

LA EDIFICACION DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA REVILLA DE SOBA: UN EJEMPLO DE MECENAZGO LAICO EN CANTABRIA *

JULIO J. POLO SANCHEZ

Cada día más la historiografía regional viene ocupándose de una faceta clave para la comprensión del devenir histórico de Cantabria durante la Edad Moderna, nos referimos al papel jugado en el desarrollo económico y cultural de sus comarcas de origen tanto por los «indianos» como por los hidalgos cántabros trasladados a la Corte.

Podría afirmarse que los recursos económicos aportados por los primeros fueron más significativos en el siglo XVIII que en las centurias precedentes, como ya se ha encargado de señalar Casado Soto¹. En el ámbito cultural, y especialmente en el artístico, los emigrados a América ejercen un papel de cierta relevancia en el incremento cuantitativo de algunas manifestaciones artísticas del setecientos y del ochocientos, por ejemplo en la platería²; en varios casos estos personajes con sus aportaciones económicas también contribuyeron de manera determinante en el desarrollo de la arquitectura, la escultura y la pintura de la Cantabria de estos siglos, como se ha puesto de manifiesto recientemente en la exposición presentada por E. Campuzano en la Fundación Santillana³.

Sin embargo, consideramos de mayor relevancia cuantitativa y cualitativa la incidencia de los segundos sobre la realidad artística de la región en los siglos XVI, XVII y XVIII. Su salida de Cantabria obedece no sólo a condicionantes económicos, sino también al papel ejercido por la Corte como catalizador de sus expectativas sociales y culturales. Su condición hidalga les facilitará el acceso a cargos administrativos o eclesiásticos, que significan, por un lado considerables incrementos patrimoniales, pero también la posibilidad de

* El presente estudio ha sido posible gracias al numeroso material documental facilitado por Amada Ortiz Mier, historiadora con un profundo conocimiento del Valle de Soba, así como por María del Carmen González Echegaray, investigadora infatigable de la realidad histórica regional. Nuestro profundo reconocimiento a ambas.

¹ CASADO SOTO, J. L., *Siglos XVI y XVII*. Tomo V de la Historia General de Cantabria. Santander, 1986, p. 283.

² Véase el interesante estudio de CARRETERO REBES, S., *Platería religiosa del Barroco en Cantabria* (Santander, 1987), en el que se ofrecen numerosísimos ejemplos de objetos de orfebrería importados de países americanos.

³ *Arte Colonial en Cantabria*. Exposición en la Fundación Santillana. Santillana del Mar, marzo-abril, 1988. Catálogo de la exposición por E. CAMPUZANO RUIZ.

ascender en la pirámide social. Estos mantendrán un contacto mucho más estrecho con su tierra que el de los embarcados en la «aventura americana», y su influjo más directo sobre la cultura autóctona es también más temprano. Fue el siglo XVII el más propicio para que los hidalgos cántabros consiguieran numerosos puestos de responsabilidad administrativa o abundantes dignidades eclesiásticas, y paralelamente será esta centuria la que vea revertir parte de sus caudales en el engrandecimiento artístico de la región.

El ejemplo que presentaremos a continuación es claro exponente de la preocupación que sintieron numerosos personajes de ascendencia cántabra por el desarrollo cultural de La Montaña, a la par que modelo del mecenazgo por ellos potenciado. Vamos a ocuparnos en concreto de la personalidad de Don Rodrigo Gómez de Rozas en su faceta de patrocinador artístico en el Valle de Soba.

Con anterioridad a 1654 existió en el Concejo de La Revilla de Soba una iglesia dedicada a San Fausto de la que se declara que por entonces ya estaba arruinada «... *por auer hecho bizio la cantería y estar cargada la carpintería sobre ella y estar muy bieja, y que no tiene renta (...) más que la dozaua parte de diezmos (...) que un año con otro balen cinquenta reales...*»⁴.

Ante tal situación, don Rodrigo Gómez de Rozas, caballero cortesano, oriundo de Soba⁵, decide fabricar a sus expensas un nuevo edificio, dotándolo de todos los ornamentos necesarios y creando toda una serie de obras pías. Para ello el 20 de mayo de 1654 se dirige a los provisos del arzobispado de Burgos solicitando que se le permita comenzar la construcción, petición que es aceptada «...*reconociendo el gran beneficio que se le sigue a la yglesia y la notoria utilidad de todos los vecinos...*»⁶.

Paralelamente se establecen las condiciones de la obra, de las que merecen ser destacadas las siguientes: En primer lugar se indica a Don Rodrigo

⁴ A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 3475, ff. 94-98. Ante Juan Martínez de Valle.

⁵ Don Rodrigo Gómez de Rozas era natural de Santa Cruz de la Zarza (Madrid), donde fue bautizado el 14 de septiembre de 1591. Pero su origen es inequívocamente montañés, pues sus padres Diego Gómez de Rozas y Casilda de Rozas habían nacido en Tonllar y Fresnedo, respectivamente. Su padre había detentado el cargo de aposentador de la gente de armas del marqués de Hinojosa. Fueron sus abuelos paternos Francisco Gómez de Rozas y Juana García de Pilas, naturales de Tonllar y Las Pilas, respectivamente; y los maternos Fernando de Rozas y María Fernández de Trueba, ambos de Fresnedo. Y sus bisabuelos paternos Juan Gómez, natural de Rozas, y Catalina Sanz, señora de la casa de Tonllar; y los maternos Juan de Rozas, natural de San Pedro de Soba, y Teresa Ruiz, natural de Fresnedo.

Fue don Rodrigo Caballero de Santiago, hábito que obtuvo el 13 de septiembre de 1643 (A.H.N. Secc. Ordenes Militares: Santiago. Pruebas de Caballero. A. 1643, Caja 668. Expte. 3475), caballero de la reina, regidor perpetuo de Madrid, y, al menos desde 1645, ejerció el cargo de procurador general de los hijosdalgo y caballeros del Valle de Soba. Mantuvo estrechos contactos de amistad y de negocios con el Conde de Chinchón, don Luis Fernández de Cabrera y Bobadilla, así como con su hijo don Francisco Fausto, quienes pudieron ser sus valedores en la Corte.

Otórgo testamento en Madrid el día 15 de agosto de 1666 ante Miguel de Oruña (A.D.S. Lib. 6535).

Han tratado de su persona, entre otros, ORTIZ MIER, A. (*Padrones de Hidalguía del Valle de Soba*), GONZALEZ ECHEGARAY, M. C. (*Escudos de Cantabria*. Tomo V, pp. 32-34), y los autores de la publicación colectiva titulada *La escultura funeraria en La Montaña* (Santander, 1834, pp. 165-168).

⁶ A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 3475, ff. 94-98. Ante Juan Martínez de Valle.

que el edificio se ha de levantar en las cercanías de la antigua parroquia «...donde les pareziere a los maestros más seguro sitio para su perpetuidad...», asimismo que Don Rodrigo habría de costear una renta anual de 12.000 maravedís, y que debería fundar cinco capellanías «... de a mil quinientos reales de renta cada una en cada un año...» dotadas de misas, responsos y rogativas suficientes. Una de tales capellanías sería ejercida por uno de los beneficiados de la parroquia y tendría la categoría de capellanía mayor; de las cuatro restantes dos quedarían en posesión del maestro de gramática y del maestro de escuela, y las otras dos se reservarían a sendos parientes de don Rodrigo o de sus sucesores en el patronato. También se comprometió a fundar otra obra pía más que sirviera como dote para el casamiento de una doncella del Concejo, «...la que fuere de más edad...», cuyo valor se estipuló en 1.733 reales de renta anual. Además crea otra obra pía de 50 ducados cuyo destino sería comprar trigo o cualquier otro producto que se pudiera necesitar para el mantenimiento de la población del Concejo.

Finalmente don Rodrigo adquiere la obligación de contratar a un maestro de escuela que enseñe gratuitamente a los niños de todo el valle de Soba a leer, escribir, contar, además de la doctrina cristiana y las buenas costumbres. Con lo que el patrono demuestra su voluntad de apoyo no sólo material, sino también espiritual en su sentido más amplio.

Por contrapartida, el Concejo concede a don Rodrigo el patronato perpetuo de la capilla mayor de la iglesia, en la que podría situar su enterramiento, su efigie funeraria, sus armas, las inscripciones de fundación que desease, así como «... silla, tapete y halmoada en la parte que le pareciere...», no pudiendo el resto de los vecinos enterrarse en la iglesia a menos de diez pies de la aludida capilla mayor. Sin embargo, no se le concede el patronato absoluto, ya que se le niega la capacidad de presentación de beneficiados, que seguirán siendo nombrados por el arzobispado.

Don Rodrigo Gómez de Rozas aplicará para el mantenimiento de las capellanías y obras pías tres juros que había alcanzado por privilegio real, y que sumaban 334.600 maravedís de renta anual⁷.

Como lugar de levantamiento del nuevo edificio se elige inicialmente un paraje cercano a la antigua iglesia parroquial, pero al abrir los cimientos se comprueba que el lugar es poco apto dado que el subsuelo estaba «...contra-minado de agua...», y por tanto el edificio resultaría poco firme. Por ello los vecinos deciden una nueva localización, que coincidiría con la de la ermita de San Lorenzo del barrio de Helguera, que por tanto habría de desaparecer, siendo trasladada su imagen titular a la antigua parroquia. Con este cambio de localización de la iglesia parroquial los vecinos del barrio de Tonllar resultaban perjudicados, pues la distancia a la parroquia aumentaba, por ello Don Rodrigo se compromete a levantar en aquel barrio una nueva ermita a la que dota con una de las cinco capellanías que había fundado en la parroquia⁸.

El 20 de junio de 1655 se comienzan los trámites de la construcción. En primer lugar se exhiben las trazas y las condiciones sobre las que se obligarán los maestros trasmeranos Juan del Pontón y Francisco de Cueto, vecinos de

⁷ Ibídem.

⁸ A.H.C. Secc. Protocolos, Leg. 3.475, ff. 102-103. Ante Juan Martínez de Valle.

Galizano y Güemes, respectivamente. La obra tendría un costo total de 7.000 ducados que serían sufragados enteramente por don Rodrigo Gómez de Rozas, quien también costearía «...*todos los portes (...), canteras y montes francos y terreno para arena y pastos para los ganados...*». Además se les entrega a los arquitectos la ermita de San Lorenzo, para que puedan reutilizar sus materiales, excepción hecha de la campana. La obra debería estar acabada el día de Todos los Santos del año 1658 y tendría que ser dada por buena por maestros peritos. Los arquitectos, por su parte, se harían cargo del coste de los materiales.

El precio total de ejecución se repartiría en cinco pagas, la primera de 1.000 ducados a los ocho días de haber nombrado fiadores, y el resto —6.000 ducados— en cuatro partes iguales.

Las condiciones, muy detalladas, estipulan una altura del edificio de 42 pies, una anchura de nave de 28, sin el transepto, y 90 pies de largo, sin contar el tamaño de la torre. Los materiales serían de mampostería, en la mayor parte del edificio, y sillería en las zonas nobles tales como «portadas, ventanales, arcos, jambas, nichos, cornisas, aleros, esquinales, etc. Se emplearían las canteras existentes en el propio concejo de La Revilla y la de Salazar para la extracción de los materiales. Asimismo se incluyen numerosas normas de carácter técnico referentes a los cimientos, al modo de labrar la piedra, a los cerramientos de tejados, a las portadas, a la torre, a la sacristía, al coro, al enlosado del crucero, a la apertura de nichos en los muros, y en general a los órdenes arquitectónicos a emplear y a la tipología de elementos sustentantes y sustentados —pilastras, arcos, bóvedas y cúpula⁹.

Acompañaban a tales condiciones diversas trazas de las que hemos podido recuperar una correspondiente al alzado del mediodía en la que figura la siguiente leyenda: «*Este es el alçado de fuera con que se a de executar la obra del señor Don Rodrigo. Y lo firmó su merced y dichos maestros e yo el escribano. (Rubricado). D. Rodrigo Gómez de Rozas. Juan del Pontón. Francisco de Queto. Juan Martínez del Valle.*»¹⁰. Se plantea así un primer interrogante respecto a quién pudo ser el proyectista de la obra, pues ni en la traza aludida ni en ningún otro documento consultado se aclara tal extremo; parece evidente que los tracistas no fueron los arquitectos ejecutantes, lo que podría inducir a pensar que el propio Don Rodrigo pudo haber enviado desde la capital madrileña, donde residía, tanto las condiciones como la traza.

El diseño que comentamos es el primero conservado en Cantabria de una fachada completa de edificio religioso. Formalmente se relaciona con algunos otros dibujos vallisoletanos del arquitecto Juan de Naveda; destaca en él el ennegrecimiento de las ventanas y el uso del sombreado para las líneas más cercanas al espectador, con lo que se intenta delimitar los diversos planos espaciales en profundidad. Aunque la traza de La Revilla no presenta escala, ni gráfica ni numérica, el edificio está trazado con acuerdo a ella, y tanto en las proporciones como en los detalles estructurales y ornamentales se corresponde perfectamente con la obra conservada.

⁹ A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 4.958, ff. 87-89 vto. Ante Miguel de Oruña Puente. Véase apéndice documental, documento I.

¹⁰ A.H.C. Secc. Mapas y Varios. 190. Inserto en Protocolos. Leg. 3.475, entre los fols. 72-73. Ante Juan Martínez de Valle.

Sabemos que al servicio de Don Rodrigo entrará, como maestro de la escuela de La Revilla, un tal Pedro de Avajas, cuya firma coincide con la del diseñador del puente de Santa María de Cayón¹¹. Si comparamos la grafía del dibujo que comentamos con la de aquel puente observaremos cómo el tipo de dibujo es semejante en ambos casos, en particular en los sombreados y en la perfección de los trazos lineales. Por todo ello no parece aventurado atribuir al propio Pedro de Avajas la traza conservada en la iglesia de La Revilla.

El 4 de julio de 1655 se añadieron nuevas condiciones que afectaban al cuerpo de naves. Por un lado en la fachada sur deberían construirse sendos estribos y un arco entre ellos que cobijase la portada principal. Paralelamente se construirían otros dos contrafuertes en el lado opuesto. Por contrapartida el ancho de muros de todo el edificio se haría más estrecho, pasando de los cinco pies que obligaban las condiciones iniciales a cuatro y medio. Por las citadas modificaciones los arquitectos cobrarían 130 ducados además de los 7.000 inicialmente estipulados¹².

El volumen de obra a construir en un período de tiempo tan escaso fue la causa de que los dos maestros principales, Juan del Pontón y Francisco de los Cuetos, se vieran obligados a establecer un contrato de compañía con otros canteros. El 20 de junio de 1655 firmarán dicho concierto con Francisco de la Riba Velasco, Pedro del Pontón y Francisco Vélez, canteros de Galizano, por un lado, y con Francisco de Viadero, vecino de Güemes, por otro. Como puede observarse se trata de compañeros, vecinos, e incluso parientes de los dos canteros contratantes. Los seis artistas intervendrán en la obra a partes iguales, aportando cada uno sus oficiales, y sin que aparentemente existiese preponderancia de ninguno sobre los demás; sin embargo, en toda la documentación consultada solamente Juan del Pontón, Francisco de los Cuetos y, en menor grado, Francisco de Viadero son citados como maestros de la obra.

Como fue habitual en la época, el pagador de la obra intenta asegurarse su perfecta ejecución, por lo que se obliga a los contratantes a que presenten fiadores, a la vez que se procuran declaraciones de testigos que avalen la solvencia económica de maestros y fiadores. En este caso los fiadores de los arquitectos fueron los vecinos de Galizano Sebastián de Liermo, Francisco Vélez, Pedro del Pontón, Francisco de la Riba Velasco, Fernando de la Riba y Juan de Fuente.¹³

Como vimos, entre las condiciones se reseñaba en varias ocasiones la utilización de materiales poco habituales en la arquitectura de Cantabria tales como el ladrillo, la toba o el yeso. Lo inhabitual de tales materiales obligó a los arquitectos a requerir la colaboración de maestros albañiles foráneos. Para

¹¹ A.H.P.C. Secc. Cayón. Leg. 89.1. y Secc. Mapas y Varios 59. El puente de Santa María de Cayón fue construido entre 1590 y 1606, aproximadamente, configurando un tipo de puente muy tradicional, del mismo esquema que fue habitual en la provincia de Burgos durante los siglos XVI y XVII, pues no aparecen novedades clasicistas. El diseño que de él se conserva corresponde al proyecto de reparación del año 1629, llevado a cabo por Pedro de Avajas y Francisco de Hano, pues el puente se había arruinado en 1626-27. Las obras de reparación aún continuaban en 1649, y el puente todavía sufriría nuevos daños en 1693, volviéndose a reparar a partir del año 1700. Actualmente el puente ha desaparecido.

¹² A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.476, ff. 52-54. Ante Juan Martínez de Valle.

¹³ A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 4.958, ff. 90-95. Ante Miguel de Oruña Puente.

la fabricación de los 24.000 ladrillos y de las 12.000 tejas necesarios los arquitectos se concertaron el 13 de septiembre de 1656 con Domingo Rojo y Toribio de la Carrera, vecinos de la localidad asturiana de Po, en el Concejo de Llanes. Estos deberían entregarlos en mayo de 1657, y cobrarían cincuenta y dos reales y una fanega de trigo por cada mil ladrillos, y cuarenta y dos reales por cada millar de tejas¹⁴. Aún en 1658 los tejeros entregarían a la obra otras 23.000 tejas más, a precio de cincuenta y un reales y medio el millar, pero en esta ocasión se les obliga a que la cochura se realizase en la tejera de Helguera¹⁵.

Asimismo, en el cierre de los muros de la iglesia se empleó abundantemente la mampostería. Para su fabricación se requirió la colaboración de otros dos canteros, Domingo de la Vega y Juan García de la Carcoba, vecinos de Miera, quienes ya en septiembre de 1657 declaran haber ejecutado «...*asta doscientas quarenta y quatro tapias de pared de mampostería a razón de a veinte y un reales cada una, que ymportan cinco mill ciento y veinte y quatro reales...*»¹⁶. La tapia es una medida de superficie equivalente a 50 pies cuadrados¹⁷.

En marzo de 1657 ya estaban levantados los muros de la parroquia, aunque todavía no se habían comenzado a realizar las bóvedas. Por ello el día 19 del mismo mes de marzo los arquitectos firman con el albañil de Miera Celedonio de las Canales el contrato de construcción de todas las cubiertas «...*la media naranja con sus colaterales y presbiterio, sacristía, coro y demás capillas...*»¹⁸. Igualmente el albañil se encargaría del enlucimiento de las paredes y de cualquier otra labor que tocase a su oficio «...*de puertas dentro...*». Los arquitectos de la obra Francisco de Cueto y Francisco Vélez se comprometieron a proporcionarle la cal y ladrillos, las maderas que fueran necesarias para los andamios y cimbras de los torales, así como a pagarle por toda su labor 4.400 reales. La obra debería estar finalizada en septiembre de 1658.

En marzo de 1657, por orden expresa de Don Rodrigo Gómez de Rozas se introduce una pequeña variación en el proyecto de obras. Se trataba de la modificación del nicho que en la pared del presbiterio, al lado del Evangelio, albergaría el bulto funerario del patrono, y de la introducción de ciertas mejoras en la puerta colateral de la iglesia. Para ello Martín Sanz Prado y Rozas, representante de Don Rodrigo, se reunirá con los maestros principales de la obra —Cueto, Vélez y Viadero— para firmar las nuevas condiciones que habían sido redactadas por Pedro de Abajas¹⁹. El orden elegido para la construcción del lucillo sepulcral fue el dórico, señalándose en las condiciones que «...*la cornijilla del pedestal no a de resaltar sino correr derecha por causa del ancho del tablero donde a de estar el bulto...*», previsión que indica claramente que ya estaba labrada la escultura funeraria de Don Rodrigo, aunque desconocemos quién fue el escultor que la realizó.

El modelo que se sigue tanto en el lucillo como en el bulto funerario es

¹⁴ A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.476, ff. 123-124 vto. Ante Juan Martínez de Valle.

¹⁵ *Ibidem*, f. 40.

¹⁶ *Ibidem*, ff. 41-42.

¹⁷ GARCIA SALINERO, F., *Léxico de alarifes de los siglos de Oro*. Madrid, 1968, p. 218.

¹⁸ A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.476, ff. 66-67 vto. Ante Juan Martínez de Valle.

¹⁹ *Ibidem*, fol. intercal. (f. 5-6).

el perfilado por Juan de Herrera y Pompeyo Leoni en San Lorenzo el Real de El Escorial, y que fue muy difundido por toda Castilla. En concreto la arquitectura del lucillo sepulcral coincide con la del sepulcro de los condes de Fuensaldaña en la actual iglesia de San Miguel de Valladolid, obra de Francisco de Praves (1611). Por su parte el bulto, aun presentando numerosas analogías respecto a la figura del conde de Fuensaldaña antes citado, copia fielmente la figura de Don Rodrigo Calderón que se encuentra en el convento vallisoletano de Portacoelli.

Por otro lado, entre las condiciones referentes a la puerta colateral encontramos una alusión digna de ser reseñada, pues se indica que esta obra debe llevarse a cabo «...*executándola en Vinola...*». Se trata de una de las escasísimas veces que en Cantabria aparece citado como modelo a seguir algún tratadista italiano, lo que indica por otro lado un alto grado de instrucción del proyectista.

Por sendas modificaciones Cueto, Vélez y Viadero cobrarían ochocientos reales, a mayores de los siete mil estipulados.

Podemos considerar que a mediados de junio de 1658 la obra arquitectónica estaba concluida, pues para entonces Francisco Gil de la Revilla «el mozo» debía tener sacada «...*toda la tierra que está dentro de la yglesia nueva, sacristía, pila baptismal y torre...*» como se había obligado con Francisco de Cueto por escritura de 15 de septiembre de 1657²⁰. Además, el día 5 de ese mes se había llevado a cabo el acto de medición de la altura de las bóvedas, indicándose que se hacía ahora «...*por quanto se están cerrando las capillas de dicha yglesia, y después de cerradas no se podrá medir la altura de dicha obra con tanta buena comodidad como antes que se cierren...*»²¹. El resultado de la medición fue de 42 pies y una cuarta de altura, una cuarta más de lo que marcaban las condiciones.

No obstante, el coronamiento final de la obra aún debió esperar hasta finales del año 1658, como demuestran sendas cartas de pago de los carpinteros que construyeron los chapiteles, quienes señalan que «...*por les aber faltado el plomo para acabar los dichos chapiteles no lo han podido hacer por lo qual se obligan que desde aquí a el día de Santa Lucía trece días del mes que viene de diciembre de este presente año no acabarán de hacer y fabricar los dichos chapiteles...*»²². Esta labor la llevaron a cabo Francisco del Mazo, Lucas de Vierna y Martín Pellón, carpinteros de Meruelo, y cobraron por ella un total de 6.161 reales.

Hasta el 20 de mayo de 1659 no tuvo lugar la tasación de las obras, para este acto se nombraron a dos maestros, uno por parte del patrono y otro por la de los maestros, fueron éstos Francisco de Cabanzo, vecino de Noja, e Ignacio de Cagigal, vecino de Güemes²³. Observaron los tasadores la mayor altura del edificio respecto de las condiciones acordadas, aunque se justificó este hecho por que «...*conuino el levantar dichos harcos para mayor seguridad y firmeza...*»; también censuraron el acabado de los estribos del «*lado del*

²⁰ *Ibidem*, f. 11-11 vto.

²¹ *Ibidem*, f. 14-14 vto.

²² A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.477, ff. 27-28. Ante Juan Martínez de Valle (7-XI-1658).

²³ *Ibidem*, ff. 45-46 vto.

cierço» aunque los dieron por bueno al comprobar que poseían una mayor altura que la exigida. El resto de las obras de cantería, albañilería y carpintería se consideraron realizadas conforme a lo condicionado. Así, el 19 de octubre de ese mismo año Francisco de Cueto, Francisco Vélez y Francisco de Viadero recibieron la última paga y «finiquito» de la obra, con lo que cobraron los 92.797 reales (8.436 ducados y un real) que tuvo de coste final con todas las cantidades añadidas la edificación de la iglesia de San Fausto de la Revilla²⁴.

En cuanto a su planta y alzados, la parroquia de San Fausto de La Revilla responde a un modelo habitualmente empleado en Castilla por los arquitectos clasicistas de finales del siglo XVI. Su planta simple, de una sola nave con tres tramos cubiertos con bóvedas de cañón con lunetos, crucero muy desarrollado en alzado, con cúpula sobre pechinas —que se trasdosa al exterior en cimborrio—, y cabecera plana a juego con los brazos del crucero, reconoce precedentes en numerosos edificios vallisoletanos (iglesias de San Quirce y de Porta Coelli de Valladolid, iglesia del convento de carmelitas de Medina del Campo, e iglesia del convento de Santa Clara de Medina de Rioseco, por citar los más conocidos).

La planta refleja la solución vallisoletana emanada de Diego de Praves, y seguida posteriormente por su hijo Francisco, de crear «dos núcleos articulados en torno a dos ejes», como señala A. Bustamante; el eje longitudinal es el principal, mientras que el secundario estará formado por el crucero que además aglutina la capilla mayor²⁵. Las proporciones equilibran notablemente el conjunto; así, en La Revilla, los brazos del crucero y la capilla mayor guardan una proporción de 1/3 respecto del espacio destinado al crucero, mientras que cada tramo de la nave resulta tener la mitad de superficie que el crucero, con lo cual la relación entre los brazos del crucero y la nave es de 2/3.

En los alzados interiores los paramentos, carentes de decoración, remarcan la función estructural del muro, siendo las pilastras los elementos que organizan las superficies. Solamente sobre ellas se permite cierta decoratividad, manifiesta de modo tímido en los entablamentos, donde se prefiere un tipo de orden toscano en el que, siguiendo los postulados herrerianos, se llega a fusionar capitel y friso. También en los alzados resulta evidente la relación de este edificio con los modelos vallisoletanos, especialmente con el empleado por Francisco de Praves en obras como la de la iglesia del convento de Santa Clara de Medina de Rioseco (1610-1618).

Las cubiertas, que se desarrollan a partir de la línea del entablamento, diferencian nítidamente la zona más iluminada del cuerpo de nave, con bóvedas simples de cañón con lunetos, de aquellas más oscuras del transepto y de la capilla mayor; en ambos casos los vanos se abren exclusivamente en el muro del mediodía. Frente a la cubierta de yesería simple de la nave se contraponen la decoración de las restantes cubiertas del edificio; allí la labor de yesería, formando dibujos geométricos, ennoblece los espacios. El crucero se

²⁴ A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.476, f. 85-85 vto.

²⁵ BUSTAMANTE GARCIA, A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid, 1983, pp. 458 y ss. Este tipo arranca de la solución empleada en la Colegiata de Villagarcía de Campos y en ciertas obras de Francisco de Mora.

cierra con media naranja ciega sobre pechinas, formando un dibujo de dieciséis costillones resaltados y partidos que convergen hacia la clave. Se trata de una solución retardataria que responde a los más puros modelos vignolescos, según la interpretación de Juan de Herrera, aquí incluso simplificados.

Al exterior destaca la claridad volumétrica que se compone a base de elementos ortogonales y que reflejan a su vez la estructura interna del templo. Incluso los contrafuertes de la nave —añadidos al proyecto inicial, como vimos— contribuyen a trasdosar la distribución del espacio interno. Destacan verticalmente los claros volúmenes de la torre y del cimborrio cúbico, cubiertos ambos a cuatro aguas. Solamente las portadas abiertas en el tramo central de la nave y en el brazo sur del crucero introducen en el austero conjunto sendas notas de riqueza decorativa; ambas se componen como sencillos vanos adintelados, envueltos en una estructura arquitectónica toscana, de clásica severidad, con frontón partido que acoge las armas de Don Rodrigo Gómez de Rozas.

Como dotación perpetua para la fábrica de la iglesia Don Rodrigo aportará una renta anual de 12.000 maravedís, lo que suponía un notable incremento respecto de los 50 reales (1.700 maravedís) que con anterioridad poseía anualmente la iglesia. Esta renta anual de la fábrica sumada al valor en metálico de las fundaciones de capellanías y obras pías suponían un total de 9.503 reales. Para su satisfacción el patrono asignó el valor de la renta de tres juros, obtenidos por privilegio real, que eran en concreto: uno de 185.000 maravedís, que provenía del llamado «*uno por ciento*» de la villa de Madrid, otro de 74.800 maravedís «*...en la media anata de mercedes de la primera finca...*», y otro de 74.800 maravedís «*sobre el derecho de papel sellado de la ciudad de Burgos*». La suma de estos juros daba un total de 9.841 reales, con lo que aún sobraban 338 reales después de aplicar los 9.503 señalados; por ello Don Rodrigo adquiere otras obligaciones, dotando una fundación para la lámpara del altar mayor por valor de 20 ducados anuales (220 reales) y asignando otros 6 ducados (66 reales) para el visitador del arzobispado.

Como aval de sus fundaciones, y en previsión de que por cualquier motivo pudiera dejar de gozar de los tres juros antes reseñados, Don Rodrigo hubo de aplicar el valor del arrendamiento de toda una serie de bienes raíces que poseía en la provincia de Madrid, en concreto de numerosas tierras que le pertenecían en el territorio de la villa de Chinchón, que sumaban 51 fanegas de sembradura, y que a él le habían supuesto un desembolso de 56.669 reales²⁶.

En octubre de 1659 aún aportaría Don Rodrigo a la iglesia mayores beneficios al dotarla de todos los ornamentos y objetos necesarios para el culto. Entre otros compró una lámpara de plata que colgaría de la cúpula, una custodia de plata sobredorada, dos cálices, una cruz parroquial, cuatro candeleros y una cruz para el altar mayor, un incensario con su naveta y cuchara, todo ello de plata. Asimismo hizo traer dos misales, cuatro ternos, cinco casullas, dos frontales, un pendón, un guión, cinco palios, cuatro aras,

²⁶ A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.477, ff. 6-12. Ante Juan Manrique —en protocolo de Juan Martínez de Valle—. Este documento incluye la relación completa de las 21 tierras que Don Rodrigo poseía en el término de Chinchón, la mayoría de ellas muy fértiles por estas situadas en la llamada Vega de San Juan.

dieciséis bolsas de corporales, cinco albas, seis pares de manteles, cinco amitos, un espejo para la sacristía, un ostiario de concha de tortuga, y muchos otros objetos más²⁷.

El 23 de julio de 1658 se encarga al campanero de Navajeda Fernando de Sarabia Rubalcaba, la fundición de dos campanas con destino a la ermita de Tonllar y a la iglesia parroquial de San Fausto, respectivamente. De nuevo Don Rodrigo sufraga su elaboración, que en este caso no presentó un precio prefijado, sino que se permite al maestro que las haga a su criterio, si bien se estipula que cobraría seis reales menos cuartillo por cada libra de peso²⁸.

Apenas iniciada la labor arquitectónica de la parroquia se comenzó la contratación de los retablos. Así, el 23 de agosto del propio año 1655 el escultor del Valle de Liendo Juan de la Piedra Arce²⁹ firma con Don Rodrigo Gómez de Rozas el compromiso de ejecución de los retablos mayor y colaterales. La obra se concertó en siete mil reales que deberían pagarse en cuatro partes, la primera cuando se entregase al maestro la madera de nogal necesaria y éste comenzase a cortarla, serrarla y curarla; la segunda para cuando se comenzase a realizar el trabajo de arquitectura y escultura; la tercera paga mediada la obra; y, por último, la cuarta una vez dada por buena la obra a vista de maestros peritos.

Entre las condiciones se incluye la hechura de los dos retablos colaterales de la iglesia parroquial, así como la talla de una imagen de Nuestra Señora de

²⁷ A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.477 f. 33-36 vto. Ante Juan Martínez de Valle.

²⁸ *Ibidem*, f. 22-22 vto.

²⁹ No tenemos más constancia documental de la participación de Juan de la Piedra Arce en más obras artísticas de Cantabria que la que aquí nos ocupa. Muy al contrario, es bien conocida su actividad en otras tierras.

Bien pudo ser hijo de ensamblador Juan de la Piedra Nobal, vecino de Liendo, aún activo durante el primer tercio del siglo XVII. Su actividad como arquitecto de retablos se centró fundamentalmente en tierras riojanas, existiendo una completa biografía de este maestro, en cuanto a su estancia por aquellas tierras se refiere, que ha sido publicada por RAMIREZ MARTINEZ, J. M., y RAMIREZ MARTINEZ, J. M., *La Escultura en La Rioja durante el siglo XVII*. Logroño, 1984, pp. 13-14), por quienes sabemos que en 1650 se encontraba realizando unos marcos para lienzos con destino al órgano de la iglesia de Santo Tomás de Haro. Al año siguiente comenzó la construcción del retablo mayor de Tobia, que concluirá en 1655. En 1654 concierta la ejecución de un colateral para la parroquia de Cuzcurrita, que aún se le estaba pagando en 1658. En julio de este último año acudió también al remate del retablo mayor de la iglesia de Quintanar, que se adjudicaría finalmente a otro montañés: Clemente de Rubalcaba. Unos meses después, más concretamente el 24 de noviembre de 1658 varios maestros del taller de Santo Domingo de la Calzada, entre los que se encontraban Clemente de Rubalcaba y Juan de la Piedra Arce se obligarán a ejecutar el retablo mayor de la parroquia de Cellorigo; Juan de la Piedra llevó el paso de la obra, ayudado por su oficial José de Nobal. En 22 de diciembre de 1660 la arquitectura del retablo ya estaba asentada (RAMIREZ MARTINEZ, J. M., «Bernardo y Domingo Antonio de Elcaraeta. Escultores Calceatenses». *Berceo*. 1981, n. 100, pp. 186-197); MOYA VALGAÑON, J. G., en su *Inventario Artístico de Logroño y su provincia*. Tomo I, p. 311, le atribuye la realización del retablo del Evangelio de este mismo templo.

A raíz de la finalización de la anterior obra, el párroco de Cellorigo le encomendó la construcción del retablo y puerta principal de la ermita de Sajuela de Arriba. Posteriormente, en 1660, asistió a la parroquia de Jubera para tasar el retablo mayor de la ermita de Santiago, construido por el cántabro Sebastián del Ribero. Por último, en 1663 recibía la paga de finalización del retablo colateral de la Virgen del Rosario que había realizado en la parroquia de Herramelluri. El papel jugado por los montañeses en el desarrollo de la retabística riojana del siglo XVII fue importantísimo, y Juan de la Piedra Arce fue uno de los pioneros de esta emigración, a la par que uno de los maestros más afamados en aquella zona.

la Concepción en la que se debería seguir «...*el modelo de Gregorio Hernandez...*».

El plazo de ejecución estipulado fue de dos años y medio a partir del día del remate, que se realizó el 10 de septiembre de 1655³⁰.

El día 9 de febrero de 1659 las labores arquitectónicas y escultóricas del retablo estaban finalizadas, por lo que en esa fecha se lleva a cabo la tasación de lo realizado por Juan de la Piedra Arce. Por parte de la iglesia actuó como tasador de la arquitectura Pedro Vélez de Margotedo, y de la escultura Juan de Pobes, ambos vecinos de Arnauero. Por parte del maestro se nombró también a Pedro Vélez de Margotedo, para la arquitectura, y al limpiense Andrés de la Dehesa, para la escultura³¹.

El tasador de la arquitectura, Pedro Vélez de Margotedo, encontró diversos elementos añadidos en la obra, pero también diversas carencias que mandará subsanar, caso del frontispicio de la hornacina principal. Por su parte, Juan de Pobes y Andrés de la Dehesa, como tasadores de la escultura, ordenaron igualmente varias reformas, en especial en la imagen del Santo Titular San Fausto, en las de San Juan, San Pedro, San Pablo, Nuestra Señora e imagen de la Concepción —la de la ermita de Tonllar—. Por su parte Juan de Pobes fue también el encargado de valorar los escudos que se habían labrado en la parroquia, encontrándolos el escultor sin imperfección alguna digna de ser reseñada.

Paralelamente a la tasación arriba referida se llevó a cabo la de la carpintería y chapiteles de la iglesia; fueron los encargados de llevarla a término, por parte de la iglesia, el vecino de Güemes Francisco Alonso de Viadero, y Francisco del Mazo, vecino de Meruelo, en representación de los maestros³².

Durante el mismo mes de febrero de 1659 se contrató en Limpías el dorado de todos los retablos. La obra recayó en los doradores Francisco de Helguero y Pedro de Bernales, saliendo como fiador de ambos el también limpiense Pedro de Helguero. Las condiciones repiten los mandatos habituales en los retablos de estas fechas, tanto en lo referente al aparejo de la madera, como a los motivos y calidades del dorado³³.

El retablo mayor responde aún a la modalidad manierista de corte contrarreformista. Su arquitectura se distribuye en dos cuerpos de tres calles, además del banco cajeadado y del ático flanqueado por aletones. La mayor parte de sus elementos se adscriben a esta estética, si bien la presencia en el tabernáculo de columnas entorchadas responde a pervivencias romanistas, que también están presentes en las imágenes. En esta obra Juan de la Piedra Arce se mantiene aún apegado a los modelos escultóricos del taller de Liendo, denotando un fuerte influjo de Juan de Palacio, siendo evidentes las analogías entre la mazonería de este retablo y el mayor de la iglesia de San Pedro de

³⁰ A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.476, ff. 65-67 vto. Ante Juan Martínez de Valle. En el contrato para efectuar el retablo mayor y colaterales de la iglesia parroquial, figura esta condición: «Item se ha de hecer otra ymagen para la ermita de Tonllar, de Nuestra Señora de la Concepción, de altura de cinco pies, que a de ser del modelo de Gregorio Hernández, muy acertada y perfeccionada».

³¹ A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.477, ff. 80-86 vto. Ante Juan Martínez de Valle.

³² *Ibidem*.

³³ A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.477, ff. 71 a 74 y 76 a 78 vto. Ante Juan Martínez de Valle.

Trucios, obra segura de Juan de Palacio³⁴. Sin embargo, en las esculturas Juan de la Piedra Arce denota ya el influjo vallisoletano de Gregorio Fernández, por lo que se aparta de la grandilocuencia de las obras romanistas para afiliarse a un mayor naturalismo prebarroco, aunque todavía no están presentes las quebraduras angulosas de los ropajes en sus figuras (lám. 6). Como parecen indicar los hermanos Ramírez Martínez la formación cántabra de Juan de la Piedra Arce pudo completarse en Miranda de Ebro donde entraría en contacto con los modos del gran maestro vallisoletano a través de sus seguidores en aquel taller³⁵.

La iconografía responde claramente a un fin dogmático, si exceptuamos la figura del Santo Titular. El banco presenta tablas pictóricas con las escenas de la Anunciación y la Visitación —en los entrepaños— y los Cuatro Evangelistas —en los netos—. El tabernáculo luce la consabida escena de la Resurrección en la puerta del sagrario, y las figuras de San Pedro y San Pablo en las hornacinas laterales de su primer cuerpo, reservándose el segundo a un ostensorio a modo de templete. En las calles laterales del cuerpo del retablo se repiten las figuras de San Pedro y San Pablo, en el primer piso, mientras que en el segundo se sitúan las de San Juan y Santiago. Por último en el ático se ha situado una imagen de Cristo Crucificado, y, a plomo sobre las columnas, Angeles que sostienen sendas piezas heráldicas de Don Rodrigo Gómez de Rozas. Los bancos respectivos del segundo cuerpo y ático también han sido decorados en sus entrepaños con labores a punta de pincel, con alegorías de las Virtudes.

En los brazos del crucero se sitúan dos retablos gemelos, de caja única, que albergan respectivamente las imágenes de Nuestra Señora del Rosario —en el lado del Evangelio— y de San Francisco —en el lado de la Epístola—. El autor de ellos, como queda dicho, fue asimismo Juan de la Piedra. Su mazonería sigue empleando los recursos propios de los retablos contrarreformistas —frontones partidos avolutados, órdenes clásicos, banco cajeado...—, pero el volumen y carnosidad de la ornamentación vegetal presagia la etapa prechurrigueresca. Paralelamente, en las imágenes el escultor emplea ya pliegues profundos que se quiebran fuertemente al contacto de las vestimentas con el suelo —recurso que define en cierta manera el contacto con la escuela barroca vallisoletana.

De buena calidad es también el dorado y la pintura de retablos e imágenes. Predomina el empleo de oro en los elementos arquitectónicos, aunque también están presentes las labores a punta de pincel —en la ornamentación vegetal y en las escenas de los bancos del retablo principal—. Para las imágenes de bulto los pintores prefirieron la encarnación mate, mientras que los mantos, de tonos planos, presentan orlas decoradas con motivos vegetales a punta de pincel, que asimismo se repiten profusamente en las túnicas. Los pintores del taller de Limpias que ejecutaron tales labores se adscriben así al gusto imperante en Castilla durante los dos primeros tercios del siglo XVII.

³⁴ A.H.E.V. TRUCIOS. Parroquia de San Vicente de Romaña n. 23.010. Doc. 8-2, ff. 40 y sigts.

³⁵ RAMIREZ MARTINEZ, J. M. y RAMIREZ MARTINEZ, J. M., *La Escultura en La Rioja durante el siglo XVII*. Logroño, 1984, pp. 13-15.

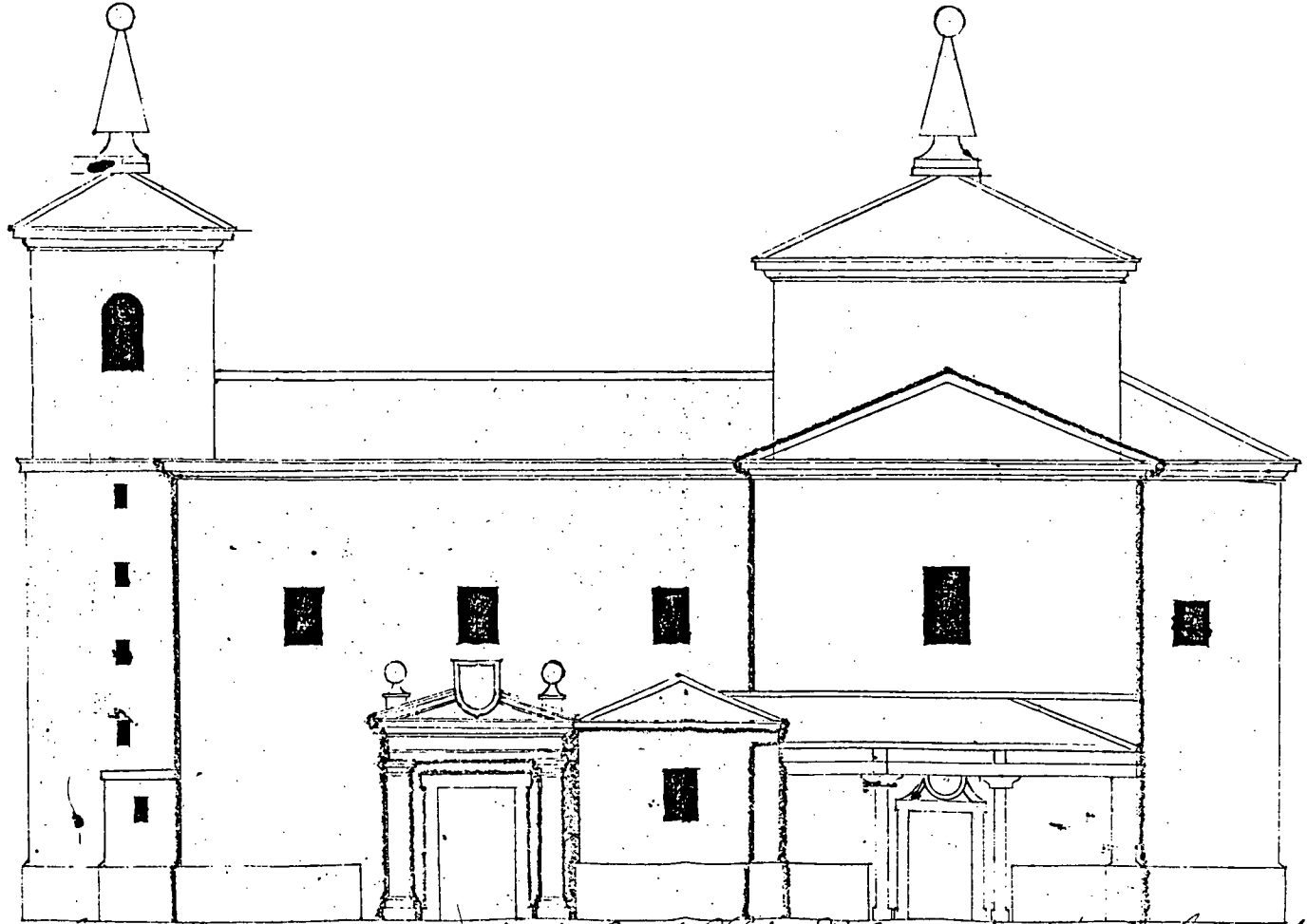
Aún en 1659 se contratarán varias obras más, en concreto la construcción de las andas para la imagen procesional de Nuestra Señora del Rosario, el púlpito, y los frontales de los tres altares de la parroquia y de la ermita de Tonllar. Las condiciones para estas labores se redactaron el día 20 de marzo de 1659, comprometiéndose a su ejecución los maestros Pedro y Diego de Margotedo, padre e hijo, respectivamente, por el precio de mil seiscientos cincuenta reales que, como era de esperar, sufragará de nuevo don Rodrigo Gómez de Rozas³⁶. En noviembre del mismo año se concertó con el pintor de Limpías Francisco de Helguero Arredondo el dorado de todas estas piezas por el precio de mil doscientos reales, materiales aparte, que pagaría asimismo Don Rodrigo; debían estar finalizadas para el mes de mayo de 1660³⁷.

Aún podríamos extendernos en el comentario de otras obras patrocinadas por Don Rodrigo Gómez de Rozas en el Valle de Soba, de las que tenemos constancia documental, pues a él se debe la edificación de la ermita de Tonllar, la construcción del edificio para escuela que aún hoy se conserva frente a la iglesia de San Fausto, así como diversas casas en el propio valle. También podríamos detenernos en un análisis más detallado de su persona, de su actividad en la Corte, de sus posesiones, etc. No obstante dejaremos estos aspectos para otro momento, pues nuestro objetivo no ha sido otro que el de presentar un modelo de mecenazgo artístico en Cantabria, que, si bien fue aislado, fuera ejemplificador de la labor socio-cultural ejercida por otros muchos personajes cántabros que alcanzaron altos puestos en la administración del Estado durante la Edad Moderna. Asimismo creemos que queda suficientemente probada la influencia de estos altos personajes civiles sobre la introducción en Cantabria de los modelos estéticos estables en otras zonas de la Península, principalmente en Castilla.

³⁶ A.H.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.476, ff. 16-17 y 52-52 vto. Ante Juan Martínez del Valle.

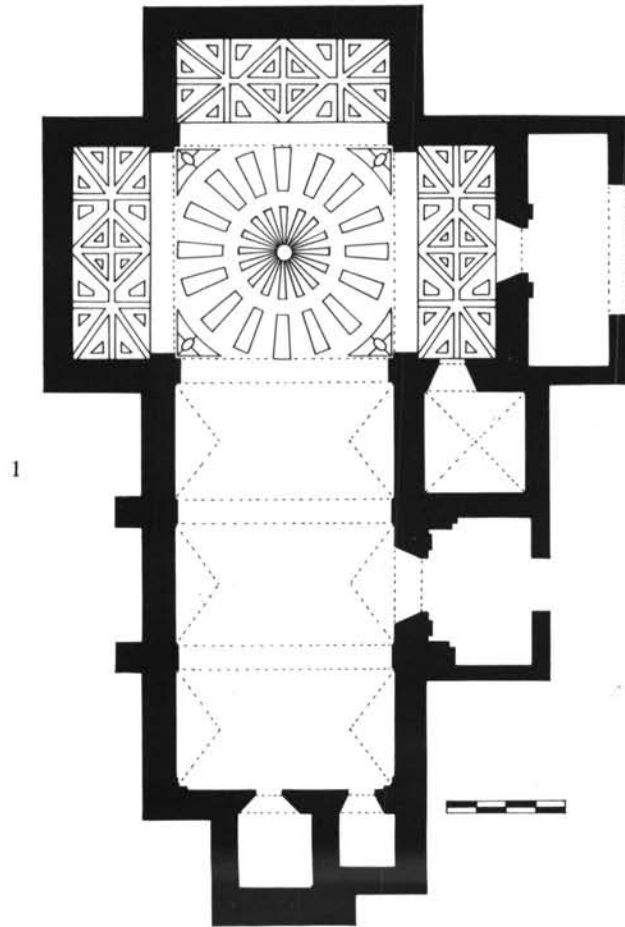
³⁷ A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.477, ff. 31-33 vto. Ante Juan Martínez de Valle.

LAMINA I



collección de planos. Congregación de S. C. la Soba. Obispo de Oviedo. D. Fr. Juan de S. Juan. Maestro de Capilla. S. E. de Oviedo. 1750.

Revilla de Soba (Cantabria). Iglesia parroquial. Proyecto.



1. La Revilla de Soba (Cantabria). Planta de la iglesia parroquial.—2. Interior del templo.

LAMINA III



1



2

1. Bulto sepulcral de Don Rodrigo Gómez de Rozas, en la iglesia parroquial.—2. La Revilla de Soba. Iglesia parroquial. Retablo mayor.