

# LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE PUERTO EN SANTOÑA

Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA  
Universidad de Cantabria

La iglesia de Santa María de Puerto tiene todos los ingredientes históricos y legendarios que hubieran permitido convertirla en el santuario regional por excelencia, en torno a la imagen de su patrona. Dado que uno de los fundamentos de la nobleza de Cantabria era la legendaria consideración del origen godo, la iglesia fundada por los godos en primer lugar, desembarcando en Santoña, tenía que ser la iglesia madre; y más aún si la imagen de Santa María ya era portada por los godos desde sus míticos territorios de origen, y si además la edificación de esta iglesia fue encargada por una reina y un obispo. Recordaremos una vez más el texto de Lope García de Salazar en las *Las Bienandanzas e Fortunas*, describiendo en el siglo XV el desembarco godo en Santoña en el año 740:

*E porque allí tomaron tierra primeramente posieron allí una ymagen de Santa María que consigo trayan con grande procesion e oro e plata para edificar una yglesia. Dexaron allí a la Reyna Godina e un Obispo con mucho oro e plata para hedificar una yglesia a onor de la Virgen María, e destos fue hedificada aquella noble yglesia.*

Y como en efecto veremos, el linaje nobiliario más importante de la Cantabria oriental, el de los Ceballos, tenía a esta iglesia e imagen de Santa María una devoción particular. El linaje de los Velasco que les sucedió tenía también particular razón para vincularse a ella, pues entre los desembarcados en Santoña estaba el Velasco que daría origen al importante linaje posterior.

Los elementos más antiguos conservados en la iglesia son los pilares contiguos al crucero, que presentan una estructura plenamente románica. En uno de los capiteles, parcialmente borrado, encontramos un grupo de soldados precedidos por un personaje que porta una bolsa; pensamos que se trata de la escena del Prendimiento, con Judas portando la bolsa del dinero de la traición. Sólo el Evangelista San Juan menciona la presencia de una "cohorte" de tropas romanas, solicitada por los judíos para acompañar a los alguaciles de los pontífices y fariseos. Dice San Juan, capítulo 18, versículo 3: *Judas, pues, tomando la cohorte y los alguaciles de los pontífices y*

*fariseos, vino allí con linternas, y hachas, y armas. Y más adelante, en San Juan 18, 12 se dice: La cohorte, pues, y el tribuno y los alguaciles de los judíos se apoderaron de Jesús y le ataron. Es posible sin embargo que la fuente utilizada sea un apócrifo, la llamada Declaración de José de Arimatea, un texto muy famoso en la Edad Media que venía a resumir las Acta Pilati, conociéndose manuscritos desde el siglo XII. Este texto pone en boca de Judas la frase: Dadme una escolta de soldados armados de espadas y palos y yo lo pondré en vuestras manos. Y el texto añade: Y le dieron fuerza para prenderle. También este texto habla de las treinta monedas de oro entregadas a Judas como premio por su traición.*

La zona inferior del muro sur de la iglesia atestigua también la primitiva construcción románica, con grandes sillares bien escuadrados, y en correspondencia con la portada sur, abierta en arco de medio punto con arquivoltas abocinadas. La iconografía de los capiteles de esta portada parece un recordatorio de pecados aunque su apariencia sea inocente. Las posturas contorsionadas de las figuras humanas y el hombre con el animal de carga en actitud indecente se asocian con animales monstruosos, recordatorio de que estamos en el mundo del mal.

En contraposición al mundo del pecado, en la pila bautismal aparece la esperanza de la salvación, la liberación del pecado. Esa esperanza se refleja en la representación de la Anunciación a María por el ángel; la tercera figura sería San José o San Juan Bautista, personajes que sólo simbólicamente pertenecen a esta escena (a menos que se trate de Santa Ana y San Joaquín). A los pies de la pila bautismal hay una pareja de leones. El Evangelio apócrifo del Pseudo Mateo relata la huida a Egipto de la Sagrada Familia: *Asimismo, los leones y leopardos le adoraban e iban haciéndoles compañía en el desierto. Adondequiera que María y José dirigieran sus pasos, ellos les precedían, enseñándoles el camino. E inclinando sus cabezas, adoraban*

*a Jesús. El primer día que María vio cabe sí a los leones, juntamente con otras diversas fieras, quedó sobrecogida de temor. Pero Jesús le dirigió una mirada sonriente y le dijo: "No tengas miedo, madre. Ellos se apresuran a venir a tus plantas, no para causarte daño, sino para rendirte pleitesía". Y, dicho esto, hizo desaparecer todo temor de sus corazones<sup>1</sup>.*



Fig. 1: Iglesia de Santa María de Puerto. Nave mayor

No sabemos qué otros temas se abordarían en el edificio románico ni si éste se llegó a completar, o sencillamente no llegó a concluirse sino en estilo gótico. Quizá la pila bautismal, señal de parroquialidad, marque la necesidad de un edificio más espacioso capaz de acoger a los parroquianos y ya no sólo a los monjes. Quizá estuviera previsto también otro mensaje destinado a advertir severamente a quienes intentaran usurpar las prerrogativas del monasterio. La abadía de Puerto, al recuperar varios monasterios que le habían sido arrebatados por los señores feudales laicos en el año 1047, advertía a éstos con *la ira de Cristo Hijo de Dios viviente y de la Reina Virgen Santa María, y de sus Vírgenes y de los XII Apóstoles y de los XII Profetas y de los cuatro Evangelistas, Marcos y Mateo, Lucas y Juan, y de todos los mártires y confesores y de todos los santos que están en el cielo y en la tierra, y sea extraño para el Cuerpo y la Sangre del Señor y no tenga parte con Cristo en el Paraíso, sino con el traidor Judas en la condenación eterna*<sup>2</sup>. Éste podría haber sido el tema de una portada románica en la Abadía de Puerto: La ira divina del Juicio Final, advertencia para los señores feudales que, no obstante, terminarán por usurpar derechos al monasterio.

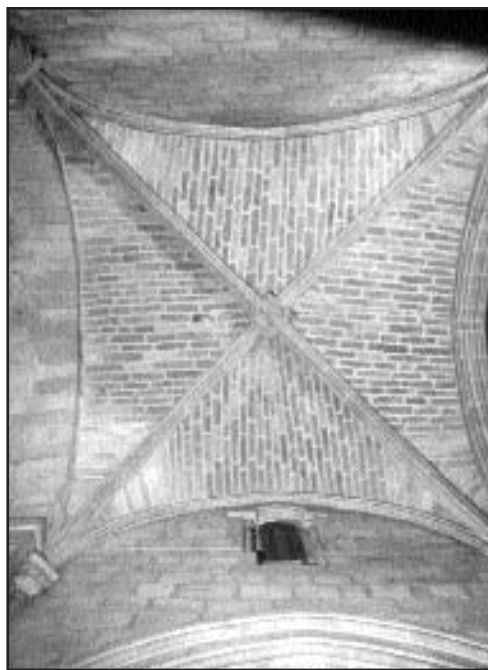


Fig. 2: Bóveda de cruceña de la nave mayor



Fig. 3: Pilar gótico

En efecto, en la época del gótico comienza la hora de los señores feudales, del predominio de las casas señoriales. Nada representa mejor a los nuevos protagonistas de la historia que la vida de Pedro González de Agüero, miembro de la más caracterizada gran casa nobiliaria hasta la imposición a fines de la Edad media de los Velasco y la Casa de la Vega.

En 1402 Pedro González de Agüero, en lucha contra los Velasco, que se habían apropiado de sus territorios y vasallos, está en Santoña cuando es atacado por Gómez Arias, el corregidor de Asturias de Santillana, Trasmiera y Vecio, que actúa a las órdenes de los Velasco. Pedro González de Agüero fue acorralado en Santoña y hallándose ya embarcado para huir, prefirió combatir para no dejar abandonados a algunos de los suyos, y consiguió al final la victoria. Agüero participó seguidamente en la campaña de Antequera frente a los musulmanes y tras encomendarse a la Virgen de Puerto, *en quien él avía devoçión*, luchó contra siete moros y les venció pese a resultar herido. Los regidores de Alcalá de Guadaíra, donde sucedió el acontecimiento, *fisiéronlo todo pintar en la capilla de la Yglesia e escrevir por letras por menudo, e posieron la su bandera con sus armas cavo la pintura*. Él volvió a Cantabria y realizó una ofrenda a Santa María de Puerto. De nuevo en viaje por Castilla, fue asesinado, pero antes de morir ordenó llevar su corazón en ofrenda a Santa María de Puerto.

Arsenio Dacosta ha caracterizado recientemente a este personaje como un "David redivido enfrentado al Goliat que es el de Velasco". Lo que defiende



Fig. 4: Capitel románico. ¿Escena del Prendimiento?

no es "un mero solar y unas rentas asociadas a su linaje, se trata también de una preeminencia que ocupa en la escala social, un prestigio perdido, una autoestima y una misión que es la que mueve a todos estos hidalgos: la de *valer más*". "Pedro González, siguiendo pautas admirables dentro del modelo caballeresco de la época y dentro de lo que se esperaba del comportamiento hidalgo: *como era ome de grand coraçón, púsose a todo, fasiendo maravillas de su persona, peleando e vençiendo e matando con pocos a muchos*"<sup>3</sup>.

Así pues, vemos al más importante linaje comarcal ligado estrechamente a la iglesia de Santa María de Puerto, introduciendo en ella todo un mundo caballeresco no exento de lirismo pero también de sangrienta violencia en la lucha por el poder territorial.

Cuando a lo largo del siglo XIII y seguramente también en el XIV se construyan las naves de la iglesia gótica, el entorno de esta iglesia ha cambiado notablemente. Laredo y Escalante se constituyen como pueblos compactas y ordenadas, la primera por iniciativa real y la segunda nobiliaria. El Castillo de Montehano, mandado construir por Diego López de Haro el 2º (1243-1254) dominaba la bahía de Santoña. A sus pies se instalará hacia

1305 el convento franciscano, fundado por los Guevara. En la propia Santoña se alzarán las casas-torre de las distintas familias nobiliarias. El antiguo predominio de la abadía sobre un amplio territorio —de lo que es muestra todavía la ermita románica de San Román de Escalante— comenzaba a declinar.



Fig. 5: Dragón de la portada sur

El edificio gótico de Santa María de Puerto aprovechó los muros perimetrales ya construidos y los sobrealzó con peor técnica de labra, con ventanales y portada de arcos apuntados. Lo más significativo es que al interior situó tres naves cubiertas con bóvedas de crucería simple apoyando en pilares de núcleo cilíndrico con semicolumnas adosadas, pilares de más cuidada labra que los muros exteriores. Estos pilares, de no gran altura, concedían mucho espacio a los capiteles donde se desarrolla una numerosa icono-grafía, interrumpiendo el impulso ascensional, retomado en la nave mayor por otras semicolumnas adosadas al muro. El sistema era parecido al empleado en la iglesia parroquial de Laredo, un gótico de sólo dos pisos, sin triforio, de escasa altura y que no precisa de arbotantes como en Castro Urdiales. Tanto los detalles constructivos como la figuración empleada en los capiteles relacionan el comienzo de esta parte del edificio, a continuación de los pilares románicos, con otros edificios como la iglesia de San Gil en Burgos, la iglesia parroquial de Laredo o la cabecera de la cripta de la actual Catedral de Santander. Los pilares no presentan semicolumnas para sostener



Fig. 6: Pila bautismal románica

los arcos cruceros, de modo que éstos deben apoyar simplemente en los capiteles, sin correspondencia en la planta de los pilares; cubren las naves, bóvedas de crucería simple. Quizá las obras se comen-zaron a mediados del siglo XIII. Las cabezas más realistas que aparecen esculpidas en los capiteles pueden compararse con las de la cabecera de la cripta santanderina. Otras figuras de los capiteles, por ejemplo las

que aluden a la Ley Antigua y la Ley Nueva, recuerdan a las del sepulcro de San Pedro de Osma en la catedral de Burgo de Osma, tradicionalmente



Fig. 7: Representación del Antiguo Testamento



Fig. 8: David dando muerte al león

datado en la fecha de 1258 y hoy considerado algunos años posterior<sup>4</sup>.

La iconografía de los capiteles presenta un tono distinto al empleado en época románica. En algunas escenas —como en la del obispo en forma de arpía que ejecuta una acción de bestialismo— la crítica a los vicios sigue estando presente; y sobre todo, el Juicio Final, vivamente representado en la cadena de condenados y la hoguera eterna, señala que no es necesario creer

que haya una radical ruptura con la época románica. La contraposición entre la Ley Antigua y la Ley Nueva, entre el Antiguo y el Nuevo Testamento se representa mediante la contraposición entre quienes leen en rollos, a la manera antigua, y quienes leen libros —propio de los tiempos cristianos—, con la particularidad de que el Libro revelado es entregado por un ángel, señal de su procedencia divina (sea este Libro el Apocalipsis de San Juan o los Evangelios). Este mensaje es proclamado abiertamente, como muestra el centauro haciendo sonar el cuerno. Sin embargo vemos algunas escenas con un tono más caballeresco, como David matando al león, escena narrada en el Antiguo Testamento en los preámbulos de la lucha entre David y Goliat, en el Primer Libro de Samuel 17, 33-37: *Mas Saúl dijo a David: No tienes tú fuerza para resistir a ese filisteo, ni para pelear contra él; pues eres muchacho todavía, y él es un hombre aguerrido desde*



Fig. 9: La mujer pecadora

*su mocedad. Replicó David a Saúl: Apacentaba tu siervo el rebaño de su padre, y venían un león o un oso, y apresaba un carnero de enmedio de la manada. Y corría yo tras ellos y los mataba, y les quitaba la presa de entre los dientes, y, al volverse ellos contra mí, los agarraba yo de las quijadas, y los ahogaba y mataba. Tu siervo ha dado muerte al león y al oso, y lo propio hará con ese filisteo incircunciso, porque ha desafiado al ejército del Dios viviente. Y añadió David: El Señor que me libró de las garras del león y del oso, él mismo me libraré también de las manos de ese filisteo. Dijo Saúl a David: Anda, pues, y el Señor sea contigo.* A continuación, David vence a Goliat.

Las escenas pastoriles y de caza deben tener un significado parecido, una exaltación caballeresca del héroe. Lo que se exalta es naturalmente al héroe cristiano, pero el tema de la cacería real nos retrotrae a las cacerías reales de Filipo de Macedonia y Alejandro Magno, como del mismo modo David se puede asociar a Hércules. Ya no es sólo que aparezca un nuevo lenguaje naturalista sino que la idea del ser humano es nueva. La mujer pecadora que va a ser castigada no es ya sólo que se nos muestre completamente desnuda, sino que su propia actitud de consciencia de su pecado y de su castigo demuestra una nueva idea del ser humano en el mundo gótico, que una vez más hay que relacionar con el mundo clásico. La representación de una pareja de hombre y mujer negros se interpreta generalmente como una



Fig. 10: Portada oeste

imagen de la universalidad de la Iglesia, lo que de nuevo coloca al artista ante la idea de la diversidad de los seres humanos, otro tema de la tradición helenística.

Este amplio desarrollo iconográfico (que por lo que respecta a los capiteles representa un arcaísmo) va desapareciendo hacia los pies del edificio, aumentando en importancia la decoración vegetal. Algunos capiteles fueron incluso relabrados, introduciendo una decoración vegetal de época más tardía —de fines del siglo XIII—.

En la portada de los pies, la decoración figurada se limita a las aves y las uvas (representación de Cristo y la Iglesia), nada que ver ya con la portada sur.

Esta iglesia gótica es la que serviría de marco para la imagen de Santa María, obra de fines del siglo XIII o principios del XIV, que se nos presenta hoy sumamente alterada.

A principios del siglo XVI la cabecera de la iglesia, presumiblemente

románica y de escasas dimensiones, fue derribada, emprendiéndose una espectacular ampliación de la iglesia. No es éste un hecho aislado, pues las principales villas de la costa de Cantabria renovaron sus capillas mayores bien con obra arquitectónica o situando nuevos y espectaculares retablos mayores. Sin duda se trata de una nueva idea de la celebración de la misa y también de una respuesta al crecimiento de las poblaciones. En San Vicente de la Barquera se construyó una nueva cabecera y transepto, de grandes dimensiones, obra en la que trabajaban en 1523 los canteros Juan Sánchez de la Guerra, de Puente Agüero, y Sancho Mijares, de Solórzano<sup>5</sup>, y que continuaba en 1534. La iglesia parroquial de Laredo construyó una nueva capilla mayor, luego derribada, obra que ya se solicitaba en 1540 y que se comenzó en 1558 con trazas de Juan de Rasines<sup>6</sup>. En la Colegiata de Santillana del Mar se levantó el retablo mayor (hacia 1520-1529). En Santander, el retablo mayor se debió a Simón de Bueras, siendo terminado en 1557. En Castro Urdiales, el retablo mayor fue pintado por un flamenco a mediados del siglo XVI. Cuando en 1540 se pedía la ampliación de la iglesia de Laredo, se manifestó que *antiguamente (la iglesia) era conbenyente para el pueblo porque no era tan grande como hes agora y como de contino se acrecienta el pueblo y es lugar donde ocurre mucha gente estrangera no pueden comodamente caver la dicha yglesia para oyr los dybinos oficios*. Hay por tanto un aumento de población, pero también una necesidad de agrupar a los fieles en la misa, pues si en el siglo XV la misa era esencialmente un asunto de los clérigos, y por ello bastaban pequeños retablos o imágenes, en el siglo XVI la liturgia de la misa se dirige al conjunto de los fieles, precisando focalizar toda su atención hacia el altar mayor, lo que explica el desarrollo de los grandes retablos en esta época, con imágenes que debían ser vistas desde toda la iglesia, por lo que también las capillas mayores necesitaban estructuras arquitectónicas más grandes, más ricas y más volcadas hacia el altar mayor<sup>7</sup>. Éste es el cambio que se produce en el siglo XVI en la iglesia de Santoña.

En el brazo norte del transepto se señala la fecha de 1532 en una inscripción que dice: *ESTA CAPILLA FIZO JUA(N) GA(RCIA) DEL HOYO SEPTIEN E MENCIA SA(N)CHEZ DE MAEDA SU MUGER. ACABOSE AÑO DE 1532*<sup>8</sup>. En el brazo sur del transepto se lee la inscripción: *ESTA CAPILLA HIZO HERNAN GONZALEZ DE SETIEN I GREGORIO DE SETIEN SU FIYIO*.

Son las familias Hoyo y Septién, entrelazadas de diversas formas, incorporando también el mayorazgo de Maeda, las que parecen haber sufragado la ampliación de la iglesia, pudiendo instalar sus armas en ambas capillas de los brazos de dicho transepto.

En el brazo sur del transepto se situaba la Capilla de San Pedro, fundada, según la ya citada inscripción, por Hernán González de Setién, fundador asimismo del mayorazgo familiar, continuado en su hijo Gregorio de Septién, en Juan García del Hoyo Septién y en Hernán García de Maeda. La capilla era de los mayorazgos de Setién y del Hoyo. El del Hoyo viene a través de Ana de Maeda, que pasó a su hijo Luis del Hoyo, Caballero de



Santiago, del Consejo de Hacienda y Guerra, que agregó al mayorazgo de Septián los de La Oya, Cachupín, y Cordero Villalante<sup>9</sup>. En el siglo XVIII ostentaba este mayorazgo y capilla Carlos de Septián del Hoyo, casado con Francisca del Cordero Villalante; lo heredó su hijo Fernando de Septián Cordero y del Hoyo, quien en su testamento de 21 de abril de 1751, manda enterrarse en la capilla que tiene de mayorazgo *colateral al lado de la epistola del Altar Mayor que su titular es San Pedro*. Estaba casado con Catalina de Maeda y del Hoyo<sup>10</sup>. Fernando de Septián falleció en 1752, pasando el mayorazgo y capilla a su hijo Miguel de Septián Maeda del Hoyo, quien testó en Riotuerto el 21 de febrero de 1756, mencionando su capilla al lado del Evangelio de la iglesia de Riotuerto, y la de San Pedro en Santoña<sup>11</sup>. El mayorazgo y capilla pasaron a su mujer, Rosa Crespo Agüero, a quien pertenecía la capilla en 1786, y donde también se mandó enterrar. La heredó su hijo Miguel José de Septián Crespo, poseedor de los mayorazgos de Septián, Maeda y del Hoyo<sup>12</sup>. Daba paso a la Capilla de San Pedro una denominada "antecapilla": En 1780 doña María Antonia de Pelegrín manifestaba poseer *una antecapilla de San Pedro con Escudo de Armas de Pelegrín en el Pilar Colateral de la Capilla Mayor antigua*.

Las crónicas de la Orden de San Benito mencionan importantes obras en la iglesia en 1553<sup>13</sup>. Finalmente, un documento de 1722 señala que hacía más de 160 años que Nájera había autorizado la construcción del nuevo coro, lo que lleva a la fecha de 1562. Todo indica que la ampliación de la iglesia se terminó en 1561 cuando pudo colocarse el retablo de San Bartolomé, fechado por inscripción en esa data. Por tanto, la obra ya estaba en marcha en 1532 y se terminó en 1561-1562.

El resultado de esta obra aparece señalado en el citado documento de 1722:

*(...) teniendo el Cavildo eclesiastico de curas y Benefiziados de la Parrochial de esta dicha Villa en el Coro bajo que esta en ella a la espalda del Altar de nuestra señora entre los dos pilares que median entre la obra nueva y biega de dicha Parrochial una porzion señalada de su pavimento y suelo, donde se halla dicho Coro bajo para ofziar las misas y ofizios y Anibersarios, como otras funziones funebres y Parrochiales, para cuyo adorno y commodo servizio tienen en el paraje mismo un fazistol cubierto con su paño en que se ponen los libros nezesarios para aquellos sagrados ministerios y tres bancos haziendo el uno frente a el Altar mayor, en donde se sientan el Preste y ministros y los otros dos forman dos Choros desde los extremos del primero que sirven a los demas Benefiziados de dicho cavildo; y en el ambito que ocupan los menzionados bancos estan las sepulturas y entierros destinados para los que son tales ministros de dicha Yglesia todo con separazion situado y consistente en ella, en el referido sitio, lo qual obtubieron dicho Cavildo y Benefiziados mas a de ziento y sesenta años, por conzesion del Mui Reverendo Padre Abad de Santa María la Real de Naxera, orden de San Benito, Patrono de dicha Yglesia (...)*<sup>14</sup>.

La ampliación de la iglesia permitiría un nuevo "coro bajo" para los cléri-

gos, la apertura de nuevas capillas particulares y la ampliación del espacio para los fieles, aunque la realidad fue que no se logró que el camarín con la imagen de Santa María de Puerto se trasladara a la nueva cabecera hasta finales del siglo XVIII. El "coro bajo", situado en la separación entre la obra primitiva y nueva de la iglesia, es un espacio reservado para el clero (secularizado desde 1288). En el coro se sentaban el Preste y los ministros en el centro, y en las dos alas el resto de Beneficiados, existiendo un gran facistol. Servía para la celebración de misas, oficios, aniversarios y toda la gama de celebraciones parroquiales. Sin embargo, la presencia de sepulturas y escudos de armas de particulares en la "obra nueva" nos lleva a pensar que para su construcción debió contarse con financiación de los particulares.

El coro quedó a espaldas del altar e imagen de la Virgen titular de la iglesia. Parece que se impidió trasladar el altar con su imagen a la cabecera de la nueva obra, donde sí habría un nuevo altar mayor, es de suponer que por razones de los particulares que se opondrían a que sus capillas abiertas en los laterales de las naves perdieran con ello su preeminencia, quedando relegadas en su importancia respecto a las nuevas capillas y altares de la obra nueva. Sabemos por ejemplo que en la ampliación de la Colegial de Santander a principios del siglo XVIII este factor tuvo que ser tenido en cuenta y se necesitó el permiso de los propietarios de las capillas ya construidas.

La cabecera y el transepto destacan por el excepcional desarrollo de sus bóvedas. Es evidente que el largo período de ejecución de la obra dejó inacabado el proyecto, de modo que los brazos del transepto se cubrieron con bóvedas de crucería estrellada propias de la arquitectura de mediados del siglo XVI, mucho más simples que el resto. Las bóvedas diseñadas hacia 1530 muestran un tipo de origen centroeuropeo, subdividiendo cada bóveda en varias. Encontramos este esquema en la capilla de La Antigua de la Catedral de Sevilla, por Simón de Colonia (1495), el crucero del Hospital Real de Santiago de Compostela, por Antón Egas (1499), la cabecera de la Catedral nueva de Salamanca, diseñada por Juan Gil de Hontañón pero construida mucho después, y el transepto del monasterio de Santa María de Belem en Lisboa, obra diseñada por Diego de Boitac en 1498 y construida por el lierganés Juan del Castillo entre 1516 y 1522. El diseño de los combados que aparecen en las bóvedas se relacionan también con obras de Juan Gil de Hontañón, que nos parece el arquitecto más probable como autor de esta ampliación, aunque es prudente abstenerse de una atribución concreta<sup>15</sup>.

En el Concejo de 29 de octubre de 1752 se acordó trasladar la imagen titular y su camarín al altar mayor, que por lo que parece sí estaba situado en la cabecera de la iglesia. Se opuso a ello don Juan Francisco de Casuso, que consiguió que los Provisores de Burgos aprobaran pena de excomunión para quien moviera la imagen, pero finalmente las gestiones dieron resultado<sup>16</sup>.

El 15 de enero de 1786 en el Concejo de Santoña *dijeron que siendo como hes una obra de las mas magnificas de esta Tierra, la Iglesia Parroquial Santa Maria del Puerto de esta dicha villa se halla con un*

*defecto mui notable como hes el estar colocada la misma ymajen Titular en medio de el cuerpo principal de dicha Iglesia, con su pabimento elebado que ympide a los vecinos y moradores la vista del Altar Maior y para hoyer misa necesita ponerse en los lados de dicho cuerpo con mucha yncomodidad y por lo mismo dicho Altar maior se halla con diez gradas mui pendientes para subir a el...* El Concejo había intentado varias veces colocar la imagen titular en el altar mayor, bajando sus gradas, pasando la sacristía a la espalda, abriendo dos puertas, una al lado del Evangelio y otra de la Epístola, con un coro bajo. La falta de fondos del cabildo eclesiástico había impedido hacer tales obras. Ahora se había hecho un proyecto con su plano, que dejaría inservible el frontal de plata de la imagen así como la lámpara de plata, pues ya había otra en el altar de Nuestra Señora del Rosario. Se sustituiría la antigua corona de oro de la imagen por otra de menor coste, y se emplearían para las nuevas obras otras alhajas de la imagen, así como algunas limosnas ofrecidas para ello, con lo que se dejaría libre el cuerpo de la iglesia que quedaría *con la maior perfeccion, hermosura y decencia*<sup>17</sup>.

La traza para esta obra se debe al santónés Andrés de la Piedra y del Haro, Maestro Tallista y Escultor de la Academia de la Villa y Corte de Madrid<sup>18</sup>, quien también contrató la obra por 6.600 reales. El nuevo altar para la imagen titular se haría de madera de pino, con tres fachadas, estando la trasera sin adornar. Sobre el altar se colocaría un nicho, con la representación de la Fe sobre la custodia y dos *manzebos* flanqueando el nicho de la imagen. Al tiempo se hicieron dos facistoles<sup>19</sup>. El nuevo camarín, altar y facistoles fueron dorados y pintados en 1786 por Diego Antonio Gómez de la Quintana, de Meruelo, con jaspeados de distintos colores e imitación de alabastro. No se alteró el retablo antiguo *maior o viejo*<sup>20</sup>.

El 8 de mayo del mismo año de 1786 se contrataba la obra del coro bajo, obra de Francisco de Veci Arados, vecino de Cicero, por 2.460 reales. El proyecto se debe seguramente al maestro de cantería Manuel Miguel del Castillo, vecino de Galizano, quien pujó por quedarse con la obra. El coro bajo, en la nave mayor antigua levantaría sus tres muros *sujeto a los quatro pilares más inmediatos a la Puerta Principal*, abriéndose en ellos dos puertas. En el lado que no lleva muro se situaría un pedestal aprovechando el que existía bajo el nicho de la Virgen y camarín que se demuele, haciendo una caja sobre este pedestal para el enrejado, que tendría en el centro una puerta de sillería<sup>21</sup>.

La sacristía, de dos pisos, se construyó demoliendo la antigua tras la cabecera de la iglesia, formando parte del mismo proyecto de coro bajo y nicho de la Virgen. Implicaba dos *rompimientos* en el muro del altar mayor para situar dos puertas, una a cada lado del altar, y la construcción de las gradas de dicho altar. Pujaron por la obra José de Vocarrero y Francisco de Vezi, pero fue contratada el 14 de mayo de 1786 por Manuel de Agudo en 3.580 reales y éste cedió el remate a Agustín de la Pedrosa, que la contrató el 15 de mayo de 1786<sup>22</sup>. Hoy esta sacristía se conserva con el añadido de un tercer piso.

La sillería del coro, seguramente con diseño de Andrés de la Piedra, fue

contratada por los vecinos de Ajo Antonio de Pellón y Bernardo de San Miguel el 22 de mayo de 1786. La sillería se labraría de madera de castaño, con veinte sillas de dos órdenes y *que los adornos han de imitar las cosas naturales cada cosa en su clase, los colgantes de los respaldos han de ser laureles con sus simientes y colgados de sus argollas, y las flores que lleba en la silla de el medio que imite lo natural*. Se añadía un facistol con una *ymajen a imitazion de la de Nuestra Señora* y dos mesitas para las credencias<sup>23</sup>.

El retablo y altar de San Bartolomé, situados en la "obra nueva" pertenecían en el siglo XVIII al mayorazgo de la familia Camino Hoyo. Nos parece más probable que fuera la familia Hoyo quien encargara el retablo. Algunas de las advocaciones de las tablas del retablo coinciden con los nombres de barcos capitaneados por los marinos santofeses, como el *Santiago*, el *San Sebastián*; el propio Juan de la Cosa acudió en 1482 a la guerra de Granada en un navío de la familia "del Hoyo", en la *Santa María* o la *Santa Catalina*, advocación esta última también presente en el retablo (y Santa María como titular de la iglesia). Si tenemos en cuenta además que la tabla que representa a Santiago peregrino muestra al fondo una batalla contra moros encabezada por Santiago y con el estandarte de Castilla y León bien visible, la alusión a la guerra de Granada parece clara por más que se utilice un argumento "histórico", la batalla de Clavijo. Este tema también podría aludir al Consulado castellano en Brujas, cuyo Sello tenía la imagen de Santiago matamoros.

Las seis tablas pintadas en el retablo representan a San Jerónimo, San Sebastián, Santa Ana, Santiago, Santa Catalina y María Magdalena. Dos inscripciones en las propias tablas han dado lugar a distintas interpretaciones: Bajo San Jerónimo se lee *OPVS PETRI NICOLAI MORAVLI: BRVGIS IN FLANDRIA Q DICIT DE HOVDE SACK*; y bajo San Sebastián *OPVS PETRI NICOLAI*. Tradicionalmente se ha considerado que estas inscripciones aluden al pintor flamenco Pieter Nicolás de Moor, natural de Dixmuda, que obtuvo su maestría como pintor en 1494 y se estableció en Brujas, donde falleció en 1507. Su arte se sitúa en la escuela de Brujas, como seguidor del estilo de Hans Memling (hacia 1435-1494) y contemporáneo de Gerard David (hacia 1460-1523). Como herederos del arte bruselense de Rogier van der Weyden, estos pintores sitúan las figuras en primer plano, estableciendo una clara separación con la escala de los planos más profundos, con lo que se consigue resaltar notablemente los personajes principales. Pero, a diferencia de Weyden, el cuidado puesto en estos paisajes es cada vez más acentuado. La monumentalidad de las figuras principales que venimos señalando emparentan a Pieter de Moor con el estilo de Quinten Massys (1465-1530).

Sin embargo, recientemente Elisa Bermejo atribuye las pinturas a Pieter Claeissens o Claeis I (el Viejo), que en 1551 vivía en Brujas en Maraels-Strasse (de donde "Morauli") y tenía abierta tienda en la calle Oude Zac, a donde se trasladó a vivir en 1574<sup>24</sup>. Nacido en 1499 ó 1500 y fallecido en 1576, fue padre de los también pintores Pieter y Antoine, constituyéndose en

los dominadores de la producción pictórica de Brujas durante la segunda mitad del siglo XVI, con un estilo estereotipado basado en la tradición local o tomado de su contemporáneo Pourbus (éste firma sus cuadros también con letras romanas, *OPVS PETRI POVRBVS*). Si el retablo fue pintado hacia



Fig. 11: Retablo de San Bartolomé



Fig. 12: Retablo de San Pedro.  
San Pedro en Cátedra

1555-1560 como quiere Elisa Bermejo, Pieter Claeissens está efectivamente manteniendo mucho de la tradición de una generación anterior, por lo que no es de extrañar que su obra se confunda con la de Pieter de Moor.

En cuanto a la arquitectura del retablo y los relieves escultóricos, se trata



Fig. 13: Capilla de Santiago



Fig. 14: Sagrada Familia. Descanso en la  
Huida a Egipto

de una obra relacionable con la escultura de Palencia de las mismas fechas (1561 según inscripción)<sup>25</sup>. Según algunos autores la arquitectura del retablo sería hispana mientras que los relieves serían flamencos.

El retablo de San Pedro, situado en el brazo de la Epístola del transepto, es en cuanto a su escultura similar al retablo de la capilla Angustina en Carasa, obra también sin policromar y atribuida a García de Arredondo, el fundador del taller escultórico de Limpias y uno de los mejores escultores castellanos del momento<sup>26</sup>. La arquitectura del retablo y la escultura son plenamente romanistas, quizá de la segunda década del siglo XVII. La calle central está ocupada por las imágenes exentas de San Pedro en Cátedra, Santiago, San Andrés y el Calvario. En los laterales se labraron las escenas de Cristo y San Pedro sobre las aguas, el martirio de Santa Catalina, la crucifixión de San Pedro, Cristo camino del calvario y San Pedro, Predicación de San Pedro y Liberación de San Pedro.

De finales del siglo XV o principios del XVI datará la construcción de la Capilla de Santiago, fundada en el lado del Evangelio y confinante con la citada ampliación, por don Pedro de Garvijos: En 1771 consta que don Pedro de Garvijos fundó mayorazgo en su testamento y fue *dueño y patrono de una Capilla que erigió en la yglesia parroquial de ella con la bocazon de el Señor Santiago*, y en esa fecha tenía el mayorazgo don Antonio de Garbijos García<sup>27</sup>. El fundador, don Pedro de Garvijos, era un propietario de navíos que efectuaban el comercio con Brujas en el siglo XVI<sup>28</sup>. La capilla se cubre con bóveda de cinco claves, nervios cruceros, terceletes y ligaduras, apoyando sobre espectaculares pilares con basas amortidas. Destaca en esta capilla las hornacinas trilobuladas, de profusa decoración tardogótica.

Pensamos que la tabla flamenca conservada actualmente en la sacristía y que representa a la Virgen con el Niño y San José (Sagrada Familia), al mismo tiempo que la coronación de la Virgen, podría haber estado inserta en una de estas hornacinas de la Capilla de Santiago. Su iconografía parte de modelos florentinos, luego desarrollados por Rafael y sus discípulos, popularizándose a través de pintores flamencos. Pieter Coecke van Aelst (Pierre Coecke d'Alost), el gran difusor de la pintura de Amberes hacia el sur de Europa se ocupó frecuentemente de esta iconografía. En palabras de Elisa Bermejo, "el tema de la Sagrada Familia aparece con frecuencia en la obra de Pieter Coecke y, en la mayoría de los casos, es una alusión al episodio del 'Descanso en la Huida a Egipto' inspirada en la narración de los evangelios apócrifos". Del pintor Joos van Cleve tomó Coecke el recurso de utilizar una mesa en primer término, sobre la que se sitúa una naturaleza muerta. Los frutos que aparecen en la tabla de Santoña tienen la significación habitualmente empleada también por Coecke: así la manzana en manos de la Virgen alude a la tentación de Eva, superada por María; y las uvas aluden a la Eucaristía. Típico de los pintores de su generación es el empleo, a veces forzado, de elementos arquitectónicos renacentistas, de tradición clásica, como la columna que aparece junto a la Virgen. La tabla de Santoña sigue con toda exactitud (con sólo leves variantes en el paisaje) la Sagrada Familia pintada por Coecke y conservada en la Colección Joly en Brujas. El modelo

de Coecke parece haber tenido un inmediato éxito puesto que fue copiado también en un Tríptico de la Sagrada Familia conservado en el Museo de Bellas Artes de Vitoria. Este tríptico se atribuye a un pintor de nombre desconocido pero conocido precisamente como "Maestro de los Modelos de Pierre Coeck", por haber dejado en España (Cádiz, Vitoria, Barcelona, Madrid) diversas pinturas siguiendo con mucha fidelidad las composiciones de Coecke. La tabla de Santoña se integra en este último grupo de pinturas del "Maestro de los Modelos de Pierre Coecke". Aída Padrón ha escrito recientemente que "es significativo, en este orden, la localización de dos trípticos, del maestro de los Modelos de Pierre Coeck, en el Museo de Bellas Artes de Vitoria. Vitoria, a lo largo del siglo XVI fue foco del activo comercio atlántico, concretamente, entre el Golfo de Vizcaya (los puertos de Laredo, Santander y Bilbao), y la floreciente ciudad de Amberes, a partir de la autorización de Fernando el Católico para la creación de un Consulado especial para Vizcaya bajo las presiones del reciente comercio del hierro. Comercio que se acentúa en el periodo de 1520 a 1580, cuando "los puertos del Norte construyeron el 80 % de los barcos utilizados en la travesía del Atlántico. Estos datos, constatados históricamente, señalan el Norte de España como un frente marítimo privilegiado en la posible recepción de obras de arte fletadas en los puertos de Flandes"<sup>29</sup>.

Pieter Coecke nació en Alost en 1502. Fue primero discípulo de Van Orley, de quien aprendió la tradición pictórica específicamente flamenca, pero al comenzar a trabajar en el taller de Jan van Dornicke se incorporó a la segunda generación de pintores flamencos del Romanismo. Viajó a Italia, donde recogió la influencia de Leonardo y sobre todo de Rafael, asentándose después en Amberes en 1527. En 1533 viajó a Constantinopla y en 1535 participó en la conquista de Túnez por Carlos V, de quien llegó a ser pintor de corte. En 1544 se trasladó a Bruselas, donde falleció en 1550. Fue pintor, escultor, arquitecto y decorador. Tradujo y publicó en francés, inglés y flamenco los tratados de arquitectura de Vitruvio y Serlio, y publicó un libro sobre los turcos<sup>30</sup>. Quizá la Sagrada Familia pintada por Coecke conservada en Bruselas date de su estancia en esta ciudad entre 1544 y 1550, lo que marcaría una fecha a partir de la cual hay que situar la tabla de Santoña.

En el siglo XVII, la renovación clasicista de la iglesia se debe a la confluencia del patronazgo del Capitán Antonio Ortiz del Hoyo (fundador además del convento de La Merced en Bilbao y donante del retablo mayor del convento de Mon-



Fig. 15: Portada de la antigua abadía. Francisco de Cueto, 1660

tehando, quizá el conservado en el convento de clarisas de Escalante) y del maestro de cantería Francisco de Cueto, vecino de Güemes. La "porta-lada" exterior de la iglesia, construida entre 1660 y 1661 por Francisco de Cueto gracias a una donación del Capitán Antonio Ortiz del Hoyo, es ya un manifiesto del clasicismo que luego se traslada al interior. Se trata del *Arco de Piedra labrada de arena a toda costa que esta a la entrada del Portico de la yglesia Parroquial*. El capitán donó además para la imagen de la Virgen las imágenes de Nuestra Señora de la Concepción y San Antonio "de piedra y bultos"<sup>31</sup>.

Al mismo promotor y maestro de cantería se debe la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción en el lado de la Epístola, edificada entre 1663 y 1665. Es obra de Francisco de Cueto, junto con Toribio de Cueto y Antonio de la Bárcena. Al primitivo plan, que preveía la cubrición con bóveda de crucería imitando a la vecina capilla de los Maeda, se le añadió la media naranja y el monumento funerario de orden dórico<sup>32</sup>, de modo muy similar a la capilla de don Pedro Llavad Camino en la parroquia de Ajo, modelo que serviría también para capillas funerarias de Laredo. Sin duda se pretendió otorgar a esta capilla un carácter clasicista frente a la bóveda de crucería que muestra la vecina capilla de Maeda.

Francisco de Cueto, vecino de Güemes, tiene una dilatada trayectoria como maestro de cantería. Comenzó trabajando como cantero haciendo muros en 1653, pero desde 1655 se encarga de hacer la obra de la iglesia parroquial de La Revilla de Soba, y después efectúa obras en Bilbao y Trasmiera (Bareyo, Güemes, etc.).

El 19 de marzo de 1663 el "Maestro Arquitecto" de retablos Juan del Castillo, vecino de Galizano, se concierta con el Capitán Antonio Ortiz del Hoyo para fabricarle un retablo para su capilla<sup>33</sup>. Este retablo tenía que hacerse *del alto, ancho y traza y forma del que esta echo y fabricado en la Capilla que en dicha iglesia hiço y fundó Juan de Casuso Maeda*, salvo que las columnas del primer cuerpo serían dos dedos más altas para que los nichos de los santos tuvieran más espacio, haciéndose también por lo menos dos dedos más altos y otros dos más profundos. En el remate del retablo, en



Fig. 16: Capilla de Nuestra Señora de la Concepción, 1663

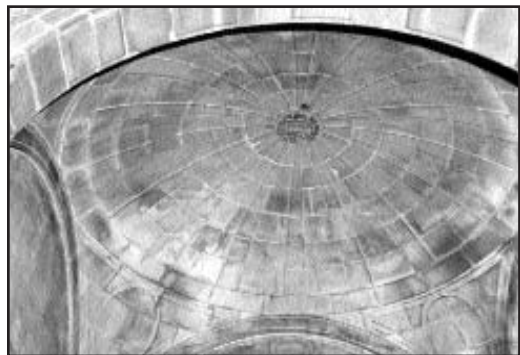


Fig. 17: Bóveda de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, por Francisco de Cueto



vez de dos arbotantes se pondrían dos recuadros. En cuanto a la escultura del retablo, contratada por el mismo maestro, en la caja principal del primer cuerpo se pondría la imagen de Nuestra Señora de la Concepción (hoy en la capilla Pelegrín) *con su peana bien executada y acabada en toda perfezion y de altura proporcionada a su caja*; y en los dos nichos colaterales se pondrían a San Antonio de Padua y San Francisco *asimismo muy bien executados y acabados*; en el segundo cuerpo, en su caja principal, se pondrían las figuras de Cristo crucificado acompañado por María y San Juan, rematándose en un Dios Padre, a imitación de las figuras del retablo de la capilla de Maeda. El retablo sería *de madera de nogal limpia de carcoma ni otros defectos*. Tenía que terminarse el 15 de noviembre de 1664, costando 2.300 reales. En 1667 Alonso de la Peña, de Ajo, y Juan de Castillo, de Galizano, dan carta de pago por haber hecho para el capitán Ortiz del Hoyo el retablo dedicado a Nuestra Señora de la Concepción en su capilla, por 4.000 reales. Se obligaron a hacerlo el 30 de abril de 1664<sup>34</sup>. Fue



Fig. 18: Nuestra Señora de la Concepción, siglo XVII

dorado y pintado por Pedro de Bernaldes Espina en 1667, para lo que hubo de apearle. Se pintaron los cuatro Doctores de la Iglesia, historias de San Francisco y San Antonio de Padua, y María Magdalena en el desierto. Llevaba las imágenes esculpidas de la Concepción con sus serafines, así como de San Francisco y San Antonio de Padua. Arriba figuraban un Santo Cristo con San Juan y María. Llevaría además sus escudos de armas. La imagen de Nuestra Señora de la Concepción es la que hoy se conserva en la Capilla

de Pelegrín y es popularmente conocida como "Virgen de galeón". Es una imagen de excelente calidad, que sigue fielmente el estilo de Gregorio Fernández, muy popular por entonces. Su autor quizá sea uno de los escultores cántabros seguidores del estilo de Gregorio Fernández, quizá Juan de Pobes o Juan de los Helgueros<sup>35</sup>.

Había un escudo de piedra sobre el "entierro", que se pintó al tiempo que el retablo. En los óvalos de las pechinas de la cúpula se pintarían los cuatro evangelistas o los cuatro doctores de la Iglesia. Todo ello otorgaría un carácter muy colorista a la capilla, similar a la capilla mayor de la iglesia de La Revilla de Soba.

La capilla de Nuestra Señora de la Concepción pasó en el siglo XVIII a denominarse Capilla de Jesús Nazareno y La Soledad: En 1775 Esteban Ortiz del Hoyo mandaba en su testamento que *se prosiga la obra de la capilla que se prinzipio por algunos debotos en la Iglesia de esta villa a la entrada de*

ella para colocar a *Jesus nazareno* y la soledad haciendo la puerta de dicha capilla segun entonces estaba pensado por algunos de dichos debotos<sup>36</sup>. Se consiguió así situar las imágenes de Jesús Nazareno y La Soledad, que hoy podemos ver de nueva factura. Hubo al parecer una imagen de Jesús Nazareno donada por la familia Castañeda, imagen sustituida por la actual que es obra de Manuel Cacicedo, siendo instalada en 1978<sup>37</sup>.

La Capilla de Nuestra Señora del Rosario fue mandada edificar por el vecindario en 1664 enfrente de la capilla del Capitán Ortiz del Hoyo, quien también colaboró económicamente en ésta, además de hacerlo la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, de la que el capitán era diputado y mayordomo. La capilla es obra también de Francisco de Cueto, quien hacía la capilla de Ortiz del Hoyo cuando se le encargó ésta, ayudado por Toribio de Cueto y Antonio de la Bárcena. Costó 1.000 ducados<sup>38</sup>. En la pared norte se pasarían las imágenes de Nuestra Señora del Rosario, San Roque y San Antonio, para lo que se haría un arco de medio punto fajeado con dos medias cañas. En la segunda mitad del siglo XVIII, mandó hacer para esta capilla un retablo dedicado al Santo Cristo del Buen Suceso el Brigadier de la Real Marina don Carlos de la Villa<sup>39</sup>.

La Capilla de Nuestra señora de las Angustias pertenecía a la familia Pelegrín y es citada ya en 1685 como perteneciente a don Jerónimo Pelegrín Dejado (*una capilla que lo ultimo tiene en dicha parroquial la primera al lado del Ebangelio con la bocacion de Nuestra Señora de las Angustias*). En 1780 era de doña María Antonia de Pelegrín, que poseía *una antecapilla de San Pedro con Escudo de Armas de Pelegrín en el Pilar Colateral de la Capilla Mayor antigua, otra en el primer rumen junto al altar mayor pegante al púlpito y capilla del Hoyo al lado del Ebangelio*<sup>40</sup>. La Capilla de las Angustias se cubre también con cúpula, del mismo modo que las de Nuestra Señora de la Concepción y Nuestra Señora del Rosario, pero es una cúpula más espectacular, con un sentido luminoso provocado por la linterna. Fue su constructor el maestro de cantería Pedro del Pontón, vecino de Galizano, quien en su testamento de 2 de noviembre de 1693 menciona que



Fig. 19: Capilla de Juan de Casuso Maeda, siglo XVII



Fig. 20: Capilla de Nuestra Señora de las Angustias, por Pedro del Pontón Setián, hacia

Don Jerónimo Pelegrín le debía 224 reales y *es de mi obligacion poner las bidrieras en la linterna que hice en ssu capilla de Puerto que ymportaran ciento y quince reales y su merced me resta ciento*<sup>41</sup>.

El maestro Pedro del Pontón Setién procedía de Galizano, era hermano de Francisco, Maestro Arquitecto y Veedor de las Obras del Arzobispado de Burgos, y tío de Pantaleón de Pontón Setién, Maestro Mayor de la Catedral de Salamanca. Se le documenta desde 1684 en que pretendió trabajar en la iglesia parroquial de Escalante; en los dos años siguientes construyó una capilla en el vizcaíno valle de Arcentales y una casa en Valmaseda para Don Lucas de Horcasitas. Trabajó también en la iglesia parroquial de Portugalete, en Argoños y en Bárcena de Cicero.

Estas tres capillas, las de Nuestra Señora de la Concepción, Nuestra Señora del Rosario y Nuestra Señora de las Angustias, representan una alternativa clasicista e incluso barroca frente a las capillas de Santiago (fundada por don Pedro de Garvijos), de Camino-Pelegrín y de la familia Maeda, que se cubren con bóvedas de crucería. La capilla de Maeda, que como hemos citado fue fundada y erigida por Juan de Casuso Maeda en la primera mitad del siglo XVII, se relaciona con el estilo ecléctico de Pedro de la Torre Bueras, mezclando la bóveda de crucería estrellada con alzados clasicistas.

Aún hemos de mencionar la primera capilla situada en el lado de la Epístola, que lleva las armas de Camino, Pelegrín y Hoyo, quizá fundada por Francisco Antonio Camino y del Hoyo y su mujer Luisa Pelegrín y Haro, o tal vez un hijo de ambos. Acoge un nicho funerario de orden dórico y se cubre con bóveda de crucería de cinco claves.

La iglesia poseía una torre, modernamente eliminada. La primitiva torre, para la que en 1658 los campaneros Juan y Lucas de Valle fabricaban las



Fig. 21: Sacristía, por Agustín de la Pedrosa, 1786

campanas mayores<sup>42</sup>, se arruinó y fue reconstruida totalmente en la segunda mitad del siglo XVIII. Desde 1774 hasta 1784 pleitearon el concejo y el monasterio de Nájera sobre la obligación de reconstruir la torre, y por fin en 1784 se proyectó la torre, que fue construida de inmediato<sup>43</sup>. A esta obra siguió la reforma interior de las naves y coro bajo que hemos citado anteriormente.

En 1886 el Arquitecto Diocesano Alfredo de la Escalera proyectó el retablo mayor actual neogótico (con inclusión de relieves del siglo XVII) y en general la reforma del presbiterio, obra pagada por el marqués de Robrero don Felipe Quintana y Cabeza, como atestigua una inscripción<sup>44</sup>. En el siglo XIX se procedió a eliminar el coro barroco situado en la nave mayor de la iglesia y ya en nuestro siglo se eliminó la torre de los pies.

La iglesia conserva numerosa imaginería, pinturas y retablos, cuyo estudio detallado dejamos para otra ocasión.

## Notas

<sup>1</sup> «*Similiter leones et pardi adorabant eum et comitabantur cum eis in deserto; quocumque Maria et Ioseph ibant, antecedebant eos ostendentes viam, et inclinantes capita sua adorabant Iesum. Primo autem die ut vidit Maria leones circa se venientes at varia ferarum genera, vehementer expavit. Cui infans Iesus laeto vultu in faciem eius rescipiens dixit: "Noli timere, mater: non enim ad iniuriam tuam sed ad obsequium tuum venire festinant". Et his dictis amputavit timorem de cordibus eorum*». Pseudo Mateo, XIX, I.

<sup>2</sup> «*Quod si aliquis homo ipsos monasterios uel ipsas regulas iam desuper nominatas, aut de senioribus terre, aut de quacumque parte ad inquietandum uenerit et de Sancta Maria de Portum abstraere uolerit, comodo pariet quantumque abstulerit dupplato uel triplato in tali locum iusta limites et terminos qui in ista regula resonant, et duas libras aureas ad abbate uel ad fratres qui in ipso monasterio steterint. Et ad regis terre tres libras aureas. Insuper uero abeat iram de Xpo filio Dei uiui, et de Sancta Maria uirgo regina, et de suis uirginibus et de XII apostolorum atque de XII prophetarum et de quatuor euangelistarum, Marcus, et Matheus, Lucas et Jhoannes, et de omnium martirum et confessorum et de sancta omnia qui sunt in celo et in terra, et fiat extraneus a Corpus et Sanguinis Domini et non abeat partem cum Xpo in Paradiso, sed cum Iuda traditore in eterna damnatione*» (25 de marzo de 1047 (Era 1085). J. Abad Barrasus: *El monasterio de Santa María de Puerto (Santoña)*. 863-1210, Santander, 1985, págs. 289-291.

<sup>3</sup> Arsenio Dacosta: "En pos de la hidalguía: la aspiración nobiliaria en Cantabria a través de una vida ejemplar", *Edades. Revista de Historia*, 4, 1998, págs. 57-71.

<sup>4</sup> Véase sobre este sepulcro su catalogación por José M<sup>a</sup> Caamaño Martínez en *La ciudad de seis pisos. Las Edades del Hombre*, catálogo de la exposición, El Burgo de Osma, Soria, 1997, págs. 128-130: "El sepulcro, aunque se da de hacia 1258 por referencia documental, pensamos es de fecha más tardía dentro de la segunda mitad del siglo XIII".

<sup>5</sup> M<sup>a</sup> Dolores Vila Jato: "Canteros cántabros y vizcaínos en el primer Renacimiento gallego", *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, págs. 275-277.

<sup>6</sup> Begoña Alonso en *Catálogo de la Exposición El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*, Miguel Ángel Aramburu-Zabala com., Santander, 1994, págs. 24-25.

<sup>7</sup> El cambio de tipo de retablo e imagen flamenca hacia el nuevo tipo de retablo renacentista en relación con el nuevo papel de la misa ha sido explicado por diversos autores. Particularmente véase Kim Woods: "The Netherlandish carved altarpiece c. 1500: type and function", *The altarpiece in the Renaissance*, Cambridge University Press, 1990, págs. 76-89.

<sup>8</sup> Los Sánchez de Maeda estaban establecidos en Santoña desde tiempo antes: En 1425 figura ya Pedro Sánchez de Maeda.

<sup>9</sup> *Archivo Histórico Provincial de Cantabria (A.H.P.C.), Protocolos Notariales (Prot.)*, leg. 5121.

<sup>10</sup> *A.H.P.C., Prot.*, leg. 5120.

<sup>11</sup> *A.H.P.C., Prot.*, leg. 5121.

<sup>12</sup> *A.H.P.C., Prot.*, leg. 5211.

<sup>13</sup> Prudencio de Sandoval: *Primera parte de las fundaciones de los monasterios de San Benito*, Madrid, 1601. Antonio de Yepes: *Crónica general de la Orden de San Benito (1607-1616)*, BAE, Madrid, 1959-1960. Gregorio de Argai: *La soledad laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España*, Madrid, 1675. En el siglo XV la iglesia de Puerto pleiteó contra Nájera, pretendiendo el patronato real, pero se falló en su contra en 1487. En sentencia de 1553 los clérigos debían pagar a Nájera la cuarta parte del diezmo, así como otras cantidades, obligándose Nájera a reparar, reedificar y ornamentar la iglesia.

<sup>14</sup> *A.H.P.C., Prot.*, leg. 6306.

<sup>15</sup> Javier Gómez Martínez en *El Arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, 1994.

<sup>16</sup> *A.H.P.C., Prot.*, leg. 5120.

<sup>17</sup> *A.H.P.C., Prot.*, leg. 5211.

<sup>18</sup> Fue autor en 1786 del retablo de la iglesia de Zalla en Vizcaya. En 1784 residía en Plencia (Vizcaya) donde había contratado la obra de un retablo: *A.H.P.C., Prot.*, leg. 5211. Se le cita indebidamente como autor del retablo mayor del convento de San Francisco de Laredo.

<sup>19</sup> *A.H.P.C., Prot.*, legs. 5208 y 5211.

<sup>20</sup> *A.H.P.C., Prot.*, leg. 5211.

<sup>21</sup> *A.H.P.C., Prot.*, leg. 5211.

<sup>22</sup> *A.H.P.C., Prot.*, leg. 5211. En 1779 la Sala Capitular del cabildo eclesiástico se situaba encima de la sacristía (*A.H.P.C., Prot.*, leg. 5209), situación que suponemos que se mantendría.

<sup>23</sup> *A.H.P.C., Prot.*, leg. 5211.

<sup>24</sup> Catálogo de la exposición *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*, Logroño y Santo Domingo de la Calzada, 1999, págs. 338-341.

<sup>25</sup> Un estudio más pormenorizado y la bibliografía de este retablo véase en Miguel Ángel García Guinea y Elisa Bermejo: *El arte de Flandes en Santander (1450-1550)*, Santander, 1974. Elisa Bermejo: "Un retablo flamenco en la iglesia de Santa María de Santoña", *Archivo Español de Arte*, 1976, págs. 1-16. P. Herrero: "El retablo flamenco de Santa María del Puerto en Santoña", *Altamira*, 1980-1981, págs. 351 y ss. Miguel Ángel Aramburu-Zabala (ed.): *El Arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, 1994.

<sup>26</sup> Julio Polo Sánchez: *La Escultura Romanista y Contrarreformista en Cantabria*. Santander, 1994. M<sup>a</sup> Celestina Losada Varea: *Catálogo Monumental del Municipio de Voto*. Santander, 1997.

<sup>27</sup> *A.H.P.C., Prot.*, leg. 5121.

<sup>28</sup> Un documento de la Real Chancillería de Valladolid menciona un *nabio de Pedro Garbixo; maestro, Hernando del Hoyo; nombrado Nuestra Señora de la*

*Concezi3n, que bino aﬂetado por los muy magníficos señores Prior y Consules de la Universidad de Burgos, y entr3 en Gelanda, cargado de sacas de lana en 14 de enero de 1570...* Citado por Manuel Basas Fernandez: *El Consulado de Burgos en el siglo XVI*. Madrid, 1963, p. 170.

<sup>29</sup> Aída Padr3n Mérida: "Presencia en España del 'Maestro de los Modelos de Pierre Coeck'", *Academia*, 85, 2 semestre 1997, ps. 443-459. Sobre Pieter Coecke véase: George Marlier: *Pierre Coeck D'Alost*, Bruselas, 1966. Elisa Bermejo: "Pinturas inéditas de Pierre Coeck, conservadas en España", *Archivo Español de Arte*, 214, 1981, ps. 113-141. Francisco Fernandez Pardo en *Catálogo de la exposici3n Las tablas flamencas en la ruta jacobea*, Logroño, Santo Domingo de la Calzada, 1999, p. 216.

<sup>30</sup> Charles D. Cuttler: *Northern Painting. From Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries*; 1 ed., 1972; Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1991, ps. 555-556.

<sup>31</sup> A.H.P.C., *Prot.*, leg. 4973.

<sup>32</sup> A.H.P.C., *Prot.*, leg. 4973.

<sup>33</sup> A.H.P.C., *Prot.*, leg. 4973, ante Pedro de Argos. Cit. en VV. AA.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Santander, 1991.

<sup>34</sup> A.H.P.C., *Prot.*, leg. 4973.

<sup>35</sup> Los artífices de este retablo son dos ensambladores, Juan del Castillo, vecino de Galizano, conocido por su participaci3n junto con Alonso de la Peña en el retablo de Nuestra Señora de la Concepci3n encargado para su capilla en la iglesia de Muriedas por el capitán Diego de Castej3n Arce; más relevante es Alonso de la Peña, retablista y padre del importante retablista Fernando de la Peña, y que intervino en la arquitectura del retablo de la Nueva Cámara Santa de la Catedral de Oviedo.

<sup>36</sup> A.H.P.C., *Prot.*, leg. 5212.

<sup>37</sup> José Luis Gutiérrez Bicarregui: *La Virgen de Puerto y su templo*. Santander, 1996, p. 67.

<sup>38</sup> A.H.P.C., *Prot.*, leg. 4973.

<sup>39</sup> A.H.P.C., *Prot.*, leg. 5211.

<sup>40</sup> A.H.P.C., *Prot.*, leg. 5210.

<sup>41</sup> Ana Cagigas Aberasturi: *Los maestros canteros de Ribamontn*. Trabajo de Investigaci3n. Universidad de Cantabria, Julio 1999.

<sup>42</sup> A.H.P.C., *Prot.*, leg. 4973.

<sup>43</sup> *Archivo Hist3rico Nacional, Secci3n Clero*, 2898.

<sup>44</sup> "Siendo cura párroco de esta Santa Iglesia D. Miguel Fernandez y Santiuste se hizo este altar y presbiterio a expensas del Excmo. Sr. D. Felipe Quintana y Cabeza Marqu del Robrero, con arreglo a los planos y Direcci3n de D. Alfredo de la Escalera y Amblard, Arquitecto provincial y Diocesano de Santander. Año 1886". Citado en Luis Sazatornil: *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*. Santander, 1996, p. 254.