

LA FORMACION DE LOS TALLERES DE ESCULTURA ROMANISTA EN CANTABRIA (RETABLOS DE MIERA, AJO Y GURIEZO)¹

por

MIGUEL ANGEL ARAMBURU ZABALA

Durante los siglos XVI y XVII amplias zonas de la Península Ibérica registran la presencia de canteros y escultores procedentes de Cantabria. Los estudios sobre el arte de cada región incorporan sin más a estos artífices al marco geográfico y estilístico del lugar donde trabajan, olvidando que la historia social del arte tiene mucho que decir aquí: La consideración social de que estos artífices están fuertemente unidos por su lugar de origen —y frecuentemente por nexos familiares— tiene un valor que hay que superponer a la consideración del lugar de trabajo, casi siempre cambiante. No se puede olvidar que los artífices cántabros tienden a actuar como grupos cerrados solidarios entre sí y en pugna económico-social con los demás.

Las formas estilísticas son aprendidas fuera de su lugar de origen, pero una vez incorporadas al grupo² adquieren un desarrollo propio, diferente en cada taller, y son difundidas en zonas muy amplias, en lugares a veces muy distantes y durante mucho tiempo. Se produce así un camino de ida y vuelta: recogida de las formas, reelaboración, y difusión; el carácter esencial de los maestros cántabros es el de difusores, no el de creadores, si bien hay relevantes excepciones.

El tema de los maestros canteros de Cantabria, sobre todo los de Trasmiera, sigue siendo un enorme y enmarañado rompecabezas al que habrá que poner orden. Un aspecto menos conocido es el de los escultores cántabros, cuya importancia en el arte de varias regiones se comienza a señalar³; de estos escultores hablaremos a continuación.

¹ El presente artículo se basa en nuestra memoria de Licenciatura titulada "El Retablo y retablistas del siglo XVII en Cantabria", dirigida por el Dr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez y leída en la Universidad Autónoma de Madrid en abril de 1981. En esta ocasión se profundiza en las relaciones entre la escultura de la Meseta y de Cantabria. Véase también nuestro artículo publicado en "La Revista de Santander", n.º 27, abril-junio 1982, p. 26-37, titulado "Retablos de Cantabria".

² Señalemos que el Museo Diocesano de Santander conserva un modelo de cera de un Cristo yacente del tipo de Gregorio Fernández; los modelos de cera constituirían una manera habitual de transmisión de las formas.

³ Véase por ejemplo: José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, "Los talleres barrocos de escultura en los

El origen de los escultores cántabros del Renacimiento debe situarse, en parte, en la actividad de la cantería; por vía de especialización, y al contacto con escultores franceses, algunos canteros de Cantabria realizan obras como entalladores de capiteles, decoración de puertas, ventanas, etc., que en el plateresco requerían una labor fina y detallada, y pasan poco a poco al campo de la escultura; este proceso se enmarca dentro de las aspiraciones tendentes a elevar el nivel económico, pues un entallador especializado ganaba más que un simple cantero. De Salamanca, lugar de encuentro de numerosos canteros en la primera mitad del siglo XVI, pasarían a Ciudad Rodrigo, Plasencia y Andalucía (Sevilla), y les veremos aparecer luego en la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares. Este proceso ocurre entre 1530 y 1550 aproximadamente, y aparecen entonces los primeros escultores/entalladores cántabros de nombre conocido: *Pedro de Liébana*, *Pedro de Riaño*, *Pedro de Pámanes*, *Juan y Hernando de Miera*, *Juan de Hermosa*, y algunos más, todos ellos a medio camino entre la cantería y la escultura⁴.

En la segunda mitad del siglo XVI podemos observar la formación castellana de los escultores cántabros hasta constituir tres grupos de talleres diferenciados, plenamente configurados en la primera mitad del siglo XVII, y que se prolongarán durante el período barroco. La formación de estos escultores se orienta en tres direcciones; la herencia de Alonso Berruguete es recogida por el que denominamos *taller de Cudeyo*; la herencia de Juan de Juni por el *taller de Siete villas*; y finalmente, la herencia de Juni sumada a la de Anchieta da lugar al *taller de Limpías*. Algunos maestros carpinteros van a dar el salto y se convertirán en entalladores. Creemos que la personalidad que cataliza todas estas aproximaciones a la escultura es Pedro de la Cuadra, cuyo origen cántabro es casi seguro (de Ampuero concretamente).

Podemos establecer una línea teórica coherente que partiendo de Berruguete se continúa en Burgos con *Simón de Bueras*, *Pedro de Colindres* y *Gonzalo Ruiz de Camargo*, después con *Juan de Sobremazas* y finalmente con *Hernando de Malla*, autor del retablo mayor de Miera, ya del siglo XVII.

La línea de Juni se continúa con *Francisco de la Maza*, y después con el círculo clasicista vallisoletano de *Hernando de Munar*, *Francisco del Rincón*, *Francisco de las Hontanillas*, *Juan y Andrés de Rada* y *Pedro de la Cuadra*, que Pereda de la Reguera⁵ considera cántabros, y que recogen el influjo de Becerra. De este círculo vallisoletano saldrían *Rodrigo de los Corrales* y *Juan de Pobes*, autores del retablo mayor de Ajo.

límites de la Provincia de Alava, Navarra y La Rioja", *Instituto de Estudios Riojanos*. Logroño, 1981. Agradecemos públicamente que su autor nos permitiera la consulta de su Tesis Doctoral, base de la publicación. Las relaciones artísticas entre La Rioja y Cantabria fueron intensísimas.

⁴ Véanse: Alfredo J. MORALES, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla, 1981 y Ramón GONZÁLEZ NAVARRO, *Universidad de Alcalá: esculturas de la fachada*. 2.ª ed. Torrejón de Ardoz, 1980.

⁵ Manuel PEREDA DE LA REGUERA, *Juan de Nates*. Santander, 1953. Cita a Pedro de la Cuadra como "natural de las cercanías del pueblo de Liendo" (p. 253).

Cuando el círculo vallisoletano de Pedro de la Cuadra, Rincón, etc., influye en Burgos, y se añade la influencia de Anchieta, se forma allí *García de Arredondo*, que amplía luego sus influencias en la Rioja, donde la huella de Anchieta es más profunda, a través del taller de Cabredo (Pedro González de San Pedro, Juan Bazcardo, etc...). *García de Arredondo* y su discípulo *Diego Lombera*, serán los autores del retablo mayor de Guriezo. Pronto este taller se desliga de lo vallisoletano y se vincula al romanismo navarro, alavés y riojano. Cantabria queda así dividida en dos zonas de influencia escultórica, a partir de los focos de Valladolid y de Navarra.

Así pues, en la primera mitad del siglo xvii hay en Cantabria tres talleres formados en la Meseta, con direcciones estilísticas diferentes; y es en esta época cuando las grandes iglesias góticas de la segunda mitad del siglo xvi en Cantabria ya están dispuestas para recibir sus retablos mayores; los artistas que los realizan están ajenos a las novedades que en la Meseta apuntan hacia el naturalismo (Gregorio Fernández, Bazcardo, etc.) y continúan reelaborando las formas aprendidas mucho tiempo antes y que si en la Meseta encontrarían resistencia por arcaicas, en Cantabria constituyen novedad; el manierismo de la escultura española tiene en Cantabria una tardía prolongación que se extiende hasta 1660 aproximadamente; después una rápida transición —con influjos vallisoletanos y madrileños— conduce al barroco.

LA HERENCIA DE BERRUGUETE. EL RETABLO MAYOR DE MIERA.

Simón de Bueras es un temprano seguidor de Berruguete; su actividad consiste en realizar la arquitectura de los retablos, y no la escultura, engarzándose en la escuela palentino-burgalesa heredera de Berruguete⁶. Con él comienza en Cantabria una tradición retablística de línea expresivista que conduce hasta el retablo mayor de Miera. Bueras realizó en Cantabria el retablo mayor de Arnuelo (1540-42) y el desaparecido retablo mayor de la Colegial de Santander, hoy Catedral, que se le termina de pagar en 1557.

En el mismo círculo de Bueras —junto a Juan de Vallejo y Domingo de Amberes— se mueve, un poco secundariamente, Pedro de Colindres, al que, creo que con razón, se ha supuesto cántabro⁷. Pedro de Colindres (fallecido en 1569) y Gonzalo Ruiz de Camargo marcan el tránsito del plateresco hacia el romanismo, sin llegar a ser romanistas plenamente, pues domina en

⁶ Véase Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, "Simón de Bueras y el retablo mayor de Yudego (Burgos)", *B. S. A. A.* XLIII, 1977, p. 215-222. Con bibliografía. Además en el Archivo Municipal de Santander Armario B izdo. 306, 20 sobre el retablo de Santander. Probablemente estemos asistiendo con Bueras al proceso de formación de escultores a partir de la carpintería, pues carpintero era Bueras.

⁷ Véase Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, "Pedro de Colindres y el retablo mayor de Santibáñez Zarzaguda (Burgos)", *B. S. A. A.* 1976, p. 275-290.

ellos un expresivismo visible en la arquitectura de retablos en su acentuado movimiento y falta de clara unidad. El relevo parece estar a cargo de Juan de Sobremazas, cuya presencia en Burgos está documentada desde 1583.

Juan de Sobremazas fue favorecido por el Arzobispado de Burgos, llegando a ostentar el cargo de "veedor". En 1631 y 1635 realizó los retablos de Huérmeces y Villasilos, en Burgos⁸; en Cantabria trazó el desaparecido retablo de la iglesia de San Miguel, de Campuzano, y como "veedor" aparece relacionado con el retablo de Miera (hacia 1634), donde quizá intervino, y falleció poco después, en 1635. Para entonces ya se ha formado en Cantabria un grupo de maestros retablistas en la zona trasmerana de Cudeyo⁹, entre los que destacamos a Hernando de Malla como autor del retablo mayor de Miera.

Sorprende encontrar en lugar tan apartado y tan pobre como Miera (en los mapas oficiales "La Cárcoba") una iglesia y un retablo de tan grandes proporciones para lo habitual en Cantabria; la explicación está en que dependía de la iglesia Colegial de Santander. A pesar de que el retablo está realizado en pleno siglo xvii (contratado en 1629 y terminado en 1633)¹⁰, todo le vincula al siglo xvi (el camarín de la Virgen es un añadido posterior): su estructura general que tiende a avanzar hacia el centro, el uso de columnas con el tercio inferior decorado, la estrechez de las hornacinas frente a figuras y relieves que desbordan los marcos, etc.; todo en la línea expresivista del manierismo que en Burgos y Palencia muestran más o menos la herencia de Berruguete, aunque las formas ya no sean las del maestro. Este expresivismo nervioso que subyace en todo el retablo ha recibido también la influencia de Pedro de la Cuadra en cuanto a la escultura, lo cual parece particularmente evidente en el Calvario (compárese con el de la Capilla del Dr. Sánchez en Las Huelgas Reales de Valladolid); el Cristo fino, nada musculoso, de rostro afilado y con largas piernas flexionadas hacia adelante deriva de Berruguete, pero es empleado también por Pedro de la Cuadra, de quien se ha tomado como modelo en Miera; la ejecución muy chapucera es algo también común a Berruguete y Cuadra, que también aparece aquí en todo el retablo; las figuras de San Pedro y San Pablo también están impregnadas de la voluminosa pesadez que caracteriza a Cuadra, a quien parecen imitar, pero el expresivismo nervioso de este retablo le aleja de la ostentación de masa de Pedro de la Cuadra. En la escultura del retablo hay al menos dos manos, y el San Pedro y San Pablo muestran afinidades con la obra de Juan de Sobrema-

⁸ Véase Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, "Retablos barrocos de la primera mitad del siglo xvii en Burgos", *B. S. A. A.* XLIV, 1978, p. 201-212.

⁹ *Pedro de la Riva, Pedro de la Riva Sobremazas, Juan y Jerónimo de Camporredondo, Francisco y Felipe de los Cuetos, Juan de Santiago Herrera, Juan de Santiago Concha, Francisco, Juan y Diego de Iglesia, Juan y Toribio de Palazuelos, Gabriel y Juan de Rubalcaba, Juan Francisco del Coterón, Benito Gutiérrez, Domingo García, Miguel Alonso de Sota, Luis de Pevedilla*, y seguramente algunos más.

¹⁰ Cuentas del Libro de Fábrica. Archivo Diocesano de Santander (ADS) n.º 2.710.

zas, el cual actuó aquí como veedor del arzobispado; es posible que el pleito en que se vio envuelto Hernando de Malla hiciera intervenir en el retablo a otros escultores, quizá a Sobremazas.

Cuando este retablo (y otros similares, como el de la Colegiata de Castañeda) se levantaba, una nueva generación del taller de Cudeyo ya se estaba formando en Castilla-León, pero en el estilo de Gregorio Fernández; se sabe que en 1628 *Gabriel de Rubalcaba*, natural de Heras, entraba como aprendiz del escultor salmantino Pedro Hernández, reconocido imitador de Gregorio Fernández¹¹. El estilo de Gregorio Fernández llega así al taller de Cudeyo un tanto adulterado, muy de segunda mano.

LA HERENCIA DE JUNI. EL RETABLO MAYOR DE AJO.

“Una de las figuras más interesantes de la escultura vallisoletana de la segunda mitad de siglo es Francisco de la Maza, cuya actividad se comienza a detectar desde 1568, y cuyo estilo y biografía aparecen muy unidos a Juan de Juni”¹². Maza, que era natural de Meruelo, en las Sietevillas de Trasmiera, aparece trabajando la escultura en piedra, como hará después Pedro de la Cuadra, tal vez denotando una familiaridad con el medio canteril. Con Maza comienza una tradición de escultores cántabros afincados en Valladolid; ya hemos señalado la pléyade de escultores que en el núcleo vallisoletano del siglo xvi se citan como cántabros, y que siguen el estilo de Juni muy transformado por el influjo de Becerra y Jordán o desarrollan la decoración clasicista de los edificios del Valladolid de fines del siglo xvi (Hernando de Munar, Francisco del Rincón, Francisco de las Hontanillas, Juan y Andrés de Rada y Pedro de la Cuadra). Lo cierto es que en el ambiente romanista aparecen muy pronto señalados los escultores cántabros, como *Luis Venero*, que trabaja junto a Alonso de Vallejo, uno de los artistas madrileños más vinculados a Pompeo Leoni; Venero testó en Valladolid en 1605, y entre sus testamentarios figura Pedro de la Cuadra¹³.

En este ambiente, con Pedro de la Cuadra sobre todo, deben formarse los autores de la escultura del retablo mayor de Ajo, Rodrigo de los Corrales y Juan de Pobes.

¹¹ Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y Antonio CASASECA CASASECA, “Escultores salmantinos del siglo xvii: Pedro Hernández”, *B. S. A. A.* XLVI, 1980, p. 407-424. Gabriel de Rubalcaba trabajó en Cantabria entre 1638 y 1678.

¹² Jesús M. PARRADO DEL OLMO, “Datos inéditos de Francisco de la Maza”, *B. S. A. A.* XLVII, 1981, p. 439-440. Con bibliografía. En 1550 estaba asentado en Valladolid un escultor llamado Juan de la Maza, quizá emparentado con Francisco: F. PORTELA SANDOVAL, “Notas sobre algunos escultores residentes en Valladolid durante los siglos xvi y xvii”, *B. S. A. A.* XL-XLI, 1975, p. 713.

¹³ A. BUSTAMANTE GARCÍA, “Datos de escultores de los siglos xvi y xvii”, *B. S. A. A.* XLIV, 1978, p. 307-320. Luis de Venero quizá sea pariente de *Nicolás de Venero*, escultor, que en 1569 recibe el traspaso de la obra del retablo de Villaescusa de Butrón (Burgos) que había comenzado Pedro de Colindres (véase nota n.º 7).

Rodrigo de los Corrales, vecino de Noja, en las Siete villas, aparece documentado trabajando en Cantabria desde 1602; el retablo mayor de Bareyo (actualmente en una capilla de la Catedral de Santander), realizado hacia 1608¹⁴, le sitúa cronológicamente, e incluso en cuanto a calidad, en paralelo a los maestros vallisoletanos del momento (compárese con el retablo de Sta. M.^a del Castillo en Villaverde de Medina, Valladolid, obra de Juan de Muniátegui en colaboración con Gregorio Fernández y Diego Valentín Díaz); lo mejor en Bareyo, las figuras de San Pedro y San Pablo, acreditan a Corrales como buen escultor, como lo testimonia también el retablo de la Visitación en la iglesia de Seña, que hay que atribuirle.

Entre 1626 y 1631 se realiza el retablo mayor de Ajo¹⁵. El retablo se enmarca en una iglesia con una mezcla de gótico y Renacimiento característica de Cantabria, iglesia que debió comenzarse a mediados del siglo xvi según modelos burgaleses; sabemos que en 1578 trabajaba allí el maestro cantero Lope García de Arredondo¹⁶, sustituyendo a otros maestros que habrían comenzado la obra¹⁷. Por una vez el ábside resulta ser renacentista y enmarca a la perfección al retablo.

La arquitectura del retablo es obra de *Luis de Pevedilla*, vecino de Santander y adscrito al taller de Cudeyo; muestra los mismos arcaísmos que el retablo de Miera, destacando los curiosos arbotantes empleados, tan del gusto de la escuela palentina heredera del taller de Berruguete.

La escultura del retablo fue realizada por Rodrigo de los Corrales y Juan de Pobes. Corrales, a juzgar por el retablo de Bareyo, parece mejor escultor que Pobes, y a él cabe atribuir por tanto las mejores imágenes del retablo de Ajo, es decir, las de San Martín, San Gregorio y San Jerónimo; el resto pertenecerán a Pobes, adscrito a un estilo más arcaico que el de Corrales y mostrando la clara influencia de Pedro de la Cuadra, como si se hubiera retrocedido una generación. La influencia de Pedro de la Cuadra se observa en los tipos iconográficos, en los tipos humanos pretenciosamente gesticulantes, de rostros torpemente inexpresivos de ceja alzada y fina nariz, y en los plegados movidos de los ropajes.

Sin embargo, Juan de Pobes, muy joven por entonces, cambiaría luego su estilo, por influencia de Gregorio Fernández, y junto a otros maestros del

¹⁴ María del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY, *Documentos para la Historia del Arte en Cantabria*. Vol. II, Santander, 1973, p. 3-7, 7-8 y 11-12. Además Libro de Fábrica de la iglesia parroquial de Seña, Archivo Histórico Provincial de Santander, C. E. M. Libro 3. Falleció el 30 de abril de 1638. Libro de Finados de Noja (1606-1653), en la parroquial de Noja.

¹⁵ Archivo Diocesano de Santander, Cuentas del Libro de Fábrica n.º 4.897.

¹⁶ Archivo Histórico Provincia de Santander. Ante Juan Vélez Protocolo Legajo n.º 4.867, carta de pago. Dado a conocer por M.^a del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY, "Escudos de Cantabria. Tomo II. Las Asturias de Santillana, Volumen I". Vitoria, 1972, p. 158-159.

¹⁷ Lope García de Arredondo es el más caracterizado maestro cantero que trabaja en Cantabria en la segunda mitad del siglo xvi. Trabajó también en Castilla: Archivo General de Simancas, sección Registro General del Sello, marzo de 1600, bajo el encabezamiento "La villa de penaranda".

taller de Sietevillas (*Juan de Helgueros, Clemente de la Quintana* y Policarpo de Inestrosa¹⁸), llegará a dominar el panorama de la escultura burgalesa de mediados del siglo XVII. Señalemos que el taller de Sietevillas resulta decisivo en la evolución del retablo burgalés de la segunda mitad del siglo XVII: *Fernando de la Peña, Andrés de Monasterio...* En Sietevillas, la influencia de Gregorio Fernández fue, al contrario de lo que sucedió en el taller de Cudeyo, directa, y ello influyó en la mejor calidad del taller de Sietevillas: *Luis de Llamosa* fue discípulo de Gregorio Fernández, y concluyó al fallecer éste el retablo mayor del Monasterio de Sahagún¹⁹.

LA HERENCIA DE ANCHIETA.

EL RETABLO MAYOR DE GURIEZO.

No conocemos con seguridad el lugar de origen de García de Arredondo, pero él es el verdadero definidor del taller de Limpias²⁰. Resumiendo las abundantes noticias conocidas²¹, diremos que se forma en Burgos en un ambiente plenamente romanista, pero recogiendo un preciosismo técnico aprendido en obras de Siloé y Jordán; contacta con lo vallisoletano, una vez más con el estilo de Pedro de la Cuadra (que como se observa, pese a ser un artista considerado "secundario", es decisivo en la formación de muchos escultores); después se produce un giro hacia La Rioja, donde toma contacto con el taller de Cabredo, es decir, el taller miguelangelesco por excelencia, formado por la influencia de Anchieta que recoge Pedro González de San Pedro; Arredondo trabaja con este último en la Capilla Mayor de la iglesia de San Francisco, en Santo Domingo de la Calzada.

García de Arredondo posiblemente sea hijo del cantero Lope García de Arredondo que hemos citado anteriormente trabajando en la iglesia de Ajo; el trabajo en piedra debía serle familiar por ello: el sepulcro de Fray Bernardo de Fresneda en Santo Domingo de la Calzada es muestra elocuente de su

¹⁸ Aunque Inestrosa no sea cántabro, se relaciona de continuo con los citados escultores, con los cuales forma compañía.

¹⁹ Conocemos a *Antonio, Juan, Lucas y Pedro de la Llamosa* como maestros retablistas.

²⁰ En el siglo XVI hubo en la zona otros escultores, como *Bartolomé de la Cruz*, vecindado en Hoz y Marrón, o el propio Simón de Bueras, de la localidad de su apellido. También es Sietevillas y Cudeyo hubo escultores en el siglo XVI trabajando en Cantabria; y además existió otro taller al sur de la región, en Cuena.

²¹ J. M. AZCARATE, "Escultura del siglo XVI", *Ars Hispaniae*. XIII, p. 300. Matías MARTÍNEZ BURGOS, "En torno a la catedral de Burgos", *Bol. de la Institución Fernán González*, n.º 127, p. 118-133. Luciano HUIDOBRO, "La sede transitoria de Sasamón y su obispo Don Pedro Paramón (siglo XI)", *Bol. de la Institución Fernán González*, n.º 109, p. 265 y ss. F. PORTELA SANDOVAL, *La escultura del siglo XVI en Palencia*, p. 365. F. J. ALVAREZ PINEDO y J. M. RAMÍREZ MARTÍNEZ, *Fray Bernardo de Fresneda y la Capilla Mayor de la Iglesia de San Francisco en Santo Domingo de la Calzada*. Logroño, 1979. Ismael GARCÍA RAMILA, "Documentos de antaño", *Bol. de la Institución Fernán González*, n.º 130, p. 421-422. María del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY, *Documentos para la Historia del Arte en Cantabria*, vol. I, p. 22 y 17-20, y vol. II, p. 45. Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, "Retablos barrocos de la primera mitad del siglo XVII en Burgos", *B. S. A. A.* 1978, p. 201-212.

alta calidad. Desde 1583 en que se le documenta trabajando en Burgos aparece favorecido por el arzobispado, y llega a ser allí uno de los escultores más importantes activos hacia 1600.

Entre 1615 y 1619, año en el que fallece, aparece realizando el retablo mayor de Guriezo, obra que deja inconclusa y que será continuada por su yerno Diego Lombera²².

La iglesia de Guriezo es una obra realizada con una tendencia a la grandiosidad que parece dirigirse a impresionar a todo el valle donde se asienta²³; edificada en lo alto de una colina, sus dimensiones son grandiosas y se utiliza el estilo de apariencia más grandilocuente de que disponían los arquitectos de la segunda mitad del siglo XVI en Cantabria: un gótico columnario con estructura de "iglesia de salón"; su portada principal es de un preciosismo desconocido en Cantabria; los maestros canteros del valle de Guriezo realizaron su obra maestra en esta iglesia, aunque su finalización se demora por largos años.

El retablo mayor que comentamos es la obra más ambiciosa de la retablistica de Cantabria durante el siglo XVII en cuanto a calidad, y también en cuanto a precio, pues se remató en 37.204 reales, único retablo que puede compararse en su precio con los grandes retablos castellanos. Es buena muestra de la situación económica del valle de Guriezo, en clara expansión (y recordemos que la cornisa cantábrica conoce un despegue económico en el siglo XVII que contrasta con el declive de la Meseta), con una intensa actividad agrícola, comercial, e incluso industrial (ferrerías). El valle de Guriezo parece tener una mentalidad de "nuevo rico" deseo de hacer ostentación de riqueza.

El retablo fue modificado en el siglo XVIII (1733-1735, bajo traza y condiciones de *Francisco Pérez de las Llamosas*, y a cargo del maestro arquitecto *Gabriel de la Cueva* y del escultor *Tomás del Gargollo*), añadiendo un gran cascarón como remate, las dos calles de los extremos (salvo el relieve de San Vicente ante las fieras), los relieves de la Adoración de los Pastores, la Adoración de los Reyes, Cristo ante los Doctores y Presentación en el Templo, en el banco del segundo cuerpo; además añadiendo la decoración en los frontones curvos de las segundas calles, el relicario y la decoración sobre él.

²² Además de los documentos publicados por María del Carmen González Echegaray existe bastante documentación inédita de este retablo: Los libros de Fábrica en el Archivo Diocesano de Santander, números 6.621, 6.622 y 6.625 (muy extractados en una hoja parroquial por el párroco José Antonio Martínez); Carta de pago de 6 de junio de 1639 (Arch. Hist. Prov. de Santander, leg. 1.606, ante Juan de Alvarado, fol. 37); carta de pago de 14 de junio de 1641 (A. H. P. de Santander, leg. 1.719, ante Miguel Pérez de la Barcenilla, fol. 49 y vuelto; un documento previo a la tasación (AHP de Santander, leg. 1.719, ante Miguel Pérez de la Barcenilla, año 1639, fols. 122-125 vuelto); el acta de defunción de García de Arredondo se halla en el Libro de difuntos de Limpias, Archivo Diocesano de Santander, n.º 1.722, fol. 39.

²³ La arquitectura de esta iglesia ha sido estudiada por Julio Polo, quien presentó sobre ella una comunicación al congreso "Población y sociedad en la España cantábrica durante el siglo XVII", celebrado en Santander en mayo de 1982.

El plan de la obra del siglo xvii quedaría así: La arquitectura del fondo con todas sus esculturas, obra de Arredondo (salvo la figura de San Vicente, quizá obra de Lombera); éste debió añadir una calle lateral a cada lado con relieves de la historia de San Vicente, y realizó también el desaparecido ático de la calle central. En el desaparecido relicario, que llevaría remates apiramidados, figuraría una Piedad.

Diego Lombera continuó el retablo, a la muerte de Arredondo, entre 1635 y 1638. Lombera, probablemente oficial de Arredondo, sigue de cerca al maestro, pero su calidad es inferior. De Lombera serán los relieves del prendimiento de San Vicente, martirio del Santo, y del cadáver de San Vicente ante las fieras; además los relieves del Lavatorio y de La Santa Cena, ambos en el banco; y quizá la imagen central de San Vicente. Las escenas se refieren a San Vicente Mártir, patrono del pueblo, el santo zaragozano martirizado en Valencia el año 304, y cuya pasión fue popularizada por San Agustín y el poeta español Prudencio.

Diego Lombera y su hijo Bernardo continúan la tardía difusión del romanismo en la zona más oriental de Cantabria y en Vizcaya²⁴. El taller de Limpias realiza un importante número de retablos romanistas durante la primera mitad del siglo xvii, pudiéndose citar un cierto número de maestros retablistas formados en La Rioja²⁵, o incluso con una influencia navarra, como sucede con *los maestros del valle de Liendo*, vinculados al taller de Limpias.

La importancia que para la retablística de la Meseta tienen los artífices cántabros a fines del siglo xvi y en la primera mitad del xvii se incrementa con la actividad de los arquitectos: Juan de Herrera trazó los retablos de El Escorial y de la Colegiata de San Luis en Villagarcía de Campos; Juan de Nates el de Sacramenia (en piedra) y de El Salvador, de Valladolid (éste junto a Pedro de Mazuecos el Mozo); Juan de Ribero Rada el de la iglesia de Santa Eulalia en Salamanca; Toribio González de la Sierra intervino en el de Plasencia. El retablo del clasicismo español debe mucho a la actividad de estos arquetipos.

A partir de 1660 aproximadamente, los artífices cántabros asimilan el retablo barroco y se convierten en especialistas reconocidos de uno de sus elementos fundamentales: La columna salomónica. Francisco de la Cueva difunde el retablo "salomónico" en La Rioja; los Alvarado en Alava; Lucas Ortiz de Boar en Palencia; Fernando de la Peña y Andrés de Monasterio en

²⁴ Véase F. SESMERO PÉREZ, *El Arte del Renacimiento en Vizcaya*. Bilbao, 1954, p. 109. M.^a del Carmen G. ECHEGARAY, *Documentos...*, vol. II, p. 35-37 y 42-44. Además: AHP de Santander, prot. 1718 y 1719, y el Libro de Fábrica de la parroquial de Gibaja (Cantabria), Archivo Diocesano de Santander, n.º 2.569.

²⁵ Por ejemplo, Diego López de Candina, relacionado con el taller de Santo Domingo de la Calzada, y que en 1639 realiza el retablo mayor de Landerol (Cantabria). En La Rioja ya habían trabajado los escultores cántabros durante el siglo xvi; véase J. A. BARRIO LOZA, "Juan de Alvarado. Notas sobre escultores renacentistas montañeses en La Rioja", rev. *Allamira*, tomo XL, 1976-77, p. 263 y ss.

Burgos, Alava y La Rioja; al margen de los canales habituales, en Granada el jesuita *Francisco Díaz del Ribero* realiza el retablo mayor de la iglesia de La Compañía, que posee las que son, cronológicamente, segundas columnas salomónicas en España²⁶. La actividad de los escultores cántabros del barroco constituye un capítulo brillante dentro de la historia de la escultura barroca española.

Los retablistas cántabros tuvieron una altísima mentalidad empresarial, y su adaptación al mercado artístico resultó perfecta; su interés era antes que nada el negocio, y por ello realizaron un arte desigual en función de la exigencia de la clientela, más desarrollada económica y culturalmente en la Meseta que en Cantabria, donde las formas del manierismo se prolongan hasta 1660, alcanzando su apogeo entre 1630 y 1640. Las escasas manifestaciones del Renacimiento en la arquitectura de Cantabria (con entidad especial sólo desde 1590 aproximadamente) contrastan con este desarrollo del clasicismo en los retablos, constituyendo una muestra evidente de la pluralidad estilística imperante en la España de los siglos XVI y XVII, con lenguajes artísticos y tiempos históricos diferentes en cada región, y aún dentro de cada región.

En comunicación que presentamos al Congreso titulado "Población y sociedad en la España Cantábrica durante el siglo XVII" abordamos algunos problemas en torno a la escultura aquí estudiada. Realizamos un ensayo de curva demográfica de escultores en Cantabria durante el siglo XVII, su organización de taller, situación social, etc. También realizamos allí un ensayo de definición del concepto de "arte popular" aplicado a esta escultura; las conclusiones a que llegábamos mostraban que sólo a partir de mediados del siglo XVII, es decir, con el inicio del barroco, se podía hablar de la escultura en Cantabria, en general, como arte popular; una estadística de la iconografía existente en el Museo Diocesano "Regina Coeli" de Santander (Santillana del Mar) mostraba que sólo a partir de mediados del siglo XVII los santos protectores frente al infortunio (S. Antonio Abad, S. Antonio de Padua, S. Roque, etc.), aparecían de una manera masiva, y cada vez en mayor proporción, frente a la iconografía más específicamente dogmática o contrarreformista, aunque eso no quiera decir que antes no aparecieran. Por lo tanto, señalábamos, hasta el comienzo del barroco, hacia 1660, la escultura en Cantabria no era, en general, un arte popular, sino al servicio de los intereses político-religiosos de la Contrarreforma, por más que fuera dirigida a un público "popular" y su calidad formal fuera escasa.

Y a propósito de esta escasa calidad formal señalábamos cómo era con-

²⁶ Véase: Manuel PEREDA DE LA REGUERA, *Francisco Díaz del Ribero*. Santander, 1954. Díaz del Ribero era natural de Mazcuerras (1592), se formó en Madrid y de allí pasó a Sevilla. También en Sevilla aparece *Juan Bález*, procedente de Laredo, que se compromete en 1615 a aprender el oficio de escultor con Juan de Mesa (J. M. PALOMERO PARAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla, 1983, p. 43).

secuencia de la exigencia de elaborar un lenguaje sencillo, pues un mismo escultor era capaz de realizar obras mejores o peores según la paga que recibiera; y en un medio rural como era esencialmente Cantabria, no había lugar para sutilezas formales que no serían comprendidas y más bien estorbarían la comprensión de los contenidos. Una iconografía sencilla con un lenguaje formal sencillo eran la única garantía de ser correctamente entendidos. Este lenguaje formal sencillo se formó a base de un proceso de imitación o copia: el escultor simplificaba el modelo "limando" sus aristas, eliminando los detalles, y por el contrario acentuando el detalle más llamativo; así se pierde por ejemplo, la comprensión de los impulsos interiores que animan el gesto en una talla, pero se acentúa la producida por el contraste entre el esquematismo general de la figura y el desmesurado desarrollo del detalle más llamativo. No basta con afirmar que son torpes imitaciones y señalar el modelo; es preciso ver cómo se copia y se produce la elaboración de unas formas que no son sólo "ingenuas".

LAMINA I



Miera (Cantabria). Iglesia parroquial. Retablo mayor: 1. Conjunto.—2. Detalle.



1. Ajo (Cantabria). Iglesia parroquial. Retablo mayor.—2. Guriezo (Cantabria). Iglesia