

Universidad de Cantabria
Departamento de Historia Moderna y Contemporánea
Área de Historia del Arte

**ARTE Y ARQUITECTURA RELIGIOSA
EN EL VALLE DE LIÉBANA DURANTE
LA EDAD MODERNA**

TESIS DOCTORAL

Karen Mazarrasa Mowinckel

Santander, 2007

Director Dr. Julio J. Polo Sánchez

7. Pintura

La pintura de caballete (tabla y lienzo)

En algunos templos lebaniegos se conservan pinturas, y muchas de ellas de gran interés, tanto formando parte de algunos retablos, como lienzos situados en los muros de las iglesias. Algunas de estas obras no proceden de las propias tierras lebaniegas, ya que, como hemos visto al tratar de los retablos, muchas piezas, tanto retablos, como lienzos u objetos de culto, como viriles, portapaces, custodias o cálices, fueron enviados por el obispado de Palencia a las parroquias del arciprestazgo de Bedoya en el año 1939 para suplir la deficiencia de obra mueble en los templos tras la destrucción ocasionada en la Guerra Civil.



En cuanto a los autores de estas pinturas, no tenemos ninguna noticia. No existieron talleres o escuelas de pintura en Cantabria en la Edad Moderna. Tan sólo se conocen algunos pintores de procedencia cántabra trabajando fuera de su tierra, como son Felipe de Liaño y Diego de Urbina en el siglo XVI, o el lebaniego José Bejés, nacido en Potes en 1729, pero que desarrolló su actividad en tierras riojanas y alavesas¹.

Comenzando por las pinturas situadas en los retablos, en Liébana se conservan las de los retablos renacentistas de Frama y Vada y en el Museo Diocesano Regina Coeli en Santillana del Mar se guardan diez tablas del retablo de la desaparecida iglesia de San Sebastián de Ojedo. El retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de los Caballeros de **Frama** presenta en el primer cuerpo a los



Evangelistas San Juan y San Marcos, en el segundo la Natividad y la Adoración de los Magos, y en el ático, a ambos lados del Crucificado (de talla) y de la Dolorosa y San Juan (pintados), se encuentra la escena de la Anunciación. Es francamente notable el tratamiento

¹ ARAMBURU-ZABALA, M. A. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: “Aportaciones al estudio de la pintura en Cantabria”, *Altamira*, XLVII, 1988, págs. 161-190.

pictórico de las tablas, en el que se mezclan gustos flamencos con influencias italianizantes. El autor, sin duda inspirado en algún grabado flamenco de inspiración italiana, se ha esforzado por captar lo mejor posible perspectivas, sentimiento de la naturaleza, ademanes y actitudes.



En la parroquia de Nuestra Señora de la Piedad de **Vada** (Vega de Liébana), en el lado de la Epístola, se guarda otro retablo plateresco con pinturas, muy deterioradas, en las calles laterales. Son las escenas de la Anunciación y Nacimiento en el banco, y

Nacimiento de la Virgen y Educación de la Virgen en el cuerpo. La calle central está ocupada por una Virgen gótica con Niño. Se trata de pinturas recetarias, por su estilo relacionadas con un entorno palentino, que bien pudieran fecharse en el último tercio del siglo XVI y que, según M. A. Aramburu y J. Polo, es muy posible que sean del mismo autor de las tablas del retablo de la ermita de Santa Justa en Campollo, actualmente en paradero desconocido². En un Inventario de 1732 consta la existencia de este retablo, aunque entonces su hornacina central albergaba la efigie de Santa Ana³.



Otro retablo con pinturas es el de la antigua iglesia de San Sebastián de **Ojedo** (Cillorigo), hoy convertida en cementerio. Sólo se conservan diez tablas pintadas, de mediana calidad, de las doce que lo formaban. Actualmente están expuestas en el Museo Diocesano Regina Coeli en Santillana del Mar. Representan escenas de la vida de Cristo (vida y Pasión) y del titular, San Sebastián mártir (vida y martirio). J. Polo y M. A. Aramburu-Zabala lo fecharon entre 1540-1550, señalando que se trata de pinturas recetarias, dentro de un estilo claramente

² Ibidem.

³ A.D.S. Inventarios Ntra. Sra. de la Piedad de Vada. Libro 4.793, año 1732, fol. 29.

renacentista, que a pesar de presentar modelos iconográficos flamencos ya está presente el sfumato⁴.

Atendiendo al atuendo y peinado de los personajes pensamos que, tal vez, se podría retrasar una década la datación de estas pinturas, pues en ellas perviven aún elementos correspondientes a la moda de finales del siglo XV. El personaje de la izquierda de la tabla, el santo, está vestido con sayo corto plegado que deja ver las piernas y lleva una capa corta, vestimenta de



origen borgoñón, aunque sin el empaque que imperó allí hasta 1480 buscando una mayor esbeltez. A partir de esa fecha los trajes fueron perdiendo rigidez como se observa en este personaje. Otro detalle que nos lleva a adelantar la fecha del retablo es la manga ajustada de la muñeca al codo, mientras que del codo al hombro es ancha. Este tipo de manga fue una novedad que ya apareció entre 1475-1480, y que pudo venir de Italia, pues aparece en obras de Piero de la Francesca. También el tocado ladeado es propio de finales del siglo XV. Los otros personajes, portan la capa amplia con un brazo descubierto, característica de este momento, y muestran los otros dos tipos de tocados de finales del siglo XV, el sombrero de ala y la toca morisca que se puso de moda en tiempos de Enrique IV entre los caballeros cristianos fascinados por el lujo granadino. En cuanto al peinado, tienen melena corta, aparecida también hacia 1480, sustituyendo al corte de pelo a modo de casquete semiesférico borgoñón⁵. Esta indumentaria aparece en otras obras del finales del XV, como en la tabla de la Epifanía del Maestro de los Reyes Católicos pintada entre 1490-95, en la que los personajes están vestidos con saya plisada, capa con el brazo al aire, melena corta, bonete bajo, y toca morisca⁶.

Ahora bien, el retablo en que estuvieron situadas en origen las pinturas muestra una estructura tardogótica muy próxima a la del retablo mayor de Santillana del Mar, conjunto que suele fecharse hacia 1520 por la pretendida relación de sus pinturas con las del retablo mayor de Llanes (obra datada en 1519). Por tal motivo tendríamos que retrasar la fecha de ejecución

⁴ ARAMBURU-ZABALA, M. A. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: "Aportaciones al estudio de la pintura en Cantabria de los siglos XV al XVIII", *Altamira*, XLVII, 1988, págs. 161-190.

⁵ BERNIS, C.: *Trajes y monas en la España de los Reyes Católicos*. T. II. *Los Hombres*. Madrid, 1979.

⁶ GUDIOL RICART, J.: *Pintura gótica*. *Ars Hispaniae*. T. IX. Madrid, 1955, pág. 364.

de las tablas de Ojedo por lo menos hasta esos años. Apoyando esta idea, hemos de señalar que la indumentaria de los personajes es idéntica a la que porta San Martín en una tabla de León Picardo conservada en la iglesia del santo en Briviesca, posiblemente de los años 30 del siglo XVI, en la que aparece San Martín a caballo cortando su capa en dos para compartirla con un mendigo, vistiendo sombrero de ala ladeado, amplia capa dejando un brazo al aire y sayo corto plisado⁷. Esta tendencia de vestir a los santos a la moda de la época es de reminiscencia flamenca. Semejante sombrero y peinado aparecen en los retratos juveniles de Carlos V, por los años 1517-20. En todas las representaciones del Emperador por esos años presenta la melena corta y el sombrero ladeado, así como la manga con fuelle en la parte superior y ajustada en la muñeca⁸.



⁷ POST, CH.R.: *A history of Spanish painting. The beginning of the Renaissance in Castile and Leon*. V. IX, part. I. Harvard, 1947, pág. 647.

⁸ Esta indumentaria aparece, entre otras obras, en el retrato de Carlos V de la catedral de Brujas Saint Sauveur, de hacia 1515, así como en un relieve en piedra de Hans Daucher de 1522, en el que viste sayo plisado, y en el retablo de Felipe Bigarny de la capilla real de Granada (1520-22) en el que aparece la talla de un rey, presunto retrato del emperador, con indumentaria y peinado similar a los personajes del retablo de Ojedo, aunque la capa en este caso es más amplia. AA.VV.: *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Toledo, 1992, págs. 510-511. GALLEGO Y BURÍN, A.: *La Capilla Real de Granada*. C.S.I.C., Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, Biblioteca Reyes Católicos, Estudios Número V, Madrid, 1952, pág. 60, fig. 66. Asimismo podemos ver estas características en obras de todo tipo: esmaltes, miniatura, grabados o retratos de Carlos V juvenil. Como ejemplo citamos el retrato de busto del pintor Bernard van Orley (1520) conservado en Budapest; un busto en terracota de un seguidor de Torrigniano (1522) guardado en Brujas; un grabado al aguafuerte conservado en Nuremberg; un grabado (1517) para la realización de una medalla, obra de Daniel Hopfer (1517), una serie de miniaturas (1515) en las que aparece el príncipe Carlos como caballero borgoñón (miniatura del manuscrito de Remy du Puys) conservadas en Viena, o la del Livre de l'Ordre du Thoisson d'Or, enmarcada en un friso de frutos, floreas y mariposas y conservada en Gante (1519), una estampa calcográfica (posterior a 1530) de Christoffel Bockstoffer en la que se representa a Carlos V y su hermano Fernando con las citadas características. Por último destacamos unos broches de sombrero de oro con esmalte conservados en Viena, en los que se representa de busto de la misma manera. Asimismo también podemos ver estas características en el retrato de la familia del emperador Maximiliano I (1515) de Bernard Strigel. CHECA CREMADES, F.: *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid, 1999, págs. 29, 33, 34, 37, 47, 50.

En **Viñón** (Cillorigo) en la cabecera, además de un retablo romanista hay otro de estilo churrigueresco, que enmarca un gran lienzo que representa a Cristo Crucificado, buena pintura barroca, con una vista de Jerusalén al fondo. El colorido y la atmósfera del cuadro recuerdan las obras de Mateo Cerezo, que fue uno de los pintores más copiados e imitados de su tiempo. Fue hijo del pintor burgalés, Mateo Cerezo el Viejo, a quien se debe la amplia difusión de la iconografía del Cristo de Burgos, por todas las versiones en pintura que hizo de la famosa escultura. En cuanto a su hijo, Mateo Cerezo, Camón Aznar se refiere a él como el pintor de más fuerza pictórica de la escuela de Madrid en la segunda mitad del siglo XVII, mostrando un colorido emparentando con los venecianos y Van Dyck⁹. Este Crucificado de la iglesia de Viñón muestra un cuerpo escultórico destacando sobre un fondo de azules verdosos comparable al Cristo de la sangre del Museo Arqueológico de Burgos de Mateo Cerezo¹⁰.



En cuanto a los lienzos que cuelgan de los muros de las iglesias, encontramos la mayor parte en el municipio de Cillorigo, muchos de ellos procedentes del legado ya mencionado del obispado de Palencia. En la iglesia de San Vicente mártir en **Castro** (Cillorigo), edificada a principios del siglo XX, en la sacristía abierta en el lado del Evangelio se muestra un óleo, de buen tamaño, en el que figura la siguiente inscripción: *D. Filipus Neri* Institutor *Oratorii Congregationis*. En medio del cuadro otra inscripción pintada nos da información sobre la fecha del fallecimiento del santo: *Ovit. anno*

MDLXXXV (1595).

⁹ CAMÓN AZNAR, J.: *La pintura Española del siglo XVII*. Summa Artis. Historia General del Arte. T. XXV, Madrid, 1977, págs. 472-475.

¹⁰ BUENDÍA, J. R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I.: *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*. Burgos, 1986, pág. 71.

Puesto que en una casa cercana habitó en la primera mitad del siglo XVIII don Juan Otero y Estrada, doctor en Teología y Presidente de la Real Casa de San Felipe de Neri¹¹, cabe suponer que este lienzo fuera realizado por encargo suyo para conservarlo en su poder, siendo posteriormente donado por sus descendientes a la iglesia. Consta inventariado en el templo actual a partir de diciembre de 1943, no siendo citado con anterioridad. Se trata de una escena de interior en la que, sobre un fondo de biblioteca conteniendo libros de temática religiosa, se representa al santo escribiendo frente a un crucifijo y una calavera, tema habitual en el Barroco. Se trata de una obra dieciochesca de mediana calidad.

Asimismo en el interior de la iglesia se pueden contemplar unas pinturas barrocas bastante deterioradas, pero de respetable calidad, una de las cuales representa a Cristo, de busto, con la bola del Orbe sujeta por una mano y la otra en actitud de bendecir. La segunda a la Virgen María también de busto, que delicadamente sostiene un libro. Las dos restantes, de más de medio cuerpo, retratan a San Agustín y San Jerónimo, padres de la Iglesia.



Todas fueron donadas el 29 de Abril de 1939 por el obispado de Palencia (junto con otros muchos cuadros, tallas, tres retablos y una campana) a las parroquias del arciprestazgo de Bedoya, recibéndolas entonces el párroco de Castro de manos del maestro de obras del obispado, don Juan Crespo, a quien el propio obispo don Manuel González había encargado cumplimentar tal donativo. Poco después se volvieron a recibir objetos de culto: otra campana y vasos sagrados de la misma procedencia¹².

¹¹ GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *Escudos de Cantabria. Valles de Soba, Ruesga, Pas, Liendo, Guriezo y Provincia de Liébana*. Tomo V; Vitoria, 1983, pág. 137.

¹² A.D.S. Inventarios San Vicente Mártir de Castro-Cillorigo. Libro 6.506. recibo pegado a la vuelta de la cubierta de dicho libro y pág. 11. El recibo especifica que 2 de los cuadros representan a los Santos Padres y hay seis más “diversos”, además de un Apostolado completo. El Inventario de 25 de Diciembre de 1943 (ídem, pág. 12) ya recoge los cuatro lienzos de la nave de la parroquia de Castro en su emplazamiento actual:



También en la iglesia de **San Pedro de Bedoya** (Cillorigo) se guardan dos lienzos barrocos, de la misma mano que los anteriores, efigiando a San Mateo y San Felipe, compañeros de otros dos, San Juan y San Tadeo, también propiedad de esta iglesia, que se hallan actualmente expuestos en el Museo Diocesano de Santillana del Mar. Los cuatro formaron parte de un Apostolado también incluido en la anterior donación de la sede palentina.



“Cuatro cuadros regulares dentro de la iglesia, a los laterales superiores, que representan: al Salvador con una bola en la mano, a la Madonna de la Virgen, a San Agustín y San Jerónimo. Todos mandados de Palencia”.



En la iglesia de **Trillayo** (Cillorigo) destaca una pintura de San Francisco en meditación, arrodillado ante el Crucifijo, con unos libros y calavera sobre éstos delante de él.



Probablemente dicho cuadro formara parte del citado lote de 20 lienzos donado por el obispado de Palencia en 1939¹³. La escena está ambientada al aire libre, siendo una pintura de mediana calidad, un tanto tenebrista y dentro de la óptica y tendencia del barroquismo naturalista propio del siglo XVII español. Dada la soltura de la pincelada y el juego de luces, alejado de un tenebrismo temprano, su autor pudo inspirarse en obras murillescas de estas mismas características. Concretamente este mismo tema de San Francisco en oración ha

sido tratado por Murillo, presentado cierto tenebrismo, al igual que la de la iglesia de Trillayo. En el lienzo de Murillo se presenta a San Francisco arrodillado, al aire libre, con un paisaje al fondo y una atmósfera amarillenta invadiendo la escena. Esta misma ambientación la encontramos en un San Jerónimo de penitente del gran pintor barroco¹⁴.

¹³ A.D.S. Libro 6.506. Inventarios S. Vicente Mártir de Castro.

¹⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Murillo*. T. III, Láminas. Madrid, 1981, pág. 57 y 146.

En la iglesia de **Mogrovejo** (Camaleño) en el presbiterio se encuentra un óleo, obra barroca, que representa a Toribio de Mogrovejo, arzobispo de Lima, junto con el escudo familiar y una inscripción bajo él que dice:

“TORIBIO DE MOGROBEJO ARZOBISPO DE LIMA, NACIO EN MAYORGA AÑO DE 1558. Y FALLECIO EN SAÑA EN 1606. FUE BEATIFICADO POR YNO C(CENCIO). XI EN 1679 FUE ORIUNDO DE MOGROBEJO DE LA FAMILIA Y CASA DE ESTE APELLIDO”.

Se representa al arzobispo, sentado con solemnidad, a la manera barroca, con cortinaje al fondo, dejando ver un fragmento de paisaje, recordando a los pintores flamencos. Esta obra posiblemente, se deberá a la donación de algún miembro del linaje de Mogrovejo, que habitó la torre desde la Edad Media. Las armas que aparecen en el escudo pintado a la derecha del lienzo corresponden a este apellido y están representadas también en la torre y otros edificios del lugar, si bien en éstos, aparecen junto a otros cuarteles que se corresponden con estirpes importantes en el valle como Linares, Terán o Mier.



En el muro del lado del Evangelio puede contemplarse otro cuadro, obra de Núñez Losada (1931), copia de buena calidad del “Prendimiento” de Van Dyck que puede verse en el Museo del Prado.



En la Torre de Mogrovejo se encuentra otro lienzo con una representación de este mismo santo. Se trata de una obra barroca, muy colorista, en la que el santo aparece poniendo una corona de rosas sobre la frente de Santa Rosa de Lima. A este respecto hay que recordar la tradición según la cual esta santa fue bautizada con el nombre de Isabel, pero un prodigio ocurrido cuando estaba en su cuna a los tres meses de edad, en

virtud del cual su rostro se transformó en una rosa, hizo que Santo Toribio de Mogrovejo, por entonces arzobispo de Lima, la cambiara el nombre de pila por el de Rosa de Santa María al administrarla el sacramento de la Confirmación¹⁵.

En Potes, en el interior de la **iglesia nueva de San Vicente**, se encuentra un lienzo representando al Cristo de Burgos. Esta obra se encontraba en la capilla que en 1670 compró la familia Vélez de las Cuevas, era la segunda desde el altar en el lado de la Epístola¹⁶. Aparece en los inventarios conservados de las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX entre las que formaban parte del convento dominico. Además de este lienzo sabemos que en la iglesia del convento había en el altar un San Vicente Ferrer y el en el propio convento de San Raimundo había una Virgen del Rosario, de procedencia salmantina, una Santa Catalina de Siena, un Ecce Homo, una Santa Inés de Montepulciano, un San Luis Beltrán y un Santo Domingo¹⁷.



La devoción al Cristo de Burgos se remonta a la Edad Media. La legendaria historia se inicia con la vuelta a España de un comerciante burgalés, que volvía de Flandes, sin haber cumplido la promesa realizada a unos frailes agustinos ermitaños de traerles un regalo para adorno de la pobre ermita en la que moraban. En este viaje de regreso hubo una gran tormenta, que le hizo suponer que era un castigo divino por su promesa incumplida. Al tercer día, disipada la tormenta apareció flotando en aguas del Cantábrico, en las inmediaciones de la villa de Santander, la imagen, que, según la tradición, fue transportada desde allí al convento de San Agustín en Burgos, donde permaneció hasta que en 1835 fue trasladada a la catedral¹⁸. Diversos cronistas coinciden en citar el año 1184 como fecha en la que la figura yacente fue adaptada como Cristo Crucificado. Según la leyenda, la citada imagen realizó muchos prodigios y su legendaria aparición y milagros fueron muy difundidos durante el siglo XVIII. Dado que, tanto en lo religioso como en lo económico, Cantabria en aquellos tiempos

¹⁵ CROISSET, J.: *Novísimo año cristiano*. T.VIII, Barcelona, 1867, pág. 505.

¹⁶ Trueque de la capilla de Santo Domingo con la casa de Vélez a la de San Vicente Ferrer hoy. San Raimundo. A.H.N. Secc. Clero, Leg. 6207, nº 61, s/f. Año 1676.

¹⁷ ARAMBURU-ZABALA, M. A. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: "Aportaciones al estudio de la pintura en Cantabria", *Altamira*, T XLVII, 1988, págs. 161-190.

¹⁸ GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: "Santander y el Cristo de Burgos", *Altamira*, T XLV, págs. 141-168.

dependía de Burgos (obispado y consulado) no es de extrañar que los comerciantes montañeses sintieran una gran veneración por la citada imagen, devoción que fue llevada a tierras americanas por los indios y al Sur de la Península por los jándalos¹⁹.

La imagen original es de un realismo impresionante, según relataba el agustino fray Pedro de Liviano, que vivió en el siglo XVIII. En efecto está recubierta de piel, tiene cabello natural y toda su expresión, representando el último estertor, junto con las diferentes tonalidades de la piel que lo recubre, resulta de un gran dramatismo²⁰. En Cantabria se conservan diferentes copias de este Cristo, pues, aunque, como señala M. C. González Echegaray, hoy día su devoción se ha ido perdiendo, sin embargo, estuvo muy arraigada, sobre todo entre los comerciantes. Existen copias de este Cristo en la parroquia de Bejorís, en el retablo de San Mamés en Meruelo, existió un altar en San Martín de Elines, e incluso fue pintado por Gutiérrez Solana²¹.

El Cristo de la iglesia de San Vicente, al igual que los anteriores, aparece con faldellín largo y un personaje orante a la derecha del espectador, siguiendo el tipo ampliamente reproducido por el burgalés Mateo Cerezo el Viejo. Precisamente la notoriedad de este Cristo se debe, en parte, a las versiones en pintura de este artista burgalés, que repitió monótonamente el modelo, firmando sus obras: Matheo Zerezo. Hay versiones firmadas de este Cristo de Cerezo en los conventos de Santa Ana y San Quirce en Valladolid, con pareja de donantes en el monasterio de Las Huelgas Reales en la misma ciudad y en la iglesia de Santa Marina de Orixondo en Vergara (Guipúzcoa)²².

En el interior de la ermita de la Virgen del Camino en **Potes** se encuentran dos pinturas, de mediana calidad, representando santos dominicos, concretamente Santo Domingo y Santa Inés de



Montepulciano, como señala la inscripción pintada en la parte inferior de ambas obras. Parece

¹⁹ POLO SÁNCHEZ, J. J.: “Montañeses en la Nueva España durante el siglo XVIII: su promoción artística religiosa”, *Altamira*, LVI, págs. 209-280.

²⁰ GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: Op. cit.

²¹ Ibidem.

²² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: “Sobre Mateo Cerezo”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, T. LIII, 1987, págs. 402-404.

más que probable que estas piezas (reseñadas en el citado inventario) procedan del desaparecido convento dominico.



En el municipio de Vega de Liébana en la parroquial de **Bárago** puede verse un óleo de buen tamaño representando a “Cristo camino del Calvario”, interesante pintura barroca en la que aparece Jesús con la cruz a cuestas visto de cuerpo entero y ambientado en un fondo paisajístico; lienzo barroco, influido por el tenebrismo y el naturalismo propios de la pintura española del siglo XVII, que probablemente y dado que Bárago pertenecía al obispado de Palencia, proceda del donativo hecho por la diócesis de Palencia a las iglesias del arciprestazgo de Bedoya en 1939, teniendo en cuenta las similitudes estilísticas con otros cuadros de dicho lote hoy visibles en las iglesias de Trillayo, Castro y San Pedro de Bedoya. Es más que probable que el autor de esta pieza se haya inspirado en algún grabado, algo tan repetido en la época.

En la iglesia de **Dobres** (Vega de Liébana), en el muro del lado del Evangelio, se guarda un gran óleo del Descendimiento, de compleja composición, muy dentro de una estética renacentista del siglo XVI.

El origen iconográfico de este tipo de “Descendimientos” o “Deposiciones” de Cristo, en el que se representa todo el Calvario y destaca de forma significativa la presencia de dos escaleras apoyadas en la cruz, como recurso espacial, se remonta a la Deposición del Sodoma (1502, Pinacoteca de Siena); este recurso será después repetido por Daniele da Volterra en su famosa composición de la Trinitá dei Monti (encargada en 1541 y terminada hacia 1548) que dio lugar a una amplia serie de interpretaciones sobre este tema, entre otros por parte de Vasari (museo Doria Pamphilj de Roma)²³ El modelo tuvo su repercusión en España, así un

²³ Efectivamente, a partir de la Deposición de Volterra esta composición tuvo una amplia repercusión como podemos observar en las numerosas Deposiciones o Descendimientos de Cristo tanto en Italia, como en otros países europeos e incluso hasta el siglo XIX. La Deposición de Volterra influyó en la obra de Jacopino del Conte en el Oratorio de San Giovanni Decollado, ejecutada a partir de 1551, (si bien T. Pugliatti afirma que la influencia viene más de Salviati y Pontorno) y en la de Barocci (Duomo de Perugia, 1567-69) También

grupo escultórico en madera sin policromar, de hacia 1518, atribuido a Bartolomé Ordóñez, muestra a Cristo en la Cruz y a sus pies a la Virgen, San Juan y María Magdalena, enmarcados por tres sayones colocados de espalda, y dos escaleras²⁴. También el Descendimiento de Pedro de Campaña (1547), pintor de Bruselas afincado en Sevilla, y conservado en la catedral de esa ciudad, muestra una composición triangular, conformada precisamente por las dos escaleras que apoyan en la Cruz²⁵.



destaca la Crucifixión de Taddeo Zuccari, en torno a 1555, conservada en la capilla Mattei en Santa Maria della Consolazione. También influenciada por Volterra es la Deposición de Cristóforo Roncalli en la capilla Mattei en la iglesia de Aracoeli en torno a 1590. Fuera de Roma destacan la Deposición de Bastatolo, datable en 1568-1569, conservada en la Pinacoteca de Ferrara y la de Gianserio Strafella en la colegiata de Copertino (Puglia) Asimismo ha sido destacada por la crítica la influencia de la obra de Volterra en el Descendimiento de Rubens (catedral de Anvers) ya en el siglo XVII (1613). Por último, T. Pugliatti opina que, a pesar de la distancia temporal y cultural, el Descendimiento de Camuccini ejecutado en 1836 recurre todavía al modelo ricciarelliano. AA. VV.: *La pittura in Italia. Il Cinquecento*. [Electa, Milán, 1987], Ristampa, 1992, pág. 696. Sobre la Deposición de Volterra en la capilla Orsini de la iglesia de la Trinitá dei Monti de Roma véase DAVIDSON, B.: “Daniele da Volterra and the Orsini chapel. II, The chronology and the altarpiece”, *The Burlington Magazine*, CVIII, 1967, págs. 553-561; También HIRST, M.: “Daniele da Volterra and the Orsini chapel I. The chronology and the altarpiece”, *The Burlington Magazine*, CVIII, 1967, págs. 498-509; sobre la repercusión del modelo en la pintura manierista italiana véase PUGLIATI, T.: *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma, 1984, págs. 37 y ss.

²⁴ AA. VV.: *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Toledo, 1992, pág. 298.

²⁵ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pintura del siglo XVI*, Ars Hispaniae. T.XII. Madrid, 1955, págs. 200-201.

En la parroquial de **Frama** (Cabezón de Liébana), en el lado del Evangelio, se sitúa una excelente pintura que representa un santo, de aspecto anciano y vestido con ropas litúrgicas, arrodillado ante la visión de la Virgen y el Niño. Es obra barroca, de delicada factura técnica y vigoroso movimiento, sin duda correspondiente a fines del XVII o a principios del siglo XVIII. (En un inventario de la iglesia de 1759 ya existía dicha pintura)²⁶. Ostenta una inscripción (borrosa) en el lado izquierdo, que nos informa de que se trata de una representación de San Felipe de Neri. Reproduce dicha inscripción:



“FELIPE NERI DE LA CONGREGATION DEL ORATORIO ABOGADO DE LA PERSERV^A “(Perseverancia)²⁷.

Con esta pintura es la tercera vez que encontramos a San Felipe de Neri representado en Liébana (iglesia de Castro, retablo de la capilla de San Cayetano y la que nos ocupa). Quizá, como hemos apuntado al hablar del retablo de San Cayetano, el hecho de que el presidente de la real casa de San Felipe de Neri, don Juan Otero y Estrada, doctor en Teología habitara en la primera mitad del siglo XVIII en una casa cercana a la iglesia de Castro²⁸ podría haber incidido en la extensión de esta devoción por la comarca. Estilísticamente está en una órbita murillesca, ámbito en el que son frecuentes las visiones de santos con rompimientos de cielos (en el caso concreto de Murillo tenemos las visiones de San Antonio, San Benito, San Rodrigo, San Agustín y la Trinidad, Jubileo de la Porciúncula, San Félix de Cantalicio...). Esta obra recuerda obras del pintor andaluz, como la visión de San Antonio de

²⁶ A.D.S. Libro de Fábrica de San Bartolomé y Nuestra Señora de los Caballeros de Frama. Año 1759, fol. 13.

²⁷ A mediados del siglo XVIII el libro de fábrica de la iglesia de Nuestra Señora de los Caballeros informa de “Alaxas que remitió Don Juan de Otero Estrada, Padre Doctor presbítero de la Congregación de Nuestro Padre San Phelipe Neri de la Ziudad de Valenzia: Lo primero, un viril con catorze piedras, en el sol su arazeli, de plata dorado todo. Un cáliz con patena y copa de plata, también dorado. Dos cucharitas de plata para poner la primera agua en el cáliz. Un misal con manecillas, cantoneras y mollones, todo de bronce. Seis pares de binageras de vidrio. Una pintura del Padre San Phelipe Neri con un libro de su vida. Una cruz de pasta de perlas de Jerusalén para delante del sagrario”. Además de todo esto se reseñan ropas litúrgicas.

²⁸ GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *Escudos de Cantabria. Valles de Soba, Ruesga, Pas, Liendo, Guriezo y Provincia de Liébana*. Tomo V; Vitoria, 1983, pág. 137.

Padua de la catedral de Sevilla (1656), en la que el santo aparece gesticulante, con los brazos abiertos, al igual que en la pintura que nos ocupa, mirando extasiado la visión del rompimiento de cielos, en el caso de la obra de Murillo, y de la Virgen con el Niño entre nubes en el caso de la obra de la iglesia de Frama²⁹. Otra obra de Murillo que podemos poner en relación con ésta de la iglesia de Frama es “La imposición de la casulla a San Ildefonso” custodiada en el Museo del Prado³⁰, en la que el tratamiento de la luz y el color, la atmósfera en general, nos hace pensar que el autor que nos ocupa bien pudo inspirarse en obras del pintor andaluz.

Hay en Liébana dos edificios religiosos que muestran una pintura de la Virgen de



Guadalupe, símbolo en la mayoría de los casos de que los edificios o retablos en los que se encuentran son de promoción indiana. En la ermita de la Virgen de Guadalupe en **Esanos** (Cillorigo), construida en 1898 (según inscripción) a expensas de don Nicolás de las Cuevas y Cabiedes, indiano, natural de Esanos, se conserva un retablo de barroco con una sola calle ocupada por la gran pintura de la Virgen de Guadalupe de México, de buena calidad. Posiblemente la ermita fuera reconstruida, dada la existencia del retablo anterior.

En otra ermita de la misma advocación en **Cabezón** (Cabezón de Liébana) edificada en 1793, que muestra en las claves de la bóveda los apellidos de La Canal, Arenal, Vélez, Cuevas, Isla y Linares, se conservan dos lienzos con esta iconografía mariana. La familia de La Canal es una de las potentes de esta comarca. A lo largo de este trabajo hemos podido comprobar que hubo clérigos, comisarios de la Inquisición, escribanos, fundadores de capillas e indianos, como el caso de Domingo de la Canal y Vélez de las Cuevas, nacido en Potes en 1658 y fallecido en México³¹.

Por el citado inventario de los bienes desamortizados sabemos que en Piasca hubo otras piezas pictóricas como una Virgen, y en Santo Toribio de Liébana, en la iglesia, un San Francisco, un San Matías, un San Benito, una Virgen con Niño, dos Vírgenes, un San Miguel, un San Bartolomé y un Santiago el Mayor. En la sacristía, una tabla de Cristo con la Cruz a

²⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pintura del siglo XVII*. Col. Ars Hispaniae, T. XV, Madrid, 1958, pág. 345

³⁰ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Murillo. Láminas*. T III, Madrid, 1981, pág. 89.

³¹ CANALES RUIZ, J.: *Cien cántabros en México*. Santander, 1990, págs. 68-69.

cuestas, una pintura de muchas figuras, un Santo Toribio, un Cristo con la Cruz a cuestas, una Oración en el Huerto, un Cristo atado a la columnas y un Emperador llevando la Cruz (posiblemente Constantino)³².

³² ARAMBURU-ZABALA, M. A. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: “Aportaciones al estudio de la pintura en Cantabria”, *Altamira*, XLVII, 1988, págs. 161-190.

La pintura mural

Fue costumbre frecuente, sobre todo desde el Renacimiento, que los muros de las iglesias, tras su conclusión, recibieran algún tipo de enlucido y, en su caso, pinturas murales. Un marco muy común fue la pintura en las bóvedas o “cielos” estructuradas en tramos o “capillas”, remarcando los nervios cruceros, los terceletes, combados, y lo que los pintores llamaban “las ruedas” de combados, es decir, la unión de las diferentes claves alrededor de la central por medio de un círculo pintado. También se utilizaron para las decoraciones murales las superficies de los campos que forman los plementos. Asimismo las claves, lisas o talladas, recibieron pinturas a punta de pincel. Otras zonas predilectas eran los frisos bajo el entablamento y los paneles de muro a modo de altares.

Frente al “buon fresco”, técnica reina de la pintura mural, de la que Cennini dijo “que es el trabajo más bonito y dulce que existe”¹, las técnicas más empleadas han sido el falso fresco o fresco a seco y el temple aplicado al seco². En la primera técnica los colores se aplican sobre enlucido seco, procedimiento simple y rápido, opuesto a la lenta y refinada elaboración del fresco puro. Los colores resultantes no poseen la brillantez de colorido del fresco, mostrando un tono blanquecino. Tanto en el fresco como en el fresco a seco, o falso fresco, los colores utilizados deben resistir la acción cáustica de la cal, por lo que los recomendados son cinco: blanco, negro, amarillo, rojo y azul.

En cuanto al temple sobre muro, esta técnica permite utilizar una gama más amplia de colores y tiene la ventaja de que la comprobación del color es inmediata. La parte negativa de esta técnica es que su resistencia y duración no se puede comparar con la del fresco³.

En Cantabria varios autores se han ocupado del estudio de la pintura mural, siendo el estudio más completo el realizado por A. Barrón en el año 1998⁴. Existen ejemplos de

¹ CENNINI CENNINO: *El libro del Arte...* citado en: BARRÓN GARCÍA, A.: *La Pintura mural en Valdeolea y su entorno*. Santander, 1998, pág. 50.

² ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: *La contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña*. Vitoria-Gasteiz, 1999, págs. 60-62.

³ BARRÓN GARCÍA, A.: *La Pintura mural en Valdeolea y su entorno*. Santander, 1998, págs. 50-59.

⁴ CAMPUZANO RUIZ, E.: “La pintura mural en Cantabria”. *Altamira*, XLVI, 1986-87, págs. 27-44, ARAMBURU-ZABALA, M.A.: “Pinturas murales de la iglesia parroquial de Ledantes”. *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. 1994, págs. 33-34. BARRÓN GARCÍA, A.: *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*. Santander, 1998.

pintura mural desde la Edad Media hasta el Barroco. De época medieval tenemos bastantes ejemplos.



Destacan los restos de pinturas de la capilla del actual cementerio de Ojedo, de gran calidad. Muestran unos leones afrontados, que ponemos en relación con el magnífico grupo que decoró la Sala Capitular de San Pedro de Arlanza (Burgos). Se trata de un agresivo grupo de animales gigantes que incluía leones y grifos, que J. Yarza sitúa en el primer tercio del siglo XIII, y que actualmente se encuentran en el Museo de Arte de Cataluña y en el Metropolitan de Nueva York⁵. También de época medieval son los restos conservados en San Martín de Elines (presbiterio y capilla del cementerio), las pinturas murales de las iglesias de Mata de Hoz y La Loma en Valdeolea, los restos de pintura de diseños geométricos en la cripta de Montesclaros, las pinturas conservadas en el valle de Soba y el tondo de la iglesia de Carasa, de estilo hispanoflamenco, datado a finales del siglo XV⁶.

En el siglo XVI la pintura mural va paulatinamente perdiendo entidad, viéndose desplazada por los retablos de madera. Ahora bien, tenemos en Cantabria una serie de retablos pintados “fingidos” a lo largo del siglo XVI en los diferentes presbiterios de iglesias, los cuales han ido apareciendo a medida que se han desmontado los existentes para efectuar su restauración (Cicero, Ojébar, Escobedo de Camargo, Rubayo...) La existencia de estos retablos pintados se explica por la necesidad del templo de tener imágenes para su devoción en un momento en que las arcas de la iglesia en cuestión estaban vacías tras la finalización del templo. Se trataba de adornar la cabecera hasta que se pudiese acometer la ejecución del retablo⁷. Este hecho, naturalmente no es privativo de Cantabria, P. Echeverría trata este tema de los retablos de pintura fingida, refiriéndose asimismo a localidades con pocas posibilidades económicas en el País Vasco y Navarra, los cuales dotaron de estas pinturas a sus iglesias hasta poder afrontar la ejecución de un

⁵ YARZA LUACES, J.: *Arte y Arquitectura en España, 500-1250*. Madrid, 2000, págs. 282-283.

⁶ BARRÓN GARCÍA, A.: *Op. cit.*, pág. 257.

⁷ CAMPUZANO RUIZ, E.: *Op. cit.*, págs. 27-44,

retablo en madera. Asimismo lo pone en relación con otros conjuntos de las Montañas de Burgos en la Merindad de Castilla la Vieja y especialmente con Cantabria⁸.

A pesar de la paulatina desaparición de la pintura mural en el Renacimiento, en Cantabria destacan las de las iglesias de Linares (Peñarrubia) y Barruelo de los Carabeos (Valdeprado), ambas representando la última Cena. La conservada en la iglesia de Linares ha sido fechada por A. Barrón en la segunda década del siglo XVI, apoyándose, además de en el estilo (diversos planos de profundidad, el losado en damero, o caída del mantel), en la tipología de los cálices que aparecen en la representación, cálices con pie redondo y nudo de manzanilla, lo que no permite situar la pintura antes de 1500. El mismo autor, en cuanto a La Cena de la iglesia de Barruelo, mejor conservada, se inclina por ubicarla a mediados del siglo XVI⁹.

Al iniciarse la época barroca, con el surgimiento de una serie de talleres retablisticos en Trasmiera y otros lugares como Limpias, fue decayendo el interés por la pintura, perdurando ésta con mayor sentido decorativo, reduciéndose los temas ornamentales a rameados u otros motivos florales. También se utilizaron motivos decorativos de carácter geométrico como en la iglesia de Santa María de Miera, o remarcando las líneas arquitectónicas (arcos, plementerías), para terminar produciendo, en casos aislados, arquitecturas fingidas, como son las pinturas de las iglesias Pámanes y Limpias, con trampantojos o engaños, en las que los autores se han recreado en el dominio de dibujo, el escorzo, los volúmenes mediante sombras y en la colocación de ángeles y figuras en posiciones inestables sobre las cornisas.

De diferente carácter, de un artista popular, son las pinturas de la capilla de Hoyos de Las Henestrosas en Campoo. Por último, un tema que se puso de moda en el siglo XVIII fue la pintura simulando pabellones y cortinajes tras los retablos.

E. Campuzano afirma que sin duda debieron existir muchas más pinturas murales en las iglesias de Cantabria, pero que los cambios sufridos en los paramentos a causa de la humedad en el interior de los templos han ocasionado su desaparición. A esto añade los

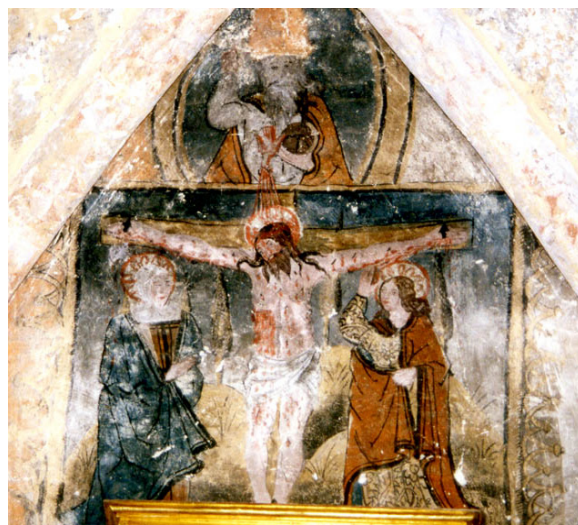
⁸ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: *La contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña*. Vitoria-Gasteiz, 1999, págs. 74 y 75.

⁹BARRÓN GARCÍA, A.: Op. cit, págs. 238 y 266.

encalados realizados en las iglesias, sobre todo a partir del siglo XVI, con función sanitaria a causa de las pestes y de la inhumación en el suelo de los templos. Por último, la escasa cultura de muchos párrocos también ha facilitado su desaparición¹⁰.

Refiriéndonos ya a la comarca de Liébana en la Edad Moderna, lo primero que hacemos constar es que no hemos encontrado ningún dato acerca de artistas dedicados a la pintura mural, aunque, como veremos más adelante, al referirnos a la pintura en época barroca, parece que hay un taller realizando diversas pinturas murales a base de rameados contrarreformistas, desde aproximadamente 1680 hasta mediados del siglo XVIII. Por lo demás, existen dos retablos pintados y unos cuantos ejemplos de pinturas murales de diferente calidad en iglesias y en capillas de fundación privada.

En la iglesia de Santa Eugenia de **Villaverde** (Vega de Liébana) tras el retablo se encuentran unas pinturas murales, las primeras en Cantabria que adoptan la forma de retablo, realizadas con la técnica del fresco seco. Se trata de una estructura de estilo plateresco, con motivos “a candelieri”, con tres hornacinas, la central con la imagen pintada de Santa Eugenia y las laterales con las imágenes de Santo Toribio y San Gregorio. En el ático un Calvario y sobre él un medallón con el Padre Eterno. Actualmente sólo se puede contemplar el Calvario y las cabezas de los santos, al quedar el resto tras el retablo. El desmonte de éste para su restauración dejó al descubierto la imagen de Santa Eugenia, de la que Campuzano destaca que está más próxima, a causa de sus líneas elegantes y sus formas estilizadas, al estilo gótico internacional y no al hispanoflamenco que sería el más próximo en cronología, ya que el citado autor las ha fechado en el primer tercio del siglo XVI¹¹. Estas pinturas muestran un colorido pobre, con figuras coloreadas a partir de un dibujo preparatorio. A. Barrón, por el contrario, señala que son herederas de la tradición hispanoflamenca, apreciable sobre todo



¹⁰ CAMPUZANO RUIZ, E.: “La pintura mural en Cantabria”. *Altamira*, XLVI, 1986-87, págs. 27-44.

¹¹ *Ibidem*.

en el Calvario, donde se intenta conseguir la sensación de volumen y las data en torno a 1525¹².

También en la iglesia de San Jorge de **Ledantes** (Vega de Liébana) al desmontar el retablo para llevar a cabo su restauración apareció un retablo pintado (1568), ejecutado al fresco seco y en el lado de la Epístola del arco triunfal una Virgen con Niño con una inscripción pintada:

“ESTA CAPILLA SE HIZO AÑO 1553 ESTANDO JUAN JOSE DE VEGA MAYORDOMO E PINTOSE AÑO DE 1568, ANDRES DE LA FOUNTE, MAYORDOMO. EL SEÑOR PEDRO FERENDO CV_R”



Está compuesto por una gran hornacina central dedicada al patrón del templo, San Jorge, enmarcado por pilastras que sostienen un frontón sobre el que aparece el Padre Eterno. A ambos lados de San Jorge hay dos hornacinas en las que están representados dos santos populares de la Baja Edad Media: San Pedro de Verona y Santa Ágata de Catania, que, sin embargo, no son muy habituales en la iconografía de Cantabria, por lo que E. Campuzano señala que su aparición en este retablo puede deberse a la influencia leonesa, ya que, como hemos visto, este territorio dependía, casi en su totalidad, del obispado de León. Bajo la escena central se sitúa el sagrario flanqueado por las figuras de San Pedro y San Pablo.

La composición de la escena de San Jorge y la princesa, siguiendo la Leyenda Áurea, con un fondo de ciudad amurallada y árboles, muestra un paso hacia la consecución de la perspectiva lineal renacentista¹³. M. A. Aramburu explica que la historia de San Jorge

¹² BARRÓN GARCÍA, A.: Op. cit, págs. 257-261.

¹³ CAMPUZANO RUIZ, E.: Op. cit, págs. 27-44.

ha sido pintada con gran ingenuidad y seguramente a partir de un grabado¹⁴. A. Barrón insiste en la sensación de profundidad en el paisaje y el efecto de modelado de las figuras¹⁵.



Ya del siglo XVIII, son las pinturas murales del interior de la capilla del Carmen en **Cabezón** (Cabezón de Liébana), edificada en el año 1727 a costa de don Antonio del Barrio Colmenares, párroco de varias iglesias cercanas. Se trata del mejor ejemplo de pintura mural en Liébana, al igual que sucede con la calidad de la arquitectura y obra mueble de la capilla al tratarse de una obra de promoción privada. E. Campuzano se refiere a ellas como el conjunto más completo de la pintura barroca mural en Cantabria¹⁶.



Las pinturas no sólo se desarrollan en las bóvedas, sino que también ocupan la parte alta de los muros en la sacristía y subrayan los arcos. Pero no sólo tienen intención ornamental, sino que desarrollan un programa iconográfico a pequeña

¹⁴ ARAMBURU-ZABALA, M.A.: "Pinturas murales de la iglesia parroquial de Ledantes" en *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, 1994, págs. 33-34.

¹⁵ BARRÓN GARCÍA, A.: Op. cit, pág. 270.

¹⁶ CAMPUZANO RUIZ, E.: Op. cit, págs. 27-44.

escala. El presbiterio está cubierto por bóveda de crucería de cinco claves decoradas, toda ella policromada con rameados. La bóveda que cubre el crucero, estrellada de cuatro puntas con espacio romboidal en el centro, está ricamente policromada, con vivos colores, mostrando al Padre Eterno, la paloma y un ángel, toda la escena entre nubes. En los espacios de las puntas de la estrella, aparecen cuatro personajes con rayos sobre sus cabezas, se trata de los cuatro Evangelistas. Los restantes espacios están semiborrados, no pudiendo, por tanto describir los temas desarrollados.



La sacristía-camarín, a la que se accede por dos soberbias puertas bajo el retablo, también está cubierta por bóveda policromada de dos nervios cruceros y clave central con la Cruz de Calatrava. Las pinturas de la bóveda se extienden a la parte superior de los muros laterales. Están representados San Miguel, Adán y Eva, Salomón, el escudo de la Inquisición en un lienzo de muro y en el otro David sobre un aguamanil rematado en venera y con Cruz de Calatrava tallada¹⁷. Advertimos en esta capilla, además, la utilización de la pintura para subrayar las líneas arquitectónicas, arcos y nervios como hemos explicado anteriormente.

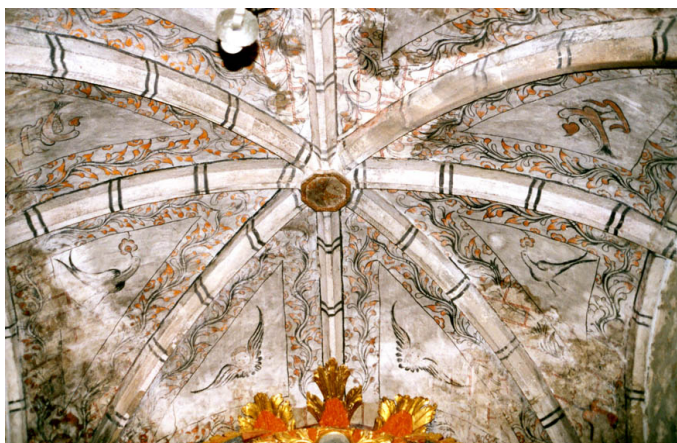
En la iglesia de **Avellanedo** (Pesaguero) la capilla mayor está decorada a base de rameados barrocos, azul grisáceos sobre fondo blanco, y cabecitas de angelitos con alas ocupando la plementería, al tiempo que subraya los nervios de la bóveda. Estas pinturas las podemos datar entre 1680 y 1710. La aparición de los rameados tuvo lugar a partir de la Contrarreforma, depurándose desde el último tercio del siglo XVI los grutescos de base clásica y más tarde metamorfoseados (manierismo fantástico), dando lugar a otros modelos inspirados en el natural y, por tanto,



¹⁷ GARCÍA GUINEA, M.A. Y PUENTE SAÑUDO M.A.: *Inventario del Patrimonio Artístico y Monumental de Cantabria. I Liébana*. Santander, 1989, pág. 30

más “creíbles”, como son los envolventes rameados vegetales. Además de estos motivos, también se pintaron niños y aves, componiendo la llamada trilogía temática contrarreformista. Los putti fueron sustituidos por cabezas de ángeles, con una intención de no distraer a los fieles del tema fundamental¹⁸.

Este mismo diseño de la pintura mural de la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Avellanedo aparece en la capilla de la casona de Tudanca, construida en 1752, lo que muestra la constante repetición de modelos, al igual de lo que ocurre en la cantería. Esto es bastante lógico, tratándose de zonas apartadas, en donde los talleres, generalmente familiares, transmiten los conocimientos de padres a hijos, “haciendo caso omiso” de la evolución estilística que estaba sucediendo en lugares más cercanos a los centros artísticos.



De nuevo encontramos rameados muy semejantes en la decoración de las bóvedas de la capilla mayor y en la de los Álvarez y Bedoya, fundada en 1695 en la iglesia de San Jorge de **Ledantes**¹⁹. Esta decoración utiliza colores más vivos, anaranjados, e incluye representaciones más o menos

naturalistas, debido a su estilización, de pájaros picando flores y flores aisladas, según los cánones contrarreformistas. Asimismo, vuelven a resaltarse los nervios de la bóveda con líneas negras paralelas, espaciadas y transversales a la dirección de los mismos. La cronología es semejante a las anteriores de Avellanedo, y, dada la semejanza entre ambas pinturas, las adscribimos a un mismo autor, o mejor taller, dado que las hemos vuelto a encontrar en el cercano valle del Nansa, en la capilla de Tudanca, cuarenta años después, lo que nos está indicando la presencia de un taller de varias generaciones trabajando en estas tierras.

¹⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, 1990, págs134-147; véase del mismo autor *La contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña*. Vitoria-Gasteiz, 1999, pág. 53.

¹⁹ Papeles sueltos del Arciprestazgo, facilitados por el párroco don Desiderio Gómez.



Encontramos rameados con sombreado en color gris azulado en la bóveda de la sacristía de la capilla de San Cayetano en **Potes**, también datables hacia 1690. En este caso no hay cabezas de angelitos ni pájaros, deteniéndose el autor más en las ondulaciones y sombreados de la decoración vegetal naturalista.

En **Barrio** (Vega de Liébana), tanto en la iglesia (1760) como en la ermita de Los Remedios, que hemos atribuido a los mismos maestros, la capilla mayor muestra semejante policromía, a base de rameados en colores anaranjados, que de nuevo atribuimos a este taller anónimo.



Esta tendencia de pintar los muros con diversos motivos continúa en el siglo XIX e incluso en el XX, siempre con la intención de suplir la carencia ornamental, como muestran los ejemplos que señalamos a continuación.

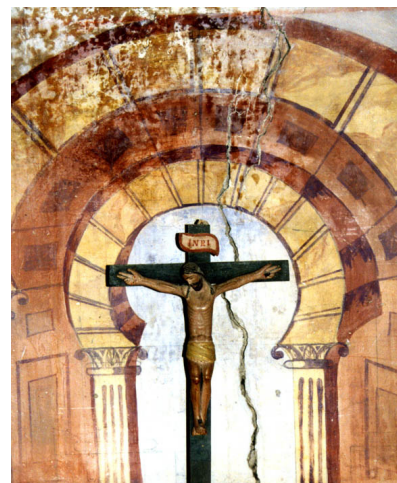
Destacamos la sencilla decoración mural de la iglesia de **Argüébanes** (Camaleño), a base de pequeñas estrellas en las bóvedas, y un punteado en los muros, todo a base de amarillo sobre fondo azul; o la también sencilla decoración mural de la capilla de la parroquial de **Lomeña**



(Pesaguero), con sencillísimas estrellas en color rojo, dentro de un mallado cuadrangular a

base de líneas que simulan un trenzado, quizá con la intención de aparentar sillares y marcando “la rueda” (círculo a base de pequeños ángulos) alrededor de la clave, también decorada. En el caso concreto de esta iglesia, estamos ante un ejemplo de la recurrencia en el siglo XIX de motivos utilizados en tiempos anteriores. Así, este mismo sistema decorativo a base de sillares fingidos y rueda recogiendo las claves que rodean a la central, lo tenemos en la iglesia del convento de San Juan en Quejana (Álava), pinceladura del primer tercio del siglo XVI²⁰.

Otro motivo decorativo peculiar se encuentra en la sacristía de la parroquial de **Bárago** (Vega de Liébana), donde, sobre la cajonería hay pintado, con un atisbo de perspectiva, un arco de herradura de varias roscas en colores amarillos y rojizos. Quizá la presencia en esta comarca de la iglesia mozárabe Santa María de Lebeña inspiró al autor de este arco, ya en tiempos cercanos a nuestros días.



La capilla de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles de **Esanos**, construida en 1706-07, cubierta por una bóveda de crucería con combados en la parte central, está policromada con motivos vegetales, manteniendo la idea del rameado, pero ejecutado con bastante tosquedad. Consta documentado el pago de 176 reales en el pabellón y pinturas realizados por dos maestros pintores, que trabajaron durante 14 días²¹.

Por último, en la sacristía de la iglesia de **Soberado** (Vega de Liébana) hay un lienzo de muro con marmorizados y toscas pinturas geométricas.

²⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: *La contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña*. Vitoria-Gasteiz, 1999, pág. 61.

²¹ A.D.S. Libro de Fábrica de Ntra. Sra. de los Angeles de Esanos. Libro 6.409, fol. 3 vto.