de la iglesia. El desnivel entre esta entrada y el suelo natural de la plataforma se salvaba mediante un patín o rampa que accede al umbral del vano del piso superior, apoyado contra el muro de roca natural.

### ***La Planta Baja***

Es una estancia alargada cuyo volumen en buena parte está excavada en la masa rocosa. La planta tiene una forma groseramente rectangular de cinco metros de longitud desde el interior de las jambas del arco de entrada y una anchura desigual, comprendida entre los 0'90 del punto más angosto, a 1'75 m. de la entrada, a los 1'30 m. del tramo más ancho bajo la ventana occidental. En esta zona donde la cavidad se ensancha colateralmente, está regularizada la pared mediante muros de mampostería en seco parcialmente caídos en las paredes sur, hacia el extremo oriental, y norte, hacia la mitad de la estancia.

El suelo está formado básicamente por la propia roca natural, de sentido levemente descendente desde la puerta hacia el fondo. En esta zona más profunda se conservan restos de un empedrado irregular destinado a nivelar las irregularidades de la excavación de la roca y las propias grietas de ésta.



## Cueva Santa

La pared meridional está formada íntegramente por la roca natural, excepto en las ampliaciones colaterales de la excavación, regularizadas a través de un muro de mampostería. La pared norte, contrariamente, sólo tiene excavadas en roca las zonas más bajas de su alzado, completándose en altura con muro de mampostería. También aquí las concavidades de la excavación son regularizadas por medio de muro en seco.



*Ventaniña en el muro oriental de la celda. Su base ha sido uno de los objetivos de la consolidación realizada.*

En la pared oriental se abre la única ventana que ilumina el interior de esta estancia, con un vano de 15 cms. de anchura por 55 de altura, que se abre en derrame hacia el interior hasta alcanzar una anchura máxima de 45 cm. Esta ventana se encontraba en voladizo antes de comenzar la intervención objeto de esta Memoria, sobre una concavidad de 1'25 m. de profundidad que prolonga hacia el Este la diaclasa natural aprovechada para excavar esta planta. Excavado el cimientto del muro que cerraba por este lado, a partir de él, se procedió a reelevar la pared hasta alcanzar el nivel de la saetera, situada a 1'21 m. sobre el suelo.

El límite occidental de la estancia está ocupada íntegramente por la puerta de entrada a la planta baja, un vano de 0'65 m. de anchura por una altura total de 1'30, de los cuales 0'85 corresponden a las jambas, 0'10 a las jambas y 0'35 a la flecha del arco de medio punto que remata la entrada. Las jambas están formadas por losas monolíticas dispuestas verticalmente, sendas losetas irregulares dispuestas en sentido horizontal conforman las impostas, mientras el arco está configurado por cuatro dovelas: las dos centrales, correspondientes a la clave presentan menores dimensiones, mientras los salmeres son de mayor tamaño, prácticamente coincidente.

El diseño arquitectónico de este arco parece atenerse a un esquema igual o similar al que hemos incorporado en la figura V, B; del que se desprende con claridad el uso, como unidad de diseño o módulo, de un pie de 32,5 cms. al que se ajustan perfectamente el radio del arco, la anchura del vano -lógica consecuencia de su giro hasta alcanzar la media circunferencia del arco de medio punto- y la altura del vano, que con 1.30 mts, de altura equivale a 4 veces el radio. El diseño del arco, en resumen, tiene una anchura de dos módulos y cuatro en su altura. Más adelante, al tratar del piso superior, volveremos nuevamente sobre esta unidad métrica y su relevancia arquitectónica en Cueva Santa.

### ***Los Motivos Decorativos Grabados.***

En esta planta baja se localizan los únicos elementos decorativos registrados en Cueva Santa. Se trata de tres cruces en distintos puntos del habitáculo y de dos sillares con signos triangulares grabados.

El primero, posiblemente el más antiguo y coetáneo del momento de construcción del edificio, es una pequeña cruz grabada con surco de sección semicircular de 1 cm. de profundidad, con 8 cm. de longitud en cada brazo, conformando una cruz griega de brazos iguales. Se halla sobre el salmer derecho y sus brazos rematan en círculos, lo que permite incluirla dentro del grupo de las cruces pometeadas, relacionables con las cruces prerrománicas de cronología visigótica y asturiana.

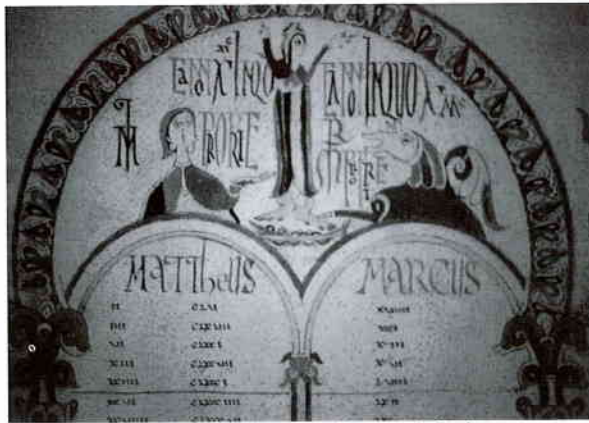
En algunos casos se observa con cierta nitidez la forma alveolada, por la que podría relacionarse con la Cruz de Oviedo, que aparece en torno al año 800 en las pinturas murales de San Julián de los Prados, o en representaciones más tardías como la Cruz de la Victoria del Palacio de Alfonso III (Museo Arqueológico de Oviedo), que, a su vez, es similar a la que campea en la fachada principal de San Salvador de Valdedios, sobre la ventana geminada y en el fondo de la Caja de las Agatas (año 910) de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo.

La segunda cruz aparece pintada en una gran piedra tallada, de forma tendente al óvalo, enjarjada en el paramento interno del ángulo sudoriental. Se localiza en lugar preeminente, junto a la saetera, de la que recibe directamente la luz natural. Está pintada en color negro y realizada a base de trazos anchos y difusos, con algún pigmento mineral, quizás pirolusita o similar que con el tiempo hubiese podido ennegrecer por oxidación. Representa una cruz en el centro

## Cueva Santa

que emerge de dos formas curvas, que pueden identificarse, gráficamente, con una M mayúscula.

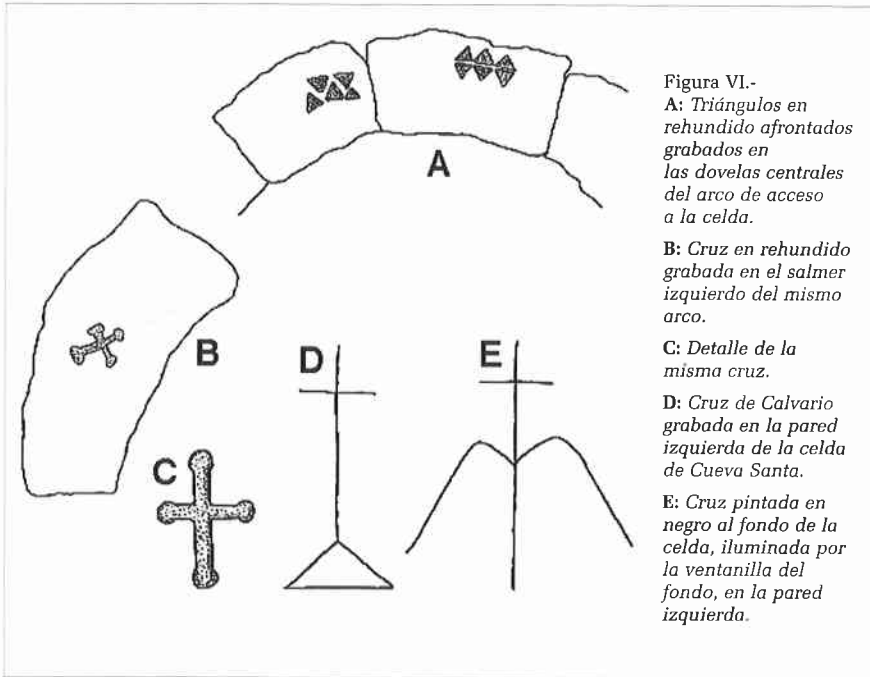
Suponiendo inicialmente que el pigmento utilizado en el diseño de este motivo cruciforme fuese carbón se intentó realizar una datación radiocarbónica por aceleración de partículas, con resultado negativo. Quizás podría tratarse de manganeso, existente en lastras del lugar. No obstante, consideramos que puede tratarse de un dibujo perteneciente a la época de construcción, ya que este signo tiene cierta similitud con los anagramas de San Mateo y San Marcos que aparecen en los índices canónicos de la Biblia Sacra de León (Mentre Mirelle, 1994, p. 57). Podría interpretarse la M como inicial de San Martín de Turieno o de Tours (o Monasterio) y la cruz como motivo religioso del “Lignum Crucis”, por lo que estaríamos ante un anagrama del monasterio -del cual dependía la ermita- aspecto ciertamente verosímil dada la profusión y el gusto por los anagramas en esta época.



*Indices Canónicos. Biblia Sacra de León, fechada en 920.*

La tercera cruz parece más moderna. Es un grabado firme y profundo, realizado con un fino buril de hierro y representa la cruz sobre un triángulo. Es, por tanto, una “Cruz de Calvario” y puede datar de la época barroca, quizás de los s. XVII o XVIII.

Además de los signos cruciformes, existe en Cueva Santa otro motivo decorativo grabado, formado por triángulos o pequeños dientes de sierra, grabados en las dos dovelas centrales del arco de entrada. Se trata de motivos sencillos y poco explícitos en cuanto a su filiación cultural o su posibilidad de datación, pero que también pueden encontrarse en distintos monumentos del arte asturiano, como sucede en el relieve del lobo con dos cruces del Museo Arqueológico de Oviedo, en la decoración pintada del arco triunfal de San Salvador de Valdedios, en los arcos decorativos de la caja de reliquias de la catedral de Astorga, en la caja de las Agatas de la catedral de Oviedo o en el cimacio de un capitel interior de San Pedro de Teverga.



En el arte mozárabe, de principios del s. X, encontramos también dientes de sierra en el arco triunfal de Santiago de Peñalba (León) o una red de rombos en el ábside de Santa María de Wamba (Valladolid). Pero los ejemplos son más abundantes en los códices miniados de los s. IX o X, como en el "Liber Commicus" de Silos, hoy en la Biblioteca Nacional de París, en la ya citada Biblia Sacra de León o en el Beato de Gerona.



### *La Planta Alta*

El acceso a la planta alta del edificio se realizaba a través de una rampa o patín de piedra adosado al muro natural de roca. Está construido con mampostería irregular unida con tierra e, inicialmente, debía conformar un plano inclinado de casi 2 m. de anchura que accede hasta el mismo umbral del vano de entrada cuya sección abarca íntegramente. En la actualidad el plano inclinado aparece totalmente desfigurado por la erosión, que ha movilizadado los mampuestos que le formaban hacia la plataforma que sirve de asiento al edificio.

En el cuadro de 3 por 3 m. excavado ante el umbral del piso bajo fueron encontradas numerosas piedras que, en buena parte, deben proceder del desmantelamiento de la rampa. Únicamente en el mismo borde meridional de la cuadrícula excavada se apreciaba el paramento del muro que servía de contrafuerte al patín, conservando sólo una o dos hiladas del alzado, donde los mampuestos aparecen unidos con tierra. Actualmente, después del relleno del área excavada no es apreciable en superficie.

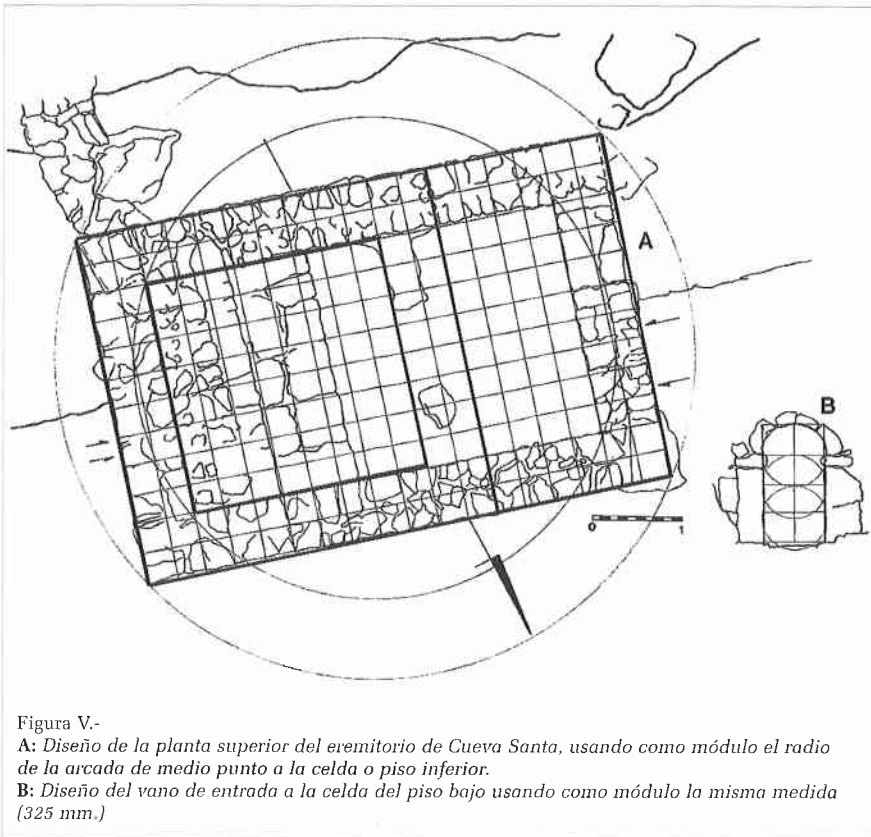
El umbral de entrada corresponde a un vano de 0'95 m. de anchura, no coincidente con las medidas del vano de acceso al piso inferior.

Sólo conserva en alzado 0'55 m., perfectamente vertical en la aguja de la jamba izquierda, mientras la derecha, formada por varias hiladas, tiene la superior desplazada por las raíces del árbol que ha crecido entre el muro meridional del primer piso y la roca natural a que se adosa. El umbral está configurado por dos tranqueros que atraviesan todo el espesor del muro, de 0'60 m. de anchura, entre los cuales se dispone el primer peldaño botaguas del vano. Este da paso a un segundo peldaño que nos sitúa en el plano del pavimento de la estancia del piso alto.

Configura una estancia rectangular de 4'55 m. de longitud por 2'60 de anchura. La parte más meridional del pavimento aparece tallada en roca, mientras el centro y el norte del piso de la estancia están formados por grandes lastras de caliza, que sirven de techo a la planta baja y de suelo a la primera. Las irregularidades de las losas están igualadas mediante un pavimento de "opus signinum" menos en la zona del presbiterio.

El espacio interior de la estancia aparece subdividido en dos partes diferenciadas por un resalte tallado en roca, de sentido S-N de

0'85 m. de longitud que se eleva 0'22 m. respecto a la roca circundante. La línea iniciada por este entalle junto al muro meridional es prolongada hacia el norte por un sillar más próximo al muro septentrional, representado en el plano, a 0'40 m. de este lienzo. Podemos interpretar estos exiguos vestigios como el arranque de un iconostasis, elemento de separación entre el presbiterio y la nave en el rito visigótico-mozárabe, en cuya concepción y función litúrgica subyace una profunda relación con el misterio y la penumbra.



Hacia el este se dispone el presbiterio, formado en primer término por una grada corrida que abarca toda la anchura de la nave (2'60 m.) con un fondo de 0'90. Se eleva respecto al pavimento 0'37 m. y configura un espacio inmediatamente anterior a la mesa del altar, reservado al oficiante.

## Cueva Santa

A continuación sigue la mesa de altar, que ocupa también toda la anchura de la nave, al igual que la grada que le precede. Tiene un fondo de 0'95 m. y una elevación respecto a la grada de 0'90 m. como máximo. La plataforma de la mesa se divide en dos partes, una anterior, estrecha de unos 0'30 m., a la que sigue otra más próxima al muro de cierre por Oriente, de 0'60 a 0'65 de ancho, a ésta le sucede -yuxtapuesto- el muro oriental de cierre de la estancia. Ambas zonas posiblemente representen el sotabanco de un retablo adosado al muro de cierre, y la mesa del altar propiamente dicha la parte anterior más estrecha. El muro oriental va ganando altura hacia el sur respecto al pavimento de este primer piso, desde 1'11 en el ángulo NE a 1'98m. en la esquina SE. Finalmente, el muro meridional mantiene un alzado de 2'40 m. de altura media, que quizás represente la conservación de este lienzo en cotas cercanas a su alzado original.

Los lienzos conservados en pie no tienen más vano que el umbral de la entrada, que hemos tenido ya ocasión de describir. Ello no permite aventurar nada respecto al sistema de ventanas que iluminaron el interior cuando estaban totalmente en pie; una ventana en el centro del muro oriental resulta no obstante presumible en el diseño originario, aunque no pueda asegurarse nada. Si así fuese, el retablo posiblemente acarreó su cegamiento.

Por el interior las paredes de la planta alta estaban recubiertas por un revoco de estuco blanco de cal, del que se observan restos aún adheridos a la pared por las raicillas de los vegetales crecidos entre los muros. No se apreciaba en los fragmentos recuperados ni en los dejados "in situ" dibujo alguno. Restos de este mismo revoco se advierten en el frente de la mesa del altar. Este detalle permite atribuir al revoco la misma cronología que al altar y al presbiterio que la precede.

### *La Intervención de Consolidación*



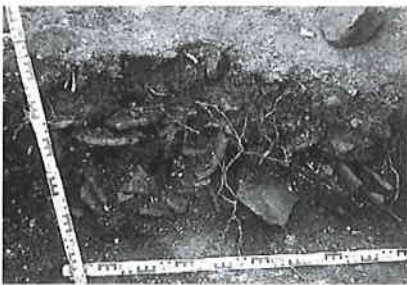
Los muros conservados se veían afectados por la densa vegetación crecida sobre estas estructuras hasta la realización de la limpieza recogida en estas páginas. En el caso concreto del piso alto los puntos donde las raíces comprometían la integridad de los muros en pie eran los siguientes: jamba

derecha del vano de entrada, jamba izquierda del mismo vano y, finalmente, la esquina NE de la estancia. En la jamba izquierda fue posible arrancar íntegramente la raíz, procediendo después al rejunteado de los paramentos. La esquina NE fue parcialmente desmontada para intentar arrancar la raíz de un árbol crecido en su interior, que había reventado los muros de esta parte del edificio antes de la intervención; finalmente hubo que desistir del intento que podía provocar la ruina de toda la estructura. Por ello se procedió a intentar matar el tallo inyectándole ácido clorhídrico en su interior. Posteriormente se procedió a armar el ángulo conforme a la disposición de partida.

En la esquina sudoeste, sobre la jamba derecha del vano de entrada, el problema es aún más grave ya que las extensas raíces del árbol allí crecido han atravesado los muros y contribuído, simultáneamente, a su estabilidad. La eliminación de este tronco y su sistema radical exigiría el desmonte casi íntegro del muro en pie y su posterior restitución, lo que desbordaba las posibilidades de esta campaña.

Además de los puntos antes señalados se procedió a rejuntar la cara superior de los muros en pie para asegurar su protección frente a la infiltración del agua, rejunteándose igualmente las hiladas superiores de la mesa del altar y el muro de sotabanco del retablo.

### ***El Depósito Arqueológico***



El depósito arqueológico que rellenaba el interior de esta estancia superior estaba formado, totalmente, por un conjunto de materiales de construcción depositados estratigráficamente como consecuencia de la ruina de Cueva Santa. Los niveles exhumados son los siguientes:

- Nivel I* o superficial de tierra húmica producida por las hojas caídas de los árboles y arbustos crecidos sobre la ruina del edificio.
- Nivel II* de derrumbe, formado por piedras desprendidas desde las zonas cimeras o de cota superior de los muros de la estancia.

**Cueva Santa**

*Nivel III* formado por tejas curvas caídas entre los fragmentos de mortero y revoco desprendidos de los muros. En algún caso la disposición de las tejas o sus fragmentos aparecía vertical, casi clavadas entre piedras u otros fragmentos de teja.

*Nivel IV* que forma una breve capa de tierra negra que descansa directamente sobre el suelo de mortero. Quizás su formación pueda atribuirse a la descomposición de los maderos que debieron sostener la estructura del tejado.

La formación de este depósito de una potencia media de 0'50 m., no puede remontarse muy atrás en el tiempo ya que en el ángulo NO del piso superior, entre los niveles II y III, se recogió la anilla de una lata de bebida, quizás infiltrada desde cotas más superficiales.

Los materiales arqueológicos recogidos durante el desescombro del piso alto fueron todos ellos materiales de construcción, entre los que sobresalían fundamentalmente las tejas. Su volumen total era ingente y en la mayoría de los casos eran fragmentos informes, incompletos o sin decoración, con unas mismas características morfológicas en todos ellos, que aconsejaron efectuar "in situ" una selección del material reservando aquellos ejemplares más completos para su estudio e inventario, depósito en el Museo Regional de Prehistoria y Arqueología y posterior publicación.

De todo el volumen de teja curva o "árabe" hallado se escogieron un total de 25 fragmentos mayores, usándose el resto del material con dos destinos principales: rellenar, en primer lugar, junto con piedra la parte inferior de la cata abierta frente a la puerta de la entrada al piso inferior. La finalidad era crear una masa drenante capaz de evacuar fácilmente las aguas de lluvia. En segundo término se usaron para recubrir, junto con tierra procedente de la escombrera, los restos de suelo de mortero de la planta alta para asegurar su preservación después de concluída la intervención.

Junto a los fragmentos de teja mencionados fueron recogidos fragmentos de revoco de mortero de suelo y pared, lisos y blancos sin ninguna clase de pintura, como hemos mencionado al describir los muros de la estancia superior.

De entre todas las tejas seleccionadas, las más expresivas bajo la perspectiva de la decoración han sido dibujadas para su incorporación a la publicación y son las siguientes:

3.- Teja completa con 42 cms. de longitud y 20 de ancha, con decoración acanalada formada por la impresión de los dedos del tejero sobre la arcilla fresca de la teja ya modelada, que recorre longitudinalmente la zona cumbre de la teja para divergir hacia ambos lados al llegar a uno de los extremos de la teja.

4.- Teja lisa bien cocida en ambiente oxidante con una longitud del fragmento de 26 cms. por 19 de ancho.

5.- Fragmento de teja curva lisa de 40 cms. de longitud por 22 cms. de ancho.

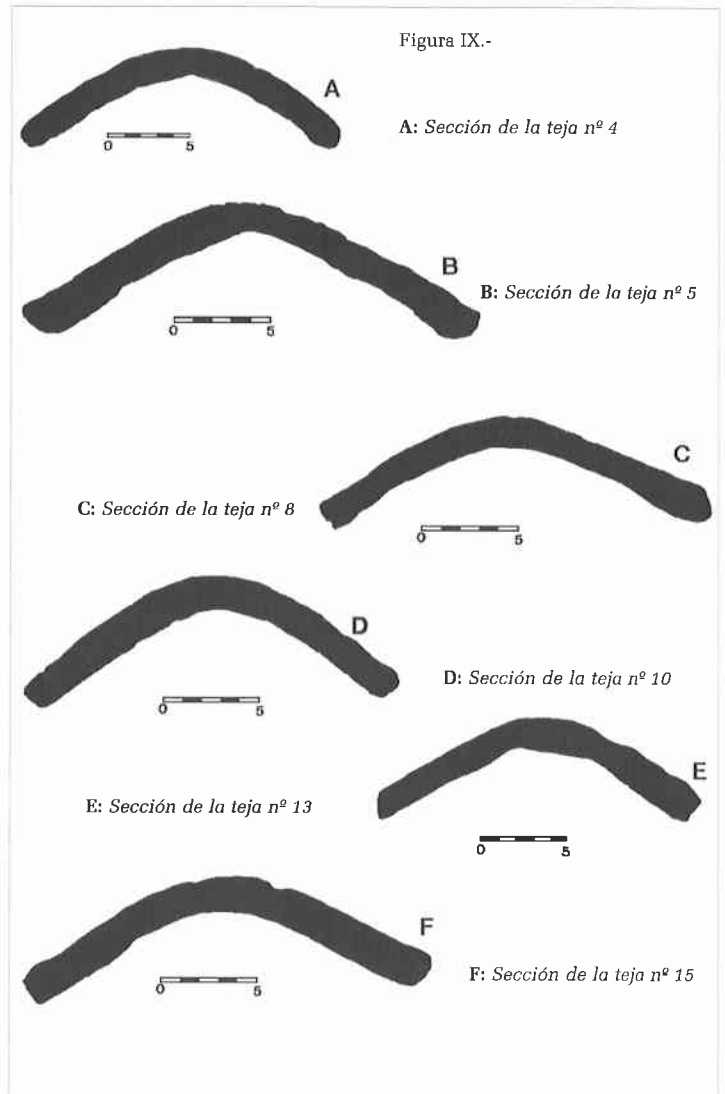
6.- Teja completa curva cocida en ambiente oxidante con sección completa y decoración de acanaladuras, de 43 cms. de longitud por 20 de anchura.

7.- Fragmento de teja casi completa, con sección completa y decoración de acanaladuras, de 34 cms. y 20 de anchura.

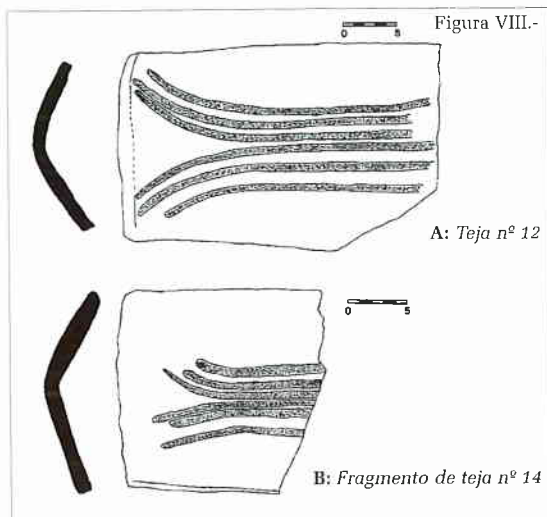
10.- Fragmento de teja curva cocida en ambiente oxidante con sección transversal completa y lisa, con 20 cms. de anchura y 8 de longitud.

12.- Fragmento de teja cocida en ambiente oxidante con sección transversal completa y decoración de acanaladuras. Su longitud es de 31 cms. y 19 de anchura

13.- Fragmento de teja lisa con la sección transversal completa, cocida en ambiente más oxidante que el resto de las piezas, con una longitud de 31 cms. y una anchura de 19.







14.- Fragmento de teja cocida en ambiente oxidante con sección transversal completa y decoración de acanaladuras. Su longitud es de 16 cms. con un ancho de 17'50.

15.- Fragmento de teja cocida en ambiente oxidante con sección transversal completa, de 27 cms. de longitud por 21 de anchura.

Las tejas lisas carecen de todo elemento decorativo que permita su ubicación cronológica precisa dentro del amplio período de tiempo en que fueron usadas este tipo de tejas de producción artesanal desde la Alta Edad Media a los primeros decenios del siglo XX en que se inició la producción industrial.

No sucede lo mismo con las tejas con decoración de acanaladuras para las que disponemos de un argumento indirecto de datación que exponemos a continuación: paralelamente a los trabajos realizados en Cueva Santa se acometieron labores complementarias en otros puntos de Liébana. Entre los lugares objeto de catalogación e inventario se encontraba la ermita de San Acisclo y Santa Vitoria en Sebrango, cabecera de una ermita medio arruinada de planta cuadrada, cubierta por bóveda de cañón. El tejado de este edificio está sostenido por una estructura de madera a cuatro aguas, que forma en su frente un porche sostenido por poyales de madera y zapatas del mismo material. Este detalle permite atribuirle una datación moderna, de los siglos XVI o XVII, en que fue habitual la adopción de soluciones técnicas con estas características y con este material. Esta misma datación, es, en principio, extrapolable para algunas tejas con decoración de acanaladuras que se emplean en la cubierta de esta ermita.

Esta misma cronología es, en principio, también extrapolable para algunas tejas con esta misma decoración de acanaladuras aparecidas en el proceso de desescombros de Cueva Santa, para las que suponemos esta misma datación en la época Moderna, en fecha imprecisa de los s. XVI o XVII.

La descripción de este tipo de materiales hallados durante el desescombros de la planta superior de Cueva Santa, determina la problemática de su cubierta. La apariencia actual de los muros conservados puede inducir a pensar en una cubierta a una sola agua tendida del

muro sur hacia el norte y vertiente en el propio sentido de la ladera. No obstante, la única fuente gráfica antigua que representa a Cueva Santa, el grabado de Massi de principios del s. XVIII a que hemos aludido en la Introducción, representa la construcción con un tejado a dos vertientes y una espadaña sobre el muro oriental. Estos detalles recogidos de la citada fuente, de una parte, la ausencia total de sillares de toba (material clásico en las bóvedas de la arquitectura medieval lebaniega) y la misma disposición vertical o subvertical de algunas tejas, puesta de manifiesta durante la realización del desescombros, invitan a pensar que la cubierta de la planta superior era una armadura a dos aguas de par e hilera, sobre la cual descansaba el tejado, del que formaban parte las caídas en el interior de la estancia y halladas durante el desescombros.

### *El Tercer Espacio de Cueva Santa.*

Hemos dado esta denominación, deliberadamente ambigua, a un espacio de planta irregular, de 5,75 mts. de longitud por 1,50 de anchura máxima, comprendido entre el muro sur de la planta alta y el farallón de roca contra el que se apoya el edificio. Únicamente su extremo oriental está claramente cerrado por un muro de fábrica, de trazado curvo, que une el ángulo S.E. de Cueva Santa con la pared natural de la roca.

Su excavación reveló una potente capa de teja culminado el depósito que aparecía en su interior. En el extremo oriental de este apartado, junto al muro, se sondeó a mayor profundidad sin hallar más que tierra incrustada en las grietas naturales de la roca.

Esta circunstancia impide concluir nada respecto a su función. Quizás se trate únicamente de un espacio destinado a aislar la planta superior de las humedades que pudiesen infiltrar a través de la roca. No obstante, resulta extraña la potente capa de tejas documentada durante los trabajos de sondeo. Ello obliga a plantear, a título de hipótesis, la posibilidad de que este ámbito, cerrado con muro idéntico al del resto de Cueva Santa, estuviese también cubierto con la misma estructura del tejado, por lo que su función pudiera haber sido de leñera o almacén.

Por otra parte, junto a la denominada capilla de esta planta superior, delante y a lo largo de la fachada S -entre ésta y la roca del monte- apareció un nuevo y estrecho habitáculo, que podría haber realizado funciones de leñera o almacén.

### *El Planteamiento Arquitectónico*

Las estructuras mantenidas en pie guardan entre si ciertas relaciones de proporcionalidad que ponen de manifiesto la existencia de un planeamiento arquitectónico previo a la edificación de la ermita.

La determinación de esas relaciones se ha hecho a partir del estudio métrico del arco de medio punto de entrada a la planta baja del edificio. En ella la medida del radio determina, como no podía ser de otra manera, la anchura del vano, justamente el doble; mientras la flecha del vano es, a su vez, el cuádruplo de ese mismo radio o, lo que es lo mismo, el doble del diámetro. Como puede apreciarse en la figura todo el diseño del arco queda comprendido dentro de un rectángulo formado por dos cuadrados iguales superpuestos, cuyo lado es equivalente al diámetro del arco de medio punto y a la anchura del vano, cuyo valor es doble del radio o módulo empleado en el planeamiento del edificio: 32'5 cms.

Este mismo módulo se ha aplicado como unidad de medida en el planeamiento de la planta superior del edificio. En ella el espesor de los muros es uniforme en todos los lienzos: dos módulos o radios, ésto es 0'65 m. Las dimensiones exteriores en planta son 18 módulos de longitud por 12 de anchura, que pone de relieve como la base de la planificación arquitectónica ha sido un cuadrado de 12 módulos de lado, al que se yuxtapone un medio cuadrado por uno de sus lados hasta formar el rectángulo existente con una relación anchura-longitud de 1-1'5.

Las dimensiones interiores de la estancia tienen, respectivamente, 14 módulos de longitud por 8 de anchura, pudiéndose individualizar dentro de ella un cuadrado de 8 módulos de lado, que es el formado por el presbiterio. Como puede verse en la malla de módulos representada en la figura en la que se superpone el plano de la primera planta, el resalte tallado en roca existente junto al muro meridional tiene justamente la anchura de un módulo y, además, marca el final, en dirección a la entrada, del cuadrado de 8 por 8 módulos que habíamos señalado antes.

Finalmente, la última relación geométrica apreciable en la planimetría de esta planta superior es el hecho, comprobable también en la figura anterior, de que el centro de toda esta malla de módulos es también el centro de dos circunferencias concéntricas en que se inscriben, respectivamente, las esquinas de la estancia interior y los ángulos exteriores del edificio.

### CUEVA SANTA. Conclusiones.

La interpretación de Cueva Santa y de sus partes, después de las descripciones hechas, no puede ser otra que interpretar la parte superior como la capilla del edificio. La planta baja o inferior sólo puede interpretarse como la celda o lugar de habitación del ermitaño.

El diseño del edificio, como hemos tenido ocasión de señalar, emplea sistemas de proporción áurea relacionados los empleados en la arquitectura asturiana y, más concretamente, en Santa María del Naranco y San Miguel de Lillo. La unidad de medida o modulación usada en el primero de estos templos asturianos es de 0,33 cms. (Arias, L, 1994, p. 158) sensiblemente coincidente con la unidad métrica en que se basa la planimetría de Cueva Santa. El mismo templo asturiano ofrece esquemas arquitectónicos, en planta y alzado, obtenidos a partir de desarrollos geométricos del cuadrado, utilizando esquemas de proporción áurea (Olaverri, E. y Arias, L., 1987 y 1994). Sobre la base de este mismo tipo de estudios métricos se ha realizado la restitución virtual por ordenador -mediante los programas de software idóneos- de la planta y alzados de San Miguel de Lillo, reiterando el empleo del mismo módulo de  $0,33 \text{ m} = 33 \text{ cms.}$  (Procopio García, R. y Martínez Rodríguez, M., 1996).

Un módulo aún más coincidente con el usado en Cueva Santa es el empleado en San Pedro de la Nave -32,43 cms.- como recogen Caballero y colaboradores en su reciente estudio de San Pedro el Viejo de Arlanza (Caballero, L., Cámara, L. Latorre, P. y Matesanz, P., 1994 p. 153). Ello supone ampliar hasta ámbitos temporales del siglo VII los paralelos disponibles para unidades de medida como la que se detecta en Cueva Santa.

El espacio de la capilla debió de estar dividido interiormente en dos espacios diferenciados, separados entre si por un elemento divisor, quizás iconostasis del que queda como único resto el resalte tallado en roca, cuya relación con el módulo empleado en la construcción es evidente. El presbiterio se inscribe dentro de un cuadrado de ocho módulos de lado. La disposición de este espacio de culto ha tenido que ser alterada en algún momento de finales de la Edad Media o de la Edad Moderna, en que se construyen el altar de mesa corrida que se conserva, el sota-banco del retablo ya desaparecido y la propia grada que les precede. De esta misma datación debe ser el último revocado de muros y suelo al aparecer sus restos en el frente del altar. También en este momento se debió arreglar la cubierta del edificio con las tejas curvas encontradas en el proceso de desescombros y limpieza. La datación de algunas tejas con acanaladuras y los comentarios realizados en el apartado correspondiente permiten situarlas en algún momento impreciso de la Edad Moderna.

## Cueva Santa

Como resumen final de todo lo expuesto, hay que señalar que el estudio llevado a cabo pone de manifiesto que Cueva Santa está construida originalmente conforme a un planteamiento arquitectónico definible y que usa como unidad de medida un pie de 32.50 cms., ligeramente superior al empleado en los tiempos clásicos. Una medida prácticamente similar es empleada en la iglesia visigótica de San Pedro de la Nave (Zamora), fechada habitualmente en la séptima centuria de nuestra Era. Y similar, aunque algo superior, es la que se define como módulo en Santa María del Naranco y San Miguel de Liño o Lillo, edificados en los reinados de Ramiro I (842-850) y Ordoño I (850-866).

Ambos paralelos ponen de manifiesto que Cueva Santa entronca directamente con la tradición arquitectónica del mundo tardoantiguo, visigótico, o en estas regiones septentrionales de la Península, asturiano: momento histórico en el que las tradiciones visigóticas se refuerzan en el territorio de Cantabria.

No obstante, consideramos que estas coincidencias métricas son insuficientes como para servir de apoyo exclusivo a la opción entre una cronología visigoda -a la que nos remitirían las propias leyendas sobre el origen del cenobio y el estrecho paralelismo modular con San Pedro de la Nave-, y la datación en el siglo IX, al que nos remite la misma cercanía modular y los paralelos de edificios con un desarrollo vertical en dos plantas, como la Cámara Santa y Santa María del Naranco, hacia lo que ya había apuntado García Guinea.

El repertorio de estructuras arquitectónicas altomedievales en la Península Ibérica está en continuo aumento, gracias a la multiplicación de investigaciones arqueológicas y las cada vez más numerosas intervenciones de restauración arquitectónica que se registran en edificios de esta época.

Un estudio de módulos que incorpore todos estos nuevos descubrimientos podría seguramente, en un futuro cercano, facilitar argumentos más sólidos que los ahora posibles para decantarse en pro de una de las dos posibilidades planteadas. La disposición interna de la planta alta o capilla de Cueva Santa, vislumbrada después de esta intervención, tampoco ayuda a definirse, pues sus características son comunes en ambos periodos.

En suma, Cueva Santa no representa un fenómeno aislado, sino que es parte de una escuela artística, el Prerrománico, -cuyas vinculaciones con lo asturiano parecen especialmente estrechas-, de la que se dispone actualmente de testimonios ya numerosos en Cantabria, a la espera de un estudio general detallado y una sistematización estilística, que haga posible su puesta en valor, sin demora.

## NOTAS

(1) Esta leyenda hace anterior la ermita al monasterio. Hoy en día también se conserva otra tradición entre los lugareños, según la cual, el santo, hallándose en Cueva Santa, lanzó su báculo y donde cayó edificó el monasterio.

## BIBLIOGRAFIA

- ARIAS, L., 1993: "El Prerrománico asturiano. El arte de la Monarquía asturiana". Eds Trea, Asturias, pp.287. 1993
- ARGAIZ, G. de, 1667, "La Soledad Laureada....", t. I
- ASSAS, M. de, 1867, "Crónica de la Provincia de Santander". Ed. facsimil de la realizada en 1867, Ediciones de la Librería Estudio, Santander, p. 74.
- BONET CORREA, A.: "Arte prerrománico asturiano" Ediciones Polígrafa S.A. Barcelona, 1967
- CABALLERO, L., CÁMARA, L., LATORRE, P. y MATESANZ, P., 1994: "La iglesia prerrománica de San Pedro el Viejo de Arlanza (Hortigüela, Burgos)". Mumantia, 5 , pp 139-165.
- CHADWICK, H., 1978, "Prisciliano de Avila" Col. Boreal, Ed. Espasa Calpe, Madrid, pp. 273 y ss.
- ESCAGEDO SALMON, M., 1918, "Vida monástica de la provincia de Santander; Liébana y Santillana", Estudios de Historia Montañesa, I, Torrelavega, p. 89.
- FERNANDEZ CONDE, F.J. La iglesia de Asturias en la Alta Edad Media. Oviedo , 1972
- GARCIA GUINEA, M.A., 1979, "El Románico en Santander", 2 vols., Ediciones de la Librería Estudio, Santander.
- GONZALEZ ECHEGARAY, J., 1976-1977, "La "nota de Cantabria" del códice emilianense 39 y las citas medievales de Cantabria", "Altamira" XL, pp. 74-75.
- HANI, J.: "El simbolismo del templo cristiano".Barcelona, 1983
- JUSUE, E., 1921, "Monasterio de Santo Toribio de Liébana". Valladolid.
- MARTINEZ DE VELASCO, L., 1849, "Santo Toribio de Liébana", Semanario Pintoresco Español, pp. 177-179.
- MENENDEZ PELAYO, M., 1880-1882, Historia de los heterodoxos españoles, I, pp. 170-171.
- MIREILLE MENTRE, 1994, "El estilo mozárabe", Eds. Encuentro, Madrid.
- OLAVARRI LORENZO, E. y ARIAS PARAMO, L. 1987: "La proporción aurea en el Arte Asturiano. Santa María del Naranco". Revista de Arqueología, 73. pp. 44-57.
- PITA ANDRADE, J.M. Arte Asturiano. Madrid, 1963
- PROCOPIO GARCÍA, R. y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, M., 1996: "Anastilosis virtual. Reconstrucción infográfica de la iglesia de San Miguel de Liño", Revista de Arqueología, pp.36-45.
- SANDOVAL, Fr. Prudencio: "Primera parte de las fundaciones del glorioso patriarca San Benito"
- SANCHEZ BELDA, L.: "Cartulario de Santo Toribio de Liebana". Madrid, 1948.
- SCHLUNCH, H.: "Las iglesias palatinas de la capital del reino asturiano. Discurso de investidura Doctor Honoris Causa por la Universidad de Oviedo. Oviedo , 1977.
- SOTA, P., 1681, "Crónica de los Príncipes de Asturias y Cantabria".
- YEPES, Fr. Antonio de, 1609-1621, "Crónica de la Orden de San Benito", Ed. a cargo de Fray Justo Pérez de Urbel, Ed. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, vols. pp. 123-124.



## Cueva Santa

## INVENTARIO DE LOS MATERIALES DE CUEVA SANTA. AÑO 1995.

## Tejas del Piso Superior

- 1.- Teja curva casi completa, con malformaciones de cochura. Longitud: 29 cms. Ancho: 20 cms.
- 2.- Teja curva casi completa con decoración de acanaladuras y rebaba en el borde. Fotografiable. Longitud: 26 cms. Ancho: 20 cms.
- 3.- Teja curva casi completa. Longitud: 42 cms. Ancho: 18. Fotografiable
- 4.- Fragmento de teja curva sin decoración, con cochura más oxidante que el resto. Longitud 26 cms. por 19 de ancho.
- 5.- Fragmento de teja, curva completa, sin decoración. Longitud: 40 cms. Ancho: 22 cms.
- 6.- Teja completa (la única), con decoración de acanaladuras. Longitud 43 cms. y ancho 20 cms.
- 7.- Fragmento de teja casi completa, con cochura de mala calidad. Longitud: 30 cms. y ancho 18 cms.
- 8.- Fragmento de teja casi completa, con sección completa y decoración de acanaladuras. Longitud: 34 cms. y anchura: 20 cms.
- 9.- Fragmento de teja con decoración de acanaladuras y corresponde al fragmento más estrecho y cochura defectuosa. Longitud 27 cms. y Ancho: 29 cms.
- 10.- Fragmento de teja con la sección transversal completa. Ancho 20 cms. y longitud 8 cms. Sin decoración.
- 11.- Fragmento de teja con sección transversal completa, con decoración de acanaladuras. Longitud: 25 cms. y ancho 20.
- 12.- Fragmento de teja con sección transversal completa, con decoración de acanaladuras. Longitud 31 cms. y anchura 19.
- 13.- Fragmento de teja lisa con la sección transversal completa, cocida en ambiente más oxidante que el resto. Longitud: 31 cms. y ancho 19.
- 14.- Fragmento de teja con sección transversal completa, con decoración de acanaladuras. Longitud 16 cms. y ancho: 17'50
- 15.- Fragmento de teja lisa con sección transversal completa. Longitud 27 cms. y ancho 21 cms.
- 16.- Fragmento de teja incompleta con decoración de acanaladuras. Longitud 15 cms. por ancho: 13 cms.
- 17.- Fragmento de teja de sección completa con cochura oxidante de mala calidad y sin decoración. Longitud 32 cms. y ancho 21 cms.
- 18.- Fragmento incompleto de teja con defecto de cocción y color morado por hipercombustión. Longitud: 11 por ancho: 13.
- 19.- Fragmento incompleto de teja con decoración de acanaladuras y cochura defectuosa. Dimensiones: 13 cms. de longitud y 15 de ancho.
- 20.- Fragmento de teja con sección transversal completa y decoración transversal completa. Longitud: 37 cms. por ancho 18.
- 21.- Teja casi completa con decoración de acanaladuras. Longitud: 46'5 cms. y ancho 18'5.
- 22.- Teja casi completa con decoración de acanaladuras, con 41 cms. de longitud y 18 de ancho.
- 23.- Fragmento de teja con sección transversal completa, con 31 cms. de longitud y 20 de anchura.
- 24.- Fragmento de teja de sección transversal completa, con cochura de mala calidad, sin decoración. Longitud: 12 cms. y ancho: 16 cms.
- 25.- Fragmento de teja de sección transversal completa con una leve decoración de acanaladuras. Longitud: 22 cms. y ancho: 18 cms.

Fragmentos de mortero  
(revoque de pared y suelo)

25 fragmentos seleccionados de reoquite de mortero, sin inventario ni sigla, empaquetados en una bolsa de plástico con tarjeta.

**Piso inferior**

- 1.- Fragmento de borde de teja de cocción oxidante.
- 2.- Fragmento de borde de teja con decoración acanalada, cocida en ambiente reductor.
- 3.- Fragmento de borde de teja cocida en ambiente oxidante.
- 4.- Fragmento de teja con cochura defectuosa en ambiente reductor.
- 5.- Fragmento de borde de teja con cochura defectuosa en ambiente reductor.
- 6.- Fragmento de borde de teja con cochura defectuosa en ambiente reductor.
- 7.- Fragmento de borde de teja con cochura defectuosa en ambiente reductor.
- 8.- Fragmento de borde de teja con cochura defectuosa en ambiente reductor.
- 9.- Fragmento de borde de teja con cochura defectuosa en ambiente oxidante.
- 10.- Fragmento de borde de teja con cochura defectuosa en ambiente oxidante.
- 11.- Fragmento de teja con decoración de acanaladuras, sometida a cochura defectuosa en ambiente reductor.
- 12.- Fragmento de borde de teja, sometida a cocción defectuosa en ambiente reductor.
- 13.- Fragmento de borde de teja, sometida a cocción defectuosa en ambiente reductor.
- 14.- Fragmento de borde de teja con decoración de acanaladuras y cocción reductora.
- 15.- Fragmento de teja lisa, sometida a cocción oxidante.
- 16.- Fragmento de teja, lisa, sometida a cocción oxidante.
- 17.- Fragmento de borde de teja, con cochura defectuosa y decoración acanalada, de color oscuro debido a su cochura reductora.
- 18.- Fragmento de borde de teja, lisa, cocida en ambiente oxidante.
- 19.- Fragmento de borde de teja con decoración acanalada, y cocida en ambiente reductor-oxidante.
- 20.- Fragmento de borde de teja, con decoración de acanaladuras, cocida en ambiente oxidante-reductor.
- 21.- Fragmento de borde de teja con cochura defectuosa, cocida en ambiente reductor.
- 22.- Fragmento de borde de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.
- 23.- Fragmento de borde de teja lisa, de cocción defectuosa en ambiente reductor.
- 24.- Fragmento de borde de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.
- 25.- Fragmento de borde de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.
- 26.- Fragmento de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.
- 27.- Fragmento de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.
- 28.- Fragmento de borde de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.
- 29.- Fragmento de borde de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.
- 30.- Fragmento de borde de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.
- 31.- Fragmento de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.
- 32.- Fragmento de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.
- 33.- Fragmento de borde de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.
- 35.- Fragmento de teja lisa, con decoración de acanaladuras, cocida en ambiente oxidante.
- 36.- Fragmento de borde de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.

**Cueva Santa**

37.- Fragmento de borde de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.

38.- Fragmento de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.

39.- Fragmento de teja lisa, con decoración de acanaladuras y cocida en ambiente oxidante.

41.- Fragmento de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.

42.- Fragmento de borde de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.

45.- Fragmento de borde de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.

63.- Fragmento de borde de teja curva, con decoración acanalada y sección incompleta, con cocción oxidante defectuosa.

64.- Fragmento de borde de teja, con decoración acanalada y sección incompleta, sometida a cocción oxidante defectuosa.

65.- Fragmento de borde de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.

66.- Fragmento de borde con decoración acanalada, sometida a cocción oxidante defectuosa.

67.- Fragmento de teja lisa de minúsculas dimensiones, cocida en ambiente reductor.

68.- Fragmento de borde de teja lisa, cocida en ambiente oxidante.

69.- Fragmento de borde de teja lisa, cocida en ambiente oxidante

**Fragmentos de cerámica**

44.- Fragmento informe de cerámica cocida en ambiente oxidante, con post-cocción reductora. Hecha a torno.

47.- Posible fragmento de teja, cocido en ambiente oxidante.

55.- Posible fragmento de teja, cocido en ambiente oxidante.

**Fragmentos de piedra**

34.- Fragmento de piedra caliza informe.

40.- Canto rodado tallado por ambas caras y quizás usado como percutor.

71.- Util de piedra pulimentada y uso probable como afiladera.

**Cristal**

62.- Base de botella de vino de cristal

**Metal**

76.- Paletín triangular de albañil con mango de madera.

78.- Azadillo marca BELLOTA, con restos del mango.

**Hueso**

Costillas de animales diversos: 48, 49, 51, 56, 60, 74 y 75.

Piezas dentarias de animales: 50 y 52

Huesos de extremidades: 54, 59, 72, 73, 76 (Córdilo), 77 y 79.

Vértebra: 70

Restos inclasificables: 43, 53, 57 y 58.

# La Iglesia de San Juan Bautista ~~de Salarzón~~

(Liébana)

**Roberto González González**



— AV —

*Dedicatoria: a Pedro Antonio Gómez Haza*

## LA IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE SALARZÓN (LIÉBANA).

Primer edificio neoclásico de Cantabria.

### 1.- INTRODUCCION.

La elección de la iglesia parroquial de Salarzón (un pequeño pueblo lebaniego en el valle de Bedoya) con todo su patrimonio mueble, como objeto del presente trabajo, se debe tanto a la importancia de la propia iglesia como al relativo desconocimiento que de ella se tiene. También pretende ser un sencillo homenaje a Pedro Antonio Gómez Haza, responsable que fue del patrimonio arquitectónico religioso en la diócesis. Él, descendiente de los fundadores de la iglesia y del lugar de Salarzón, colaboró en este trabajo, facilitándome datos y documentos familiares sobre la fundación del templo.

Las muestras de edificios neoclásicos en Cantabria son muy escasas y algunos, como éste, han sido recientemente incluidos en los catálogos no existiendo un estudio en profundidad.

La obra pone de relieve, además, los contactos de Cantabria con América. Esta iglesia, así como la casa rectoral (hoy desaparecida) y una escuela del pueblo cercano de Esanos, son fundaciones indianas de los Condes de la Cortina, residentes a comienzos del siglo XIX en la ciudad de Méjico.



*Iglesia de Salarzón.*

## 2.- SITUACION Y CRONOLOGIA.

### 2.1.- Localización y entorno.

La iglesia de San Juan Bautista se encuentra en el pueblo de Salarzón, del Concejo de Bedoya, municipio de Cillorigo, en la comarca de Liébana (Cantabria). Esta pequeña aldea está situada en la ladera sur de uno de los montes que rodean Peña Sagra, a 666 metros de altitud.

Su arquitectura rural es la propia de los pueblos lebaniegos: un caserío en formación compacta, con escaso terreno libre entre edificios, conforma una planta irregular. Las calles son estrechas, empuñadas y tortuosas, y los espacios abiertos (corrales y huertos) son pequeños y escasos. Destacan en todo el conjunto dos piezas: la iglesia parroquial, que comentaremos más extensamente, y el palacio de los Condes de la Cortina, fundadores de la misma. El resto de los edificios son muy modestos.

El palacio de los Condes de la Cortina está edificado en 1823. Toda una obra de ingeniería sostiene la gran mole en la pendiente del pueblo. Fue levantado por los fundadores de la iglesia para una hermana residente en el pueblo, y aunque sigue el modelo de los palacios barrocos montañeses, conservando sus características estructurales: dos alturas, grandes arcadas en la planta baja y portalada; ha perdido elementos decorativos y es muy simétrico. El plano es rectangular con tejado a cuatro aguas. La planta baja presenta un amplio soportal con cinco arcadas en la fachada sur; balcones volados con antepechos y balaustrada de hierro decoran el piso superior. En la fachada oeste, con vista al resto del caserío de Salarzón, se aloja el escudo con las armas de Gómez, Cortina, García, Lama, Posada y Gómez de Torices, y la inscripción:



*Palacio de Los Condes de La Cortina.*

**“AÑO DE 1823. ARMAS DE GOMEZ DE LA CORTINA SALCEDA Y MORANTE  
PR. EL EXCMO. SR. CONDE DE LA CORTINA”.**

## **La Iglesia de San Juan Bautista de Salarzón**

Abunda en el resto del caserío la construcción en piedra de mampostería y se conservan muros de entrelazo de avellano recubierto con adobe. Son significativos los hornos, que se manifiestan al exterior de las viviendas en una forma característica abombada. Aparecen arcos de medio punto de sillería en las puertas de varias viviendas, algunos rehechos, circunstancia extraña al resto de las aldeas vecinas. Una de las razones de su existencia puede ser la utilización de materiales de la antigua iglesia, cuyos restos se conservan en la parte baja del pueblo.

A juzgar por los sillares existentes en las casas, así como en las cerraduras de las fincas (algunas con un grueso baquetón), el edificio pudiera haber tenido un origen gótico. En la casa de los Condes se conserva también la clave central de una bóveda.

### **2.2.- Ambientación histórica y documentación.**

Los documentos más antiguos sobre el pueblo que me proporcionó Pedro Antonio son de 1490 y corresponden a una carta de compromiso para hacer un testamento, entre Garcés de Bedoya, natural de Salarzón, y su esposa Berenguela Díez, ambos residentes en Quintana de Río Pisuerga.

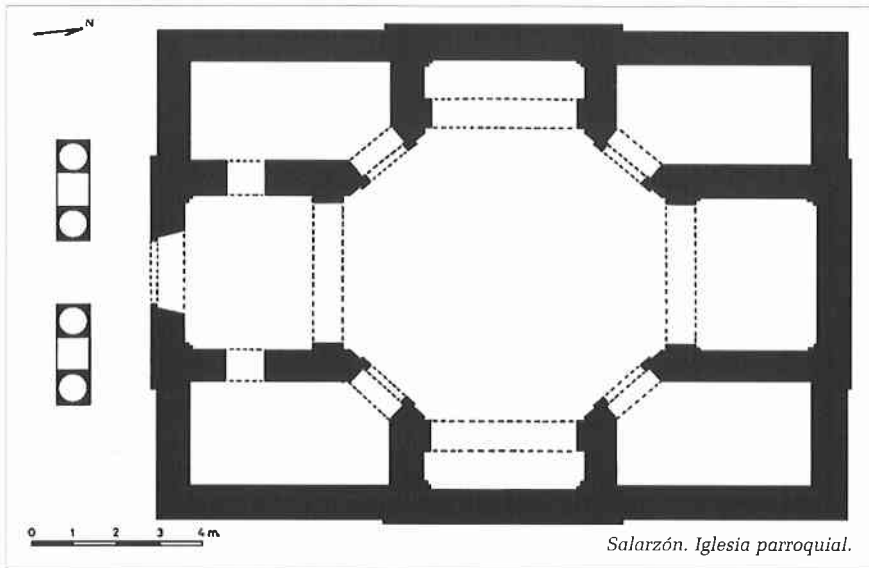
De 1601 existe otra cita de Antonio Calderón, natural de Salarzón, como Alcalde de Saldaña. De todas formas queda dicho que, por los restos de la primitiva iglesia, el pueblo tiene un claro origen medieval.

Desde mediados del siglo XVIII se pone claramente de manifiesto en la región de Cantabria la necesidad de encontrar una identidad propia separada de Castilla: la creación del Obispado de Santander en 1754, la habilitación de su puerto para el comercio americano en 1765, la creación del Consulado en 1785 o la misma constitución de la Provincia de Cantabria en las Juntas de Puente San Miguel en 1778, así lo demuestran. Sin embargo, el mundo rural periférico siguió funcionando con los mismos esquemas socioeconómicos e incluso organizativos anteriores. Liébana, por ejemplo, seguía repartida entre las diócesis de León y Palencia.

Madoz cita el lugar como parte del concejo de Bedoya (diócesis de Palencia). En el estudio de su economía habla de la importancia de la vid, cuyo producto se exporta a la Montaña y la Costa, y de la escasez de producción de cereales. Sin embargo, según el Libro de



Fábrica, el diezmo del vino es muy inferior al recogido por el total de cereales. El resto de la producción es común a los pueblos lebaniegos: fruta, legumbres, lana, lino, leche, miel, patatas y maíz (los últimos ya plenamente introducidos en la dieta cántabra). Se habla también de su importancia estratégica en el paso y comercio de sal.



### 2.3.- Fundación.

Acercas de la fundación no existen dudas. Sobre la puerta de entrada del templo hay una inscripción que habla de los patronos.

En el Libro de Fábrica de la iglesia consta que en el pueblo existían una iglesia, también dedicada a San Juan, y una ermita, consagrada a San Julián, anteriores a esta fundación. Pero en las Visitas realizadas en 1781, 1786, 1798 y 1801 se constata su mal estado, abandono y deterioro progresivo. Era también una constante entre los visitantes intentar acercar el cura al pueblo, pero tampoco existía una casa que reuniera las condiciones adecuadas.

Los desperfectos deben de ser mayores cuando en la visita del año 1801 se amenaza a la familia Caviedes con perder el patronato de una capilla si no toman medidas urgentes para la reparación de lo que ya es una inminente ruina.

## La Iglesia de San Juan Bautista de Salarzón

Es interesante para este estudio la visita a la fábrica realizada el 23 de julio de 1816 por el Licenciado Mateo Díaz de la Peña en nombre del Obispo de Palencia. Se dirige a las obras ya comenzadas de la nueva iglesia y casa rectoral solicitando al cura interés por la obra en estos términos:

*“Y en vista de todo mando su merced que en atención à que en dicho Pueblo se esta edificando una nueva Yglesia y Casa de Rectoria à espensas del piadoso celo de los Señores Don Vicente Gomez de la Cortina Conde de su apellido, y del Doctor Don Pedro Gomez de la Cortina su Hermano, Dignidad de Chantre de la Santa Yglesia Catedral de la Ciudad de Méjico; como naturales del dicho lugar de Salarzon; el cura que es o fuese del, cuide en quanto este de su parte promober tan loable objeto y debocion, a efecto de que atendida la grande necesidad en que la actual Yglesia se halla de todo lo necesario para el divino culto, se beneficie a la posible vrebidad su total reparazion”.*(1)

Con posterioridad a esta visita se encuentra en el mismo libro un documento escrito por el Conde de la Cortina (no hay duda de su letra al compararla con la de sus cartas personales), fechado el 8 de octubre de 1824, donde deja constancia de las obras por él realizadas y su coste, así como su finalidad.(2)

El valor final del templo fue de 481.673 reales, el de la vivienda rectoral de 28.000 reales y el de la plata labrada, depositada en la capilla de San Vicente Ferrer 188.076,5 reales. Cantidades exorbitantes para una economía rural que producía a su iglesia unos 800 reales anuales y gastaba en la misma más de las tres cuartas partes para su mantenimiento.

Sobre los fundadores Vicente Gómez de la Cortina y su hermano Pedro Antonio, haré una breve semblanza biográfica que me obligará a retrotraerme unos años atrás.

El condado había sido concedido a D. Servando, un tío de los susodichos, por una orden del rey Carlos III (el original se encuentra en la vivienda), en agradecimiento por las campañas militares que en su favor había desarrollado en Méjico, y por los préstamos que había hecho a la Casa de Moneda, también en Méjico. Así pues, el primer conde, D. Servando, es un hidalgo montañés del pueblo de Cosgaya (Liébana) que marchó a Méjico en 1783 y acrecentó con mucho la fortuna que allí poseía un tío suyo de nombre José Gómez de la Cortina.

(1) Libro de Fábrica de la iglesia de Salarzón (1768-1893). Archivo Diocesano de Santander.. Sig 6521. Fol. 112, 112v, 113 y 113v.

(2) Libro de Fábrica. Fol. 123.

D. Servando, primer Conde de la Cortina, recibió el hábito de Santiago en 1793 y casó en Méjico con Paz Gómez de Bárcena y Rodríguez Sainz de Pedroso, hija del Secretario del Virreinato de Nueva España. Su única hija, María Ana, será quien herede el título y case con Vicente Gómez, un primo suyo nacido en Salarzón, que marchó también a América al mayorazgo de su tío. Este matrimonio, segundos Condes de la Cortina, son los fundadores de la iglesia que nos ocupa y él está enterrado en la misma, en la cripta de su capilla particular de San Vicente Ferrer.

Su obra en Méjico, entre los años 1811 y 1813, es la de controlar a los insurgentes independentistas, mientras España estaba bajo el poder napoleónico. D. Vicente murió en tierras vallisoletanas cuando se había trasladado a España para que sus hijos estudiaran aquí.

El otro fundador que se menciona es su hermano Pedro Antonio Gómez de la Cortina, Dignidad de Chantre de la iglesia catedral de la ciudad de Méjico y catedrático de Matemáticas de la Universidad.

El título condal pasó a un hijo de Vicente y Mariana, José Justo Gómez de la Cortina, tercer Conde en 1844. Tuvo como secretario particular al escritor José Zorrilla. Su hermano Joaquín Gómez de la Cortina es el primer Marqués de Morante, Caballero de Santiago, Gran Cruz de Isabel y famoso bibliófilo y humanista.

### 3.- DESCRIPCIONES:

#### 3.1.- Descripción del edificio.

La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Salarzón es un edificio de planta central levantado en época neoclásica, en 1819 según consta en la placa del sobredintel de la puerta, que dice lo siguiente:

*“A DIOS OPTIMO MAXIMO Y A S. JUAN BAUTISTA,  
PATRONO DE ESTA PARROQUIA,  
ERIGIDA POR EL EXMO. S. CONDE DE LA CORTINA,  
CABALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO  
Y G. CRUZ DE ISABEL  
Y P. SU HERMANO EL S.D. PEDRO,  
DIGNIDAD CHANTRE DE MEJICO Y CONSEJERO DE ORDENES.  
AÑO DE 1819.”*

## La Iglesia de San Juan Bautista de Salarzón



*Pórtico de la iglesia de Salarzón.*

Ya he comentado que las obras se realizaban en 1816. Su inauguración oficial se produjo en 1821 con el matrimonio de una sobrina de los fundadores para lo cual vino de Méjico uno de ellos, D. Pedro.

La planta, centralizada está formada por una cruz latina inmisa, cuyos brazos más cortos corresponden al crucero. Los cuatro espacios de los ángulos se aprovechan con desigual función: capilla privada de San Vicente Ferrer con cripta, y sacristía, a los lados del altar mayor; baptisterio y subida al coro, a los pies del templo. El conjunto toma así forma rectangular, con una superficie ocupada de poco más de ciento noventa metros cuadrados.

Su aspecto exterior e interior es armonioso y presenta un juego de volúmenes realmente acertado y proporcionado.

La fábrica exterior muestra sillería en la fachada principal, esquinales y cercos de los vanos, y mampostería en el resto de los muros.

Destaca la fachada de los pies del edificio, típicamente neoclásica, orientada al sur y formada por un pórtico con cuatro columnas pareadas de orden toscano con fuste liso y ligeramente abombado, que se levantan sobre un pequeño podium. El arquitrabe y friso son completamente lisos al igual que el frontón. Sobre el hastial y tras el pequeño atrio, se yergue una espadaña de un solo cuerpo y tres troneras, la central con arco de medio punto y las laterales adinteladas. El remate superior, de perfil curvo, presenta dos pináculos piramidales a los lados.

Emerge, entre los tejados de las naves y capillas, el volumen ochavado del cimborrio, que sirve de base a una cúpula baída sin tambor. Está rematado por un sencillo pináculo.

La iluminación del templo procede de pequeños vanos adintelados, algunos enrejados, enmarcados por un sencillo listel. La simetría del edificio es tal que hasta se repite el número de ventanas abiertas en cada muro, sin tener en cuenta la orientación, vientos y rigores del clima. El único elemento asimétrico es un pequeño luneto abierto a la altura del alero, que permite la iluminación del altar mayor por la fachada este. El alero, apenas volado, se compone de una moldura en forma de gola.

En el interior, todo es sillería perfectamente escuadrada de un tono grisáceo oscuro que contrasta con el encalado de la plementería de las bóvedas. Una cornisa moldurada horizontal recorre todo el templo rompiendo la monotonía de los muros y creando una sensación de mayor proporción.

El espacio se organiza en torno al tramo central, ochavado, cubierto con una cúpula baída nervada que se levanta sobre cuatro arcos de medio punto exactamente iguales. Los cuatro tramos de la cruz: cabecera, pies y capillas laterales se cubren con bóvedas de cañón encaladas. A los pies se levanta un pequeño coro de planta irregular con balaustrada y tornos de marcadas aristas.

Los cuatro volúmenes angulares se ponen en contacto con el resto del templo por otras tantas puertas adinteladas, abiertas en sus tramos intermedios al espacio ochavado central. Son espacios prácticamente rectangulares y simétricos; los que están a los lados del altar se cubren con dos bóvedas de crucería separadas por una arco de medio punto. Estos dos espacios (capilla de San Vicente en el muro del Evangelio y Sacristía en el de la Epístola) se comunican también con el altar por medio de dos ventanas rectangulares enrejadas. Los dos volúmenes angulares de los pies del templo, dedicados a baptisterio y subida al coro, carecen de bóvedas y tienen una segunda puerta abierta al tramo recto de la nave.

Sobre el dintel de la puerta de la capilla de San Vicente hay una inscripción con letra similar a la del pórtico que dice:

*“ESTA CAPILLA PERTENECE  
A LA CASA Y FAMILIA  
GOMEZ DE LA CORTINA  
SALCEDA Y MORANTE.  
AÑO 1819”*

## La Iglesia de San Juan Bautista de Salarzón

### 3.2.- Descripción de la imaginería y muebles.

Referente a la imaginería y bienes muebles hay que señalar la existencia de tres retablos neoclásicos, de principios del XIX, el del altar mayor (325x350 cm) y dos laterales (300x310 cm). Constan de un solo cuerpo rematado con frontón y haz de rayos. La calle central se enmarca con columnas de orden compuesto decoradas con veteado de mármol.

Se completa el conjunto con pinturas sobre la pared, imitando ampulosos cortinajes recogidos.



*Retablo Mayor.*

La imaginería original se perdió. Sólo se conserva el crucifijo de la capilla de la epístola (85x75x28 cm). Es un Cristo muerto de tres clavos, con paño de castidad ceñido y atado al lado izquierdo. Tiene un buen estudio anatómico y está bien proporcionado.

Actualmente se ha completado el retablo de la capilla del Evangelio con dos tallas, una de San Julián y otra de la Inmaculada. El primero (78x28x20 cm) es una pieza de tradición gótica, trasladado de la ermita del mismo nombre, situada en el pueblo y que hoy está en ruinas. La imagen de la Inmaculada (75x28x20 cm) es barroca y procede de Andalucía, recuerda en su composición a las de las pinturas de Murillo.

El otro retablo lateral, además del Cristo ya comentado, tiene dos tallas barrocas que representan a San José (71x41x20 cm) y a San Antonio (72x40x19 cm), ambas con el Niño. Tienen formas muy abiertas y movidas, con pliegues gruesos y ondulados en las vestiduras y una rica policromía con estofado.

En la sacristía y retirados del culto existen otras dos piezas de interés. La primera es una imagen de madera policromada del siglo XVII, que representa a San Juan (77x32x24 cm) vestido con la piel de camello. Es muy popular y está repintada. Debe de proceder de la antigua iglesia. La segunda, del mismo santo, es de bronce (44x22x20 cm). Se trata de una excelente pieza neoclásica que representa al Bautista sentado, con leve insinuación de movimiento señalando al cordero, con el torso desnudo para mejor realzar su musculatura. Recuerda los tipos miguelangelescos.



*San Juan Bautista.*

Respecto a la orfebrería, hay que destacar dos cálices gemelos de plata, uno de ellos sobredorado, las dimensiones de éste son 24,5 cm de alto, 13 cm de diámetro de pie y 7,5 cm de diámetro de copa. El plateado mide 25x13x8 cm. Sobre los pies circulares, con pestaña en talud y dos pisos con juego de perfiles cóncavo y convexo, se levanta el astil que da comienzo con un gollete de perfil esférico doble y lleva un nudo cúbico con decoración de roleos. La copa, lisa y con el labio ligeramente abierto, está separada por una moldura de la subcopa, bulbosa y de perfil recto con decoración de greca.

A juego hay también un copón (27x12x14 cm) con pie recto, dos pisos y decoración de entrelazo y vegetal; nudo cilíndrico con grabado de guirnalda y copa bulbosa con relieve de grecas. La tapa de perfil recto repite la decoración de hojas con remate en cruz floreteada.

La custodia (57 cm de altura, 17 cm de diámetro de base y 20 cm de diámetro de expositor) con un pie de perfil sinuoso tiene una inscripción en el borde que dice: *"MADRID AÑO DE 1840"*. El astil, con gollete anular y nudo en forma de copa, es liso, acaba en el sol expositor de ráfaga, muy regular y simétrica, con remate de cruz latina. Aunque su material parece plata no encontré marcas. En el Libro de Fábrica se cita con las siguientes palabras:

*"El viril es muy regular, y con dificultades le habrá mejor en el Obispado"*.

Las marcas que he podido obtener de los punzones corresponden al lugar de Méjico como localidad de origen ("M" coronada). El fiel contraste es de Antonio Forcada y Laplaza (FCDA), y el artífice está representado por un león rampante. *"CAÑA"* se lee en una patena que los acompaña.



## La Iglesia de San Juan Bautista de Salarzón

Destacable es también una cruz procesional plateada (100x51x12 cm) de brazos totalmente rectos, con remate final en piña, decoración cincelada y de moldes de roleos continuados o sin solución de continuidad. El Crucificado va en el anverso (sobre cuadrón circular) y la Virgen Dolorosa, de medio cuerpo, en el reverso.

Igualmente, es preciso hablar la placa de bronce del sagrario del altar, con el tema propio de la resurrección (26x17 cm). Es también neoclásico, con figuras un tanto estilizadas. Hay una perfecta gradación en los relieves que marcan la profundidad de la escena.

Queda por comentar el mobiliario de la capilla de San Vicente.

En un espacio reducido de poco más de diez metros cuadrados se encuentra el cenotafio del Conde de la Cortina y del Marqués, un pequeño retablo y la bajada a la cripta. Es el único lugar del templo que rompe con la armonía general por la desproporción entre su pequeño espacio y el número y volumen de sus elementos.

El monumento funerario fue levantado por sus hijos en 1855 y está constituido por tres cuerpos de bronce de extrema sencillez. El primer piso lo forma un volumen ortogonal (165x100x157 cm) rematado con frontones que contiene relieves alusivos a la muerte: cráneo con tibias cruzadas y reloj de arena con alas, envuelto por una serpiente que se muerde la cola. El segundo piso, también ortogonal (93x47x62 cm), tiene alojadas en los laterales unas cartelas con inscripciones. La cara que da vista al altar dice lo siguiente:

*“D. O. M. A LA MEMORIA DEL EXMO. SOR. D. VICENTE GOMEZ DE LA CORTINA, FUNDADOR DE ESTA PARROQUIA, CABALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO, GRAN CRUZ DE ISABEL LA CATOLICA, Y GENTILHOMBRE DE CAMARA DE S. M. CON EJERCICIO, QUE NACIO EN ESTE PUEBLO EN CINCO DE ABRIL DE 1765 Y MURIO EN FUENTES DE DUERO EL DIA 3 DE ABRIL DE 184 2. SUS HIJOS, JOSE CONDE DE LA CORTINA, JOAQUIN, MARQUES DE MORANTE, MARIA DE JESUS Y MARIA DE LORETO. AÑO DE 1855.”*

La de la cara opuesta está escrita en latín y castellano:

*“PUDOR, ET JUSTITIAE SOROR INCORRUPTA FIDES,  
NUDAQVE VERITAS QUANDO ULLUM INVENIENT PAREM?  
MULTIS ILLE VOBIS FLEBILIS OCCIDIT, NULLI FLEBILIOR  
QUAM FILIIS.*

---

**¿DONDE HALLARA OTRO IGUAL ENTRE HOMBRE TANTO  
LA PURA FE DE LA JUSTICIA HERMANA, LA DESNUDA  
VERDAD, Y EL PUDOR SANTO? DE LOS BUENOS LLORA-  
DO, DE NADIE FUELO CUAL DE SUS QUERIDOS HIJOS.”**

Y en la que mira a los pies de la iglesia se lee:

*“Sub hoc tumulo yace Excmo. et Illmus. Dr. Dom. JOACHIMUS  
GOMEZ DE LA CORTINA, PRIMUS MARCHIO A MORANTE,  
natus Mexici VI sept. MDCCCVIII, canonic juris Professor  
Complut. Academiae Matritensis bis Rector, milit ordurus  
S. Jacobi eques, Elisabeth Cathol. ae Caroli III magno elemmate  
decoratus, supremae Curiae Justitiae Minister Regni Senator  
etc. Obüt Matriti XIX jun. MDCCCLXVIII.*

*R.I.P.*

*Ingenio praestans, christiana charitate praeslantior; litteris  
maxime latinus egregius, enjuisuis pronus benefactor, amicis  
munificus rei suae dis pensator, difficiles vitae semitas conspi-  
cius perlustravit, nil missi veram virtutis gloriam appetens.  
Tanti memoria viri gloria appetens. Tanti memoria viri suorum  
animis semper cara, indelebilis manet.”*

El piso superior lo forma una urna de marcadas aristas que recuerda una cratera griega con asas verticales pareadas formando volutas en su remate superior; la tapa está constituida por una pirámide de base rectangular. Es similar a la del monumento al Dos de Mayo de González Velázquez en Madrid. En un lateral lleva adosado el escudo de armas con corona condal (en todos los otros casos lleva corona de marqués) con los mismos apellidos que aparecen en la casa y en el retablo.

La otra pieza de interés que se encuentra en la capilla de San Vicente es un sencillo retablo con columnas de orden compuesto (200x275 cm). El frontón del remate ha sido sustituido por un ático rectangular con un escudo de piedra. Va timbrado con corona de marqués y lleva acolada la cruz de Santiago. Se adorna con atributos militares (picas, tambores, medalla, banderas y cañones). El campo se ha subdividido en ocho cuarteles:



*Cálices.*

- 1ª.- Partido:** a) Campo fajado y bordura cargada de ocho sotuers.  
Armas de Gómez;

## La Iglesia de San Juan Bautista de Salarzón

**b)** Una banda y en los polos dos cruces floreteadas.  
Armas de Cortina.

**2º.- Partido:** **a)** Aguila picándose el pecho y bordura de escaques.  
Armas de García;

**b)** Banda cantonada de dos cruces floreteadas.  
Armas de Lama.

**3º.- Partido:** **a)** En jefe ave o pato perchada, debajo tres lises y  
torre mazonada sobre ondas de mar;

**b)** Cinco estrellas en sotuer. Armas de Posada.

**4º.- Partido:** **a)** Campo bandado con bordura cargada de ocho  
sotuers;

**b)** En jefe tres estrellas, debajo castillo mazonado y  
donjonado sobre aguas y en punta un toro terraza  
do. Armas de Gómez de Torices.

En la calle central hay un cuadro de San Vicente Ferrer pintado por María de Jesús, hija de D. Vicente. Representa al santo en la gloria, rodeado de ángeles, con una llama sobre la cabeza y el hábito de la orden dominica de Predicadores: túnica y escapulario blancos, cinturón de cuero, manto superior y muceta negros. Indica la eficiencia de su discurso con el libro abierto cara al observador donde dice: "Time-te Dominum et date illi honorem qua venit hora iudicii eius". Los ángeles le sostienen una corona de flores, el libro y la trompeta. En el ángulo inferior derecho se conserva la siguiente inscripción:

*"Pintado en Méjico por María de Jesús Gómez de la Cortina  
Salceda y Morante, a Dirección de su maestro José María Vázquez,  
Académico de mérito y Teniente de pintura  
de la R. Academia de S. Carlos de esta N. E.  
Año de 1817."*

## 4.- NEOCLASICISMO Y CANTABRIA.

### 4.1.- Concepto general.

El Neoclasicismo es un movimiento (estilo artístico) amplio y polémico que aparece en el último tercio del siglo XVIII y que coincide en buena medida con un cambio de pensamiento personificado en la Ilustración y Revolución Francesa. Arremete contra el Barroco, contra los excesos decorativos y el abandono del arte en manos de la imaginación; pero poco a poco va languideciendo hacia la tercera década del siglo XIX para desaparecer casi por completo al llegar la revolución de 1848.

Se propone "lo clásico" a la admiración e imitación. Incluso cuando se construyen iglesias el arte no es religioso sino civil. Los temas sacros son una demanda civil pero no un objeto de este movimiento artístico. Los modelos para estos edificios son los templos griegos o romanos. La técnica virtuosa del Barroco será desbancada por otra más rigurosa. En la arquitectura, el principio de la correspondencia de la forma con la función estática lleva al cálculo escrupuloso de los pesos y de las tensiones, al estudio de la resistencia de los materiales,... En todas las artes la base es el dibujo. En realidad, la búsqueda de formas cada vez más puras y primarias (del sano realismo) se llevó a cabo principalmente en la arquitectura.

No puede darse por válida la cronología del estilo neoclásico para una región periférica como Cantabria, donde el Neoclasicismo tuvo escaso desarrollo y el barroco perdura hasta bien entrado el siglo XIX. Pese a ello, Cantabria fue cuna de, al menos, dos representantes sumamente destacados en la pintura y escultura neoclásicas: José de Madrazo y José Grajera.

Si tomamos el ejemplo del resto de España, también se puede hablar en Cantabria de dos corrientes neoclásicas: la del barroco clasicista (tipo Ventura Rodríguez) y la del neoclasicismo integral. La primera es la más abundante en Cantabria. La iglesia que ahora comento se sale un poco de los patrones, puesto que está diseñada en Méjico; sin embargo, el resto de construcciones civiles o religiosas cántabras del puente entre el siglo XVIII y el XIX responde a los modelos barrocos clasicistas. El neoclasicismo integral (tipo Villanueva) no se dará cita en la región hasta la construcción de la iglesia de Arredondo en 1860, modelo muy relacionado con las iglesias vascas de Silvestre Pérez.

Este estilo tendrá, no obstante, una repercusión tardía y escasa. Ya en la segunda mitad del siglo XIX comienzan a llegar a Cantabria las influencias eclécticas, historicistas y modernistas por las relaciones de nuestra región con el País Vasco, Cataluña y Madrid, así como por la formación académica de los arquitectos. Coincidirá este momento con la expansión económica de la ciudad de Santander y las villas de Castro Urdiales, Laredo, Reinosa, Santoña y Torrelavega. La alta burguesía, enriquecida con la explotación minera, el comercio con las Indias o los capitales financieros, construye sus mansiones o palacios y colabora en algún edificio religioso. Son ejemplos: el palacio de Hornillos de las Fraguas de Iguña (pintoresco inglés) y su capilla panteón de San Jorge (neoclásica);

## La Iglesia de San Juan Bautista de Salarzón

los palacios neogóticos o modernistas del Marqués de Comillas, con su capilla también neogótica, en Comillas; los palacios eclécticos de Torrelavega o Laredo; la iglesia neogótica de la Asunción en Torrelavega, etc.

Así pues, el impacto neoclásico (hablando de arquitectura) que podríamos definir con algunas de estas notas: arquitectura racional, austeridad geométrica, claridad estructural, limpieza decorativa, gusto por lo clásico, simetría y técnica rigurosa; tuvo en Cantabria una fuerza menor, puesto que no existe un precedente tan sutil o delicado como el rococó, que hiciese necesaria una reacción. Llegados a finales del siglo XVIII se seguía construyendo conforme unos patrones castizos, con mucho peso de los elementos herrerianos clasicistas en los planteamientos barrocos, y por tanto, con una cierta limpieza decorativa y rigidez geométrica, de la que sólo se salvan algunas capillas adosadas a iglesias románicas o góticas (Capilla del Lignum Crucis en Santo Toribio de Liébana, capilla de la colegiata de Castañeda), la iglesia parroquial de Rucandio, y otras construcciones civiles como el palacio de Soñanes en Villacarriedo y el de Elsedo en Pámanes.

### 4.2.- Otros ejemplos de arquitectura neoclásica en Cantabria.

Hablando ahora de los monumentos significativos de carácter neoclásico en Cantabria, habría que decir que, sin duda, el primer monumento clasicista (no se puede considerar un edificio) es el Arco conmemorativo de La Cavada, que recuerda a Carlos III por su intervención en las fábricas de fundiciones y armas de Santa Bárbara. Levantado en 1784, está formado por un arco de medio punto entre pilastras sencillas con un frontón triangular.

Construcción neoclásica de carácter religioso es la iglesia de Arredondo levantada en 1860. Consta de tres naves, cubierta la central con bóveda de cañón. Su pórtico es tetrástilo de orden corintio y está emparentada con los modelos vascos.

Entre los edificios considerados como neoclásicos se encuentra también la capilla de San Jorge en las Fraguas (Valle de Iguña). Tiene la forma de un templo romano levantado sobre podium, hexástilo, períptero y de orden corintio; pero por su fecha de construcción, 1890, ya está inmerso en las corrientes historicistas y recurrentes de finales del XIX y principios del XX.

#### 4.3.- Neoclasicismo en América.

Un hito fundamental para la penetración del Neoclasicismo en América lo constituye la creación de la Real Academia de San Carlos en la ciudad de Méjico en 1785. El origen de la Academia es la Escuela de Grabado, establecida en la Casa de la Moneda y que dirigía Jerónimo Antonio Gil, miembro de la Academia madrileña de San Fernando. Su aprobación data de 1783 por orden de Carlos III. El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá y el grabador Jerónimo Antonio Gil abastecieron la biblioteca de la Academia con las primicias de los tratadistas y de los enciclopedistas, y por medio de ella, se impuso el neoclasicismo en Nueva España. El primer éxito, desde su fundación, es la victoria en el concurso para terminar la catedral de Méjico de uno de sus discípulos, José Damián Ortiz de Castro.

La necesidad de incorporar toda la realidad a normas cartesianas, verificables, acotables y controlables, no podía soslayar la arquitectura, que también se incorpora a la planificación centralizadora de la legislación. Sin embargo, la deformación era tal en un principio, que la parte teórica absorbía la totalidad de la enseñanza, reclamando sus alumnos en 1796, la necesidad de introducirse en las técnicas constructivas.

La producción artística bajo el signo neoclásico abarca en Méjico tres décadas desde la creación de la Academia. Hombres como el jesuita Pedro José Márquez, que estudia la arquitectura azteca y maya al mismo tiempo que las ruinas de Roma, se consideran como uno de los mejores ejemplos de teóricos. Además, Méjico es el único país donde el fenómeno de la arquitectura neoclásica de la capital se expande por los principales centros urbanos del país. Se formaron muchas sociedades de Amigos del País o económicas, realizando diversas obras de neto corte académico o remodelaciones, que dieron al neoclasicismo mejicano un carácter nacional que lo singulariza.

#### 4.4.- La obra de los indianos.

Es indudable que esta obra debe de relacionarse con la labor de los indianos. La emigración temporal o definitiva es un fenómeno de fuerte arraigo en Cantabria (baste recordar a los canteros de Trasmiera y su importancia artística desde la época moderna). No es extraño que posibilitada la salida a América, una gran cantidad de hidalgos o gentes comunes emprendieran la aventura indiana.



*Retrato de D. Vicente Gómez de la Cortina con su familia. Año 1814.*

Como recogen algunos de nuestros escritores (José María Pareda o Manuel LLano) el orgullo de los que se enriquecían o volvían, era levantar en el solar de su procedencia una vivienda con deseo de perpetuar su memoria. Muchas piezas: esculturas o pinturas, se mandaban desde allá. De las que se realizaban aquí (arquitectura) podían traerse los modelos, según los gustos allí afirmados o imitando alguna obra que para ellos resultase significativa de su religiosidad o modo de vida.

La familia de los Condes de la Cortina es una de las más activas en Liébana desde este punto de vista, se les reconoce, además de su obra religiosa y civil, la de las obras públicas (caminos y cabañas de pastores), la caridad y su labor educativa.

## 5.- ANALISIS DE LA OBRA.

### 5.1.- Estilo.

Intento sostener en el presente trabajo que nos hallamos ante un edificio neoclásico, el primero de este tipo en Cantabria. Me baso para ello tanto en su fecha de construcción como en sus características estilísticas.

Para hablar de la fecha y autor voy a utilizar un cuadro familiar pintado en 1814, que se encuentra en la casa de los Condes en Salarzón. En él aparece trazando el plano de la iglesia un hijo de



**Roberto González González**

D. Vicente, José María, más tarde, tercer Conde de la Cortina, sentado tras una mesa y manejando un compás y una regla. Sobre la hoja del mismo plano está escrito:

*"Plano para la iglesia que se ha de labrar en el lugar de Salarzón,  
Valle honor de Bedoya, provincia de Liébana."*

Debajo de éste plano existe otro papel en el cuadro con una inscripción más extensa, la transcribo porque en ella figura la formación que está recibiendo José María:

*"Retrato del Exmo. Sor. Coronel D. Vicente Gómez de la Cortina Salceda y Morante, Conde de la Cortina, Coronel del Regimiento del Comercio de Méjico, Alcalde ordinario de primera elección, Cónsul del Real Tribunal del Consulado, Caballero de la Orden de Santiago, Comendador y Real Cruz de la Gran Orden Americana de Isabel la Católica y Subdecano de su Asamblea en dicha Ciudad, natural del lugar de Salarzón en la Provincia de Liébana, Montañas de Santander, de 49 años de edad y de su cara Esposa la Exma. Sra. Dña. Mariana Gómez de la Cortina Gómez Rodríguez de Pedroso y Soria, natural de aquella Capital de edad 36 años y de sus hijos:*

*Dña. María de Jesús de . . . . . 17 años  
D. José María joven de Lenguas de . . . . . 15 años  
D. Mariano Tiburcio cadete de Zapadores de . . 12 años  
D. Joaquín María de . . . . . 6 años  
Dña. María de Loreto de . . . . . 1<sup>1/2</sup>años*

*Se hicieron este retrato en Méjico. Año de 1814 por orden de Pedro, hermano del Conde y por el mismo se han rectificado en Madrid para honor de su casa y en obsequio de su querida hermana Dña. Antonia Gómez de la Cortina."*

El retrato es indudablemente una muestra del culto a la personalidad de esta familia que se retrata al completo y muestra orgullosa el blasón y los títulos, pero el cuadro nos interesa por dos motivos: porque nos da a conocer el autor del plano de la iglesia y porque nos proporciona una certeza mayor de la fecha del comienzo de las obras que ya eran patentes en 1816, según el Libro de Fábrica.

La correspondencia del plano con el templo es importante, se aprecia la planta centralizada y vemos el tramo de los pies con el pórtico avanzado sobre cuatro columnas. Es casi seguro que este joven se formó en la recién creada academia de San Carlos en ciudad de Méjico. Así lo hizo también su hermana, María Jesús, autora del cuadro de San Vicente Ferrer que luego comentaré.

**La Iglesia de San Juan Bautista de Salarzón**

Conviene recordar que es esta escuela, nacida a la sombra de la Casa de la Moneda, donde tanto invirtió el Conde de la Cortina, la que impulsa el ideal neoclásico en Nueva España. Resulta curioso que el camino de penetración del neoclasicismo en Cantabria tenga una importante vía mejicana.

Considero además, que este modelo de iglesia no es ajeno a las influencias de Silvestre Pérez, quien en 1800 es nombrado secretario de la Comisión de Arquitectura en la Academia de San Fernando, instrumento importante para introducir este estilo artístico en España. Dados los contactos de la Academia de San Carlos de Méjico con la de Madrid, los planos e ideas de Silvestre Pérez, en la extrema vanguardia del estilo, hubieron de circular por Méjico. Su arquitectura, si bien se muestra recuperadora del lenguaje clásico, no se puede confundir con los modelos del mundo antiguo ni renacentistas. En sus iglesias de Motrico (1798), de Mugardos (1804), y de Bermeo (1807) los volúmenes son rotundos, secos y ciegos, en sus composiciones no hay articulaciones y evoluciona de la planta centralizada a la rectangular alargada. La iglesia de Motrico, por ejemplo, tiene planta de cruz griega, con un espacio ochavado central que emerge sobre las cubiertas mediante un octógono cerrado por una pirámide octogonal, y en el lado del ingreso está el frontis templiforme hexástilo.



*Iglesia de Salarzón.*

Por lo que a los elementos estilísticos se refiere: la planta centralizada, el pórtico, los elementos adintelados, la escasa decoración, la pureza de las formas, la funcionalidad de los espacios, la simetría,... considero que son neoclásicos.

La planta centralizada no es muy corriente en el Neoclasicismo, sin embargo, sí es un elemento fundamental del arte religioso renacentista, donde la planta de cruz griega o la planta circular son un producto refinado de la perspectiva y de la geometría, al igual que lo es el establecimiento de la cúpula como lugar central sobre el que gira el resto del edificio. Aunque litúrgicamente no era muy cómoda, se adoptó por razones estéticas. En nuestro caso ha servido la planta de cruz latina inmisa para geometrizar los espacios, dos ejes de simetría dividen perfectamente la planta, y en alzado los volúmenes se igualan produciendo el mismo efecto armonioso.

En el frontis se ha utilizado el orden toscano, mas para no distorsionar su módulo, las columnas arrancan de un pedestal, buscando siempre el ideal de belleza.

Las únicas concesiones apreciables a la decoración son los anchos listeles que enmarcan los vanos (meros resaltos en la talla de la piedra) y la cornisa que recorre el interior del templo. Puede decirse que la belleza se ha buscado en la rigurosidad y limpieza de los planos y cortes de la sillería, en la simetría, y en la razonable distribución de los espacios, todos útiles, pero con distinta función (no podemos decir aquí que la función creara el órgano, dado el desequilibrio espacio-elementos que se produce en la capilla de San Vicente Ferrer y la relativa amplitud de la subida al coro y baptisterio).

El único elemento extraño y que distorsiona la imagen neoclásica, es la espadaña que aparece sobre el hastial. Sin duda es un elemento añadido de raigambre barroca pero por sus formas y limpieza decorativa está realizada con una nueva mentalidad, más purista.

## 5.2.- Inscripciones.

Otro elemento que redundaba en la idea clasicista es la importancia dada a las inscripciones. Los promotores intentan dejar constancia de la labor realizada.

## La Iglesia de San Juan Bautista de Salarzón

Tanto el retrato como el monumento funerario o las inscripciones son parte del culto a la personalidad y no es menos significativo el comenzarlas con el “*D. O. M.*” o que se escriban en latín. Estamos ante un familia de formación eminentemente neoclásica. José Joaquín, el primer Marqués de Morante, se doctoró en jurisprudencia en la Universidad de Alcalá, y en la de Madrid ostentó los cargos de rector y catedrático, además de otros títulos. Fue humanista por vocación y llegó a reunir la biblioteca más selecta y con más libros de clásicos y humanistas de ese tiempo en España. Colaboró con Raimundo de Miguel en su famoso Diccionario Latino-Español.

### 5.3.- Obras muebles.

En el comentario sobre las obras muebles voy a dejar a un lado aquellas que no entran en la época de estudio. Me centraré en los retablos, la platería, los cobres y el monumento funerario.

Los retablos responden al modelo neoclásico extendido por toda la región. La gran riqueza decorativa, el dorado y las estructuras movidas del barroco, dan paso a una arquitectura más sobria, acorde con el pensamiento del tiempo. El modelo vuelve a ser clásico con estructuras rectangulares; el ático se transforma en un frontón con decoración de ovas, dardos y dentículos; las cornucopias irregulares se vuelven haces de rayos con seriación “Ab”; el orden salomónico es sustituido por el compuesto, el dorado refulgente por una policromía de imitación del mármol (material más noble); y la profusa decoración en relieve desaparece para dar sensación de pureza y veracidad.

Se observa una curiosa y cuidada ordenación de los tonos del veteado en los retablos que respeta los colores litúrgicos, azul para el de la Virgen, rojo para el del Cristo y mezcla de ambos para el altar mayor.

La única talla original conservada es el Cristo del retablo de la capilla de la Epístola, modelo que se presta al estudio del desnudo. Recuerda los tipos de Alonso Cano y debe ser obra de alguno de los talleres regionales.

También para la orfebrería, llegados al Neoclasicismo, la línea general se simplifica, con predominio del estilo dórico en un principio, para pasar a abundar los temas vegetales que nos marcarán el inicio del Romanticismo. Predomina, asimismo, el torneado y los motivos geométricos exentos de cualquier monotonía.

Desde la creación de la Real Fábrica de Platería en Madrid en 1778, esta ciudad se convierte en el principal centro platero, gozando de gran esplendor; de Madrid precisamente procede la custodia que hemos comentado de formas tan simplificadas.

Los cálices fueron traídos de Méjico como he demostrado, también ellos han sido ejecutadas por nuevas manos; la simplicidad, regularidad y planitud de los perfiles así lo demuestran. Méjico, al menos para la platería barroca, constituyó el primer y principal centro platero abastecedor de piezas para las iglesias cántabras. Algo parecido siguió ocurriendo durante el período neoclásico, salvo las firmas independientes de los Trabanco en Santander, las otras piezas son de Méjico, Madrid o Barcelona; el legado mejicano corresponde al punzón del marcador Forcada y La Plaza, procedente de la ciudad de Méjico.

La cruz procesional participa de una serie tipológica que se repite en numerosos lugares de Cantabria; me consta que existen otras similares en Cosgaya, Mogrovejo y Ontoria. Ello puede hablar de su fabricación en serie en tiempos recientes, concretamente a finales del XIX.

El monumento funerario de la capilla de San Vicente vuelve a recoger el ideal clásico, además de las formas ya comentadas, aparecen los textos, algunos en latín, claros signos del culto a la personalidad y los valores humanos. Los relieves contienen alegorías a la muerte y a la fugacidad de la vida (cráneo con huesos y reloj de arena con alas), pero predomina la limpieza y serenidad.



*Detalle  
del monumento  
funerario  
de los Condes  
de la Cortina.*

## La Iglesia de San Juan Bautista de Salarzón

En el retablo de San Vicente Ferrer, que responde a la misma tipología que los otros de la iglesia, destaca la pintura del santo. La composición se inscribe en un triángulo y su iconografía corresponde a la que se propuso en el Renacimiento: trompeta, símbolo de los novísimos y llama sobre la frente. Es una obra de academia y debe considerarse inmersa en las corrientes clasicistas, con cuidado dibujo y algunas imperfecciones en los escorzos de los ángeles.

Para finalizar, citar el interés de uno de los fundadores (D. Pedro) por todos los detalles de “su iglesia” y su cansancio por tanto gasto. El fragmento que ahora transcribo corresponde a una carta fechada en Madrid el 11 de julio de 1820 en la que D. Pedro escribe a su hermana, residente en Salarzón. Ésta le había pedido más dinero para comprar las arañas de iluminación.

*“Gracias porque me has dado alguna noticia del estado  
de la iglesia. Conclúyela pronto con mil santos;  
si no quieres que te lleven los diablos.*

*Tu vives en una posada que hoy es y mañana desaparecerá:  
Tu verdadera cama es el sepulcro de nuestra capilla:  
en él has de permanecer hasta el juicio final:  
para esto no necesitas harañas:  
bastantes habrá allí que te acompañen,  
sin costar dinero alguno”.*

## FUENTES Y BIBLIOGRAFIA

- Libro de Fábrica de la iglesia de Salarzón (1768-1893).*  
 Archivo Diocesano de Santander. Sig. 6521.
- Correspondencia familiar de los Condes de la Cortina.* Archivo Privado.
- AA. VV. "Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia. II".  
 Ed. Espasa Calpe. Madrid. Summa Artis. Tomo XXIX. 1986.
- AA. VV. "Gran enciclopedia de Cantabria". Ed. Cantabria. Santander. 1985.
- AA. VV. "Guía del arte en Cantabria".  
 Ed. Diputación Regional de Cantabria. Santander. 1988.
- BENEVOLO, L. "Historia de la arquitectura moderna".  
 Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1974.
- BUENDÍA MUÑOZ, J.R. "Neoclasicismo y Romanticismo".  
 Cuadernos del Arte Español. Nº 64. Historia 16. Madrid. 1992.
- CAMPUZANO RUIZ, E. "Arte colonial en Cantabria".  
 Ed. Fundación Santillana. 1988. Guía de Exposición.
- CAMPUZANO RUIZ, E. "Casonas y Palacios de Cantabria".  
 Ed. Caja Cantabria. Santander. 1991.
- CAMPUZANO RUIZ, E. "Un taller retablista del siglo XIX".  
 Revista Altamira (1983-84). Santander. pp 327-333.
- CARLO ARGAN, G. "El arte moderno". Fernando Torres Ed. Valencia. 1977.
- CARRETERO REBES, S. "Platería religiosa del Barroco en Cantabria".  
 Ed. Institución Cultural de Cantabria- Estudio. Santander. 1987.
- CENTRO DE ESTUDIOS MONTAÑESES. "Aportación al estudio de la historia económica de la Montaña". Ed. Cantabria-Banco de Santander. Santander. 1957.
- CHUECA GOITIA, F. "Historia de la arquitectura occidental. Neoclasicismo".  
 Dossat Ed. Madrid. 1985.
- DARIAS PRINCIPE, A. "Arquitectura del siglo XIX".  
 Cuadernos del Arte Español. Nº 37. Historia 16. Madrid. 1992.
- GARCIA CODRON, J.C. y REQUES VELASCO, P. "La casa rural en Cantabria".  
 Ed. Fundación Santillana. Guía de Exposición. 1987.
- GARCIA GUINEA, M.A. "Guía artística de Cantabria".  
 Ed. Estudio. Santander. 1988.
- GARCIA GUINEA, M.A. "Inventario del patrimonio artístico y monumental de Cantabria. I Liébana". Ed. Diputación Regional de Cantabria. Santander. 1989.
- GOMEZ-MORAN CIMA, M. "Historia de la arquitectura española"  
 Ed. Planeta. Barcelona. 1985. Tomo V.
- GONZALEZ ECHEGARAY, M.C. "Escudos de Cantabria".  
 Institución Cultural de Cantabria. Santander. 1983. Tomo 5.
- GUTIERREZ, R. "Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica".  
 Ed. Cátedra. Madrid. 1983.
- HONOUR, H. "Neoclasicismo".  
 Xarait Ed. Madrid. 1982.
- MADOZ, P. "Diccionario Geográfico- Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar. Santander".  
 Ed. Ambito-Estudios. Valladolid-Santander. 1984. (1ª edición 1845-1850).
- ROIG, J.F. "Iconografía de los santos". Ed. Omega. Barcelona. 1950.



# La conservación del arte religioso

Criterios actuales

María Teresa de Urkullu



— AV —

## LA CONSERVACION DEL ARTE RELIGIOSO

### Criterios Actuales

**E**n el conjunto de obras de arte que integran el patrimonio Artístico de la humanidad, destacan notablemente las que expresan el sentimiento religioso o trascendente de todos los pueblos y culturas que existen o han existido en el devenir de los tiempos históricos y cuyas características estéticas y técnicas, responden a los diferentes niveles sociales y culturales de los grupos humanos en las que y para los que fueron concebidas.

La obra de arte religioso sólo se diferencia de las que no lo son en su intencionalidad, pudiendo ésta ser tan determinante como para dotarla de ciertos caracteres específicos que le impriman una personalidad especial. Por lo demás, los artistas o artesanos de cada época histórica, se ajustaron cabalmente a las formas de producción en las que estuvieron inmersos, tanto en los aspectos técnicos, por lo que respecta al uso de materiales, como por los estéticos, sirviéndose de ambos para expresar con sus obras, la fe, las costumbres y el modo de entender la vida de ellos y de la sociedad en la que vivieron y trabajaron. Las formas de expresión adoptadas en el transcurso del tiempo por las diferentes obras que integran el conjunto del arte religioso, siguen la evolución y progresión experimentada por la Historia del Arte en general.

La mayor producción de obras de arte religiosas hay que buscarla en épocas antiguas, especialmente en el período medieval en el que una serie de factores o circunstancias que coexistieron en ese preciso momento, contribuyeron poderosamente a dotarlas de una personalidad especial que no se ha repetido más en la Historia: la *"intencionalidad del autor"*, la *"funcionalidad"* de la obra y las denominadas *"producciones de taller"*, son aspectos que incidieron poderosamente en el conjunto de la obra salida de los talleres medievales, sin que el orden en que se indican implique prioridad alguna en cuanto a su influencia sobre ellas.

Para comprender la intención que guiaba al artista-artesano medieval, es conveniente hacer un pequeño ejercicio mental que permita captar la mentalidad propia de los talleres y gremios artesanales de la época, pues conociendo los móviles que regían o guiaban su actividad, se podrá entender *COMO* y *POR QUE* son lo que son las obras de arte religioso a las que no se puede enjuiciar con mentalidad del cercano siglo XXI.

Los Tratados de Pintura medievales constituyen la mejor fuente de información sobre el mundo artístico medieval, ya que eran el compendio de todo el saber sobre la ejecución de obras de diferente naturaleza. De su lectura detenida pueden sacarse conclusiones reveladoras respecto al conocimiento de las intenciones más profundas de los artesanos medievales; no es tarea fácil a causa, unas veces, de las barreras idiomáticas o las formas de expresión tan alejadas de las usuales en nuestra época y otra, de la dificultad de acceder a las publicaciones que se han hecho de los diferentes Tratados a lo largo del tiempo.

En primer lugar, destaca una especie de declaración de principios con que se da comienzo a la redacción del Tratado de Pintura en el que se muestra al artista medieval profundamente empeñado en servir “a la mayor gloria de Dios”, algo que conseguirá plenamente ejecutando su oficio con la mayor perfección posible.

Revisando algunos de los Tratados medievales, se encuentra esta especie de *“declaración de principios”*. Por ejemplo, en el **“DE DIVERSIBUS ARTIBUS” de Teófilo** (antes conocido como “Diversarum Artium Schedula”), que fue escrito, al parecer, en la primera mitad del siglo XII, se dice,

*(...)El sabe (se refiere a Dios) que he escrito y puesto en orden estas cosas no por amor a la aprobación humana o por codicia de ganancias temporales.*

*(...), sino que, para aumentar el honor y gloria de su nombre, he atendido a las necesidades de muchos y tenido en cuenta su provecho”.*  
(Teófilo, lib.I,Prólogo)

Otro Tratado titulado **“DE COLORIBUS FACIENDIS DE PETRUS DE SANCTO AUDEMARO”**, del siglo XIII, recogido en el Tratado de Le Begue de 1.431, comienza así:

*“Con la ayuda de Dios, de quien procede todo lo bueno, te explicaré a ti, por cuya petición, como sabes, emprendí este trabajo...”*  
(Petrus de Sancto Audemaro. Introducción.)

## La Conservación del arte religioso

El “**LIBRO DELL'ARTE**” de **Cennino Cennini** es del siglo XIV y de éste hay edición en castellano con el título “**Tratado de la pintura**”, comienza de esta forma:

*Comienza el “Libro del Arte”<sup>1</sup>, escrito y compuesto por Cennino de Colle en reverencia de Dios y de la Virgen María, de San Eustaquio y de San Francisco, de San Juan Bautista y de San Antonio de Padua y de todos los Santos y Santas de Dios, y en reverencia de Giotto, de Tadeo y de Agnolo, maestro de Cennini, y en utilidad, en bien y ganancia de quien a dicha arte querrá acogerse.*

Estos ejemplos no dejan lugar a dudas acerca de que el artista medieval hacía bien su trabajo porque ello redundaba en la gloria y honra de Dios, algo tan importante para ellos, habitantes de una época concreta, que nosotros hemos de intentar comprender superando la mentalidad consumista de nuestros días, en donde la calidad de nuestros productos se mueve por el interés del lucro como fin en sí mismo.

Esa eficiencia del artesano medieval se logrará, primero conociendo en profundidad los materiales y herramientas propios del oficio para obtener el mejor rendimiento de ellos de acuerdo con su propio saber y entender; después, utilizando materiales de buena calidad como garantía de la bondad del producto final. Pero entonces como ahora, los buenos materiales son costosos reflejándose esta circunstancia en el indudable encarecimiento de la obra; de ahí que el gran pragmatismo de que hicieron gala los artesanos medievales, les llevar a investigar en la búsqueda de materiales sustitutorios que, con menor costo, pudieran ofrecer un rendimiento similar para poder seguir manteniendo la calidad de sus trabajos y que la honra debida a Dios, no se viera menoscabada en aras del ahorro.

Siendo plenamente conscientes de la bondad del principio-guía de su actividad, divulgaron sus conocimientos y sus experiencias para que los demás integrantes de su gremio participaran de su saber facilitando así la manera más completa posible de glorificar a Dios. Viajaban con los Tratados a cuestas para divulgarlos entre los demás y se copiaban muchas veces para uso de talleres y gremios.

El término “*funcionalidad*” lleva a pensar en la finalidad que la obra tenía que cumplir; *POR QUE* y -sobre todo- *PARA QUE* se ejecutaba una obra concreta? Teniendo muy presente que el objetivo buscado con la ejecución de obras (del tipo que fuere) destinadas al culto

religioso, es el de ayudar y estimular la devoción de los fieles, se comprende fácilmente que el interés ha de centrarse en la búsqueda de las formas de expresión más adecuadas para representar la idea trascendente, el sentimiento religioso hacia la divinidad o una enseñanza ética o dogmática adecuándola a las características propias del grupo humano al que sea destinada para que dicha enseñanza u objetivo pueda ser asimilado sin dificultad.

Según esto, en muchas obras de culto, además se da la circunstancia de que su significado más profundo se encuentra no solo en los valores intrínsecos de la pieza en lo que respecta a aquello que expresan sus formas, sino que el lugar que la acoge puede jugar un papel relevante por sus características culturales, folklóricas o antropológicas, que han podido incidir notablemente en su concepción y ejecución; esto hace que algunas obras no puedan desligarse de lugares concretos ya que, fuera de ellos, perderían parte importante de su significado y serían una más entre otras, en cuyo caso solo destacarían por sus valores estéticos. Por lo tanto, comprender la función que a cada obra o pieza le corresponde en el lugar de culto, es profundizar en el conocimiento general del arte religioso.

El último factor a considerar bajo la denominación de “*producciones de taller*” se centra más en la faceta de la materialidad de la obra como producto elaborado por el artista-artesano de un taller a partir de un conjunto de productos y materiales diversos. Los talleres medievales produjeron una ingente cantidad de obras de todo tipo para dar gusto a los peticionarios de la época, casi exclusivamente la Iglesia y la Nobleza, únicos que podían pagarlas.

### ¿Qué implica el término “*producciones de taller*”?

#### Varias cosas:

- 1º) Que la obra no se debía exclusivamente a la mano del maestro o jefe del taller, sino que dentro de la actividad de éste, las diferentes tareas que completan la ejecución de una pieza, eran encomendadas al más apto para conseguir la calidad máxima. En la historia del arte hay una gran cantidad de obras identificadas como provinientes del taller de tal o cual maestro siendo muy difícil o casi imposible, a veces, identificar qué parte de la pieza era ejecutada por él.

## La Conservación del arte religioso

2º)- **¿Por qué no era importante identificar la pieza con el autor?** Viendo las anteriores “*declaraciones de principios*” de los tratados medievales, se comprende que la propia individualidad quedase relegada a un plano secundario ante la grandeza del objetivo principal, que todo fuese hecho para mayor gloria de Dios. Más tarde, bien entrado ya el Renacimiento, los artistas empiezan a firmar sus obras invirtiéndose la prioridad en las intenciones: interesa más la persona identificándose ya al autor con su obra y viceversa.

En los talleres medievales era el gremio correspondiente el que regía la actividad ejerciendo un control férreo sobre sus producciones, control que no se dirigía exclusivamente a supervisar el uso de materiales sino que, en el caso de las obras de culto, cuidaba celosamente que se atuviesen a una serie de reglas iconográficas que habían de ser respetadas escrupulosamente; todo ello queda reflejado en los Tratados de Arte por medio de minuciosas recomendaciones para que las piezas fuesen técnicamente perfectas y fieles a la ortodoxia.

Así pues, hasta nosotros ha llegado un importante conjunto de obras producidas en épocas de diferente antigüedad ante las que hemos de intentar situarnos con mentalidad de su época para entenderlas, aunque esto requiera un esfuerzo. Sólo así estaremos en situación de no caer en el error de enjuiciarlas como meros OBJETOS, por muy artísticos que sean.

### COMO SE HA ENTENDIDO LA CONSERVACION EN OTRAS EPOCAS

El diccionario de la Real Academia de la Lengua define el término “conservar” como la acción o acciones destinadas a mantener una cosa de forma que no se pierda o se deteriore. Aplicado esto a las obras de arte, se podría decir que el interés por conservar una obra da comienzo desde el preciso instante en que se inicia su ejecución cuando se usan correctamente los materiales adecuados, de primera calidad, para garantizar su estabilidad material cuya consecuencia lógica será la pervivencia en el tiempo sin más alteraciones que las debidas al envejecimiento natural de esos materiales, alteraciones que serán menos dañinas cuanto mejor sea la calidad y manipulación de la materia.

**María Teresa de Urkullu**

La preocupación por no perder las obras de los antiguos, simplemente, de los anteriores a nosotros, no es algo que ha comenzado en nuestros días si bien los criterios que nos guían en esa tarea han sufrido una importante evolución hasta llegar a los parámetros actuales provistos de una rigurosidad muy alejada de los anteriores. Desde épocas muy antiguas ha existido interés por conservar las obras de arte producidas en tiempos anteriores; sólo que el concepto actual del término tiene poco que ver con el de otras épocas que, por lo general, implicaba un alto grado de manipulación poco respetuosa para la integridad de la obra dando lugar a alteraciones de naturaleza diversa.



*Talla de madera con mínimos restos de policromía. Su estado era tan deplorable que fué rota en ocho fragmentos para utilizarla como combustible. Conservados los fragmentos reunidos en su lugar correspondiente, únicamente sirve como exponente de las situaciones que producen la desidia y la carencia de conocimiento para valorar los méritos artísticos de una pieza.*

## La Conservación del arte religioso

Es evidente que el contenido que los antiguos daban al término, no coincidía con el actual; basta comprobar las variadas situaciones respecto a los niveles de manipulación con que las obras antiguas han llegado hasta nuestros días. Un brevísimo apunte histórico (muy breve ha de ser pues no es el objetivo hacer historia de la conservación) para conocer las actitudes e intervenciones conservadoras hacia obras de arte, puede ayudar a comprender cómo era planteado el tema en épocas pasadas.

Hay constancia de que en *la ANTIGÜEDAD* ya había personas cuyo cometido era relativamente cercano al que hoy día realizan quienes cuidan de la conservación y restauración de obras de arte. Sin embargo, razonables medidas de mantenimiento, limpieza y protección hacia cierto tipo de obras apreciadas por su belleza, coexistían junto a actividades poco respetuosas para la integridad de otras obras ya que no pocas fueron despojadas de sus elementos propios, bien para añadirse a otras o para sustituirlos por otros diferentes más acordes con el gusto del propietario del momento. Los móviles de carácter religioso -aunque no los únicos- han sido importantes pues en aras de ellos, numerosas figuras paganas vieron alterada su simbología para ser cristianizadas (por ejemplo); se cambió la titularidad de templos originalmente dedicados a divinidades paganas para ser dedicados a santos cristianos, incluyendo las correspondientes manipulaciones en la iconografía e, incluso, modificaciones en los edificios.

*El RENACIMIENTO* acoge situaciones un tanto contradictorias. Mientras que en la reparación de los daños existentes en obras importantes y apreciadas se exigen buenos materiales y se vigilan estrechamente los procesos para que sean respetuosos con las obras afectadas, por otra parte, sin el menor escrúpulo o asomo de respeto hacia la obra y su autor, fueron alterados aspectos importantes de las piezas que no se acomodasen a los criterios estéticos, morales o de otra índole en vigor en ese momento. Savonarola hizo quemar y destruir gran cantidad de obras de arte a las que consideraba provocadoras de lascivia, deshonestas o pecaminosas en general.

También en los tiempos de *la REFORMA* protestante se cometieron auténticas barbaridades sobre obras de culto de pintura, escultura y arquitectura con el pretexto de que eran causas de distracción y desviación para los fieles. Como contrapeso a esa corriente destructora, la Iglesia Católica estableció un riguroso control sobre el aspecto externo que debían ofrecer las obras de culto en lo tocante a vestiduras -habían de ser recatas-, posturas y ademanes- no incitado-



res de deshonestidades o supersticiones- u otros aspectos, control que también tuvo consecuencia negativas para un núcleo importante de obras que se vieron alteradas sustancialmente sin contemplaciones, cuando no destruídas. Baste citar, como ejemplo, los llamados “paños de pureza” de los crucificados, cubrición de los escotes amplios de santas o Madonnas, eliminación de rizos considerados como favorecedores de distracciones que estorban a la devoción de los fieles, vestir piernas de santas por considerar poco decorosa esa desnudez....

Un caso muy importante, sobre todo por la repercusión que ha tenido su proceso de conservación, es el de los frescos de Miguel Angel que decoran la Capilla Sixtina del Vaticano, el “Juicio final”, en el que el Papa Pablo IV ordenó al pintor Volterra que ocultase la desnudez de muchas figuras en vista de que el autor, anteriormente, se había negado a ello alegando que estaba viejo y enfermo.

R. H. Marijnissen y L. Kockaert en una obra publicada recientemente, ofrecen una muestra muy variada de las sorprendentes alteraciones inflingidas a obras de arte de todo tipo. Entre otras muchas, se pueden señalar algunas, como es el caso de una tabla del siglo XV atribuída a Justo de Gaud titulada “Lección de un humanista”, que fue utilizada como motivo decorativo de una mesa de comedor; muchas tablas pintadas que se han reutilizado en carpintería; tapices de Angers del siglo XVIII representando el “Apocalipsis”, sirvieron para tapar las grietas de un muro pasando, posteriormente, al invernadero de la Abadía de Saint-Serge para proteger los naranjos del frío; tapices que han servido de embalaje, de alfombras y en las caballerizas del obispo, se partieron en trozos para evitar que los caballos se deshollasen por los flancos; se sabe de un calderero de París que compró en 1.852 cinco gobellinos con la intención de quemarlos para poder recuperar los hilos de oro para su propio provecho. En el 4º Concilio de Milán se incita a los obispos a cambiar o renovar las imágenes piadosas quemando las que estén muy estropeadas y sepultando sus cenizas bajo un enlosado de la iglesia para evitar su profanación.

No todo fue destrucción pues, junto a estas noticias tan negativas para la integridad de tantas obras que se han visto profundamente alteradas de modo irreversible, en algunos casos se sabe que, tanto Papas como monarcas, tomaron precauciones muy atinadas para favorecer la buena conservación o, al menos, evitar daños inmediatos de muchas obras importantes, tanto en traslados como en los lugares de exposición.

## La Conservación del arte religioso

La coexistencia de actitudes tan contradictorias puede ser motivada primero, porque era normal esa forma de enjuiciar y valorar las que nosotros denominamos *OBRAS DE ARTE*, cuya vertiente de funcionalidad tenía un peso importante en aquellas épocas no siendo considerada y respetada la obra y su autor como en los tiempos actuales. En segundo lugar, no se puede hablar de los criterios hacia la conservación que sustentaban sus actuaciones porque, sencillamente, no existían.

Parece ser que “*conservar*”, en el mejor de los casos, con frecuencia era sinónimo de “*Aprovechar*” el objeto artístico para otros fines diferentes de aquéllos para los cuales fue concebido y ejecutado.

### EVOLUCION DEL TERMINO “CONSERVACION” HASTA EL SIGLO XX

#### Criterios Actuales.

La exigencia de un trabajo técnicamente bien hecho junto al empleo de materiales de primera calidad así como la planificación de tareas de mantenimiento hacia las obras de arte, ya lleva implícita la intencionalidad conservadora a fin de preservarlas de la acción de daños exteriores, aunque el alcance del concepto tal como lo entendemos actualmente, ha experimentado una notable evolución cuyos comienzos habría que buscarlos en épocas muy alejadas de la nuestra.

Algunos autores estiman que es preciso retroceder hasta la Italia del Renacimiento para encontrar la raíz de la actividad propia de la conservación y restauración, al ponerse de moda la posesión de obras de arte antiguas dado en gran interés que despertó la estatuaria antigua considerada como el summum de la belleza, y porque, además, es el momento histórico en el que los objetos simplemente artísticos, empiezan a ser reconocidos como objetos de valor histórico-artístico. Es este cambio de concepto el que parece ser que marca el hito en la evolución de los criterios que sustentarán en el futuro la actividad conservadora, pues el Renacimiento contempla el comienzo de una actitud de respeto hacia los valores originales de las obras maestras. Sin embargo, las personas que trabajan para conservar y restaurar las obras artísticas, eran los propios artistas procurando la recuperación de los valores perdidos, aquellos que inicialmente las hicieran importantes y valiosas.

Todavía en el siglo XVII la “reparación” (llamada así a la “restauración”) de las *OBRAS* estropeadas seguía siendo encomendada a los artistas; es decir, las pinturas a los pintores y las esculturas a escultores. No existía aún el oficio netamente definido de restaurador. Hay muy pocas referencias que puedan aclarar en qué consistían las intervenciones realizadas, aunque no es difícil suponerlo después de contemplar algunas cosas que han llegado hasta nosotros: obras fuertemente intervenidas hasta el punto de haber perdido casi por completo -en algunos casos- los valores originales que les confieren su propio carácter.

Es el siglo XVIII el que contempla la definición de la profesión del restaurador con lo cual, implícitamente, se va a fundamentar en un concepto diferente al de épocas anteriores preconizando un respeto mayor hacia la identidad de las obras consideradas como bienes portadores de valores a conservar. La figura del restaurador empieza a tener importancia propia, se avanza en el conocimiento y búsqueda de técnicas específicas y los talleres de restauración se convierten en lugares cerrados celosamente guardados para preservar el secreto de las fórmulas utilizadas en el tratamiento de las obras. De esta época son los reentelados de cuadros, los engatillados de tablas, las limpiezas de barnices y los traslados de pinturas sobre tabla, a tela.



*Adra Mari del siglo XII, notablemente alteradas sus formas originales por añadidos de escayola pretendiendo “corregir” una estética no apreciada, todo ello recubierto de una pintura basta. El proceso de mera conservación ha permitido recuperar la estructura escultórica inicial cuya policromía queda reducida, exclusivamente, al rostro de la Virgen y un poco en el del Niño. se expone en el Museo de arte Sacro de Bilbao.*

## La Conservación del arte religioso

El perfeccionamiento de las técnicas específicas de restauración se alcanza en el siglo XIX llegando a adquirir tal auge que, en muchos casos, se aplican procesos de conservación o de restauración sin que hubiese necesidad real para ello, como es el caso de la proliferación de reentelados hechos en esta época que dio lugar, por otra parte, a que se adquiriese gran maestría en esta operación; los reentelados parisinos, por ejemplo, alcanzaron fama de excelentes en el oficio. El lado negativo de estas prácticas, es que se intervinieron abusivamente gran número de cuadros con tratamientos demasiado fuertes sin necesidad, siendo causa de ruina para no pocas obras aunque el procedimiento, como tal, fuese correcto. Tantas restauraciones dieron paso a la polémica denunciándose los desórdenes realizados sobre obras valiosas.

Los restauradores del siglo XIX tenían a gala el poder confundir a los expertos con sus restauraciones extremadamente imitativas hasta el punto de que no había modo de saber cuánto había de original en una obra y cuánto del restaurador. No era importante el análisis de los problemas sino el remedio que era aplicado sistemáticamente sin razonar su necesidad real. Los aspectos más controvertidos de la actuación del restaurador se centraban en las limpiezas y en la reintegración de faltas de pintura o de policromías, abusivas generalmente.

Un aspecto positivo de la conservación en el siglo XIX que conviene destacar es el cambio de concepto que se va produciendo respecto a las obras que, de ser consideradas como “antigüedades a valorar y conservar”, como ocurría en el Renacimiento, son tenidas como “tesoros artísticos”, acercándose bastante al conjunto de Bienes Culturales.

Como resultado y consecuencia del examen y reflexión críticos realizados sobre actuaciones pasadas respecto a la conservación de las obras que integran el Patrimonio Artístico, la actitud hacia la obra de arte ha experimentado una variación importante ya que, además de reconocer sus valores estéticos, es considerada como objeto de estudio científico y como documento histórico de donde emana la necesidad de estudiarla en profundidad abarcando todas sus facetas: artísticas, históricas, documentales, técnicas y materiales incorporando un capítulo muy importante al análisis de las causas que han motivado la degradación de sus materiales constitutivos produciendo en ella daños de índole diversa, sean o no visibles.



*Talla de madera con restos de policromía. Siglo XIV. Fragmentadas algunas partes del cuerpo, se han colocado nuevamente en su lugar, limpiándose y consolidando la poca policromía que aún se mantenía en zonas reducidas. Recuperada para el culto.*

A tenor de lo expuesto hasta este punto, se desprende que en la elaboración de proyectos de conservación, han de tener un lugar relevante una serie de principios básicos que no son sino exponentes del respeto debido hacia la obra:

**\*\* Destaca la importancia de programar un mantenimiento continuo de la obra para que las manipulaciones se reduzcan al mínimo; es decir, hacer la verdadera conservación.**

## La Conservación del arte religioso

\*\* Cuando se haga necesario intervenir directamente sobre la materia degradada, reconocer el principio de que toda actuación ha de ser proyectada de tal forma que respete y salvaguarde los valores originales de la obra.

\*\* La problemática de cada pieza ha de ser considerada individualmente pues cada caso es diferente aunque, aparentemente, parezcan iguales; esto implica estudiar la obra con su historia, sus documentos (si los hay), su ubicación, su futuro destino además de la degradación que la afecte.

\*\* Respetar la huella que el tiempo ha impreso sobre la materia sin pretender “dejarlas como nuevas” según preconizaban corrientes de opinión ya superadas.

\*\* Que la intervención sea siempre reconocible quedando relegada a un plano secundario para no desvirtuar ni anular el protagonismo que corresponde a los valores propios de la pieza.

\*\* Los materiales utilizados en los procesos deben ser reversibles para que puedan ser eliminados sin excesiva dificultad cuando se considere oportuno hacerlo y compatibles con la materia original para evitar el riesgo de que se produzcan daños adicionales a los existentes en principio.

### ALGUNAS CUESTIONES ESPECIFICAS EN LA CONSERVACION DEL ARTE RELIGIOSO.

Los criterios y principios generales que rigen en la conservación de Bienes Culturales en general, son perfectamente válidos para el Patrimonio de Arte Religioso aunque para éste, conviene tener en cuenta algunas circunstancias puntuales que no se contraponen a la forma general, sino que la matizan a fin de hacerla compatible con lo específico de algunas situaciones concretas.

En la planificación de la conservación del Arte Religioso hay que tener en cuenta una serie de condicionantes que pueden influir en las operaciones propias de un proceso de conservación. Puede tener un

peso importante la consideración de la FUNCIONALIDAD de la obras, pues toda pieza de culto, tenga o no mérito artístico o histórico, o ambos a la vez, ha sido ejecutada para cumplir un cometido muy concreto como es el de estimular la devoción de los fieles; a esto se superditan muchas cosas, incluso desde la realización de la pieza por el artista o el maestro artesano.



*"Piedad" del siglo XVI. Se ha recuperado la policromía original oculta por un repintado general carente de calidad que desvirtua la sencilla elegancia del trabajo inicial. Imagen expuesta en el Museo de Arte Sacro de Bilbao.*

Así pues, ¿las vemos como lo que son, obras de culto, o tendemos a valorarlas exclusivamente por sus valores estéticos como obras de arte museables? ¿Siguen siendo utilizadas en el culto de acuerdo con su función primitiva? Son cuestiones importantes que pueden desempeñar un papel relevante en lo que respecta a la problemática que plantea su conservación pues intervenciones muy rigurosas desde el punto de vista de los criterios, sobre piezas de museo, quizá no deban serlo tanto con las que aún siguen utilizándose en los templos porque éstas pudieran estar rodeadas -en algunos casos- de una serie de circunstancias peculiares que les confieren una singularidad muy destacable a preservar ante rigor de un tratamiento científico.

## La Conservación del arte religioso

El máximo respeto hacia la originalidad de la obra, exige la recuperación de la identidad primitiva eliminando cuantos añadidos la enmascaran, pero quizá no sea oportuno aplicar rigurosamente este principio sin haber sopesado previamente las circunstancias especiales que han podido fundamentar ciertas intervenciones contrarias a ese espíritu. Son muchas las obras de culto que han sido alteradas en sus formas o en el cromatismo inicial, o mutiladas irremediabilmente en aras de motivaciones diversas, sin que un estudio atento de la alteración consiga hallar razones válidas para ella, a pesar de lo cual, no siempre es fácil encontrar el equilibrio que consiga aunar la fidelidad al rigor del criterio con la hipotética conveniencia de mantener la alteración.



*Detalle de la "Piedad". En la reintegración de dorados se ha aplicado una técnica reconocible como es el "tratteggio" (rayado fino en sentido vertical) a fin de primar la identificación del policromado original.*

La fidelidad al principio del respeto hacia los valores originales de las obras, nos conduciría a eliminar sin contemplaciones repintes, repolicromados y a rehacer mutilaciones, pero una reflexión sobre el hecho puede conducir a sopesar cuidadosamente la conveniencia de llevar a cabo la intervención correctora. Es evidente que una obra de culto mutilada no estimula la devoción; sin embargo, es aceptada sin escándalo en un museo. ¿Por qué esa diferencia de actitud? Porque el museo no es un lugar para el culto y las imágenes que en él se exponen no son objeto de devoción sino que se han transformado en "objetos valiosos" por sus cualidades estéticas: han perdido la funcionalidad inicial, aquélla para la que fueron hechas.



Analizando el contexto religioso e histórico sin olvidar el etnográfico o el folklórico o todos a la vez, quizá se llegue al descubrimiento de las claves de ciertas alteraciones presentes en muchas obras y reconsiderándolas a la luz de ese nuevo contexto, pueda aceptarse la conveniencia de mantenerlas y valorarlas en su justa medida.

Todas estas consideraciones acerca de aspectos peculiares en torno a las obras de Arte Religioso, no pueden quedar relegadas a un plano secundario como si de meros apuntes curiosos o anecdóticos se tratara, llegado el momento de afrontar una planificación racional tendente a resolver la problemática que rodea su conservación, sino que han de ocupar su lugar en la resolución de la misma.

El escalonamiento lógico de las actuaciones previstas para dar cumplimiento a ese objetivo, no difieren sustancialmente del que se aplica a cualquier otro Bien Cultural. Es obvia la necesidad de un conocimiento previo del estado general de conservación del Patrimonio Artístico Religioso, de lo que se infiere la urgencia en la catalogación del mismo, reflejando, además, la situación concreta de cada obra, de modo que permita poder valorar todos los tipos de problemas que afectan a cada una de las piezas, a fin de establecer criterios de prioridad en los tratamientos a aplicar en el futuro.

Muchas veces, el término “*conservar*” sólo conlleva una serie de actuaciones de tipo preventivo junto a la programación de un seguimiento continuado de las circunstancias concretas que rodean cada pieza con el fin de mantener los parámetros que garanticen su estabilidad. En este sentido, no reviste especial complejidad la elaboración de una serie de normas sencillas acerca de qué cosas NO DEBAN HACERSE ya que esto puede ayudar a mantener las obras en situaciones relativamente dignas en espera de intervenciones de mayor alcance, como es el caso de la restauración, intervención más profunda que comporta un tipo de operaciones de mayor incidencia sobre la obra: rehacer volúmenes perdidos o dañados, reintegraciones de color, etc, todo aquello que tiende a completar una pieza que se ha visto mutilada o degradada en diferentes niveles.

Como remate del proceso, hay que acometer la faceta más laboriosa cual es la de proveer los medios necesarios, materiales y humanos, para resolver los problemas de conservación valorados en la fase anterior, implicando a todas las disciplinas que puedan aportar algo positivo en esta tarea. Se ha de trabajar siempre en estrecha colaboración con los Párrocos, pues la mayor parte de las obras se encuentra en

## La Conservación del arte religioso

iglesias Parroquiales y ermitas; ellos son los que perciben más directamente el impacto de las dificultades que entraña el deseo de ir dando respuesta a cada uno de los problemas.

Llegados a este punto sólo queda exponer el deseo de que las Instituciones se impliquen en este empeño; sin duda alguna, ellas son las que están en mejor situación de aportar o facilitar medios que complementen con eficacia la actuación de los propietarios, muy limitada en la mayoría de los casos, dada la envergadura de cierto tipo de proyectos a ejecutar para que las condiciones que rodean a las obras, sean las más adecuadas para garantizar su buen mantenimiento futuro.



*"San Martín de Tours", talla de madera policromada, sigloXVII. Repintada en su totalidad, con grandes pérdidas de policromía y mutilada irremediamente. Se ha hecho un trabajo de conservación reintegrando mucha de la policromía perdida cuidando especialmente el rostro, que ha recibido una técnica reconocible. Imagen recuperada para el culto.*

## BIBLIOGRAFIA

**a)-Fuentes inéditas:**

MERINO GOROSPE, José Luis, Tesis doctoral "Los materiales pictóricos y su obtención a través de la literatura medieval de taller" leída en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, junio 1.996.

**b)-Bibliografía publicada:**

BRANDI, Cesare, "Teoría del restauro".  
Ed. Piccola Biblioteca Einaudi, 6ª edición, Barcelona 1.968.

CENNINO CENNINI, "Tratado de la pintura".  
Título original "Il libro dell'Arte".  
Traducción, prólogo y notas de F. Pérez-Dolz,  
Ed. Sucesor de E.Meseguer, 3ª edición, Barcelona 1.968.

CONTI, Alessandro,  
"Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte",  
Ed. Biblioteca ELECTA, Milano 1.988.

ECHEVERRIA, José Miguel, "Coleccionismo de escultura antigua",  
Ed.EVEREST, León 1.979.

GOMEZ GONZALEZ, Mª Luisa,  
"Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte",  
Ed.Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes.  
Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid 1.994.

MACARRON MIGUEL, Ana Mª,  
"Historia de la conservación y la restauración",  
Ed.TECNOS,S.A., Madrid 1.995.

MARIJNISSEN, R.H.,  
"Degradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art". 2 tomos.  
Editores ARCADE, Bruselas 1.967.

RUIZ DE LA CANAL RUIZ-MATEOS, Mª Dolores,  
"Conservadores y restauradores en la Historia  
de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales.  
Estudio del perfil y de la formación",  
Ed.Gráficas Olimpia, Morón de la Frontera, Sevilla 1.994.

# Varia

---

**Pedro Rasines del Río**  
**Ricardo Aguirre Gutiérrez**  
**Enrique Campuzano**



## ARQUEOLOGIA MEDIEVAL EN CARASA (VOTO. CANTABRIA)

**C**arasa pertenece al municipio de Voto y forma parte del territorio declarado “*Reserva Natural de las Marismas de Santoña y Noja*”. Se asienta sobre una pequeña elevación alcanzando una altitud de 25 metros. Desde aquí se contempla la unión de las rías del Asón y del Clarín que nutren, con su caudal, los afamados humedales.

En las inmediaciones de la Iglesia Parroquia de Santa María de la Asunción -edificio de estética gótica del siglo XVI- han aparecido, en los últimos años algunos vestigios arqueológicos que confirman la presencia, en el lugar, de poblamiento medieval.

De esta población tenemos constancia documental a través de varias referencias conservadas en el Cartulario del Monasterio de Santa María de Puerto. En 1073, Goina entrega a dicho cenobio el tercio de su heredad en Rasines y Carasa (Serrano Sanz 1918, BRAH, t. LXXIII, doc. VI). Una escritura sin fecha, que según García Guinea (1979, pág. 28) pudiera datarse en 1084, contiene una donación de pertenencias en la villa de Carasa (Serrano Sanz, BRAH, t. LXX, doc. XCII, pág. 345). En Mayo del año 1091, los merinos de los “señores” Lope y Diego Sánchez, Munio Muñoz y Vermudo Sarracinez, con sus jueces Vicente Cipriáñez y Rodrigo Álvarez, y los sayones Pedro y Salvador acotan un quiñón en la villa de Carasa para el monasterio santofiés y su abad Martín. (Serrano Sanz, BRAH t. LXXI doc. LVI, págs. 240-241). En otro documento de fecha incierta, que en opinión de García Guinea (1979, pág. 34) debiera situarse hacia 1135, vemos aparecer, mencionada como tal, la Iglesia de Santa María de Carasa. Alfonso VII concede fuero a Santa María de Puerto y, además de otras posesiones, le cede algunas iglesias en el Alfoz de Aras, entre ellas Santa María de Carasa (Serrano Sanz, BRAH, t. LXXIV, doc. LXXX, págs. 448-450). En Marzo de 1136, Alfonso VII ratifica la cesión de Santa María de Carasa y varias propiedades (Serrano Sanz, BRAH, t. LXXV. doc. LXXXII, págs. 328-330). El año 1210 un documento del cenobio portuense recoge sus posesiones, según la pesquisa que mandó hacer Alfonso VIII; en esta relación vuelve a ser citada Carasa (Serrano Sanz, BRAH t. LXXV, doc. XC, págs. 335-345).

La totalidad de los hallazgos que mostramos a continuación han sido casuales, al efectuarse, en diferentes momentos, obras que implicaban remoción de tierras en los alrededores del templo actual y en los

edificios próximos a éste por el lado sur. El espesor de tierra vegetal por dicha zona parece bastante escaso, apreciándose en varios puntos que enseguida aflora la roca madre.

Las noticias que hemos tenido oportunidad de recoger aluden a la aparición, en diversas ocasiones, de tumbas de planta trapezoidal, formadas por lajas de piedra, tanto en el diseño de la caja como en las tapas.

Asimismo, hemos identificado tres elementos funerarios medievales: la caja de un sarcófago de hueco antropomorfo, sin tapadera, y dos estelas discoideas, decoradas con sus respectivas cruces y carentes de pie.

La primera estela discoidea (Foto 1) no tiene pie (tampoco podemos descartar que esté rota en el arranque del vástago). La materia prima es piedra arenisca. El anverso muestra huellas evidentes del cincel empleado en su regularización. Está decorada con una cruz patada incisa de brazos iguales. Sus dimensiones son: 45 cm de diámetro máximo, 10 cm de espesor y 25 cm en los ejes de la cruz. Actualmente se halla junto al templo, adherida con cemento al suelo.



*Estela nº 1.*

La segunda estela (Foto 2) es, como la anterior, de arenisca y sin pie (permaneciendo la duda sobre si alguna vez lo tuvo). Se halla incrustada en una de las paredes de la sacristía. El diámetro máximo es de 34 cm. Muestra una cruz rehundida con brazos de similar longitud aunque su hechura tiende, en tres de ellos, a incrementar la anchura hacia la periferia donde alcanza una medida aproximada de 4 cm. mientras que el trazo del otro, más estrecho, es casi lineal.



*Estela nº 2.*

A juzgar por algunos paralelos sorianos (Casa Martínez y Domenech 1983), la cronología de este tipo de estelas no debería remontarse más allá del siglo XI, siendo su datación más probable en los siglos XII y XIII.

## Arqueología Medieval en Carasa

Entre los hallazgos comparables, en Cantabria, del modelo de morfología discoidea con ausencia de pie podemos mencionar la estela de Gajano, las de Saro, las de Arcera y -en el mismo municipio- la de San Miguel de Aras (Bohigas 1986, pág. 116; Vega de la Torre 1975, pág. 235). Las piezas, salvo una de las de Arcera que aún se halla en la localidad, se conservan en Santander en el Museo Regional de Prehistoria y Arqueología (Bohigas, 1986 y Lamalfa 1987, págs. 502-503). A pesar de las coincidencias, el diseño de la cruz patada de la primera estela es novedosa en el contexto regional.

Cuando estábamos finalizando este trabajo, hemos tenido noticia que las estelas de Carasa han sido incluidas por Carmen Martín en una comunicación del VI Congreso Internacional de Estelas Funerarias (Martín 1995).



*Caja de Sarcófago Antropomorfo.*

El sarcófago exento de hueco antropomorfo es de piedra arenisca y elaboración tosca (Foto 3). Se localiza próximo a la estela número uno. La longitud máxima externa es de 188 cm, la anchura en la cabecera 64 cm, en los pies 25 cm, y la altura 55 cm. El hueco de la cabeza tiene una anchura de unos 16 cm y se completa con el del cuerpo que disminuye, progresivamente, su amplitud, a medida que nos acercamos a los pies, desde los 42 hasta los 14 cm. La medida longitudinal máxima del hueco es de 168,5 cm y, por tanto, éste sería el límite de la estatura del cuerpo que podría acoger.

Antropológicamente se han podido estimar, en Cantabria, algunas estaturas medievales.

El esqueleto masculino de

Liendo -datado en el siglo X- arroja una altura en torno a 170 cm (Rasines 1992a). Sendos hombres de la necrópolis de Las Henestrosas muestran tallas de unos 170 y unos 165 cm y una joven de alrededor de veinte años unos 158 cm (Rasines 1992b). En el cementerio medieval del



Conventón de Santa Olalla, para dos varones se calculan unas estaturas de 177,53 y 168,8 cm, respectivamente, mientras que para otras tantas osamentas femeninas se obtienen valores de 160 y 158,5 cm (Rasines 1994). Un sujeto de la necrópolis de Tresileja, de probable sexo masculino, muestra una estatura de unos 178 cm (Rasines 1996)). En la necrópolis de Santa María de Hito -donde se utilizan en numerosas ocasiones sarcófagos de piedra- se ha establecido una altura media de 166 cm para los hombres y 156 cm para las mujeres (Garralda y Galera 1994, pág. 167).

Estos datos no permiten deducir, a partir de la longitud del hueco del sarcófago, el sexo del cuerpo que fue sepultado.

Los sarcófagos de piedra se emplean durante toda la Edad Media, aunque su utilización es más frecuente en la segunda mitad, en especial a partir del siglo XII (García Guinea, 1979, pág. 175; Bouard y Riu 1977, pág. 457). En Cantabria no es rara su presencia, sirvan como muestra los descubiertos en las excavaciones arqueológicas de Santa María de Hito -citados anteriormente- y de Rebolledo-Camesa o el ejemplar de la necrópolis de Soto (Orzales) (Bohigas 1992, págs. 79-81). El mayor costo económico de esta modalidad funeraria restringiría su uso a los estratos sociales más altos (Bohigas 1982, pág. 47).

En la cercana localidad de Rada, en este municipio de Voto, se descubrieron, con motivo de unas obras, dos esqueletos inhumados en fosa simple (Bohigas 1986, pág. 119).

Los restos son suficientes para atestiguar la existencia de una necrópolis medieval en torno al área meridional de Santa María de Carasa, posiblemente vinculada al templo -quizá románico- anterior al actual. Aunque las evidencias no son todo lo precisas que desearíamos, podemos suponer una cronología aproximada coincidente con las documentos que menciona a Carasa en el Cartulario de Santa María de Puerto.



## BIBLIOGRAFIA

BOHIGAS ROLDAN, R. (1982): "Los Restos Arqueológicos Altomedievales en Cantabria". Resumen de Tesis Doctoral. Valladolid.

BOHIGAS ROLDAN, R. (1986): "Yacimientos arqueológicos Medievales del Sector Central de la Montaña Cantábrica". I. Monografías arqueológicas, 1. A.C.D.P.S. Santander.

BOHIGAS ROLDAN, R. (1992): "Necrópolis Medieval de Soto (Orzales). Excavación de Urgencia 1982". Trabajos de Arqueología en Cantabria, Monografías Arqueológicas, nº4 A.C.D.P.S. Santander. Págs. 79-85.

BOUARD M. de y RIU, M. (1977): "Manual de Arqueología Medieval". Ed. Teide. Barcelona.

CAMPUZANO RUIZ, E. (1985): "El Gótico en Cantabria". Ediciones de Librería Estudio. Santander.

CASA MARTINEZ, C. de la y DOMENECH ESTEBAN, C. (1983): "Estelas Medievales de la Provincia de Soria". Excelentísima Diputación Provincial de Soria.

GARCIA GUINEA, M.A. (1979): "El Románico en Santander". Tomos I y II. Ediciones de Librería Estudio. Santander.

GARRALDA, M.D. y GALERA, V. (1994): "Microevolución de las Poblaciones Cántabras". Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray. Museo y Centro de Investigación de Altamira. Monografías nº 17. Págs. 163-171.

LAMALFA DIAZ, A.C. (1987): "Estelas Medievales y Grabado Laberíntico de Arcera, Valdeprado del Río (Cantabria)". Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española, tomo III. Madrid. Págs. 501-511.

MARTIN GUTIERREZ, C. (1995): "Un Nuevo Grupo de Estelas Medievales con Motivos Cruciformes en Cantabria". Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra, nº66, Julio-Diciembre 1995. VI Congreso Internacional de Estelas Funerarias. Comunicaciones. Págs. 417-429.

RASINES DEL RIO, P. (1992a) "El Esqueleto Humano de San Julián (Liendo)". Trabajos de Arqueología en Cantabria, Monografías Arqueológicas, nº4 A.C.D.P.S. Santander. Págs. 101- 104.

RASINES DEL RIO, P. (1992b): "Necrópolis de Las Henestrosas (Valdeolea. Cantabria). Estudio de los Restos Humanos. Campaña de 1986". Trabajos de Arqueología en Cantabria, Monografías Arqueológicas, nº4 A.C.D.P.S. Santander. Págs. 33-45.

RASINES DEL RIO, P. (1994): "Estudio Antropológico de la Necrópolis Medieval del Conventón de Santa Olalla (Celada Marlantes. Cantabria). Campaña de 1987". Trabajos de Arqueología en Cantabria II, Monografías Arqueológicas nº5 A.C.D.P.S. Santander. Págs. 105-110.

RASINES DEL RIO, P. (1996): "Informe antropológico de la Necrópolis Medieval de Tresleja (Cos. Cantabria). Campaña de 1990". Trabajos de Arqueología en Cantabria, III, Monografías Arqueológicas nº6. A.C.D.P.S. Santander. Págs. 111-113.

SERRANO SANZ, M. (1918, 1919, 1920): "Cartulario de la Iglesia de Santa María del Puerto (Santoña)". B.R.A.H., tomos LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI, LXXX.

VEGA DE LA TORRE, J.R. (1975): Epigrafía del Museo de Santander. Sautuola I, págs. 215-244.

**LA TABLA PINTADA GÓTICA DE LA IGLESIA  
DE SANTA MARÍA DE LA ASUNCIÓN DE CARASA  
(VOTO. CANTABRIA)**

**L**a Iglesia Parroquial de Santa María de la Asunción (Foto 1) se levantó en el siglo XVI, con estética gótica arcaizante. El ábside que es el elemento más antiguo, muestra bóveda de comados. En su muro del mediodía se abre una ventana apuntada con tracería gótica y, en el muro orientale un rosetón, también con tracería. Los tramos de la nave están cubiertos con bóvedas de terceletes. El templo alberga un meritorio retablo salomónico en el que se halla una imagen gótica sedente de la Virgen con el Niño datable, asimismo, en el XVI.



*Iglesia de Santa María de la Asunción de Carasa.*

Hace unos años, se localizó detrás del retablo del altar mayor una interesante tabla circular pintada -con los perfiles laterales aplanados- en la que aparece representado Dios Padre en su trono (Foto 2). Con cierta frecuencia vienen registrándose en Cantabria, descubrimientos de pintura tras retablos. Citaremos, como ejemplos el mural al fresco

### Tabla pintada gótica de la iglesia de Carasa

recientemente encontrado al levantar un retablo barroco en la capilla lateral de la Iglesia de San Vicente Mártir de Entrambasaguas recogiendo la escena del Calvario con una cronología de mediados del siglo XVII (Hernández 1996, pág. 54); en el mismo templo y con igual datación fue hallada, poco después, una pintura representando un retablo con la Virgen de la Asunción en el ático (Ruiz 1996, pág. 56).



*Tabla  
pintada  
Gótica  
de Carasa.*

Tras el hallazgo de Carasa, pudo observarse que la obra presentaba un estado deficiente encontrándose afectada por xilófagos, por lo que fue precisa su restauración. Muestra unas dimensiones de 144 cm en su eje vertical y 128 cm en el horizontal. Buena parte del contorno está biselado. La pieza la forman cuatro tablas unidas y presenta algunos orificios que seguramente sirvieron para facilitar la sujeción.

La pintura es lineal, con una gama cromática que tan sólo incluye el negro, blanco, rojo y el propio color de la madera. Para el dibujo se emplea el negro.

El Padre Eterno, entronizado, tiende a ocupar el centro, aunque se encuentra ligeramente desplazado a su izquierda para permitir la representación del ángel que se halla a su diestra. Lleva, en la mano izquierda, el globo universal -que descansa en la rodilla de este lado- rematado por la cruz, símbolo de su omnipotencia y la mano derecha ligeramente elevada en posición de bendecir. La cabeza está coronada

y porta nimbo (Foto 3). El cabello y la barba son negros. Ésta se desarrolla solamente en la porción central del rostro, permaneciendo despejados los carrillos. La mirada se dirige hacia su izquierda. Viste túnica blanca y capa roja que, por delante, se desparrama hacia el lado izquierdo. El diseño de los pliegues es acusadamente geométrico.



*El Padre Eterno.*

El ángel se sitúa en un segundo plano. Mira hacia la primera persona de la Santísima Trinidad (Fot. 4). Sus cabellos son largos y claros. En el rostro aparecen nítidos los ojos, la nariz y la boca. Se viste con túnica blanca ceñida en la cintura con pliegues de verticalidad apenas rota por el que marca la posición adelantada del pie derecho que, con sencillo diseño, asoma bajo la vestidura, mientras que el otro pie se plasma con un simple trazo. El brazo izquierdo aparece estirado. En la mano -toscamente representada- lleva lo que parece ser una rama. El brazo derecho está flexionado. La mano ase una espada -dibujada con acusado trazo negro- que descansa en el hombro derecho. Las blancas alas se modelan con gruesa raya negra exterior y despiece interior más fino, estando la izquierda parcialmente borrada.



*El Angel.*

El fondo se encuentra salpicado con una especie de rosetones negros formados por cinco puntos periféricos y uno central.

El fondo se encuentra salpicado con una especie de rosetones negros formados por cinco puntos periféricos y uno central.

La profundidad de la composición se logra gracias al trazado en perspectiva del amplio trono, la superposición parcial de éste sobre la figura del ángel en el apéndice del ala izquierda y el menor tamaño de dicho ser celestial.

Las características formales y técnicas de esta obra permiten clasificarla como pintura lineal gótica sobre tabla, de origen popular, cuya

### **Tabla pintada gótica de la iglesia de Carasa**

cronología nos conduciría también al siglo XVI. Constituye una de las escasas muestras pictóricas góticas de Cantabria, donde las dataciones acostumbra situarse en períodos tardíos y evidencian un indudable cariz rural. Estas manifestaciones fueron desapareciendo a medida que iban desarrollándose los talleres retablistas.

La tabla coincide en soporte y período cultural con otras ubicadas en nuestro entorno geográfico y, generalmente, atribuidas al final del gótico, en la fase denominada hispano- flamenca, a partir de la segunda mitad del siglo XV, como la tabla de la Virgen y el Niño del Museo Municipal de Santander, las tablas del Convento de Las Caldas, con temática de la Vida de Santo Tomás y de la Vida de Cristo, las tablas del retablo de la Colegiata de Santillana del Mar las tablas del retablo de San Bartolomé de la Iglesia de Santa María del Puerto de Santoña y la tabla del presbiterio de la Iglesia Parroquial de Anaz donde la escena de la Anunciación tiene en la parte superior al Padre Eterno. A pesar de ello, la obra de Carasa, por su génesis y factura mucho más modesta, no es asimilable a este grupo y debemos más bien relacionarla con la pintura mural que adorna varias pequeñas iglesias de nuestra región, aunque, en ellas, la técnica que se acostumbra emplear es la del fresco.

En la zona de Valdeolea se conservan tres interesantes manifestaciones murales góticas. En el ábside de la Iglesia de San Juan Bautista (Mata de Hoz), aparecen pinturas al fresco del siglo XV con retoques posteriores representando el Nacimiento de Cristo y la Vida de San Juan. La bóveda y el muro frontal de la Iglesia de Santa Olalla (La Loma de Valdeolea) muestra la Pasión de Cristo, la Vida de Santa Olalla y escenas del apocalipsis. La Capilla de Santa Ana, en el Palacio de Hoyos de las Henestrosas, mantiene escenas de La Ascensión de Cristo, la Asunción de la Virgen y del ciclo del Santo Rosario.

Asimismo, en la capilla del cementerio de San Martín de Elines, se refleja el Calvario y, en la Iglesia Parroquial de Linares, la Santa Cena. Otras obras se hallan en la Ermita de San Sebastián de Hojedo y en San Pedro de Soba.

En la etapa renacentista, se realizaron algunas pinturas con el procedimiento de temple sobre enlucido seco, durante el siglo XV y el primer tercio del XVI, con la misión de decorar provisionalmente el lugar que después ocuparía el retablo que mientras tanto, se había estado fabricando. En Ledantes, Villaverde y Ojébar se representa, como en la tabla de Carasa, el Padre Eterno. Pensamos que, en este caso, es factible, dado el lugar del hallazgo, el tema de la obra, su datación, forma y dimensiones, que ocupase, hasta la instalación del retablo del altar mayor, un lugar preeminente en la cabecera del templo.

## BIBLIOGRAFIA

CAMPUZANO RUIZ, E. (1985): *"El Gótico en Cantabria"*. Ediciones de Librería Estudio. Santander.

CAMPUZANO RUIZ, E. (1986): *"La Pintura Mural en Cantabria"*. Lección inaugural del curso académico 1986-87, pronunciada en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB "Sagrados Corazones". Torrelavega (Santander).

CAMPUZANO RUIZ, E. (1989): *"Retablos de Cantabria"*. Caja Cantabria. Obra Social y Cultural. Santander.

HERNANDEZ, a. (1996): "Descubiertas pinturas del siglo XVII en la iglesia de San Vicente de Entrambasaguas". *Diario Montañés*, Miércoles 28 de agosto de 1996, pág. 54.

POLO Sánchez, J.J. et alii (1988): *"Guía del arte en Cantabria"*. Diputación Regional de Cantabria. Instituto para la Conservación del Patrimonio Histórico y Monumental.

RUIZ, A. (1996): "Descubren unas nuevas pinturas en la iglesia de San Vicente de Entrambasaguas". *Diario Montañés*, Miércoles, 4 de Septiembre de 1996, pág. 56.

## Un indiano de Bustriguado

### TELESFORO GARCÍA (1844-1918)

#### Un indiano bienhechor de Bustriguado.

**P**asan todos los días los vecinos de Bustriguado junto a la fachada de la casa que muestra la lápida dedicada a Telesforo García, pero nadie advierte su presencia; la pusieron allí sus antepasados hace noventa años; desde niños la han leído infinitas veces: "*Homenaje al gran patriota Excelentísimo Señor don Telesforo García Revuelta. Sus admiradores de Valdáliga. 27-julio-1906*". Pero hoy no he encontrado en el pueblo a nadie que sepa quién era Telesforo García y por qué está allí su lápida. Y es lástima que nuestros pueblos pierdan su memoria histórica y sus señas de identidad.

*A Telesforo García dedico estas líneas para borrar ese olvido y para que no se convierta en ingratitud.*

Aunque nacido en Cabrojo (Puentenansa) en 1844, Telesforo descendía de Bustriguado: todos sus ascendientes por línea paterna vivían en Bustriguado, y por línea materna en Roiz y en Labarces. Emigró joven a Méjico y llevó con él la decepción al ver que sus ideales republicanos que con tanta elocuencia proclamaba Castelar en su cátedra, en sus mítines y en las Cortes, fracasaban y no lograban llegar al poder ni por la violencia ni en elecciones democráticas.

La noticia del fracaso definitivo de la República (1875) le sorprendió ya en Méjico, metido en su aventura de indiano, durante la cual nunca negó sus ideales republicanos y su admiración por su amigo Castelar.

Los trabajos y los días no resquebrajaron su comunión de ideales y su mutua estima. Castelar dedicó su "*Historia del descubrimiento de América*" a Telesforo, en un prólogo larguísimo en que subraya su gran patriotismo que trabaja por ver unidos a todos sus compatriotas emigrantes a Méjico, poniéndoles frente al problema de los más desfavorecidos que fracasaron en su aventura americana y escribe con decisión defendiendo la presencia histórica de España en Méjico y aprobando con simpatía la nueva perspectiva nacida en la independencia de Méjico como nación, que se desarrolla en el plano de la igualdad y el mismo respeto a su identidad. No exageraron sus paisanos de Bustriguado cuando le calificaron de gran patriota.

Por su parte Telesforo, en uno de sus viajes a España (febrero de 1888) a descansar cerca de los suyos, entre las montañas donde creció, se acercó hasta Madrid a saludar al amigo y entró emocionado en el Congreso de los Diputados a oír uno de sus famosos discursos.

### **Telesforo y la sociedad española de beneficencia.**

Aparece por primera vez en Méjico en 1869, en una actividad que será una constante durante toda su vida: la preocupación por los españoles que, zarandeados por los cambios políticos y revolucionarios de Méjico o por la animadversión contra los antiguos colonizadores, viven en la enfermedad o en la pobreza y no pueden regresar a España; algunos han de permanecer allí aunque se les facilite pasaje gratuito para volver a su tierra.

Ese año de 1869 Telesforo aparece en la directiva de la Sociedad Española de Beneficencia: la gran institución creada por la solidaridad de los españoles en Méjico para apoyar la integración de los españoles en la sociedad mejicana, fomentar los lazos de unión entre todos los españoles y ayudar a los más desfavorecidos. Fue miembro activo de esa Sociedad los 50 años que vivió en Méjico, y como tal colaboró en el desarrollo y máximo nivel de actividad de la Sociedad, que coincide con esa época: el Hospital, el Panteón Español, el Asilo y el Colegio de Huérfanos. Fueron las parcelas a donde la Sociedad Española de Beneficencia llevó su actividad sostenida económicamente por las cuotas y donativos de los españoles y por los beneficios obtenidos en la famosa fiesta anual de la Sociedad de Covadonga, que Telesforo impulsó como homenaje a los bienhechores de la Beneficencia, hasta convertirla en una gran jornada de convivencia de la colonia española con la sociedad mejicana. La Directiva de cada año entraba en competencia con la del anterior para superarla en la recaudación de fondos. Así se consiguió que lo que en un principio era sólo el pago de doce camas para enfermos españoles en un hospital general, fuera, pasados los años, un magnífico edificio funcional propiedad de la Sociedad Española de Beneficencia, equipado técnica y humanamente con lo mejor del momento.

Allí surgió la idea de que todos los españoles que murieran en Méjico, sin distinciones de ninguna clase, tuvieran una tierra común que acogiera sus cadáveres unidos lejos de la patria en el Panteón Español.

La historia de la Sociedad Española de Beneficencia durante la segunda mitad del siglo pasado y buena parte de éste camina al compás de las convulsiones sociales y políticas de Méjico en esa época.



## Un indiano de Bustriguado

Telesforo aparece siempre ofreciendo soluciones integradoras a los problemas creados en esas circunstancias: terminado el mandato del Presidente Lerdo de Tejada que, en su afán sectario, expulsó de Méjico a todas las religiosas Hijas de la Caridad, Telesforo escuchó las peticiones de los enfermos del Sanatorio Español, que añoraban los cuidados de las religiosas y, al cambiar de Presidente, gestionó la vuelta de las religiosas: cuando el orgullo, la envidia, la política o el interés económico pone divisiones entre los mismos españoles que se declaran a favor de la Sociedad de Beneficencia o el Casino Español, él pertenece a las dos entidades y llega a ser presidente del Casino Español (1903-1904) sin abandonar su actividad en la Sociedad de Beneficencia: cuando un grupo de irresponsables se hace cargo con malas artes de la dirección de la Sociedad de Beneficencia (1910) buscando su provecho o supeditándola a la autoridad política, logra en los últimos años de su vida (1915) formar nueva junta que con el respaldo económico de Alfredo Noriega remedia la quiebra económica y consigue de la Cruz Roja americana alimentos y medicinas que remedian la situación extrema del Asilo y del Hospital Español, rodeados del hambre que agobia a uno de los bandos en que está dividido el pueblo mejicano.

### Telesforo y Bustriguado.

Telesforo no encarnaba la tópica imagen del indiano, externamente presuntuoso, casi grotesco, que derramando dinero pretendía ocultar su vaciedad cultural que le incapacitaba para desenvolverse en ciertos ambientes sociales; por el contrario fue uno de los hombres de letras españoles que más destacó en los círculos literarios mejicanos. Publicó varios trabajos; unos filosóficos, defendiendo el pensamiento positivista de la escuela de Comte, tan característico de aquella época, el más conocido "*Política científica y política metafísica*" (1887); otros respondían al sentimiento nacionalista que vivían entonces los mejicanos y los europeos que allí trabajaban, defendiendo la amistad hispano-mejicana: los más difundidos: "*Las doctrinas de don Gabino Barreda y la integración de la patria mejicana*" (1898), "*Patria, raza y humanidad e ibero-americanismo*" (1902).

No se refugió en el mundo de las ideas o especulativo, ni tampoco fue el filántropo de cortos vuelos; fue el hombre emprendedor que fundó la Cámara Española de Comercio, y como tal presentó en 1892 al Presidente de la Cámara de Méjico un informe sobre "*La crisis económica de España*".

*“Pensador profundo, economista de primer orden, maestro en una política desligada de todo ensueño y atenta de suyo a la realidad y a la Historia, verdadero biólogo social, dotado con una observación certera y con una ciencia vastísima”;*  
así le describe su amigo Castelar.

A Telesforo acuden sus parientes de Bustriguado y Roiz, a finales del siglo pasado, recordándole sus orígenes valdáligos y lamentando las estrecheces y la pobreza de medios con que está impartiendo la enseñanza primaria en Roiz; los niños de Bustriguado, como antes lo había hecho el padre Telesforo, deben recorrer diariamente a través del monte y sin carretera los tres kilómetros que separan Bustriguado de Roiz para llegar a la escuela.

La respuesta no pudo ser más positiva: el envío inmediato de una cantidad importante de dinero para dotar de buen material pedagógico a la escuela, y la promesa de enviar todos los años dinero suficiente para premiar, al terminar el curso, el esfuerzo de los buenos alumnos.

Dio, además, una solución definitiva al problema de los niños de Bustriguado, que debían bajar diariamente a la escuela de Roiz: construyó en el pueblo el edificio de la escuela y la dotó con 500 pesetas anuales (año 1898).

Éstos fueron argumentos suficientes para que la Corporación Municipal de Valdáliga, que presidía el alcalde Francisco Gómez y componían los concejales Ceferino Sánchez, Manuel Bustamante, Juan José Cordero, Manuel Ferreira, Antonio Sierra, Victoriano García de Roiz, Aurelio Rubín y Secundino González tomaran el acuerdo en 1906 de visitar a Telesforo, que acababa de llegar desde Méjico a España y descansaba en su chalet del Sardinero, para expresarle su agradecimiento y ofrecerle un pequeño homenaje descubriendo la lápida conmemorativa que acababan de colocar en el edificio que habitaban los familiares de Telesforo en Bustriguado.

Los últimos años no fueron los más bonancibles en la vida de Telesforo.

La caída de Porfirio, que tuvo que salir al destierro, dejando tras de sí una gran crisis económica, llenó de zozobra a la colonia española; ya aludí a las falsas maniobras para aprovecharse algunos, movidos por un falso sentimiento pro-mejicano, de la Sociedad Española de Beneficencia, y el acierto de Telesforo al formar una nueva junta, que se llamó “del renacimiento”, que volviera a situar a la Sociedad en sus ideales primeros.

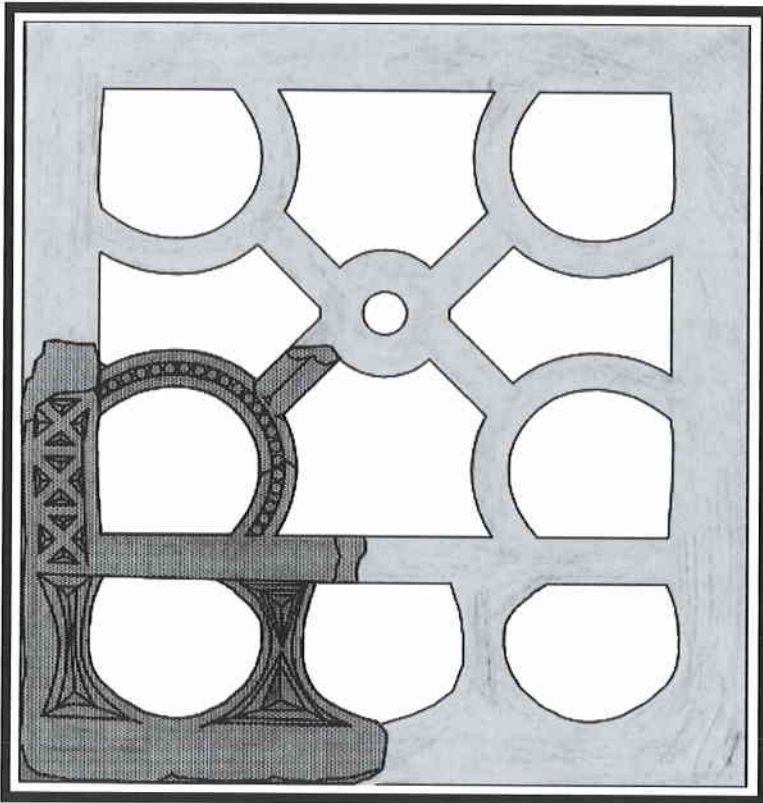
## **Un indiano de Bustriguado**

Murió Telesforo en 1918; el mismo año que su gran amigo y compañero en la Junta de Beneficencia Félix de las Cuevas (fundador de la Residencia de Ancianos de Potes); siete años antes que su otro gran amigo José Sánchez Ramos, que le sucedió en la presidencia de Casino Español (construyó la central eléctrica de Sajón en Cabezón y dotó a la Villa del alumbrado público en 1898):

*¿Quién emprenderá la tarea de contarnos la aventura de tantos paisanos nuestros que dejaron su pueblo para ir a un mundo entonces tan lejano y con el éxito de su trabajo contribuyeron a remediar las carencias de nuestras aldeas y, en definitiva, al bienestar y progreso de Cantabria?*

## CELOSÍAS PRERROMÁNICAS en LIÉBANA.

**I**ncrustada en el basamento de la mesa del altar de la iglesia parroquial. Sus dimensiones son 69 x 59 cms. La tracería presenta una estructura central octogonal, cuyos ángulos se prolongan formando una estrella calada hasta el marco rectangular. Este diseño podría estar relacionado con las tracerías musulmanas del arte califal. En uno de los nervios centrales, colocado ahora en vertical, -pues sin duda la posición original en la ventana era un rectángulo vertical y no horizontal- se aprecia una inscripción en letras prerrománicas, con algunos caracteres visigodos, en la que leemos: **ANTERUS / ME FECIT**. Dicho nombre, Antero, es tardorromano y no aparece en los cartularios medievales de los monasterios lebaniegos. Podría hacer referencia al arquitecto del templo y podría ser por tanto el primer artífice conocido en Cantabria, ya que esta obra podría fecharse a finales del siglo IX, en relación con las celosías de los monumentos asturianos.



**Celosías prerrománicas en Liébana**

En la misma iglesia se descubrió otro fragmento de celosía que forma lóbulos y se conserva en una casa particular. Mide 37 x 26 cms. La reconstrucción ideal de la pieza daría una estructura rectangular de la que la zona existente sería el ángulo inferior derecho, según se muestra en el dibujo adjunto de L. Alberto Alonso.

Ambas celosías parecen tener una fuerte relación con el arte visigodo en cuanto a su decoración, más minuciosa y elegante que las de las celosías propiamente asturianas.



Enterrías. Celosía.



Enterrías. Celosía.

# Noticias del — museo —



— AV —

## A ctividades

### Plan de visitas a monumentos artísticos - religiosos.

**Promovido por este Museo Diocesano "Regina Coeli" con la colaboración de la Consejería de Turismo e Industria, de la Comunidad Autónoma, se ha desarrollado durante los meses de julio y agosto en 24 templos de nuestra región, con la finalidad de explicar el sentido religioso y artístico de estos monumentos, desde una perspectiva litúrgica, iconográfica y artística.**

El Proyecto se inició con un curso para los monitores de dichos templos en el Museo Diocesano a finales del mes de junio, en el que participaron 34 jóvenes, procedentes de las parroquias en las que iban a desarrollar su labor. El curso fue impartido por los profesores Luis Alberto Alonso, Joaquín González EcheGARAY y Enrique Campuzano.

Durante el verano, dichos monitores han cumplido un horario o han estado disponibles en muchos de los templos más importantes de la región y de su servicio se han beneficiado 75.611 personas en julio y 108.560 en agosto, destacando las visitas a la Catedral de Santander y la iglesia del Santísimo Cristo, la de Santa María de Castro Urdiales, la de San Vicente de la Barquera, las Colegiatas de Santillana, Castañeda, Cervatos y Elines y la iglesia rupestre de Santa María de Valverde.

Además se han editado folletos informativos de todas ellas y un libro de la ruta del Valle del Besaya, con especial alusión a las 10 iglesias prerrománicas y románicas que existen en esta comarca.

La valoración de la experiencia ha sido muy positiva, tanto desde el punto de vista de los párrocos como de los monitores y del público visitante y se espera que el próximo verano puedan ser visitadas y explicadas de este modo 40 iglesias monumentales de Cantabria. Al mismo tiempo se abordará la edición de nuevos folletos explicativos de cada una de ellas y un libro de ruta, esta vez relativo a la comarca de Liébana.

---

AULAS  
DIDÁCTICAS

en  
**Monumentos  
Religiosos**

---

En relación con el *Plan de Visitas a Monumentos de Arte Religioso* se está confeccionando un plan de rehabilitación y funcionalidad de algunas iglesias o ermitas de carácter monumental o de interés histórico, para que sean visitables, lo que facilitaría al mismo tiempo su conservación.

Se ha redactado un proyecto para instalar en algunas de ellas pequeños museos o aulas didácticas - a base de fotos, mapas, planos, textos y reproducciones de obras artísticas- que orienten y ayuden al visitante a conocer aspectos culturales -históricos, artísticos, religiosos o etnográficos- de su entorno.

De este modo, en la ermita de San Román de Moroso se ha proyectado instalar un aula didáctica sobre el Arte Mozárabe en Cantabria. En la antigua iglesia románica de Santa María la Mayor de Villacantid, un aula-museo sobre el desarrollo histórico-artístico de las comarcas de Campoó, Valdeolea y Valderredible, desde la romanización, hasta el siglo

XIX. En la antigua iglesia de Espinama se prevee instalar un pequeño museo sobre la religiosidad popular en Liébana y en la ermita de San Pedro de Caviedes, un punto de información sobre el Camino de Santiago por Cantabria.

Semejante idea podría trasladarse a otras comarcas centrales, como los valles del Pas-Pisueña y el Miera, rehabilitando las ermitas de Santa Catalina de Borleña o San Sebastián de Liérganes.

---

EXCAVACION

en la  
**Ermita Rupestre  
de Cambarco**

---

Durante el pasado verano se ha concluido lo segunda y definitiva fase de la intervención arqueológica en la cueva artificial de Cambarco (Liébana), patrocinada por la Comisión Año Jubilar Lebaniego y la colaboración del Museo Diocesano, bajo la dirección de Ramón Bohigas y Enrique Campuzano.

Ademas de la constitución de los lienzos murales y arcos y la localización del antiguo drenaje que desde el ábside



central llega hasta el arroyo cercano, se han descubierto numerosas muestras de la decoración pictórica que tuvo el espacio interior, lo que supone un factor determinante del carácter noble de la edificación y de su sentido religioso. Los diferentes restos de estuco blanco y de trazos rojos pintados sobre ellos -dispuestos en forma radial en los arcos, imitando el despiece de las dovelas, o en forma longitudinal, siguiendo el intradós del arco y en doble línea, -como aparece en el arco triunfal- son motivos similares al de tantas iglesias medievales que sabemos se decoraban de esta manera, tradición que perdura hasta el siglo XVI.

La última fase del proyecto consistió en el acondicionamiento del espacio exterior para evitar nuevos argayos y dotar de un cerramiento efectivo a la construcción. Para efectuar el saneamiento se ha reutilizado el antiguo canal de drenaje y se ha creado un espacio de respeto. La idea de una fachada natural amplia, se refuerza con la disposición de una lonja pavimentada que la sirve. Se ha logrado así acotar un espacio propio, diferenciado del camino y para ello se ha pavimentado con piedras del entorno la zona que el trazado del camino dejaba como residual.

Se han recuperado las jambas de sillería de la puerta y

se la ha dotado de un nuevo dintel de hormigón, de sencillo diseño, que cierra la puerta de ingreso y sirve a la vez como contrafuerte o estribo de los estratos de la cueva.

Por todo lo anterior y con los medios y elementos de juicio de que ahora disponemos, podemos afirmar que el edificio que comentamos era una ermita o eremitorio rupestre, utilizado en torno a finales del siglo IX o principios del X y debió ser construido por gentes hispanovisigodas o mozárabes que se asentaron en Liébana, huyendo de las razzias musulmanas -se constatan en Liébana al menos dos razzias durante el primer tercio del siglo IX- y por tanto es un monumento más que añadir al Catálogo del Patrimonio Monumental de Cantabria.

En el próximo número de este Boletín Clavis se publicará la Memoria completa de los trabajos realizados.

---



---

***La ermita  
de Congarna***

---



---

**Restauración de  
la ermita de San Julián.**

**Se trata de una pequeña capilla dedicada a la advocación de San Julián, sita sobre un**

**pequeño otero que avanza hacia el valle del Deva, cuyas terrazas domina, por debajo del emplazamiento del caserío de Congarna.**

La estructura conservada conforma una capilla de planta casi perfectamente cuadrada, con lados de una longitud comprendida entre 3'85 y 3'90 m., edificada a base de mampostería de cuarcita.

El muro del Este es, todo él, macizo y sin ningún tipo de vano. Estas mismas características presenta el muro meridional. En el septentrional encontramos una minúscula saetera hecha con losas de toba, abierta en derrame hacia el interior. En el muro del Oeste se abre la puerta, rematada por un arco de medio punto, formado también por cinco dovelas de toba. Sobre ella aparece incrustado en el muro un relieve que representa el emblema heráldico Santo Toribio, en que se representa una arqueta con frente de arcos de herradura -en alusión al arca que guardaba las reliquias del Lignum Crucis- un báculo, una cruz en el centro y una mitra alusiva a la dignidad abacial. La decoración de la bordura superior, como de un lomo de libro cosido o anillado, puede datar del siglo XVI.

El ábside es una exigua estancia de 2'40 m. de lado, cubierta con bóveda de cañón

semicircular. El tercio más profundo de la capilla, limitado por el muro del testero, está ocupado por una mesa de altar de 0'84 m. de altura por 0'87 de profundidad, que abarca toda la anchura de la cabecera.

En el muro de cierre del testero nos encontramos con un altar de nicho, ligeramente desplazado hacia el norte y actualmente ocupado por la imagen barroca del santo titular. Las dimensiones de la hornacina son 0'50 m. de ancho, 0'26 de fondo y 0'90 m. de altura.

Todo el conjunto se cubre con una armadura de madera, que soportó un tejado a cuatro aguas. Por su frente occidental avanza casi dos metros respecto al arco de entrada un portal entre cortavientos de ladrillo, para proteger a los feligreses de las inclemencias meteorológicas, viento o agua, durante el desarrollo de los cultos. Todo ello está orientado de SO a NE, con un rumbo de 54°.

La bóveda, el muro frontal y el solado de esta pequeña iglesia aparecían recorridos por grietas, que habían cuarteado los revocos de cal que cubren todas las paredes del interior del edificio y, presumiblemente, también las propias cubiertas. Estos mismos agrietamientos resultan también perfectamente apreciables por el exterior.

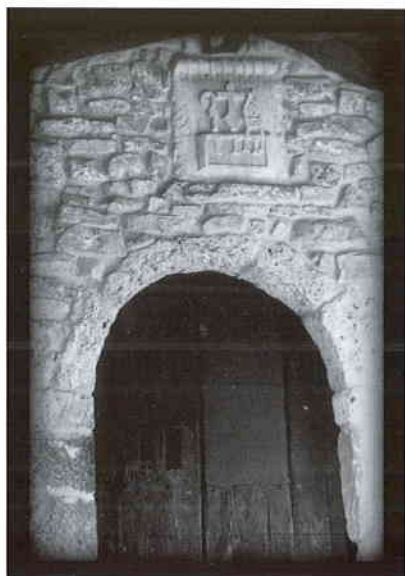
## Nuestro Museo

La inclusión de la iglesia de Congarna dentro del programa de intervenciones patrimoniales del Año Jubilar derivaba de la situación a que hemos aludido en el párrafo precedente. Se atribuía inicialmente este proceso a las raíces de un cerezo de considerables dimensiones que crecía en las inmediaciones del templo, por el Este.

La primera intervención consistió en la tala del árbol y en la apertura de una zanja paralela al cimiento del muro de cierre de la ermita, con una anchura de unos 50 cms. Su excavación permitió alcanzar rápidamente la masa rocosa de esquistos en que apoya la edificación. Hizo posible comprobar igualmente cómo no eran las raíces del árbol las responsables del proceso de agrietamiento, sino que las causas debieran relacionarse con el peso y estado de la bóveda del presbiterio.

El arquitecto colaborador del Obispado, Luis Alberto Alonso, diagnosticó la situación de la ermita y se abordó el proyecto de limpiar y consolidar la citada bóveda del presbiterio. Levantado el tejado se reconoció la pesada carga de escombros y las deficiencias que comportaba la estructura, procediéndose a su limpieza y reforzamiento, así como a la reparación completa del tejado y del pórtico, lo que ha supuesto un coste de 450.000

ptas, sufragado por la Comisión Diocesana de Fe y Cultura, que ha conseguido recuperar un edificio emblemático, que estaba en peligro de perderse.

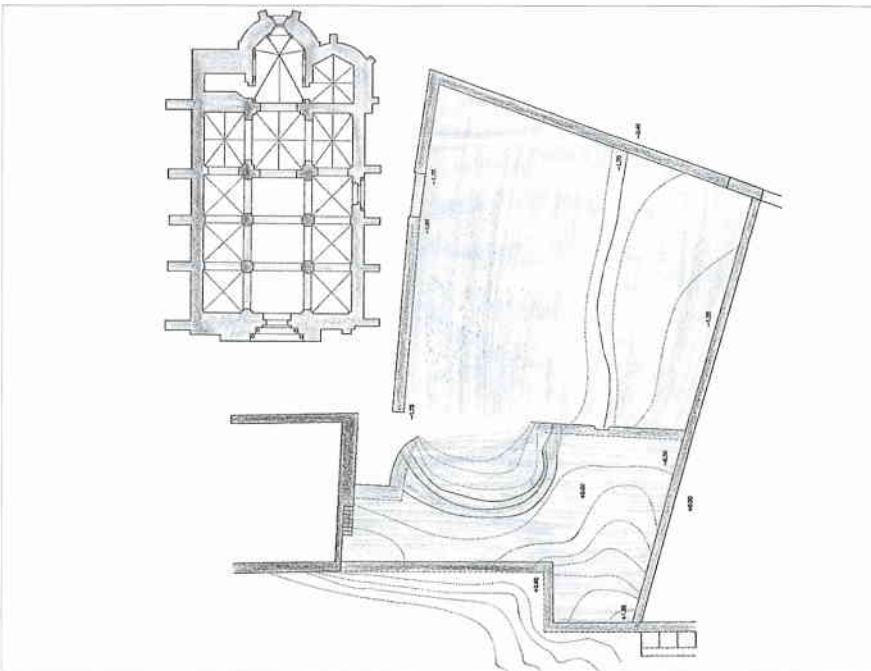


**La Comisión Diocesana de Fe y Cultura ha aprobado el proyecto de revitalización de esta antiguo monasterio lebaniego, que consta de tres fases.**

La primera se dirige a la realización de un estudio morfológico y documental del asentamiento, para lo cual se ha llevado a cabo una cuidada limpieza del recinto, fachadas y pórtico de los edificios anexos, así como una exhaustiva planimetría y una prospección radioeléctrica -cuyos resultados se están analizando- a fin de determinar la estructura y dimensiones del antiguo cenobio. Paralelamente se está analizando toda la documentación antigua y moderna relativa al Monasterio, que se conserva en los Archivos Histórico Nacional, Histórico Regional, Academia de BB.AA. de San Fernando y Archivo Diocesano, para conocer y contrastar las sucesivas intervenciones que se han producido en la fábrica.

Una vez conocidos los resultados de esta fase se abordará la segunda, fundamentada en la citada prospección previa, que consistirá en una excavación arqueológica, con la que se determinará la estructura, disposición y extensión de los diferentes elementos o estancias que conformaban el monasterio.

Por último, una vez valorados los resultados de las fases anteriores, se iniciará la restitución y posible reconstrucción de algunas de sus partes, para dotarlas de una funcionalidad y contenido acordes con la dignidad e historia del monumento.



2

**Una Tabla Flamenca**

Aunque desde hace años conocíamos su existencia, no nos atrevíamos a descubrirla

porque podría afectar a su seguridad y conservación. Se hallaba situada en el muro del evangelio de la nave de la iglesia parroquia de Santa Cruz de Iguña y ya se encontraba inventariada en el Archivo fotográfico del Museo Diocesano desde el año 1974.



Se trata de una tabla de madera de nogal, de 44 x 65 cms. con forma bulbosa en la parte superior, pintada al óleo y representa a San Miguel Arcángel imponiendo su poder frente a dos demonios que le flanquean. Porta una cruz en la mano derecha y en la izquierda sostiene una balanza, en cuyos platos aparece la figura de un niño - que representa al alma cristiana - y una filacteria con inscripción ilegible, que se refiere a los actos del difunto que se pretenden valorar en el Juicio Final. Un demonio con pechos femeninos intenta con su mano atraer la balanza a su favor, mientras que el otro monstruo acecha en la parte contraria. Es por tanto la representación tradicional de San Miguel pesando las almas (psycostasis) cuya referencia temática habría que buscarla en las imágenes de Anubis y Osiris del Antiguo Egipto, que llega a Europa hacia el siglo X y se integra en la iconografía románica, como podemos observar, -entre otros muchos ejemplos- en el capitel del Juicio Final del claustro de la Colegiata de Santillana.

Manifiesta el autor un gran refinamiento y una maravillosa reproducción de los pequeños detalles, evitando lo superfluo. Dota a la figura del arcángel de un movimiento contenido al proponer un leve escorzo y la irregular postura de

la pierna izquierda, que provoca cierta inestabilidad.

La inmersión de las figuras en un paisaje tranquilo se produce al situarlas en un primer plano, en composición triangular, con un punto de vista alto, de manera que la minuciosidad del suelo les sirve de apoyo y, al mismo tiempo que inicia la gradación de planos hacia el fondo por medio de las praderas, bosques, lagunas y castillos sobre rocas. Un horizonte de claridad da paso a un celaje limpio que se torna dramático en los primeros planos.

El autor inicia la perspectiva aérea en la disolución de los tonos y de los contornos con neblinas para crear la sensación de profundidad.

La luz, aunque difusa, crea algunas sobras que modelan las figuras y genera perspectiva en la claridad crepuscular que se sumerge en el horizonte.

La figura de San Miguel muestra gran corporeidad y se aproxima a la estética renacentista, perdiendo la estilización gótica. El rostro es idealizado y ambiguo, de gran belleza y dulzura expresada a través de un incipiente sfumatto que modela las facciones. El virtuosismo del artista se demuestra en la calidad del rojo manto con cenefa perlada y en la armadu-

ra con motivos ornamentales renacentistas.

En cuanto a las referencias con la pintura flamenca en torno al año 1500, nuestro autor parece cercano al círculo de Gerard David pero es diáfana su relación con la obra de Hans Memling y en concreto con el Tríptico del Museo Pomorskie de Danzig, aunque aquí la figura de San Miguel es más estilizada y su postura más estática (es más parecía a la figura de Cristo en la Anástasis de la Pasión de Cristo, en la galería Sabanda de Turín); el rostro es similar al de muchas sus Vírgenes y el paisaje es equiparable al de al Crucifixión del Museo de Lübeck o el retrato de Hombre con medalla del Museo de Amberes, en el que también aparece una pareja de cisnes en un lago, como en nuestra obra así como la misma técnica de representar el arbolado.

Nos encontramos, en suma, ante una obra maestra, atribuible a Hans Memling o a un aventajado seguidor que trabaja a principios del siglo XVI entre Brujas y Amberes. Nuestra obra pudo llegar a Cantabria por alguna donación -hasta ahora no descubierta- al igual que el retablo de San Bartolomé de Santoña, con cuyo autor, Petrus Nicolai Morauli, discípulo de Memling, guarda cierta conexión.

3

### *Dos obras de Miguel Cabrera*

**Considerado como uno de los principales pintores mexicanos del siglo XVIII, junto a José de Ibarra, Miguel Cabrera, nacido en Oaxaca se trasladó a la capital en 1719, donde formó un amplísimo y prolijo taller, capaz de satisfacer la numerosa demanda de pintura religiosa en uno de los momentos de mayor auge económico del Virreinato. Fue pintor de cámara del arzobispo Rubio y Salinas y en 1751 inspeccionó, junto con Ibarra, el estado de conservación de la Virgen de Guadalupe del poncho del indio Juan Diego. En 1753 fue elegido presidente de la Real Academia de Pintura de México y diseñó el túmulo para las exequias de la reina Isabel de Farnesio, falleciendo en 1768.**

El cuadro que ahora presentamos, perteneciente a la iglesia parroquial de Lamadrid, es una plancha de cobre de grandes dimensiones, 82 x 112 cms, pintada al óleo, que representa a San Francisco Javier. Viste sotana, sobrepelliz y esclavina y porta un crucifijo en la mano izquierda.

Está fechado y firmado en 1719, por lo que sería una primera obra capitalina, en la que se vislumbra lo que va a ser

el nuevo estilo introducido por ambos pintores, que rompen con el tenebrismo y barroquismo rubeniano del siglo anterior, para llegar a composiciones más sencillas, claras, de gran rigor lineal y colorido brillante, alejadas del movimiento y ampulosidad precedentes y más cercanos a la delicadeza y decorativismo del rococó.





El segundo cuadro, aunque carece de firma, también debe ser atribuido al maestro, aunque pudiera ser obra del taller. Sus dimensiones y tema son similares.



4

## Tabla de Penagos

Hace dos años, al desmontar el retablo mayor para su restauración, por el Taller Itinerante de Restauración, apareció tras la hornacina central de dicho retablo, apoyada contra el muro, esta excelente tabla pictórica que sin duda fue la primera decoración que debió tener el templo, como referencia a su patrón en el presbiterio. Sus dimensiones son 148 x 158 cms. (altura).

Ligeramente apaisada y rematada en arco de medio punto rebajado, y con claras muestras de haber estado enmarcada, quizás en un retablo o un tríptico.

El soporte consta de seis tablas verticales de madera de nogal y una preparación de estuco, sobre la que descansa la película pictórica.

La pintura representa a San Jorge, a caballo, alanceando al dragón; en un segundo plano, a la izquierda aparece la princesa y al fondo en la torre de un castillo sus padres contemplan al escena.

El santo, oriundo de la Capadocia turca, presenta la tez

morena quizás en alusión a su estancia africana, ya que fue en Libia, según la Leyenda Dorada, donde tuvo lugar el acontecimiento. Viste armadura dorada y porta sobre el hombro izquierdo un escapulario negro con la cruz blanca. Cabalga sobre un corcel blanco enjaezado con bridas, correajes y albarda carmesí. Clava la lanza en la cabeza del monstruo, el cual se revuelve y con su pata pretende desgarrar el vientre del caballo, que se encuentra de perfil en posición rampante. La princesa, vestida de largos ropajes de colores verde, plata y carmesí, parece ajena al lance al estar casi de perfil y sus padres se vislumbran en la terraza de la torre del homenaje.

El paisaje idealizado se compone con diversos elementos rocosos y arbóreos, situados estratégicamente para dirigir la vista del espectador y crear perspectiva.

La luz dirigida desde la altura a la izquierda produce sombras bastante contrastadas tanto en las figuras del primer plano como en los demás elementos rocosos y en el castillo, modelando el volumen. El punto de vista es algo elevado.

El escorzo de San Jorge, la gradación de luz y color, la claridad de líneas, el estudio anatómico, sobre todo en el

caballo, la incipiente perspectiva lineal, las arquitectura góticas y la voluntad de realismo y concreción en el detalle son elementos característicos de la pintura flamenca, que se combinan con algunos rasgos todavía deudores del estilo internacional (estilización del santo, paisaje conceptual...). La extraordinaria potencia del caballo en primer plano deriva también de modelos flamencos y nos indica que estamos ante la obra de un notable pintor, quizás hispano-flamenco, formado en algún taller castellano a finales

del siglo XV o en los primeros años del XVI, que sigue anclado en la tradición flamenca, ajeno a las corrientes renacentistas italianas.

No conocemos cómo pudo llegar a Penagos, ya que no se ha conservado documentación de la época. El templo parroquial se empieza a construir por estos mismo años.

Tanto el soporte como la pintura han sido consolidados y restaurados en el Taller de Restauración de nuestro Museo.



*Omnium tamen librorum thecae  
hunc librum credas esse claviculam.*

*Considera, pues, este libro,  
como la llave de toda la biblioteca.*  
*(Beato de Liébana. "Comentarios al Apocalipsis de San  
Juan. Dedicatoria a Eterio)."*



OBISPADO DE SANTANDER