

CLAVIS

Boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar
nº 3 - 1999



El Retablo de Belén de Laredo

BART FRANSEN

Simbología de la escultura de la Colegiata

ENRIQUE CAMPUZANO

La iglesia rupestre de Puente del Valle

CARMELO FDEZ. IBÁÑEZ

La ley del Patrimonio Cultural en Cantabria

JOSÉ LUIS PÉREZ SANCHEZ

Noticias del Museo

© MUSEO DIOCESANO

Director
ENRIQUE CAMPUZANO RUIZ

Edita
MUSEO DIOCESANO
SANTILLANA DEL MAR

Realiza
QUATRO CUARENTA

ISBN: 84923924-3-6
DEPOSITO LEGAL: SA - 488 - 1999

CLAVIS

Boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar

nº 3 - 1999

Indice

La simbología de la escultura de la colegiata	9
Una tabla flamenca	37
San Pantaleón de la Puente del Valle	41
La ley de patrimonio cultural de Cantabria, un nuevo marco de referencia... y un reto para el siglo XXI	59
El retablo de Belén en la iglesia de Santa María de la Asunción de Laredo	69
Noticias del museo	107



Presentación

La tercera entrega de nuestro Boletín supone la consolidación de este proyecto, que pretende divulgar las últimas investigaciones y estudios acerca del patrimonio artístico religioso de nuestra Diócesis. Investigación y divulgación se aúnan para promover su conocimiento y conservación, que es el último sentido de nuestro trabajo.

A pesar de la reforma del edificio que alberga el Museo y de la magna exposición "Cántabros: la génesis de un pueblo", que se está celebrando en sus instalaciones, los fines del Museo siguen latentes en las exposiciones itinerantes que se han organizado al efecto, para mostrar por la región nuestros fondos y la multiplicación de actuaciones de conservación y asesoramiento técnico a las parroquias, emanadas de la Comisión Diocesana de Fe y Cultura.

Todo ello contribuirá sin duda a la apertura de una nueva etapa, más comprometida y moderna, al cumplirse los treinta años de la fundación del Museo y de la etapa iniciada por D. Antonio Niceas, que logró dar el primer y gran impulso a la recuperación y conservación de nuestro patrimonio.

JOAQUÍN GONZÁLEZ ECHEGARAY

Delegado Episcopal para el Patrimonio Religioso.

LA SIMBOLOGÍA DE LA ESCULTURA DE LA COLEGIATA

Enrique Campuzano
Doctor en Historia del Arte

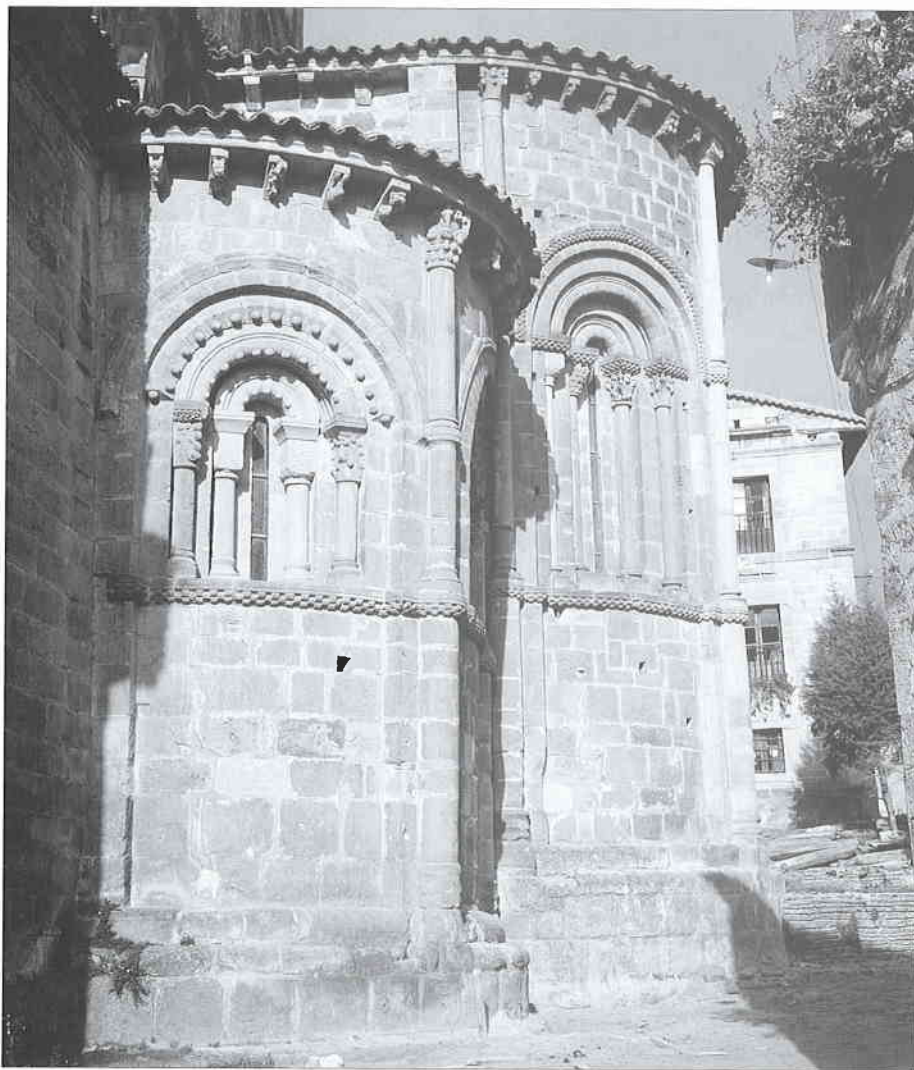


La escultura de nuestro monumento románico más relevante comporta una diversidad iconográfica poco común en los edificios coetáneos de Cantabria o de otras regiones limítrofes. A través de estas breves líneas intentaremos descubrir algunas pautas que nos permitan interpretar y dar luz a ciertos problemas que plantea la escultura de los capiteles y canecillos de la antigua abadía de Santillana.

Como es sabido la función principal de la escultura románica monumental (la que forma parte de la arquitectura en capiteles, cornisas y canecillos) es la docente: enseñar los principios de la religión católica así como las actitudes que deben evidenciar los fieles en su peregrinar en la tierra hacia la salvación eterna. Se ha discutido con frecuencia entre los estudiosos acerca de la creatividad o la limitación -originalidad o imitación- de los monjes y escultores que plasmaron imágenes en la piedra arenisca. Aunque la referencia última pudiera ser el mundo romano, la plástica prerrománica ejerció una poderosa influencia, sobre todo a través de los manuscritos, más que desde la escultura o pintura. En la actualidad comienza a valorarse la gran aportación de la cultura hispano-visigoda (que incluso influyó en el imperio carolingio) y su continuidad a través de los mozárabes, sus herederos tradicionales.

Cantabria, que vivió ajena en gran parte a la romanización y también a la influencia visigoda (fue conquistada definitivamente por Leovigildo en el 585) asimiló tardíamente toda la iconografía cristiana a través de monjes visigodos (San Millán, quizás Santo Toribio). Son escasos los restos cristianos anteriores, ya que no se han conservado o no existieron templos anteriores al siglo VIII (hacia el 720 se fecha la iglesia junto a la villa romana de Rebolledo de Camesa (cerca de Mataporquera), en la que no se conserva escultura. Esta influencia se recibirá por tanto a través de lo asturiano y lo mozárabe: svásticas, cuadrados, estrellas, diversidad de rosetas y florones, estilización de acantos, palmetas, piñas, hiedras y helechos. Muchos de estos últimos temas aparecen en nuestra colegiata.

La cultura visigoda, de tradición bizantina, pero de creencia arriana, simplificó al máximo la iconografía cristiana en un momento en que se planteaba con gran fuerza la crisis iconoclasta. Por ello evitaron la representación figurada y en contrapartida utilizaron con gran profusión los temas vegetales y geométricos (a veces como estilizaciones de aquellos), dotándoles de significados religiosos, que los exégetas y filósofos cristianos de los siglos IV y V proponían para ellos, de acuerdo con su concepción de la naturaleza como obra y reflejo del Creador. Algunos vegetales de la iconografía clásica se asimilaron a los primitivos símbolos



cristianos (la rosa de cuatro y seis pétalos con el Crismón, el acanto y la piña con la eternidad, la hoja de pámpano con la eucaristía...). Al mismo tiempo se producía una estilización en su representación, buscando el decorativismo, la adaptación al marco, el "horror vacui", aspectos todos ellos de carácter anticlásico, como resultado del sincretismo de la cultura clásica y de la germánica, y también quizás por la utilización de una técnica sencilla, la talla a bisel, en dos planos: el de la superficie y el del fondo y siempre en relieve, evitando el bulto redondo.

Fruto de esta influencia visigoda es el amplio repertorio de iconografía vegetal que llega al románico y en concreto a nuestra Colegiata y su función simbólica, puesta fuera de toda duda tras las recientes investigaciones. Su realización técnica y estética participa de las corrientes decorativas (horror vacui, simetría, ritmo...) aparecidas a finales del imperio romano y la tendencia geométrica característica de los pueblos germánicos. De ahí que algunos temas sean difíciles de reconocer, si se desconoce la evolución del motivo. La mayor destreza de los escultores románicos permite un claro acercamiento realista. En otras en talla se limita a copiar las trazas tradicionales.

La iconografía figurativa también es variada tanto en el templo como en el claustro. Junto a temas bíblicos aparecen otros alegóricos y cotidianos, pero -como más adelante explicaremos- todos ellos responden a una misma mentalidad y programa iconográfico. Pero en la iglesia se observan pocos capiteles figurados (historiados); predominan los vegetales, y muchas veces la escena se compone de ambos motivos. Sin embargo, en el claustro, en la galería románica abundan los historiados frente a los vegetales. El resto del claustro, al pertenecer a una cronología avanzada -primera mitad del siglo XIII- todos los capiteles son vegetales, por la influencia cisterciense protogótica.

Una cuestión aún sin resolver es la posible pertenencia del monasterio de Santa Juliana a la Orden de Cluny. Hasta la fecha no ha sido posible certificarla documentalmente.

La época en la que fue edificado el actual templo - posiblemente desde principios del siglo XII- es la de mayor incidencia de la citada orden benedictina en las regiones de la periferia del Camino de Santiago castellano. Por tanto, es factible plantear la hipótesis de la influencia cluniacense en nuestro monasterio. También es difícil afirmarlo a la vista de la iconografía de sus capiteles y canecillos, pues en ella, como veremos, predomina una temática y sensibilidad arcaizante, ajena a la promovida por Cluny, que pretende hacer más explícitas las imágenes, imponiendo una escultura historiada basada en relatos bíblicos, para facilitar la evangelización, hecho que podría relacionarse más con la escultura del claustro, que, por contra, se ejecuta a finales del s. XIII cuando Cluny está en franca decadencia y posiblemente el monasterio ya se había convertido en Colegiata.

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA COLEGIATA.

Lo primero que nos llama la atención es el nombre, Juliana, mártir oriental, de la que algunos restos ya se veneraban en Italia. ¿Cómo y por qué llegan a Santillana? Parece evidente que los traen unos monjes llegados a este lugar con las reliquias, para defenderlas de los árabes, en el momento, quizás principios del siglo IX, en que se está repoblando el territorio. Desean protegerlas y erigir un santuario para impulsar su devoción. ¿Tenía la santa de Nicomedia algún atractivo singular para los cristianos hispano visigodos, que entroncara con los principios morales de la reconquista?

Sus principales virtudes fueron la virginidad y la fidelidad a Cristo, por encima de su matrimonio, por su martirio. Constancia, ser consecuente con las ideas y la represión de la sexualidad podrían ser los principales alicientes para que sus reliquias resultasen del agrado de los monjes y de los lugareños, dotados de la todavía incipiente religiosidad cristiana que debía imperar en nuestra región.

En el siglo XII, época en la que se erige el actual templo, estas virtudes seguían latentes, aunque quizás en menor grado en la comunidad monástica, supeditadas a las ideas de acoso del Mal, juicio y salvación a través de la oración y de la penitencia que preconizaba la religiosidad románica. La forma de hacer llegar esta información eran las imágenes esculpidas en la piedra del edificio -portadas, capiteles y canecillos- y por ello a Juliana se la representa dominando al Maligno en un capitel del ábside del evangeio, a la derecha del altar.





Pero el programa iconográfico de la Colegiata es mucho más complejo. Responde a la universalidad de los principios del "románico internacional" y a la particularidad del "románico rural", propio de nuestra región, relativamente alejada en esta época de los focos creadores castellanos, cuyas características podríamos concretarlas en las siguientes:

su técnica es popular, a veces tosca, artesanal, que imita modelos derivados de monumentos reconocidos, como Frómista o San Isidoro de León. Las imágenes, para transmitir mejor su sentido e intencionalidad tienden a ser expresionistas, con exageración de aquellos elementos que deben transmitir el significado y una tendencia al esquematismo, suprimiendo lo anecdótico o innecesario para su comprensión. Por otra parte es necesario que lo representado se ajuste al pensamiento popular y por ello se recurre al simbolismo de lo cercano, a los elementos animales y vegetales. De ahí la escasa presencia de capiteles historiados, en el sentido de relatar escenas bíblicas o cotidianas, que serán más abundantes en el claustro.

Los sistemas de representación, basados en imágenes de la realidad, son los más adecuados para ser dirigidos a los no ilustrados: yuxtaposición, contraposición y complementariedad, enmarcados dentro de los principios estéticos románicos: adaptación al marco, jerarquización, localización, lateralidad, orientación,...

Frómista es el modelo iconográfico que se toma como referencia principal. Como allí, la forma de los capiteles es la clásica de cesto y sus volutas constituyen la



frutos, en este caso siempre cercanos al ámbito campesino. Sus propiedades terapéuticas o "accidentales" conocidas les aportan un contenido simbólico fácil de descifrar o reconocer. Se eligen las propias del lugar: helechos, hiedras, equisetos, llantén, rosas, manzanas... Sólo en el claustro -espacio dedicado a los iniciados- aparecen otros menos frecuentes: acanto, lirio, palma, piña...

EL EXTERIOR

El templo es un lugar (interior) y un camino (exterior). Este camino es el que recorre el cristiano cotidianamente, en el que encuentra todo tipo de engaños, tentaciones y asechanzas, pruebas en definitiva que debe superar para conseguir la Vida Eterna. El exterior del templo es la región desconocida, en donde habitan los demonios, los muertos, el caos, la muerte y la noche.

Por ello en los canecillos aparecen, como sobrevolando por la mente humana, toda una serie de imágenes del pecado -pecados capitales y vicios- contrapuestas a otras de significación virtuosa. Su significado conlleva un sentido moral, más que doctrinal, ya que no aparecen temas referidos a relatos bíblicos, sino motivos relacionados con las actitudes del hombre ante la vida, los vicios y las virtudes. Las ventanas sin embargo, al ser huecos por donde pasa la luz divina hacia el interior, suelen estar defendidas por leones, fuerzas o elementos positivos.

Las portadas, lugar por el que se penetra en el templo, deben estar defendidas -como los antiguos templos y palacios mesopotámicos- y exponen, recuerdan y anuncian el fin de la vida terrena y el paso hacia la celestial, con Dios como juez.

No es el momento de elucubrar sobre la existencia o no de dos portadas. La necesidad de explicar la ubicación de los grandes relieves de hacia 1200 - Pantocrátor, Virgen con Niño, Santa Juliana y los cuatro apóstoles del altarha llevado a pensar en una al occidente, desaparecida al construir la actual torre. Pero tampoco es rechazable la idea de que dichas obras formasen parte de la decoración del ábside mayor, como ocurre en Alba de Tormes (Salamanca). Es muy probable que no tuviese torre a los pies, como Frómista, pues la actual es más propia de edificios góticos (ver Santo Toribio o catedral de Santander). Otra hipótesis es que la portada principal fuese la occidental y al erigirse la torre se trasladase al lugar actual, meridional, donde parece que se encuentra incrustada.

La **portada** meridional, ubicada en el atrio no es habitual en el románico, que tiende a la portada occidental, aunque si aparece el monumentos tan significativos como San Isidoro de León,(quizás por imperativo del panteón Real). Esta ubicación se generalizó con carácter secundario, por la mejor funcionalidad, al estar situada en el muro que recibe más luz y calor a lo largo del día.

Acabamos de apuntar que fuese la portada original. Sin duda fue rechecha, en



época indeterminada, quizás mediados del siglo XIII, como se explica por la colocación invertida de una lápida funeraria, incrustada en la jamba izquierda, que contiene la fecha de 1091. Se reformó en el siglo XVII para sustituirle el arco y jambas interiores y añadir el frontón

triangular con al imagen de Santa Juliana. En documentos del siglo XVI se la cita como puerta "del cementerio", en alusión a la función funeraria que tenía el atrio, época en la que fue reformado, empedrado y colocados los leones actuales.

Su programa iconográfico podría ser cluniacense, por la utilización del Pantocrator, el friso de posibles apóstoles y los relieves de las enjutas, alusivos a Adán y Eva y quizás la Transfiguración, con Cristo, Moisés y Elías.

Los capiteles presentan los temas clásicos y a pesar de estar muy deteriorados son evidentes los basiliscos y cuadrúpedos, alusivos a la defensa del lugar sagrado y los cimacios con flores inscritas en círculos tangentes, símbolo celestial.

En la torre circular aparecen ya las manzanas de la tentación, rosetas y volutas. Las molduras o impostas son geométricas y además de su función decorativa - ajedrezado en los ábsides y rombos en el cimborrio del crucero- sirve para la delimitación de espacios.

En los **ábsides** observamos la citada contraposición temática.

En el ábside del evangelio vemos un relieve en el tímpano que muestra a un jabalí (negativo, la ira y las fuerzas del mal) que ataca a un león (positivo, la fuerza defensora, Cristo). El cristiano debe defenderse de las fuerzas malignas.

En el ábside central, la ventana derecha: muestra un capitel con un personaje sentado agarrado a columna o tronco de árbol. En frente tres figuras y una máscara. El árbol de dos ramas suele representar la elección entre dos caminos: Bien o Mal.

El capitel de roseta y volutas hace referencia a lo celestial.

En la ventana izquierda observamos una cabeza de monstruo devorando a un hombre (el demonio, el mal que se alimenta de pecadores) y su complementario, un águila despedazando a un animal (el bien dominando al mal). Los canecillos, sin decoración, signo de su cronología avanzada, o de reformas que afectaron a este ábside, ya que tenía adosado un edificio o tesoro, como se observa en la distinta apariencia de sus muros.

Los canecillos presentan un amplio repertorio de pecados: Animal monstruoso o máscara diabólica, monstruo que apoya sus patas sobre un condenado, personaje manto y bastón, quizás alusión a algún profeta, arpista desnudo,- la música aquí significa el placer sensual-, entrelazo, -aquí el laberinto del pecado-, manzanas -tentación-, cerdo, -la gula-, el mono, símbolo de la lujuria, pareja sentada abrazándose, -el amor fraterno en contraposición al anterior; el águila de Cristo, en lugar preeminente; monstruo engullendo a un condenado, monstruo con las fauces abiertas y grandes dientes, (el demonio); una mano derecha, pierna calzada, quizás exvotos o alusión al evangelio: "ni un sólo cabello de vuestra cabeza se perderá", animal rampante, pez,- Cristo- o alusión a la penitencia, a



la abstinencia de la Cuaresma, entrelazos y león. El capitel de manzanas con roseta representa el triunfo sobre la tentación.

El ábside de la epístola muestra arcos con decoración de "besantes", semiesferas que simbolizan las gemas o piedras preciosas de la puertas de la Jerusalén celestial. En los capiteles aparece un condenado, cabeza abajo, en postura forzada, agobiado, que ha caído en la red de las tentaciones simbolizadas por los entrelazos. En el capitel interior un león defensor. Los cimacios con máscaras de la Madre Tierra, de cuya boca salen tallos vegetales: se suele interpretar como la renovación periódica del mundo vegetal y por tanto la esperanza de renacimiento de una nueva vida.

En un capitel de la ventana izquierda vemos de nuevo un águila defensora, entre volutas y en los capiteles de la cornisa una cabeza humana pidiendo auxilio y un león defensor.

Los canecillos son muy elocuentes: el macho cabrío, que representa al demonio y la lujuria, monstruo de gran boca engullendo a una persona, figura humana con cabeza animal humanido con patas junto a la cabeza, cabra, (lujuria), monstruo con manzana en la boca -la tentación-, el jabalí -símbolo de los bajos instintos-, humano sentado con las piernas cruzadas, actitud indecorosa, simbolizando quizás a la pereza, y por último, figura femenina con serpientes en los pechos, símbolo de la lujuria.

Los capiteles de la linterna, de acantos y manzanas, representan el triunfo de lo imperecedero sobre las tentaciones terrenales.

En los canecillos del **crucero** vemos de nuevo animales y de significado negativo y figuras humanas en actitudes negativas: sentados, con la soga al cuello (avaricia) o tocando laúd.

Los canecillos de la fachada sur deben ser los que se encuentran expuestos en una de las galerías del claustro. Aparecieron enterrados en el claustro hace cuarenta años,

donde pudieron ser depositados a finales del siglo XVII al realizar la logia que corre por la parte superior de la nave de la epístola, en la fachada principal.

El significado de las figuras -animales y humanas- es semejante al que ya hemos comentado en los del ábside: leones andrógagos (alusión a la muerte y regeneración, como Jonás y Cristo), cuadrúpedos (demonio), condenados, orantes, monjes, máscaras, personajes en actitudes eróticas, piña (eternidad) pareja sexual (la lujuria) cabeza de felino, alusión a la ira o la envidia-, persona sentada con algo en la mano (quizás la humildad), un pie (quizás exvoto) figura con libro (quizás la templanza), plato con cabeza y manzana, cabeza de león, figura con sarcófago, alusión a Adán bajo su sepulcro "el hombre viejo", figura con gran vaso -gula-, personaje recojiendo su manto, quizás un clérigo, un jabalí -la ira-, músicos con arpa y fídula o rabel - el placer sensual-, máscara con tallos - la Madre Tierra o la regeneración, un felino -la envidia-, un hombre con algo en los manos, - quizás la avaricia-, una pareja abrazada, quizás la caridad, figura sentada



abrazándose a sí mismo, alusión a la soberbia o a la pereza, una figura con la cabeza levantada y mano hacia arriba -quizás la soberbia- y una mujer con niño en su regazo: la generosidad.

EL INTERIOR

Es el lugar sagrado, dotado de una simbología específica y de unos atributos, como su función de santuario y su necesidad de protección. El espacio interior está habitado y organizado, ordenado, dividido horizontalmente en el santuario o presbiterio, sólo permitido a los presbíteros, el coro -crucero- y las naves, o espacio público. Verticalmente el espacio cuadrado en planta, -lo terrenal- se cubre con formas circulares o esféricas -bóvedas y cúpula- símbolo de lo celestial. La iconografía de los capiteles es fundamentalmente simbólica. Se recurre a la comparación con el mundo animal y vegetal. Apenas aparecen representaciones humanas y éstas no son bíblicas o patrísticas. La mezcla de elementos vegetales y animales, incluidos pequeñas figuras humanas, a veces sólo la cabeza, nos indica la relación entre dichos temas, ya sea para su complementariedad o para su contraposición, consiguiendo así una función didáctica, clara y directa, la más adecuada para las gentes del medio rural.

La simbología de los vegetales es como sigue. El llantén menor, hierba alargada

abundantísima en los prados, cuyas propiedades curativas relacionadas con la curación de heridas o como colirio era conocida, aparece en seis capiteles, siempre en los ábsides. Quizás su carácter terapéutico se relacionase con la salvación. Las palmetas, símbolo del triunfo del justo y de la eternidad, aparecen exclusivamente en los cimacios de doce capiteles, complementando su temática. Las manzanas, alusión inequívoca a la tentación, al Pecado original, se manifiesta en casi la mitad de los capiteles (27 de 60). Cuando aparecen en los ábsides siempre van superadas por la flor de cuatro o cinco pétalos, símbolo de Cristo, por las palmetas o por entrelazos con perlas: la eternidad.

Aparecen así mismo junto a las basas de las columnas, los apóstoles, los obispos como recuerdo de que la condición humana se asienta y se acompaña del pecado y la tentación.

El helecho, símbolo de la humildad, la sinceridad, del bien de la rectitud. Expresa la intención de alejar al Demonio de los lugares sagrados, recordando al cristiano su versatilidad ante las tentaciones. En nuestro templo se pretende destacar la importancia de la humildad sobre todo para el campesinado, que debe ser sumiso y resignado en la sociedad que le ha tocado vivir. Al igual que en Frómista, aparecen enrollados, con frondes indivisos, muy esquemáticos, quizás de tradición prerrománica.

Las rosetas son la flor de la santidad y se relacionan con lo celestial. El número de pétalos concreta más su significado.

Es significativa la ausencia del acanto, que había sido la planta preferida de la



cultura clásica y del prerrománico, por su simbología de la eternidad, de la vida tras la muerte. Quizás deba explicarse por ser una planta de clima mediterráneo, que no es fácil localizar en nuestra región, por lo que no sería muy conocida y por tanto poco apta para su reconocimiento y expresividad simbólica.

La simbología animal es más reducida en el templo. Predominan los seres de carácter positivo: los pelícanos, símbolo de la caridad, en 10 capiteles y los leones defensores, en 6 capiteles. Menos frecuentes son los monstruos y animales fantásticos.

En los capiteles del ábside central vemos un monstruo con cerrojo en la boca, - el dominio sobre la bestia-, la serpiente dominada por un bastón, quizás la vara de Moisés, cabeza de felino con larga lengua inmovilizada, monstruo vomitando, y león y águila dominando a un condenado. En otro pelícanos portegiendo al cristiano, con libro en las manos.

A su lado, un capitel con manzanas inferiores y flor de cuatro pétalos en el centro, y cabezas de toro (S. Lucas) y ave (quizás San Juan). El cimacio con palmetas circuncritas.

En el arco triunfal vemos monstruos alados, símbolo de la protección del santuario y un capitel, quizás la Huida a Egipto, pareja abrazándose, quizás símbolo del amor fraterno o de concordia estamental, de cualquier forma, con significado positivo por su localización. (tiene cierta similitud con otro de Perazancas, de 1186 en donde también hay músicos y cantores, en la arquivolta de la portada)

En el ábside del evangelio, capitel vegetal con hojas trifoliadas, alusivo a la Santísima Trinidad y hojas alargadas, similares al llantén mayor, motivo que se repite en el capitel siguiente, que se remata con una roseta de cinco pétalos. En el siguiente también aparece este mismo vegetal, llantén como fondo de un monstruo que tiene una especie de cerrojo en la boca, quizás alusivo al pecado de la gula y su antídoto, la templanza. El cimacio lleva el nudo de Salomón, símbolo de lo infinito, de la eternidad.

El capitel siguiente refleja una masturbación, con llantén de fondo y manzanas, alusivas a la tentación de las placeres carnales.

Los capiteles del arco toral muestran abajo el llantén con manzanas y flor de cinco pétalos encima. Cimacio con lobo acosado por ovejas (el bien luchando con el mal). A la derecha, capitel de Santa Juliana (falda corta, indumentaria rural) con el demonio, entre manzanas, y superado por el cimacio de murciélagos: la tentación de la mentira y la hipocresía.

El ábside de la epístola presenta en el arco toral leones defendiendo el lugar sagrado, cimacio de palmetas circuncritas y en de enfrente caballero perseguido por figura de rasgos simiescos, que intenta agarrar al caballo, la tentación de las bajas pasiones.

Otro capitel interior lleva friso inferior de llantén con manzanas y cabeza de condenado bajo voluta y el ángulo izquierdo el capitel de la heteromasturbación,

el más explícito y duro de todo el románico nacional, de difícil interpretación, por su localización, escondido y sólo visible desde cerca del altar, lugar vedado a los fieles.

CRUCERO

En los arcos formeros que sostienen la cúpula -ahora de pechinas, producto de una reforma del siglo XVIII, pues la primitiva sería sobre trompas, como Frómista)-, aparecen en la parte frontal dos capiteles de entrelazos. El de la izquierda lleva manzanas con entrelazo central, en forma de V, y el capitel derecho, entrelazos, con flores de cuatro pétalos entre los tallos. Los cimacios son ajedrezados.

Los capiteles posteriores muestran manzanas en el parte inferior y cabeza humana entre las volutas, en el dado. (uno picado).

Simbolizan las tentaciones y laberintos que el creyente debe atravesar para llegar al cielo, conseguir la victoria (la V, con Cristo, aludido por las hojas de cuatro pétalos).

NAVE CENTRAL

Es la nave principal y su altura con respecto a las laterales es signo de superioridad, mayor luminosidad y relación con la ascensional y celestial. Ello se concreta en la simbología de las imágenes que ostentan sus capiteles. Todos los capiteles altos tienen una significación positiva y hacen referencia directamente a lo celestial, a través de leones afrontados y contrapuestos, con las cabezas en los ángulos, símbolos de Cristo, de la fortaleza y de vigilancia en el lugar sagrado; y los pelícanos, alusivos a la caridad, al amor paterno y a Cristo, que dió su sangre por sus semejantes. Desde la antigüedad se pensaba que alimentaba a sus crías con su propia sangre. Vemos estas aves en muchas iglesias románicas de nuestra región, como Castañeda, Raicedo, Cervatos, Elines... Aquí encontramos una decena.

Algunos capiteles llevan en su mitad superior grandes flores de cuatro pétalos con brote central, también referentes a Cristo. Los capiteles del último tramo (junto al coro), son historiados, pero su tosquedad nos impide una descripción fiable. Uno de ellos podría referirse a Daniel en el foso de los leones.

Por el contrario los capiteles bajos de esta nave mayor, en los que descansan los arcos formeros que la separan de las laterales, presentan significados contrapuestos y complementarios, positivos y negativos. Podría decirse que su ubicación depende de su visionado con respecto al ábside. Los capiteles frontales a los fieles se relacionan con los pecados y las tentaciones; parece como si recordaran continuamente al creyente que está sometido al imperio del mal y que debe

esforzarse por liberarse de esas ataduras por medio de las virtudes cristianas.

Predominan los capiteles de manzanas superadas por grandes volutas entre las que aparecen cabezas o figurillas humanas, algunas itifálicas, pero con los cimacios de rosetas o palmetas circunscritas, un capitel con dos figuras humanas atadas conjuntamente; la alusión al trabajo como castigo, -el labrador cavando la tierra-, o la Lucha entre guerreros con escudos y espadas, con el cuervo espectador entre ambos, que simboliza la lucha entre el Bien y el Mal, aquí representado por el combate entre un cristiano y un musulmán, por la diferente indumentaria y armas. Es reseñable el cimacio de este mismo capitel, que se repite en varios capiteles del pilar inmediatamente anterior, que muestra felinos o monos circunscritos en círculos secantes, alusión a los vicios, que se intercalan con rosetas de cuatro y seis pétalos, a veces sobre fondo solar, alusivas a Cristo y la salvación.

Por el contrario, los capiteles posteriores, los que se ven desde el altar hacia el fondo de la iglesia, se refieren a las virtudes. Aparecen de nuevo pelícanos afrontados por las cabezas dejando un hueco interior para un árbol o palmera, símbolo del triunfo del justo por la fe y las buenas obras.

Se alternan con los helechos, de brotes esquematizados formando tres pares de volutas, que aluden a la humildad y la perseverancia.

Sólo los capiteles del tercer tramo, inmediatamente anteriores al actual coro (construido a principios del siglo XVIII), son figurados. El lindante con la nave del evangelio muestra de nuevo la lucha entre caballeros, el ayudado por la



gracia divina será el vencedor frente al acompañado por el cuervo.

El cimacio es muy elocuente, pues muestra rosetas de doce pétalos alusivas a las praderas celestiales.

El capitel contrario, situado frente al capitel de los guerreros susodichos, fue picado y apenas se distinguen los cuartos traseros de algún animal. Su situación preeminente por estar en frente de la puerta de ingreso nos da cuenta de la capital importancia de su significado, hoy desaparecido.

NAVE DE LA EPÍSTOLA

En el primer tramo se observan capiteles similares a los de la nave central: uno con manzanas y el otro, empotrado en el muro, que alude a los trabajos de construcción. Es quizás el capitel más realista y narrativo. Tomando como modelo el transporte de un cubo con una vara al hombro por dos personas (que en otros templos parece aludir a la vendimia) se desarrolla una escena encabezada por un personaje noble, que se lleva la mano al fiador del manto, lo que nos indica su categoría social, quizás el maestro de obras y termina en la figur de un obrero trabajando con una azada. Pequeñas cabezas humanas y de animales ocupan los dados y el cimacio lleva palmetas circunscritas.

El segundo tramo presenta en el muro un capitel con pelícanos en el frente, símbolos de Cristo y figuras humanas en los laterales: una arrodillada a su derecha y otra sometida a la izquierda. En el cimacio aparecen figuras geométricas esbozadas, con un remolino en el centro.

En el tercer tramo se nos muestran de nuevo las manzanas y sobre la central del cuerpo inferior se sienta un hombre itifálico que se agarra a las volutas laterales, alusión a las tentaciones sexuales. El cimacio lleva un extenso nudo de Salomón, de entrelazo claro, en el que se intercalan gemas, alusivas a la eternidad y vida celestial. Por el contrario en el capitel del muro se representan varias parejas de pelícanos y palomas, emblemas de la caridad y de la pureza.

Por fin en el último tramo solamente existe el capitel del pilar junto al coro, muy tosco y parece aludir a la contraposición entre lo salvaje (fieras) y lo humano.

NAVE DEL EVANGELIO

Las naves laterales no solían tener una significación tan clara y profunda como la central y el resto de los espacios. Los capiteles hacen referencia al mundo terrenal, a sus peligros y a las asechanzas del Maligno. Por ello predominan los signos de la tentación y de la humildad, que se inician en el primer tramo con Adán y Eva en el Paraíso, con la serpiente enroscada en el árbol que ofrece la manzana de la tentación y el pecado. En el centro del árbol aparece una granada,

símbolo de la concupiscencia, por su color, aunque otras veces alude al bien y a la caridad, por su unidad interna, como puede ser en este caso. Tras Adán aparece un hombre con una azada, en referencia al trabajo corporal como castigo divino. Tras Eva se observa un personaje, quizás un ángel, con mano levantada indicando la señal de la orden divina, y detrás un león que apoya sus garras en una cabeza humana, en alusión al poder de Cristo sobre el condenado. En el cimacio, las palmetas circunscritas son símbolos del triunfo y el Paraíso.

En el capitel de enfrente se muestran manzanas y pequeña cabeza humana espectante en el frente y de animal en el lateral.

Los siguientes capiteles son de roleos de helechos, el del muro norte, y leones afrontados y contrapuestos en las arcadas, en alusión al lugar sagrado, pues se encuentra frente a la puerta de entrada desde el claustro.

En el siguiente tramo existe un capitel adosado al muro que representa la escena de San Jorge luchando con el dragón en presencia de la princesa. Es del mismo autor que los capiteles de la galería sur del claustro y pudo ponerse aquí en dicha época, en sustitución del primitivo desaparecido. El capitel frontal de éste es también de manzanas, con cabeza humana entre las volutas. Los capiteles originales del último tramo no se han conservado.

EL CLAUSTRO

Durante el siglo XII se pensaba que el claustro tenía su origen en la sala porticada del templo de Salomón.

Para San Bernardo su significado es claro "vere claustrum est paradissus".

Además de ser núcleo formal del monasterio, el claustro cumplía otras dos funciones: procesional y funeraria. Ambas parecen estar representadas en la variada iconografía de sus capiteles, que constituye una síntesis de toda la iconografía románica. Ello se explica por su avanzada cronología y su carácter arcaizante, cuando el románico ya ha cumplido su ciclo y comienza el desarrollo del gótico.

Nuestro claustro comenzó a construirse a finales del siglo XII, cuando se terminó la obra del templo, iniciándose por la galería meridional, que es la que presenta más capiteles iconográficos

Posee una notable portada de comunicación con la iglesia, con arquivoltas y canecillos, uno de ellos de tema erótico, cuyo significado hemos de entender en relación con los vicios.

Las galerías están formadas por arcadas de medio punto con capiteles historiados, por ser más apropiados para la comprensión de los iniciados. Su composición, en friso corrido que circunda todo el capitel, es más narrativa y natural.

Suelen apoyar en dos columnas, muy juntas, pero algunos más voluminosos lo hacen en cuatro fustes (siempre con capiteles de entrelazos o vegetales). Su

función podría ser de contrarresto de fuerzas o también como separación temática. Esta misma función podrían tener los capiteles de entrelazos, que conllevan una intencionalidad simbólica. Si es de lazo suele tener una procedencia visigoda o normanda y puede tener relación con los nudos de Salomón, el nudo sin fin, que simbolizan la eternidad, mientras que si son vegetales pueden proceder de los marfiles y decoración musulmana, como en el claustro de Silos.

El tipo de planta representado en ellos puede ser el equiseto, conocido popularmente como "cola de caballo", considerada como "mala hierba", que aparece en terrenos pedregosos junto a los caminos. Suele formar parte de los entrelazos enmarañados, como símbolo de laberinto y de red en la que el cristiano queda atrapado por el mal, inmerso en el pecado. También aparece acompañando a monos, centauros, grifos, aves y plantas, como apresados entre ellos. Si son seres positivos puede significar el arrepentimiento, la necesidad de perdón o a veces se dice que el Purgatorio. Si son negativos aluden a las continuas tentaciones y desgracias a las que se ve sometido el pecador.

Por el contrario la hiedra, planta muy extendida, de rápido crecimiento y desarrollo, que parece tener predilección por los muros construidos por el hombre, de ahí su alusión a la fidelidad, suele representar la inmortalidad y la eternidad, por su larga vida, su aspecto vivaz y hoja perenne.



El resto de los capiteles figurados son de tres tipos: capiteles doctrinales (bíblicos, alegóricos), capiteles morales (vida cotidiana) y temas escatológicos (el Purgatorio, el Cielo y el Infierno y el Juicio Final).

El programa se desarrolla en el sentido de la dirección de la luz del sol, es decir, desde el este, por el sur, hacia el oeste. La galería oriental se construye en el siglo XV.

Se inicia el recorrido en la galería sur con el Pantocrátor, rodeado del Tetramorfos, visión apocalíptica, y apóstoles y siguen varios temas bíblicos. El Bautismo de Cristo, con Jesús introducido en el río entre peces y otros personajes que le siguen y tendrán la recompensa merecida. Daniel en el foso de los leones, ayudado por dos ángeles, representa la fuerza de la oración. Se relaciona con la oración del rito funerario: "Libra Señor su alma de las penas del infierno, como libraste a Moisés de la mano del Faraón, o a Isaac de la mano de su padre Abraham, o a Daniel del foso de los leones".

En el Descendimiento de la cruz, ésta se rodea de Santas mujeres y soldados, reflejando un agran sensibilidad. El siguiente es un entrelazo vegetal, casi geométrico, con celosía mitad cesta e inicia otro el grupo temático moral.

El Regreso o la despedida del caballero, representa la vida cotidiana. La dama (virtud) ostenta la azucena, símbolo de la pureza, el compromiso de mantenerse pura en la ausencia.

La mujer viste ricos ropajes (virtud) y se ve una serpiente pisada por el caballo (lujuria y fuerzas del mal). El perro alude a la fidelidad. Podría interpretarse también como el

caballero (Cristo) que pone a prueba en su ausencia a la la dama (la pureza y la Virtud), en alusión a la vida del monje en la clausura. En la parte posterior del capitel, dama leyendo libro, -ocupación del tiempo en actitudes virtuosas- acompañada por otras damas en actitud de espera. El siguiente capitel alude a la Fortaleza, (del monje) representada por el rey David (podría ser Sansón, pero tiene corona de rey), que domina y mata al león. Lucha mítica, como Gilgamésh o Hércules con el león de Nemea.

La galería se interrumpe con una capilla gótica, que ha eliminado varios capiteles. Uno de ellos sería de cuatro fustes y de entrelazos, que hemos localizado en la finca del palacio Peredo, en la villa. Concuerta con el sistema que seguimos, ya que iniciaría el tema escatológico, que se inicia con el combate entre las fuerzas del Bien y el Mal, la lucha entre lo celeste y lo telúrico, que finaliza con el Juicio Final.

Los primeros son de monstruos luchando con hombres ayudados por ángeles. El dragón muerto por el guerrero, (cuyo modelo es un capitel asirio del siglo VI a.de C). Detrás, en la cara occidental de la oscuridad, una representación caótica: perros o lobos de grandes fauces y serpientes despedazan a caballo hombre, mientras los buitres aguardan la carroña. Representa el Infierno, como lugar de caos, desorden, en oposición al cielo, orden y armonía.

El último capitel de la galería es el Pastor ahuyentando a los lobos, símbolo del Buen Pastor que defiende la integridad de su rebaño. En el vértice interior del machón aparece de nuevo el caos, representado por serpientes entrelazadas que se muerden unas a otras.

Se inicia la galería oeste con grifos de gran tamaño (cabeza de águila y cuerpo de león, animal positivo que alude a Cristo en sus dos naturalezas), dominando a los cuadrúpedos.

Sigue un centauro (la brutalidad, con gorro frigio, símbolo de la lujuria y libertinaje) persiguiendo a una figura de apariencia humana, pero con rostro de simio (lujuria). A veces el centauro simboliza el dominio de la razón sobre la fuerza bruta. Los tallos envuelven a las figuras (trampa, red vegetal). En la cara posterior vemos aves o palomas (las almas) atrapadas en lazos vegetales.

Un nuevo capitel de entrelazos, con hojas de trébol inscritas entre sus tallos (adorno de tradición sasánida y bizantino) y alude a la número tres, la Trinidad, precede a otro un capitel alegórico con doce cuadrúpedos aprisionados en tallos, la inmovilización del alma por el pecado.

Otro capitel de entrelazos en la parte superior, con tres hebras vegetales, asentado en cuatro fustes, da paso al último capitel figurado: la psicostasia. San Miguel pesando las almas (al norte) y el Paraíso (al sur). Aquí los ángeles custodiando a los justos, en dos hileras ordenadas. Allí un demonio lleva cabezas (almas) entre sus garras, mientras con la otra mano agarra la balanza para inclinarla a su favor. Miguel que lo intuye también agarra su plato, para evitar el fraude.



El resto de los capiteles de las galerías oeste y norte son de motivos vegetales: acantos, piñas, racimos de uvas, brotes ... en los que se aprecia la influencia cisterciense. Pueden datar de principios del siglo XIII, pues cambia también la técnica de tallado -a la veta en vez de a contraveta-, más fácil pero que ha favorecido el deterioro por erosión de la piedra. Sólo un capitel presenta aves fantásticas con colas de serpientes, picando los brotes de los ángulos.

Con respecto a los **relieves protogóticos**, realizados en torno al año 1200, su significado no presenta ninguna interrogante, aunque, como ya hemos señalado, cuestionamos su posible ubicación. El Pantocrátor es un tema recurrente, pues aunque aporta matices realistas, tendentes al prototipo idealizado del gótico, tiene aún la tradicional mandorla.

En la imagen de Virgen con Niño y éste sujeta un libro abierto, iconografía original que aparecerá de nuevo a finales del gótico. Sobre ellos aparece la estrella de 7 puntas, alusiva a la perfección y a la relación de las dos naturalezas en Cristo, la divina y la humana.

El apostolado del altar muestra a Pedro, Pablo y Juan siendo el otro posiblemente Santiago.

Por último, la pila bautismal hace referencia a la vida de la Gracia, con dos mansos cuadrúpedos bebiendo del agua de la gracia y el alma sobre ellas. De nuevo un tema recurrente, que demuestra el tradicionalismo que impera en la escultura de nuestra Colegiata.

BIBLIOGRAFÍA.

CAMPUZANO RUIZ, Enrique: El gótico en Cantabria, Ed. Estudio. Santander, 1985.

CHAMPEAUX, G y STERCKSX, S. "Introducción a los símbolos". Ed. Encuentro. Madrid, 1984

GARCIA GUINEA, Miguel A. "El románico en Santander", tomo I. Ed. Estudio. Santander 1979.

GARCIA GUINEA, Miguel A. "El arte románico en Palencia" Diputación Provincial. Palencia,

GUERRA GÓMEZ, M.: "Simbología románica". Fundación Universitaria Española. Madrid, 1978

HERRERO MARCOS, Jesús: "Arquitectura y simbolismo del románico en Cantabria". Ed. Ars Magna, 1996.

FREEMAN, L.G. y GONZÁLEZ ECHEGARAY ,J. "Organización simbólica en la escultura románica: ensayo en las iglesias de Cantabria". Bol. Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. IV-V. Barcelona, 1991.

OLMO GARCÍA, y VARAS VERANO: "Románico erótico en Cantabria. Palencia, 1988.

PÉREZ CARMONA, José : "Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos". Seminario Metropolitano de Burgos. Burgos. 1959.

UNA TABLA FLAMENCA

Bart Fransen
Becario del Museo del Prado



Presentamos una nueva obra artística, una pintura flamenca de gran calidad artística, que desde hace varias generaciones se encuentra en una colección particular de Santander.

La iconografía de la tabla queda bastante clara, en una primera apreciación, ya que la composición se basa directamente en la del Descendimiento de la Cruz, obra maestra de Rogier Van der Weyden (1399/1400-1469), pintada en torno a 1435 (Madrid, Museo del Prado, nº 2825): la posición del cuerpo de Cristo es igual, José de Arimatea y Nicodemo lo recogen; el primero desde arriba, el segundo a los pies. San Juan, vestido de rojo, viene de la izquierda y sostiene a la Virgen, vestida de azul. La representación de María Magdalena, a la derecha, es la que más parece estar inspirada directamente en la tabla de Rogier. Sin embargo, al observar en profundidad el cuadro, no se puede decir que la escena en Santander represente el Descendimiento, puesto que su autor, aparte de intercambiar el fondo dorado por un paisaje fantástico, suprime la cruz y la sustituye por una roca de forma fantástica. Sólo por la ausencia de este elemento esencial, no podemos identificar la escena con el Descendimiento, sino con la Lamentación. La mujer llorando detrás de María Magdalena, es probablemente una de las hermanas de María (¿Salomé o Cleofás?). Sin embargo no podemos identificar al hombre con barba y sombrero ampliamente decorado. Si éste fuera el asistente recogiendo a Cristo de la Cruz, no sería representado como un hombre mayor, sino joven, como en la tabla de Rogier. Si fuera el donante, no aparecería integrado en la escena, sino fuera de ella, arrodillado en adoración. En un segundo plano, bastante al fondo, destacamos tres escenas más: a la izquierda (¿una batalla?), en el centro por debajo de la roca (un jinete) y a la derecha (una casa rural).

El estilo de la tabla, sin embargo, no nos remite en absoluto al de Rogier, ni tampoco al de otros primitivos flamencos del siglo XV. Vemos, por ejemplo, los pliegues del manto rojo volando de San Juan o la representación de Cristo, bastante musculado y de una anatomía muy precisa, que son más propios al lenguaje estilístico del XVI. Tampoco la roca ni el paisaje del fondo tienen mucho que ver con los flamencos del XV, sino más bien con los paisajes típicos de la primera mitad del siglo XVI, específicamente con los de Patinir (h. 1480-1524), el pintor más representativo en éste género.

Parece que el autor de la tabla se ha inspirado en varios modelos del S. XV y de la primera mitad del XVI. Aparte de los ejemplos ya citados, llamamos la atención al motivo emocionante de las caras juntas de la Virgen y de su Hijo, un elemento iconográfico sacado del repertorio de Van der Weyden, que fue popularizado por los flamencos de los siglos XV y XVI, como observamos en la abundancia de encargos de pinturas "al estilo primitivo". Entre ellos destaca por ejemplo Ambrosius Benson (h.1500-1550), activo en Brujas y con estrechas relaciones con España. Sin embargo su lenguaje se caracteriza por más homogeneidad, lo que no se puede decir de la obra de Santander.

SAN PANTALEÓN DE LA PUENTE DEL VALLE

(VALDERREDIBLE)

Carmelo Fernández Ibáñez,
Pedro Ángel Fernández Vega,
Miguel Ángel González de la Torre,
Carlos Lamalfa Díaz,
Javier Peñil Minguez,
Serafin Bustamante Cuesta

EL COMPLEJO ARQUEOLÓGICO DE SAN PANTALÉON (LA PUENTE DEL VALLE, CANTABRIA). 1ª CAMPAÑA DE EXCAVACIONES

Atesora el arte rupestre altomedieval a pesar de su perennidad, no pocos enigmas aún. En sus formas sencillas y en la tosquedad material de sus restos, se adivina un microcosmos de horizontes reducidos, fundado en creencias que se enseñorean sobre humildes comunidades de aldea en lenta evolución. Significativamente, los restos materiales más fehacientes que dejaron estas gentes no proceden a menudo de su vida sino de su muerte. Las necrópolis se detectan con relativa frecuencia, pero los poblados más que encontrarse se intuyen. En cualquier caso, aunque las condiciones materiales de existencia fueran muy modestas reclaman nuestra atención. ¿Quiénes, cuántos y cómo vivieron? ¿De quiénes dependieron? ¿Cómo se plasmaban esas dependencias en la vida diaria?. Reconstruir esos modos de vida y de relación, fijarles una cronología, determinar sus caracteres y, en definitiva, precisar los contornos de las sombras en que quedan envueltas estas comunidades durante la Alta Edad Media, son algunos de los objetivos propuestos en la excavación de la peña de San Pantaleón, un yacimiento arqueológico que manifiesta unas condiciones idóneas para haber sellado bajo los sedimentos, un excepcional registro de modos de vida y cultura.

ENTORNO Y UBICACIÓN GEOGRÁFICA DEL YACIMIENTO

El sector Sur de la actual Comunidad Autónoma de Cantabria supone el apéndice geográfico de la región de Campóo, estando compuesto por tres grandes valles (Valdeprado, Valdeolea y Valderredible), que entre sí conforman un entorno de

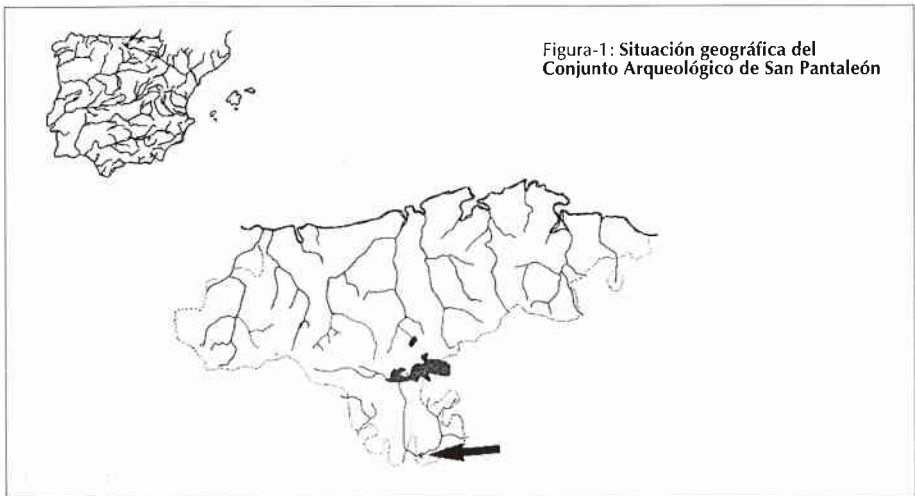
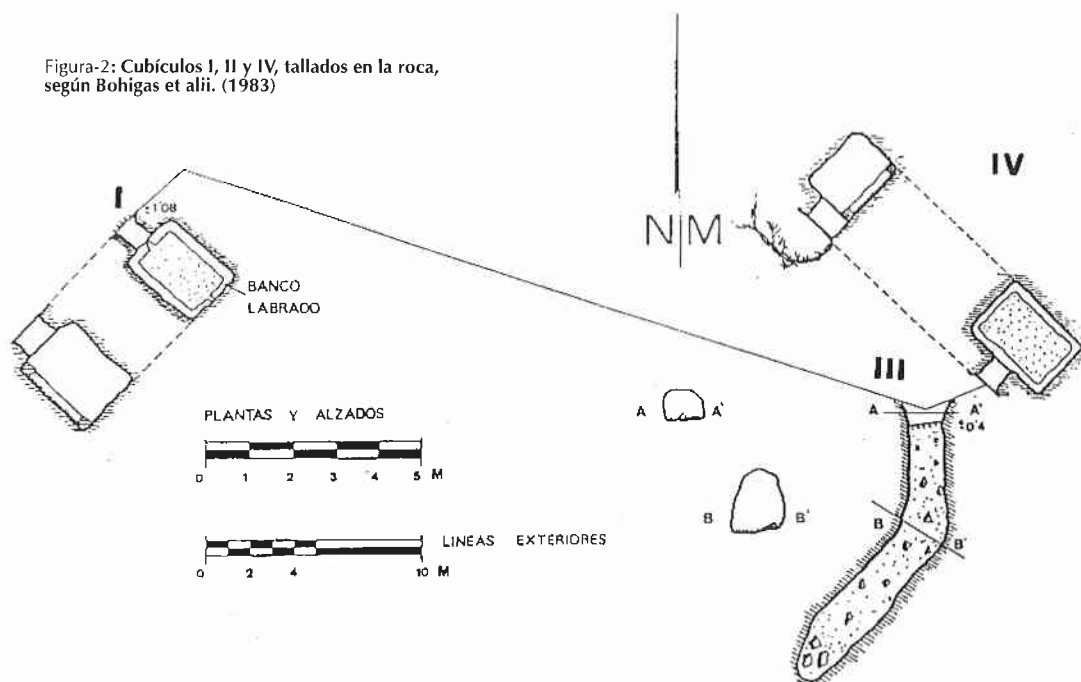


Figura-2: Cubículos I, II y IV, tallados en la roca, según Bohigas et alii. (1983)



inigualables características en todos los sentidos. El Partido Judicial de esta región se encuentra en Reinosa.

Uno de esos tres valles, Valderredible, el emplazado más al Sur de todos ellos, supone el municipio más amplio de Cantabria (297 km²) y es precisamente donde se enclava el conjunto arqueológico motivo de nuestros estudios.

Valderredible linda al N.E. con la provincia de Palencia y al Sur con el paquete calizo de la Lora burgalesa, que por aquel lado enmarca a nuestro valle a modo de gigantesca balconada. Uno de los principales fenómenos de su formación geológica es el río Ebro, prácticamente su eje fundamental, y que penetra por el Norte replegándose más adelante en seis fértiles meandros para más abajo salir del valle por el Sur.

Posee una difícil orografía modelada en un substrato geológico de origen terciario con grandes desniveles -e inclusive con valles secundarios-, y desde altas cotas a planicies en el fondo de las cuales y a través del tiempo se han asentado las diferentes comunidades humanas. Siempre y como hasta hoy con una bajísima densidad poblacional. Su particular microclima de tipo mediterráneo acoge una variada fauna, grandes superficies arboladas por especies frondosas lo que permite el desarrollo de una economía de tipo agropecuario (Alcalde Crespo, 1998).

Para acceder al yacimiento de San Pantaleón es necesario llegar al pueblo de La Puente del Valle, situado entre los Kms. 24 y 25 de la carrera comarcal S-614

que atraviesa Valderredible en dirección a Polientes, cabeza de Ayuntamiento. La estación arqueológica se localiza en una elevación rocosa envuelta en una masa forestal de robles. El acceso natural se localiza en la lado Norte por donde el terreno va ascendiendo poco a poco, sin cortes bruscos, hasta llegar a la cima. En lo alto se observan dos promontorios separados por un pequeño desnivel rectilíneo en sentido Norte-Sur. Hacia este último punto cardinal la peña desciende en pendiente pronunciada y uniforme. Desde lo alto se divisa una amplia vega correspondiente a la zona de Polientes y los pueblos próximos, surcada por el río Ebro y sus meandros. Presente en el horizonte, al Sur y a mayor altura, discurre de Oeste a Este la Lora burgalesa.

El emplazamiento con una altitud aproximada de 726 m posee las siguientes coordenadas : 421 47'46'' de latitud norte y 31 58'48'' de longitud oeste.

HISTORIOGRAFÍA DE LAS INVESTIGACIONES

El complejo arqueológico de la Peña de San Pantaleón fue dada a conocer por R. Bohigas y sus colaboradores, con ocasión de un estudio sobre el conjunto de cavidades artificiales de época medieval en Valderredible. En el estudio se mencionan tres habitáculos y la necrópolis de tumbas, todo ello excavado en la roca (Bohigas Roldán et alii, 1982, 286-288, 291) (Fig.2).

A partir de entonces San Pantaleón pasa a formar parte del elenco de yacimientos medievales de la provincia. Y en este sentido hay que indicar, que ya el Prof. Miguel Angel García Guinea incluye a este yacimiento en su gran obra sobre el románico en Cantabria, como una más de las treinta y cuatro necrópolis medievales hasta entonces conocidas en la provincia (García Guinea, 1979, I -118).

De nuevo R. Bohigas con motivo de la publicación de su tesis de doctorado, revisa el yacimiento y realiza una pormenorizada descripción del yacimiento (Bohigas Roldán, 1986, 191-193). En primer lugar analiza la necrópolis describiendo dieciocho tumbas excavadas en la roca, diez vaciadas y ocho aún rellenas de tierra y da la noticia de la existencia de los restos de una posible iglesia con nave, ábside y cimientos excavados en la roca sobre la plataforma superior de la peña. Añade una escalera al Norte también tallada en la roca, sobre la cual dice que solo se veía un escalón. De nuevo describe los tres cubículos que años antes publicara, y a los que ahora añade uno más que contiene los restos de una sepultura. Propone además la primera fecha para este conjunto rupestre, emplazándolo entre finales de siglo IX y comienzos del siglo XI.

Fue durante una prospección en la necrópolis cuando Luis Bohigas en el sector oriental de ésta halló una estela discoidal fracturada y en deficiente estado de conservación (Bohigas Roldán, 1986, 192). Es de arenisca, con 39 cms. de altura y no conserva decoración o texto alguno. Fue recogida e incluida con posterioridad en el corpus de estelas medievales de Cantabria, asignándola la misma cronología



Lámina-I: San Pantaleón. Vista general de la ermita y la escalinata Norte de acceso al Coro bajo, desde el ángulo N.O.

que el anterior autor había atribuido a la necrópolis, es decir entre los siglos IX-XI (Martín Gutiérrez, 1992, 144-145 y Mapa XII).

Con la ocasión de realizar un nuevo estudio acerca de doce enclaves rupestres en la cabecera del Ebro, uno de los miembros de nuestro equipo vuelve a revisar San Pantaleón, pero ya como el ejemplo con más entidad de todos los existentes en el entorno (Lamalfa Díaz, 1991). A lo ya conocido se incorpora el descubrimiento de un cubículo más a los cuatro ya conocidos; también se cita la escalinata tallada en la roca y que da acceso a la cumbre de la peña, y que para entonces ya se encontraba libre de tierra (Lám.I), describiendo además un elemento de cierre también tallado. Finalmente se incluye la posible planta de la iglesia a partir de un rebaje angular excavado en la roca de la cima, donde inclusive se percibía un hueco a modo de apoyo para un pie derecho, y cuya existencia era evidente, pues excavaciones clandestinas habían dejado al descubierto la parte trasera de la que, posteriormente y después de nuestras investigaciones, comprobamos era la nave. La aparición de fragmentos de teja hacía indicar algo en ese sentido.

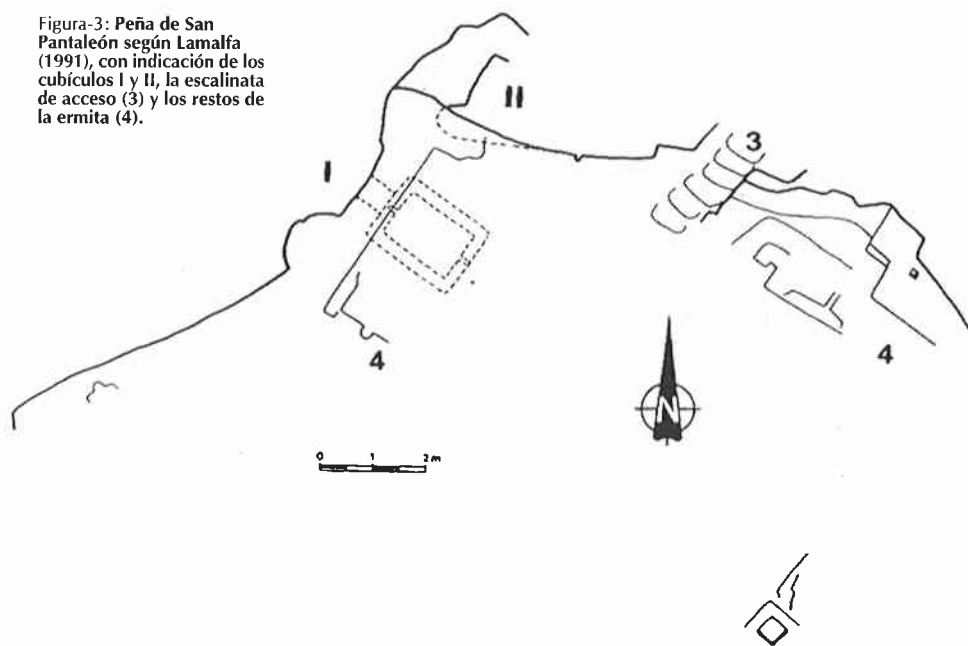
Con ocasión de haberse publicado la única guía del valle donde se asienta nuestro yacimiento, se incluyó en ella un obligado apartado de Ermitas y habitáculos rupestres (Alcalde Crespo, 1998, 211). Allí se reúnen y describen con un buen material gráfico, doce necrópolis y seis grandes conjuntos rupestres todos ellos medievales, los cuales a veces se solapan como es el caso del yacimiento de La Puente del Valle. De forma obligada por el carácter de la publicación, se describen los habitáculos en número de cuatro, y la necrópolis con una treintena de sepulturas que se reparten en la zona superior de la elevación rocosa. También en esta zona se cita la existencia de los restos de la ermita tallados en la roca y que todo ello coronaría el conjunto.

Finalmente y como referencia bibliográfica más reciente, contamos con un trabajo recopilatorio y descriptivo que recoge la totalidad de los conjuntos eclesiales y rupestres de Valderredible, tanto los ubicados en Cantabria (diez), como en Palencia (dos) y Burgos (dos). En él se refiere el autor a la importancia del yacimiento de San Pantaleón compuesto por necrópolis y los restos del espacio litúrgico (Bohigas Roldán, 1997, 13).

LA INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA: LAS ÁREAS Y LOS HALLAZGOS

Las intervenciones durante esta campaña de excavaciones arqueológicas se han focalizado sobre dos estructuras inmuebles y además ha tenido por objeto la realización de una prospección sistemática del terreno en las inmediaciones, de modo particular sobre la peña de San Pantaleón, topónimo interesante, de valor nada desdeñable en lo que respecta a la interpretación del yacimiento arqueológico. Como fruto de las exploraciones del terreno se ha detectado ya un buen número

Figura-3: Peña de San Pantaleón según Lamalfa (1991), con indicación de los cubículos I y II, la escalinata de acceso (3) y los restos de la ermita (4).



de tumbas excavadas en la roca que se diseminan por las laderas, toda vez que la cima de la peña parece completamente sembrada de inhumaciones. Además se observa una visera natural tallada en arcosolio con restos de mechinales para generar una techumbre que alberga también enterramientos. Además de los cuatro cubículos rupestres ya conocidas y publicadas, se conocen ahora dos más. Serían objeto de dibujo, estudio e interpretación en posteriores campañas en el marco de excavaciones arqueológicas ad hoc.

A.- Los hallazgos inmuebles

1.- En cuanto a la primera de las intervenciones con remoción de tierras, se realizó frente al acceso a uno de los cubículos rupestres (IV según nuestra actual numeración) completamente excavado en roca, y de planta cuadrangular, con el exclusivo ánimo de eliminar parte de la barrera sedimentaria que había colmatado la entrada a la cueva, ya que su disposición oblicua estaba favoreciendo la penetración del agua de escorrentía hacia el interior del cubículo. No se ha tratado pues de una intervención de fines arqueológicos en sí misma, sino más bien de una actuación de urgencia para preservar la integridad de los restos arqueológicos. Consistió en la apertura de una zanja de 60 cm. de anchura que profundizó hasta 15 cm. por debajo del borde inferior de la boca de entrada.

Los restos aparecidos, varios fragmentos de hueso descontextualizados y otro más de cerámica, que quizá procedan de inhumaciones realizadas más arriba en la vertiente de la peña y que sin duda fueron arrastrados por agentes erosivos, no resultando de momento decisivos en cuanto a la finalidad de la cámara. Por otro lado, si no faltan hipótesis para verificar en cuanto al destino reservado al habitáculo, la planificación de la excavación ha exigido demorar la intervención sobre el mismo porque, existiendo otros cinco de caracteres similares en la peña, se hace necesario abordarlos en el marco de unas coordenadas más globales. Estos habitáculos gravitan en la esfera de influencia de una estructura de rango mayor, la que capitaliza todo el complejo rupestre de la peña en sus aspectos físico, ya que se encuentra en la misma cima presidiendo toda la colina, y sobre todo de las jerarquías sociales, por tratarse de una sede de poder de la que emanan piramidalmente, colina abajo, los vínculos invisibles que vertebraron los lazos del grupo humano que quizá en parte residió allí, que al menos eligió el lugar para su reposo eterno.

2.- Por eso, retornando al terreno de la exposición de los hallazgos inmuebles, el foco de atención se ha establecido precisamente sobre esa clave interpretativa emplazada en la parte dominante de la peña. Como resultado de las labores arqueológicas, se ha exhumado la planta de un edificio cuya talla se desvela pequeña en proporción a la influencia real que se le adivina (Fig.4) (Lám.II). Se trata de una construcción de 8 m. de longitud y 3'5 m. de anchura máxima. Tal vez su peculiaridad mayor radique en que toda su planta ha quedado bien dibujada sobre la roca labrada y sin embargo, la pared de piedra natural que más levanta, sólo se alza unos 35 cm. sobre el nivel de base en el lado oeste. Se diría que es una construcción rupestre sin serlo. De hecho la técnica constructiva resulta de una curiosa simbiosis de lo rupestre, los pies derechos de madera para los que se prepararon entalles cuadrados de 20 cm. de lado, y la obra de fábrica (Lám. II, A-D). De toda esa confusión de técnicas, deriva finalmente el perímetro irregular lleno de entrantes y salientes que puede percibirse en el plano provisional que se ha levantado. En la mitad oeste del edificio se pueden observar dos pares de rebajes para recibir postes (A y A' - B y B'). En realidad el puntal B enlaza directamente con una zona en la que, al abrirse la entrada, orientada al Sur, hubo de parecer aconsejable el empleo de sillares o quizás mampostería, aunque no hemos encontrado la menor evidencia, que fortalecieran el vano en las jambas. Por ello, parece que el cimientto se ensancha hacia el exterior, posiblemente para albergar obra de aparejo pétreo. Otro puntal (C) enmarcaba el otro lado de la puerta. Este tendrá su correlación enfrente (C') -sin marcar en la planta los rebajes que sí se detectan in situ-, en el punto exacto en que de nuevo un vano con escalera va a debilitar la construcción. Nótese además la secuencia rítmica de separaciones regulares que guardan los pares de postes A, B y C, y que parecen demandar un cuarto par de traza mal conservada (D y D'), coincidiendo



Lámina-II: San Pantaleón. Vista de la nave de la ermita, testigo dejado en el centro y la escalinata Norte de acceso al Coro Bajo, desde el ángulo N.E.

exactamente con el estrechamiento de la construcción hacia el lado Este.

Otro aspecto digno de reseñar es el descenso de 4 cm. que sufre el nivel del suelo del sector central del edificio a partir de la línea que une los puntos C y hasta la línea que hace contactar los puntos D, donde el nivel del suelo ofrece un escalón ascendente más marcado, de 14 cm. Todo ese área central, de cota más baja, posee un segundo elemento diferenciador. Consiste en una escalera labrada en la roca (Lám. I) que se abre a un vano por el Norte, y se comunica con una cámara parcialmente labrada bajo visera rocosa a los pies de A' y B', la cual se prolongaba con cubierta de madera de la que sólo han quedado trazas de mechinales. A partir de los puntos D y hacia el Este, la planta parece estrecharse y las labores arqueológicas han quedado incompletas como reflejan los planos, si bien las trazas de lo que ya se conoce parecen perfilar el final de la estructura, así como un espacio que albergaba un basamento centralizado y que gozaba del eje de atención desde toda la perspectiva en la dirección oeste-este. Evidentemente, este área y el de las puertas Sur y Norte, requieren aún labores arqueológicas que despejen las incertidumbres y descubran además las dependencias anejas a la construcción. Por lo demás, se ha optado por dejar un testigo cuadrangular de 1'5 m. de lado en el centro del edificio entre los pares de soportes A y B (Lám. II).

En cuanto a la estratigrafía, presenta una potencia de unos 40 cm. Al tratarse de una cumbre en el relieve, ha prevalecido la erosión y ello ha contribuido a reducir los depósitos. Aún así, se aprecia una secuencia estratigráfica: en contacto con la capa húmica, un nivel de tierras pardo-negruczas bajo las que se registran, sin formar un nivel homogéneo, restos de revestimiento calcáreo, y, por último, sobre la roca madre, restos de tejas y escombros.

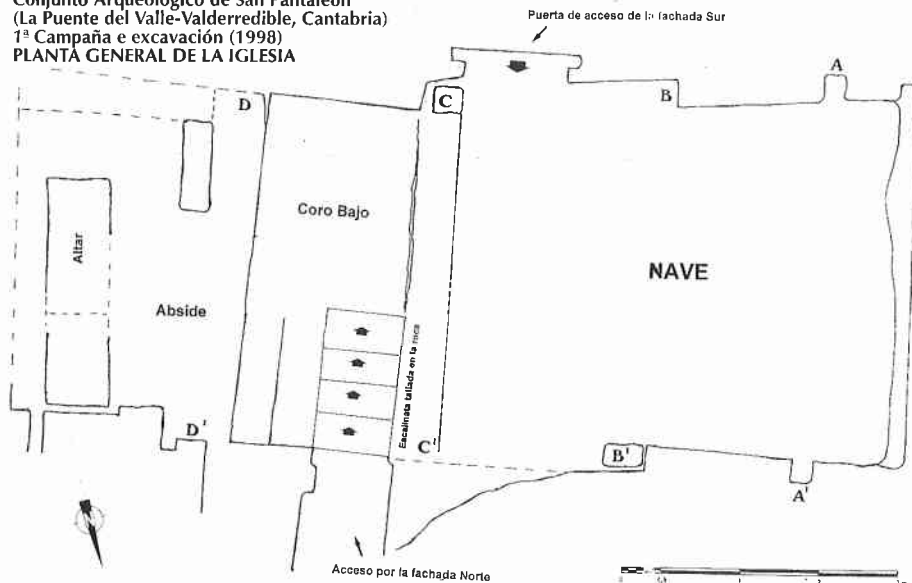
B.- Hallazgos de tipo mueble:

B.1.- Cerámica

Supone, a parte del gran conjunto de fragmentos de teja, el único material significativo que ha llegado a aportar la excavación. Seguramente ha sido pasto de los agentes atmosféricos, que la han modificado una y otra vez, por la escasa potencia sedimentaria del terreno. Se recogieron una veintena de fragmentos, siendo la parquedad de formas y decoraciones la tónica más característica de este conjunto cerámico.

Nos encontramos en presencia de grandes vasijas de tipo cántaro o tinaja, globulares en general y de fondo plano. Un ejemplar posee un característico cuello cilíndrico sin borde, pero acabado en labio ligeramente vuelto. El ejemplar más significativo, por anómalo, es la posible tapadera. Sólo nos ha llegado un fragmento muy pequeño y por ello su atribución nos suscita dudas por el momento.

Conjunto Arqueológico de San Pantaleón
(La Puente del Valle-Valderredible, Cantabria)
1ª Campaña e excavación (1998)
PLANTA GENERAL DE LA IGLESIA



Hasta la fecha no se conoce en la Cantabria meridional, o no ha sido identificado, resto cerámico alguno asimilable de forma inequívoca a una tapadera, por lo menos de estas características.

En lo que a decoraciones se refiere, se reducen a escasas variantes. Son extremadamente simples, limitándose a estrechas bandas paralelas de más o menos relieve y anchura, creando estas diferentes acanaladuras. También hay constancia de líneas incisas.

Se trata toda ella de cerámica confeccionada a torno alto, de cuyo proceso quedan huellas evidentes. Los barros utilizados se presentan bien decantados, lo que permitió obtener paredes finas en cuanto a su grosor y que varían, en función del tamaño del recipiente, desde los 10 hasta los 23 mm. Como es natural se le han añadido desgrasantes de pequeña dimensión, de tipo calizo y sobre todo silíceo (arenilla), aumentando el tamaño en función de las dimensiones del recipiente. Por ejemplo, en el desgrasante utilizado ha sido tan fino que ha alterado su conservación, llegando a desprender materia por el simple roce.

Las coloraciones son mayoritariamente claras, ocre en diferentes tonos y beige, no faltando el negro y el gris, lo que indica cocciones oxidantes fundamentalmente. La reducción se encuentra presente, ya sea durante toda la cocción o al final de la cochura, presentando hoy estos fragmentos una doble coloración en sus líneas de rotura.

Con todo esto y pese a la información obtenida, ésta sigue resultando tan escasa como el número de fragmentos, lo que supone un serio riesgo en la siempre difícil tarea de establecer una cronología. No obstante y a la vista de la más simple comparación formal, se podría pensar -y con muchas reservas- en piezas atribuibles a los siglos XI-XII, quizás prolongándose al XIII (Bohigas Roldán, 1986; et alii, 1989) y ante producciones locales provenientes de áreas inmediatas (Olleros de Paredes Rubias, Palencia) donde han sido localizados alfares (Lión Bustillo, 1990, 275).

B.2.- Tejas

Las tejas suponen un elemento material muy abundante pero aparecen con un alto grado de fragmentación. Los fragmentos recuperados provienen de un nivel único que se extiende sobre un pequeño lecho de tierra y que forman la base del relleno sedimentario del edificio. Se trata sin duda alguna de un depósito de derrumbe. La techumbre y el tejado son de los primeros elementos estructurales en causar ruina.

El grupo de fragmentos presenta en general una gran homogeneidad a nivel tecnológico y formal. Su factura es bastante tosca y descuidada, sin preocupación alguna por la estética o el mejor acabado formal. Fue utilizada una arcilla tratada previamente ex profeso y a la que se le añade desgrasante silíceo, y cuya dimensión de grano oscila entre 1 y 10 mm. Para su confección se utilizaron marcos o gradillas, seguramente de madera a juzgar por las huellas dejadas en las áreas laterales en las que solo a veces y en el fondo, sobre la irregular mesa en la cual se lleva a cabo la operación, se extendía una fina capa de arenilla empleada como desmoldeante (Sánchez Trujillano, 1992, 13), y que ha permanecido adherida a la cara interior del producto resultante. Sus dimensiones totales en cuanto a longitud y anchura las desconocemos dado el alto grado de fragmentación, y los grosores varían entre los 10 mm. y los 20 mm., aunque existen también lógicas variaciones entre el borde y la concavidad central. Sus formas parecen ser rectangulares con esquinas redondeadas. Solo algunas llevan anchas acanaladuras paralelas sobre la cara lisa del anverso y a lo largo de su eje mayor, más o menos profundas, realizadas sobre la pasta aún fresca y antes del secado.

La cochura parece haber sido oxidante en la inmensa mayoría dando tonalidades ocre a los productos resultantes, aunque ciertamente algún fragmento presenta un tipo de cochura sin oxígeno que por lo tanto ha dado coloraciones negruzcas a la pasta. También está presente la modalidad de precocción reductora y cocción oxidante, lo que se observa en las líneas de rotura mediante una doble coloración de tipo sandwich, es decir, una franja central negra entre dos claras. Dichas cocciones dieron como resultado en la inmensa mayoría de las evidencias una pasta compacta y resistente.

En la generalidad del conjunto hallado, llama poderosamente también la atención la gran variedad de tonos (diferentes hornadas de cocción), lo que quizás nos estuviese indicando los continuos retejados llevados a cabo en un edificio en constante deterioro, ya que se encontraba a merced de las inclemencias atmosféricas debido a su situación preeminente, despejada y sin protección alguna en lo alto de una peña. Al respecto, nos ha sido posible constatar la aplicación de morteros de cal y arena para adherir entre sí las tejas e impedir su desplazamiento y posterior caída.

B.3.- Material óseo

Han sido recuperadas trece evidencias óseas correspondientes todas ellas a huesos humanos fragmentados. Proviene, junto a un fragmento de cerámica al que ya antes nos referimos, de la tierra que fue removida con el fin de realizar el estrecho canal de desagüe, que se realizó con el fin de desviar las aguas de escorrentía que vertían al interior del cubículo IV tallado en la roca, a través del depósito de tierras que en este lugar se encuentran en forma de plano inclinado hasta el mismo borde.

Excepto un pequeño fragmento de calota craneal el resto parecen corresponder a fragmentos de extremidades, entre las que se reconoce una apófisis de fémur. Sus características dimensionales las hacen corresponder con individuos adultos. El estado de conservación general es bastante precario, a causa de los agentes antrópicos o naturales que ocasionaron su arrastre y deposición. Sin duda forman parte de un cono de derrubios proveniente de la parte superior o cima de la peña, donde se encuentra la necrópolis de inhumación tallada en la roca.

B.4.- Revestimientos

Procedentes de la excavación llevada a cabo en la nave del pequeño templo aparecen 11 fragmentos de revestimiento, materia formada mediante el proceso químico de carbonatación producido al mezclar en unas determinadas proporciones hidróxido cálcico (OH_2Ca) con sílice, aglutinadas con agua. A través de un simple examen organoléptico llevado a cabo bajo una potente lupa binocular, observamos que se trata de masa utilizada como revoco y compuesta fundamentalmente por sílice, algún pequeño canto rodado y/o piedrecilla de caliza y la cantidad imprescindible de hidróxido de calcio para que ejerza una básica función de elemento cimentante para con los gránulos pétreos. El aspecto que toma esta masa una vez endurecida es lógicamente de una gran porosidad. En realidad, se trata de restos de un tradicional revestimiento mural. Además se observa una superposición de dos películas, que probablemente la segunda tenga que relacionarse con una reparación del primer revoco.

contacto con la roca que instila la peculiar idiosincrasia de lo rupestre en el edificio.

Además, tres niveles de suelo no excesivamente diferenciados, no significarían nada si luego quedaran disimulados por ejemplo, bajo un entarimado. Si se labraron tres niveles es porque convenía marcar tres niveles. Cabe de todos modos otra posibilidad: que el nivel más bajo, el que atraviesa la nave entre C y D fuera una intrusión de una segunda época y hasta de una construcción diferente. Opinamos que, a la inversa, se integra y se planifica para poder abrirse dentro del edificio desde que éste fue erigido, y que simboliza un horizonte diferente dentro del mismo edificio, que guarda conexión con otros habitáculos próximos y con otra jerarquía social, quizás la de los eclesiásticos que acceden por el norte donde moran en unas estructuras de habitación, tal vez en celdas rupestres, que reclaman una exploración atenta en próximas campañas. En realidad, este espacio central que antecede al ábside más estrecho, del que pudo quedar separado por una suerte de arco triunfal al uso, puede identificarse como un "Coro Bajo", zona privilegiada y reservada al clero no oficiante (Monreal Jimeno 1989, 247 y ss.). Un espacio reservado, inmediato al altar, hoy desaparecido pero que iba encajado en el basamento labrado dentro del ábside, y la preservación de la mitad del total de la iglesia, avalan la importancia del estamento eclesiástico en el lugar. Todo ello nos conduciría a valorar una probable presencia de una comunidad monástica o de un cenobio, en concordancia con las obras rupestres y los enterramientos del entorno y en particular los de la ladera norte, hacia donde se abre la escalera. Se adivina pues, el despliegue de un entramado social complejo en cuanto que enlaza hacia el Sur con una comunidad de aldea, tal vez ubicada en una loma muy próxima hoy cubierta de maleza y a cuyos pies se abre una generosa vega hasta el río. Sobre ese poblamiento por explorar, se ensambla una formación religiosa cuyo alcance habrá de ponderarse con el avance de las excavaciones, pero que se presenta como muy relevante cuantitativa y cualitativamente por número de integrantes y por su influencia social, de algún modo subrayada por el emplazamiento de la iglesia y de todo el conjunto rupestre.

En definitiva, el yacimiento de San Pantaleón parece ofrecernos no sólo un complejo rupestre de considerable interés artístico-arqueológico, sino además un complejo social, un fresco de la sociedad medieval con un singular valor histórico. Las labores arqueológicas en su avance descubrirán un mosaico de la vida cotidiana de toda una colectividad y sus rectores para un periodo de la historia especialmente oscuro.

A la espera de que se puedan hallar en el futuro restos que permitan hacer dataciones radiométricas, de momento, las formas cerámicas parecen apuntar hacia los siglos XI - XII. Pero el lugar pudo ocuparse antes. Los paralelos arquitectónicos por su lado ofrecen algunas referencias cronológicas. La nave

única y el testero recto más estrecho permiten emparentar a esta iglesia por semejanzas formales con las de Campo de Ebro o Cadalso de un modo muy ajustado (Monreal Jimeno 1989, láms.14 y 15); la de San Martín de Villarén articula más espacios pero parte de planteamientos idénticos (ibidem, Lám.7); y además por contar con un coro bien diferenciado puede relacionarse con la de San Pelayo en Mave (ibidem, Lám.5). De todas ellas, sólo una proporciona una cronología, la de Villarén con una inscripción en la que se alude al año 625 de la era, es decir, al 587 d.C., y por tanto de cronología visigótica. Para el resto no existen certezas, tan sólo que pertenecen a lo sumo, si no son más antiguas, a lo que se ha dado en llamar la época de repoblación que ocuparía los siglos IX y X. La continuidad de las labores en este yacimiento, que, a diferencia de otros eremitorios rupestres guarda estratigrafías al ocupar zonas donde el roquedo no aflora y donde se han formado depósitos, no sólo arrojaría luz sobre el lugar mismo sino también sobre el panorama un tanto esquivo a las certidumbres del mundo rupestre y repoblador.

Por el momento, sólo cabe apuntar que nos desenvolvemos en una cronología genérica altomedieval cuyos márgenes habremos de precisar en el futuro, y en el seno de un estilo artístico que se inscribe en las fronteras no menos laxas del llamado prerrománico. El yacimiento, como todo objeto de conocimiento histórico que se precie de interesante, ofrece por ahora más interrogantes que certezas. Prerrománico y rupestre, visigótico o repoblación, monasterio o cenobio, comunidad eclesiástica y de aldea, son los ejes sobre los que pivotan los argumentos. El atractivo del yacimiento estriba precisamente en su potencial de información sobre una sociedad en miniatura, la de las comunidades clerical y de aldea interconectadas, y para un período de la historia en que sólo la arqueología podrá suplir la insuficiencia documental de los siglos oscuros. Se ha descubierto una estación troglodítica con un gran potencial de información.



LA LEY DE PATRIMONIO CULTURAL
DE CANTABRIA,
UN NUEVO MARCO DE REFERENCIA...
Y UN RETO PARA EL SIGLO XXI

José Luis Pérez Sánchez
Arqueólogo

Con la publicación en el Boletín Oficial de Cantabria el día 2 de diciembre de 1998 de la Ley del Patrimonio Cultural, esta Comunidad Autónoma cuenta con un nuevo marco de referencia que sustituye, a todos los efectos, a la Ley 16/85, del Patrimonio Histórico Español, de acuerdo con las competencias asumidas por Cantabria en materia de Patrimonio Cultural en 1982 y que constan en el Estatuto de Autonomía.

El texto del anteproyecto presentado en la Asamblea Regional de Cantabria es fruto del trabajo que durante meses desarrollaron decenas de profesionales de diferentes campos y ámbitos del conocimiento involucrados y comprometidos con el Patrimonio Histórico y que, por encargo de la Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria y bajo la coordinación de Miguel Angel Sánchez Gómez, elaboraron un documento en el que se fundían los deseos de que el Patrimonio Histórico y Cultural de Cantabria sea correctamente conservado, bien gestionado y dado a conocer de forma clara a los ciudadanos.

Desde el punto de vista metodológico, se tomaron como punto de partida la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 y las leyes que sobre la misma materia habían aprobado hasta entonces otras comunidades autónomas que decidieron dar el paso de arbitrar un nuevo marco legal específico para su territorio. Además, se formaron cinco comisiones o grupos de trabajo al objeto que cada uno elaborase una serie de propuestas en relación con el patrimonio arqueológico, arquitectónico, archivístico y documental, etnográfico y artístico. Tras las pertinentes deliberaciones y consultas a entidades y a otros profesionales conocedores de la materia, se llegó a un consenso que permite depositar en esta ley las esperanzas suficientes para que, bien aplicada, sea el instrumento fundamental para gestionar el Patrimonio Cultural de Cantabria durante, al menos, los primeros años del siglo XXI.

Tras pasar por la Comisión de Cultura de la Asamblea Regional de Cantabria, el texto definitivo, con algunas modificaciones introducidas en la ponencia, se aprobó en Pleno el día 13 de octubre de 1998. El miércoles día 2 de diciembre de 1998, el número 240 del Boletín Oficial de Cantabria publicó la "Ley de Cantabria 11/1998, de 13 de octubre, de Patrimonio Cultural de Cantabria". Como contempla la Disposición Final Segunda, la ley entró en vigor a los veinte días siguientes de su publicación en el BOC, es decir, el día 22 de diciembre de 1998.

OBJETIVOS AMBICIOSOS

La ley tiene entre sus prioridades facilitar la protección, conservación y rehabilitación, fomento, conocimiento y difusión del Patrimonio Cultural de Cantabria, de tal modo que se promocióne tanto la investigación como su transmisión a generaciones futuras. La elección del concepto "Patrimonio Cultural"

frente al de "Patrimonio Histórico" se justifica desde el momento en que se entiende que el primero es más amplio que el segundo. Integran así el "Patrimonio Cultural" tanto los bienes muebles y los inmuebles como ese patrimonio inmaterial en el que se inserta la cultural tradicional de Cantabria.

Esta ley no ha nacido con la voluntad de perpetuarse. Como la mayor parte de los documentos de carácter normativo, éste debe tener una vigencia en el tiempo y, en esa medida, será válida y de necesaria aplicación en tanto que no surjan nuevos condicionantes o situaciones específicas que recomienden su revisión o la sustitución por un nuevo texto. No obstante, los profesionales que participaron en su elaboración trabajaron con el ánimo de que se encontraban ante un documento que, en condiciones normales, deberá ser de aplicación en Cantabria al menos durante la primera década del siglo XXI.

La Ley se estructura del siguiente modo:

Preámbulo.

Título I. Disposiciones generales.

Título II. De los bienes culturales.

Capítulo I. De los bienes de interés cultural.

Capítulo II. De los bienes culturales catalogados o de interés local.

Capítulo III. De los restantes bienes integrantes del Patrimonio Cultural de Cantabria. Del inventario general.

Título III. Del régimen de protección y conservación del Patrimonio Cultural de Cantabria.

Capítulo I. Régimen general de protección y conservación del Patrimonio Cultural de Cantabria.

Capítulo II. Protección de los bienes de interés cultural.

Título IV. De los regímenes específicos

Capítulo I. Del patrimonio Arqueológico y Paleontológico.

Capítulo II. Del patrimonio Etnográfico.

Capítulo III. Del patrimonio Documental.

Capítulo IV. Del patrimonio Bibliográfico.

Capítulo V. De los museos.

Título V. De las medidas de fomento.

Título VI. Del régimen sancionador.

Una disposición adicional.

Nueve disposiciones transitorias.

Una disposición derogatoria.

Dos disposiciones finales.

En total, la Ley cuenta con 138 artículos, lo que la convierte posiblemente en la más extensa de las promulgadas al respecto hasta el momento. Esta circunstancia

podiera entenderse por algunos como un aspecto negativo ya que tanto detalle podría repercutir en su aplicación; pero la realidad es que nos encontramos ante un texto que es el resultado de un trabajo minucioso y cuidado de un grupo de profesionales que optaron por entrar en los pormenores y problemáticas que presenta el Patrimonio antes que quedarse en el abstracto, en un intento de evitar en lo posible la arbitrariedad y la especulación.

En cualquier caso, este documento marco no pretende ser una panacea que llegue a solucionar todos los problemas con que se encuentra el Patrimonio de Cantabria. Una ley no sirve para nada si no se aplica, y para ello ha de dotarse al departamento correspondiente de los medios económicos necesarios para su ejecución, y si este no distribuye los mismos con criterios científicos y no electoralistas o populistas. De cómo no deben hacerse las cosas suficientes ejemplos tenemos no sólo a escala nacional sino también en Cantabria.

En el articulado de la ley se estima la necesidad y se contempla la urgencia de completar el campo normativo con reglamentos y leyes específicas para algunos ámbitos del Patrimonio Cultural tales como archivos, bibliotecas, museos...

NOVEDADES

Entre las novedades que introduce la Ley cabe destacar la división de los bienes culturales en tres categorías: Bienes de Interés Cultural, Bienes Catalogados y Bienes Inventariados. Cada una de ellas cuenta con un régimen jurídico de protección diferente, creándose la figura del Bien de Interés Local, para los Bienes Catalogados, y de un Inventario General, para los Bienes Inventariados. De este modo resulta más sencillo jerarquizar según su categoría los diferentes bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural de Cantabria y proteger muchos de ellos que, de lo contrario, quedarían al margen de cualquier texto legal.

Por otro lado se establece la creación de la figura del voluntario cultural, nombramiento honorífico que realizará el consejero de Cultura en el caso de personas físicas o entidades jurídicas que colaboren de forma desinteresada en la conservación del Patrimonio.

Otro aspecto novedoso es la mayor participación de las corporaciones locales en la gestión de su Patrimonio Cultural. En este caso, la Ley contempla que los municipios no sólo tienen unas obligaciones directas a la hora de conservar y dar a conocer los bienes integrantes de su Patrimonio Cultural, sino que también podrán tomar la iniciativa a la hora de tramitar Planes Especiales, asumir competencias de la Comunidad Autónoma, y tendrán que ser consultados en determinadas circunstancias tales como la incoación de expedientes para la declaración de bien cultural en alguna de sus modalidades o a la hora de conceder un permiso de actuación arqueológica. En relación con este punto, otorga esta Ley un protagonismo especial a los representantes de los Ayuntamientos quienes

estarán presentes en las comisiones técnicas a través de un miembro de la Federación de Municipios de Cantabria.

Para frenar la improvisación que ha caracterizado la gestión en las últimas legislaturas en Cantabria, la Ley establece la obligación de la administración autonómica de redactar un Plan Trienal en el que se recojan objetivos a medio plazo. Se eligió por parte del equipo que redactó la Ley la opción del plan trienal, en contraposición con el cuatrienal conscientes que cada vez que llegan a la Consejería de Cultura nuevos responsables escasamente conocedores de la problemática y casuística específica del Patrimonio Cultural necesitan al menos los primeros meses de su mandato para realizar una aproximación a la realidad y poner en marcha los mecanismos necesarios para redactar un plan de trabajo sensato que pueda ser ejecutado con los presupuestos de los tres siguientes ejercicios.

Es todavía habitual que en época electoral las diferentes formaciones políticas abrumen a los electores con programas y promesas. La experiencia nos indica que, posteriormente, pocos de los proyectos se convierten en realidad. En la última década la ausencia de planificación, la falta de unos criterios jerarquizados y la carencia de unos medios materiales y humanos han conseguido que la gestión del Patrimonio Cultural de Cantabria sea la más calamitosa del Estado. Por ello, y para paliar en parte ese déficit, se realiza una declaración de objetivos en forma de Plan Trienal, el cual, en condiciones normales, debería ser presentado y publicado en tiempo y forma, es decir, fijando plazos y objetivos concretos de acuerdo con las posibilidades presupuestarias del departamento que lo elabore. En lo relacionado con las medidas de fomento, destaca la obligación que establece la Ley que el uno por ciento de los fondos destinados cada año a obras públicas en los Presupuestos Generales de Cantabria deberá ser destinado al Patrimonio Cultural y que el uno por ciento de las inversiones en infraestructuras deberá utilizarse para la rehabilitación paisajística y del patrimonio cultural afectado. Finalmente, la fijación de un régimen sancionador detallado para casuísticas diferentes, constituye otra de las novedades de esta Ley. Se dividen las infracciones y las sanciones en leves, graves y muy graves, y por primera vez se concreta la posibilidad de inhabilitar a aquellos profesionales que no actúen de acuerdo a la Ley.

NECESIDADES URGENTES Y PROBLEMÁTICAS ACTUALES

Esta Ley llega en un momento en que la situación del Patrimonio Cultural en Cantabria se puede calificar, sin pretender un enfoque catastrofista, como sumamente delicada. Existen una serie de problemas, algunos de ellos enquistados, que no permiten ser optimistas de cara al futuro a no ser que se pongan medidas urgentes sobre unas bases que ni siquiera se han proyectado. Únicamente algunas

iniciativas puntuales y comprometidas sacan adelante proyectos que, no obstante, podrían resultar socialmente más rentables si contasen con un respaldo institucional más decidido y menos burocratizado.

Entendemos que el Patrimonio Cultural de Cantabria se enfrenta a finales del siglo XX y comienzos del XXI con una serie de problemas específicos cuya resolución sería relativamente accesible en la medida que se encuentren respuestas ágiles e inteligentes.

PROBLEMAS GENERALES:

1. Falta de sensibilización y políticas de subvención. La sociedad cántabra, en general, es poco sensible a las cuestiones relacionadas con el Patrimonio Histórico. Cualquier proceso de deterioro o destrucción de alguna manifestación del Patrimonio regional es observado con pasividad o despreciado por la mayor parte de la población. A diferencia de lo que sucede desde hace algunos años con el medio ambiente, donde parece haber una mayor sensibilidad y beligerancia por parte de ciertos grupos más o menos organizados, en el Patrimonio Histórico la repercusión y alcance de las noticias es, en líneas generales, mucho menor. Parece obvio que la presión que pueda ejercer la sociedad sobre las instituciones empuja a éstas a actuaciones determinadas; la aprobación de esta Ley es una buena muestra de ello. Pero, igualmente debe ser tenido en cuenta el desánimo y la sensación de impotencia de los ciudadanos cuando las actuaciones de la Administración son de continuo desprecio y atentado contra los recursos del Patrimonio Cultural de Cantabria.

A esta grave y preocupante situación se suman el sentir y el modo de obrar de los dirigentes políticos, escasamente formados en materia de Patrimonio y, sobre todo, lo que resulta más grave, poco comprometidos con el Patrimonio aunque pretendan pregonar lo contrario: sus hechos les delatan. Una fotografía o una subvención son los bálsamos para no acometer problemas de más grueso calado. Se echa en falta una visión de conjunto y una planificación a corto y medio plazo que permita a los responsables políticos valorar la importancia de los proyectos y el establecimiento de unas jerarquías bien estructuradas. En ocasiones, dudosos asesoramientos han determinado soluciones inadecuadas que han repartido de forma millonaria en proyectos que se pueden entender como no prioritarios desde la óptica global.

2. Antecedentes. Años de "sequía". La situación actual es penosa "gracias" a una herencia desoladora. Desde que Cantabria accede a las competencias en Patrimonio Cultural, el trabajo desarrollado por los diferentes gobiernos regionales ha prácticamente nula. Es por ello que el punto de partida en el que nos encontramos para poder desarrollar la ley aprobada no se contemple desde la

base sino desde los cimientos. Así, Cantabria cuenta con una ausencia de estructuras e infraestructuras evidente, con una falta de personal cualificado, con unos museos indignos para las colecciones que albergan, con un furtivismo fuertemente arraigado y no perseguido adecuadamente...

3. Organigrama administrativo discorde con la realidad. La situación que viven las diferentes unidades administrativas de ámbito autonómico en cuanto a dotación de personal supera el calificativo de precario y pone de manifiesto una dejadez de límites infinitos. Resulta paradójico el caso de los museos, donde los técnicos brillan por su ausencia y los pocos que hay no pueden por sí solos, y sin el respaldo económico suficiente por parte de la administración, gestionar adecuadamente las colecciones y modernizar unas instalaciones obsoletas. Resulta inexplicable como la mayoría de los museos cuentan con carencias de personal acrecentadas en el caso de los técnicos frente a los vigilantes. Pero este problema no es puntual ya que nace de una escasa coherencia y conocimiento de la problemática específica del Patrimonio por parte de los responsables de la Función Pública competentes en el establecimiento de unas estructuras.

4. Falta de infraestructuras. Sin dejar de lado el tema del apartado anterior, la precariedad de las instalaciones de los museos, archivos y bibliotecas coloca a Cantabria más próxima a cualquier país de los denominados tercermundista que de la vieja Europa.

5. Los profesionales y las asociaciones. Algunos de los profesionales que desarrollan su actividad en el ámbito del Patrimonio Cultural se encuentran, en su gran mayoría, en una situación complicada. Salvo un pequeño grupo que desarrolla de forma casi exclusiva una controvertida actividad al amparo de una mano generosa, el resto de los profesionales padecen el ostracismo profesional. Las asociaciones, algunas adocenadas, otras mediatizadas en su estrategia por empresas privadas o por la subvención pública, carecen de un rol social acorde al que establecen sus principios.

A estos problemas de carácter general se pueden añadir otros muchos específicos en relación con el patrimonio arqueológico, bibliográfico, documental, etnográfico, edificado, artístico, museístico... Entrar en su detalle sería prolijo y poco constructivo si se mantiene la ilusión por que un nuevo texto legal proyecte nuevas perspectivas para el Patrimonio Cultural de Cantabria. La situación en la que ha llegado éste a finales del siglo XX le convierten, posiblemente, en el punto de partida más baja del conjunto de las comunidades autónomas. Por el contrario, ahora existe en Cantabria una de las leyes, a nuestro juicio, más dignas y respetuosas con el Patrimonio Cultural del conjunto del territorio nacional. El reto de los responsables políticos es cumplirla y hacerla cumplir, y así entrar en el siglo XXI con nuevas perspectivas.

LA LPCC Y EL PATRIMONIO RELIGIOSO

Cantabria cuenta con un patrimonio religioso variado y rico en manifestaciones arquitectónicas y artísticas de diferentes épocas y estilos. Esta circunstancia se traduce en el hecho de que una parte muy significativa de los bienes declarados de interés cultural pertenezcan a la Iglesia Católica. El dato no fue ignorado por el equipo que redactó el texto de la Ley, dedicándose un artículo, concretamente el ocho, a la colaboración que debe existir entre la Iglesia Católica y la Administración autonómica.

Tras admitir que la Iglesia es titular de "una parte muy importante del Patrimonio Cultural de Cantabria", la Ley expresa de forma clara tres obligaciones de la Iglesia respecto a su Patrimonio: protección, conservación y difusión. A continuación, la Comunidad Autónoma expresa su voluntad de colaborar con la Iglesia en materia de Patrimonio Cultural y arbitra un órgano, la Comisión mixta Comunidad Autónoma-Iglesia, que, con carácter consultivo, elevará propuestas para que se materialice esa colaboración.

En tercer lugar, se estipula que "las autoridades eclesiásticas velarán por que el ejercicio de las actividades propias del culto religioso garantice, de forma adecuada, la protección y conservación de los bienes históricos consagrados al uso litúrgico".

Ya con carácter más general, la LPCC contempla aspectos que, de forma directa, afectan al patrimonio religioso. Así, será la Consejería de Cultura y Deporte quien regule, de acuerdo con la propiedad, un régimen de visitas a los bienes de interés cultural y quien señalice los diferentes monumentos de forma adecuada y uniforme. Además, se mantiene en este texto legal los preceptos contemplados en la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, donde se regulaba que todos los BIC's deben contar con un entorno de protección y donde se obligaba a contar con una autorización administrativa para efectuar cualquier tipo de actuación en un BIC, independientemente de su propiedad.

EL RETABLO DE BELÉN EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA ASUNCIÓN DE LAREDO

EXPONENTE DE LAS INNOVACIONES EN LA ESCULTURA
TARDOGÓTICA DE BRUSELAS EN TORNO A 1440 ¹

Bart Fransen
Becario del Museo del Prado

'El retablo de Laredo representa un momento crucial en la historia de la escultura tardogótica bruselense'. Con estas palabras Steyaert introduce en 1994 su artículo sobre este 'conjunto crucial pero desconocido, que merece un estudio monográfico'². En el mismo año se efectuaba en Laredo un curso de verano sobre el arte en Cantabria entre 1450 y 1550. En su conferencia sobre el retablo, Aramburu-Zabala Higuera concluyó como sigue:

*"De este modo, un pintor de la órbita del primer Rogier van der Weyden (o quizá de su maestro Robert Campin?) tal vez de origen alemán o francés (El "Maestro del estudio de los plegados", el "Maestro del Círculo de Coburgo" Barthélémy d'Eyck?) podría haber diseñado el retablo que después labraría un escultor, tal vez Jean de le Mer. Cada nombre, cada posibilidad, abre un camino de interpretación distinto, todavía abierto.."*³

Las reflexiones de ambos autores fueron punto de partida para comenzar un estudio profundo del retablo de Laredo. Con este artículo pretendo dar respuesta a algunas preguntas que han surgido en torno a la iconografía del retablo, a su forma original, al estilo, particularmente en diálogo con la pintura de la época, y a su comitente.

LA ICONOGRAFÍA

Lo que ve el visitante entrando en la Iglesia de Santa María de la Asunción en Laredo, es un retablo que tiene más de cinco siglos de historia: el retablo de Belén. Los grupos escultóricos en sí mismos son góticos, pero el retablo está remodelado e integrado en un altar barroco abundantemente dorado de principios del siglo XVIII⁴. Este estudio pretende dirigirse únicamente a la interpretación de las partes góticas.

La iconografía general está bastante clara: en los tres nichos se encuentran la Anunciación, la Virgen de Belén y el Calvario, los grupos principales del retablo, junto con la Coronación en el frontón de la parte superior. La predela actual expone los doce apóstoles de los cuales solo ocho son originales góticos. La devoción mariana de este retablo no solo se deduce de la imagen central de la Virgen y del grupo de la Coronación, sino también de la posición prominente de María en los nichos laterales. En ambos grupos, María está representada en un plano avanzado y ocupa además la posición más cercana al nicho central. De esta manera se enfoca la atención del espectador más hacia el grupo devocional de la Virgen de Belén. La devoción mariana era bastante popular en el siglo XV. Sin embargo el retablo de Laredo expone una devoción explícita de la Virgen de Belén, amamantando al niño. Además es bastante excepcional que un Calvario

- habitualmente expuesto en la parte central - se retira de su sitio prominente al nicho lateral para hacer lugar a la imagen de la Virgen de Belén. Sabiendo que la iglesia antigua no estaba dedicada a Santa María de la Asunción sino a la Virgen de Belén⁵ y tomando en consideración la mención de una reliquia en la iglesia con una pasta de la leche de la Virgen⁶, suponemos que la devoción explícita de la Mater Lactans en Laredo junto con la iconografía excepcional del retablo, igualmente venerando la Mater Lactans, indican que el retablo no era un producto estandarizado como tantos retablos flamencos exportados, sino un encargo, probablemente de un comitente de Laredo, con indicaciones iconográficas específicas en favor de la devoción de la Virgen de Belén.

El tema de la Virgen, amamantando al niño, sin embargo, no es nuevo en el siglo XV. Fue introducido por el arte bizantino y había conocido un nuevo florecimiento en la pintura sienesa del siglo XIV⁷. El acto más humano de la lactancia del niño acentúa tanto la encarnación de Cristo como la humanidad de María. El tema no está inspirado en la Biblia⁸ sino en textos de autores apócrifos y padres de la Iglesia.

María está sentada en un trono, que en su mayor parte está cubierto por el manto lujoso. Tiene el rostro tenso, con una leve sonrisa y su mirada se dirige hacia el espectador más que hacia el niño Jesús. Por el movimiento de las piernas y su posición diagonal, podríamos decir que el niño quisiera levantarse. También con los brazos hace un movimiento muy dinámico. Esto no se puede interpretar como si no hubiera ninguna relación entre Madre y Niño⁹. Al contrario, es precisamente ese movimiento del brazo izquierdo el que forma el diálogo entre Madre y Niño, y este diálogo puede ser entendido de varias maneras. Primeramente se puede interpretar el movimiento del brazo izquierdo como un gesto de profundo respeto hacia María. La posibilidad de que se trate aquí de un rechazo del pecho de la Madre parece excluida¹⁰. Más aceptable es, sin embargo, la interpretación de que Cristo se dirige hacia el espectador, dejando de mamar por un momento, y haciendo así claramente visible el pecho de la madre. Esta visión acentúa la humanidad de Cristo como si quisiera decir al fiel: 'Vivo del mismo alimento que vosotros; Dudaríais de mi humanidad¹¹?' Ya sólo por esta iconografía los espectadores se involucran en el acto. Además la mirada de María no se dirige hacia el niño sino hacia el espectador¹², lo que por un lado contribuye a la interpretación y por otro acentúa la maternidad de María. La relación íntima entre Madre e Hijo parece como interrumpida por un momento, resultando de esta manera en otra relación íntima entre las dos figuras y el espectador. Destacable es también el trajecito de Cristo, arremangado y con una abertura hasta el vientre. Por eso el vientre, las piernecitas desnudas y los genitales resultan visibles, lo que se llama ostentatio genitalis, que una vez más acentúa la humanidad de Cristo¹³. De esta manera, según Steinberg, se podría poner énfasis, paralelo a la necesidad de alimento, en la potencia sexual de Cristo, resultando una dualidad que, según él, se refiere a las dos características básicas del hombre que aseguran

Grupo Van der Weiden, San Andrés, un apostol y San Pablo (pag. siguiente)





parece ser original, la bóveda dorada y los paneles laterales decorados con seis motivos florales, sí lo son. El grupo de la Coronación sigue una iconografía bastante tradicional, que ya encontramos en torno a 1390-1400 en la Coronación de piedra en Lieja (anónimo, iglesia St.-Jacques) y que en realidad recuerda a los esquemas que desde el siglo XIII, por influencia del nuevo culto mariano, han hecho muy popular, especialmente entre los constructores de las catedrales francesas.

En las arquivoltas se encuentran un total de veintiseis pequeños grupos: ocho en cada nicho lateral y diez en el nicho central de mayor tamaño. Dado el carácter de este artículo, estaría fuera de lugar un análisis iconográfico de cada escultura²³, por eso nos limitaremos a la identificación correcta de cada escena y a un análisis iconográfico general.

Siguiendo el sentido contrario a las agujas del reloj, las arquivoltas alrededor de la Anunciación representan: la Visitación, el Nacimiento de Cristo, la Epifanía, la Presentación de Cristo en el Templo, Cristo entre los Doctores, el Abrazo de Joaquín y Ana en la Puerta Dorada, el Nacimiento de María y la Presentación de María en el Templo. En las arquivoltas del nicho principal están representados: el Arca de Noé²⁴, el Sacrificio de Abraham, el Sueño de Jacob, Moisés y la zarza ardiente²⁵, dos profetas, dos profetas más, el Bautismo de Cristo, la Entrada en Jerusalén, el Rechazo del sacrificio de Joaquín²⁶ y la Última Cena.

Alrededor del Calvario están expuestos: la Oración en el Monte de los Olivos, la Crucifixión, la Flagelación, Cristo con la Cruz a cuestas, la Deposición, el Descendimiento de la Cruz, la Resurrección y la Ascensión.

La iconografía de las arquivoltas sigue, por lo general, un lenguaje que aparece ya en Flandes desde principios del siglo XV. Los temas están inspirados en el Nuevo Testamento (16 grupos), en el Antiguo Testamento (6) y en textos apócrifos sobre la vida de María (4). Varios detalles iconográficos se basan en los manuscritos místicos que estaban muy de moda en esta época²⁷. Se podría mencionar, por ejemplo, la representación del Niño Jesús en el Nacimiento de Cristo, desnudo y tumbado sobre una parte del manto de María, que cae hasta el suelo. La ausencia de ropa caliente para el niño, según los místicos, indica la pobreza de sus padres y también alude ya a la Pasión de Cristo. De los místicos, en concreto de las Revelaciones de Brígida de Suecia (1303-1373), deriva también la iconografía de la vela que lleva José en la mano. Según Brígida de Suecia, el Nacimiento tuvo lugar en una cueva oscura y José fue a buscar una vela para alumbrar a María. Cuando volvió, vio que dicha luz no era necesaria, ya que el recién nacido irradiaba más luz que el sol a mediodía²⁸. También la representación de María arrodillada ante su Hijo (y no recostada en el lecho) se refiere a las Revelaciones y la encontramos en la escultura de los Países Bajos meridionales por primera vez en el Nacimiento de Ramerupt de 1420-1425²⁹.

Por lo general la iconografía del Nacimiento es casi igual a la representación del mismo tema por Robert Campin (ca. 1425, Dijon, Museo de Bellas Artes). También



Taller bruselense, Santiago,
1450-1460. Grieth (Kalkar, Alemania).
Igl. parroquial católica

la iconografía de la Epifanía y de la Deposición se ve reflejada en la obra del pintor de Tournai en torno a 1415-1420³⁰. La Última Cena tiene similitudes iconográficas ya en torno a 1409 en la escultura bruselense³¹. Sin embargo, la iconografía de las arquivoltas, sin duda basada en la de las primeras décadas del siglo XV, aparece en Flandes bastante estandarizada y muy extendida por medio de dibujos, grabados y miniaturas, a lo largo de los dos primeros tercios del siglo³². En todo caso, la composición general del retablo, hace pensar indudablemente en el Tríptico de Miraflores de Rogier van der Weyden de ca. 1430 (Berlín, Staatliche Museen, inv. 534 A), que tiene una ordenación similar con tres grandes nichos y varios grupos en las arquivoltas. No obstante, las arquivoltas en Laredo no cuentan un relato coherente. Dado que dichos grupos son fácilmente trasladables, se podría suponer que la composición actual, un poco ilógica, no correspondería en absoluto con la original³³. Mi hipótesis sobre la ordenación original, empezaría con una división de las escenas del Nuevo Testamento, repartidas entre los dos nichos laterales por orden cronológico. Alrededor de la Anunciación deberían estar expuestos, siguiendo el sentido contrario a las agujas del reloj: la Visitación, el Nacimiento de Cristo, la Epifanía, la Presentación de Cristo en el Templo, Cristo entre los Doctores, el Bautizo de Cristo, la Entrada en Jerusalén y la Última Cena. Así mismo en el nicho del Calvario, el orden de las arquivoltas debería ser: la Oración en el Monte de los Olivos, la Flagelación, Cristo con la Cruz a cuestas, la Crucifixión, el Descendimiento de la Cruz, la Deposición, la Resurrección y la Ascensión. Alrededor del nicho central dedicado a la Virgen de Belén, se presenta, como base de las arquivoltas, tanto a la izquierda como a la derecha dos profetas, prediciendo la llegada del Mesías. Las arquivoltas de la izquierda representan escenas del Antiguo Testamento mientras que a la derecha están expuestos los grupos con la historia apócrifa de la vida de María. Contrariamente a los nichos laterales, estas arquivoltas no se deben leer como un conjunto en el sentido contrario a las agujas del reloj, sino como dos relatos aparte, ambos precedentes a la vida de Cristo, y ambos legibles de abajo a arriba, llevan sugestivamente la mirada del espectador al grupo de la Coronación en la parte superior. El orden de las escenas del Antiguo Testamento tendría que ser: Moisés y la zarza ardiente, el Sacrificio de Abraham, el Sueño de Jacob y el Arca de Noé. En estas escenas, sin embargo, no son tanto los relatos mismos del Antiguo Testamento los que cuentan, sino su carácter tipológico, es decir, los relatos del Nuevo Testamento que prefiguran. Por eso estaría justificado dejarse llevar por el orden cronológico de las escenas del Nuevo Testamento a las que se refieren respectivamente, a saber: la Anunciación (o más bien el concepto de la virginidad de María), la Crucifixión, la Ascensión y el Pentecostés. El orden de las arquivoltas de la derecha debe leerse también de abajo a arriba: el Rechazo del sacrificio de Joaquín, el Abrazo de Joaquín y Ana en la Puerta Dorada, el Nacimiento de María y la Presentación de María en el Templo. Colocando las arquivoltas de esta manera, la composición del retablo alcanzaría

Taller bruselense. Retablo de Santiago, ca. 1440, Covarrubias. Museo de la Colegiata. Foto del autor.



un orden mucho más lógico que el actual y que, según mi punto de vista, correspondería indudablemente al original. Seis figuritas expuestas en las enjutas de los arcos, pueden confirmar esta hipótesis. Cuatro de éstas representan los símbolos de los cuatro evangelistas: el águila (S. Juan), el ángel (S. Mateo), el león (S. Marco) y el toro (S. Lucas), y están colocados sobre los nichos laterales, exactamente dónde las arquivoltas representan escenas del Nuevo Testamento, es decir, precisamente la parte de la Biblia escrita por los cuatro evangelistas. Las enjutas del nicho central acogen a las dos figuritas restantes, que por sus atributos pueden ser identificados como la Sinagoga y la Iglesia³⁴, una dualidad entre el judaísmo (la sinagoga ciega) y el cristianismo (la iglesia triunfante), que sería una referencia al Antiguo y al Nuevo Testamento. De esta manera las figuritas confirman la colocación de las escenas en las arquivoltas: a la izquierda el Antiguo Testamento y a la derecha la historia apócrifa de María, alegoría de la Iglesia por excelencia. Aunque los cuatro grandes grupos escultóricos, a saber, la Anunciación, la Virgen de Belén, el Calvario y la Coronación, indiquen claramente que se trata aquí de un retablo mariano, las arquivoltas no están enfocadas a la iconografía mariana: las dieciséis escenas en las arquivoltas de los nichos laterales representan el evangelio, cuatro escenas del Antiguo Testamento prefiguran hechos de éste, dos representan profetas, prediciendo la llegada de Cristo, y sólo cuatro están dedicadas específicamente a la Virgen. Las dieciséis esculturas dedicadas a la vida de Cristo forman la mayoría y están repartidos en los dos nichos laterales. Parece ser que esta división no es arbitraria. Diferente al Tríptico de Miraflores, donde Van der Weyden relaciona cada tema con la imagen central, el Maestro de Laredo optó por no tomar como pauta la imagen central sino el relato evangélico. Por ejemplo, la colocación de la Última Cena alrededor de la Anunciación, parece a primera vista mal elegida porque estos dos relatos no tienen ninguna relación directa. Sin embargo, al no considerar la Anunciación como criterio significativo, sino solamente como elemento importante del ciclo narrativo, la lectura será más fácil y además la división del evangelio en dos nichos tendrá una nueva dimensión. Manteniendo la cronología, se crea en el relato evangélico una dualidad iconográfica: por un lado la vida de Cristo exactamente hasta el momento de la pasión (Última Cena), por otro lado desde la pasión (en el Monte de los Olivos) hasta la Ascensión. La opción de tomar la Pasión de Cristo como criterio de división entre los nichos, nos indica una vez más que en las arquivoltas ya no es María, sino Jesucristo el protagonista. Con razón se puede preguntar uno entonces si la denominación de 'retablo mariano' está justificado. Si el escultor hubiera querido hacer un retablo únicamente dedicado a la Virgen, seguramente habría relacionado las escenas de las arquivoltas con la vida de María. Visto entonces que el escultor representa también el evangelio y, además, elige la pasión de Cristo como criterio en la división del relato entre los dos nichos, indica, por una parte, la actitud narrativa y didáctica del artista, y por otra, concede al retablo una dimensión iconográfica extra.

LA FORMA ORIGINAL

Si intentamos imaginar la forma gótica original del retablo, abstrayéndonos de la deformación barroca, no encontraríamos ningún argumento iconográfico que nos impidiera imaginar a los apóstoles expuestos en la predela. De los doce apóstoles, sólo ocho son originales, y de ellos sólo tres se dejan identificar claramente: Santiago, San Andrés y San Pablo. Su posición actual en la predela podría ser interpretada iconográficamente como si fueran los fundamentos sobre los que la Iglesia está construída. Esta iconografía, en combinación con la iconografía mariana, no era nueva en el siglo XV y la vemos reflejada claramente en una secuencia que dice:

*"Hi sunt templi fundamenta, sunt portae, sunt atria, sunt bases atque columnae, quibus stat ecclesia"*³⁵.

Sin embargo, no conocemos ningún retablo que tenga una predela con los apóstoles de cuerpo entero³⁶. La cuestión de la posición original de los apóstoles resulta ser bastante problemática. Hasta ahora la única hipótesis supone que estaban colocados en tres niveles en las entrecalles, flanqueando los nichos grandes³⁷. Esta colocación de las figuras parecería, sin embargo, poco aceptable³⁸. En mi opinión no se puede excluir la posibilidad de que los apóstoles pudieran venir de otro retablo.

En primer lugar, hay una discrepancia de tipo y de ejecución entre estos apóstoles y el resto del retablo. El retablo de Belén es excepcionalmente grande - la profundidad, el tamaño de las figuras y la división en tres cajas aparte son algo único - y sin embargo está ejecutado minuciosamente - véanse las caras tan individualizadas de los profetas, por ejemplo. Los apóstoles, al contrario, parecen corresponder a una manera de representación bastante estandarizada, que aquí además está ejecutada con menor precisión. Aparte de los pliegues de sus vestiduras, sus atributos y su cabello, las figuras son iguales e intercambiables. Este tipo de apóstol de pie, integrado en retablos de apóstoles, aparece además muy frecuentemente en el siglo XV³⁹.

En segundo lugar, sin hablar de escuelas, estilos o influencias, se puede distinguir en los apóstoles la mano de otro artista, diferente de la del retablo de Belén. Por supuesto, como en cada gran conjunto escultórico, serían varias manos las que contribuyen a la ejecución. Así también dentro del retablo de Belén se puede apreciar cómo el maestro se ocupó de las esculturas principales, mientras que los asistentes de su taller harían los grupos de las arquivoltas, que siguen una línea más tradicional, aunque sin dejar de imitar el estilo progresista del maestro⁴⁰. Sin embargo, los apóstoles parecen obedecer a otro lenguaje escultórico.

Los pliegues de sus telas, que a primera vista parecen similares a los del retablo de Belén, son en el fondo muy diferentes. Los pliegues, suaves, diagonales y



Taller bruselense, Retablo de Santiago. Foto autor.

paralelos aparecen frecuentemente en el retablo de Belén, tanto en los grupos principales (María de la Anunciación y del Calvario) como en las arquivoltas (María de la Visitación, del Nacimiento y Ana en la Puerta Dorada). Los vestidos de los apóstoles, al contrario, muestran unos pliegues mucho más angulosos, como si quisieran evitar las líneas paralelas. Esta complicación tan rebuscada, casi manierista, se refleja claramente en el traje del apóstol Pablo. Los apóstoles también carecen de la sencillez de la línea recta, que sí vemos, por ejemplo, en el borde del manto de la Virgen de la Anunciación. Si alguna vez aparece una línea recta en las telas de los apóstoles, intenta el escultor darle una ondulación ligera, como si fueran movidas por una brisa suave.

También las posturas de los apóstoles nos parecen más retorcidas, difíciles, forzadas y poco naturales, comparadas con las posturas sencillas y tranquilas de las figuras del retablo de Belén, particularmente las de las arquivoltas. El grupo del Calvario sí es muy dinámico, pero da más bien muestras de una flexibilidad muy ágil, que de un dinamismo rígido como el que encontramos en los apóstoles. Aunque las distintas capas de pintura no facilitan un estudio comparativo, podemos concluir que las caras de los apóstoles carecen de expresión personal. Aparte de su cabello, las caras podrían ser intercambiables: la nariz acentuada, las cuencas de los ojos profundas y la boca fina. Las barbas largas son muy elegantes y siguen un esquema muy simétrico. Las caras y el peinado de las otras figuras del retablo de Belén están mucho más personalizadas. Los profetas, Jacob y Abraham, por ejemplo, muestran un rostro mucho más individualizado y parecen casi retratos. Si además estudiamos los apóstoles de la Última Cena o de la Asunción, parece que las caras son más expresivas, que se diferencian mucho entre ellas y que tienen poca similitud con los apóstoles de la supuesta predela.

En tercer y último lugar, esta hipótesis de que los apóstoles no pertenecerían al retablo de Belén, vendría confirmada por la documentación hallada en las cuentas del Libro de la Fabrica⁴¹ del siglo XVI. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que dicho libro describía no la situación en el siglo XV sino en el XVI, y que el estado del retablo después de un siglo podría ya ser diferente del original. Además esta clase de documentos se solían escribir de forma rápida y no siempre por la misma persona, de modo que las menciones no siempre están claras. En orden cronológico se han encontrado los documentos siguientes:

fol. 207, año 1573:

"otro antealtar de tapicería, del altar mayor de los tres reyes"

fol. 216, año 1573:

"a Dioniso por doze candilerillos para los apostoles y soldar una palanca de fierro"

fol. 371, año 1584:

"Pagó por limpiar el retablo del altar mayor y dar lustre a los doze apóstoles"



Taller bruselense, Retablo de Santiago. Foto autor



fol. 382, año 1587:

"Item 317 que costó adarezar al antealtar de los reyes de cañamazo, hilo [...]"

fol. 389, año 1587:

"68 dados a Rodrigo de Corro por coser el lienzo del altar mayor de los apóstoles"

La constatación de que no hay ninguna referencia directa al 'altar de Belén' se puede explicar por el hecho de que la imagen de la Virgen de Belén en el siglo XVI fue retirada del retablo, porque no se adecuaba a las normas de la Contrarreforma⁴².

Aunque desde el siglo XIII la iglesia dispone de dos naves principales y cada una tiene su propio altar, no dudamos que cada referencia hecha al 'altar mayor' se está refiriendo siempre al altar meridional, a saber, el altar dónde se encuentra el retablo de Belén⁴³.

Conociendo todos estos datos, se puede uno preguntar si este 'altar mayor' disponía de un solo retablo, el de Belén, o bien de dos retablos aparte. El folio 216 es el primer documento que menciona explícitamente los apóstoles. Sin embargo, no nos da ninguna información útil porque la mención a 'los apóstoles' podría aludir tanto a las figuras de la predela como a las de un retablo aparte. En el folio 389, por el contrario, se habla explícitamente de un 'altar mayor de los apóstoles', pero parece bastante improbable que esta denominación se refiera al enorme retablo de Belén, que tuviese los apóstoles colocados en un sitio inferior, es decir, en la predela. Por eso supongo más bien que el documento se refiere a otro retablo, un retablo de apóstoles. Aunque la interpretación es muy dudosa, no excluimos que el folio 371 aluda a los dos retablos aparte: el 'retablo del altar mayor' (o retablo de Belén) y 'los doce apóstoles' (posiblemente refiriéndose a un segundo retablo).

Las menciones en los folios 207 y 382 a un 'altar mayor de los tres reyes' y a un 'antealtar de los reyes', no parecen, en mi opinión, referirse a un tercer retablo, sino simplemente dar otra denominación del 'retablo de los apóstoles', suponiendo que la escena central perdida hubiera representado una Epifanía. Sin embargo, esta hipótesis es excesivamente sólida. A primera vista, la combinación de un colegio de apóstoles con una Epifanía podría parecer extraña. Sin embargo, no es única, a juzgar por los restos de un retablo original de Malinas que se encuentra actualmente en Hannover, y que combina ambos temas⁴⁴.

Generalmente los retablos de apóstoles se colocaban sobre un altar⁴⁵. No podríamos, sin embargo, imaginar dicha situación para las tres grandes cajas del retablo de Belén; probablemente éstas estuvieran sobre un podio tras el altar. Posiblemente el retablo de los apóstoles de Laredo era un tipo de antealtar, puesto sobre el altar, como lo vemos representado por Van der Weyden en su pintura del Altar de los Sacramentos (1453, Amberes, Museo Real de Bellas

Artes). En este caso, los documentos en los folios 207 y 389 cobrarían un nuevo sentido. En ambos casos se relaciona el 'altar mayor de los tres reyes' o el 'altar mayor de los apóstoles' respectivamente con un 'antealtar de tapicería' y un 'lienzo', que probablemente se refiere a un lienzo colgado sobre el altar. También el folio 382 que habla de un 'antealtar de los reyes', podría estar aludiendo a dicho retablo de los apóstoles.

Tras este análisis, podríamos concluir que, tanto las diferencias de tipo, ejecución y estilo como la interpretación de algunos documentos, parecen confirmar la existencia de dos retablos. Quizá no disponemos de pruebas definitivas, pero, en mi opinión, los elementos citados justificarían un estudio del estilo propio de cada uno de los retablos.

EL RETABLO DE LAREDO Y LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA EN EL ARTE BRUSELENSE: TRADICIÓN E INNOVACIÓN⁴⁶

EL 'RETABLO DE BELÉN' Y LA ESCULTURA TARDOGÓTICA DE BRUSELAS

Sobre la escultura bruselense del siglo XV, especialmente sobre la de la primera mitad de dicho siglo, no se sabe mucho, tanto por falta de investigación científica como por la pérdida de gran cantidad de esculturas, especialmente durante el movimiento iconoclasta de 1566. Sin embargo, se puede ver en el retablo de Belén una clara herencia de este centro escultórico.

En primer lugar, en el retablo de Laredo podemos ver relaciones con la escultura bruselense de los años 1410-1430. Escultores como el Maestro de Hakendover, dan un primer paso alejándose del gótico internacional de los años 1400 y cambiando las curvas fluidas en ritmos más angulosos, abriendo así las puertas del gótico tardío⁴⁷. El volumen, tal y como lo vemos por ejemplo en la figura de Dios Padre Bendiciendo del retablo de Hakendover, hace pensar en el Cristo de la Coronación de Laredo. Sin embargo, el Maestro de Hakendover se encuentra aún claramente bajo la influencia del gótico internacional, mientras que el Maestro de Laredo se sitúa ya más cercano al estilo tardogótico. Los cambios en la escultura de Bruselas entre 1410 y 1430 tienen una relación muy cercana con la obra del Maestro de Flémalle, identificado como Robert Campin, ciudadano de Tournai. No sólo los escultores bruselenses hacían copias de su obra, también el pintor mismo se inspiró en las esculturas de Bruselas, razones por las cuales se habla de una corriente flemalesca en la escultura bruselense⁴⁸. También el retablo de Laredo es tributario de esta corriente flemalesca. Steyaert ya descubrió que la cabeza de María de la Epifanía en Laredo repetía en cada detalle la de

la Madona pintada por Campin en 1410-1415⁴⁹ (Frankfurt, Städelches Kunstinstitut, inv. 939A). Aparte de varias escenas de las arquivoltas, la imagen principal de la Virgen de Belén con el niño tan dinámico, indica una clara referencia a la obra de Campin. Además, la voluminosidad de la pieza es un rasgo típico de la escuela de Bruselas.

Sin embargo, para entender el estilo propio del Maestro de Laredo, debemos ver también la evolución escultórica en Bruselas entre 1430 y 1450, y cómo ésta ha dejado sus huellas en el retablo de Laredo. Es precisamente en torno a 1430 cuando llegan a Bruselas el pintor Van der Weyden, alumno de Robert Campin, y el escultor Jean Delemer, ambos procedentes de Tournai. Aunque no creo que su llegada cambiara de repente y de manera revolucionaria todo el lenguaje artístico de Bruselas, no dudo que tuvieron una influencia profunda en él⁵⁰. Más que hablar de una adaptación del estilo bruselense al estilo nuevo de Turnay, se podría hablar de una simbiosis entre los dos, es decir, una continuación del desarrollo estilístico sobre la rica base flemalesca que Bruselas ya tenía. Quizás fue precisamente esta base flemalesca la fuerza de atracción que Bruselas ejerció sobre los dos artistas jóvenes.

Sin embargo, no todo Bruselas experimentó la influencia de los maestros de Turnay. En algunos talleres conservadores se puede hablar aún de una fuerte resistencia contra las innovaciones de Van der Weyden y Delemer, aferrándose al estilo tradicional de Bruselas, es decir, al flemalesco. El retablo de Laredo, sin embargo, no se encuentra dentro de esta corriente conservadora, sino dentro de la corriente progresista, que en los años 1430 era, por una parte, todavía tributaria de artistas flemalescos, como el Maestro de Hakendover, pero que por otra, en torno a 1440-1450, llega a su madurez, produciendo obras completamente tardogóticas. Mencionamos por ejemplo la Madona de Vadstena (Suecia), que se sitúa en torno a 1443⁵¹. Igual que en la Virgen de Belén, se reconoce aquí una simbiosis del estilo flemalesco, caracterizado por el volumen estructurado, con elementos inspirados en la obra de Delemer, además del gusto por líneas y pliegues más angulosos. La influencia de Delemer se encuentra tanto en el Ángel de la Anunciación de Laredo como en una Madona de piedra en Bruselas (1435-1440, Museo Real de Arte e Historia, inv. 1344), como se percibe en el grueso manto que en ambos es recogido bajo el brazo izquierdo, creando así una serie de pliegues angulosos. La evolución del estilo en Bruselas entre 1435-1440 se puede denominar más rogeresco, dependiendo del estilo de Rogier van der Weyden, que flemalesco, lo que se deduce claramente de las telas del manto de la Magdalena leyendo, pintura realizada en torno a 1435-1440 por van der Weyden (Londres, National Gallery) y que además no se aleja tanto de la Virgen de Belén de Laredo.

La comparación más llamativa sería, sin embargo, la del relieve del monumento funerario de Ditmar de Bremen en Bruselas, fechado seguramente antes de 1439 (Anderlecht, Igl. de los Santos Pedro y Guido). La utilización del espacio en

varios planos significa la conquista de la tercera dimensión. Igualmente la aplicación de pliegues y volúmenes, creando un efecto de claroscuro es, vista la fecha, sorprendentemente innovadora⁵². Como en las Madonas ya citadas, el borde del manto cuelga ligeramente sobre el pedestal, un motivo típico del tardogótico que encontramos también en la Virgen de Belén de Laredo. Aparte de los rasgos rogerescos, se manifiesta en el relieve una clara herencia flemalesca, sobre todo en la cara típica bruselense de la Virgen, de gran parecido con el rostro de la del retablo de Laredo. La posición del Niño del relieve, sin embargo, indica más bien un prototipo rogeresco que flemalesco⁵³. Tanto el retablo de Laredo, como el monumento funerario de Ditmar de Bremen, se sitúan en un estilo de transición entre Robert Campin y Rogier van der Weyden. Aunque no parece probable que ambos hubieran sido esculpidos por el mismo artista, sí se podría afirmar que ambas obras innovadoras comparten exactamente el mismo lenguaje estilístico. La fecha del relieve es sin duda anterior a 1439, y esta referencia resultaría un argumento de peso para fechar el retablo de Belén de Laredo en torno a 1440. Además se acepta generalmente que el relieve funerario no es único, sino un simple ejemplo de las ricas esculturas de los talleres bruselenses de los años 1430-1440, hoy perdidas. Esta interpretación del relieve, por otro lado, no excluiría que el retablo de Belén ya estuviera concluido algunos años antes de 1440.

EL 'RETABLO DE LOS APÓSTOLES' Y LAS OBRAS EN SERIE EN BRUSELAS

Mientras que el retablo de Belén resulta ser excepcional por su tamaño y su ejecución, el hipotético retablo de los apóstoles correspondería a una fórmula bastante estandarizada que ya apareció en Bruselas en los primeros años del siglo XV.

Del Maestro de Hakendover todavía existen dos retablos de apóstoles: el retablo de Hakendover (1400-1405) y el de Dortmund (1415-1420). A pesar de las aparentes similitudes, ambos retablos, en comparación con los apóstoles de Laredo, están todavía fuertemente arraigados en el estilo elegante del gótico internacional.

Los escasos retablos realizados con el mismo espíritu que los apóstoles de Laredo, datan de los años 1430, como, por ejemplo, el 'retablo de las Navas' (ca. 1435, Pamplona, Museo Diocesano). Fue hecho probablemente por Willem Ards, un escultor que refleja la corriente conservadora. Sin embargo, los apóstoles de Laredo, al igual que el retablo de Belén, pertenecen más a una corriente que llamaríamos innovadora, combinando la voluminosidad bruselense con pliegues más tardogóticos. El retablo de Rheinberg⁵⁴ (1435-1440) ya muestra unos pliegues de tendencia más tardogótica, aunque no tan manierista y forzada como en Laredo. Sin embargo, es de suponer que no hubo un gran lapso de tiempo entre



la factura de los apóstoles de Laredo y los de Rheinberg. El estudio de Steyaert⁵⁵ (1994) demuestra de manera convincente que los apóstoles de Laredo están inspirados en una serie de estatuas monumentales de 1435-1440 - quizás la serie perdida decorando la nave central de la Catedral de Bruselas -, representados en una pintura de la escuela de Rogier van de Weyden (Exhumación de San Huberto, ca. 1440, Londres, National Gallery).

Parece que el Maestro de los apóstoles de Laredo se inspiró no sólo en el tipo, sino también en el estilo de estas esculturas. Por esta razón, me inclino a pensar que los apóstoles de Laredo fueron realizados en torno a 1440, y no mucho más tarde. El retablo de Grieth⁵⁶ (Kalkar), esculpido en 1450-1460 y que refleja un estado más evolucionado de la escultura bruselense, puede confirmar esta datación. Presenta un apóstol Santiago como el de Laredo, es decir, una figura que bebe de la misma fuente de inspiración, pero está trabajada en un estilo diferente. La expresión de las caras y las proporciones indican la mano de otro artífice.

Finalmente, en relación directa con los apóstoles de Laredo, mencionamos el retablo de Santiago de Covarrubias (Museo de la Colegiata). El retablo actual cuenta con cinco figuras, que originalmente no estaban juntas. Sin embargo, tres de estas cinco figuras, tanto por tamaño como por estilo, parecen formar un conjunto. Son sorprendentemente idénticas a tres apóstoles de Laredo. Aunque no excluyo totalmente la posibilidad de que pudieran haber sido hechos por manos españolas, copiando con precisión los apóstoles de Laredo, me inclinaría a pensar que se trata aquí, como en Laredo, de un ejemplo de la escuela progresista de Bruselas en torno a 1440. Las figuras no sólo se muestran idénticas a nivel estilístico, sino que también están concebidas y ejecutadas en el mismo espíritu. Aunque la tentación de atribuir las al mismo taller Bruselense es grande, preferiré, sin embargo, una atribución no concreta a un taller bruselense anónimo, que copiaría en torno a 1440 las mismas estatuas monumentales que el Maestro de Laredo.

EL RETABLO DE BELÉN Y EL DIÁLOGO PINTURA-ESCULTURA

Uno es propenso a ver el retablo policromado como una forma de arte ideal, resultado de una colaboración perfecta entre la pintura y la escultura. Sin embargo, esta colaboración dentro de los talleres entre escultores y pintores no era siempre algo fácil. Para dar al material terrenal un carácter sagrado, las esculturas de piedra y de madera tenían que ser policromadas y/o doradas. Esta misión podía ser ejecutada únicamente por pintores. Esta dependencia del escultor al pintor llevaba a menudo a roces y conflictos, sobre todo de tipo socio-económico, entre los dos gremios.

Dos documentos de 1453 y de 1454, que reglan la venta de esculturas estofadas,

lo indican sin rodeos⁵⁷. En el primer texto los pintores exigen el derecho exclusivo para contratar y suministrar esculturas estofadas o para venderlas al mercado. Con esta ley los escultores eran degradados a subcontratistas dependientes. Un año después, seguramente por protesta de los escultores, esta ley era declarada nula y sustituida por una nueva regla que intenta rectificar la injusticia. Sin embargo, en la venta de escultura policromada, los pintores, aunque hayan accedido a algunas demandas de los escultores, mantenían su posición privilegiada. En la suposición de que en la época del retablo de Belén ya hubiera disputas entre los pintores y los escultores, se puede uno preguntar si la cuestión de la supremacía de un arte sobre otro se reflejaba también en las obras mismas. La comparación del retablo de Belén con una pintura maestra de la misma época, como es el Descendimiento de la Cruz de Van der Weyden, podría proyectar nueva luz sobre la posición del retablo en el diálogo entre los dos géneros artísticos.

Se sabe que el Descendimiento de la Cruz, con un fondo de oro y tracerías en madera, hace una clara referencia a la escultura, en particular a una caja de retablo⁵⁸. A continuación con esta idea se pueden interpretar las diez figuras, marcadas por sus posturas congeladas, como esculturas policromadas. Sin embargo, esta conclusión parece solo parcialmente verdadera.

Primeramente conviene destacar el tamaño de la caja, que parece tener insuficiente capacidad para albergar a las figuras de dentro, tanto en profundidad como en altura. El suelo, además, no está en proporción con la caja aunque aún ofrece la posibilidad de poner una persona detrás de la otra en distintos planos. Aunque Rogier probablemente sabía que su perspectiva y su profundidad, según las normas matemáticas del Renacimiento, no eran correctas. ¿Por qué entonces ha forzado esta desproporción entre los personajes y el retablo? El espectador del siglo XV, acostumbrado a pinturas con este tema, espera ver la escena en el monte Gólgota, y no en una caja dorada. Aunque sus colegas pintores están descubriendo el paisaje y la ilusión de la profundidad, parece que Van der Weyden no quiere exhibir las posibilidades de la pintura, sino más bien parece querer denunciar la imposibilidad de los escultores para representar paisajes.

Cuando, a continuación, estudiamos los personajes en detalle, parece que ya no podemos interpretarlos como esculturas policromadas. El tratamiento del pelo, de las venas y de las lágrimas son detalles, para un escultor, técnicamente imposibles de esculpir, y parecerían entonces estar refiriéndose más a una persona viva que a una figura en piedra o en madera. Concluamos que no solamente porque quiera dar ilusión de perspectiva, sino también para dar impresión de personas vivas, el lenguaje pictórico parece ser más apropiado que el del escultor. Otra vez entonces Van der Weyden quiere denunciar la imposibilidad de los escultores para crear figuras que den impresión de personas vivas⁵⁹.

¿No parece que, de esta manera, Rogier quisiera manifestar la supremacía de la pintura sobre la escultura? Tanto en el uso del lenguaje pictórico en todas sus

posibilidades, como en la aplicación de formas típicas de la escultura, parece como si quisiera decir: "yo soy maestro tanto en la pintura como en la escultura". Si miramos esta obra a través de los ojos de un escultor del siglo, la pintura debe ser sin duda una 'declaración de guerra' y un desafío al escultor para que realizara algo mejor.

Este desafío parece, según mi opinión, ser aceptado precisamente por el Maestro de Laredo. En respuesta a la obra pintada por Van der Weyden, ha aplicado las posibilidades del lenguaje escultórico de una manera desbordante: el retablo es enorme, tanto en la altura como en la profundidad, así que en la escena de la Anunciación, el Angel Gabriel no aparece al lado, sino detrás de la Virgen, una composición que un pintor jamás va aplicar. En el grupo del Calvario, San Juan puede pasar alrededor de la Cruz. En otras palabras, el Maestro de Laredo ha usado la tercera dimensión en todas sus posibilidades para ilustrar que es el escultor quien es el maestro de la tercera dimensión y que el pintor no hace más que pintar ilusiones.

EL COMITENTE DEL RETABLO DE BELÉN

El análisis iconográfico ya indicaba que el retablo de Belén no era un producto estandarizada para la venta al mercado, sino un retablo excepcional, mandado hacer por algún laredano, quien daría indicaciones iconográficas muy específicas al escultor bruselense.

Laredo mantenía en el siglo XV relaciones comerciales muy estrechas con Flandes, especialmente con Brujas donde los castellanos, gracias a la lana, ya en 1428 eran reconocidos como agrupación nacional de comercio⁶⁰. Parece entonces bastante aceptable que un comerciante rico de Laredo hiciera un pedido para la iglesia parroquial de su ciudad. Por desgracia no se conoce ningún documento que pueda afirmar este encargo. Tampoco se sabe quién era el propietario del retablo. En el siglo XV, varios Laredanos mandaron construir capillas privadas en la iglesia parroquial para edificar retablos o monumentos funerarios⁶¹. Un manuscrito del siglo XVIII nos informa que 'la capilla o nave secunda (donde esta nra. Señora de Belen) es tambien dela Villa; perteneció a un Particular, pero la cedió'⁶². Sin embargo ni el nombre del propietario, ni la fecha de cuándo cedió su capilla a la ciudad, están mencionadas.

Frente al retablo hay cuatro sepulcros⁶³. Se sabe que uno es de Diego del Barco (+1814), y tres son de la familia Vélez Cachupín, pero no se sabe exactamente ni quienes están enterrados, ni cuando murieron. También se cree que al pie del altar está enterrado un cierto Bartolomé Cachupín Escalante, un navegante del siglo XVI⁶⁴. Los Cachupín era una familia de grandes navegantes, que hacían, entre otras, la ruta de Flandes⁶⁵. Verificando el apellido materno, se destaca la familia de los Escalante como muy activa en el comercio con Flandes, ya desde

el siglo XV⁶⁶. Varios documentos del siglo XVI indican su exportación de lana a Flandes, su importación de productos flamencos a España y su presencia en Brujas⁶⁷. Documentos de Brujas afirman que los Escalante estaban activos en el siglo XV en Brujas: Jehan de Scalant, voisin de Laredo en Espagne (1447); Garchie Descalans (1458); y Martin Descalant, marchand de la nation des côtes d'Espagne (1468)⁶⁸. Son los tres hijos de Juan González de Escalante "el viejo", un gran navegante, que se encuentra en el origen de los Escalante en Laredo⁶⁹. La familia Escalante tenía además una relación muy estrecha con la iglesia parroquial de Laredo. No sólo tenían sacerdotes y organistas en la familia, sino también los Escalante construyeron en 1537 su 'Capilla de la Concepción', al lado del retablo de Belén⁷⁰. Ahora todavía existe el sepulcro de sus comitentes y un tríptico con retratos de familiares.

Sin embargo, esta familia rica, con sus estrechas relaciones con Flandes, no es la única que aparece como posible comitente de nuestra obra. También los Cachupín, y varias familias más, tenían comercio con Flandes⁷¹. En la 'capilla de Belén' estaban colgados los escudos de las cuatro familias fundadoras de Laredo: Escalante, de la Obra, Cachupín y Villota. Estas cuatro familias tenían además sus propios bancos frente al altar de Belén, y protestaron en 1612 cuando se trasladaron las misas del altar de Belén al altar de Santiago⁷². Aparte de estas cuatro, hay otra familia importante que se llama del Hoyo.

El encargo del retablo de Belén por una de éstas, o quizás por otra familia rica parece muy aceptable. Se sabe además que había entre las familias luchas por poder político⁷³. Con el encargo de este enorme retablo pudo pretender impresionar a los laredanos, o adelantarse a otras familias. ¿Querría quizás la iconografía explícita de la Virgen de Belén, recordar los tiempos anteriores (y mejores?) cuando la Virgen de Belén todavía era la patrona de la parroquia?

NOTAS

- 1 Este artículo resume algunas conclusiones de una investigación de dos años hecha como Memoria de Licenciatura para la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica). Mis agradecimientos se dirigen sobre todo a mi coordinador y mis seguidores de la tesina Prof. (Universidad Complutense de Madrid). Quiero agradecer al Prof. Campuzano Ruiz y a las hermanas del Taller Diocesano de Restauración de Santillana del Mar el préstamo del material fotográfico y el recibimiento en Cantabria, siempre tan cordial. También mis agradecimientos al Prof. Aramburu-Zabala Higuera y al Prof. Polo Sánchez de la Universidad de Cantabria, y, por fin, quiero dar muchas gracias a Baldomero Brígido, archivero municipal de Laredo, y a Salvador Rivas Ramos, sacristán de la iglesia de Santa María de la Ascensión de Laredo, sin los cuales el trabajo que forma la base de esta investigación no hubiera sido posible. Por último, Belén Enciso merece ser agradecida cordialmente por ayudarme en la traducción al español y por no haber renunciado apoyarme en los momentos difíciles.
- 2 John. W. Steyaert, *Laat-gotische beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden*, exp. Gante, Museo de Bellas Artes, 18 de sept.-27 de nov. 1994, p. 75 (traducción libre del neerlandés).
- 3 Miguel Angel Aramburu-Zabala Higuera, "El conflicto bajomedieval. Los otros: Judíos y Moros", *El Arte en Cantabria entre 1450 y 1550*, curso de verano en Laredo (julio-agosto 1994), Universidad de Cantabria, Santander, 1994, p. 11.
- 4 Julio Javier Polo Sánchez, *La escultura barroca en Cantabria*, tesis doctoral inédita, Universidad de Cantabria, Santander 1989, texto IV, pp 1878-1879.
- 5 Maximino Basoa Ojeda, *Laredo en mi Espejo*, Laredo, 1932, p. 91, 373, 506, 508, 524, 525; Juan Abad Barrasus, *Laredo. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción*, Laredo, 1979, p. 89; Juan Abad Barrasus, *Puebla Vieja de Laredo*, Madrid, 1873, p. 278.
- 6 A. Bravo y Tudela, *Recuerdos de la Villa de Laredo*, Madrid, 1873, p. 278.
- 7 Marie-Leopoldine Lievens-De Waegh, "De Onderwerpen", en *De Vlaamse Primitieven*, Lovaina, 1994, p. 192; Albert Châtelet, Robert Campin. *De Meester van Flémalle*, Amberes, 1996, pp. 118, 162.
- 8 A menos que quiera considerarlo como alusión al acto en el Evangelio de Lucas, en el cual una mujer, después de una predicación de Jesús, exclama: "Dichoso el seno que te llevó y los pechos que te amamantarón" (Lucas, 11:27).
- 9 Miguel Angel Aramburu-Zabala Higuera y Julio Javier Polo Sánchez, en *Reyes y Mecenas, los reyes católicos. Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, cat. expo. Toledo-Innsbruck, Museo de Santa Cruz, 1992, p. 278.
- 10 Achiel Stubbe, *De Madonna in de Kunst*, Bruselas, 1959, p. 75. Esta interpretación se basa en la opinión, entre otras, de Santo Tomás de Aquino, que en su encarnación, el Hijo de Dios no pensó primeramente en el pecho de la Madre, si no en la cruz. En los ejemplos que representan esta iconografía, sin embargo, figura cada vez la cruz como foco al cual Cristo levanta la vista. Visto que en el retablo en Laredo la cruz no está representada, esta interpretación parece muy improbable.
- 11 Leo Steinberg, *The sexuality of Christ in renaissance art and in modern oblivion*, Nueva York, 1983, p. 128.
- 12 Milard Meiss, "The Madonna of Humility", en *The Art Bulletin* 18 (1936), p. 434.
- 13 Toledo.Innsbruck 1992, p. 287.
- 14 Steinberg 1983, p. 129-130.
- 15 Jacques Daret (?), *Madonna y Santos en un jardín encerrado*, ca. 1425 (?), Washington, National Gallery of Art, inv. 1959-9-3; Rogier van der Weyden, *Madonna Durán*, ca. 1440, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. 2722; Rogier van der Weyden, *Virgen y Niño*, ca. 1427-1430 (?), Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. 435.
- 16 Alejo de Vahia, *Virgen de pie con Niño, madera*, ca. 1500, Monzón de Campos, iglesia parroquial, Aunque la Madonna está de pie y su estilo es muy diferente del retablo de Laredo, el esquema iconográfico es idéntico: el niño Jesús muy dinámico con un traje que está abierto y que muestra los genitales, María que ofrece el pecho muy ostentativamente y que mira al espectador, y, por fin, los dos ángeles que tienen la corona en las manos.

- 17 Miguel Angel Aramburu-Zabala y Julio Javier Polo Sánchez, "Bartélemy d' Eyck y el retablo de la Virgen de Belén en Laredo", en Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, vol II (1990), Madrid, 97-102.
- 18 Ver Georg Weise, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, 1930, tomo 3;1, p. 7-8.
- 19 Por ejemplo: Robert Campin, San Juan Bautista, reverso del Buen ladrón, ca. 1415-1420, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, inv. nr. 886; Robert Campin, Díptico con la silla de la misericordia y María a la lumbre: la silla de la misericordia, ca. 1420-1425 (?), San Petersburgo, Museo del Hermitage, inv. 447; Rogier van der Weyden, Madonna y Niño con cuatro santos o MA donna Medici, ca. 1450, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, inv. desconocido.
- 20 Steyaert 1994, p. 114.
- 21 Taller de Amberes, Calvario, 1460-1480 (?), Beerse, Sint-Lambertuskerk; taller de Tournai, Calvario, 1480-1500, Wannebecq, Saint-Léger, taller de Tournai, Calvario, 1480-1500, Thumaide, Saint-Léger, taller de Tournai, Calvario, 1480-1500, Thumaide, Saint-Pancrace. En la pintura mencionamos el ejemplo más representativo de Rogier van der Weyden, Calvario, después de 1456, esorial, Nuevos Museos.
- 22 Ver Max. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, 2, Rogier van der Weyden and The Master of Flémalle, Leiden-Bruselas, 1967: pl. 142, add. 144.
- 23 Ver el análisis iconográfico extenso de Enrique Campuzano Ruiz, *El Gótico en Cantabria*, Santander, 1985, p. 467-481.
- 24 Visto el barco en la parte superior del grupo, la identificación como el Arca de Noé, (Genesis 7:1-6) nos parece más justificado que la identificación hasta ahora como la Conversión de San Pedro (Campuzano Ruiz 1985, p. 469; Miguel Angel Aramburu-Zabala Higuera, "Diseño y realización en el arte gótico de las Villas de la Costa de Cantabria", en VII Centenario de la Hermandad de las Marismas. Ciclo de Conferencias, Castro Urdiales, 1996, p. 84)
- 25 La identificación del grupo como San pedro caminando sobre el agua hacia Cristo (Campuzano 1985, p. 471; Aramburu-Zabala Higuera 1996, p. 84) no parece defendible. Las llamas de fuego en primer plano, el arbusto a la izquierda al fondo y los cuernos romos de un personaje nos indican claramente que se trata aquí de Moisés y la zarza ardiente (Exodus 3:5).
- 26 Este grupo ya ha tenido dos identificaciones antes: el Reparto del Rebaño entre Jacob y Laban (Campuzano Ruiz 1985, p. 470; Aramburu-Zabala Higuera 1996: p. 84) y la Purificación de la Virgen (Miguel Angel García Guinea, "El retablo de Nuestra Señora de Belén, en Laredo", en *El Arte de Flandes en Santander*, 1450-1550, cat. expo. Santander, Instituto del arte [junio] 1974, sin pag.). Visto el altar que refiere al sacrificio, los gestos del rechazo y los rasgos de Joaquín y Ana, iguales que en otras representaciones, preferimos identificar este grupo como el Rechazo del sacrificio de Joaquín, un tema de la historia de María, descrito en textos apócrifos y en la Leyenda Aurea (Proto-evangelio de Jacobo 1:2-4; Vorágine 1982: 561)
- 27 Pensamos en primer lugar a las Revelaciones de Brigida de Suecia (1303-1373), las *Meditationes Vitae Christi* de Pseudo-Boaventura (Juan de Caulibus, siglo XIV), la *Vita Jesu Christi* de Ludolfo de Saksen (ca. 1300-1378) y la *Vita Jesu Christi* del cartujo anónimo de la Renania, que era ya en los años 1400 traducido del Latín al Neerlandés y disfrutaba en los Países Bajos de una popularidad enorme.
- 28 Châtelet 1996, p. 134. Como el artista del retablo de Laredo solo integró el elemento iconográfico de la vela y no el de la cueva, suponemos que no se inspiró directamente en la Revelaciones sino en un motivo corriente en el arte de su tiempo, como por ejemplo de Robert Campin, Nacimiento de Cristo, ca. 1425, Dijon, Musée des Beaux-Arts, Jacques Daret, Retablo de la abadía de St. Vaast: Adoración de los Pastores, 1435, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. 124.
- 29 Taler bruselense, Fragmento de un retablo con el Nacimiento, ca. 1420-1425, Ramerupt, iglesia Saint-Roch. Corresponde a una representación, conocida por los manuscritos de Brígida de Suecia e introducido en el siglo XIV por la pintura Italiana (Steyaert 1994, p. 146).
- 30 Robert Campin, Epifanía, copia del siglo XV del original perdido de Robert Campin de ca. 1420, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 538; Robert Campin, Disposición, panel central del Tríptico Seilern, ca. 1415, Londres, Courtauld Institute Galleries, Prince Gate Collection, inv. 1.
- 31 Maestro de Hakendover, Tabernáculo de pared, 1409, Halle, Basílica de San Martino, ala del coro.
- 32 Pensamos por ejemplo, en un grabado con la flagelación del "Maestro del Calvario" (activo en la primera mitad del siglo XV, Basílica, Öffentliche Kunstsammlung) o en la miniatura anónima de la Oración en el Monte de los Olivos en el breviario Milan-Turín en torno a 1450 (Turín, Museo Cívico, inv. RBP 174, no. 24).

- 33 De dos indicaciones se desprende claramente que durante los siglos había cambios de posición de los grupos: por una parte la laguna en el dorado de pared de las arquivoltas, que sigue la forma del grupito esculpido que estaba puesto delante, por otra parte la numeración grabado (de rayas) en la parte de abajo de cada grupito. Sin embargo ninguna de estas dos indicaciones resulta en un orden lógico. En mi hipótesis del orden, me he dejado llevar por indicaciones claras iconográficas y técnicas.
- 34 Aramburu-Zabala Higuera 1994, p. 9. Anteriormente estaban identificadas como dos ángeles (Campuzano 1985, p. 472).
- 35 Karl M. Birkmeyer, "The arch motif in Netherlandish painting of the fifteenth century", en *The art bulletin*, vol. XLIII (1961), p. 19.
- 36 Las predelas de apóstoles que existen todavía tienen los apóstoles de busto y además son más tardías: taller de Lieja o de las Ardenas, Retablo de Ollemont, principios del S. XVI, Bruselas; Museo Real de Arte e Historia, inv. 1454; Nicolas Hagenauer, Retablo de Issenheim, ca. 1490, Colmar; Museo de Unterlinden; Michel Erhart, Retablo Mariano con Santos, 1493-1494, Blaubeuren (Baden-Württemberg), abadía.
- 37 García Guinea 1974, sin pag.; Campuzano 1985, p. 480; María Jesús Gómez Bárcena, *Retablos flamencos en España*, Madrid, 1992, p. 23.
- 38 Las figuras que ocupan las entrecalles en los retablos del siglo XV son más pequeñas (diez cms.) que las de Laredo, que son excepcionalmente grandes (ca. 40 cms.). Además si el retablo dispusiera de paneles laterales pligables, los apóstoles sobresalientes serían obstáculo para que pudieran cerrar.
- 39 Maestro de Hakendover, Retablo de Calvario, ca. 1415-1420, Dortmund, St.-Reinoldkirche; Willem Ards (?), Retablo de las Navas, Pamplona, Museo Diocesano; Taller bruselese, Retablo de apóstoles de Grieth, ca. 1460, Grieth (Kalkar), Iglesia de los Santos Pedro y Pablo.
- 40 Steyaert 1994, p. 76.
- 41 Libro de la Fábrica de la Yglesia Parroquial desta villa de Laredo, que se començo en el año de 1561 hasta el año de 1596. Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, Sección de Fondos Modernos, Ms. 499.
- 42 Basoa Ojeda 1932, p. 596: "La central del altar, representa a la Virgen de belén, o a la Virgen de la Leche, como la llamó el vulgo, amamantando al Niño Dios, que en un tiempo fue retirada, por eso. Posiblemente la cambiaban por la "Figura Moderna de la Purísima", como la encontró Weise todavía en 1930 (Weise 1930, vol. III. 1, p. 7).
- 43 Las misas se decían generalmente desde el altar septentrional, llamado altar de Santiago, que tiene la nave un poco más amplia. Sin embargo, era el altar meridional, que se llamaba "altar mayor", posiblemente porque allí se encontraba el Santísimo Sacramento y porque en esta nave, en el lado occidental, se encontraba la puerta principal de la iglesia. Dos documentos, que cronológicamente encierran los documentos interpretados, pueden confirmar esta conclusión: fol. 132, año 1570: "Mas dos antealtares de tapicería viejos, uno para el altar mayor y otro para Santiago" y fol. 443, año 1592: "adereçó un pedaço del petrill que fiço en el altar mayor, del lado de la capilla del Licenciado Escalante" (Libro de la Fábrica).
- 44 Taller de Malinas, S. XV, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie.
- 45 Ghislaine Derveaux-Van Ussel, *Het apostelenretabel uit de voormalige Begijnhofkerk van Tongeren*, Bruselas, 1972, p. 40.
- 46 Sobre este tema va a aparecer publicado un amplio artículo en el *Aachener Kunstblatter* el próximo año.
- 47 Steyaert 1994, p. 68.
- 48 Robert Didier, "Le milieu bruxellois et le problème Flémalle-De la Pasture / Van der Weyden", en *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, vol 3, Louvain-la-Neuve- 1981, p. 12, 18-19.
- 49 Steyaert 1994, p. 76.
- 50 Joseph Destrée, "A propos de l'influence de Roger van der Weyden (Roger de la Pasture) sur la sculpture brabançonne", en *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* 28 (1919>), pp. 1-11; Joseph de Borchgrave d'Altena, "Roger de la Pasture-Rogier van der Weyden et les sculpteurs", *Rogier Van der Weyden en zijn tijd International Colloquium, Palais del Academiën* (11-12 juni 1964), Bruselas, 1964 pp. 13-33; Lucie Van Caster-Guiette, "Reminiscences Rogériennes dans la sculpture brabançonne", *Melanges d'Archéologie et d'Histoire de l'art offerts au professeur Jacques Lavalleye*, Lovaina, 1970, pp. 297-304; L.N. Hadermann-Misguich, *De samenhang naar geest en vorm tussen de schilderijen van Van der Weyden en de beeldhouwkunst van zijn tijd, Rogier Van der Weyden, Rogier de la Pasture. Officiële schilder van de stad Brussel. Portretschilder aan het Hof van Bourgondië*, cat. expo. Bruselas, Museo Municipal, 6 de oct.-18 de nov. 1979, pp. 85-93.

- 51 Robert Didier, "Sculptures et retables des anciens Pays-Bas meridionaux del années 1430-14600. Traditions et innovations pour le Haut-Rhin et l'Allemagne du Sud", en *Le Colloque de Colmar* (2-3 novembre 1987), Colmar, 1989, p. 52.
- 52 Theodor Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain, 1400 to 1500*, Harmondsworth-Baltimore (Maryland), 1966, p. 59.
- 53 Dirk de Vos, "De Madonna- en kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flémalleske voorlopers", *Jahrbuch Berliner Museum*, 13 (1971), p. 68-70.
- 54 Irmingard Achter, "Schrein und Flügelgemälde eines gotischen Altares, jetzt in der kath. Pfarrkirche zu Rheimberg", en *Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege* 23 (1960), p. 215.
- 55 Steyaert 1994, p.78-79.
- 56 Heribert Meurer, *Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein*, cat. esp. Colonia, Kunsthalle, 20 de junio-27 de sep. 1970, p. 91.
- 57 Hans Nieuworp, "De oorspronkelijke betekenis en interpretatie van de keurmerken op Brabantse retabel en beeldsnijwerk", en *Archivum artis Lovaniense, Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden*, 1981, p. 85-98.
- 58 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting, its origin and character*, Cambridge-Massachusetts, 1966, p. 258; Dirk de Vos, "Rogier van der Weyden (1399/1400-1464). De kruisafnemning", *De Vlaamse schilderkunst in het Prado*, Amberes, 1989, p. 31.
- 59 Posiblemente de la misma manera podríamos ver las grisallas, que no son meras imitaciones de esculturas porque tienen detalles típicamente pictóricos. Además suponemos que las puertas perdidas del Descendimiento de la Cruz tenían figuras en grisalla como todavía vemos en la copia en Lovaina (tríptico Edelheer, Igl, San Pedro).
- 60 Valentín Vermeersch, *Brugge en Europa*, Amberes, 1992, p. 171.
- 61 Basoa Ojeda 1932, p. 507.
- 62 Lucas Gutiérrez Palacio, *Noticia universal de lo que es, y ha sido perteneciente a la Iglesia de Laredo, 1790*, Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, Sección de Fondos Modernos, ms. 383, p. 52 (también parcialmente publicado por Abad Barrasus, *Laredo, El Arrabal y el Convento de San Francisco*, Laredo, 1981, pp. 153-155)
- 63 Bravo y Tudela 1873, p. 279; Basoa Ojeda 1932, p. 99; Abad Barrasus 1979, p. 27.
- 64 Basoa Ojeda 1932, p. 352.
- 65 Abad Barrasus 1980, p. 81.
- 66 Abad barrasus 1980, p. 70; Javier Ortiz Real y Rogelio Bustamante, *La Baja Edad Media (Historia General de Cantabria, IV)*, Santander, 1986, p. 180.
- 67 Abad Barrasus 1981: 148-149.
- 68 L Gilliodts-Van Severen, *CArtulaire de l'ancien Consulat d'Espagne à Bruges. Recueil de documents concernant le comerce maritime et intérieur, le droit des gens public et privé, et l'hisotire économique de la Flandre*, Brujas, 1901: 29, 79, 105.
- 69 Enrique San Miguel Pérez, *Nobleza territorio y poder político: Cantabria, siglos XIII-XV*, tesis inédita, Universidad de Cantabria, Santander, 1990, vol II (tom. III), p. 875-890; José Manuel de la Pedraja, "Los Escalantes de la Villa de Laredo. Una crónica desconocida del siglo XVI", *Altamira, revista del centro de Estudios Montañeses*, Santander, XI, (1976-1977), p. 247-254; Tomás Maza Solano, *Documentos de Archivo de las Casas Solariegas de Escalante y la Obra en la Villa de Laredo, y de Mori*, en *Colindres*, Santander, 1931.
- 70 Basoa Ojeda 1932, p. 97; Abad Barrasus 1979, p. 28; de la Pedraja 1976-1977, p. 253.
- 71 Abad Barrasus 1979, p. 12-13; Abad Barrasus 1981, p. 148-149.
- 72 Basoa Ojeda 1932, p. 208.
- 73 San Miguel Pérez 1990, p. 875-883.







Portada de Ogarrio





图 10-1-1 哥特式教堂内部







*Noticias
del Museo*

EL MUSEO DIOCESANO

El número de visitantes al Museo durante el año 1998 ascendió a 64.339, frente a los 63.123 de 1997. El claustro de la Colegiata recibió 106.100 personas.



Entre los nuevos ingresos de obras artísticas destacamos dos imágenes de La Cueva, la custodia, cáliz y vinajeras de Coó, la custodia de Barros, todas ellas de plata mejicana, dos custodias y cáliz de Los Corrales de Buelna y diversos ornamentos litúrgicos de Mijares.

Se ha publicado el nº 2 del Boletín CLAVIS, que ha tenido buena aceptación y se intercambia con publicaciones de varias universidades españolas.

Se ha prestado asesoramiento técnico a 37 iglesias de la Diócesis, por arquitecto y por el Director del Museo.

La colaboración con diversas instituciones se ha concretado en exposiciones temporales, destacando la realizada en Fundación Santillana de nuestra villa, durante los meses de abril y mayo denominada "En torno al arte mozárabe". En colaboración con la Consejería de Cultura se llevó a cabo una exposición sobre "El Románico en

Cantabria", durante el mes de julio, en el Centro Científico Cultural Blas Cabrera, de Lanzarote. También se envió a Madrid, a la exposición "El rostro de Cristo", organizada por la Conferencia Episcopal, el retablo de esmalte de Bejorís.

Al mismo tiempo se han realizado proyectos para acondicionar espacios o aulas didácticas en diversas iglesias o ermitas de la Diócesis como la ermita de Enterría, la iglesia de Ojedo, la ermita de San Román de Moroso y la antigua iglesia de Villacantid.

Así mismo están en marcha los proyectos de museos comarcales, como el Museo de Etnografía y Religiosidad popular de Liébana que se instalarán en la antigua iglesia parroquial de Espinama y el Museo de los Indianos de Carriedo, que se ubicará en la torre de la iglesia parroquial de Llerana.

Se ha iniciado el Plan de Restauración de órganos, con la colaboración de Caja Cantabria, habiéndose restaurado ya los Comillas, Limpias y Terán, además del de la Asunción de Torrelavega y Las Caldas de Besaya, que se hicieron el año anterior. Ahora se está trabajando en los de San Vicente de la Barquera y Laredo y se encuentran en proyecto los de Los Corrales de Buelna, Reinosa y San Francisco, Santa Lucía y Catedral, en Santander.

Durante el año se produjeron diversos robos en ermitas de Villasuso de Yuso, Quijas, Novales y Santa María de Valverde, habiendo sido recuperadas todas las obras.

TALLER DE RESTAURACIÓN

Durante el presente año se han restaurado 144 obras, de las cuales 47 han sido esculturas en madera policromada y 16 en escayola., 35 pinturas sobre lienzo o tabla, 24 marcos de cuadros y espejos 1 columna, 2 relojes, 2 tapices, 2 cobres y 15 muebles variados.

Así mismo se han efectuado varias reproducciones de esculturas en madera: dos imágenes de María Magdalena para la parroquia de Bárcena de Pie de Concha, una Virgen románica de la parroquia de Castañeda, una tabla flamenca de los fondos del Museo, una escultura de San José para Pámanes y 10 tablas hispano-flamencas de Ojedo.

El Taller de Restauración de Libros ha intervenido en tres libros de los fondos del Archivo y dos libros de particulares.

EL ARCHIVO DIOCESANO

Durante el año 1998 se han recogido 20 libros sacramentales, procedentes de las parroquias de San Mamés de Polaciones, Santa Cruz de Lombráña y Belmonte. Así mismo se ha recibido documentación civil procedente de Ampuero (10 volúmenes y otros legajos y hojas de censos) de otros lugares de San Mamés de Polacione y Lombráña (16 libros).

En la actualidad el número de libros se eleva a 9.214, además de 516 legajos de variada documentación religiosa y 212 pergaminos.

PLAN DE VISITAS A MONUMENTOS ARTÍSTICOS RELIGIOSOS

Además del II curso para los Monitores, se ha editado nuevos trípticos, el libro de ruta "Liébana" y la monografía "Santa María de Lebeña".

Durante los meses de verano se ha realizado el 2º Plan de Visitas a Monumentos Artísticos Religiosos, que ha acogido a 221.000 visitantes, superando en más de 100.000 al año anterior. También se efectuó en el Museo, durante la última semana de junio el II curso para Monitores de Patrimonio Artístico Religioso.

En este mismo apartado de divulgación, se participó en la Feria Internacional de Turismo de Valladolid en donde se presentó un CD-Rom sobre el Patrimonio religioso de Cantabria y de una postal divulgativa.



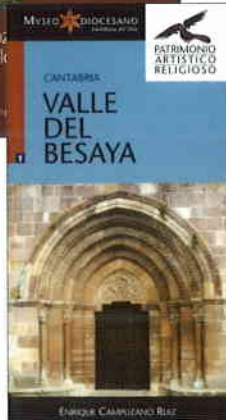


DESCUBRIMIENTO DE NUEVAS PINTURAS MURALES

Durante los meses de marzo y abril acaban de descubrirse tres nuevas pinturas murales del siglo XVI en diversas iglesias de la Diócesis.

En Escobedo de Camargo, la restauración de las pinturas del muro del evangelio, por el Taller Siglo XXI, ha significado la aparición de la escena superior del muro, que representa a Pedro en casa del centurión Cornelio y también se ha completado e descubrimiento del gran friso de la Última Cena. Se pueden fechar hacia 1540.

En Quintana de Soba, los indicios y las posteriores catas han sacado a la luz fragmentos de figuras que pueden representar el Descenso de Cristo a los Infiernos, San Miguel y San Jorge, en el muro del evangelio y quizás los Pecados Capitales en el de la epístola, a la espera de ser levantados los revocos que las



ocultan. Pueden datar de hacia 1520. Y en Santa María de Hoyos, al desmontar el retablo para su restauración por el Taller Itinerante apareció un mural cuyas figuras representan la Anunciación. Fueron realizadas en 1592 por el pintor Juan de Arana, primer pintor mural conocido en Cantabria.

EXPOSICIONES ITINERANTES

Durante el tiempo que permanece instalada en nuestro Museo la gran exposición "Cántabros: la génesis de un pueblo", Caja Cantabria y el Museo Diocesano colaboran en el montaje de 5 exposiciones itinerantes, con fondos del Museo, que recorrerán diversos lugares de Cantabria: Castro Urdiales, Laredo, Santoña, Torrelavega, Santander, Seminario de Corbán, Santillana, Reinosa y Las Caldas de Besaya. Son las siguientes:

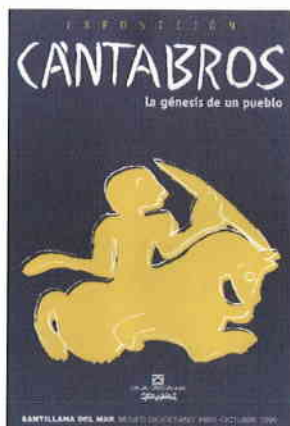
- "El arte de Filipinas en Cantabria".
- "El Camino de Santiago por Cantabria".
- "Ave Stella Maris".
- "La imagen de Cristo".
- "La platería religiosa en Cantabria".

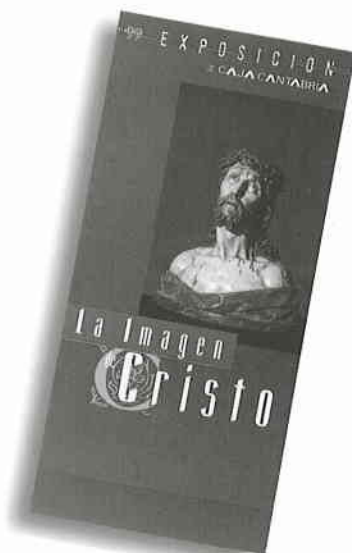
EXPOSICIÓN

"CÁNTABROS:
la génesis de un pueblo"

Organizada por Caja Cantabria, en colaboración con el Obispado de Santander, se está celebrando en nuestro Museo -de abril a octubre- una magna

exposición que recoge dos mil años (aproximadamente del año 1000 a.C. al 1000 d.C.) de la vida de uno de los pueblos más emblemáticos del Norte de la Península, a través de su cultura material. Los antecesores de este pueblo, sus raíces, su vida cotidiana, la guerra con Roma, la dominación y asimilación de la cultura romana, la pervivencia de sus tradiciones, la llegada de los nuevos conquistadores godos, su papel decisivo en la Reconquista y formación del Reino de Asturias y Cantabria y la introducción del Cristianismo y la transición a la Edad Media. Precisamente este apartado se destaca en el último ámbito de la exposición, en donde sobresalen los fondos de nuestro Museo Diocesano. Cuenta con la colaboración de Museos nacionales e internacionales y su espectacular y atractivo diseño y montaje se acompaña de los medios técnicos más actuales para conseguir la finalidad pretendida: el conocimiento y difusión de uno de los hitos fundamentales de nuestra cultura.





Exposiciones Itinerantes

Fondos del Museo Diocesano



